

Gerson Luís Trombetta (Org.)



Lugares possíveis

**Metamorfoses da arte
no tempo e no espaço**



2^a
edição

VERSÃO E-BOOK

méritos
editora

Coleção Memória e Cultura

Os estudos sobre memória e cultura (em suas variadas expressões materiais e imateriais) articulam várias abordagens, problemáticas e propostas de pesquisa desenvolvidas na área das Ciências Humanas. Coadunando perspectivas teórico-metodológicas com análises empíricas, suas repercussões incidem no perceber e compreender como as relações sociais e históricas se articulam, dinamizam, desenvolvem e se cristalizam na perspectiva de seus agentes e da sociedade ampla que integram. Nesse sentido, as repercussões das pesquisas excedem o espectro específico das discussões historiográficas para abranger, também, análises sociológicas, filosóficas, institucionais, do cotidiano, das visões de mundo e das ações decorrentes de tais compreensões.

Coordenadores:

João Carlos Tedesco
Gizele Zanotto
Gerson Luís Trombetta

Pesquisadores:

Arlene Anelia Renk, Bruno Antonio Picoli,
Cândido Moreira Rodrigues, Christiane Jalles de
Paula, Claudia Mariza Mattos Brandão, Gerson Luís
Trombetta, Gizele Zanotto, Ironita Policarpo Machado,
Isabel Aparecida Bilhão, Jacqueline Ahlert,
João Carlos Tedesco, José Zanca, Marlise Regina
Meyrer, Marta Rosa Borin, Patrícia Carla de Melo
Martins, Roberto Di Stefano, Rodrigo Coppe Caldeira,
Teresa Maria Malatian



Lugares possíveis

Metamorfoses da arte no tempo e no espaço

Gerson Luís Trombetta
(Organizador)



*Aline Bouvié Álvares, Bárbara Araldi Tortato, Bruna de Oliveira Bortolini,
Daniel Confortin, Francisco Fianco, Gerson Luís Trombetta,
Gustavo Frosi Benetti, Lorena Postal Waihrich, Luíza Santos,
Marceli Andresa Becker, Paula Boito, Paulo Afonso Bartz Rodrigues,
Raimundo Rajobac, Roberta Del Bene, Rosângela Salles dos Santos,
Taciane Sandri de Anhaia, Tarso Olivier Heckler*

2^a
edição



méritos
editora

© 2012 – Versão livro em papel

© 2021 – Versão e-book

Livraria e Editora Méritos Ltda.

Rua do Retiro, 846

Passo Fundo, RS, CEP 99074-260

Fone/fax: (54) 3313-7317

Página na internet: www.meritos.com.br

E-mail: sac@meritos.com.br

Charles Pimentel da Silva

Editor

Jenifer B. Hahn

Auxiliar de edição

Tarso Olivier Heckler

Criação da capa

Léo Hélio Dellazzari

Revisão final

◆ Todos os direitos reservados e protegidos pela lei nº 9.610 de 19/02/1998. Partes deste livro podem ser reproduzidas ou transmitidas, desde que citados o título da obra, o nome do(a)(s) autorem(a)(s), da editora e os demais elementos de referência, conforme normas da ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas.

L951 Lugares possíveis: metamorfoses da arte no tempo
e no espaço / organizado por Gerson Luís
Trombetta. - 2. ed. - Passo Fundo: Méritos, 2021.
256 p. (Coleção Memória & Cultura- NEMEC/PPGH)

1. Filosofia da arte 2. Arte 3. Expressões culturais
4. Linguagem 5. Linguagem simbólica 6. História da arte
I. Trombetta, Gerson Luís (Org.)

CDU: 7.01

Catálogo na fonte: bibliotecária Marisa Miguellis CRB10/1241

2013 – ISBN livro em papel 2013: 978-85-8200-016-8

2021 – ISBN versão e-book: 978-65-89009-12-2

Impresso no Brasil

Apresentação à 1ª edição

Sempre que o ancião se curvava para aplacar a sede, a água recuava, sumia, desvelando o humo escuro a seus pés. (HOMERO. Odisséia. Canto 11, versos 585-587. Tradução de Donaldo Schüller).

Na versão mais comum da mitologia grega, Tântalo, decidido a testar a sabedoria dos deuses, roubou seus manjares e, em troca, serviu-lhes a carne do próprio filho Pélope. Descoberto, foi lançado às profundezas do Tártaro, onde, mesmo num vale abundante em frutas e água, foi condenado a não poder jamais saciar a fome e a sede: “Vi também Tântalo de pé num lago, condenado à tortura cruel. Embora a água lhe tocasse o queixo, padecia de sede porque não lhe era permitido beber” (HOMERO. Odisséia. Canto 11, versos 582-584. Tradução de Donaldo Schüller). Toda tentativa de aproximar-se da água era frustrada, pois ela simplesmente escoava; ao erguer-se para colher os frutos das árvores, os ramos fugiam do seu alcance impulsionados pela força do vento.

A expressão *suplício de Tântalo*, por conta dessa punição mitológica, refere-se à tensão vivida por aquele que deseja intencionalmente algo próximo, porém, inalcançável. O objeto desejado fica, ao mesmo tempo, ao alcance dos dedos e impossível de ser tocado. O martírio ao qual Tântalo está submetido é uma boa

ilustração de um trabalho que pretenda esclarecer a natureza e o papel da arte no mundo contemporâneo. As expressões artísticas, com toda a sua diversidade, assim como a água e as frutas no Tártaro, insistem em *escapar* do alcance das abordagens conceituais. Compatibilizar a exuberância estética com as restrições próprias da rigidez conceitual é uma missão tão difícil quanto é, para Tântalo, saborear as frutas que lhe atizam o desejo. No entanto, a analogia não é de todo verdadeira. Ao contrário de um *suplício*, a atividade de esclarecer filosoficamente as dinâmicas que a arte envolve pode ser enriquecedora e prazerosa. O que é próprio da arte – sua saturação estética, sua plurivocidade, suas recusas, sua linguagem e, principalmente, suas metamorfoses – e as engrenagens da teoria podem ser vistas não como inimigos irreconciliáveis, mas como *lados da mesma moeda*, como *visadas* distintas sobre interesses e preocupações comuns.

É essa a motivação dos ensaios que agora chegam ao público. Originados e animadamente debatidos nas sessões de estudo do grupo de pesquisa Arte, Sentido e História¹, os textos aqui reunidos procuram, cada um à sua maneira, elucidar um aspecto das relações possíveis entre arte e filosofia. O projeto, muito consciente das limitações *tantalógicas* que o acompanham, alimenta-se do otimismo típico das produções coletivas. Os debates ocorridos nas sessões serviram como *filtros* necessários, retendo os exageros, os delírios e balizando garantias mínimas para que teoria e arte pudessem estabelecer diálogos saudáveis e mutuamente esclarecedores.

O livro está organizado em duas partes. A primeira, *O suplício de Tântalo*, propõe hipóteses sobre dimensões conceituais, pedagógicas, sociais e econômicas da experiência com a arte. Por ser um mergulho na identidade da arte e no modo como

¹ Projeto de pesquisa ligado ao Programa de Pós-Graduação em História e ao Curso de Filosofia da Universidade de Passo Fundo, ano de 2012.

a recebemos, as investigações ali reunidas compartilham a dramática situação de Tântalo, nos dois sentidos que apontamos acima: como tensão, por nunca atingirem o quadro completo, saciedade total, na investigação do objeto; e como riqueza, pois desnudam aspectos importantes da relação entre a arte e o mundo que a cerca.

A segunda parte, *As cabeças da Hidra*, intenta lançar luz sobre a diversidade das expressões artísticas. Com capítulos que investigam desde a arte no corpo, passando pelo cinema, literatura, música, poesia, pintura e chegando à arquitetura, o projeto analisa as metamorfoses, no tempo e no espaço, dos fenômenos artísticos. Como as cabeças da Hidra (mas sem a sua índole mortal), a arte insiste em regenerar-se e transformar-se, acompanhando (e determinando) as novas demandas, os novos lugares e as novas configurações de sua época. Cada capítulo procura destacar como a arte é capaz de dialogar com a sua própria história e, ao mesmo tempo, auxilia o homem na árdua tarefa de compreender sua identidade.

Como organizador, gostaria de manifestar agradecimentos a todos os participantes do grupo de pesquisa Arte, Sentido e História. O livro agora publicado é um registro vivo dos sete anos de atividades desse grupo, por onde já passaram professores, alunos de pós-graduação e de graduação, bolsistas de iniciação científica, “representantes da comunidade em geral” (parafrazeando o sempre criativo Tarso Heckler), artistas plásticos, músicos e atores. Cada um, inspirado pela especificidade da sua formação e da sua experiência, tinha algo a dizer, algo a elucidar sobre os temas e problemas postos na *arena*. O trabalho *no grupo e em grupo* revigorou a certeza de que não estávamos apenas “teorizando um tema” mas também (e, talvez, principalmente), cultivando amizades e nos qualificando metodologicamente para o exercício da pesquisa acadêmica. Um agradecimento muito especial a

Ester Basso, artista talentosíssima, que, além de participar das sessões, nos cedeu, por muitas vezes, seu ateliê para os encontros de estudo; por certo, estar num ateliê trouxe uma dose extra de inspiração.

Por fim, registro que o livro é mais um integrante da Coleção Memória e Cultura, organizada pelo Núcleo de Estudos de Memória e Cultura (Nemec), ligado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo.

Sejam todos bem-vindos a mais este *lugar* onde o debate sobre as metamorfoses da arte é possível!

Gerson Luís Trombetta
Organizador

Passo Fundo, primavera de 2012

Sumário

APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	5
---------------------------------------	---

Parte I:

O SUPLÍCIO DE TÂNTALO

I. LUGARTEMPOMORFOSE

<i>Tarso Olivier Heckler</i>	13
------------------------------------	----

II. OS LUGARES DA ARTE: INSTÂNCIAS DE FORMAÇÃO E DE TRANSMISSÃO DO SABER

<i>Roberta Del Bene</i>	53
-------------------------------	----

III. NAS SOMBRAS DA LINGUAGEM: SOBRE A ENERGIA ESTÉTICA DO MITO

<i>Bárbara Araldi Tortato</i>	79
-------------------------------------	----

IV. DO *COPYRIGHT* AO *COPYLEFT*: QUESTÕES SOBRE A AUTORIA NA ERA DIGITAL

<i>Luiza Santos</i>	93
---------------------------	----

V. WALTER BENJAMIN E A CRISE DA ARTE: A DIALÉTICA DA AURA NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

<i>Bruna de Oliveira Bortolini</i>	111
--	-----

VI. CLEMENT GREENBERG: O INEFÁVEL NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A QUALIDADE NA ARTE FORMAL

<i>Aline Bouvié Álvares</i>	121
-----------------------------------	-----

Parte II:
AS CABEÇAS DA HIDRA

VII. O CORPO COMO ESPAÇO DA ARTE: AUTOPOIESE E SUPERAÇÃO METAFÍSICA

Francisco Fianco 139

VIII. FILOSOFILMES E FILMOSOFIAS

Gerson Luís Trombetta 157

IX. O OUTRO LADO DO BELO: A ESTÉTICA DO HORROR EM EDGAR ALLAN POE

Taciane Sandri de Anhaia 171

X. O SOM DA PÓLIS: *ETHOS* E MÚSICA NA REPÚBLICA DE PLATÃO

Gustavo Frosi Benetti, Raimundo Rajobac 185

XI. DA CERTEZA DA MORTE: UMA CONVERSA ENTRE JACQUES ROUBAUD E WITTGENSTEIN

Marceli Andresa Becker 203

XII. THANGHKA: IMAGENS DA ILUMINAÇÃO NO PAÍS DAS NEVES

Daniel Confortin 215

XIII. ÀS MARGENS DA ARTE: O *KITSCH* NOS CENÁRIOS URBANOS

Gerson Luís Trombetta, Lorena Postal Waihrich, Rosângela Salles dos Santos, Bárbara Araldi Tortato, Paula Boito, Paulo Afonso Bartz Rodrigues 241



Parte I:

O SUPLÍCIO DE TÂNTALO



Capítulo



LUGARTEMPOMORFOSE

Tarso Olivier Heckler¹

A vida é movimento

Ávida

A vida é mistério

Dúvida

A vida é descoberta

Dádiva

A vida é morte

Dívida

A morte é vida

Lívida

Onde e quando a arte pode estar viva?

Desconstrução

*E quão imensa deve ser minha ignorância
para que eu possa crer?*

Parece-me indispensável crer na Arte. Um ato de fé assim como nos deuses, demônios, sorte ou maldição. Não que os objetos de arte não existam por si sós, ou que os artistas não

¹ Bacharel em Comunicação pela UPF, músico, artista gráfico, fotógrafo, produtor de vídeo e ator. (Minicurriculo atualizado em 2012).

tenham dado inúmeros testemunhos de suas habilidades. Não que o mármore e o bronze não tenham perdurado por milênios e que o vento não sopra melodias e palavras, resgatadas dos mais antigos documentos escritos; mas, na Arte, como um todo, uma unidade, um conagraçamento de tudo que em seu nome é dito, feito e observado... quem pode nela acreditar? Crer que tal concordância, unanimidade, unicidade, identidade, entidade única, exista? Essa Arte exige o lugar-crença, lugar-fé, lugar sagrado, para que assim o seu lugar exista e o seu tempo seja eterno.

Para que a Arte exista, parece-me imprescindível crer que criaturas iluminadas por uma força e saber superiores sejam capazes de definir a qualidade artística ou um conjunto de qualidades e características que confira a uma obra o *status* de Arte. A esses iluminados também seria conferido o dom de discernir onde a Arte deve estar, permanecer, até onde pode chegar, quais são seus limites, onde se perde, colide, transgride, amalgama-se e confunde-se. Não, confunde-se não. Os iluminados jamais se confundem ou se deixam confundir pela sua Arte tutelada. Muito menos permitem que ela se confunda. Os iluminados, em seu saber, traçam os limites entre a ordem e o caos. Esses tutores seguem um saber superior e exclusivo; a Arte segue seus tutores; um séquito de admiradores, crentes e extasiados, segue a Arte, e tem-se assim uma bela e ordenada procissão.

Contudo, parece-me que muitos grupos sociais institucionalizam-se, postulam sua Arte e advogam para si a capacidade (e autoridade) de constituí-la e de entendê-la como tal. Mesmo que seja um grupo de heréticos que retira um objeto sagrado do altar, profanando-o com o *status* artístico, ou um grupo que, em discrepância com o primeiro, profana a pureza artística da obra de Arte, atribuindo-lhe uma aura sagrada. E assim surgem, cada uma à sua vez, e coexistem, todas as artes, negando-se reciprocamente na pretensão de serem a única. Aumenta, incomodamente, a densidade demográfica dos iluminados, diversificam-se as exclusividades, proliferam-se os exemplos nos quais a Arte se

presta a uma infinidade de usos práticos, inclusa aí toda uma gama de manobras econômicas, políticas e religiosas.

O conjunto desses iluminados congrega-se no Mundo Artístico, por eles instaurado e regido. Há conflitos internos nesse mundo, tanto quanto ações conjuntas. Uma tendência é a de cooptar manifestações artísticas que se submetam à ordem do Mundo Artístico, seja no aspecto teórico, no qual elas se enquadram num sistema de classificação, seja no prático, no qual se prestam ao comércio, à publicidade e à elitização do conhecimento. Numa cínica condescendência, o Mundo Artístico acolheu, mais recentemente, uma ala jovem e rebelde dos movimentos artísticos, que é o da Arte pela Arte. Essa ala de novos iluminados é um belo exemplo de resgate da autoconfiança da Arte (ou seria de autismo?). A Arte pela Arte também se presta às práticas econômicas tradicionais e ao serviço político, mesmo que não os queira ou não os reconheça. Ironicamente, na sua postura de aversão a todo propósito não estético e não formal reside o seu engajamento e serventia sociopolíticos, como uma Arte alienada e entretenedora. A alienação política de uma força social como a Arte serve para preservar as atuais estruturas de poder. Ela embarca despreocupada no trem-bala vanguardista, autônoma, controladora do seu próprio radar e talvez não dê conta de pular fora, devido à alta de velocidade, antes da sua condução espatifar-se contra as muralhas do não-artístico.

Portanto, logo de início, sinto-me na obrigação de professar minha descrença na Arte.

Tenho pudor em grafar o substantivo arte com a letra inicial maiúscula. Embora não saiba bem o que arte com “a” minúsculo quer dizer, desconfio, temeroso, do que Arte queira significar. A Arte, com esse “A” maiúsculo, parece-me muito pretenciosa e prepotente. Com o agigantamento da vogal inicial essa Arte pretende impor-se, por intimidação: – Eu sou a Arte, perceba o meu “A” maiúsculo, ajoelhe-se e me venere. Essa pretensa Arte

pronunciaria, do alto de seu pedestal... – Creia em mim e me consuma.

Pois bem, não creio que essa Arte exista, ou melhor, que ela exista como representante da multiplicidade dos fenômenos estéticos, expressões, comunicações, encontros, formas, modos e conteúdos, aparições, criações e mutações do pensamento humano, provocações mentais e sensoriais, arrepios de prazer e de temor. Ao contrário, essa Arte parece ter um orgulho proporcional à sua submissão ao mercado, à moda, à mídia, à burocracia, a uma autoproclamada e instituída elite de especialistas que se esmera em confiná-la ao cerco das palavras, que a define como conceito.

Mas não se preocupe com o que digo, ou melhor, escrevo, porque não posso provar nada. Nem pretendo. Aliás, não me parece que eu escreva para explicar, e sim para questionar. Se eu afirmar alguma coisa, terá sido por descuido, por um lapso, ou por força da nossa forma de expressão escrita, com seus vícios e regras gramaticais. Se eu tentasse, talvez, escrever um texto apenas interrogativo ou condicional, justamente para evitar ser afirmativo e definitivo, soaria absurdo e incompreensível. Se eu tentasse escrever na linguagem poética ou ficcional, você estaria lendo outro livro.

Então, estou tentando alcançar um teor mínimo de compreensibilidade, sendo apenas e inevitavelmente paradoxal, pois afirmo que não afirmo. Também estou me permitindo alguns neologismos. Eles são chatos de se ler, estranhos e/ou confusos, eu sei (como o do título deste capítulo), mas ainda assim prefiro provocar um ligeiro embaralhar dos olhos do que entortar em demasia o pensamento. Como vestir num texto linear e rígido um pensamento mutante a ramificar-se? (ou, expressando o mesmo em neologismos: como sepultar num esquife *mortográfico* um *novocabulário brotassilábico*?) Dessa forma, evitamos todos, para prosseguir, a necessidade de aprendermos o idioma alemão, onde as palavras gozam de tanta liberdade para agregarem-se e formarem novas e mais complexas palavras e conceitos. Acredite:

absurdo e desagradável para mim não é inventar palavras ou aderir à promiscuidade ortográfica em alemão, mas ler as certas, definições, afirmações e determinações. Uma redação assaz assertiva muito me intriga. Confuso e estranho é seguir normas, que me põem em estado de alerta, e admitir dogmas e doutrinas, que me deixam de cabelo em pé. Acredite? Não, não acredite em mim, não faço por merecer seu crédito, o melhor mesmo é manter a chama da dúvida acesa. Duvide comigo.

Duvido de deuses que não sejam imperfeitos e de uma Arte perfeita. Duvido da Arte irretocável, provavelmente blindada por um conceito irrefutável, totalmente compreendida e, ainda pior: compreensível. Prezo, por ínfima que seja, uma partícula de mistério. Reitero que faço uma diferenciação entre Arte, com a inicial maiúscula, e arte, com minúscula. Quanto à primeira, vedete do mundo artístico, regulada e regida pela Ordem dos Iluminados, considero-me *arteu* (sic). Já em relação à arte com inicial minúscula posso ponderar sua existência, porque esta arte não pretende ser única, perene e incontestável. A arte com inicial minúscula congrega uma *artediversidade* que permite o convívio, a simbiose, o parasitismo, a troca, a pirataria, o mimetismo, a conjugação, o atrito, o incesto, o canibalismo, a autofagia e tanto mais. Minha preferência está em celebrar as múltiplas crenças, caminhos e fazeres pela arte, onde está a arte diversa, irrequieta, mutante, metamórfica, polimórfica, transitória, andarilha, desacomodada, autônoma, anárquica, indefinível. Talvez... até mesmo indefensável.

Mas não é apenas na Arte que não creio. Confesso que as acepções das palavras *lugar* e *tempo* também me confundem...

O que implica falar dos lugares da arte? Que a arte fragmenta-se e seus pedaços, espalhados, ocupam diferentes lugares? Que a arte não se fragmenta, mas exerce o poder da ubiquidade, sem deixar de ser uma, una? Que a arte nem se fragmenta nem é ubíqua, mas é itinerante e não permanece num mesmo lugar,

seguindo de lá para cá, em constante traslado, segundo sei lá quais premissas?

Referir-se ao lugar da arte pressupõe que tal lugar exista? Ou ao menos que há o desejo da existência desse lugar, da sua constituição? Um lugar pode ser um lugar geográfico, topográfico, tridimensional, um lugar no espaço passível de ocupação pela matéria (a matéria feita arte ou vice-versa)? O lugar pode ser metafórico, ocupado pelo pensar, imaginar, perceber, sentir e ser encontrado nos processos cérebro-mentais? O lugar é um processo físico-biológico? O lugar é uma caprichosa ideia conceitual, encontra-se no significado das palavras, no sentido que emana das leituras? O lugar é uma interação entre as inteligências da sociedade humana? Um propósito moral, um ideal, um projeto? E indo além... o lugar *é/está* no tempo, na história, na memória?

Se me preocupo com “quando é arte” (questionamento proposto pelo filósofo Nelson Goodman em sua obra *Ways of Worldmaking*, de 1978), posso descartar as dúvidas quanto ao que é arte? De que tempo se fala quanto à arte? De um período histórico, do momento do espetáculo, do fôlego da memória do apreciador, do ritmo da execução da obra? Dá para crer em tempo quando o passado está na memória, o futuro na imaginação e toda a vida encontra-se no agora? Quem põe a arte em marcha, aguilhoada pelos agudos ponteiros do relógio? Quem foram os iluminados que fixaram um ponto de partida e o ritmo de passagem para o tempo? Se você citar mais de um, verá que eles não concordam entre si. Basta lembrar dos diferentes calendários e respectivas comemorações do Ano-Novo.

Se o tempo fosse medido pela decomposição da carne, evaporação da água, brotação da semente, qualquer coisa que tenha importância para a vida, quão mais razoável seria sua diferença para quem vive no gelo, em temperaturas negativas, e quem habita a areia dos desertos ardentes! Para complicar, há o tempo cronológico, biológico, psicológico... E eu me divirto com a noção de eternidade: como mensurar um pedaço da eternidade se essa

medida se dá em relação ao infinito? Se eu dividir a eternidade, quanto tempo dura uma meia-eternidade? Dura outra eternidade, me parece! O mesmo raciocínio valeria, então, para a duração de um segundo da eternidade, de um *trilionésimo* de segundo da eternidade ou de qualquer outra subdivisão absurda. E como é de pouco proveito esse tempo eterno! Então, também não estou propenso a crer no tempo, como em qualquer outra construção conceitual da mente. Minha mente, já aproveito para esclarecer, é do tipo metamórfico-labiríntica. No centro desse labirinto metamórfico perdeu-se a certeza, enquanto noções como lugar e tempo, conhecimento e verdade, vagam por seus corredores (e a Arte que se cuida, ao adentrar o labirinto).

Como pode ver, o verbo crer é de certa inutilidade para o meu pensamento. Muito provavelmente não creio em crer. Mas creio que não creio? Mais um paradoxo! Ah, esses jogos de palavras... Mas o que é o mundo, pelas línguas escritas, senão um engenhoso (e engendrado) jogo de palavras? É por isso mesmo que, por fim, neste início do capítulo, confesso que uma das minhas especulações mais arraigadas é a de que o discurso pela palavra – lógico, gramatical e racional – é um procedimento seguro para a pessoa manter-se afastada da arte e desviar-se para outro lugar qualquer. Conforta-me, ao menos, que esse discurso facilite minha partida e afastamento do lugar-comum, que ele indique minha busca pela aproximação da arte. Essas são as minhas provocações iniciais, minhas heresias para o Mundo Artístico. São mais frutos da minha intuição do que da minha reflexão e não sei se subsistem às suas. Por isso admito que:

Este texto se autodestruirá à primeira leitura.

Sei da autodestruição do texto, não por premonição, mas por experiência, pois que sou, inevitavelmente, o meu primeiro leitor. A cada vez que o leio, aciono o processo pelo qual ele se desconstrói e se renova, porque o reinterpreto e o reescrevo. Perceba também que não há a possibilidade de sua reconstrução

sem a desconstrução. Para que o novo texto prevaleça, preciso desconstruir o anterior.

Por que, então, dar-me ao trabalho de escrever este texto, tentando abordar os lugares possíveis da arte, suas propriedades e capacidades metamórficas na incestuosa interpenetração das dimensões temporal e espacial (tempo e espaço são dimensões gêmeas-siamesas, não são? Ou uma dimensão de duas cabeças? Seja como for, posso conceber a interpenetração incestuosa entre suas ideias e naturezas...), se este texto é constantemente reescrito, sem jamais chegar à sua forma final? Porque ele é, precisamente, um exemplo de metamorfose, metamorfose do lugar, lugar-texto da palavra escrita, retrato impreciso do meu pensamento natimorto (porque já nasce embalsamado pela tinta do signo impresso), exemplo de um lugar-tempo no qual pretendemos ser e estar no *agora* (contudo, meu *agora* de escritor vem depois do meu *agora* de pensador e antes do seu *agora* de leitor... dá pra conceber a assincronia dos *agoras*?), quando este *agora* só é possível além do texto já desovado.

Este texto se transforma pela minha reescrita e pelas nossas leituras. Na autópsia do pensamento podemos e podemos, extirpamos e expandimos o entendimento. Dou-me ao trabalho de escrever este texto porque também vivo para escrever, buscando a mais eficaz ilusão de um texto vivo. Escrever é a recriação simbólica do mundo, *eu-mundo*. É o jardim de infância dos meus pensamentos, apesar de eu preconizar sua morte instantânea, sua paralisia imediata em relação ao mundo em movimento, movimento que define a vida.

Entrego-me a este texto porque me apraz escrever metaforicamente, metamorficamente. Essa possibilidade da metamorfose é a chave para que eu possa realizar o texto segundo minhas raras e efêmeras convicções, as de que vivemos em transição, num universo em transição e que, assim, seria um absurdo propor-se

a lograr a forma final, fosse da escrita, do pensar, da arte ou da vida. Se não serei o mesmo amanhã (nunca o fui, nem jamais lograrei sê-lo, e a existência de um amanhã é inconsistente), por que exigir do pensamento, expresso de forma escrita, o exato, o definitivo e o permanente? O texto escrito é como a marca de batom no espelho, de uma boca que não está mais a beijar, de um rosto que já se foi: não é um reflexo do seu autor, é uma sobra descartável, uma pele descascada e abandonada. Se o texto fosse o espelho, refletiria a ausência do escritor no agora.

Pelo mesmo raciocínio, como exigir, pretender ou querer um suporte perene para a obra artística? Qual prédio arquitetônico ou estátua não sofrerá a erosão do tempo? Qual tinta não ressecará, craquelará, esmaecerá, mofará, escorrerá pelas bordas da moldura até empoçar no chão? Quais páginas da literatura, de partituras musicais e da dramaturgia não serão incineradas, borradas, digeridas (lembre-se das traças, cupins, ratos – esses *gourmets* da cultura...)? A matéria é perecível; suas formas, transitórias.

Qual é o conceito perene que manterá a arte intacta no decorrer da história? E quando a história findar-se na extinção de um caminhar linear, de uma sucessão de períodos concatenados, de um povo em particular ou de toda raça humana? Quando calar-se no esquecimento das línguas e linguagens, na escuridão silenciosa da poeira das estrelas, que sentido ela fará? Nem é preciso ser tão trágico. Basta lembrar que, nos atuais passos da marcha civilizatória, há formas de expressão artística que são efêmeras e mutantes por sua própria natureza, por sua lógica intrínseca, por seu jogo proposto. Exemplifico com as performances cênicas do teatro, da dança, do circo e da música, com as performances que não se enquadram nas anteriores, com as instalações – todas coreografadas para evoluírem no instante, flertando com o improviso, interagindo com o ambiente e o público, até que o instante acabe.

Traição

A palavra não é o que diz, apenas representa (e mal...).

*Somos nós que brincamos com as palavras
ou são elas que brincam conosco?*

*São as palavras que pavimentam os caminhos do pensamento
ou são elas que lhe impõem barreiras?*

*Do mundo decorrem as palavras
ou as palavras constroem o mundo?*

Reitero meu conselho anterior: não acredite em mim, desconfie. Nem tanto porque eu desejaria enganar você (se eu o fizesse seria por inépcia), mas porque as palavras me traem. É nas palavras que não deveríamos acreditar...

... contudo, neste nosso encontro-desencontro, são as palavras que vêm em primeiro lugar. Um lugar fadado a desconstruir-se pela fragilidade de seu material constitutivo, as próprias palavras. E cá estamos, no lugar-palavra, numa espécie de passeio por um campo minado de dúvidas e de certezas.

Ocorre-me que antes da arte, antes dos lugares, no esforço de possibilitar que esses fenômenos estejam representados na escrita e passíveis de uma leitura, encontro a palavra. Ela se impõe, posto que um lugar da palavra é o livro, está no livro, se faz livro (e como me livro dela?). A palavra se faz lugar, o de si própria, e pretende-se que dê forma ao pensamento, assim como faça luz, trace caminho e lance âncora para o mesmo.

A palavra pode ser vista como uma inimiga necessária, pois ela não é os fenômenos dos quais trata, mas em algum ponto nos ilude e nos satisfaz a respeito de tais fenômenos, transmutando-se numa forma de entendimento (ou não, por isso faço alusão a um lugar de desencontro, pela construção de um *pseudomundo* pela palavra).

Comigo, então, a palavra, minha terna inimiga, esta traidora do meu pensamento, a qual persigo e que, quando alcanço, cortejo com todo meu cinismo e apreço, pois que só ela me serve neste discurso escrito, simultaneamente solícita e arredia. É preciso aprender a acariciar as palavras. Com você está minha palavra, muito provavelmente esquiva, já ressabiada e contundida pelos meus inábeis e rudes afagos. Eis conosco o encontro ou o desencontro, neste lugar de possibilidades que se desenha e se constrói na palavra, possibilidades de entendimento.

Vestir com a palavra um pensamento que afirma, duvida, reflete e questiona não me parece prudente, mas é inevitável. Os temas propostos neste livro me provocam a tal ponto. Assim, para refletir, adentro um labirinto de espelhos; para escrever, embebo a pena na imprudência (jamais escrevi esgrimando uma pena, mas que pobre imagem eu poderia construir a partir deste teclado alfanumérico de plástico?).

Por que imprudência? Pela extremamente fecunda e assustadora reação em cadeia que gera esta reunião palavra-pensamento!

Uma vez que se começa, não há como conter o fluxo do pensamento; e uma vez partilhado o texto escrito, já nos escapa o monopólio da produção de sentido (a partir do mesmo texto). O controle sobre as sementes lançadas é ilusório, o descontrole sobre os frutos da colheita é patente. Há um potencial risco de o criador não se reconhecer na prole. São palavras que geram mais palavras, pensamentos que explodem em milhares de questões e miríades de questiúnculas derivadas da ideia primeira, tais quais os milhares de projéteis expelidos do ventre da bomba-mãe². A bomba-mãe pare filhas férteis. O texto torna-se um campo minado sobre o qual a mente passeia. Para que se possa (a)colher sentido, arrasta-se antes o arado caligráfico/datilográfico, procede-se antes essa perigosa e bélica sementeira de dúvidas e de certezas.

² O Brasil também fabrica e exporta bombas fragmentárias que, ao serem detonadas, espalham até 120 mil esferas de aço em um raio de até 28 mil metros quadrados. Elas atingem, indiscriminadamente, combatentes e civis.

Pensar, então, é potencialmente fecundo e explosivo, e para se fazer a colheita, na leitura, corre-se algum risco.

Que perigo essas bombas semeadas, seja a esmo ou metodicamente, à flor da terra ou ocultas, representam ao leitor curioso, faminto, quicá incauto, que percorre a lavoura, que mergulha os pés descalços na terra úmida e quente, que lê cheio de expectativas? Que apelo tem sobre sua mente a sedução (ilusão) do saber? A leitura também pode ser imprudente, se não trágica. Muitas crianças foram vitimadas por minas terrestres, tomando-as por brinquedos³. Imprudência e desgraça aguardam no acolhimento de uma bomba não detonada, tomada por um *souvenir* da leitura casual, brinquedo lúdico, sedutor e aparentemente inconsequente, inofensivo. Feitas essas devidas advertências, quem arriscaria perder uma certeza querida, tal qual um membro do corpo, quando as dúvidas detonadas atingissem-na com seus estilhaços? Quem suportaria a dor de uma crença gangrenada? Uma pergunta poderia ser uma mina explosiva à espera da vítima... quem ousaria desarmá-la? E uma certeza não seria uma dúvida sob disfarce, tal qual a mina terrestre disfarçada de brinquedo, portanto ainda mais maléfica, pois se oculta e se protege de qualquer desconfiança? Quem ousaria desmascarar uma certeza?

Muitas certezas estão protegidas pela lei, pela doutrina, pelo dogma, pelo misticismo, pelo costume, pela tradição, pela força bruta e pelo orgulho cego. Mesmo capengas, essas certezas mantêm-se de pé porque se apoiam sobre penas de morte, prisão e exílio, que lhes servem de muletas. Nesta ordem das coisas, tem-se a certeza expressa por uma sentença/oração e tem-se a sentença/punição para quem a contesta. A certeza cultivada tende a crescer como uma floresta escura e densa, opressiva. Nela, os

³ Consta em: www.refugiados.net que “as crianças de, pelo menos, 68 países vivem no seio da contaminação de mais de 110 milhões de minas terrestres [...] Dispositivos como as minas-*borboleta*, utilizadas extensivamente no Afeganistão pela antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, são coloridas de um verde brilhante e têm duas *asas*”.

pensamentos ainda selvagens, inquietos, em busca de espaço e luz, balançam o cipoal para ver o clarão do céu, o brilho das estrelas, o incendiar do fósforo nas explosões da mente (o cérebro aprecia o fósforo como nutriente, além de uma boa dose de glicose!).

Quando o pensamento é fixado em texto, inicia-se a contagem regressiva da bomba que o detonará. O pensamento, a palavra, a escrita, são corroídos pelo que chamamos de *tempo*, um relógio histórico cujo pêndulo marca o vaivém das ondas conceituais, das civilizações, suas culturas e seus paradigmas. A corrosão é acentuada pela leitura salgada e pela acidez da crítica.

Ao que parece, meu pensamento é propício às metáforas, que aderem aos meus neurônios como bromélias púrpuras, orquídeas rajadas como tigres, embebedando-se na seiva do tronco encefálico. As metáforas seriam apropriadas aos discursos filosófico, científico, artístico? Eu jamais confiaria em metáforas... Mas essa desconfiança não chega a ser um problema, pois as metáforas prescindem da verdade para existir, e é da verdade que mais desconfio.

Em sua natureza, a metáfora está impregnada de liberdade poética (até sinto as folhagens da metáfora ondulando sob as brisas da liberdade poética). Já a verdade cai sobre a terra como um raio: ilumina o crente, elimina o descrente e fulmina minhas floridas (e floreadas) metáforas... A verdade é o cultivo da monocultura, para o qual outros pensamentos são espécies invasoras a serem destruídas. É a verdade que nos banha com seus venenos todos os dias, para que permaneçamos limpos (e intoxicados por ela). É para a certeza que a verdade é imprescindível. É a certeza que demanda, mais que votos de confiança, a crença inabalável. É na certeza que o fato e o relato precisam se equivaler, que o fenômeno e a palavra devem unir-se indissolivelmente. Meu exercício de escrita procura contornar essas certezas imponentes e agigantadas, para colher e apreciar as dúvidas-bromélias que adornam a rigidez de seus troncos. Seria da natureza da dúvida parasitar sobre as certezas, até que essas apodrecessem?

Eu bem que apreciaria, como um dos lugares da arte, a iconoclastia e, como seu *quando*, o enraizamento e desabrochar do pensamento crítico (uma arte icônica-iconoclasta seria mais um paradoxo desse meu discurso?).

No lugar onde a palavra, tramada em discurso, contempla a arte, tanto esse lugar só persiste como metáfora quanto a arte é metáfora de si mesma (ou um simulacro vazio). Nos lugares além, fora do discurso pela palavra, onde a arte fala por si mesma, com sua própria linguagem, seguindo seus próprios códigos, instaurando seus momentos, a arte é metáfora do mundo, da vida, mas dessa última proposição tenho ainda maior a incerteza. A arte talvez não seja metáfora do mundo e da vida, propriamente, mas seja metáfora da ideia que fazemos de ambos, uma metáfora formalizada, substanciada e expressa por elementos plásticos, sonoros, movimentos da matéria no tempo-espaço. Quanto ao mundo e à vida, esses permaneceriam maiores, abrangentes e compreenderiam o conceber, fazer e usufruir a arte.

Sim, venho dizendo – não confie em minhas palavras, jamais acredite em minhas verdades, não siga minhas certezas... –, sim, sim, mas agora faço uma ressalva: não abandone a voz, ouça minha voz. Abandone a crença na palavra escrita, mas não perca as esperanças de confiar na voz, inaudível para quem lê este texto. Está no som da voz, não na leitura visual da palavra, um elo genuíno entre a mente humana e o fenômeno da vida, um fio de confiança. O gemido, o choro, o grito e o riso são mais eloquentes do que mil páginas de mil discursos. Eles convencem e comunicam sem palavras, você sabe. As palavras, quando se arvoram de pretensão conhecimento, armam ardis. Palavras semeiam campos minados de dúvidas e de certezas. Palavras nos distanciam numa proximidade artificial. Já a voz exige a proximidade real do outro para ser percebida, interpretada e compreendida. Lembre que, pela palavra escrita, eu não estou aqui, nem agora.

Impossibilidade

Pois sim, há o conceito de arte, mas não há arte no conceito...

Até aqui, para essa aventura que é a busca pelas metamorfoses da arte no tempo e no espaço, descrevi-me como o rabugento desconfiado e descrente que sou (ou que faço você crer que sou). Nesta parte do capítulo, proponho inverter meu papel. A partir desta linha, converto-me em um devotado defensor da Arte, cavaleiro andante da Ordem dos Iluminados, o mais humilde vassalo a serviço da glória e *glamour* do mundo artístico! Para estar à altura da missão que me espera, componho-me quixotesicamente (mirando-me na grandeza de certo cavaleiro andante exemplar): o pensamento é meu cavalo, os conceitos revestem minha armadura, a certeza enrijece meu escudo e a palavra aguça minha lança. Os lugares possíveis da arte são os territórios inóspitos pelos quais se desenrola minha aventura e nos quais fincarei o mastro do meu estandarte, símbolo da posse, da apropriação desses novos e bárbaros territórios pelo mundo artístico unificado.

Confesso que cavalgo com certa rigidez, tão coberto e protegido que me ponho, e de tanta dureza que há no tranco da minha montaria. Mas, por certo, não condiz com o sacrifício abnegado de um cavaleiro andante, nem com o código de conduta da cavalaria, desfiar queixumes. Portanto, prossigo inabalável. É minha missão, assim que encontrar arte na condição de manifestação desgarrada da Ordem do Mundo Artístico (sem artigo definido que a preceda e a distinga das demais manifestações nem maiúscula que a autentique e legitime), conduzi-la, qual donzela desamparada, em segurança e sob vigilância, para seu dourado confinamento, onde poderá ser venerada como a Arte!

Não ando a esmo, nem desassistido, sequer ajo impulsivamente, como se poderia esperar de um herói indômito. Bebi, na fonte, da ciência dos Iluminados do Mundo Artístico, e agora

alio meu cabedal teórico à prática heroica. Segundo a tradição dos iluminados, o método comprovado para se caçar e confinar arre-dias manifestações de arte é o confinamento conceitual. Dá-se uma espiadela na danada, escolhe-se ou inventa-se uma categoria na qual ela possa ou deva se enquadrar, rotula-se, define-se, embrulha-se no palavrório, sanciona-se, promulga-se e manda-se publicar. Estabelece-se, conceitualmente, os limites da arte e nessa teia semântica a arte se prende, adere, freme (de frêmito, mas pode tremer também), e dela não consegue soltar-se. Uma vez cativa, troca-se a inicial minúscula pela maiúscula, que, em conjunto com algum sobrenome (dadaísta, cubista, expressionista, barroca, rococó...), torna-se símbolo inquestionável da submissão da manifestação artística às suas delimitações conceituais.

Não há melhor armadilha para qualquer manifestação artística do que delimitá-la conceitualmente e acorrentá-la a alguma oportuna categoria! Essas manifestações artísticas que se aprumem e deixem de pipocar por tudo quanto é canto, a qualquer hora, da maneira que bem lhes aprouver! Com a conceitualização das manifestações artísticas e sua rotulação pelas devidas categorias e subcategorias, estariam findos – Oh glória! – os dias em que os iluminados e devotados especialistas em Arte (críticos, historiadores, *marchands*...) estabelecem a ordem do mundo artístico até o momento do merecido e justo repouso e, ao acordarem na manhã seguinte, abrem a janela e descortinam este mesmo mundo outra vez de pernas para o ar!! É aos artistas que os iluminados imputam tal desordem, aos devaneios e peripécias inconsequentes (uns chamam de gênio criativo, outros de inspiração ou, simplesmente, de trabalho) dos artistas. Malditos artistas que teimam em perturbar a Ordem e desobedecer aos cânones da Arte!!

De lança em riste, cômico dos meus compromissos para com a Ordem dos Iluminados, parto para as lonjuras, porque pretendo admirar a reação da minha vítima desgarrada, face a face, no instante em que proclamar a ela suas fronteiras conceituais.

Além do mais, apraz-me o ar puro dos campos. Perscruto com afincos e tenacidade cada canto e recanto, à procura de arte. Trago comigo, inclusive, um retrato falado da beleza da Arte, tal qual Burke (Edmund Burke, estadista e escritor inglês, representante do conservadorismo britânico do século XVIII) o havia traçado no seu maduro e eloquente tratado estético “Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo”. Com a ajuda do retrato, eu poderia selecionar, apropriadamente, as manifestações artísticas desgarradas.

Segundo meu entendimento sobre as investigações de Burke, este Iluminado-mor, a Arte é provida de beleza. E o que é o belo, onde ele se encontra? O velho Burke postulava que o belo está nas formas lisas, arredondadas, nas cores claras, suaves, na humildade e submissão, características *coincidentemente* presentes na mulher ideal do seu tempo e credo, que lhe despertava admiração (e desejo, como não?). Ah, Burke, velho danado!

Qual não é minha surpresa quando, seguindo as indicações de alguns campônios locais, esses simplórios habitantes da região (cheguei a pensar que pudessem ser artistas rebeldes disfarçados...), fico cara a cara com o que eles identificaram por *Arte*! Estou aturdido. Nada faz sentido. Essa *Arte* é ossuda, angulosa, escura, decomposta, rugosa e indiferente à prepotência masculina ou ao obtuso conservadorismo do meu iluminado Burke! O que me caberia fazer diante desta *Arte* cadavérica e da sua beleza macabra? Mas que afronta! Caio do cavalo.

Alguns campônios, de bem com a vida, pelo que suas fisionomias divertidas sugerem, pouco preocupados com minha presença ou mesmo com minha queda, erguem sobre um carro de bois o cadáver e o levam para longe da minha vista. Ainda de posse das minhas melhores faculdades mentais, pois não me entrego assim, logo ao primeiro tombo cogito que, se os campônios não estiverem enganados, terei de admitir estar presenciando o funeral da *Arte*. Aquela mesma, cuja beleza Burke descrevera tão bem, já não é mais atraente do que seu próprio esquife. A

formosura das carnes rotundas e macias que a embelezavam fora consumida pelo verme do tempo; assim como as noções do sublime e do belo, do meu iluminado mentor, dissolveram-se na saliva das traças.

Eu bem que ouvi rumores sobre o fim da Arte, mas tão infundados! Quem mesmo disse algo tão estapafúrdio? Arthur Danto? Sim, talvez, lá pelos idos de 1984... (no livro *After the end of art*).

Então era isso: ou eu presenciava a morte da Arte ou estava sendo vítima do trote insensível de algum grupo de *arterroristas* desocupados...

Quixotadas à parte, que tipo de arte está passível do aprisionamento pelas palavras? A imprecisão e limitação das palavras que compõem um texto e a rigidez a que ele se submete na forma escrita, ambos (palavras e texto) sendo a forma pela qual se expressa o conceito, não o permitiriam fazer frente às mudanças do mundo ou, simplesmente, fazer frente às metamorfoses da arte. Não sem correr o risco, a meu ver inevitável, de serem suas ideias destituídas, em algum grau ou de todo, de correspondência com os fatos do presente.

Estariam os iluminados dispostos a tatuar seus corpos com os conceitos aos quais se devotam, para simbolizar a perenidade das ideias postuladas? Estariam dispostos a vestir a couraça inflexível, a pesada armadura da verdade eterna? Que horizontes vislumbrariam ao descer a viseira de seus elmos, hermeticamente seladas sob a ótica da certeza?

Ainda, porquanto ousou perceber, que conceitos não bailem, não exibam cores e formas, não soem, não narrem, não emocionem, como fazem as formas de expressão artística, pelo uso dos mais diversos materiais. Conceitos primam pela lógica e pela argumentação, expressos pela palavra. Em que lugar, então, seria possível um diálogo entre linguagens tão díspares? Estaríamos

falando de um encontro impossível entre o fenômeno-arte e as tentativas de conceitualizá-lo?

Talvez, na gestação de todo conceito de arte, já encontremos um feto embalsamado.

Desencontro

*Eu a tua procura, tu a me procurares,
e nós a de percorrermos, juntos,
esses sucessivos desencontros...*

Não é preciso seguir meu método (vamos fazer de conta que se trata de um método, para a boa reputação do livro...), o de desconstruir conceitos, desconfiar das palavras, semear dúvidas, detonar certezas, escarafunchar múltiplos sentidos, ironizar, rebelar-se, mudar de lado, passar-se por personagem, inventar novas palavras (como se adiantasse...) e enredar-se no próprio pensamento para tratar das questões referentes à arte. Nem todos procedem, necessariamente, desse modo peculiar. Há pensadores profissionais que conseguem realizar investigações teóricas sem sequer perder o senso prático. Eles estão bastante propensos a não desperdiçar o precioso tempo deles, nem o seu, inclusive. Não irão solicitar sua atenção por páginas e páginas de um discurso pouco produtor, e mesmo assim estarão dispostos a fornecer-lhe respostas claras e objetivas sobre arte. Mediante a devida compensação financeira pelos serviços prestados, é claro. Você encontra suas bem-intencionadas orientações nas vitrines das melhores lojas do ramo!

Era desse tipo de profissional especializado em arte que a Sra. Teri Horton estava prestes a se cercar pelo resto da sua vida, mas ela sequer desconfiava...

Teri Horton era uma motorista de caminhão, nos Estados Unidos, que cursara até a oitava série da escola. Baixinha e desboçada, aos 73 anos ela ainda dirigia sua enorme e possante carreta cor-de-rosa de 20 rodados. Pouco preocupada com os debates teóricos sobre arte, já havia respondido, entretanto, para si mesma, em poucos minutos, as principais perguntas que assombram e instigam filósofos e pensadores de todo o mundo, ao longo dos séculos (na verdade ao longo dos milênios):

1ª – O que é arte?

2ª – Qual o lugar da arte?

3ª – Qual a função da arte?

4ª – Qual é o valor da arte?

Suas respostas não primavam pela licença poética, nem eram necessariamente de cunho filosófico. Eram respostas de ordem prática, simples e de fácil aplicação (assim pensava ela...).

Ei-las:

Uma pintura é arte. A pintura que comprara numa loja de beira de estrada não era lá das melhores (ela até a achou feia, porque não tinha qualquer figura), mas seu colorido atraiu sua atenção o suficiente. O lugar da arte, no caso específico daquela pintura, seria o *trailer* de uma amiga, que passava por apertos financeiros e afetivos. Estava deprimida, a coitada. A pintura seria um presente para a amiga e deveria animá-la um pouco, com suas manchas coloridas, o que responde à terceira pergunta. Por fim, ela resolveu que oito dólares pela pintura não estava caro, mas – a amiga que a desculpasse – o presente também não podia ser lá muito dispendioso... Como era do seu feitio pechinchar, arrematou a pintura por cinco dólares. A atendente da loja nem pestanejou e assim se fechou a quarta questão.

Como ela se saiu? Se eu soubesse de antemão que as perguntas podiam ser respondidas de maneira tão fácil, talvez eu tivesse

me poupado de muitos debates com meus amigos do grupo de pesquisa Arte, Sentido e História (da Faculdade de Filosofia da Universidade de Passo Fundo). Minto. Descaradamente! Adoro os debates, o café, os chocolates e a famosa torta de limão de nossos encontros! Mas sou desprovido do poder para simplificar a complexidade e levo muito jeito para fazer o contrário. Chego a desdenhar o simples, no que se refere à criação e apreciação artística. Adoro complicar e desencaminhar nossas conversas, complexificar meus atentados criativos. Meu gosto fareja complexidade e lá vou eu criticar e escarafunchar no pensamento alheio, em busca de possíveis descuidos, entreverando-me cada vez mais na barafunda. Adoro uma complicação criativa (mais ainda que a torta de limão, se for possível)!

Contudo, não é preciso complicar tanto. Muitas coisas sobre o gosto, o belo, a estética e a arte podem ser explicitadas e conduzidas com clareza de raciocínio. Eu é que não sei como... Por isso até incentivo você a continuar investindo no assunto, mesmo após a leitura deste capítulo. Pode não parecer, mas muita gente considera esses problemas estimulantes e produz ideias pertinentes a respeito!

Voltando à Sra. Teri Horton, tudo parecia resolvido, e lá se foi ela, com sua carreta cor-de-rosa, levar a pintura para o *trailer* da amiga. Todavia, o mundo não parecia concordar com a simplicidade das respostas da Sra. Horton. Vejamos como.

A amiga em questão não gostou da pintura. Era feia e ponto final. Cheia de rabiscos, manchas e respingos, não representava coisa alguma, não continha figuras, nada de reconhecível. Como seria possível gostar daquilo (sendo *daquilo* o que alguns chamam de arte abstrata)? As respostas para a primeira e terceira perguntas estavam em xeque...

Para alívio da amiga de Teri, a pintura, que era enorme, não passou pela porta do *trailer*, o que evitou maiores constrangimentos na justificativa da recusa do presente (um verdadeiro

elefante branco). Mas pôs por terra a segunda questão, sobre o devido lugar desta (suposta, para não ofender Teri) obra de arte.

Tendo que ficar com a pintura para si, a Sra. Horton descobriu, meses mais tarde, que também errara no preço da obra, e lá se foi a quarta questão, pelo menos em termos financeiros. Ela cometera um engano de avaliação da importância de 49 milhões, 999 mil e 995 dólares. Aconteceu que, algum tempo após a compra, a pintura foi avaliada por especialistas em 50 milhões de dólares... Não apenas em 5. Sim, a discrepância entre 5 e 50 milhões era enorme (cerca de 10 milhões de vezes, pelos meus cálculos...) gigantesca, mas o engano podia acontecer. Tanto assim que ela se equivocou em cumplicidade com a atendente da loja de beira de estrada. Devemos admitir que Teri não era uma especialista em arte, muito menos em arte abstrata.

Ao que parecia, as questões anteriormente enumeradas sobre arte continuavam em aberto. Todo esforço e dedicação da Sra. Teri Horton, mais a sua fibra de caminhoneira, não haviam se mostrado suficientes para a elucidação dos problemas. Mas que importava? Quis o acaso que Teri estivesse multimilionária! Nestes momentos, em que o acaso nos contempla com dezenas de milhões de dólares, é comum subvalorizarmos os debates acerca da arte. Eu compreenderia.

O que aconteceu para aquele quadro feio e manchado valer tanto?

Aconteceu que a Sra. Horton havia encontrado uma pintura (supostamente) genuína e extraviada de Paul Jackson Pollock, ao que ela reagiu com a espontaneidade e coloquialidade que lhe eram peculiares:

“Who the fuck is Jackson Pollock ?!?”

(“Quem diabos é esse Jackson Pollock ?!?” – numa tradução não literal e bem mais pudica que o linguajar da desbocada Teri.)

Essa história real é narrada no documentário *Milionária por Acaso*, produzido, escrito e dirigido por Harry Moses, no qual a Sra. Teri Horton não poderia ser outra coisa senão a protagonista. Ocorreu que, desde a descoberta e aquisição da pintura até a gravação do documentário, já haviam se passado 15 anos de uma batalha entre especialistas (os guardiões do mundo da Arte institucionalizada e mercantilizada) para provar a autenticidade do quadro. Batalha cujos resultados venho a expor em seguida, sem nem tentar isentá-los da minha pegajosa subjetividade.

Paul Jackson Pollock é um pintor norte-americano. Para os especialistas, ele é referência e um dos expoentes do *expressionismo abstrato* (ou pingos, respingos, escorrimentos, manchas e nenhuma figura...). O expressionismo abstrato, segundo a página deste verbete na *Wikipédia*, “foi o primeiro movimento especificamente americano a atingir influência mundial e também o que colocou Nova Iorque no centro do mundo artístico...”. Esse nome, cunhado pelo crítico H. Rosenberg, pretendia indicar, consta na *Wikipédia*, a combinação da “intensidade emocional do expressionismo alemão com a estética antifigurativa das escolas abstratas da Europa”. Em outras palavras, Pollock escorria e respingava tinta pelo chão. Só que, após ser adotado pelos guardiões do Mundo Artístico, suas pinturas passaram a ser orçadas em dezenas de milhões de dólares.

A Sra. Teri Horton passou a nutrir enorme consideração pelo trabalho do Sr. Jackson Pollock e chegou mesmo a sublimar seus impulsos iniciais de repulsa pela pintura. Antes ela estava disposta a deixar a pintura na loja de beira de estrada, se fosse lhe custar oito dólares; e iria se desfazer logo dela, de qualquer modo, presenteando a amiga. Agora, não pretendia se desfazer

da pintura. A menos, é claro, que alguém lhe pagasse os tais dos 50 milhões de dólares.

Diferentes compradores em potencial ofereceram a Teri alguns *poucos* milhões de dólares. Teri recusou tais propostas. Um ricoço árabe, mais empolgado, fez uma oferta de 10 milhões. Mas, devidamente orientada pelos especialistas, Teri desenvolveu um agudo senso de valoração artística. Ou lhe pagavam os 50 milhões, ou nada feito. Inclusive porque, na sua convicção maior e súbito conhecimento especializado em expressionismo abstrato, tratava-se de um autêntico Jackson Pollock de 50 milhões de dólares (*what the fuck!*).

Como este caso da vida real envolveu um grande número de críticos, advogados, especialistas forenses, técnicos, historiadores, professores, doutores, *marchands*, leiloeiros, galeristas, *connaisseurs*, estudiosos, milionários, copistas, vigaristas, falsários, enfim, a *turba ululans* do Mundo Artístico institucionalizado, fico interessado em como eles tratariam das quatro questões levantadas anteriormente, quanto à arte, considerando a relevância dos seus títulos, cargos, posições, conexões, cultura e influência. Haveria um grupo mais abalizado do que este para tratar daquelas relevantes questões?

Em pensamento, chego mesmo a permitir-me substituir “o lugar da arte” por “o lugar de um Paul Jackson Pollock”. É a minha tentativa de acelerar o processo que culminaria em alguma resposta satisfatória, para compensar a nulidade de resultados alcançada até agora. Com a palavra, os especialistas!

Infelizmente, ao contrário de outras pinturas de Pollock consideradas perdidas e posteriormente resgatadas dos mais inesperados lugares (como no verso da tabela de preços de uma oficina mecânica), a autenticidade da pintura de posse da Sra. Horton jamais foi determinada, confirmada, conferida, por muitos desses mesmos especialistas... (...e o Mundo Artístico a renegou).

Mesmo que parte dos estudiosos e técnicos forenses renomados creditassem a pintura a Pollock, o fator arte não parecia ser pertinente à avaliação. Muitos não prestavam mais atenção à pintura em si do que a uma impressão digital parcial, no verso do suporte, que combinava com outra, de Pollock, extraída de uma lata de tinta do seu *atelier*. Para onde foi a arte nesse caso? A arte se diluía na avaliação monetária e da autoria da pintura, não havendo nada mais o que a tinta sobre o suporte, os movimentos, as sobreposições, as formas, as texturas e as cores pudessem fazer a respeito. Não para os investidores. Sequer para os especialistas em Pollock. Estes se dividiam em posições antagônicas, ou admitiam estar em dúvida: podia ser um Pollock, ou não. Quanto mais dinheiro em jogo, tendo em vista o avolumado valor pecuniário da pintura, maiores as dúvidas dos especialistas. Nenhum deles queria arriscar sua carreira neste jogo de milhões de dólares. Por fim, aqueles que se eximiram de tomar uma posição ou foram contrários à autenticação da pintura transferiram a responsabilidade de suas posições para a ausência de documentos da *provenance* (procedência) da obra, ou de um documento outro que atestasse sua autenticidade, ou da assinatura do autor.

A obra não falava por si no Mundo Artístico. Ou, se falava, esse mundo não a queria ouvir. Os especialistas traziam diversos argumentos que os incapacitavam a avaliar a obra, mas não teriam restrições em avaliar uma série de documentos sobre ela, se eles existissem. Especialistas em quê mesmo eles eram? Ah, sim! Em Arte... Esses especialistas insistiram na documentação e na assinatura, mesmo que essas comprovações pudessem ser facilmente adulteradas ou falsificadas, como frequentemente acontecia, segundo o conhecimento que os próprios especialistas tinham sobre as muitas falcatruas no ramo.

Ao que parece, o Mundo Artístico exige Arte com *pedigree*, certidão de nascimento, comprovante de residência, atestado de bons antecedentes, boas companhias e excelentes referências (para encobrir o vexame de não conseguir identificar a autoria

de uma obra exclusivamente pelas suas características artísticas, nem pelo seu sistema de classificação). O Mundo Artístico até aceita autenticar um quadro perdido de algum pintor célebre, quando ele se extravía em algum museu, universidade ou palácio, segundo registros históricos, e foi aí que a Sra. Teri Horton deu azar... Apesar do empenho do especialista forense, da impressão digital, das partículas de tinta-*spray* dourada igualmente presentes na pintura e no *atelier* de Pollock, mesmo da confirmação da autenticidade por alguns especialistas em Pollock, para o Mundo Artístico e seus investidores um “Paul Jackson Pollock” de loja de beira de estrada, encontrado por uma motorista de caminhão boca-suja, não pegava bem...

A arte, alheia a todo esse circo, percorria estranhos caminhos e acabava em lugares pitorescos.

Decepcionante, toda a polêmica sobre o trabalho não assinado de Pollock atingia a pintura como um solvente e, a dissolver-se, a arte escorria pelo ralo.

Creio que a Sra. Horton não encontrou a arte quando comprou a pintura, muito menos encontrou um Pollock, mesmo que a pintura seja autêntica. A Sra. Horton estava fadada a desencontrar-se com essa pintura, um desencontro à primeira vista! Ao comprar a pintura ela desencontrou-se com a arte de Pollock. Não vejo mal algum nisso. Não estamos fadados a reconhecer ou conferir o *status* de arte a toda forma de expressão com a qual nos deparamos. Muito menos a gostar. O gosto precisa ser construído, nutrido, elaborado. Para isso vale-se de sensibilidade, sorte, oportunidade, interesse, experiência, incentivo, estudo, atrevimento, coragem e algum discernimento, nas mais variáveis proporções. Nem tudo nos serve, nos apraz, nos convence, nos arrebatava, nos emociona, nos coopta, nos seduz, nos persuade.

Como a questão do gosto se faz presente, me lembrei do Buzugo. Discorro sobre ele rapidamente.

Tínhamos, na casa da minha família, um cão horroroso, mistura de fila brasileiro com buldogue inglês, pelo qual nutríamos imensa afeição. Ele era muito dócil e feio. Era tão feio que os transeuntes paravam na calçada para admirá-lo, incrédulos. Ele sacudia o cotoco do rabo (uma espécie de saca-rolhas só com duas voltinhas), em faceira retribuição. Do rabo ao focinho, tudo no Buzugo deu errado. Chegava a ser um capricho da feiúra! Nada na sua cabeçorra estava apumado, nem era proporcional ou harmônico. Dentes, bochechas e focinho estavam achatados num entrevero só, encimados por um pequeno par de olhos caídos, vermelhos e desalinhados. Ele andava torto, como se cada par de patas puxasse para um lado diferente. Seu pelo era rajado e escuro. Em homenagem à sua feiúra, o batizamos de Buzugo, palavra que consta dos dicionários da língua portuguesa e que significa “coisa mal-feita ou mal-acabada”. Na época, eu e meus familiares nos divertíamos lendo o dicionário durante as refeições (minha irmã caçula até se sentava sobre um deles, para alcançar a mesa). A definição era o cão em pessoa (ou em feiúra).

Este episódio é um singelo exemplo de que podemos gostar, amar o feio (assim como podemos encontrar a beleza na arte cadavérica, nutrirmos um senso *estétrico*). As questões do gosto são das mais polêmicas. Buzugo, já na velhice, morreu com um tiro na cabeça. Para evitar maiores traumas em família, deixamos em aberto a hipótese de suicídio.

Você é perspicaz e dá-se conta que o parágrafo anterior não é pertinente a este capítulo, pois um cão, por mais feio que seja, não é uma obra de arte. Tem razão, mas só até o instante em que alguém proponha que ele seja, e outro alguém tope entrar no jogo. E isso vale? Vale. Culpa do Duchamp., artista francês que extraditou um urinol do mundo cotidiano para a esfera artística, acolhido pelo Mundo Artístico sob o conceito de *ready made* – já pronto.

Agora que estou a terminar esta parte do capítulo, não consigo deixar de visualizar Teri Horton como uma versão feminina

de Sancho Pança, o fiel escudeiro de *Dom Quixote de La Arte*, trotando no seu burrico cor-de-rosa, a enfrentar gigantescos monstros do Mundo Artístico.

Metamorfose

...metamorfosementemorfosementamor...

A luz suavemente desabrocha para o olhar e começa a desvelar uma imagem. Da escuridão, abre-se o botão da visão, a cena floresce. Ainda sem foco, distingo sombras e cores. As formas se manifestam e as manchas de cor, de luz e de sombra se definem num castelo. Vejo um castelo. O castelo tem torres altas e pequeninas janelas, com muralhas acolhendo as torres. Percebo os detalhes menores. O castelo é áspero e escuro. O campo de visão vai se ampliando, gradualmente. O castelo se torna menor. É um pequenino castelo esculpido em areia negra, a areia de uma ilha vulcânica, banhada pelos mares orientais do globo. Há uma mão delicada, feminina, jovem, cuja palma sustenta o castelo. Começa a chover. A chuva suave cai sobre o castelo de areia negra e a mão de pele branca. Primeiro, a água molha, logo encharca a areia. Principia, lentamente, o esboroamento da areia. O castelo está a desmanchar-se. As torres são as primeiras a cair. Caem sobre as muralhas. As muralhas cedem. Tudo acontece devagar. O castelo implode, encolhe, é uma flor negra murchando sobre si mesma. O castelo se esvai enquanto a areia negra forma um montículo disforme e molhado. O montículo derrete. A areia escorre. Não é mais de que uma poça de lama sobre a palma da mão da moça. Lama negra sobre a mão aberta. A chuva segue a cair, levando o negrume da lama, lavando a brancura da pele.

No parágrafo anterior, descrevo minha lembrança da cena inicial do filme *“The tempest”* (*A tempestade*).

Lembro-me da metamorfose da escuridão em luz, das cores em forma, do castelo em areia. Não creio que minha lembrança faça jus à cena, ou lhe seja fiel. É a mente metamorfoseando a experiência em memória, a memória em lembrança, a lembrança em pensamento. Trouxe para o parágrafo a metamorfose do pensamento em palavra e as imagens da cena cinematográfica metamorfosearam-se em cena escrita.

O que ocorre com a arte em suas metamorfoses? A arte da escultura teve de desmanchar-se para que se desenvolvesse a arte da narrativa cinematográfica? A arte se dissolveu com o castelo ou erigiu-se na sua dissolução? A dissolução de um fazer artístico é o princípio da edificação de outro? Uma falha técnica, conceitual, casual, é simultaneamente a descoberta de um novo fazer, conceber, planejamento (eis o casual-causal...)?

Como crer na perenidade da arte? Ou mesmo na sua identidade, territorialidade, especificidade, individualidade, propriedade, quando a percebemos metamórfica? Como definir sua linguagem, suas técnicas, seus meios, seus saberes, suas formas e fronteiras? Como crer ou definir a arte quando numa única exibição de segundos tanta coisa se mistura, se transforma, acontece e deixa de ser? Retorno à cena inicial de *A tempestade*.

A cena mostra um castelo. Mas não era um castelo, e sim uma miniatura esculpida em areia, que se desmancha assim que começa a chover. Não era, então, arquitetura; era escultura. Também não chovia. A *chuva* provinha de uma máquina controlada por técnicos. Então não se tratava de um fenômeno natural, mas de um artifício tecnológico. A areia, revelo agora, não era areia. Era gelo colorido, maquiado e misturado para nos fazer crer que era areia. Sim, porque segundo a diretora do filme, a areia dissolvia-se rápido demais para o que ela pretendia. O gelo, que a substituiu, derretia na velocidade ideal. Juro pela Santa Metamorfose e por todas as Musas do Olimpo que eu só soube disso, após crer que se tratava mesmo de um castelo de areia, assistindo ao *making of* do filme. Do filme... mas que filme?

Já faz algum tempo que as produções cinematográficas podem ser realizadas diretamente no formato digital, dispensando as câmeras analógicas e seus rolos de filme. Então, do que é mesmo feito o castelo para o apreciador da arte cinematográfica, ou da arte escultórica? De gelo? Moléculas solidificadas de água? Não, na verdade os arquivos das imagens apreciadas constituem-se de *bits*, a menor unidade de informação digital (segundo o que entendo da teoria da ciência da computação). Afinal de contas, eu assisti às cenas no computador, e não no cinema. O que vi foram *bits* decodificados em *pixels* coloridos no monitor do computador, sei lá por obra de que tecnologia eletrônica específica (lembro que, no tempo das televisões de tubo, as cores eram exibidas pelas *tripletas cromáticas* do monitor RGB, *red-green-blue*... Mas quem se importa, nesses dias de tela plana, tela de plasma, de cristal líquido, de LED, TV 3D?). O castelo se foi, a areia se foi, o gelo também se foi... restou a arte? Qual fazer artístico define-se ou identifica-se pelo uso dos grãos de areia, das gotas de água ou dos códigos digitais numéricos como sua matéria-prima elementar?

Mesmo que o castelo fosse de areia, o que é afinal a areia? As locações do filme foram feitas numa ilha vulcânica, por isso a areia era negra. A erupção vulcânica deu origem à ilha. O vulcão metamorfoseou-se em locação cinematográfica. O magma que borbulhava no ventre do vulcão foi lançado para a crosta terrestre, originando a lava pastosa. Dessa lava se fez a pedra pelos processos de resfriamento e solidificação decorrentes do contato com o ar e a água. Da pedra, pela deterioração, erosão, fez-se a areia, uma areia vulcânica, negra. Dessa, fez-se, moldou-se, o castelo de areia. A transitoriedade do estado da matéria interfere na arte ou numa forma específica de arte? As técnicas e formas artísticas me parecem ir e vir, dividem-se e reúnem-se, anulam-se e multiplicam-se. Só não se deixam ficar estáticas, uma só coisa, um só entendimento, um só meio ou fim. Prossigo.

Havia a mão que segurava o castelo, da atriz. Então apreciei a arte da interpretação, no âmbito das artes cênicas?

Mas a mão que moldou o castelo era do escultor. Então o que apreciei pertence às artes plásticas? Contudo, a mente que desenhou o castelo antes de ele ser esculpido foi a do artista gráfico. Assim falo das artes gráficas? Só que antes, a mente que imaginou uma mão e um castelo para a primeira cena do *filme* foi a do roteirista. O que faço, desloco-me para a arte literária? Mas não seria possível apreciar a cena sem o cenógrafo, o figurinista, o iluminador, o cinegrafista, que captou a imagem pela câmera. Por este último, trata-se de arte fotográfica? Por fim, talvez não fosse possível termos a cena, a junção de todos esses elementos, fazeres e artistas já citados, sem o trabalho de um diretor de cinema. O trabalho do diretor se dá no momento da captação das imagens e do som direto. Antes disso, na conceitualização da cena, escolha de locações, ensaios e, em momentos posteriores, no acréscimo da computação gráfica, na edição das imagens e do áudio (quando, para meu deleite, é acrescentada a música, arte que tanto me emociona e me encanta!). Do que é que eu usufruí, afinal, como manifestação artística, enquanto apreciava o derreter daquele castelo de areia sobre a palma da mão? A que forma de expressão ou linguagem artística essa cena pertence ou corresponde (só ao cinema?) e minha experiência estética deve tributo e agradecimento?

A tempestade – o filme – é a versão cinematográfica da obra homônima de William Shakespeare para o teatro. Tomo versão por metamorfose. A diretora de *A tempestade* para o cinema, Julie Taymor, já havia dirigido essa obra do dramaturgo Shakespeare algumas vezes antes no teatro, em versões diferentes. Por experiência própria, digo que uma montagem teatral tem a capacidade de modificar-se a cada apresentação. Essa mudança ocorre pela relação dos atores com o público e com o espaço cênico, pela relação dos atores e técnicos entre si, pela presença ou ausência de energia que a relação dos artistas com o mundo produz. Ainda que o texto de *A tempestade* seja o mesmo na sua forma escrita, cada diretor de teatro montará a sua versão do texto e cada ator

elencado interpretará seu personagem de maneira particular, a cada vez que se abrirem as cortinas e ele subir ao palco (ou como e onde quer que a peça seja encenada). Entendo tudo isso como exemplos e instâncias da metamorfose da arte, uma arte que se doa à transformação, sem dor, que se permite *derreter* (como na aglutinação da teoria do tempo relativo, de Einstein, e do queijo *camembert*, metamorfoseados nos relógios derretidos de Dali) e moldar-se noutra manifestação. Preconizo, desejo, me apraz a *manifestação* (sic.) do mundo pela arte metamórfica.

Para o Mundo Artístico não há tanta pressa. Há, outrossim, o reacionarismo, o conservadorismo. A simbiose entre as diversas formas artísticas, ou o parasitismo, a promiscuidade, a miscigenação, a permeabilidade osmótica, tendem a conturbar um tanto a paisagem artística tão bem podada (com duplo sentido) pelo jardineiro da moda (que o Mundo Artístico elege e cujo gosto massifica).

A arte devidamente podada favorece sua compressão (e compreensão) nos exíguos segundos do intervalo comercial, nos poucos centímetros quadrados de espaço impresso ou virtual do anúncio gráfico. A arte devidamente podada pode parecer um *slogan*, uma logomarca, um *jingle*. Isso representa uma grande economia de tempo e espaço aos comerciantes. A arte devidamente pré-digerida pelos especialistas, regurgitada e requentada pelos meios de comunicação de massa, em versões ultrassimplificadas, favorece sua publicidade (e consumo).

Para combater essas visões superssimplificadas, com o devido tédio e enfado, são necessárias mentes ágeis e inquietas. Mentres criativas que não veem outra alternativa senão a de serem a alternativa. Talvez por isso a arte corra em direções outras que a do *mainstream* midiático ou institucional, acelerando o passo pelas trilhas da ficção (mesmo que o termo fantasia lhe seja atribuído pejorativamente). Ela realiza o vislumbre de outros cenários, meios, formas, e desta maneira envia para o *front* as inteligências desbravadoras, pólos das transformações futuras.

Apesar dos conservadores e reacionários, a poesia, a literatura, a música, as artes plásticas, a atuação, a dança e o circo juntaram-se no teatro e no cinema. O rádio inspirou-se no teatro e expirou rádio-novela e música. A TV se apropriou do rádio e vestiu as novelas e *shows* musicais com imagens. A *internet* convergiu e acelerou tudo, metamorfoseou o público em autor pela disseminação, instantaneidade e custo zero das produções virtuais (e crio o *receptautor*, que me remete ao *prossumidor*, neologismo criado pelo escritor e futurista Alvin Toffler). A foto flertou com a pintura e vice-versa, confundindo os que creem na verdade dos fatos (e que a foto retrata o fato!). A música e a poesia cantaram juntas, para desespero dos puristas e formalistas. A arte digital mimetizou as técnicas da arte tradicional, instaurou novas técnicas, inundou todo o panorama do fazer artístico. Os lugares possíveis da arte desenvolvem-se também pelos meios que a propagam. A arte reproduz-se, copia-se, clona-se, infecta-se. Como querer que ela, a arte, sobreviva sem a capacidade de metamorfosear-se?

Intuo que o lugar da arte está no próximo movimento da arte viva, esta arte que troca de pele toda vez que abocanha um novo fazer ou forma e se acresce. Que arranha e desprende a pele velha quando transita de um meio-mídia-suporte-habitat-nicho para outro. Não a confunda com suas peles secas, abandonadas pelos cantos institucionalizados, rasgadas pelos ponteiros dos relógios. A arte viva troca de pele a cada momento metamórfico. Ela serpenteia, surpreende, assusta, seduz. Seu veneno dissolve os tecidos sociais, sua química mergulha nossos neurônios em pirotecnia emocional. Ela provoca uma ebulição química: a dança em transe dos neuro-receptores sob o espocar das sinapses. Seu veneno perturba as emoções e os sentidos, sua fórmula confunde os alquimistas da palavra, sua natureza nutre e sustenta os criadores. Imagino um círculo de muitas serpentes, a morderem uma a cauda da outra. Cada qual representando uma maneira de se fazer arte. Essa mordida infecta, contamina e gera uma nova arte aliada ou envenena e destrói a arte alienada.

Relação

A arte deita-se com o impossível e, por ele fecundada, gera possibilidades.

Poderíamos ao menos concordar que há alguma fronteira limítrofe que delinea o espaço da arte? Provavelmente não confundiríamos fantasia com realidade, ciência com religião, poesia e música com física subatômica! Ora, ora... como não? Penso que traçar linhas limítrofes para a arte seja tão insensato quanto querer isolar os diversos ramos do conhecimento humano, posicionar o homem à parte da vida, conceber que seus pensamentos, crenças e sonhos são entidades apartadas e incomunicáveis entre si. Sigo com exemplos que me levam a considerar as linhas limítrofes um tanto obsoletas, meramente convenções abstratas, geradoras de conflitos e confusões desnecessárias. Dificilmente concebo que essas fronteiras possam ou precisem ser definidas. A quem e para que fins tal zoneamento (retalhamento) do saber prestar-se-ia?

O que são as áreas delimitadas das manifestações artísticas (e mesmo de qualquer expressão do conhecimento humano) e suas linhas limítrofes senão as diferentes cores do arco-íris, mas, ainda assim, sem jamais deixar de ser o arco-íris? Não são, as cores, gotas d'água refratando a luz, moléculas de H₂O bombardeadas por fótons? Não são todas as categorias como as cores do espectro, separadas pelo prisma? E quem distingue a fronteira entre as cores do arco-íris? Quem contesta que sem o azul e o amarelo não haveria o conceito de vermelho, na tentativa das palavras de expressarem algo por contraposição a outro fenômeno? E mesmo o vermelho não se desdobra e se manifesta em diferentes tons, intensidades, cor-luz e cor-pigmento, saturações e brilhos? Quem atesta onde e quando o vermelho deixou de ser vermelho? E quem comprova que o vermelho, como fenômeno luminoso, é o mesmo vermelho que estimula os cones e bastonetes

da retina do olho? E, indo mais adiante, que aquele vermelho, uma vez percebido pelo órgão da visão, será o mesmo vermelho acessado pela nossa memória, quando a palavra *vermelho* evocar o seu conceito? E estariam esses arquivos da memória à prova do desbotar das cores? Da mesma forma que o vermelho transita da física subatômica para o fisiológico, para o biológico, para o neurológico e destes processos para um intangível universo de ideias e lembranças, a arte não pode fazê-lo? Que lugar tão poderoso é esse que a isolaria de tudo o mais?

Não se manifesta a arte no lugar físico, lugar subjetivo, lugar gramatical, lugar histórico, lugar econômico, lugar social, lugar emocional, lugar cultural, lugar sensorial, lugar mental, lugar imaginário e tantos outros lugares? Só para quem deseja preencher as molduras e encimar os pedestais de seus museus e vitrines, só para quem deseja embretar as massas da audiência até a frente de seus palcos e lojas, é que a arte deve submeter-se ao seu devido lugar...

A percepção do físico-atômico, de acordo com a qual a solidez da matéria não existe, que no lugar de coisas e objetos deveríamos estar falando de interconexões entre elétrons e fótons, pode nos deixar sem palavras para expressar essa manifestação da realidade. A mesma que até então entendíamos por matéria sólida separada e representada por coisas e objetos. As equações matemáticas que procuram descrever esses padrões de probabilidades do ser/estar são incompreensíveis para quem não é ultraespecializado na área... Como então expressar esse conhecimento? Podemos abrir mão da linguagem metafórica para termos a possibilidade de compreender a realidade de alguma forma? Algo que uma vez expresso nos remeta à, digamos, *solidez* da matéria?

Para os hindus, a dança do deus Shiva sustenta e, simultaneamente, é o Universo. “Sua dança é um fluir de energia que passa por uma multiplicidade de padrões a dissolverem-se uns nos outros” (fala um personagem do filme *Mindwalk*, ou *Ponto de mutação*, dirigido por Bernt Capra). Não estamos falando da

dança das esferas? A dança de Shiva não é uma metáfora para o bombardeamento constante da terra por fótons e elétrons num constante fluxo interativo de destruição e criação?

Se nós trocamos, em nível subatômico, partículas-ondas de matéria-energia com tudo o mais, cadeiras, paredes, outros seres vivos... O que dizer das trocas entre a arte e os outros ramos do conhecimento humano?

Uma personagem de Capra diz que “A essência do acorde está na relação entre as notas, e a relação entre tempo e frequência faz a melodia.” Ele deduz que “as relações fazem a música. As relações fazem a matéria.” E, assim, faz uso da linguagem metafórica para referir-se a um conhecimento da física (e vai além, quero deduzir, sugerindo irmanar física e arte numa natureza constitutiva comum – a da relação).

Pelos exemplos anteriores do uso da linguagem metafórica aproximamos diferentes (supostamente) ramos do conhecimento humano: a física subatômica, representando a ciência; a crença hindu, representando a religião; a dança e a música, representando a arte; e lembro ainda que a poesia faz da linguagem metafórica um de seus instrumentos de criação... E agora? Quando esses ramos do conhecimento humano entrelaçam-se no uso da linguagem metafórica para se aproximar da mesma realidade, quão sólidos permanecem os lugares limítrofes entre ciência, religião e arte? Entre existência e percepção? Entre o real e o imaginário? E, independentemente do uso da linguagem metafórica, não estavam a ciência, a religião e a arte absortas em torno de um problema em comum, a relação entre matéria e energia?

Quando arte, ciência e religião estão em relação entre si, onde o especialista deve pousar a lâmina do seu bisturi (cartesiano) para cindi-las?

Não me parece plausível que a arte deva ou possa diferir de tudo o mais que a mente humana engendra e percebe, sem se imiscuir e confundir, em todos os aspectos e possibilidades de

influência, existência e interação, com qualquer outra instância da vida e conhecimento humanos.

Quanto à possibilidade de a filosofia e a arte encontrarem-se. Hummm... No conceito, ainda não... (até que se fundam, confundam, os conceitos de ambas?) A filosofia pode tentar, propor-se a traçar caminhos, desenhar um mapa dos lugares, para chegar até a arte, mas não poderá percorrê-los, ocupá-los e encontrá-la. Forçosamente, discursar sobre algo é manter-se distante dele. Um mapa não é o lugar, é a representação do lugar, em escala. O lugar é de quem está/é, e não de quem fala sobre quem está/é. Mas que sei eu? A cada vez que me revolvo para esclarecer minha linha de raciocínio, mais me enredo nela. Será esta minha condição de pretensão pensador? Por fim, canso-me (por agora) dos meus pensamentos. Imagino como você pode estar exausto (ou meramente enfadado), após ter dado o prazer de sua silenciosa e indulgente companhia até aqui. É por isso que, a título de compensação pela sua paciência e boas maneiras, arrisco alguns palpites (mais sucintos) sobre a arte no tempo e no espaço.

Não me atrevo a dizer que todo lugar é passível de arte, mas arrisco dizer que toda arte possível terá o seu lugar.

O lugar da arte pode ser fixo, delimitado e perene para os especialistas, pois que eles têm dificuldade em subsistir na incerteza.

O lugar da arte pode ser onde ela sobreviva ou garanta a sobrevivência de quem a postula.

O lugar da arte pode ser nômade, mutante e permeável para os subversivos, posto que eles resistem com dificuldade e tendem a definhar na prisão da ordem e da constância.

O lugar da arte pode ser na imaginação, para o artista, onde ela é gerada até o momento do parto.

O lugar da arte pode ser o da obra parida pelo artista, ao alcance dos sentidos daquele que não exercita sua imaginação a

ponto de iluminar, ressoar e povoar, por si, a escuridão, o silêncio e o vazio da sua mente.

O lugar da arte pode estar nas utopias, para os visionários.

O lugar da arte pode estar nos cofres e museus fortificados, para os investidores, pois eles acreditam que ela tenha o seu preço.

O *onde* da arte pode estar no programa de TV, na página de revista, no vídeo do *You Tube*, no DVD ou *Blue-Ray* da locadora, para os mais convencionais, acomodados, e o seu *quando* soará inconfundível no próximo estalar do chicote da moda.

O *onde* e o *quando* da arte podem ser esse ponto-momento de confluência, onde a percepção e a expressão fundem-se e interagem proficuamente para gerar uma nova linguagem e transcender as atuais e presentes formas de existência e de comunicação, rumo a uma nova possibilidade de ser/estar.

O *onde* e o *quando* da arte se estabelecem na relação entre os elementos que dela se propõem participar.

Logo nos primeiros encontros do nosso grupo de pesquisa e debates (Arte, Sentido e História) sobre filosofia, arte e tudo o mais (um pouquinho), dei-me por conta de que sobrecarregava o meu carrinho com dúvidas e mais dúvidas, enquanto que a sacolinha de respostas permanecia vazia. Minha indignação quanto a essa situação sempre desenha sorrisos sádicos nas faces dos meus amigos e amigas do grupo. Afinal de contas, eu frequento o grupo para quê? Para admirar um poço sem fundo de ignorância? Meu pensamento crítico, contudo, já se enamorava das interrogações. Acho que o que me atrai na filosofia é a possibilidade de questionar, a possibilidade de encontrar (para pensar e interpretar o mundo), outras alternativas que não as mesmas do senso comum (tantas vezes cego e conformado pela ordem vigente). Sinto-me até incentivado a questionar.

Geralmente, em outros grupos e lugares, questionar atrapalha; questionar muito surpreende e espanta; questionar o que *não*

deve ser questionado desestabiliza, confunde e irrita. No nosso grupo de pesquisa questionar é prazeroso e bem-vindo. Pensares diferentes enriquecem o encontro. Sinto-me bem-vindo e sigo ouvindo, lendo, apreciando, debatendo, assim como reconsiderando, questionando e me permitindo duvidar de tudo, de todos e de mim mesmo, principalmente...

... pois considero que um pensar saudável admite discordar de si mesmo.

Capítulo

II

OS LUGARES DA ARTE: *instâncias de formação e de transmissão do saber*

Roberta Del Bene¹

O que será abordado nestas páginas consiste no seguinte problema: como a visitação da arte e de seus lugares pode vir a ser uma experiência adequada e pertinente às questões de formação e de transmissão do saber na nossa época? Por isso, embora se coloque no cenário das transformações e das contradições que nos envolvem devido à globalização, tal reflexão pretende dar conta de uma experiência específica de formação e de pesquisa que me envolve pessoalmente no contexto particular da minha terra e cultura. Na verdade, faz parte das necessidades da nossa época ficar no recorte entre o global e o local, bem como a noção da interdependência que há entre pessoas, grupos e culturas das regiões do mundo.

O que estamos procurando?

“Há uma pergunta que sempre me faço quando encontro europeus que chegam por aqui: o que vocês procuram quando

¹ Doutoranda em Ciências da Formação na Universidade de Verona. Nascida em Ravenna, mora em Verona e trabalha com assessoria para instituições não-governamentais na Itália. (Minicurriculo atualizado em 2012).

vêm à América Latina ou então aos países do Terceiro Mundo? Penso na Europa, cheia de história e de tradição, carga de beleza e de arte, prédios antigos, praças, igrejas com esculturas, pinturas, lugares tão lindos e me pergunto: o que vocês podem achar neste Novo Mundo...”. São mais ou menos essas as palavras de um professor de história encontrado no período da minha experiência lá no Sul do Brasil, numa tarde, na sua casa, aonde fui para levar notícias e saudações de uma amiga comum, brasileira, migrada para a Europa muitos anos atrás.

No Sul do Brasil – e depois no Nordeste, atravessando o país inteiro –, passei alguns meses do meu doutorado em Ciências da Educação e da Formação Contínua. Com essa pesquisa, abordo a questão das interações e das mudanças que se produzem especificamente nos espaços de formação, no momento do encontro entre pessoas de diferentes culturas. Tal acontecimento, sempre mais, verifica-se aqui na Itália, como em outros países da Europa e do mundo, seja no campo da educação dos jovens, seja no campo da formação permanente nas escolas ou nos espaços de trabalho. Vale lembrar que esse é um dos efeitos da globalização, caracterizada não só pela interdependência entre as regiões do mundo como também pelas migrações e relevantes movimentos dos sujeitos, dos povos e das culturas.

A questão da interação entre povos culturais diferentes tem algo a ver com o Brasil, especificamente com a sua própria história. A relevância e o desafio da *questão multicultural* no Brasil emergem em qualquer âmbito do debate público, por isso quis passar um período de estudo e de vida no país, realizando uma experiência que pôde oferecer-me estímulos e orientações importantes.

Mas o interesse de pesquisa não foi a única razão da minha viagem ao Brasil. Na verdade, o seu propósito é também responder a uma inquietude que tem a ver com as condições e as oportunidades oferecidas pelo meu mundo e pela minha própria cultura à minha demanda de aprendizagem e formação. Além

da especificidade das experiências e das razões que justificam as viagens, é verdade que, como frisou o professor de quem falei, são muitos os europeus, jovens ou menos jovens, que decidem passar um período breve ou longo na América Latina, na África, na Ásia. O que estamos procurando como europeus? Qual é a natureza da inquietação que movimenta tantos europeus pelo mundo? É a respeito disso que gostaria de refletir, partindo de mim mesma e das minhas insatisfações, sobre as quais a experiência de pesquisa pode dar uma oportunidade de compreensão de uma perspectiva mais ampla.

A questão do saber

Livros na mala: reflexões partindo de George Gurdjieff, Elemire Zolla e Simone Weil

Acredito que faz parte da experiência de muitos europeus chegar a outros lugares do globo carregados da hereditariedade da história do Velho Continente e, mais, de toda a responsabilidade que a civilização europeia tem nos confrontos com as contradições do mundo global.

Se pensamos nos desequilíbrios ambientais, econômicos e sociais provocados pela globalização e na ineficácia de quase todos os conhecimentos produzidos nos últimos decênios para resolvê-los, não podemos ignorar as palavras de Vandana Shiva, quando denuncia a pretensão de universalidade dos saberes científicos que fundam a cultura ocidental e que orientaram e impulsionaram todas as grandes transformações do mundo:

O saber ocidental é uma tradição local que se difundiu no mundo através da colonização intelectual. O universal se difunde como sistema aberto. O local globalizado se difunde, em vez disso, com a violência e com o engano. O primeiro nível de violência

que se volta contra os saberes locais é aquele de não reconhecê-los como tais (SHIVA, 1995, p. 14).

Se, por um lado, o processo de descolonização da primeira metade do século XX nos oferece a possibilidade de estabelecer uma *distância* dos acontecimentos e do desenvolvimento histórico dos estados europeus durante os séculos da colonização, por outro, as palavras de Vandana Shiva lembram que a violência e o abuso que caracterizaram aquela parte da história *universal* não foram exauridos; pelo contrário, encontraram nova forma no plano dos saberes e do conhecimento.

O encontro dos povos e das culturas que as visões otimistas da globalização nos sugerem imaginar como uma *reunião planetária*, onde todos contribuem para o bom governo e o melhoramento do mundo², não deve distanciar-se da consciência de que nunca como na nossa época global as diferenças e o equilíbrio de força entre saberes, visões de mundo e conhecimentos humanos assumiram uma importância e um alcance problemáticos e conflitantes em todos os campos da vida humana e em todas as regiões do mundo.

Nesse sentido, considerar o saber ocidental como uma tradição local não é apenas um ato de suposição de responsabilidade e de contraste contra a arrogância com que se ganhou o título de universal: é uma verdadeira mudança de perspectiva não apenas contra os *outros saberes* como também contra o saber do qual cada ocidental é portador. Dizer que o saber ocidental não é universal, mas uma tradição local, significa considerar que é forjado numa língua determinada e que é fruto da elaboração de

² A imagem da reunião planetária é sugerida pelo filme *O planeta verde* (*La belle verte*), de 1996, dirigido por Coline Serreau, que trata, com senso de humor e usando o artifício cômico da externalidade, dos problemas do mundo ocidental: o frenesi, o abuso de comando, a inquietação e o consumo selvagem dos recursos naturais e do espaço.

grupos humanos específicos, os quais estabeleceram determinados modos de construir, usar e transmitir³.

Isso acarretará, no caso do saber ocidental e dos seus portadores, apresentar-se à suposta *reunião planetária* não apenas convictos dos próprios conhecimentos como também da consciência da parcialidade de seus limites. Será necessário, também, restituir sua historicidade e revelar seus vínculos e as condições nas quais foram determinados.

Diferenças de saber e maneiras de conhecimento

Na introdução do seu livro *Incontri con uomini straordinari* (1993), Georges I. Gurdjieff apresenta um personagem que intervém numa reunião que aconteceu no final do século IX, para discutir a cultura contemporânea⁴. Tomando a palavra, o velho intelectual persa – “intelectual, não exatamente no sentido europeu da palavra, mas naquele que se dá no continente asiático, isto é, não apenas em relação ao saber mas também ao ser” (GURDJIEFF, 1993, p. 37) – expõe-se sem ressalva contra a *civilização*

³ Sobre a necessidade de *desmascarar* a universalidade da tradição ocidental e sobre quais perspectivas teórico-práticas se compreende esse *desmascaramento*, em particular, no âmbito das ciências sociais, faço referências à escola etnopsiquiátrica francesa e, em especial, aos textos de George Devereux e Tobie Nathan.

⁴ Gurdjieff viveu entre os séculos XIX e XX. De origem grega, desde sua juventude de viagens e explorações pelo leste do Mediterrâneo, transfere-se primeiro à Europa e de lá, por alguns períodos, aos Estados Unidos, empenhando sua vida na pesquisa e na construção de uma tradição de conhecimento de natureza esotérica. Explicitamente alternativa e revolucionária em relação à cultura dominante, essa iniciativa identifica na dança e na música os caminhos privilegiados para o desenvolvimento e o crescimento da humanidade. O texto que cito se localiza entre os últimos de sua produção, do qual existe uma intensa adaptação cinematográfica na obra de Peter Brook, uma das figuras mais importantes do teatro do século XX, e narra os encontros que o autor teve no caminho de sua pesquisa. Uma homenagem à sua música é a obra do pianista de jazz Keith Jarrett, Sacred Harp.

européia, definindo-a como “um período de vazio no processo geral de aperfeiçoamento humano” (GURDJIEFF, 1993, p. 37).

Baseando-se na experiência das suas viagens à Europa e no seu estudo de línguas europeias, o velho intelectual justifica a sua posição com um longo discurso sobre o qual me referirei apenas o estritamente necessário, para demorar-me sobre algumas passagens em particular.

Movido pelo interesse por literatura, que considera “um dos principais meios de desenvolvimento da inteligência” (GURDJIEFF, 1993), ele conta ter-se dedicado ao estudo do russo, primeiramente. Vieram depois outras línguas europeias, até chegar à conclusão de que as suas gramáticas, “inventadas de planta saudável” pelos literatos do século IX e no decurso do século continuamente modificadas⁵, tornaram-se cada vez mais incapazes de alcançar o significado das coisas reais e restituir os conhecimentos úteis para a compreensão do mundo. As palavras incisivas e mordazes do velho persa são estas:

A meu ver, o motivo fundamental de tal corrupção da literatura contemporânea consiste no fato de que, pouco a pouco, toda a atenção dos escritores concentrou-se espontaneamente não mais na qualidade do pensamento nem na precisão com a qual este pode ser transmitido, mas apenas na tendência à carícia exterior, em outros termos, à beleza do estilo, para chegar, afinal de contas, àquilo que chamei de palavra indesfrutável (GURDJIEFF, 1993, p. 38).

Passando da literatura científica à ficção, às descrições — estes são os três gêneros que distingue na produção europeia —, ele chega quase sempre à mesma conclusão: a de “ter perdido

⁵ A codificação e a instituição das línguas europeias, ainda que com as diferenças históricas e culturais das diversas regiões da Europa, devem-se, particularmente, ao século XIX, com o nascimento do Estado Moderno, concorrendo à perspectiva da construção de uma unidade e da caracterização nacional. É, certamente, o caso da língua italiana (COLETTI, 1993).

um tempo precioso” ao descobrir que “toda aquela música descansava sobre uma ínfima ideiazinha” (GURDJIEFF, 1993, p. 38). Certamente, seria possível parar e, ao menos, discutir com o intelectual sobre a qualidade dos autores europeus de ficção do final do século XIX: Dostoiévski, Tolstói, Dickens, Conrad e Virginia Woolf, entre outros. Mas, silenciando o meu amor europeu e limitando-me a escutar o seu discurso, emergem dois elementos particularmente interessantes do seu *ponto de vista asiático*. O primeiro diz respeito à sua impressão de carícia exterior da produção literária europeia, com a qual já nos ocupamos. O segundo se refere a uma diferença no *modo de compreender* que o persa identifica entre os mundos asiático e europeu:

Para um europeu, a compreensão do objeto observado pode acontecer apenas se se possui sobre ele uma informação matemática completa, enquanto a maior parte dos asiáticos se apega, por assim dizer, à essência do objeto observado, às vezes apenas com sentimento, e às vezes também com instinto” (GURDJIEFF, 1993, p. 47).

Enquanto os europeus fundam o conhecimento sobre uma *informação matemática completa*, os asiáticos o fazem sobre o *sentimento*. É nessa diferença, a respeito da qual ele não vai além, que se joga a possibilidade de uma literatura capaz de restituir a essência da realidade. O que o velho intelectual quer dizer com “um conhecimento fundado sobre o sentimento”? Eis o que podemos talvez compreender voltando às suas considerações sobre as línguas europeias. Construídas pelos literatos e continuamente modificadas para responder às exigências de estilo, elas perderam aquela intimidade com a única experiência que pode manter a linguagem em relação com o mundo. O que marca a diferença relativamente às línguas asiáticas é que as europeias não são mais “línguas forjadas da vida” (GURDJIEFF, 1993); e, enquanto a literatura europeia seduz com a sua beleza de estilo, deixando a impressão de uma carícia exterior, a literatura asiática *desperta*. É

uma experiência que, segundo o intelectual persa, pode confirmar qualquer um que leia ou escute as histórias d'*As mil e uma noites*, “verdadeira obra literária” (GURDJIEFF, 1993, p. 49).

[Quem lê] adverte que neste [livro, *As mil e uma noites*] tudo é pura fantasia, mas uma fantasia conforme a verdade, por mais inverossímeis que sejam os vários episódios a respeito da condição habitual da vida humana. O interesse desperta no leitor ou no ouvinte: maravilhado pela sutileza com a qual o autor compreende os sentimentos das pessoas [...], ele segue com intensa curiosidade o modo através do qual a inteira história vai construindo-se pouco a pouco a partir de pequenos acontecimentos reais (Ibidem).

Aquilo que interessa à literatura asiática, portanto, não é restituir uma descrição *conforme* a realidade. Ela é, pelo contrário, pura fantasia, mas justamente isso desperta o leitor, porque, antes de explicar-lhe como são as coisas, o texto surpreende e ativa sua curiosidade, renova sua experiência de compreensão da realidade, põe-no sobre as pegadas dos momentos da intuição do autor, de quem a obra conserva as marcas. Já a literatura europeia não desperta o leitor: fundada sobre a informação matemática completa e produzida numa língua não mais elaborada pela vida, mas pelos próprios literatos, empenhados em aperfeiçoá-la mais do que em compreender a realidade, na maior parte do tempo deixa a impressão de *ter perdido tempo*; institui, atualmente, um universo de palavras e discursos que se reencontram e se alimentam quase que escondendo os poucos conhecimentos que ainda são conservados; não proporcionam às gerações posteriores “qualquer coisa de válido para o desenvolvimento da inteligência” (GURDJIEFF, 1993).

Esse é, portanto, o ponto de vista do intelectual persa sobre a civilidade dos românticos, do nascimento da grande literatura do século XIX, do desenvolvimento da ciência moderna e do progresso industrial e econômico.

Impõe-se uma mudança de pensamento

Mudamos de perspectiva e entramos nos cenários desenhados pelo progresso industrial e econômico, com as palavras de Elemire Zolla, intelectual europeu do século XX, de família cosmopolita, que escreveu em diversas línguas europeias⁶:

Já na era iluminista, a indústria cria as novas massas, erradicando o povo da campanha. Os produtos industriais, substituindo os artesanais, impõem a sua ideologia. O seu uso exige uma mudança de reflexão e, por trás dessa, uma mudança de pensamento. A mercadoria industrial é, de fato, essencialmente reprodutível; não tem nada de único, de insubstituível; não tem alma e habitua a concepção do mundo sem alma. A filosofia iluminista, da sua parte, livra as mentes das ideias de que existe uma alma no mundo. O mundo é um mecanismo, similar a uma das novas fábricas. O homem mesmo é um mecanismo (ZOLLA, 1996, p. 38-39).

Desse modo, Zolla põe em cena um personagem totalmente diverso do velho persa. Trata-se do burguês, historicamente e originalmente europeu, produzido a partir da modificação advinda com a industrialização; é o protagonista do cenário definido pelo novo modo de produção, já amadurecido. Zolla, com um tom indiscutivelmente ferino, descreve-o em “um mundo rigorosamente fechado a tudo o que não seja o cotidiano”, no qual transcorre uma vida reduzida a uma sequência de ações cotidianas, infinitamente reproduzíveis como aquelas do trabalho industrial, assim como repetíveis as suas conversações e os seus pensamentos. Acima de tudo – e é isto o que mais preocupa o autor –, o burguês desa-

⁶ Zolla nasceu em Turim, em 1926; o pai, pintor, nascido na Inglaterra, de pai nascido na Lombardia, e mãe na Alsácia. Ela, por outro lado, era música, de origem britânica. Zolla transcorreu os anos da infância entre Paris, Londres e Turim, falando naturalmente o inglês, o francês e o italiano, e estudando, na sequência, o alemão e o espanhol. Começou muito jovem a publicar, com um romance, a sua notável produção literária, à qual se dedicou entre ensino universitário (línguas e literatura angloamericanas), viagens e atividades de pesquisa no âmbito da arte, do esoterismo, das religiões e da literatura.

preendeu a pensar: “Não saberia mais diferenciar um silogismo de outro, a dedução lhe escapa, a síntese o aborrece, e se lhe fala de vida interior acredita que se refira ao fantasiar da mente inconsciente de significados” (ZOLLA, 1996, p. 49).

Conduzido pela repetição da vida cotidiana, o burguês não apenas desaprendeu a pensar como não parece ter ainda alguma relação com o saber: a sua mente é inconsciente de significado. A distância que existe entre o burguês e o conhecimento é testemunhada em particular pela sua relação com a arte, na qual é necessária a intervenção de um novo personagem:

Com a era moderna, é o comerciante que impõe o que e como se pinta: o comprador lhe devolve a sua parte num jogo de ignorância, o pintor, de necessidade. O clero ou o mecenas podiam servir-se do comerciante para obter aquilo que amavam; o burguês se serve do comerciante para saber o que deve comprar: não herda o gosto, a capacidade de extrair da arte prazer e conhecimento (ZOLLA, 1996, p. 52).

O burguês tem a mente inconsciente de significado, mas não apenas. Aquilo que sugerem as palavras de Zolla é que a própria cultura na qual o burguês se forjou não é capaz de preservar ou incrementar a capacidade de compreender, passando a produzir, em vez de arte, paródias da arte: vanguarda e *kitsch*⁷.

No texto ao qual me refiro, Zolla considera a arte um acesso privilegiado a formas de conhecimento capazes de despertar a experiência de significado: saberes que considera já, em grande parte, perdidos e dos quais procura traços em textos, pinturas, arquitetura e monumentos provenientes da Grécia Antiga, da Índia, da África, da América Central e da América Latina, da

⁷ Sobre a vanguarda e o *kitsch* discutiu-se muito nos encontros do grupo de pesquisa Arte, Sentido e História, que me acolheu durante o período de estudo transcorrido na Universidade de Passo Fundo (RS), entre agosto e dezembro de 2010. Traços de nossas discussões permanecem no blog do grupo, no endereço <http://arteesentido.blogspot.com>.

tradição cristã e da islâmica, do zen japonês, do xamanismo. Trata-se de formas de saber muito mais próximas às do mundo asiático do velho intelectual persa, fundadas sobre o sentimento. Encontro isso nas palavras de Zolla como “a experiência interior, silenciosa e meditativa do significado” (ZOLLA, 1996, p. 10).

Entre as épocas da história da humanidade das quais não há traços de conhecimento capazes de reativar essa experiência, Zolla indica, sem dúvida, (a) a modernidade inaugurada pela industrialização e (b) a cultura da Europa do século XIX. Nesses dois casos, as formas de arte parecem aumentar a distância entre o burguês e o saber: fundada sobre a total separação entre o signo e o significado, a vanguarda e o *kitsch* consistem na exposição de um objeto qualquer que toma a função de signo, mas o que esse signo indica (evoca, testemunha) não é uma experiência de significado. O que o signo (a obra) indica é a aparição de si mesma, o momento mesmo de sua exposição. Já privado da capacidade de alcançar significados, o burguês confia, então, no comerciante e nas sugestões verbais que poderão convencê-lo de certos valores, indiferentemente a uma ou outra obra. Vemos os dois, saindo do mundo burguês do século XIX, um com a “mente ausente de significados” e outro que fala de coisas privadas de significado, “mas com ar de significado” (ZOLLA, 1996, p. 61); e não podemos não repensar no velho persa e na impressão de *carícia exterior* deixada pela literatura europeia.

Um modo de conhecimento que desabitua a pensar

Numa nova fase do progresso econômico e social, numa Europa completamente industrializada, onde o *capital* fez sua aparição, Simone Weil, filósofa francesa de origem hebraica, que viveu na primeira metade do século XX⁸, escreve entre as suas

⁸ Simone Weil, nascida em 1909, faleceu aos 34 anos, enquanto procurava alcançar o fronte franco-germânico, depois de uma vida extrema, toda dedicada à filosofia,

anotações nos *Quaderni*: “dinheiro, maquinização e álgebra, os três monstros da civilização atual. Analogia completa” (WEIL, 1991, p. 141).

Explorando os termos dessa analogia, Weil chega a algo que é, para nós, muito interessante: identifica no método das ciências modernas, que repousa sobre o método algébrico, um *modo de conhecimento que conduz à desabituação do pensar*. “O indivíduo não tem senão uma força: o pensamento. Mas não como pretendem os chatos idealistas – consciência, opinião etc. O pensamento constitui uma força e, portanto, um direito, na medida em que intervém na vida material” (WEIL, 1991, p. 115).

Do fim de 1934 a agosto de 1935, Simone Weil – suspendendo seu trabalho como professora nas escolas secundárias – trabalhou numa fábrica para completar uma tese de pesquisa a respeito da condição operária. Aquilo que lhe interessava era experimentar, na própria pele, as condições de vida e de trabalho dos operários e das operárias francesas⁹. A questão do trabalho é um dos eixos mais importantes de toda a produção filosófica de Simone Weil, central para o seu pensamento sobre a natureza da condição humana:

O segredo da condição humana é que o equilíbrio entre o homem e as forças da natureza, que o superam infinitamente, não está na omissão, mas sim, apenas, na ação, “com a qual o homem recria a sua vida: o trabalho. [...] O homem cria o universo através

transcorrida entre o estudo, a escrita e a vivência em primeira pessoa de experiências sobre as quais refletia. Os *Quaderni*, publicados postumamente, nos anos 70, quando a relevância de seu pensamento começava a afirmar-se na filosofia do século XX, são um verdadeiro e próprio diário de seu percurso de pesquisa. Oferecem páginas intensas, nas quais se encontram, mais que o êxito e os resultados de suas reflexões, os traços de suas perguntas abertas, do aparecimento de suas intuições, da formação de pensamentos e ideias. De seu modo chamada e atraída pelos pensamentos e pelas tradições esotéricas, ela foi leitora apaixonada dos textos da cultura oriental (como a Bhagarad Gita e o Mahabharata indianos, com os quais estudou o sânscrito), além dos textos homéricos e da filosofia tradicional grega.

⁹ *La condizione operaia* foi publicado por volta de 1935 e, novamente, em 1951, pela Gallimard de Paris.

do trabalho. Lembre-se do olhar que lançava sobre os campos depois de uma jornada de colheita” (WEIL, 1991, p. 126,127).

A filósofa sugere haver uma ligação particular entre o trabalho – a ação criadora com a qual os homens estabelecem o equilíbrio com o mundo que os circunda – e o pensamento – cuja força está na capacidade de intervir na vida material. Por essa via, Weil parece indicar que o trabalho é um modo de pensamento, quando escreve: “trabalho – ideal: análogo a um problema resolvido em ação”. Aquilo no que o trabalho e o pensamento estão implicados e são chamados a competir é a necessidade de enfrentar os obstáculos postos pelas condições da vida material. Assim, no trabalho: “cada tipo de elemento não dado – todavia concebível por analogia”, “função/papel que tem o corpo vivente do trabalhador, essencialmente misterioso”, “papel que têm os outros homens, desconhecidos por essência”. Com apoio no próprio percurso da ação criadora, os humanos se valem de instrumentos que testemunham os aprendizados precedentes: restituem-nos com o *como se faz*, trazem com eles uma técnica e um saber alcançados pela experiência. “O método começa com a produção de instrumentos” (WEIL, 1991, p. 131), que, por sua vez, define-os como “balança entre homem e natureza”.

A transformação que decorre do novo sistema de produção *traz à tona* as condições pelas quais a experiência de trabalho pode ser, para os indivíduos em particular, uma ação para criar o próprio universo: torna-se a execução sequencial de uma série de ações fragmentadas e repetíveis. As ações necessárias para enfrentar a vida material, na fábrica e na vida cotidiana, tornam-se automáticas, e os trabalhadores não estão “encarando as condições da própria atividade” (WEIL, 1991, p. 129). O novo sistema de produção tem como finalidade original a máxima redução possível dos obstáculos na execução do trabalho. Todavia, como observa Simone Weil, tem como resultado uma sociedade estampada com a necessidade da natureza, da qual qualquer

trabalhador é dependente, mais do que jamais esteve. O salto do relacionamento entre homem e natureza desequilibra de modo inédito o relacionamento com os instrumentos, por transformar o instrumento em si – a máquina – em finalidade.

E é nessa transformação que também o método, que “começa com os instrumentos” (WEIL, 1991), torna-se, ao invés de um suporte para enfrentar as dificuldades, um obstáculo à possibilidade de pensar.

Máquina: o método se encontra na coisa, não no espírito. Álgebra: o método se encontra nos sinais, não no espírito. Justamente pelo seu caráter universal, aquilo que se compreendeu uma vez se reproduz uma quantidade ilimitada de vezes. *Não se recomeça a compreender cada vez*, porque é inútil, porque faz perder tempo, e por outras razões ainda. Essas aplicações automáticas conduzem de *per si* a descobrir coisas novas; agora se inventa sem pensar – a pior coisa. *A partir desse momento o pensamento em si* – ou melhor, aquilo que ocupou o seu lugar – *torna-se um instrumento*. Herdam-se não apenas os resultados mas também métodos não compreendidos. De resto, as duas coisas são inseparáveis; de fato, os resultados da álgebra fornecem os métodos às outras ciências (WEIL, 1991, p. 138).

O sistema de produção moderno distorceu de modo tão radical as condições de trabalho e da vida material que, conforme ressalta Simone Weil, a própria “noção de necessidade está morta. Na ciência, ela aparece apenas como regra do jogo” (1991, p. 114). Pouco mais adiante, ela complementa: “atualmente a ciência é um jogo para os cientistas, um apanhado de receita para técnicos” (ibidem, p. 116).

Lendo as páginas de Zolla, encontramos-nos frente ao *burguês*, nova espécie humana, agora incapaz de pensar. Essa incapacidade se deve a uma modificação de pensamento ocorrida com as modificações da sua vida material. Simone Weil, que explora os desdobramentos das relações entre vida material e pensamento,

debruça-se sobre o motivo originário dessa modificação e nos oferece uma hipótese sólida, inquietante, individuando no método científico uma armadilha para o pensamento. Isso porque ele “quebra ao meio” os obstáculos, isto é, aquilo que para o pensamento é indispensável para ser “uma força e um direito” (WEIL, 1991). “Fazer de modo que se deva sempre repensar” (Ibidem, p. 116) torna-se aquilo que Simone Weil procura organizar em seu próprio método de trabalho¹⁰; assim como fazer da experiência – por exemplo, a experiência de trabalho na fábrica – um modo de *obrigar* o pensamento a enfrentar os obstáculos. “Nunca vir a enfrentar senão as dificuldades que encontre *efetivamente*” (Ibidem, p. 111).

Reativar a capacidade de pensar

Esse cruzamento de cenários, de lugares da vida, de objetos e de personagens nos quais se forjam o modo de produzir o conhecimento e o saber do Mundo Ocidental leva a uma insatisfação com as condições e as oportunidades oferecidas ao mundo pela própria cultura. Além disso, oferece a oportunidade de fazer alguma coisa a respeito, de criar uma alternativa que estabeleça um diálogo com o tempo e o contexto de vidas local e global.

A necessidade que temos no Mundo Ocidental é reativar a nossa capacidade de nos surpreendermos, de termos curiosidade, de nos espantarmos; de recordarmos, de superarmos os hábitos; de interrompermos a sequência de nossos discursos, o recurso às respostas já disponíveis. Temos necessidade, também, de nos tornarmos capazes de produzir um conhecimento que reative o nosso relacionamento vivo com a experiência, em vez de nos

¹⁰ Sobre o próprio método de trabalho, Simone Weil escreve nas páginas de *Quaderni*: “método de trabalho fundado sobre a analogia, de modo que se deva sempre pensar” (WEIL, 1991, p. 116); “o teu ponto de vista sobre analogias, as correspondências etc. [...], lista de combinações, equivalências etc. = conciliação das intuições imediatas e do raciocínio, ler uma coisa em uma outra” (p. 119).

abandonarmos e nos deixarmos sobrecarregar pela vertiginosidade do tempo, da precariedade e da fragmentação dos saberes. Há uma urgência de reagir às transformações nas quais estamos imersos e sobre as quais discutimos, incessantemente, nos recentes debates sobre a cultura contemporânea.

É uma necessidade que não cabe apenas aos europeus, aos ocidentais, mas que também cabe ao mundo global, no qual a tradição ocidental é disseminada por efeito da sua secular hegemonia, e no qual, justamente por isso, começa a mostrar a sua fragilidade, a mostrar como o conflito com os outros saberes pode ser mais áspero e tortuoso.

É uma necessidade que cabe também aos mundos da educação e da assistência, nos quais me encontro envolvida tanto como pesquisadora quanto como profissional, nos quais saber trabalhar e pensar enfrentando obstáculos é indispensável. Assumimos a difícil tarefa de acompanhar, estimular e apoiar as pessoas (assim como grupos e comunidades) nas transformações pelas quais elas devem passar para melhorar as próprias capacidades, recursos e condições de vida.

Trabalhar num âmbito social e educativo significa trabalhar com a mudança: agir para que as pessoas – e, com elas, nós, orientadores, formadores, educadores – possam dar outra forma à própria vida, como sugere a etimologia da palavra italiana *cambiamento*, que vem do grego *kambein* ou *kamptei*, cujo significado é curvar¹¹. E, se pensarmos na cotidianidade dos contextos operativos de assistência e de formação, aprender a romper os nossos padrões, a sair das repetições, é vital: cada lugar da nossa vida material é marcado pela falta de tempo, pela necessidade de economizar. Muito frequentemente evocam-se a falta e a necessidade de um método geralmente no exato momento em que estamos envolvidos por algum imprevisto. De um lado,

¹¹ No texto original, em italiano, a tradução seria “curvare”, que tem correspondência equivalente no português, “curvar” ou “dobrar”.

é vital mudar as rotinas dos atendentes das pessoas que buscam *assistência*: as repetições das suas defesas, dos seus hábitos, das palavras com que contam suas histórias, dos discursos com os quais indicam suas necessidades e falam dos seus males. Por outro lado, é fundamental sabermos alterar a nós mesmos – terapeutas ou formadores –, nossos hábitos operativos, nossas interpretações, nossas teorias sobre como funcionam as pessoas e suas relações com o mundo.

É em Gurdjieff, em Zolla e em Simone Weil que encontro as palavras e os estímulos com os quais posso confrontar-me e tentar perceber como a arte e os seus lugares podem ser um modo de renovar nossa relação com o saber. Encontramos entre as anotações de Simone Weil:

Vencer um obstáculo que se põe a si mesmo não é vencer um obstáculo – não são senão obstáculos encontrados. No puro jogo não existem obstáculos verdadeiros. Sem obstáculos inevitáveis – sem necessidade –, a arte em si seria reconduzida a um puro jogo. De fato, o que exprimiria? Cada obra de arte canta a necessidade (WEIL, 1991, p. 137).

No percurso traçado por esses autores em torno da questão do saber, a arte emerge como contraponto, como antídoto, como contraste ao achatamento do mundo, à repetição do saber, à adaptação aos hábitos. Encontramos isso, implicitamente, nas palavras do intelectual persa, quando sugere a leitura das *Mil e uma noites*, “verdadeira obra literária”, para que possamos experimentar em primeira pessoa a capacidade de reacordar o nosso interesse por meio da “pura fantasia conforme a verdade”. Encontramos isso em Zolla, em contraste com as paródias da arte do século XX, como o testemunho da “experiência interior, silenciosa e meditativa do significado”, possível acesso aos saberes escondidos ou esquecidos. E encontramos isso em Simone Weil, como “canto da necessidade”, ou ainda, como “marca da ação na qual o homem e a natureza se encontram emparelhados” (WEIL, 1991,

p. 124). É em Simone Weil que vejo uma indicação operativa e de pesquisa, porque no contexto do seu discurso não apenas – como para Elemire Zolla – a arte é marca, testemunha de uma intuição, de uma compreensão de mundo; ela é também ação:

Chegar ao ponto em que o homem seja o menos passivo possível, isto é, multiplicar os relacionamentos de causa e efeito: ciência, unicamente teoria do trabalho; e arte: símbolo do trabalho (tempo grego). Arte: trabalho inútil. Obra de arte: ponto de equilíbrio entre homem e natureza... Arte: marca da ação na qual o homem e a natureza se encontram emparelhados (compreendendo na natureza as paixões: dança) (WEIL, 1991, p. 124).

Simone Weil sugere haver uma intimidade do explorar – talvez possamos dizer uma analogia entre o trabalho, como “problema resultado de uma ação”, e a arte, como marca “da ação na qual o homem e a natureza se encontram emparelhados”. E é nesse sentido que falamos de um tempo no qual os instrumentos – a “balança entre homem e natureza” – e o método deixaram de ser úteis para nos relacionarmos com o mundo. Em vez disso, tornaram-se uma tela entre nós e o mundo, a arte, “trabalho inútil”.

Experiências e reflexões a propósito de La Via dell'Arte¹²

Que a arte possa se oferecer como fonte ao percurso de cuidado e de transformação das pessoas é algo que há muito tempo faz parte da experiência e dos saberes do trabalho social e edu-

¹² As reflexões que proponho são uma reelaboração daquelas realizadas em duas “conversas” com Luigi Scapini, pintor e arteterapeuta (que, com o professor Gabriel Maria Sala, conduz os encontros de formação residencial do *La via dell'Arte*), e Francesca Saracino, uma entre minhas companheiras de estrada, que dedica seu trabalho monográfico à experiência realizada no *La via dell'Arte*. *La via dell'Arte* é uma “proposta formativa que foi pensada pra quem trabalha nas práticas da cura: terapia e psicoterapia, educação e formação, atendimento social e espiritual, intervenções sanitárias e jurídicas, arteterapia e teatroterapia.

cativo. Os métodos e as técnicas da arteterapia se difundiram em todos os âmbitos do trabalho educativo, e já são muitas as escolas de arteterapia que gozam de relevância e crédito internacional.

A eficácia da arte nos processos terapêuticos emerge de maneira evidente no uso da arteterapia com os pacientes psiquiátricos. Aqueles pacientes, sobre os quais se diz frequentemente que “estão fora” ou que “não estão ainda suficientemente reintegrados”, estão na verdade excluídos do paradigma da nossa cotidianidade: as normas escritas e não-escritas, os hábitos, os automatismos, os costumes que regulam a nossa vida cotidiana e forjam os nossos pensamentos. Tais pacientes não estão adaptados, pois não aprenderam a viver dentro do paradigma; não sabem usar os instrumentos e os métodos para permanecerem dentro da organização social; têm outro modo de experiência e outro modo de pensamento, com os quais a arte se encontra. Ambos compartilham uma posição que está à margem do paradigma social.

A respeito daquilo que é útil, no sentido moderno e nas nossas sociedades – aquilo que nos permite atravessar pelo meio os obstáculos aos nossos objetivos, o método como a estrada mais apropriada para chegar à nossa meta¹³ –, a arte é completamente inútil, não chega à parte alguma, apenas “canta a necessidade” (WEIL, 1991, p. 137). A arte, como o trabalho ideal de Simone Weil, é uma ação que começa onde o método termina: “lá onde há utilização de energia humana não há método” (WEIL, 1991, p. 113). A força da arte destes tempos está na sua *inutilidade*.

A arte nos oferece um modo diferente de pensamento. É uma experiência que interrompe o modo habitual de ver e

Trata-se de um caminho pessoal, pra quem quer obter ou aprofundar uma formação operativa, entrando no mundo da cura através das formas de conhecimento e saberes tradicionais e modernos do caminho da arte. O percurso vai tentar responder à necessidade de abraçar a vida esteticamente, seu passado e seu futuro, através da riqueza que podem oferecer os paradigmas da divinação.”

¹³ Orienta essa definição de método, além da reflexão de Simone Weil, a etimologia do termo que vem do grego e se compõe de duas outras metas: (após) e *hodos* (caminho).

perceber; que tem a capacidade de transformar-nos, de forjar-nos, de desconectar-nos do fluxo habitual, nos oferecendo não um *conhecimento*, mas uma *tomada de consciência*. É essa a sua capacidade: de desorientar, de propor uma mudança de ponto de vista, de modo a abrir um espaço onde seja possível a cura, no qual o que se torna possível seja a recomposição dos elementos da nossa história em outra trama.

Se tomarmos a arte não como um fenômeno a ser entendido, julgado, descrito, mas como um acesso a uma forma de pensamento que não podemos traduzir em um (outro) discurso, então podemos pensá-la como uma via de conhecimento.

Visitação da arte e de seus lugares

Faz alguns anos que, uma vez por mês, preparo minha roupa, tintas, cadernos, papéis e tudo o que preciso para pintar, alguns livros e, junto de alguns colegas e amigos, participo, ao longo de três dias, de um dos seminários da *Via dell'Arte*. Os tipos de arte mais frequentes são o teatro e a pintura, e será, sobretudo, nessa última que enfocarei minhas reflexões sobre como e em que sentido a arte pode ser uma via de conhecimento, uma oportunidade de aprendizagem.

Em nossa prática de trabalho, *frequentar* a pintura significa, sem dúvida, adquirir familiaridade com a sua história e com as suas obras – seja deixando-nos capturar pelas suas imagens nos catálogos, reproduções fotográficas, nos museus, nos lugares tradicionais da arte, seja praticando-a e aprendendo suas técnicas. Mas, sobretudo, significa incluí-la nas nossas *rotinas de formação*.

Incluir a pintura nas nossas rotinas significa, por exemplo, ter um instrumento de trabalho cotidiano para escrever ou desenhar nossos sonhos logo que acordamos, fazer anotações ou desenhar em benefício de uma técnica de trabalho terapêutico, deixar marcas de um evento imprevisto do nosso trabalho, anotar

em palavra ou em imagens uma memória pessoal alcançada por associação ou por contraste à história de outrem. Isso significa interrogar e explorar as nossas experiências, as nossas aprendizagens e impasses de criadores, psicólogos e formadores, fazendo da história da pintura, das suas imagens e da sua prática, aquilo em torno do que se desconstroem e se constroem nossos *discursos* sobre nós mesmos, sobre as pessoas com as quais trabalhamos, sobre as nossas e as suas motivações, expectativas, falas... Enfim, sobre nossas relações recíprocas.

O diário de registros é o instrumento que acompanha cada um de nós no percurso de formação. É a memória cotidiana do percurso, o depósito das nossas aprendizagens; é também um treinamento para pensar e aprender através da experiência da pintura. Sobre ele, experimentamos as técnicas da arte pictórica, aprendemos a usar os instrumentos, aprendemos a conhecer as tintas, a sua matéria e a sua luz, e, por vezes, chega o momento no qual termina o método e aparece a intuição: toma forma uma imagem que canta.

Frequentar a pintura nos prepara, também, para perceber obstáculos, expondo-nos continuamente à chegada de dificuldades inesperadas. Cada obstáculo é um deslocamento, que põe em movimento os recursos inexplorados: é o copo cheio de água colorida que cai sobre nossa folha, é um respingo de amarelo que chega do pincel do colega que trabalha ao lado. Mas é também pôr sobre a folha uma imagem que respingou na gente, lidar com nossas mãos, a sua forma, as suas incapacidades, as suas resistências, as resistências próprias do papel, da madeira, de um pincel seco, da poeira, da gordura, da matéria, das cores.

Frequentar a pintura significa também estabelecer uma familiaridade com os lugares da arte: Os museus de arte contemporânea, as pinacotecas, os palácios históricos, as praças, as igrejas que conservam obras de grandes mestres da pintura ou da

arquitetura, ou ambos, como no caso do Palazzo Tè di Mantova¹⁴, no qual ao mesmo tempo nos surpreendemos com as imagens lá conservadas e temos condições de copiar-lhe as formas, as cores, os traços dos afrescos que recobrem completamente as suas grandes salas.

Copiar a história de Amor e Psique, à qual é dedicada à sala mais importante e preciosa do palácio, entre as histórias mais notórias da mitologia antiga que atravessaram os milênios, passando pela literatura, pela filosofia, pela história, até, nos tempos mais recentes, pela psicanálise, significa, de um lado, ser provocado pela imagem a reconstruir a história, as concepções, os mitos, as visões pelas quais ela está embebida. Através da roupagem, das cores, das formas dos corpos, trata-se de deixar-se conduzir a uma dança da qual participaram, no século XVI, Giulio Romano e o duque de Mantova, uma dança que faz parte da nossa história, mas que se funda sobre outra tradição, outro paradigma, outras formas de conhecimento. Frequentar os lugares da arte é encontrar na nossa própria história um *lugar* que nos subtrai dos nossos hábitos e no qual devemos aprender tudo do começo.

Aprendizagem operativa

Dedicamos um dos nossos seminários para explorar, cada um de nós, as posições e as relações com as figuras de nossa história pessoal. Usamos as imagens fotográficas que cada um escolheu do próprio “álbum de família” e que nos reportava a situações, relações, conflitos, satisfações da nossa história de vida. Deixamo-nos surpreender pelas nossas próprias fotografias,

¹⁴ O Palazzo Te di Mantova foi construído entre 1524 e 1534 por Federico II Gonzaga, duque de Mantova; é a obra mais célebre de Giulio Romano, arquiteto e pintor italiano, aluno de Raffaello e importante personalidade do Renascimento e do Maneirismo. O Palazzo Te é hoje sede do Museu Cívico e, desde 1990, do Centro Internacional de Arte e de Cultura do Palazzo Te, que organiza mostras de artes antiga e moderna e de arquitetura.

permitindo que nos fizessem ver algo que não havíamos nunca visto, que não responde àquilo que esperávamos delas por causa da familiaridade e da frequência com que as olhamos. Significou olhá-las novamente através da prática da pintura.

Experimentar a técnica de retrato fez alguns de nós nos empenhar à própria mão na tentativa de desenhar os traços de *uma* face, inúmeras vezes, incapazes de reconstruir *aquela* face. As mãos mais hábeis entre as nossas traçaram uma *bela* face, mas *não aquela*.

Aprender a retratar aquela face, e não outra – ou também qualquer –, nos fez renunciar a todos os nossos saberes – técnicos ou teóricos – sobre o que é um rosto, sobre quais são as suas proporções, as suas linhas, as suas formas. Aprendemos a reconhecer em uma cicatriz ou ruga do rosto o único traço, necessário entorno do qual a imagem se organiza.

E, então, aparece aquela face, própria sua, de nenhum outro. Entretanto, surge em uma cena e em uma paisagem completamente novas, onde a composição do desenho e das cores traça ligações imprevistas entre os trejeitos, as cicatrizes, os detalhes do rosto de nossos familiares, e revela a possibilidade de recontar histórias novas.

Quando trabalhamos, seja na educação ou na formação, trata-se sempre de ter de lidar com aquela pessoa ali, e não com outra. Fazer um retrato é tentar reconhecer algo das pessoas que é próprio delas, e não de alguma outra. Em qualquer espaço operativo de tratamento ou de educação, cada um chega com o seu sinal, o seu traço inconfundível.

A pintura oferece uma via para aprender essa capacidade de reconhecimento, e o faz por um modo de conhecer sintético, mas não é simples. É sempre um discurso particular, nunca geral nem generalizável. É um conhecimento de natureza completamente diferente daquela à qual nos habituou o saber científico. A propósito dos traços, tomemos brevemente como exemplo a

conhecida teoria do *Uomo delinquente*, de Cesare Lombroso, cientista veronês. Segundo essa teoria, é possível encontrar na própria estrutura física as características degenerativas que diferenciam o delinquente do homem normal e socialmente inserido. Trata-se de uma teoria cuja importância na história das ciências sociais é devida ao fato de incluir o delito como fenômeno humano e social entre os seus objetos de pesquisa, mas que recebeu críticas contrárias desde sua primeira publicação, em 1897, e hoje já é plenamente superada, sobretudo à luz do desenvolvimento antipositivista das ciências sociais no curso do século XX. Todavia, mesmo que os seus resultados científicos sejam escassamente confiáveis e até mesmo nocivos nas suas possibilidades de aplicação, é interessante retomá-la, porque a lógica de pensamento sobre a qual Lombroso a constrói – voltando-se a verdadeiros e próprios tipos e perfis humanos a partir da semelhança e da recorrência entre as características dos sujeitos postos em observação – não é diferente daquela própria do saber científico, de voltar-se do particular para o geral.

Do ponto de vista do trabalho operativo, no nosso trabalho cotidiano e irreprodutível com pessoas, o *saber geral* chega apenas a certo ponto, isso quando não nos impede de ver aquilo que não está compreendido entre suas molduras, o que acontece muito mais frequentemente do que pensamos.

Treinar-se a *procurar* os traços das pessoas por meio do desenho e da pintura – capturar-lhes um particular para transformá-lo em novas imagens, descobrir o modo com o qual um olhar aparece como *aquele* que lembra o de algum animal: se somos pintores nos serve, parafraseando o intelectual persa, para restituir na pura fantasia da qual é feita uma verdadeira obra de arte aquela conformidade à verdade que é capaz de surpreender quem olha. Para um profissional da cura ou da educação, significa aprender a assumir a ocasião aberta por aquela surpresa e acompanhar o outro a deixar-se provocar por qualquer traço animalesco, levar em consideração o que se lhe assemelha e o que não, o que se

revela da sua face e da sua história ao olhá-las do ponto de vista de um novo personagem: ele mesmo, que, todavia, não coincide com aquilo que ele já conhece de si.

O que me oferece o caminho da arte é algo que me prepara e me obriga a não reconduzir e reduzir o particular ao geral. Em vez disso, a reconduzi-lo a outro particular, a aprender a ver uma coisa através de outra, a fazer falar ambas, sem perder nem mesmo um minuto *decidindo* qual seja a verdadeira. Trata-se de fazer surgir o fragmento de verdade que cada *discurso* traz à experiência de compreensão, de favorecer, enfim, a possibilidade que animava a pesquisa de Simone Weil, de repensar a cada vez. Aqui nos reportamos ao início desse percurso no tempo e no espaço: a questão do saber, o conflito e os jogos de força entre o saber e os saberes locais. De novo cito Simone Weil:

Ciência essencialmente não vulgarizada pelo fato de que a generalidade tomou o lugar da simplicidade (cf. números complexos). Dessa subordinação, não mais do complexo ao simples, mas, ao contrário, do simples ao complexo (A quantidade muda para qualidade – da qual a diferença de natureza entre saber elementar e ciência – todo saber elementar é anulado). Todos são profanos; porque a generalização é sempre *relativa* (WEIL, 1991, p. 135).

Dizer que “a generalização é sempre relativa” é como dizer que cada discurso geral agrada a todos e não satisfaz nenhum. E, certamente, se repensamos as palavras de Vandana Shiva, não satisfaz aqueles que, portadores de outras tradições locais, encontram-se esmagados pela generalidade do saber científico, o que, por exemplo, na Índia levou à destruição do ecossistema das florestas tropicais, remodelando “a diversidade da vida das florestas em base à uniformidade da linha de montagem” (SHIVA, 1996, p. 23). E como apaixonadamente assinalava Shiva, no seu texto e intensa atividade política no mundo global, das tradições locais, dos *saberes elementares* dos camponeses indianos, certamente construídos sobre conhecimentos não-científicos,

teremos necessidade se levarmos realmente em consideração as consequências do desmatamento do mundo sobre nossa vida material. Mas a generalização não satisfaz nem mesmo a nós, portadores do saber ocidental, que nos movemos pelo mundo elevando a curiosidade do professor de história encontrada no Sul do Brasil, que não compreende o que podemos achar neste Novo Mundo.

É uma caminhada à procura daquilo que nos mobiliza, que nos desloca, que nos tira dos nossos hábitos e que nos permite renovar nossa capacidade de pensar e de inventar. Porque andar além, chegar a mundos distantes do próprio, significa, ainda uma vez, expor-se aos obstáculos encontrados, lidar com as mudanças e com a desorientação. Significa reorganizar a própria vida, os próprios hábitos, os próprios pensamentos, entrando em outra língua, outras paisagens, outros costumes. Analogamente ao que acontece quando nos deixamos capturar pelos afrescos sobre a história de Amor e Psique – pelas praças, pelas igrejas, pela beleza da qual a Europa e a Itália de modo particular são repletas, e que reapareceram para os meus olhos com uma nova perspectiva enquanto estava debruçada sobre uma pequena mesa de cozinha no hemisfério sul, no meu período de vida brasileira –, aprendi que questionar e interessar-me por outros conhecimentos e outras tradições significa também, inevitavelmente, aprender a reconhecer de *onde viemos* e com isso preocupar-se.

Referências

GURDJIEFF, George I. *Incontri con uomini straordinari*. Milano: Adelphi, 1993.

SHIVA, Vandana. *Monocolture della mente*. Boringhieri: Bollati, 1995.

WEIL, Simone. *Quaderni*. Milano: Adelphi, 1996.

ZOLLA, Elemire. *Verità segrete esposte in evidenza*. Sincretismo e fantasia. Contemplazione ed esotericità. Venezia: Marsilio, 1994.

Capítulo



NAS SOMBRAS DA LINGUAGEM: *sobre a energia estética do mito*

Bárbara Araldi Tortato¹

A necessidade de significar o mundo

“A principal função do mecanismo mental é aliviar o indivíduo das tensões nele criadas por suas necessidades. [...] Para esse fim, é essencial possuir controle sobre o mundo real” (FREUD, 1996a, p. 187). Fazer do *mundo real* um ordenado sistemático ajuda o ser humano a criar certo tipo de controle sobre o que, para ele, na maior parte do tempo, se apresenta como a mais pura fonte de inquietações. O que o homem mais primitivamente deseja é *controle*, sua fundamental necessidade; é uma sensação – uma pretensão – a partir da qual ele estrutura sua vida. Conforme consegue organizar – isto é, controlar, ou ter a ilusão de controlar, mental e cognitivamente – a natureza, a humanidade e as relações que estabelece com ambas, o indivíduo

¹ Graduada em Filosofia (LP) pela Universidade de Passo Fundo; mestranda em Filosofia pela Universidade de Coimbra - Portugal. (Minicurriculo atualizado em 2012).

passa a sentir-se menos inquieto no que diz respeito a questões fundamentais de sua existência. As primeiras questões que se apresentam para o homem são, deste modo, as necessidades que se referem a como ele deve se comportar diante do mundo real, isto é, diante de um mundo que ele não pode apreender com seu *mecanismo mental*. Sobre esse mundo, ele não tem controle aparente, mas, ainda assim, precisa criar compreensão suficiente para poder dar rumos a uma vida minimamente mais estabilizada e organizada.

Organizar, estabilizar e controlar (*cosmizar*, nas palavras de Mircea Eliade, 1992, p. 21) o mundo no qual se vive significa superar as inquietações mais básicas, suplantando o *espaço desconhecido, estrangeiro*. Dessa forma, é notável a pretensão de buscar sossegar inquietações: “não é de se supor que os homens foram inspirados a criar seu primeiro sistema do universo por pura curiosidade especulativa. A necessidade prática de controlar o mundo que os rodeava deve ter desempenhado seu papel” (FREUD, 1996b, p. 89).

Com base numa estrutura capaz de proporcionar esse tipo de organização, podemos observar um *ambiente cultural* criar forma, porque podemos compreendê-la, esta estrutura, como o complexo cultural que dá voz às necessidades de expressão do homem. Freud diz em *O interesse científico da psicanálise* que o transcorrer da história da humanidade aconteceu em concomitância e dependência às experimentações de diferentes métodos que tentassem explicar questionamentos existenciais (1996, p. 187). Pode-se dizer que a fundação de uma cultura está, portanto, nos artificios que ela cria para poder lidar com tais questionamentos.

Expressões culturais

O modo de significar o cosmos, como se pode fluentemente perceber, muda de cultura para cultura. Em cada uma se encontra

um modo de aliviar tensões psicológicas e existenciais correspondentes aos seus sujeitos. Pode-se perceber esse fenômeno, por exemplo, através da forma de transmissão de conhecimento entre as diversas épocas históricas. Cada uma dessas formas corresponde ao modo como o conhecimento é julgado, conceituado e utilizado para dar molde à cultura. Para as primitivas civilizações, a tradição era a única verdade. Hodiernamente, por outro lado, julgamos nossas informações segundo as fontes e a identidade de seus informantes – é o que dá credibilidade a um trabalho científico.

Uma sociedade culturalmente mitológica não comportaria critérios científicos de validação. Nela, o próprio escritor/historiador transmite uma versão esmiuçada das informações arrecadadas das *recordações coletivas*, que, de acordo com a crença popular, são a pura e simples verdade. A tradição, portanto, não deixa a amplitude de espaço crítico à qual estamos atualmente habituados. Os *transmissores de informações* das sociedades mais modernas propõem uma interpretação dos fatos enquanto, ao mesmo tempo, fornecem suas fontes, a fim de que seus leitores possam fazer uma leitura crítica em relação ao que acabaram de ler, caso se disponham a procurar por elas. Quando se observa a passagem do mito à ciência, portanto, pode-se considerar uma passagem de uma cultura justificada em abstrações (uma cultura até mesmo não-justificada) para uma que se justifica objetivamente.

A forma de transmissão e, por conseguinte, de construção de conhecimento, é, assim, uma das grandes responsáveis pela caracterização de uma cultura: conforme a tradição é transmitida *cegamente* no decorrer das gerações, as instituições culturais passam a alojar ao seu entorno uma fusão de historicidade e imaginário popular. Histórias verídicas e interpretações variadas se fundem e, por fim, transformam-se na própria cultura.

O *logos* científico, característico da cultura moderna, diferencia-se do mitológico primitivo, na medida em que o primeiro exige do sujeito sua capacidade de julgar; na medida em que é

verdadeiro se é “conforme a lógica; é falso, se dissimula alguma burla secreta (um *sóphisma*)” (GOTTSCHALL, 2003, p. 13).

O mito, porém, não possui outro fim senão a si próprio. Acredita-se nele ou não, à vontade, por um ato de fé, se o mesmo parece *belo* ou verossímil, ou simplesmente porque se deseja dar-lhe crédito. Assim é que o mito atrai, em torno de si, toda a parte do irracional no pensamento humano (GOTTSCHALL, 2003, p. 13).

Há de se considerar estas duas perspectivas metodológicas (científica e mitológica) como elementos fundamentais na diferença entre duas expressões culturais; há, porém, uma função comum entre ambas, que é a de organizar o mundo de modo eficaz.

Na disputa metodológica sobre a verdade, se o pensamento científico acusa o mítico de irracional, este retruca taxando-o de reducionista. Ambos estão em busca do esclarecimento, o qual é movido, acima de tudo, pela insegurança, isto é, pela aflição de existir em um mundo e não estar em sintonia com sua natureza, de não possuir nenhuma sorte de controle sobre ele, mesmo que cognitivo. “No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. [...] Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber” (ADORNO, 1985, p. 19). Se o medo mitológico cria o metafísico, o medo científico é outro: “a pura imanência do positivismo [científico], seu derradeiro produto, nada mais é do que um tabu, por assim dizer, universal. Nada mais pode ficar de fora, porque a simples ideia do *fora* é a verdadeira fonte da angústia” (ADORNO, 1985, p. 29).

O positivismo científico moderno procura erradicar a metafísica, pois, a seu ver, está ligada à fé, à superstição, ao animismo; não trabalha com elementos cognitivamente verificáveis através dos sentidos, isto é, através do método que o pensamento científico elege. O homem supera sua fase mitológica quando percebe que

os elementos não-verificáveis de suas crenças são tão desconhecidos que não provocam mais sensação de conforto.

A ciência e o mito têm um *logos* diverso para uma necessidade comum. Trata-se, deste modo, de formas diversas para um mesmo conteúdo. São ambos *logos*, pois há neles uma coerência interna que os sustenta e que os justifica externamente.

Enquanto a ciência se utiliza da descrição conceitual e factual das coisas, o *logos* mítico recorre a outros meios de expressão que não apenas a palavra clara e definida. “Assim, a função mágica da palavra foi substituída por uma função semântica [científica]” (MOURA, 2000, p. 81).

Enquanto a ciência é justificada em uma razão instrumental e, portanto, limita-se à linguagem – à lógica –, no contexto do mito não vem ao caso a pergunta “*Mas como Ulisses subiu no mastro?*”, pois é o *todo* do mito que se mostra significativo – é a expectativa do sujeito que justifica o mito, sua *mensagem*, não sua sustentabilidade lógica. O conteúdo mítico é multifacetado, pode ser reinterpretado e reconstruído, só apresenta significado na medida em que corresponde a alguma expectativa do sujeito. *Racionalizar* esse processo de compreensão do mundo é não corresponder à expectativa do “mecanismo mental” (FREUD, 1996a, p. 187) do sujeito mítico, mas ater-se ao que o objeto apresenta na sua natureza. Dessa feita, o mito é aberto, enquanto a ciência é fechada, pois aquele não se exaure no documento, mas está sempre *em situação*, assim como o sujeito. Quem vê sua existência justificada no mito não reduz o mundo à linguagem lógica, mas busca em outros horizontes uma maneira satisfatória de representá-lo e *cosmizá-lo*.

Em que perspectiva se sustenta o mito

O processo de criação do mito e a necessidade de expressão artística parecem combinar: existem coisas que não conseguimos

explicar, portanto, precisamos apelar para algo que manifeste, que represente, que expresse estas sombras da linguagem. O método mítico permite – e sustenta – a representação da experiência exuberante do homem com o mundo – é um *excesso de dizer* –, pois muitas vezes, quando pretendemos explicar nossa relação com certas experiências, precisamos recorrer a outros meios de expressão que não a linguagem. Não existe nela a possibilidade de expressar todas as nossas necessidades de comunicação e de ligação com o mundo externo a nós. Faz-se a arte, faz-se o rito, faz-se a alegoria.

A experiência humana com o mundo é de excessos: a experiência da criança de ir até um quarto escuro não é a de caminhar em uma devida direção, mas a de experimentar o medo, a coragem, a fluidez de sentimentos que a estimulam ou a retraem. O mito, nesse sentido, não descreve essa experiência conforme o faria a ciência; cada uma das formas de perceber o mundo entende a situação de uma perspectiva. A predominância de uma ou outra constrói não apenas a cultura, mas dá forma ao sujeito, o qual vai agir conforme for capaz de significá-la.

A exuberância da experiência do homem no mundo procura extravasar sua tensão em algo que ultrapasse o discurso descritivo e frio, apenas conceitual, da linguagem. O ser humano encontrou na energia estética do mito um discurso que gera um tipo de conforto diferente daquele científico.² O *logos* mitológico está constantemente tentando criar uma ponte para um lugar que a conceitualização não pavimentou.

O *conceito* exige ideias muito claras. Precisa-se limitar o terreno para falar dele. O mito, entretanto, não tem limitações claras, não procura justificativas metódicas e objetivas; pelo contrário, não se importa em fundamentar-se no metafísico. O mito se nega a reduzir a experiência humana a conceitos exatos, como

² Não se encontra no pensamento *racional* científico, o metafísico. Aquilo que não pode ser reduzido à observação sensível e metódica não encontra validade.

o faz a ciência. Ele trabalha com as inquietações subjetivas, com a camada que a ciência não atinge, com o *não-documentável*. Está constantemente trabalhando com a nossa inadequação ao mundo. Se fôssemos apenas racionais ou cognitivos, nos sentiríamos absolutamente adaptados a uma cultura científica, pois nossa existência seria *observável*. Mas há uma constante inadequação que nos incomoda: nossa relação com o destino, com a morte, com o amor, com o outro. A mitologia aborda tais inquietações através de representações do subjetivo – da linguagem da psique; a científica as desconhece, pois delas não se permite falar.

A sombra da linguagem

O mito busca manipular e desvendar a verdade do mundo através de um discurso multifacetado, de expressões simbólicas múltiplas, e não apenas verbais: a linguagem artística, o culto, o rito, a alegoria, são as estruturas que fundamentam o mito, que *animam* o mundo.

O processo cíclico que envolve a constituição mitológica é resultado de um processo espontâneo do homem. Damos significação ao mundo naturalmente, na tentativa não só de controlá-lo por finalidades *dominadoras*, mas por necessidade de criarmos uma condição de sobrevivência. Nesse ponto, Paul Diel (1991) lembra a importância de termos claro o sentido *utilitário* do mito. Mais do que um ornamento imaginativo de um entendimento rudimentar sobre o mundo – e, se assim fosse, “o interesse que essas fábulas poderiam merecer em nossos dias seria unicamente de ordem histórica” –, os mitos são um esforço de interpretação que representa “como pano de fundo dos combates míticos” os próprios conflitos humanos (p. 16). Não são simplesmente tentativas práticas de controlar o mundo; o caráter utilitário está mais voltado ao controle de si mesmo, de suas próprias emoções

e conflitos ao serem apresentados a essa ordem estabelecida conforme a necessidade.

[A mitologia] é inevitável, é uma necessidade inerente à linguagem, se reconhecemos nesta a forma externa do pensamento: a mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta no pensamento e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se sobrepuserem completamente: o que nunca será o caso (MÜLLER apud CASSIRER, 1992, p. 19).

A mitologia, diz Max Muller (1992), é a forma externa do pensamento, e por isso é inevitável: o pensamento não consegue transformar-se inteiramente em linguagem lógica e formal – como quer o pensamento científico –, essa forma não o comporta em sua plenitude. À lógica formal – ao aparentemente racional –, escapam detalhes importantes do pensamento que não poderiam tornar-se compreensíveis senão pela expressão simbólica. Poder-se-ia dizer que a linguagem simbólica é, literalmente, a *psicologia*, isto é, a *psyché* somada ao *logos*, e o resultado dessa soma não poderia ser outro senão esta tradução das palavras inaudíveis da alma. Para Diel (1991, p. 13), “o mito cobre toda a extensão do psiquismo revelado pela psicologia moderna”. Seria possível, portanto, conceber essas imagens mitológicas – impregnadas de significação – como um discurso simbólico para explicar não apenas o cosmos, mas como o homem se vê dentro dele. São, por assim dizer, uma forma de cosmologia, fundada na necessidade imediata de atribuir significado ao mundo e de superar o abismo entre a compreensão racional e o universo multifacetado, podendo, o homem, enxergar a si próprio no reflexo de sua criação.

Linguagem simbólica (símbolo como mesocosmo)

A simbolização é uma forma de conferir poder a um *termo* ou *objeto mediador* que atribua uma explicação a algo anteriormente

incompreendido. Um símbolo age como um intermediário: a palavra *símbolo* (do grego σύμβολον = *sýmbolon*) é originária de um verbo (συνβάλλειν = *symballein*) que indica um significado composto por duas outras palavras: *unir, juntar* (συν = *sýn*); e *jogar, lançar* (βάλλειν = *ballein*).

“O sentido é: lançar as coisas de tal forma que elas permaneçam juntas. Num processo complexo significa re-unir as realidades, congregá-las a partir de diferentes pontos” (BOFF, 2002, p. 11). Isto é, um símbolo tem a função de estabelecer relação entre o sujeito e uma ideia que ainda não se apresenta a ele de forma compreensível (nem sensível nem, tampouco, cognitivamente) – as inadequações, as experiências de excesso.

Ao adotarmos uma compreensão de símbolo e de sua função tanto subjetiva quanto social recorreremos a Eliade:

O pensamento simbólico não é domínio exclusivo da criança, do poeta ou do desequilibrado: ele é consubstancial ao ser humano: precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade — os mais profundos — que desafiam qualquer outro meio de conhecimento (1979, p. 13).

As imagens [símbolos] são, pela sua própria estrutura, *multivalentes*. Se o espírito utiliza as imagens [símbolos] para aprender a realidade última das coisas, é justamente porque esta realidade se manifesta de uma maneira contraditória e por conseguinte não poderia ser expressa por conceitos (1979, p. 16).

Os símbolos agem de forma *representativa*, porque fazem menção a um significado que não pode ser compreendido sem um *objeto* ou *termo* que faça esse intermédio – “está nele a melhor forma de formulação possível, para algo que não é conhecido” (MOURA, 2000, p. 78).

Desde que Freud considerou que “as imagens e símbolos comunicam as suas *mensagens* mesmo que a mente consciente não se aperceba deste fato”, o historiador passou a ser “livre de proceder ao seu trabalho hermenêutico sobre um símbolo sem ter

de se interrogar sobre quantos indivíduos numa certa sociedade e num dado momento histórico compreendiam todos os significados e implicações desse símbolo” (ELIADE, 1989, p. 36-37). Essas mensagens a serem comunicadas se entrincheiram na camada expressiva do símbolo, no modo como ele foi se moldando a fim de conseguir transmitir aquela tensão inicialmente incomunicável. Dessa forma, os símbolos podem se apresentar em situações e lugares diferentes, sob formas e com conteúdos diferentes. O que lhes é comum é seu caráter *tradutor* de um drama psicológico, o que, por consequência, atribui-lhe universalidade: um drama psicológico não se refere a um ser particular; refere-se à totalidade do humano.

O próprio herói e seu combate representam a humanidade inteira na sua história e no seu impulso evolutivo. O combate do herói é menos um combate histórico que um combate psicológico. Nesse sentido, não se trata de uma luta contra perigos acidentais e exteriores. Trata-se da luta contra o *mal íntimo* que sempre detém ou mitiga a necessidade essencial de evolução (DIEL, 1991, p. 13, grifo nosso).

A simbolização demonstra-se tão eficiente na sua proposta justamente porque esses significados não se demonstram evidentes – nem para o historiador nem mesmo para a coletividade que os constrói e os utiliza. Ao contrário, são uma forma de projetar conteúdos psicológicos. “*Traduzir* as imagens em termos concretos é uma operação destituída de sentido: as Imagens englobam, sem dúvida, todas as alusões ao *concreto* trazidas à luz por Freud, mas o real que elas procuram significar não se deixa esgotar por tais referências ao *concreto*” (ELIADE, 1979, p. 15). Fossem portadoras de um conteúdo absolutamente desdobrável e compreensível, não seriam, por definição, *símbolos*.

Determinar o sentido imediato dos símbolos não seria uma tarefa que implica contradições? Não deveria um símbolo sugerir algo

que se situa para além de sua expressão? Não implicaria uma relação essencial entre duas ordens de significação: um sentido manifesto e um sentido oculto? (DIEL, 1991, p. 12).

Os símbolos, nas suas formas de expressão mais variadas, são tentativas de controlar forças externas ou internas ainda não compreendidas, de carácter enigmático e misterioso – forças da natureza, ou mesmo, psicológicas.

Somos nós que plasmamos o mundo com nossa atividade simbólica, somos nós que criamos e fazemos mundos em nossas experiências. Logo a criação do mito, da religião, da linguagem, da arte, da história são todos símbolos, que nos realizam como seres humanos e somos nós que engendramos esses mundos, criando significados baseados em nossas experiências, dentro de uma estrutura social e cultural, é por isso que Cassirer diz que *deveríamos definir o homem como animal symbolicum, e não como rationale* (MOURA, 2000, p. 76).

O símbolo tem por função explicar – mas não o faz na sua forma, ou na sua expressão, mas no seu conteúdo, na sua representação – no momento em que ele *re-une* o sujeito a uma ideia abstrata, como se fosse uma analogia provisória entre o homem e um conteúdo ao qual ele ainda não teve acesso na sua integridade, apenas através de um intermediário. É um “esforço ilusório no sentido da realização dos desejos humanos que tenta superar a impotência real pela imaginária onipotência das ideias” (OHLWEILER, 1990, p. 54).

Rodrigo Siqueira Batista constrói uma metáfora esclarecedora no que tange à justificativa mitológica de muitos grupos sociais: “os mitos são fenômenos humanos, nascidos como verdadeira criação do Espírito, atuando como fecunda interface entre o homem e a realidade – mesocosmo” (2003, p. 82). O mito como *símbolo*, é o que re-une o microcosmo (o homem particular) e o macrocosmo (o universo) e, dentro dele, toda a humanidade.

Por isso, considera-se o tecido mitológico – assim como qualquer simbologia – um intermediador, um *meso*, um meio para fazer contato com o outro lado desconhecido – mesocosmo.

Na “capacidade natural e espontânea da psique” (BOECHAT, 2008) de criar tecidos mitológicos, o homem se vê, finalmente, parte do universo simbólico que ele mesmo criou.

Aliviar tensões

Os símbolos que cada cultura cria são a forma adequada a partir da qual ela acredita ligar sua existência a significados que a justifiquem e que a sustentem. São uma necessidade de adequação ao mundo: enquanto o homem grego arcaico contentava-se com a explicação de que uma boa colheita é fruto da satisfação maternal de forças divinas, o homem ocidental moderno contenta-se com a explicação de que é resultado da união adequada de técnicas de cultivo. Um símbolo criado está tentando conectar a necessidade de compreensão humana a um fenômeno externo. A forma como o faz parece-lhe absolutamente justificável – até que não pareça mais e, então, aconteça uma transição cultural, uma adaptação de significado para símbolos que façam, novamente, sentido.

O que se propõe é que a mitologia, em certo sentido, não é menos racional³ que a ciência, e é importante também observar sob o ângulo espelhado: a ciência não é mais do que a mitologia (ADORNO, 1985, p. 14). A diferença entre as duas é o sujeito que as constrói. Ambas buscam um único objetivo, mesmo que por caminhos divergentes: superar o medo que o vazio da ignorância nos dá no momento em que olhamos para o mundo e não o compreendemos em sua totalidade. O que muda é o sujeito que está olhando para este mundo. Enquanto o sujeito científico

³ A palavra *racional* é usada aqui num sentido que se refere a sistemas conceituais que respondem a critérios de eficiência, isto é, à *sensatez* de uma ideia diante de um contexto específico.

abraça a objetividade teórica e metodológica, o mitológico não se incomoda em superar a lógica⁴ e construir em terreno metafísico. Ambos têm seus motivos. Aquele que se vê participando de uma existência regada a excessos não se importa em significar o mundo a partir deles e de suas amorfas, bailarinas e fugidias sombras.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BACON, Francis. *Novum Organum*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BATISTA, Rodrigo Siqueira. *Deuses e homens: mito, filosofia e medicina na Grécia Antiga*. São Paulo: Landy, 2003.

BOECHAT, Walter. *A mitopoesia da psique: mito e individuação*. Vozes: Petrópolis, 2008.

BORNHEIM, Gerd A. (Org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1999, v. 1.

_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo: Attar, 1991.

DUARTE, Rodrigo Antônio de Paiva. *Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. *Origens: história e sentido na religião*. Lisboa: Edições 70, 1989.

⁴ “Alguns autores qualificam, então, o pensamento primitivo como um pensamento pré-lógico, enquanto outros preferem chamá-lo de pensamento mágico” (OHLWEILER, 1990, p. 13).

- _____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FREUD, S. O interesse científico da psicanálise. In: _____. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.
- _____. Totem e tabu. In: _____. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.
- GOTTSCHALL, Carlos Antonio Mascia. *Do mito ao pensamento científico: a busca da realidade, de Tales a Einstein*. São Paulo: Atheneu, 2003.
- JAEGER, Werner W. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1936.
- MOURA, Marinaide Ramos. O simbólico em Cassirer. *Ideação*, Feira de Santana, n. 5, p. 75-85, jan./jun. 2000.
- OHLWEILER, Otto Alcides. *A religião e a filosofia no mundo greco-romano*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- SILVA, Gastão Pereira da. *O homem e a alma: origem, evolução, estrutura do psiquismo e as novas pesquisas sobre a alma*. São Paulo: Itatiaia, 1971.
- SILVA, Nilton Sousa da. *O mito em Ernst Cassirer e Carl Gustav Jung: Uma compreensão do ser do humano*. Rio de Janeiro: Litteris, 2002.
- SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Trad. Costança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1992.
- _____. *As origens do pensamento grego*. 9. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- VEYNE, Paul. *I greci hanno creduto hai loro miti?* Bologna: Il Mulino, 2005.

Capítulo



DO COPYRIGHT AO COPYLEFT:
*questões sobre a autoria
na era digital*

Luiza Santos¹

A convergência das telecomunicações com a informática na década de 1970 criou conceitos hoje amplamente utilizados, como o da *sociedade da informação e da comunicação*. Segundo André Lemos, desde esse período as ciências da comunicação têm se interessado “diretamente pelos impactos comunicacionais, culturais e sociais das novas tecnologias” (2004). Diversos aspectos da *cibercultura* são temas frequentes em discussões, entre os quais se pode identificar especialmente a questão dos direitos autorais, seja por preocupação com a pirataria, seja quando se consideram novos movimentos, como a cultura do *copyleft* e o *creative commons*.

Diante das rápidas transformações tecnológicas e de possibilidades comunicacionais, os meios que o ser humano utiliza para estabelecer e manter contato com o outro e com a sociedade

¹ Graduada em Jornalismo pela Universidade de Passo Fundo. (Minicurriculo atualizado em 2012).

também se transformam. Na rede, as possibilidades de interação são infinitas, diferentemente da mídia tradicional: não existe um número máximo de trocas que se possa fazer, uma vez que um usuário se conecta a outro com infinitas possibilidades de interação. Assim, as trocas são potencializadas pelo meio, o qual permite que pessoas em diferentes partes do mundo, com *backgrounds* e culturas distintas, interajam. É a partir dessa perspectiva que surgem novas modalidades de produção de conteúdo, num espaço em que o receptor é também emissor e vice-versa.

Não há como negar que a grande mídia exerce ainda uma influência importante, permanecendo como o principal meio para obtenção de informação pela maior parte da população. Entretanto, cada vez mais a produção existente na internet vem sendo explorada e, mais que isso, modificada.

Este trabalho surge, portanto, da necessidade de se verificar o que foi pensado no campo teórico sobre práticas hoje amplamente difundidas, como a utilização do *copyleft* em oposição ao *copyright* e as práticas de produção em grupo, cujos conteúdos são modificados pelos usuários da mesma forma que modificamos conteúdos em nosso dia, mas por meio de uma ferramenta muito mais potente. Considerando esses movimentos e a capacidade de conectividade possibilitada pela rede, com infinitas ligações, reflexões precisam ser feitas não apenas sobre os efeitos e perspectivas dessas tecnologias, mas também acerca da autoria e da figura do autor.

O autor & a obra

A *função-autor*, como irá chamá-la Foucault, surge no final da Idade Média, com um caráter punitivo, ou seja, na medida em que os textos poderiam ser transgressores. Antes desse período, a tradição oral possibilitava que uma obra fosse modificada ao ser contada e, aos textos escritos, bastava sua tradição para que possuíssem valor, sem a necessidade de uma autoria específica.

O antropocentrismo do Renascimento traz a exaltação do indivíduo e, no campo da arte, isso se dá na figura do autor. Entretanto, o sistema de propriedade da autoria só surge no início do século XIX. A figura autoral, segundo Barthes, é incorporada pela sociedade capitalista, uma vez que o procedimento é adequado às filosofias positivistas (2004).

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou, como se diz mais nobremente, da pessoa humana. É, pois, lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder maior importância à pessoa do autor (BARTHES, 2004, p. 65).

Compreendemos, então, que o autor nem sempre esteve presente na cultura da mesma forma, não sendo uma unidade imutável. Da mesma maneira, a forma como uma determinada sociedade lida com a questão da autoria, seja de um texto literário, de uma música ou de outras manifestações artísticas, científicas e intelectuais, e a importância que concede ao criador também se modificam.

Atualmente, a função-autor encontra-se fortemente presente na tradição literária (FOUCAULT, 1992). Entendemos que esse nome do autor não apenas designa determinado discurso como também aponta para a existência de um conjunto de discursos – ao qual usualmente nos referimos por obra – e diz respeito a um determinado *status* que os discursos provenientes desse nome possuem numa determinada sociedade (FOUCAULT, 1992). Possui uma espécie de caráter quantitativo, quando aponta para o agrupamento do discurso, e um caráter qualitativo, quando faz referência também ao valor que um discurso vindo desse conjunto possui uma cultura específica. Vale lembrar, contudo, que nem todo discurso é provido de uma função-autor. Ainda

que uma série de textos sejam assinados por um nome próprio, não necessariamente o serão por um nome de autor – como, por exemplo, um *e-mail*, que possui um signatário, mas não um autor.

Foucault determina quatro características principais para essa função, que, segundo ele, é uma das faces da função-sujeito, podendo ou não existir. A primeira se relaciona ao sistema jurídico institucionalizado responsável por determinar e articular os discursos, ou seja, o sistema de propriedade intelectual como conhecemos hoje. A segunda diz respeito à sua forma mutável, podendo ser exercida de maneiras diferentes em culturas e tempos históricos distintos (FOUCAULT, 1992), como vimos anteriormente em Barthes.

A terceira característica fala sobre um “ser de razão” ligado à escrita, ou seja, um autor que dá uma determinada forma a um conjunto de obras, já a última característica versa sobre as várias posições que esse autor assume no texto, não se conectando a uma pessoa real, e sim a diversos egos (FOUCAULT, 1992).

A expressão “morte do autor” (BARTHES, 1988) é, sem dúvida, uma das mais emblemáticas no campo da literatura e linguística e amplamente utilizada sem que muitas vezes se compreenda seu sentido. Foucault esclarece que a função-autor é altamente valorada pela crítica (FOUCAULT, 1992), que, ao estabelecer para uma determinada obra um criador que reina em absoluto, também acaba por fechar aquela obra de sentido (BARTHES, 1988). Isso equivale a dizer que a obra seria uma unidade na qual as significações possíveis estariam apenas polarizadas na figura autoral, sem que se considere o leitor.

Entretanto, a obra não é um produto fechado, mas sim um produto à espera de significações por parte do receptor (BARTHES, 2004). A criação também está atravessada por outros textos e obras, não sendo fruto de um gênio criador, mas se utilizando de uma série de outros produtos anteriores a ele (BARTHES, 2004). É nesse contexto que Barthes defende que

precisa ocorrer a morte do autor, extremamente valorizado, para que o leitor possa encontrar seu espaço.

Outro ponto controverso quando se discute autoria é o processo de criação, a criatividade e o talento. Para compreender um pouco mais sobre a questão, é necessário recorrer à psicanálise. Winnicott esclarece que não apenas é necessário empregar criatividade na execução de obras artísticas; esse tipo de produção também exige uma espécie de habilidade especial, distinta da maioria (1990). Freud também emprega essa noção, fazendo ainda uma ligação entre o material utilizado para a produção literária e os devaneios típicos de qualquer ser humano – que são, assim como o sonho, a realização de um desejo (1976).

Com isso, Freud nos diz que a criação artística, neste caso especificamente a literária, está profundamente relacionada às próprias vivências do autor, ainda que o fruto dessa criação venha a ser uma obra ficcional. O escritor argentino Jorge Luis Borges, em seu livro *Esse ofício do verso*, ajuda-nos a compreender, do ponto de vista de um escritor criativo, essa ligação proposta por Freud entre os devaneios e a criação literária ao falar sobre o seu próprio processo de criação e da função que a imaginação desempenha em suas obras:

Vejo-me como um escritor. O que significa ser um escritor para mim? Significa simplesmente ser fiel à minha imaginação. Quando escrevo algo, não o tomo como factualmente verdadeiro (o simples fato é uma trama de circunstâncias e acidentes), mas como fiel a outro algo mais profundo. Quando escrevo uma história, escrevo-a porque de alguma forma acredito nela – não como se acredita na simples história, mas antes como se acredita em um sonho ou numa ideia (2000, p. 118).

O escritor utiliza a técnica que possui para mascarar seus devaneios, fignando o leitor através de um *prazer puramente formal* e possibilitando a libertação de um prazer mais forte que o estético, uma espécie de identificação do leitor com o autor, um

despertar de vivências do receptor daquela obra. Assim, a arte se relaciona com algo mais profundo e íntimo, capaz de liberar tensões da nossa mente (FREUD, 1976).

Copyright & a indústria cultural

Os meios de comunicação de massa surgem com a invenção da imprensa móvel, por Gutemberg; entretanto, mesmo nesse momento não existia ainda uma cultura de massa, devido ao grande número de analfabetos da época. A cultura de massa se constitui apenas na segunda metade do século XIX, após a Revolução industrial, devido a uma combinação de fatores que possibilita a existência de economia de mercado e de uma sociedade de consumo (COELHO, 1981).

Assim, a indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem como funções do fenômeno da industrialização. É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma de trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral (p. 10).

É justamente na sociedade capitalista liberal, fortemente marcada pela oposição de classes, que se inicia essa cultura de massa. No contexto da coisificação (tudo é produto a ser consumido) e alienação do sujeito (delimitada pela ausência de tempo livre, de teorização sobre sua situação e de impossibilidade de consumir os bens que ele mesmo produz), a cultura passa a ser entendida como algo a ser consumido, respeitando o mesmo modelo de produção padronizada que se aplica a qualquer outro produto (COELHO, 1981).

Eco fala sobre duas formas de entender a indústria cultural: a dos apocalípticos e a dos integrados. Os apocalípticos podem

ser representados pela Escola de Frankfurt, que vê a indústria cultural como alienadora, apontando os meios de comunicação como constituidores de um sistema harmonizado, com manifestações estéticas que vão ao encontro da produção industrial regular, sendo a sua ideologia principal a do consumo (ADORNO, 2002). Já os integrados entendem que a indústria cultural é como qualquer outra forma de cultura, apenas em larga escala, sendo assim benéfica por aumentar o seu acesso.

O que entendemos por propriedade intelectual é um monopólio concedido a alguém para a exploração da criação, sendo atualmente exercido, na maioria das vezes, por um intermediário (LEMOS, 2011). Esse monopólio possui um custo social, que só se justifica caso o seu benefício seja maior que o seu dano à sociedade. Entende-se que conceder o monopólio a alguém incentiva a produção de bens intelectuais.

O *copyright* foi criado na Europa, em XVI, como forma de regulamentar a atividade da imprensa. Atualmente, ele faz parte de um complexo cultural e industrial, ao qual se integram diversas estruturas de poder (LEMOS, 2011). Quem detém os direitos autorais detém também o monopólio sobre o conhecimento humano, uma vez que o seu possuidor determina o grau de acesso que as pessoas têm a uma obra.

No âmbito da indústria cultural, Adorno defende que as diferenças de valor de um determinado produto cultural não têm relação objetiva com o significado dos produtos, mas apenas para segmentar em nichos o consumo (2002). Assim, a coisificação da cultura e a produção padronizada não contribuem para a autoria criativa, prejudicando tanto o prazer da criação quanto o prazer estético.

Na indústria cultural – e através do *copyright*, que regula seu funcionamento –, o lucro na comercialização da arte torna-se seu princípio exclusivo, acabando com uma das mais particulares

características desse produto: o de poder ser vendido, ainda que seja invendível como experiência (ADORNO, 2002).

Cibercultura & autoria

O termo *cibercultura* pode ser entendido como a “cultura contemporânea, marcada pelas tecnologias digitais” (LEMOS, 2003). Entretanto, é importante compreender que não existe um determinismo tecnológico, uma vez que essa cultura não é “pilotada pela tecnologia” (LEMOS, 2003, p. 11). Ela acaba por modificar a forma de consumo, pois não se baseia no palpável, mas em algo fluído, como a informação (SANTAELLA, 2003). Na rede, ocorre a individualização em oposição à massificação, devido à multiplicidade de escolhas.

Todas essas possibilidades da cibercultura trazem também uma série de modificações à sociedade, inclusive na forma de circulação de conhecimento tradicional. Nesse contexto, surge o movimento *copyleft* na década de 1980, inicialmente no âmbito da programação de computadores. A ideia era possibilitar que um *software* fosse livremente distribuído e modificado, mas permanecendo sempre livre, sem que ninguém passasse a lucrar com sua distribuição (LEMOS, 2003).

O termo flerta com a palavra *copyright*, significando cópia permitida, mas também joga com a questão da direita e esquerda. O objetivo é garantir uma série de liberdade do público e do autor, buscando liberar as fontes de produção. Isso é possível devido ao baixo custo para armazenar e transmitir o conhecimento com as tecnologias atuais, aumentando também a produção de conhecimento (LEMOS, 2003).

Lemos defende uma possível cultura *copyleft*, esclarecendo que essa é uma prática usual da cultura apenas potencializada pelas tecnologias, possibilitando que trocas aconteçam em nível global (2003). A apropriação de outros discursos e a sua respecti-

va transformação em uma produção própria é a forma de criação que o ser humano utiliza por natureza, como já nos esclareceu anteriormente Barthes.

Outra modificação possibilitada pelas tecnologias digitais acontece no âmbito da produção de conteúdo, na forma como a autoria passa a ser exercida. A produção colaborativa não é novidade; ela acontece há bastante tempo, como, por exemplo, na produção cinematográfica. As tecnologias, contudo, potencializam as produções colaborativas e as expandem, gerando questões sobre a noção de autoria (SANTAELLA, 2007).

No jornalismo da *web*, a lógica se inverte e o conteúdo passa a ser filtrado depois de sua publicação – não antes, como acontece na cultura de massa (BLASQUES, 2010). Ou seja, cabe ao usuário fazer esse filtro, e não a uma elite que detém os meios de comunicação. Exemplos de produção colaborativa não faltam, como a *Wikipédia*, que possibilita a edição por qualquer usuário e de forma instantânea, tornando a linha entre quem produz e quem recebe muito mais difícil de ser distinguida (BLASQUES, 2010).

Para Pierre Levy, não se pode falar em obra completa no âmbito da *cibercultura*, mas sim em espaços que se modificam uns aos outros. O autor defende que não será possível um desligamento completo da noção de autor e de armazenamento tradicional. Todavia, pode-se pensar um futuro no qual essas não sejam questões tão centrais (1999).

Considerando todo o conteúdo disponível na web e todas as possibilidades de disponibilização de novos conteúdos e novas formas de produção, deparamo-nos com a questão-cerne da autoria em nossa sociedade: o direito autoral. *Como fazer para disponibilizar conteúdo de diversas pessoas sem ferir o direito autoral? E mais: quem é responsável por aquele conteúdo?*

Para solucionar tais interrogações, foram criadas algumas modalidades de licenças, utilizadas por diversos *sites* que conhecemos e acessamos. Uma dessas modalidades é o *You Own Your*

Own Words, também conhecida pela sigla Yoyow, podendo ser traduzida como “você é dono de suas próprias palavras”. Essa licença é utilizada, na maioria das vezes, por *blogs* e comunidades, sendo que, neste caso, não apenas a autoria permanece para o autor da obra mas também a responsabilidade pelo conteúdo produzido – o *site* é apenas um canal de divulgação, não detendo direitos nem responsabilidade sobre aquilo que é disponibilizado (LEMOS, 2011).

Outra modalidade utilizada é a de transferência de direitos autorais, o que quer dizer que todo conteúdo disponibilizado em determinado *site* por qualquer usuário implica o licenciamento dos direitos do autor para aquele *site* (LEMOS, 2011). Funciona de forma exatamente oposta à do Yoyow. Esse é funcionamento adotado, por exemplo, pelo *site* de vídeos YouTube, que em seus termos de uso diz que, ao submeter conteúdo, concede-se “uma licença mundial, não exclusiva, gratuita, sub-licenciável e transferível para utilizar, reproduzir, distribuir e realizar obras derivadas, publicar, executar o conteúdo submetido no site YouTube ou qualquer negócio do YouTube” (LEMOS, 2011, p. 84).

A terceira estratégia é a utilização das *General Public Licenses*, também conhecidas como *licenças livres*. De acordo com Lemos, “as licenças gerais públicas consistem em modelos de licenciamento padronizados que podem ser utilizados para a gestão de direitos de propriedade intelectual” (2011, p. 87). Um exemplo desse tipo de licenças, criadas de uma forma padrão, em que o autor que concordar pode adotá-las em suas obras, são as desenvolvidas pela ONG Creative Commons.

O projeto foi criado em 2006 por Lawrence Lessig, com o objetivo de que criadores pudessem compartilhar suas obras com a coletividade, respeitando diferentes níveis de usos; “por isso, desde seu lançamento, o *Creative Commons* cria um sistema pelo qual as obras passam a ter ‘Alguns Direitos Reservados’, em contraste com o ‘Todos os Direitos Reservados’, decorrente

da aplicação automática da lei de direitos autorais” (LEMOS, 2011, p. 88).

Lemos entende que a utilização desse tipo de licença não impede que o autor receba retorno financeiro por suas criações, uma vez que, “muitas vezes, permitir a distribuição de uma canção através de uma licença *Creative Commons* é a melhor forma de maximizar as receitas provenientes de cada um desses produtos. Quanto mais ouvido e conhecido um artista maior é o consumo de produtos conexos a ele, nos mais diversos âmbitos” (CRIBARI, 2007, p. 138). Dessa forma, facilita-se a distribuição de obras intelectuais, permitindo que o potencial da *internet* seja explorado de forma mais satisfatória.

O direito do autor & o direito à informação

A palavra *propriedade* teve sua primeira utilização no sentido de identificar o sistema que conhecemos hoje como propriedade intelectual durante a Revolução Francesa. Hoje, entendemos que a propriedade, no sentido jurídico, aplica-se às criações intelectuais. Entretanto, antes dessa data, as patentes e os direitos sobre uma obra eram apenas concedidos a determinados indivíduos ou corporações pela Coroa, com a intenção de beneficiá-los (LEMOS, 2011).

Foi durante a Revolução Francesa que começou a se compreender que esse privilégio era, na verdade, um direito. Uma lei elaborada em 1791 garantia aos autores de obras literárias “o direito exclusivo de autorizarem a representação teatral das suas obras, sob pena de confisco do resultado econômico do espetáculo” (CRIBARI, 2007, p. 23). Uma outra lei, promulgada em 1793, garantiu “aos autores, compositores e artistas plásticos, o direito exclusivo, por toda a sua vida, de autorizarem a comercialização das suas obras” (CRIBARI, 2007, p. 23).

Atualmente, entende-se o direito autoral de duas formas: uma, que ele é um direito natural; outra, conhecida como utilitarista, que entende que conceder o monopólio favorece o aumento da produção – essa é a explicação mais utilizada atualmente na defesa dos direitos autorais (SOUZA, 1998). Nesse sentido, o direito autoral teria um papel importante no que diz respeito ao fomento à expressão, uma vez que o criador de uma obra poderia cessar o exercício de outras atividades de finalidade remuneradora, passando a se dedicar somente à criação intelectual.

O direito brasileiro protege obras exteriorizadas durante a vida do autor e por um período de mais 70 anos após sua morte. Essa proteção acontece em dois âmbitos, o moral e o patrimonial (SOUZA, 1998). O moral defende a relação autor-criação, circulação e alteração da obra, enquanto o patrimonial fala sobre a sua exploração econômica. É importante ressaltar que a lei protege quem detém os direitos, não sendo, necessariamente, o autor da obra (SOUZA, 1998).

O artigo 46 traz algumas autorizações legais que não dependem da autorização do autor, que teriam a intenção de privilegiar o acesso ao conhecimento. Esse artigo possui caráter taxativo, não admitindo exceções, permitindo a reprodução de trechos pela imprensa e para uso pessoal, sempre vetando o uso comercial da obra (SOUZA, 1998).

A proposta de mudança da atual legislação de direito autoral no Brasil, elaborada pelo Ministério da Cultura, pretende revitalizar a legislação, tendo em vista as mudanças decorrentes da utilização das tecnologias digitais. Lemos entende que, “na prática, a conduta da sociedade contemporânea vem desafiando os preceitos estruturais dos direitos autorais” (2011, p. 68). Assim, as modificações são sugeridas em três esferas: do autor, da população e dos investidores que detêm direitos autorais.

Segundo o texto presente no *site* do Ministério da Cultura, a sociedade dispõe de novas permissões para o uso de obras,

sem necessidade de autorização ou remuneração. A finalidade é aumentar o acesso à cultura e ao conhecimento e passa a ser permitida a reprodução de obras esgotadas sem fins lucrativos, assim como a cópia para uso privado. Outra mudança é que instituições que se dedicam a conservar o patrimônio histórico e cultural terão permissão para fazer as reproduções necessárias com essas finalidades.

Uma das principais mudanças para a sociedade está na disposição presente no artigo 46, que tornaria legais a reprodução, a distribuição e a comunicação ao público de obras protegidas com fins educacionais, didáticos, informativos, de pesquisa ou para uso como recurso criativo, sem a necessidade de autorização do titular do direito autoral. Lemos afirma que essa alteração “traria para a legalidade uma série de práticas correntes como os *remixes* e *mashups*, que constituem criações originais, mesmo a partir do uso de obras pre-existentes” (2011, p. 70).

A proposta é chamada de “Revitalização da Lei do Direito Autoral”, uma vez que a lei que atualmente está em vigor data de 1998. Essa mudança foi elaborada através do Fórum Nacional do Direito Autoral, que ocorreu em diversas edições, com a intenção de debater essas possíveis modificações, entre 2007 e 2010. O projeto passou por uma fase de consulta pública na *internet* que se encerrou em 31 de agosto de 2010. Com a mudança do ministro da Cultura, sendo a responsável pela gestão atual a ministra Ana de Hollanda, o projeto encontra-se parado.

Considerações finais

O nome do autor nasce com o renascimento cultural. Nesse período, o homem como figura central passou a ser cultuado na pessoa do autor na produção de obras artísticas. A partir daí, adquirimos não apenas uma noção de autor; ele passou a ter também uma função, sendo uma faceta das muitas exercidas pelo

sujeito. Essa faceta possui um traço marcante: pertencer a um sistema jurídico institucionalizado que reconhece a propriedade intelectual. Essa propriedade é uma discussão vital para a época em que vivemos.

Uma vez que a função-autor encontra-se não apenas juridicamente reconhecida como também possui um lugar vital dentro do sistema capitalista, as teorias da Escola de Frankfurt sobre a indústria cultural esclarecem pontos essenciais para que seja possível repensar o código de autoria no qual a sociedade se encontra atualmente. A coisificação da cultura, que passa a ser uma mercadoria produzida e distribuída como qualquer outra – ou seja, de forma massiva e padronizada –, gera um dilema: se o objetivo final da arte e de outras produções autorais (como, por exemplo, aquelas criadas pelo jornalismo) é o consumo, e, para tanto, a alienação se torna necessária, como fica o processo de produção criativa do artista? E que lugar possui a real experiência estética?

Ao pensarmos a legislação brasileira atual, na questão referente aos direitos autorais com um pouco mais de cuidado, uma inquietação inevitável surge: estamos mesmo protegendo os direitos do autor? Atualmente, grande parte dos direitos autorais de obras produzidas estão nas mãos não de seus próprios autores, mas de empresas que passam a controlar esse monopólio sobre a exploração de um bem cultural. Numa sociedade que baseia sua comunicação no modelo tradicional de mídia, ou seja, aquele no qual o conteúdo é emitido de um para todos, entende-se a necessidade de uma espécie de *gestores da cultura*: grandes corporações que controlam as mídias e os bens culturais, e, ao deter o monopólio, podem administrar a cultura da forma que acreditam ser mais conveniente, gerando ondas de consumos cíclicas e ditando gostos e opiniões da moda. Nesse caso, não é o autor de uma obra que se encontra protegido pelos direitos autorais – mas sim a indústria cultural.

Com a revolução digital, uma série de novas possibilidades começa a surgir: uma rede capaz de fazer ligações infinitas permite também que, teoricamente, todos falem para todos. A triagem deixa de ser feita pela mídia tradicional e passa a ser feita pelos usuários da *web*, que cada vez mais podem personalizar seus padrões de consumo. Mesmo que muito do que se faz na *internet* ainda seja ditado pelo que vemos e ouvimos na televisão e no rádio, ou pelo que lemos estampado em capas de jornais, cada usuário pode buscar o conteúdo que lhe interessa.

Com mecanismos de troca diversos, a *internet* se transforma em um potente catalizador de costumes próprios da cultura. Compartilhar e apropriar-se criativamente de produções culturais não é novidade alguma: o homem iniciou essa prática muito antes de escrever suas primeiras palavras. E aí o exercício do controle por parte dos detentores de direitos autorais se torna praticamente inviável. A cultura foi feita para circular. O monopólio cultural, que gera um custo social elevado, só se justifica no momento em que verdadeiramente se torna um incentivo para uma maior produção artística e cultural. Será que o autor preso a esse sistema jurídico, que criminaliza a circulação e o compartilhamento da arte, estaria de fato sendo incentivado a seguir produzindo? Atualmente, só existe um ganhador nessa história toda: as empresas que detêm os direitos autorais, que exploram abusivamente o consumo de produtos culturais com preços inacessíveis para a maior parte da população.

A crescente expressão do movimento *copyleft* e da busca por licenças alternativas por parte de autores surge como um sinal para o qual devemos estar atentos: cultura em andamento e em modificação gera ainda mais cultura para ser compartilhada. A literatura, a música, o jornalismo, a pintura – nada disso foi feito para acumular poeira, mas para despertar debates, gerar novas ideias, propor outras visões de mundo. E parece ser esse o caminho que muitos artistas têm procurado através dos licenciamentos alternativos, como o *Creative Commons*.

Na rede, posso buscar aquilo de que gosto, descobrir coisas novas, informar-me sobre questões de meu interesse. Se eu posso fazer isso, quer dizer que você pode compartilhar aquilo que produz, de uma forma muito mais direta, para mim. E aí vemos um caminho que diversos artistas procuram seguir atualmente: o de administrar as próprias carreiras e os próprios direitos – falando de quem quer compartilhar para quem tem interesse em receber. Não acredito de maneira nenhuma que a *internet* seja uma espécie de inimiga daqueles que produzem bens culturais. É fato que quanto mais algo circula mais ele é consumido. Sendo assim, o compartilhamento via *web* pode tornar-se uma forma esperta de potencializar um burburinho sobre algo e, assim, promover um determinado autor.

Pensando um pouco mais na questão dos direitos de autoria de uma perspectiva social, percebe-se que se torna urgente a revisão da legislação brasileira de direitos autorais. A proposta de revitalização redigida pelo Ministério da Cultura se aproxima um pouco mais daquilo que a realidade de um país como o Brasil pode pensar em termos de consumo da cultura: a circulação do conhecimento deve ser prioridade. Se o sistema educacional do país já não dá conta daquilo que se considera básico, não podemos nos privar de ferramentas auxiliares no processo de informação e construção de conhecimento da população como um todo. As trocas culturais são aquilo que possuímos de mais rico. A arte de transformar polca, lundu e capoeira em samba precisa ser não apenas mantida mas incentivada. E para isso o direito autoral deve continuar sendo discutido, repensado, questionado – só assim novas propostas e alternativas podem surgir.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BARAHONA, Jesús M. González et al. *Copyleft*. Manual de uso. Madrid: Traficante de Sueños, 2006.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLASQUES, Maria Aparecida Silva. *Navegar é preciso: jornalismo, autoria e colaboração*. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRASIL. *Direito autoral*. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.
- BRASIL. *Lei nº 9610/98*, de 19 de fevereiro de 1998.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CRIBARI, Isabela (Org.). *Produção cultural e propriedade intelectual*. Recife: Massangana, 2007.
- CULTURA, Ministério da. *Revitalização da Lei de Direitos Autorais*. Acesso em: 17 ago. 2011.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Veja, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneios*. (Obras Completas, 9) Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- LE MOS, André. *A comunicação e a pesquisa em cibercultura*. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/artigos.html>>. Acesso em: 3 abr. 2011.
- LE MOS, André. *Cibercultura, cultura e identidade. Em direção a uma "Cultura Copyleft"?* Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/artigos.html>>. Acesso em: 13 abr. 2011.
- LE MOS, Ronaldo. *Propriedade intelectual*. Disponível em: <http://academico.direito-rio.fgv.br/wiki/Propriedade_Intelectual>. Acesso em: 1º nov. 2011
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: O futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- _____. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.

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

_____. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. Paulus: São Paulo, 2007.

SOUZA, Carlos Fernando Mathias de. *Direito autoral*. Brasília: Brasília Jurídica, 1998.

WINNICOTT, Donald Woods. *Viver criativamente*. In: *Natureza humana*, Rio de Janeiro: Imago. 1990.

YOUTUBE. Termos de uso. Disponível em: <<http://www.youtube.com/>>. Acesso em: 30 set. 2011.

Capítulo



**WALTER BENJAMIN E
A CRISE DA ARTE:**
*a dialética da aura na era da
reproduzibilidade técnica*

Bruna de Oliveira Bortolini¹

Para compreendermos as mudanças sofridas pela arte na era da reproduzibilidade técnica, é necessário analisarmos um dos conceitos-chave desse processo. O conceito que será abordado aqui, fruto da filosofia de Walter Benjamin, é o de *aura artística*.

O termo *aura*, do grego *aúra*, significa sopro, ar, brisa. É comumente ilustrado como um círculo dourado e iluminado em torno da cabeça de um personagem, que, no imaginário popular religioso, possivelmente seria dotado de força divina e se destacaria dos demais seres. Para Benjamin, essa característica sagrada da aura pode ser compreendida como um paradoxo do *próximo* e *distante* do objeto em relação ao seu espectador. Algo

¹ Acadêmica do curso de Filosofia (LP) e bolsista Pibic/CNPq, da Universidade de Passo Fundo (2012, ano em que foi escrito este capítulo). Doutora em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2020). Professora no curso de Filosofia e na área de Ética e Conhecimento da Universidade de Passo Fundo (2021).

do qual é possível se aproximar materialmente, sem alcançar o seu caráter longínquo.

Se consideramos que a arte encontrava-se a serviço de um ritual mágico em seus primórdios e, posteriormente, religioso, podemos dizer que a *aura artística* presente nas obras de arte clássicas carrega em si um fundamento teológico. A sua relação de *próximo e distante* do espectador assemelha-se à interdição de contato presente na experiência religiosa, “pois também o sagrado só se deixa reconhecer se respeita essa intocabilidade” (PALHARES, 2006, p. 55).

O caráter sagrado das obras de arte clássicas, constituído pela aura artística, é aquilo que atribui unicidade à obra e constitui seu valor cultural na tradição artística. Com os avanços tecnológicos e científicos, a qualidade de autenticidade das obras de arte acaba se perdendo, à medida que possibilidades de cópia e disseminação em alta escala surgem.

Com a reprodutibilidade técnica, “a obra de arte se emancipa, pela primeira vez, na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994, p. 171), ganhando o máximo de exponenciabilidade – diferentemente da arte expressa no ritual mágico ou religioso. Assim, ela se aproxima dos indivíduos e, conseqüentemente, promove uma relação crítica com sua tradição.

Essa quebra com a tradição acaba por estimular novas formas de diálogo entre arte e sociedade. A arte passa, então, a ter outro papel nas relações sociais, não estando mais apenas a serviço de um ritual mágico ou religioso, tornando-se uma espécie de meio pelo qual mensagens podem ser dirigidas ao público.

À medida que o conceito de aura artística é destruído, outra possibilidade lhe é dada: sua reconstrução e transferência para o âmbito político. Por conta disso, torna-se problemática a questão do sentido da arte e sua nova função social no contexto atual, razão pela qual busca-se realizar, neste capítulo, uma compreen-

são estético-filosófica a respeito da reconstrução *aurática* como recurso de manipulação política.

A morte da aura e o surgimento das novas técnicas de produção artística

A ideia de aura artística aqui abordada refere-se a uma qualidade estética que se constitui por meio das relações estabelecidas entre obra de arte e sujeito receptor. Pode ser definida como *o aqui e o agora (hic et nunc)* do objeto original. Esse elemento é o que atribui autenticidade e identidade à obra de arte e a diferencia de uma cópia, possibilitando estabelecer uma tradição. A tradição fundamenta-se naquilo que, ao longo do tempo, o objeto foi capaz de conservar desde sua origem: “tanto sua duração material quanto seu testemunho histórico” (apud PALHARES, 2006, p. 49). Podemos dizer que a aura relaciona-se com a tradição artística na medida em que conserva em si uma qualidade estética que pode ser transmitida através dos tempos.

Independentemente dos diversos modos como a tradição venha a ser interpretada, o que sempre será levado em conta é o caráter único da obra, sua autenticidade. Essa valorização da unicidade do objeto remete às formas primitivas de inserção da arte na sociedade, cuja função se efetiva no ritual “primeiramente mágico, depois religioso” (apud PALHARES, 2006, p. 55). O atributo de valor cultural aos objetos produzidos em função do ritual mágico e religioso é tão importante nesse caso quanto a aura é para a arte, na forma de ritual secularizado. Portanto, a tradição artística se baseia na autoridade do culto, no suposto poder mágico que a obra de arte carrega.

Quando concebida por essa característica *sagrada* e intocável, a obra de arte remete à ideia do objeto religioso, que representa aquilo que é intangível. A arte encontra-se imersa em “uma trama espaço-temporal singular, que revela a distância por meio

de sua manifestação (*Erscheinung*) única, e isso a despeito da proximidade física que o objeto no qual ela aparece mantém de nós” (PALHARES, 2006, p. 36). Quer dizer, a proximidade do objeto concreto (obra de arte), que ao mesmo tempo manifesta seu lado inacessível (conteúdo), faz alusão a algo que jamais poderia ser compreendido por completo; algo de que só poderíamos nos aproximar minimamente.

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho (BENJAMIN, 1994, p. 101).

Com o desenvolvimento da reprodução técnica, o conceito de aura sofre alguns impactos decisivos para sua destruição no âmbito artístico. Benjamin, em seu texto *Pequena história da fotografia (1931)*, mostra as modificações que os processos de criação provocaram na tradição artística. A fotografia, em seus primórdios, era utilizada pelo artista como recurso para aprimorar a pintura. Com o desenvolvimento de novas técnicas, aos poucos a pintura cedeu seu espaço à fotografia, que, por sua vez, também atribuía às suas criações um caráter mágico. Fotografias, diferentemente da pintura, conseguiam captar com um realismo inigualável a fisionomia humana. Tal “nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos” (BENJAMIN, 1994, p. 95).

Essa sensação era dada ao observador devido ao longo tempo de produção de uma fotografia. As vicissitudes enfrentadas pelo fotógrafo em relação à luminosidade e preparação do modelo assemelhavam-se à composição de um quadro bem desenhado ou pintado. Esse processo enfatizava o momento da composição,

diferentemente do retrato instantâneo. “Além disso, para muito desses modelos desconhecidos o fato de ver seu reflexo fixado, não importa de que maneira, colocando-os ao abrigo da morte, significava uma experiência *extraordinária* ocorrida uma *única vez* durante toda a vida” (PALHARES, 2006, p 31).

A aura natural, anteriormente presente na arte clássica e, posteriormente, nas fotografias antigas, conheceu seu declínio com os aperfeiçoamentos técnicos que possibilitam a reprodutibilidade, cada vez mais veloz e em alta escala, da fotografia. Esse fato acarreta a massificação das imagens e a produção dos retratos instantâneos, transformando o ato fotográfico em algo comum. Alguns fotógrafos não aceitavam essa perda e tentavam reconstruir uma aura postiça por meio de artifícios, que consistiam em tirar o foco do rosto do modelo – já que ele não conseguia mais retribuir o olhar aurático – e transpô-lo a objetos auxiliares. A aura falsa aparece, para Benjamin, como uma forma de reedificação do mistério perdido, “da unicidade do indivíduo que foi engolido pela massa” (PALHARES, 2006, p. 33). Contudo, a aura autêntica já não pode ser mais reconstruída no âmbito das obras de arte, pois resulta de condições que, com a reprodutibilidade técnica, perderam-se, tornando-se necessário rejeitar a tentativa de reconstrução da aura natural. De acordo com Benjamin,

o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra de arte por uma existência serial. E na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido (1994, p. 168-169).

Com isso, novos horizontes são oferecidos às produções artísticas e conseqüentemente à expressão do homem moderno, pois, no momento em que a aura passa a ser desvalorizada, a autoridade da obra e também sua tradição são atingidas. A arte deixa de estar a serviço do ritual e ganha outras possibilidades de atuação. Inclusive, podemos dizer que através desse processo se alcança uma certa democratização das obras de arte, visto que, com a possibilidade da reprodução, pessoas em diversos lugares do mundo passam a realizar experiências estéticas com obras de arte sem sair de casa ou ter que pagar um alto preço para isso, como é o caso do cinema. A reprodução das imagens em movimento “é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (BENJAMIN, 1994, 171p.). E não poderia ser diferente, pois, com os altos custos da produção de um filme, sua reprodução imediata e para um grande público torna-se obrigatória. No entanto, isso favorece a difusão de mensagens em alta escala de forma rápida e eficiente, o que acaba por beneficiar outras práticas, como a política.

Valor de exposição versus valor de culto: a arte em função da política

Se acompanharmos as tendências evolutivas da arte, poderemos verificar dois polos: o valor de culto e o valor de exposição. No valor de culto, o que importa é a existência da arte como agregadora de um conjunto de relações tradicionais, e não a sua visibilidade; no máximo, ela deve ser vista pelos espíritos. O valor de culto necessita que as obras sejam o menos expostas possível. Na medida em que a arte se desprende de seu valor cultural, sua exposição também passa a ser maior, devido à emancipação das técnicas de produção artísticas como a fotografia e posteriormente o cinema. Essa necessidade de aproximação, segundo Benjamin,

é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem (1994, p. 170).

Uma vez que a unicidade não é mais uma questão fundamental da produção artística, toda sua função social modifica-se. Na modernidade, em vez de fundamentar-se no ritual, a arte passa a servir a outros modos de práxis, como a política. A política ocupa um papel importante na reconstrução da aura perdida. De forma mecânica, ela tenta assegurar a continuidade do fundamento sagrado, aurático, da arte tradicional, ainda que sob diferentes moldes. Contudo, diferentemente do que Benjamin acreditava, a arte e sua possibilidade de reprodução, ao serem apropriadas pela política, não contribuíram, em seu período, para a conscientização e libertação das classes oprimidas, muito pelo contrário.

Em sofisticados programas de *marketing*, a arte manipula o imaginário a respeito de personagens políticos. Uma das estratégias do uso político da arte é recorrer a novos recursos artísticos, principalmente ao audiovisual, com seus fluxos contínuos de sedução, para transmitir a ideia de culto à personalidade, exaltando o caráter único, raro e distante, do representante político. A construção da imagem política, com o auxílio das novas técnicas, nada mais é do que a tentativa de reconstrução da aura artística, pelos mesmos mecanismos responsáveis por sua destruição.

Se o objetivo é tornar *mostráveis*, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las [...]. Este fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem,

como vencedores, o campeão, o astro e o ditador (BENJAMIN, 1994, p. 183).

Antes presente no objeto artístico, a aura é transferida à personalidade política como estratégia de manipulação. A arte “é pensada como técnica transformadora da sociedade e de suas relações sociais” (SILVA, 2010, 40 p.) e passa a modelar o caráter do personagem político, como sujeito único. Ao mesmo tempo, a política sofre uma espécie de esvaziamento discursivo, priorizando a comunicação por imagens que possam, de forma impactante e imediata, transmitir uma mensagem. O cinema, na época de Benjamin, por exemplo, por trabalhar muito bem com essa possibilidade, isto é, por ser capaz de “condicionar o seu público a identificar-se com e através das posições de subjetividade construídas pelo filme” (MACHADO, 2010, p. 62), foi cooptado como uma importante ferramenta de produção do personagem político. Isso porque o cinema traz a possibilidade de se criar personagens que se assemelham às massas, com suas histórias de vida, características pessoais, objetivos e, ao mesmo tempo, destacando-se delas por sua posição elevada.

Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto (BENJAMIN, 1994, 194 p.).

A massa identifica-se com o personagem político, pois ela também faz parte daquilo que está sendo captado e, assim, vê-se na possibilidade de um dia estar no lugar daquele que a representa. A política coloca os recursos midiáticos a serviço de

seu próprio triunfo, no qual “a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores” (BENJAMIN, 1994, 175 p.).

Dessa forma, quando uma nova consciência a respeito daquilo que tem valor se constrói, ou seja, quando o *aparecer* passa a ser concebido como algo digno de respeito, recupera-se o vínculo com a tradição cultural que antes fora rompido —, só que agora não mais focado no plano espiritual, e sim no político, onde a aura é supostamente reconstruída.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (Coord.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997. 310 p.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006. 142 p.

SILVA, Márcio Seligmann. *Atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 146 p.

Capítulo

VI

CLEMENT GREENBERG:
*o inefável na experiência estética e
a qualidade na arte formal*

Aline Bouvié Álvares¹

O que se pode dizer sobre o que afeta um observador diante de uma obra artística? Como expressar o teor do que sente ou percebe, intimamente, ao ouvir uma obra como o *Requiem*² K 626 de Mozart³ ou a *Sonata VI*, para piano, de Prokofiev⁴? Seria o encontro com o inefável, o indizível, o que não se deixa traduzir em palavras? Algo que pertence a um campo de acontecimentos inatingível à racionalidade e tangencial à linguagem? Apesar de ser uma experiência resistente às exigências do discurso sistemático, é preciso avançar, fazendo as devidas distinções, se quisermos lançar luz sobre como a arte produz efeitos no espectador.

¹ Licenciada em Música pela Universidade de Passo Fundo (Minicurriculo atualizado em 2012).

² Música composta em homenagem aos mortos. O *Réquiem* K 626, em Ré menor, foi a última obra composta por Mozart.

³ Wolfgang Amadeus Mozart, compositor austríaco, ícone da música erudita do período clássico, época entre metade do século XVIII e início do século XIX, que se caracteriza pela clareza e simetria formal.

⁴ Sergei Sergejevich Prokofiev, compositor russo, viveu de 1891 a 1953.

Podemos iniciar perguntando em que consiste a essência da experiência estética e qual seu ponto de partida. Parece que, como qualquer outra percepção, a intuição estética consiste na captura de dados pelos sentidos (audição, visão, tato, olfato e paladar) e sua transmissão à mente, onde são processadas as propriedades. Quando alguém se depara com um objeto comum, como um copo, por exemplo, os sentidos transmitem à mente as propriedades físicas de tal objeto, e a mente o reconhece. Esse reconhecimento implica prévio registro sobre as propriedades que caracterizam o objeto, ou seja, uma anterior simbolização. Mediante a comparação das propriedades do copo, agora percebidas, com as características do copo simbolizado, há o reconhecimento do objeto e suas implicações, seus usos e potencialidades. E a arte? Será facilmente percebida como um copo? O processo de percepção até parece ser o mesmo. Uma música se escuta e se identifica como sendo música porque suas características musicais foram previamente simbolizadas. Porém, a experiência da arte não se restringe a um reconhecimento da arte como sendo arte, da música como sendo música⁵. A experiência que aqui se está tentando esclarecer parece ser de outra natureza. O foco do questionamento se direciona à experiência com a música de um modo diferenciado daquela feita com objetos de uso comum: refere-se ao enigma da arte, àqueles momentos de prazer que só a arte pode proporcionar e que a razão tenta racionalizar mas não consegue.

Greenberg (2002) afirma que, antes de ser conhecido pela razão, tudo é intuído. Com a experiência estética não é diferente. As propriedades intuídas são reconhecidas como valor na medida em que geram satisfação ou insatisfação ao espectador, ou seja, assim que passam pelo crivo do juízo estético e são apreciadas

⁵ Até mesmo essa distinção se tornou duvidosa depois do advento das vanguardas do século XX. A barreira entre arte e não-arte se tornou praticamente imperceptível, tanto que também um copo comum pode ser considerado arte. O 4'33 de John Cage pode corroborar esse argumento.

ou não. Nesse processo, que depende do grau de distanciamento da subjetividade do sujeito, são gerados os veredictos do gosto, que possuem caráter involuntário por dependerem, ao menos na origem, da intuição.

Primeiramente, temos de entender o que significa *intuição*. Esse termo pode ser definido como “conhecimento claro, direto, imediato da verdade sem o auxílio do raciocínio” (LAROUSSE Cultural – *Dicionário da língua portuguesa*, 1992, p. 647). Ela acontece antes do pensamento. É perceptiva, ou seja, ocorre através dos sentidos. É essencial à experiência, pois para conhecer algo é necessário intuí-lo primeiro. Para conhecer uma cor, por exemplo, primeiramente devo intuí-la. Não se pode explicar essas percepções a ninguém; se uma pessoa não for capaz de senti-las por si própria, não as compreenderá através do discurso. Trata-se de algo anterior à linguagem discursiva e independente da vontade.

Se o leitor quisesse explicar a sensação provocada por algum dia de verão de extremo calor, quando nem o vento é capaz de trazer alívio e mesmo a noite não dá trégua, poderia perceber como não é possível colocar totalmente em palavras o que sente. A palavra *óculos* pode facilmente ser representada por um exemplar real do que significa: pode-se dizer *óculos* e, em seguida, mostrar o objeto. E quanto ao calor? Como se apresenta o calor a um espectador? Se um dia a humanidade tivesse a oportunidade de entrar em contato com extraterrestres que, hipoteticamente, fossem constituídos por outro tipo de matéria que não fosse sensível ao calor, como seria possível a explicação de tal fenômeno? Eles nunca entenderiam se não fossem capazes de sentir, intuir, tal sensação. Saberiam a respeito do calor, suas implicações, aplicações, problemas, porém não saberiam de fato do que se trata.

Greenberg (2002) propõe a distinção de dois tipos de intuição: a comum e a estética. A primeira é absolutamente necessária a qualquer processo de experiência e construção de conhecimento. É informativa e sempre aponta para outras coisas que não ela

própria. Já a intuição estética não é útil à outra coisa, tem um fim em si mesma. Para deixar mais clara a diferença, pode-se dizer que uma intuição comum passa a ser estética quando deixa de informar algo, como a direção dos ventos, por exemplo, e se torna uma experiência tátil-estética. A passagem de uma para outra requer uma alteração da atenção, passa da representação funcional feita pela sensação para o seu deleite (desfrute). Em vez de utilizar a percepção sensorial para entender que o vento vem do sul, por exemplo, o sujeito saboreia a sensação provocada pelo ar que se desloca ao redor de seu corpo.

Qualquer coisa intuída de forma comum pode ser vivenciada de maneira estética. Pode-se afirmar, inclusive, que até mesmo algo que escape dessa forma primária de percepção, como cadeias de raciocínios, deduções, pensamento lógico, pode ser intuído esteticamente. A intuição estética não conhece limites; qualquer tipo de experiência é capaz de levar a ela. Condição necessária para isso é vivenciar a experiência pela experiência, saborear a percepção (ou pensamento) no momento em que acontece, simplesmente para sentir, degustar.

Cada um interpreta o mundo de acordo com a visão de sua estrutura subjetiva, mesmo sendo o ambiente externo ao sujeito igual para todos (objetivo). Assim como qualquer tipo de experiência, não poderia a experiência estética escapar do crivo da subjetividade. Porém, como parece que existem vários níveis de subjetividade, podem-se conduzir as experiências com a arte mais ou menos objetivamente.

Greenberg considera a subjetividade, como conjunto de preocupações e interesses particulares, um dos entraves à experiência estética. Uma vez em contato com uma obra artística, o indivíduo deveria se esquecer de si mesmo, entregar-se à percepção dos valores e ao prazer ou desprazer que eles podem proporcionar. O distanciamento consiste no afastamento das preocupações e interesses pessoais, objetivando a vivência dos valores estéticos.

As palavras do autor podem elucidar o que ocorre quando se dá o distanciamento frente a obras estéticas:

Conscientemente ou não, segue-se um modo de pensar por meio do qual a coisa que penetra o campo da atenção é percebida e acolhida por seu próprio valor imediato; jamais pelo que possa ou não vir a significar em função de algo que não seja ela mesma como uma intuição do presente; jamais por suas consequências; jamais pelo que significa para a pessoa e para a sua identidade pessoal ou de qualquer outro; jamais pela posição que ocupa em relação aos seus interesses ou aos interesses de um outro. O indivíduo se distancia, se desliga de suas preocupações e afazeres de um ser particular que lida com sua existência particular (GREENBERG, 2002, p. 39).

A experiência estética depende desse ato de distanciamento, que pode ocorrer com qualquer coisa, a qualquer pessoa e em qualquer lugar. Assim como a música, artes visuais, teatro e arquitetura, objetos que não sofrem influência da mão do homem podem ser alvos da experiência estética: “Não se pode apontar e, menos ainda, definir as coisas ou o espaço em que termina a arte formalizada e começa a arte não-formalizada” (GREENBERG, 2002, p. 41).

Já que tudo pode ser vivenciado esteticamente, como pode ser feita a distinção entre o que é arte e o que não é? Segundo Greenberg (2002, p. 39), “se todo e qualquer objeto pode ser intuído esteticamente, então todo e qualquer objeto pode ser intuído e vivenciado artisticamente”. Focando na possível fronteira entre arte e intuição estética, percebe-se que a linha que separa arte de não-arte não é rígida. Tempos atrás a arte era definida pela habilidade no fazer; agora depende do distanciamento psíquico do observador, “uma mudança de atitude perante sua própria consciência e seus objetos” (GREENBERG, 2002, p. 40). Trata-se de um distanciamento da subjetividade do ser particular

para a experiência do presente absoluto no contato dos sentidos com a obra.

O distanciamento é imprescindível à experiência estética, pois possibilita a recepção de valores estéticos genuínos. Esse estado é o que determina se o juízo é realmente um juízo relacionado, diretamente, com os valores estéticos, ou se os veredictos do gosto estão sendo regidos por fatores extraestéticos, como lembranças, ideologias, dogmas e interesses. Greenberg (2002, p. 115) afirma: “ali onde não há juízo de valor estético, nem veredicto do gosto, também não há arte, tampouco qualquer tipo de experiência estética. É simples assim (No plano das ideias. A questão é que a arte tem pouco a ver com ideias)”.

Greenberg resume numa só frase a dificuldade com a qual se defronta a razão ao tentar sistematizar a arte enquanto arte e a experiência estética enquanto estética: “pode-se dizer que todas as coisas discerníveis e especificáveis na arte são, ao mesmo tempo, causa e efeito ou resultado, simultaneamente meios e fim” (2002, p. 120). Assim, na experiência estética, expectativas e satisfações (insatisfações), apreciação e criação, distanciamento e valoração, tudo ocorre ao mesmo tempo.

A qualidade na arte formal e a objetividade do gosto

Embora as preferências na arte sejam amplamente conhecidas e aceitas, há certo receio quanto a discussões sobre o gosto. Ele foi – e ainda é – considerado consequência de fatores subjetivos e causa de infinitas dissidências. Muitas vezes, ocorre uma rejeição automática das obras que fogem ao padrão com o qual o sujeito está acostumado. Muitos dos julgamentos de gosto estão condicionados a respeitar um padrão reconhecidamente aceito. Isso não consiste, necessariamente, num juízo de gosto, mas numa resposta às exigências sociais. Parece óbvio que esse tipo de atitude revela a existência de preconceitos, o que não

deveria existir na arte, pois ela é, supostamente, transcendente ao conceituável ou pré-conceituável. Pensando nisso, um problema precisa ser investigado: qual é o sentido de se refletir sobre o gosto, se gosto, por natureza, não se discute?

Por outro lado, valeria questionar: afinal, o que motiva mais as discussões sobre arte do que questões de gosto? Greenberg sugere (2002, p. 112) que “é o juízo de valor, a qualidade, que abre a arte, torna a experiência estética acessível, efetiva, empresta vida à arte e oferece aquilo que apenas ela pode oferecer”. Na mesma direção, prossegue ele,

se, como já disse em outras palavras, a essência da experiência da arte enquanto arte consiste em graus do ato de gostar ou não gostar, então são esses graus que merecem ser destacados em primeiro lugar quando se fala a respeito da arte. Ali se encontram, ou ao menos principiam, o interesse e o entusiasmo das discussões sobre a arte.

Os distintos juízos estéticos produzidos diante de cada obra geram um problema filosófico sobre o valor da arte. Que critérios seriam válidos para julgar tal valor? Critérios de avaliação de obras de arte existem, ainda que não totalmente racionalizáveis: “os critérios derivam da experiência imediata, pessoal, e de nenhuma outra coisa” (GREENBERG, 2002, p. 125). Os critérios que determinam a obra estética como sendo boa, má ou mediana pertenceriam ao campo do inefável. Isso não impede que tais critérios existam e interfiram na relação dos sujeitos com as obras. Eles apenas não se permitem esclarecer total e independente da experiência estética.

Já que Greenberg relaciona a experiência estética genuína ao distanciamento da subjetividade, é preciso esclarecer o conceito de objetividade. Aqui ele é usado no sentido de um mundo exterior ao sujeito, algo concreto, real, com o qual ele se relaciona desinteressadamente. Subjetividade, em contrapartida,

é o mundo simbólico do indivíduo, que se relaciona com o meio movido pelos próprios interesses. Greenberg começa a exposição do problema considerando a subjetividade como um conjunto de interesses, desejos e particularidades que denotam necessidades do indivíduo. Pode-se dizer que, no contato com a obra, o sujeito deve afastar-se de sua subjetividade, deve preservar o distanciamento. Porém, será possível o total afastamento? Parece que não. Assim como o artista, que utiliza a subjetividade para colaborar com algo original, o espectador recebe a obra envolta, até certo ponto, nessa bruma de subjetividade. Daí se supõe que quanto menos espessa essa neblina, tanto da parte do espectador quanto do artista, mais pura será a experiência. Quanto mais pura for a experiência mais geral é o afeto e mais profunda a sensação de cognitividade-sem-cognição. O objeto estético que permite um maior distanciamento da subjetividade, uma experiência mais pura, pode ser considerado arte de melhor qualidade.

A subjetividade aqui está relacionada ao egocentrismo. Ao ouvir uma música, o sujeito normalmente estimula seus desejos, interesses e lembranças. Em vez de ouvir a música realmente, escutá-la, percebê-la, ater-se às suas inúmeras nuances, faz dela uma trilha sonora ou um clipe de momentos da vida. Alguém que só tenha esse tipo de experiência com a arte ainda está na infância da experiência estética.

Também o artista deve objetivar seu gosto para objetivar-se em sua produção artística. A arte bem-sucedida é consequência da junção dessa objetivação com a ação do artista. Ele precisa orientar-se pela pressão de seu meio, objetivar-se sem esquecer sua subjetividade, isto é, impor seu olhar característico, único, sua originalidade, o que, afinal, é seu ponto de partida e seu diferencial.

Considerando o parágrafo acima, pode-se inferir que, se existe arte bem-sucedida, existe também a mal-sucedida. Mas como é feita essa distinção? O que deveria ser considerado na avaliação de obras artísticas? Para o autor aqui examinado, esse

juízo se dá através da contínua aceitabilidade das obras no tempo. A comprovação de que uma obra é bem-sucedida é a durabilidade de seu valor. O consenso, representado pela durabilidade dos juízos estéticos, comprova a objetividade do gosto. Essa afirmação se baseia no contínuo juízo positivo direcionado a obras de artistas como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, entre outros. Mesmo que a discussão sobre quem desses seria o melhor compositor não forneça resultados concretos, ainda assim, a certeza da superioridade de sua arte comprovaria a objetividade do gosto.

A comprovação da objetividade do gosto gera um problema. Se o tempo indica quais obras são boas, como é possível julgar adequadamente obras contemporâneas? Segundo a lógica apresentada por Greenberg, um artista deve, em sua obra, através do conhecimento e domínio das técnicas do passado, transcender as características formais das obras bem-sucedidas. Deve quebrar conscientemente as antigas regras formais, conforme sua necessidade de expressão. Isso leva a crer que a novidade é um fator importante na arte. Realmente, além de ser decisiva na determinação da arte mais bem-sucedida, pode-se entender sua influência nas experiências estéticas mais apuradas. A surpresa ou as surpresas são imprescindíveis para a quebra da monotonia. O ser humano é naturalmente curioso; cabe ao artista estimulá-lo com equilíbrio, pois o excesso de elementos novos pode também ser prejudicial à experiência.

Um contraponto à ideia da ruptura com o passado como geradora da mudança que move e dá vida à arte seria a continuidade. Sempre há certa continuidade de uma tradição para outra. A ruptura nunca é total. Mozart rompeu com Bach em vários aspectos da forma, da textura, entre outros; porém, sua música continuou a ser tonal. Mozart e outros compositores clássicos ou posteriores deram continuidade ao trabalho de Bach e ao de seus contemporâneos, porém fizeram algumas mudanças conforme o que sugeria a época.

Algo de vital importância na experiência estética é a relação entre expectativa e satisfação (ou insatisfação). Não se trata aqui de satisfação de desejos, pois isso implicaria interesses. Com efeito, como já foi expresso, esse tipo de experiência é desinteressado. A expectativa da qual trata Greenberg surge na experiência e é satisfeita ou insatisfeita no seu interior. Ela só pode ser instigada pelo objeto estético.

A ordem dos fatores, causa e efeito, ou melhor, expectativa e satisfação (ou insatisfação), não é tão óbvia na experiência estética. Eles podem coincidir quanto ao tempo em que são percebidos, ou seja, uma expectativa pode ser notada no momento em que é satisfeita, ou insatisfeita, ou, inclusive, pode ser sentida após a satisfação. Até mesmo nas artes que se desdobram no tempo, como na música, isso pode ocorrer. Mesmo na pintura, que parece ser percebida num relance, expectativa e satisfação (insatisfação) estão presentes.

Na arte elevada, essa lógica não funciona de forma tão simples como numa novela, por exemplo, em que expectativa e satisfação ocorrem de maneira mais óbvia. A arte bem-sucedida apresenta cadeias de expectativas e satisfações mais intrincadas. Expectativas interagem com expectativas, satisfações com satisfações e expectativas com satisfações de modo mais complexo, proporcionando experiências mais profundas aos espectadores que estejam preparados para tal acontecimento.

Para haver satisfação é necessário, paradoxalmente, certa dose de surpresa: “na arte eminentemente bem-sucedida, o elemento da surpresa perdura, repete-se, renova-se. Até mesmo coisas que já sabemos de cor mantêm sua capacidade de surpreender” (GREENBERG, 2002, p. 76). Há de se ter equilíbrio quanto à quantidade de elementos-surpresa colocados numa obra, ou seja, seu grau de *inesperabilidade*. O excesso de novidade pode causar insatisfação, pois o espectador pode não conseguir absorver e conciliar o montante de informações e suas relações. Uma surpresa excessiva não é capaz de gerar uma satisfação. A surpresa

adequada deve fazer uma ponte entre a expectativa e a satisfação, deve adequar-se ao grau de expectativa que a *precede*. O contrário também é verdadeiro. A arte óbvia não possui a propriedade de instigar um observador atento, não se faz interessante e, por isso, fracassa como obra de alto nível.

A relação entre expectativa e satisfação ocorre, também, entre obras de arte distintas ou experiências estéticas sucessivas. Aqui a expectativa não seria aquela que surge na experiência, mas a que se origina do acúmulo de experiências passadas. Não se passa de uma experiência com uma obra para outra carregando uma tensão a ser resolvida. Isso só ocorre internamente à experiência realizada com cada obra individualmente.

Greenberg afirma que as novidades apresentadas por uma obra devem ter alguma relação de continuidade com as anteriores. Isso pode ser relacionado com a sua ideia de inovação formal, segundo a qual o artista, conhecedor da técnica passada, transcende-a, ou o crítico ou observador atento reconhece seus elementos novos e as quebras de convenções. Representante do melhor gosto – por já conhecer as expectativas e satisfações encontradas na arte até a atualidade –, anseia por mais novidades, ou seja, procura satisfações diferentes das já experimentadas.

A esta altura da argumentação podemos propor outro questionamento. Greenberg (2002, p. 87) afirmou que “o fazer artístico e sua apreciação pertenciam à mesma ordem de experiência e poderiam ser assimilados um ao outro”. Tendo em mente a passividade intrínseca da experiência estética na apreciação, parece um tanto difícil admitir a passividade também na criação. Seriam as decisões envolvidas na criação da arte passivas como na apreciação?

O fato é que, uma vez que decisões estéticas consistem em julgamento, e por ser a experiência estética essencialmente produção de juízos, não se pode excluir daí as decisões envolvidas no fazer artístico. “Assim como um juízo estético não pode ser

separado de seu objeto, também uma decisão estética não pode ser separada de seu resultado: uma é a outra, e não há lacunas entre ambas” (GREENBERG, 2002, p. 90). Isso não significa que todas as decisões do fazer artístico sejam advindas da experiência estética. Decisões podem ser influenciadas por fatores não-estéticos, tais como fatores religiosos e políticos.

As decisões estéticas do fazer artístico, advindas do raciocínio, podem parecer não se originar da experiência estética, porém mantêm uma profunda relação com ela, ou seja, “de modo geral, o que parece uma decisão ponderada origina-se de um juízo intuitivo e almeja ser juízo intuitivo” (GREENBERG, 2002, p. 91). Origina-se de um juízo intuitivo porque o artista, através do raciocínio, articula elementos com relação a suas experiências passadas; isto é, reconhecendo a importância de alguns princípios – como a proporção áurea –, utiliza-os em sua obra. No entanto, primeiramente o artista reconhece a importância de tais princípios, ou sistemas formais, através da experiência. Almeja ser juízo intuitivo, pois a intenção do artista é provocar no espectador uma experiência relacionada aos elementos intencionalmente organizados na obra.

O artista tenta transmitir ao espectador, pela obra, suas decisões-juízos. Para isso, conta com o gosto do observador. Ao término de uma obra, o artista deseja que o receptor, receba o que ele intencionalmente quis que ela transmitisse. “É nesse estágio final que se estabelece a simetria entre o artista e o observador. O primeiro recebe o resultado do gosto aplicado, e, o segundo, o resultado da aplicação de seu próprio gosto” (GREENBERG, 2002, p. 90). O fato de não coincidir o recebido com o transmitido não significa assimetria. O que importa aqui é o distanciamento tanto do observador quanto do criador.

Para Greenberg (2002, p. 90), “o artista recebe decisões-juízos – ou inspirações, se vocês preferirem – de seu meio enquanto trabalha ali; uma decisão-juízo, tal como o artista a vê, ouve ou lê, origina uma outra ou reage sobre uma anterior, quando

então a anula ou anula a si mesma”. Isso reforça o argumento sobre como é influenciado o juízo estético ou as decisões-juízos envolvidas na criação de arte. As experiências do artista estão intrinsecamente envolvidas no ato de criação. Há um contínuo ato de valoração e conseqüente escolha entre os elementos que mais agradam o artista. Diante da avaliação, que envolve seu próprio gosto, sujeito à pressão do meio, o artista decide que elementos interessam a sua composição, poema, escultura etc.

Dá-se o nome de *convenções* às regras que determinam tanto sistemas formais quanto os meios físicos em que surgem as obras. O artista deve se submeter a elas se desejar comunicar sua experiência estética, ou seja, deve dar forma a elas através dos meios estabelecidos, assim como se faz num texto como este, em que alguém comunica ideias a mais pessoas.

Segundo Greenberg (2002, p. 95), “a experiência nos diz que a arte formalizada, aquela que a maioria das pessoas concorda em denominar arte, oferece em geral mais satisfação do que qualquer outro tipo de experiência estética”. Para entender melhor essa afirmação, é preciso registrar que tais satisfações advindas da arte são relativas à densidade ou intensidade das decisões-juízos tomadas pelo artista frente às convenções. É como se a obra, ou seja, o resultado da aplicação da essência humana, falasse por toda a humanidade. Essa densidade relativa à decisão-juízo não é uma menção à quantidade de decisões, mas sim a um caráter implícito da decisão frente à resistência encontrada diante das convenções. Essa densidade é diretamente proporcional à qualidade da obra artística e, conseqüentemente, proporcional às satisfações por ela satisfeitas.

Greenberg faz uma crítica voraz à arte considerada avançada. Crítica a vacuidade dessa arte devido à falta de decisões-juízos autenticamente intuídas pelos artistas. Como já se mencionou, tais decisões dependem da pressão do meio na subjetividade do artista. Já se disse também que o artista realmente original e elevado deve partir das convenções estabelecidas para produzir

arte igualmente original e de qualidade. Porém, a crítica do autor se dirige aos artistas que, no intuito de inovar, esquecem-se das convenções (seu ponto de partida) e não relacionam suas decisões com elas. Esses artistas se abstêm de qualquer decisão que envolva convenções, pois a palavra se tornou pejorativa no século XX. O objetivo principal da arte criticada por Greenberg é, realmente, questionar as convenções ou os procedimentos artísticos e seu valor. Numa época em que a humanidade presenciou os horrores das guerras mundiais, muitos elementos da cultura estavam sendo questionados, inclusive a arte, considerada um artigo de luxo ao qual só as elites tinham acesso. Esse foi um dos motivos que ajudaram a constituir o vazio das decisões na arte dessa época e a falta de graça ou satisfação que só a arte pode proporcionar. O problema é que tais obras estavam apoiadas em decisões extra-estéticas, com o intuito de expressar algo não estético.

Pode-se exemplificar essa arte vazia de decisão com Marcel Duchamp e seus *readymade*. Para Greenberg, esse tipo de arte já demonstrou o que necessitava demonstrar. Permanecer aí seria tão enfadonho quanto ficar explicando como dois mais dois é igual a quatro.

Concluindo...

A proposta do presente estudo foi investigar as faces da experiência estética e sua relação com os veredictos de gosto. Com base no trabalho desenvolvido, primeiramente pode-se confirmar a experiência com a arte como algo infável, transcendente à linguagem discursiva, e, portanto, não completamente acessível ao discurso sistemático. Além disso, considerando os argumentos de Clement Greenberg, pode-se ratificar certa hierarquia com relação à qualidade na arte e associar tal hierarquia a dois tipos distintos de experiência: experiências autênticas e profundas,

fundamentadas no distanciamento; e experiências superficiais, dirigidas por fatores extraestéticos. Tais constatações revelam a experiência autêntica com a arte como sendo desinteressada e, portanto, como possibilidade de percepção de algo não esgotado na satisfação de desejos pessoais.

Greenberg considera o gosto objetivo e, por conta disso, pode-se inferir certa hierarquia na arte. Tal hierarquia é pensada desde a arte elevada, representada por ícones da música erudita, por exemplo, passando pela arte mediana, arte de má qualidade, até chegar à inexpressividade. Existem, pois, obras mais qualificadas para experiências mais puras e, por conseguinte, mais adequadas para proporcionar uma espécie de descentralização nos indivíduos que a apreciam.

Referências

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

LAROUSSE CULTURAL. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

TROMBETTA, Gerson Luís. Da estetização do mundo ao embrutecimento estético: notas sobre a relação entre experiência estética e educação. In: RIBAS, Maria Alice Coelho (Org.). et al. *Filosofia e ensino: a filosofia na escola*. Ijuí: Unijuí, 2005. p. 229-242.

Outras obras consultadas

BEARDSLEY, Monroe C. HOSPERS, John. *Estética: historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1997, (Coleção Teorema).

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Arte y Música, Alianza, 2000.

GREENBERG, Clement et al. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JIMENEZ, Marc; tradução Fúlvia M. L. Moretto. *O que é estética*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999.

LANGER, Susane. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, .

_____. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

REIS, Ronaldo Rosas. *Educação e estética: ensaios críticos sobre arte e formação humana no pós-modernismo*. São Paulo: Cortez, 2005.



Parte II:

AS CABEÇAS DA HIDRA



Capítulo



O CORPO COMO ESPAÇO DA ARTE:
autopoiese e superação metafísica

Francisco Fianco¹

De todo o escrito só me agrada aquilo que uma pessoa escreveu com seu sangue. Escreve com sangue e aprenderás que o sangue é espírito.
(Nietzsche)

Tatuagem é escrita de si mesmo através do sangue, e inscrito na carne.

O corpo sempre foi um aspecto problemático na história da cultura humana. Seu papel de intermediário e encruzilhada entre a natureza bruta e a culturalização lhe dá um aspecto de dubiedade que termina por desenvolver, ao longo dos milênios, uma relação de profunda ambivalência a partir da qual ele está constantemente oscilando entre a adoração e o desprezo. Nesse movimento, raramente se chega a um ponto de equilíbrio na relação dicotômica entre corpo material e elemento imaterial culturalizado, seja entendido como essência, alma, mente, razão ou espírito.

¹ Doutor em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais; professor do curso de Filosofia e da área de Ética e Conhecimento da Universidade de Passo Fundo. (Minicurriculo atualizado em 2012).

Historicamente, a transformação da relação corpo/cultura sempre foi de privilégio desta última em detrimento daquele. Isso vai muito além de simplesmente privilegiar uma concepção antropológica essencialista, que postularia o cerne do sujeito em sua consciência ou racionalidade: tem-se como consequência, neste aspecto e em diversos outros, uma naturalização, ou seja, uma imposição sobre o corpo de aspectos criados e pensados pela cultura, de tal maneira que, ao longo de séculos de desprezo, o corpo se tornou para nossa cultura *naturalmente* desimportante e sacralizado, embora não como objeto de culto, e sim como tabu. O corpo como a maior interdição cultural do ocidente.

Nosso objetivo, neste texto, é tentar demonstrar de que maneira essa história vem se desenvolvendo para, em nossos dias, tomar uma posição diversa. Percebemos uma mutação no equilíbrio entre essas forças em oposição, uma reação do corpo em sua oposição à cultura que o oprime e que se poderia verificar em diversos aspectos da existência do sujeito contemporâneo: na sexualidade, no cuidado com o próprio corpo, do ponto de vista dos exercícios e das dietas, ou até mesmo, aspecto que aqui abordaremos, na produção de si mesmo, através do corpo, pelo caminho das artes corporais.

A história de uma relação problemática

Num primeiro momento, cumpre-nos traçar uma reconstituição histórica dessa relação entre corpo e alma na cultura ocidental. Ainda que sucinta e superficial, é necessária para entendermos a proposta de superação de sua dicotomia radical ao longo de todo um processo filosófico de crítica da estruturação metafísica de pensamento, assim como se pode entender o espaço da arte, do qual estamos falando, como um possível exemplo cotidiano dessa mudança de perspectiva.

Como dissemos, o corpo sempre exerceu um papel secundário na história da cultura, na medida em que esta se relacionou com uma concepção antropológica dualista, mais especificamente, através de um dualismo psicofísico. Tal dualismo consiste num sistema teórico e simbólico que divide a existência humana em uma parte física e material, o corpo, com origem animal e explicado em seu funcionamento como objeto fisiológico e inferior, e uma parte imaterial, uma essência etérea posta fora do mundo dos fenômenos e que seria superior e mais verdadeira em relação àquela outra. Ao longo da história da filosofia, essa parte positiva ganhou diversos contornos e diversos nomes. Foi chamada de alma, razão, consciência, essência etc.

É justamente esse essencialismo que encontramos no início da filosofia ocidental como modelo de explicação tanto antropológica quanto epistemológica no pensamento platônico-socrático. É do conhecimento de todos o modelo explicativo de Platão, através do Mito da Caverna: a existência de dois mundos, um corruptível e fenomênico, habitado por coisas que são cópias imperfeitas de cópias imperfeitas de cópias imperfeitas das ideias perfeitas, e um essencial, no qual se encontram estas últimas, as ideias perfeitas das coisas, um mundo imaterial, inteligível, na medida em que se opõe ao mundo sensível das coisas e dos corpos.

A conclusão necessária desse modelo de pensamento é a de que a alma, perfeita e imaterial, teria um valor ontológico imensamente superior ao do corpo, coisa material e mutável, de modo a estabelecer uma hierarquia na qual a dicotomia psicofísica atravessa eras de reflexão filosófica sem ser contrariada ou mesmo debatida. Com base em tais pressupostos, o estabelecimento da moralidade e dos valores de autodomínio surge calcado nessa hierarquização, de maneira que, como superior, cabe à alma o controle do corpo em suas demandas. E essa estrutura ultrapassa o aspecto ético e se delinea em uma concepção psicológica também. Quando, por exemplo, no diálogo platônico do *Simpósio*, é traçada uma hierarquização dos tipos de afeto, o amor, mesmo que

seja ainda Eros, desejo sexual, fundamentado no corpo, torna-se mais nobre, como amor intelectual ao conhecimento.

Engana-se quem pensa que a cultura grega clássica se ocupava do corpo como algo digno com base nos indícios de espaços esportivos e de exercícios disciplinados. Ainda que não minimize a importância do corpo, como será feito pelo ascetismo cristão medieval, o período clássico, de pensamento dicotômico, bem como o helenismo greco-romano que o sucede imediatamente, bem estoico, está muito distante do culto ao corpo como culto de si mesmo e aos deuses através de sua própria perfeição e vigor, como poderíamos encontrar no pensamento grego arcaico. Nesse momento de racionalismo metafísico, o corpo não é alvo de atenção pela sua própria dignidade, e sim para que, através destes cuidados, ele, parte animal e suja da existência, seja disciplinado e purificado. A ideia é torná-lo *digno* de ser o habitáculo da alma.

Esse modelo de pensamento será desenvolvido e radicalizado no período medieval, durante o qual, a partir de uma adequação da teoria platônica das ideias à mitologia judaico-cristã, o corpo, assim como o resto do mundo material, será visto não mais apenas como fonte de erros e enganos dos sentidos, que só possibilitam um conhecimento imperfeito das sombras das coisas que compõem este mundo de fenômenos, e sim como fonte e origem de todo o pecado e mal no mundo. Isso vale dizer que o corpo, anteriormente apenas desvalorizado, agora, com as práticas ascéticas, será definitivamente degradado, a ponto de ficar plenamente ausente da reflexão, entendido como negatividade absoluta. Esse esquema se sustentava, paradoxalmente, na ideia de que o corpo era, enquanto criação divina, algo sagrado. Tal tipo de sacralidade da natureza como criação é, porém, diferente de uma sacralidade positiva, na qual ela pode ser cultivada e glorificada. Aproxima-se mais de uma sacralidade como tabu, quase que uma sacralidade negativa, trazendo novamente a ambivalência da divindade, que sempre foi presente nas culturas primitivas e que, no medievo, sofreu o processo de cisão entre Deus e o Diabo, positividade e

negatividade absolutas. Essa sacralidade negativa fundamenta a posição contemplativa, ou seja, impede que se manipule e se aja efetivamente sobre o mundo natural e, por consequência, sobre o corpo. A contemplação no lugar da experiência, a oração no lugar da medicina, a ascese no lugar da higiene e da saúde física, o êxtase religioso no lugar da saúde mental. Poderíamos elencar uma infinidade de exemplos de como essa estrutura de pensamento se refletiu no cotidiano e no imaginário das pessoas que viveram esse período medieval, bem como suas consequências para a subjetividade posterior e inclusive a nossa, contemporânea. A ascese, que já era entendida como exercício de domínio do corpo no estoicismo e no epicurismo, ganha um aspecto de destruição do corpo, como espaço simbólico de existência, no pensamento monástico medieval.

Num momento posterior, de dessacralização do corpo e desencantamento do mundo através do procedimento científico, o renascimento e o barroco tratam o corpo como elemento material em oposição à imaterialidade da consciência e do pensamento. Entendido como objeto de estudo das ciências naturais e de conhecimento anatômico pelas artes renascentistas, o corpo ganha, em diversos modelos de pensamento dos albores da idade moderna, um estatuto de matéria inerte, de coisa apenas material. Esse é o caso da filosofia de Descartes, que fundamenta a divisão psicofísica da consciência e da subjetividade modernas na medida em que divide radicalmente a composição do homem entre *res cogitans*, substância pensante, e *res extensa*, corpo material.

Obviamente, nesse novo modelo de separação corpo/consciência subsiste a hierarquização do racionalismo sobre o materialismo, ou seja, a prioridade da consciência sobre o corpo, porém num aspecto levemente diferente. Enquanto o dualismo platônico se alimentava, conceitualmente, da ideia de dois mundos, colocando a imaterialidade em um mundo separado e alheio ao homem, o corpo entendido como mecanismo autônomo é a sede imanente da existência imaterial, que agora não está mais

em uma realidade separada, e sim na interioridade do próprio sujeito, sua própria consciência. Esse aspecto específico culmina na demasiada importância do sujeito e de todos os aspectos de sua subjetividade. Ao dizer “penso, logo existo”, está-se excluindo ou pelo menos diminuindo a importância ontológica de tudo aquilo que não pensa, ou mais, de toda a alteridade da qual o eu pensante não possa ter certeza clara e objetiva de que também pensa.

O mecanicismo como modelo de interpretação da substância material e do mundo em geral se desenvolve a partir da separação radical entre as duas substâncias. Não mais habitada por uma alma que lhe possa explicar o movimento, a matéria agora funciona segundo leis mecânicas e inexoráveis da natureza, à semelhança de um relógio. A única exceção a esse modelo é, justamente, o corpo humano, que, apesar de material, é igualmente sede da consciência que o controla. O impasse entre uma posição de radical separação dessas duas esferas e a maneira através da qual a imaterial age sobre a material, no entanto, é algo que a filosofia cartesiana jamais resolveu, legando-o ao esforço filosófico da posteridade, ainda que as diversas dificuldades criadas por esse modelo de pensamento dualista se devam mais às consequências e interpretações posteriores do pensamento cartesiano do que ao seu próprio texto, no mais das vezes bastante coerente.

Nietzsche e a importância do corpo para o pensamento

Até aqui estivemos abordando as problemáticas relativas à concepção dualista de corpo. Passemos agora a uma abordagem mais entusiástica e mais contemporânea. Já contrariando a célebre constatação cartesiana sobre o sujeito, segundo a qual pensar é evidência da existência, Nietzsche rebate que não podemos ter tanta certeza de que é o eu especificamente que pensa quando um pensamento é pensado. Ora, podemos fazer o teste e concor-

dar que não dominamos nossos pensamentos, assim como não conseguimos ficar absolutamente sem pensar, por mais que nos esforcemos. Os pensamentos vêm e vão quando querem; não é o eu, entendido como consciência, que os coordena. E se não sou eu o que pensa, é sinal de que deve haver algo desconhecido e incontrolável em mim que está pensando. Esse algo em mim que pensa e que eu não controlo, segundo Nietzsche, antecipando aspectos fundamentais da psicanálise, é o meu corpo, aquela parte de mim que eu não conheço e que a cultura quer me fazer esquecer. Na filosofia nietzscheana, o corpo é entendido como a “grande razão”, em oposição à “pequena razão”, que é o espírito.

Assim, ataca-se, simultaneamente, tanto o dualismo psicofísico quanto a supremacia da razão sobre a corporeidade. Já nos primeiros de seus escritos, a consciência é colocada como um desenvolvimento do corpo em sua luta pela sobrevivência, como um artifício biológico, e não como o cerne da existência humana. Dessa maneira, a representação clássica do corpo como algo objetivado, alheio – lembre o quanto o pensamento nietzschiano ataca efusivamente a tradição filosófica –, deve ser entendida apenas como mais um dos tantos *preconceitos dos filósofos*, pois essa mesma divisão entre consciência/sujeito e corpo/objeto sempre serviu como fundamentação teórica para a valorização da alma e o desprezo do corpo, o que se pode interpretar como valorização dos conceitos abstratos e ilusórios e conseqüente desvalorização da vida. Trazer o corpo de volta para o pensamento filosófico significa, então, dar-lhe voz novamente; e valorizá-lo é valorizar a vida em toda a sua plenitude e potência. Encontra-se aí certa sistematicidade e coerência no pensamento de um filósofo eminentemente aforismático e contraditório, pois a valorização do corpo e da vida é uma face de um movimento mais amplo: é o de valorização do momento presente, da existência imanente, em detrimento de uma promessa ilusória de recompensa no além ou no futuro pelos sacrifícios do agora, em oposição a uma lógica extramundana, conforme fica plenamente ilustrado pelo seu *Mito*

do eterno retorno e pela proximidade argumentativa de alguns discursos de Zaratustra que tratam igualmente dos *Desprezadores do corpo* e dos *Além-mundistas*. Seria apenas através da consideração do ser humano como fenômeno individual e corpóreo que se poderia pensar para além dos preconceitos sedimentados pela tradição e ter um vislumbre mais imediato da essência do humano, a despeito do perigo que isso possa representar às sensibilidades mais delicadas ou às subjetividades mais estanques.

Enquanto a tradição filosófica se fundamenta em uma posição dualista que tem raízes no pensamento platônico-socrático, é na cultura grega arcaica, trágica e pré-socrática, que será buscada a fundamentação para se pensar a simultaneidade de corpo e espírito. Essa é uma das tarefas que a argumentação nietzschiana se propõe ao estudar os princípios estéticos de formação da tragédia em seu estágio inicial e que termina por circunscrever os conceitos de *apolíneo* e *dionísíaco*. Deus da embriaguez e da desmedida, do descontrole, Dionísio pode ser entendido como a representação da corporeidade dentro desse processo de construção estética equilibrada, uma vez que tanto os documentos culturais da Grécia arcaica quanto a produção das subjetividades são o resultado do equilíbrio entre essa corporeidade representada por Dionísio e sua força oposta, Apolo, o deus da clareza, do conhecimento luminoso, da consciência. Com isso se harmonizam a obscuridade do deus da vinha e a claridade quase ofuscante do deus do sol. O homem grego cultivava tanto o seu corpo, como veículo de acesso à perfeição e à divindade, quanto à sua intelectualidade, sem que esse culto ao corpo seja um mero exercício de purificação para torná-lo digno da alma. Pelo contrário, o cultivo do corpo como cultivo de si é o processo de transformar-se em obra de arte, em produção de si mesmo, lembrando o dito nietzschiano: “*Torna-te quem tu és*”.

O que se perde nesse processo de racionalização crescente é a dimensão da vida em sua totalidade. A constituição subjetiva equilibrada era entendida como construção estética, como *poiése*,

o que carregava consigo também o sentido de superação da dor e do sofrimento através do argumento de que a vida não se tornará fulgurante e vigorosa quando não houver mais sofrimento, e sim apesar e justamente por causa do sofrimento. Uma das intuições mais interessantes de Nietzsche ao analisar a cultura arcaica por meio das tragédias áticas é a de que foi justamente como forma de afrontar toda a dor, todo o sofrimento e morte, a categoria da negatividade no pensamento, ou o pessimismo, como consta do subtítulo da obra, que os gregos criaram suas maravilhosas obras de arte trágica. Apenas a dor e o sofrimento podem criar a necessidade psicológica de beleza, o impulso incontrolável da afirmação da vida.

Isso vale dizer, de certa forma, que a vida inclui inexoravelmente o sofrimento, que a tentativa da cultura ocidental de anular o corpo sempre teve como escopo anular o desejo e, conseqüentemente, o sofrimento. A promessa da cultura e da civilização é uma ilusão. A vida sem sofrimento e sem dor, ou uma além-vida com essa capacidade, não passa de mecanismo psicológico de compensação pela capacidade alienante da esperança. Anular o corpo é, portanto, em nossa civilização ocidental e dualista, uma tentativa desesperada da fraqueza humana de acabar com a dor inerente à vida e que só pode ser efetivamente suportada se for transformada em arte. Dessa forma, o corpo se manifesta como força, como força de vida, como capacidade de suportar o sofrimento. Na medida em que neste corpo esteja enfraquecendo a vida, ele vai imediatamente tentando encontrar meios de evitar o sofrimento, que é inerente à existência. Isso talvez explique a prevalência do dualismo psicofísico na história do pensamento e a conseqüente desvalorização do corpo e da vida: esse movimento foi uma tentativa de fuga da vida e do sofrimento que faz parte dela, mesmo que nesse jogo se tenha que abrir mão da força e dos prazeres, e, enfim, da própria vida como exercício de potência. A filosofia de Nietzsche tem como objetivo uma transvaloração dos valores morais e, nesse aspecto

específico, pretende possibilitar uma relação com a corporeidade que perca o caráter problemático, por vezes perverso, que marcou a trajetória histórica plurimilenar dessa relação, bem como marcar o fim do pensamento de prevalência da consciência hipertrofiada e da decadência, através do corpo enfraquecido e menosprezado, da humanidade.

Arte corporal

E qual seria a relação desses elementos de reflexão sobre o corpo, em uma perspectiva diferente daquela da tradição, e a prática das artes corporais? É justamente ao estabelecimento desses paralelos que nos dedicaremos na sequência argumentativa de nosso texto. Nesse momento, é necessário que se delimitem especificamente o que chamaremos de arte corporal e o que a diferencia das demais possibilidades de autoconstrução imagética existentes na sociedade contemporânea. Em relação a essas possibilidades de intervenção sobre o próprio corpo, podemos encontrar duas posturas específicas: a de um esforço individual de aproximação ao modelo comum, imposto pela estereotipia da sociedade e da mídia, e o seu contrário, a de individuação através de prática corporal, quase num movimento de fuga da padronização estética que é colocada ao sujeito na sociedade massificada. No primeiro caso, temos as dietas, o fisiculturismo, as técnicas de cirurgia plástica etc. No segundo caso, temos as técnicas de modificação corporal representadas pelos *piercings* e tatuagens, entre outras. Mas esse segundo grupo também pode se subdividir em dois: o daqueles, uma imensa maioria, que também procuram as modificações corporais por algum modismo ou por necessidade de inserção em um grupo, colocando-se na paradoxal posição de tentar ser diferente para poder ser mais igual, e o daqueles que usam a arte corporal como veículo de expressão de ideais e valores que pertencem à contracultura, ou seja, que querem

registrar na carne e deixar visivelmente clara a sua inadequação e não-concordância com o pré-estabelecido, com a sociedade da maneira pela qual ela se estrutura. É especificamente em relação a essa última atitude que desenvolveremos nossas reflexões.

Por isso, a arte corporal, uma vez que se desenvolva em uma civilização que privilegia o imaterial e desconfia do corpo, jamais fará parte do que podemos entender por cultura no sentido estrito e pacífico. Pertencerá sim, a uma contracultura, a um pensamento que não se quer à margem da cultura estabelecida, e sim que se propõe a uma crítica da cultura a partir dela mesma, de modo a fazer de sua manifestação simultaneamente crítica e autocrítica. Cria-se, assim, o espaço para uma intelectualidade de contracultura, num sentido crítico, ou seja, uma postura teórica que reflete sobre uma realidade na qual ela está diretamente imbricada, superando a própria constituição que divide radicalmente sujeito e objeto de conhecimento e reflexão. Essa é uma das mais importantes características da arte corporal como expressão marginalizada, pois a sua integração na cultura e a sua ampla aceitação na sociedade seriam o mesmo que a perda da sua eficácia como atitude de contestação.

Isso já evidencia um dos primeiros aspectos que ligam a maneira de pensar o corpo na cultura ocidental com a sua relação à arte corporal. Numa cultura em que o corpo é problemático, a sua utilização como veículo estético é evidentemente algo negatizado. A arte corporal como incisão subcutânea com intenção de deixar marcas visíveis, tal qual na tatuagem ou na escarificação, ou como a ideia de tornar o corpo suporte de objetos decorativos, tal qual na perfuração do lóbulo auricular ou outras partes, é elemento decorativo em diversas culturas primitivas humanas. E isso é distintivo de uma maneira específica de pensar o corpo. Como elemento apenas biológico, o corpo foi banido da cultura, uma vez que se entenda esta como produção imaterial ou até mesmo espiritual. O corpo humano como espaço de comunicação simbólica, porém – e isso é fundamental dentro da sabedoria dos

povos primitivos –, não está inserido apenas na natureza. Ele é um corpo natural que é também cultura, ou, por outro lado, ele demonstra a cultura como algo em sincronia e harmonização com a própria natureza, e não como algo dicotômico e isolado. O que ocorre nesse processo de inserção do corpo na cultura através da arte corporal é a vivência humana global, em uma abordagem que une harmonicamente a ambiguidade psicofísica. Algo que já foi corriqueiro no comportamento humano retorna, então, na pós-modernidade como veículo de integração subjetiva, após o colapso dos projetos racionalista do iluminismo e espiritualista da religiosidade institucionalizada.

Essa relação com o corpo é muito diferente de uma instrumentalização do corpo que o entenda como posse, como objeto manipulável. O cultivo de si através da arte corporal entende o corpo como um elemento subjetivo, como constitutivo da noção de sujeito, da noção de eu, quanto suas memórias, nome ou características pessoais. Quem se entende com seu corpo percebe que no momento que modifica e adota esse cuidado com ele está estabelecendo uma relação de cuidado com a integralidade de si mesmo. A marca visível, o estigma, o uso do corpo como veículo simbólico e de construção de si mesmo, sempre foram um exercício de individuação, de exclusividade. Essa capacidade de distinção da marca corporal serve para delimitar determinados grupos: marca o pertencimento dos escravos, serve de sinal secreto de identificação entre grupos perseguidos, delimita os marginalizados e criminosos, é registro indelével de *status* social e filiação. O que se pode ter como elemento em comum desses diversos significados da estilização corporal é que ela funciona como objetivação estética de valores e crenças subjetivas e que tem nesses sinais a explicitação de coesão tanto do grupo quanto da representação simbólica de si de cada sujeito. Nesse caso, tem-se a situação paradoxal de constituição da subjetividade, na qual a individuação ocorre apenas na medida em que se exercita uma desindividuação, no sentido de pertencimento a um grupo.

Mas a questão da construção subjetiva como algo global, corpo e espírito, num contexto contemporâneo, é mais complexa do que nas sociedades primitivas, uma vez que o corpo é elemento de produção material e simultaneamente espaço de necessidades de consumo. Nesse contexto, negar o poder de intervenção do sujeito sobre o próprio corpo, que ele simultaneamente possui e é, significa negar-lhe completamente a autonomia subjetiva no processo de autoconstrução de si. Significa obrigá-lo a seguir, tanto na aparência quanto no comportamento, os desígnios de uma heteronomia, a de sua produção como humano objeto massificado e padronizado. Dessa maneira, ele se encaixa no mecanismo de subjetivação contemporânea não apenas como consumidor, que seria, ainda que isso seja um mascaramento ideológico, certo tipo de sujeito, mas principalmente como objeto produzido de forma alienada e não reflexiva. Mesmo na composição estética de si, esse objeto deve seguir modelos construídos de forma exógena e que lhe são impostos heteronomicamente, a partir de uma tendência atual de celeridade de transformação dos padrões, o que serve muito bem para estimular o consumo incessante e a obsolescência imeditada das novidades.

Nesse momento, podemos nos deter à análise de duas das críticas que o senso comum tece amiúde sobre a prática da arte corporal: a de que o corpo é usado como suporte para uma marca e a de que existiria uma problemática em relação à tatuagem, uma vez que ela seria um procedimento definitivo. Quanto ao primeiro aspecto, parece que a única maneira aceita socialmente de se ostentar símbolos é o uso daqueles que subjagam o sujeito a uma determinada coletividade ou a um padrão de gosto, comportamento e consumo. Ostentar signos de individualização e exclusividade em um contexto social no qual as pessoas são impedidas de individualidade parece ferir certa aura de pertencimento de grupo que é tão cara à imensa massa da mediocridade humana. Enfatizamos: o olhar da coletividade apenas permite que se ostentem símbolos que remetam a nossa obediência aos

desígneos dessa mesma coletividade, fazendo da crítica à tentativa de individuação uma ode à mediocridade. Se alguém ostentar os signos de um grupo, terá no grupo os seus defensores ideológicos; ao passo que, se usar os distintivos de sua exclusividade, sofrerá do grupo a crítica por ter tido a coragem e a força moral de proceder a sua individuação, enquanto eles, do grupo, não foram capazes disso. Assim como com as marcas de grupo, podemos pensar a ostentação das marcas comerciais. Elas se vinculam a um determinado grupo, com seu conjunto específico de valores, e servem de linguagem não verbal e instrumento de catalogação dos sujeitos. A marca individual, pelo proprietário, ofende o rebanho inclusive por sua *incomunicabilidade*, pois, mesmo que possa ter a sua semântica plenamente compreendida, ela o será apenas pelo sujeito que a concebeu, deixando a univocidade dos símbolos distintivos da coletividade e ganhando o aspecto de plurivocidade da obra de arte em sua autonomia.

O segundo aspecto é o da permanência, por mais que hoje exista tecnologia para retirar as marcas epidérmicas. Nesse caso, a dermopigmentação reserva semelhanças fenomenológicas com a vida mesma, pois ambas são definitivas. Uma vez que algo tenha acontecido, não pode ser reparado. Os minutos perdidos não voltam, as pessoas perdidas não voltam, os atos cometidos não podem ser desfeitos, da mesma maneira que um desenho escolhido e colocado sobre a pele acompanhará o sujeito pela vida toda. A tatuagem é definitiva, assim como a vida, não mais, nem menos, e o fato de ela ser veículo de autoconstrução subjetiva apenas denota o quanto definitivo é esse mesmo processo. Ou seja, a existência, em seu caráter absoluto, não deixa margem a arrependimento ou ensaio. É de si mesma o rascunho, o ensaio, sem a possibilidade de ser refeita e reelaborada, corrigida. Sua similitude com a inscrição corporal é, além do caráter definitivo, também a da inclusão da dor no processo de embelezamento. Assim como a existência, é necessário aceitar o processo de desconforto e sofrimento para poder, a partir e em função dele,

criar algo de belo, algo de grandioso. Isso justamente institui a existência como um fenômeno estético, pois viver implica superar a dor de existir e tratar a si mesmo como obra de arte para que seja possível tal processo de autoconstrução.

A arte corporal serve como subsídio de autoconstrução tanto autônoma, no sentido de que não se pode impor a alguém a decisão de adotar tais procedimentos estéticos, quanto perene, pois a persistência dessas marcas é a mesma da vida. Ambos os argumentos, porém, são atacáveis pela simples constatação de que muitas pessoas se tatuam por modismo ou pressão do grupo e de que existem hoje técnicas de remoção dessas marcas. Esses casos escapam, porém, ao modelo de construção integral de si através da arte corporal que estamos analisando como fenômeno psicofísico, pois estariam usando o corpo novamente como objeto, como algo instrumentalizável, de maneira a recair no modelo de dualismo artificial que foi descrito nas seções precedentes, inclusive com todas as problematizações daí oriundas.

Essa relação do corporal com o si mesmo demonstra que a prática da tatuagem pode ser encarada por seus praticantes como uma construção de si mesmo, diretamente vinculada, como diversos outros aspectos de construção da subjetividade, a um projeto de si mesmo, apenas mais amplo do que se costuma imaginar. Ao pensar o *si mesmo*, o sujeito está incluindo aí a sua dimensão corporal, e não apenas pedaços imateriais de sua existência, como a consciência, o espírito ou outros preconceitos. E, quando entendemos a construção de si como projeto, estamos levando em consideração também a mutabilidade deste ao longo da vida, pois o que é ideal de si num momento deixa de sê-lo em outro, fazendo com que as marcas corporais, diversas ao longo do tempo, representem diferentes sujeitos que habitaram o mesmo corpo. Isso inverte e subverte radicalmente a noção de unidade subjetiva como algo centrado na consciência, pois faz do corpo, da matéria mutável e corruptível, o elemento perene para a existência. É em função disso que podemos dizer que,

com base na construção de si como processo de colagem, são diversos os sujeitos que habitam o mesmo corpo – ele sim uma unidade ontológica.

Outro aspecto que podemos destacar é que esta auto-construção é *poiése*, e não *práxis*. Dentro dessa categorização aristotélica, trata-se de uma construção intuitiva e com uma grande ênfase estética, muito mais do que uma *práxis*, uma elaboração racional e calculada. *Poiése* aparece aí como um elemento de irracionalidade, de loucura, que, juntamente com o corpo, é uma instância existencial do sujeito que historicamente ficou à margem das considerações da cultura e que lentamente se reintegrou aos mecanismos de pensamento. Essa categoria de *poiése* é o que, justamente, vai ligar a construção do corpo, como algo irracional, à irracionalidade de todo o processo de construção de si. Não é um projeto racionalizado e plenamente consciente, conforme nos ensina a psicanálise, e sim uma escolha pautada em uma enormidade de decisões inconscientes e sobre as quais não temos clareza. Assim como a escolha da gravura a ser tatuada, nossos projetos de vida também podem ser encarados como livre associação. Podemos saber tranquilamente quem queremos ser, sem saber o porquê assim o desejamos.

Considerações finais

É preciso deixar bem claro, em primeiro lugar, que nossa argumentação, mesmo que tenha feito, incessantemente, a oposição entre corpo e consciência, entre natureza e cultura, entre matéria e espírito, mostrando as diversas inquietações conceituais ligadas à sobreposição dos segundos sobre os primeiros, passa longe de ser uma apologia crua do culto ao corpo, da radicalização da materialidade na existência humana, da vida natural que identifica na sociedade o mal encarnado. De maneira alguma, pois fazê-lo seria sucumbir ao mesmo maniqueísmo infantil, na mesma

esquizoparanoia agostiniana que tão insistentemente estivemos a criticar em nossa argumentação ao longo deste escrito. A exclusiva diferença seria que a ênfase e a primazia recairiam sobre a outra esfera desta oposição milenar, a do corpo como objeto inerte e da subjetividade como a ilusão insignificante que o anima. Esse materialismo radical é, de certa forma, o que presenciamos em diversos aspectos da cultura contemporânea, na qual todas as coisas e todas as pessoas, a despeito de sua incomensurabilidade, podem ser pareadas pelo mecanismo da quantificação, numa espécie de revanchismo cultural do corpo em relação ao espírito, proporcionado por um modelo de civilização calcado na racionalidade extrema e estreita e em modelos de produção materialistas.

Nesse modelo de sociedade, ao contrário do que se viu ao longo da história que retomamos na primeira parte deste escrito, e ao contrário inclusive do que se pode pensar de forma superficial, a corporeidade não está excluída, mas incluída de forma tão avassaladora que se torna quase uma obrigatoriedade social um corpo que não é negado, e sim produzido, disciplinado, instrumentalizado, nos moldes daquilo que Michel Foucault chamou de biopoder. O que propomos aqui é um corpo não disciplinado em relação à sua produção heterônoma, e sim rebelde, inadequado, que seja o reflexo de um pensamento inadequado, pois reside justamente nessa inadequação a capacidade de crítica e autocrítica imanente à cultura. Um corpo que saiba, reciprocamente, que também é espírito.

Por fim, queremos deixar claro que muitos outros aspectos poderiam ser desenvolvidos como reflexão a partir dessa temática da arte corporal, em especial a tatuagem, como o conceito de obra de arte autônoma e de gênio. Os grandes expoentes dessa arte podem levar tal conceito a cabo, pois não são escolhidos como meros artesãos; eles escolhem os clientes e os trabalhos que vão ou não fazer, de modo que sua arte está no mercado sem necessariamente ser mercantilizada. Ou a questão de pensar o quanto de livre associação em sentido psicanalítico existe no ato

da escolha do desenho, que raramente passa por um processo racionalizado e consciente, ou indiferente, sendo muito mais comumente fruto de uma empatia imediata e inexplicável com a figura e que apenas posteriormente é racionalmente compreendido dentro de um conjunto de referenciais simbólicos. Essas e tantas outras possibilidades serão, certamente, alvo de atenção de reflexões futuras e de pensadores mais competentes.

Capítulo



FILOSOFILMES E FILMOSOFIAS

Gerson Luís Trombetta¹

O debate sobre as relações entre filosofia e cinema ganhou uma projeção sem precedentes nas últimas décadas, permitindo uma existência autônoma enquanto área da estética. Apesar de o cinema guardar profunda relação com o surgimento e fortalecimento da chamada *indústria cultural*, não se pode negar que muitas das suas iniciativas se afastam da condição de *mera mercadoria* ou simples entretenimento. Pensar o cinema como *par* da filosofia significa, pois, pensá-lo para além das limitações da indústria cultural, prestando mais atenção nos seus potenciais internos do que propriamente nos interesses comerciais que o cercam. É claro que, em boa parte das produções, os clichês e os *truques* para atrair o consumidor invadem a estrutura interna do filme, demarcando o tempo de duração, a dinâmica da narrativa, o final (feliz), os diálogos pouco complexos, a escolha dos atores, o ritmo da ação, as continuidades e os efeitos especiais.

¹ Doutor em Filosofia, professor do Curso de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo/RS, coordenador do projeto de pesquisa “Arte, Sentido e História”. (Minicurriculo atualizado em 2012).

O que proponho, no entanto, é que, mesmo com muitas obras (talvez a maioria) devendo sua origem à aplicação sistemática das *receitas de sucesso*, o cinema é portador de uma riqueza, de uma capacidade enorme de mobilizar os sentidos e a própria mente do espectador. Essa força mobilizadora, que chamarei de *cinemática*, faz das obras filmicas uma *matéria* que atrai o interesse reflexivo, tanto para esclarecer a estrutura da cinemática mesma quanto para encontrar nela conteúdos de verdade universais.

No rápido texto que segue pretendo esboçar um quadro geral sobre a relação entre filosofia e cinema, apresentando quatro possibilidades, mais ou menos distintas, de compreendê-la. A primeira delas (I) denomino *filosofia do cinema*. Seu foco é a forma filmica e os conceitos centrais que giram em seu entorno dela; a segunda (II) é a *epistemologia do cinema*, cujo objetivo central consiste na verificação do filme como forma de conhecimento e veículo de verdade.

Essa discussão é particularmente importante nos estudos históricos e na investigação sobre as congruências e incongruências entre ficção e documentário. A terceira possibilidade (III) pretende ver o cinema como uma forma especial de abordagem e exposição de questões filosóficas. Não encontramos isso em qualquer filme. Por exigir uma composição e um roteiro mais sofisticados, apenas um número restrito de produções pode ser classificado assim, que chamarei de *filosofilmes*. Algumas posições mais ousadas consideram que tais filmes constituem uma contribuição não-linguística para a filosofia que podem mesmo funcionar, em certas vezes, como seu substituto. Por fim, uma quarta maneira (IV) de marcar a relação entre filosofia e cinema é considerar o cinema como espaço privilegiado de construção, exposição e ilustração de temas e questões filosóficas. Encarado assim, o cinema funciona como uma espécie de *convite* ao discurso filosófico, um exercício que chamarei de *filmosofia*.

(I) A filosofia do cinema pode ser considerada hoje um ramo consolidado da estética e envolve um conjunto bem delineado de questões. A questão mais fundamental dessa forma de abordar o cinema diz respeito à condição do filme como forma de arte. Em sentido bem amplo, *cinema* são imagens em movimento, portanto com um pé firme na fotografia. Em virtude desta *base fotográfica*, o que poderia acontecer sem a intervenção da mão humana, o filme está sujeito à crítica de não ser uma forma de arte genuína e específica, mas apenas o registro das habilidades artísticas dos atores diante das câmeras ou dos roteiristas. Para Arnheim (1957), essa crítica é rebatida ao levarmos em conta que o filme se desvia completamente da realidade, no sentido de que há uma diferença considerável entre o filme (produto final) e o aspecto que ele registra. O emprego de técnicas específicas garantiria à fotografia e ao cinema a capacidade de representar o mundo de forma diferente do mero registro, destacando as ideias e interpretações dos artistas.

Outra questão típica da filosofia do cinema diz respeito ao papel da audiência nos filmes de ficção. O que a teoria precisa esclarecer é que tipo de imaginação envolve o espectador e como se dá o processo de vivência das emoções em conexão com essa imaginação. Uma pista bastante produtiva, nesse particular, é que o espectador, durante certos filmes, estaria envolvido numa experiência em que as emoções se aliam a um tipo de compreensão. Longe de ser um arrebatamento cego, o sentimento no espectador acontece de tal modo que determinada emoção pode ser também compreendida. Numa cena em que o personagem está envolvido por uma raiva intensa, o espectador não está mimeticamente enraivecido, mas ganhando uma chance de esclarecer esse sentimento.

Uma terceira família de questões é aberta quando se pensa o filme como sendo (ou não) linguagem. Pensadores de filiação analítica (como CURRIE, 1995 e HARMAN, 1999) consideram o cinema *sem vocabulário*, ou seja, sem chance de atender às exigências do que sugere o conceito de linguagem. A posição analítica é que sistemas vocabulares são finitos, ao passo que as imagens podem ser produzidas infinitamente. Além disso, enquanto a linguagem é composta por unidades lexicais mínimas, cujas partes menores não têm referência, as fotografias sempre captam partes de um todo e cada uma pode ganhar sentido próprio. Enquanto, por exemplo, o nome *Tarso* tem uma unidade mínima, a sua parte *Tar* não refere nada. Agora, uma fotografia da mão de Tarso já contém em si possibilidades de divisão: os dedos; e a fotografia dos dedos, por sua vez, ainda pode ser dividida, e assim sucessivamente. O mesmo se aplicaria se pensássemos o fotograma como unidade lexical do filme. O fotograma ainda assim seria uma fotografia e, como tal, divisível. Sem essa possibilidade lexical mínima, o filme não produz uma sintaxe, um conjunto finito de regras para combinar unidades lexicais com o objetivo de produzir frases significativas, e, portanto, não pode funcionar como linguagem estável. Na contramão da postura analítica radical, podemos citar a tese de Sergei Eisenstein, comparando as imagens cinematográficas a hieróglifos e pictogramas, e as tentativas de Christian Metz (1974 e 1980), aproximando linguagem, cinema e significante imaginário.

Podemos ainda citar como temas importantes para um projeto de *filosofia do cinema* a experiência do tempo (sua construção e sua desconstrução no ambiente fílmico), a questão do autor (único ou múltiplo), o papel e a natureza da câmera, o diálogo imagem-som (efeitos sonoros e música) e a narração cinematográfica². Além disso, encontramos no cinema questões que também são

² Sobre o tema da narração cinematográfica, pode-se consultar o esclarecedor trabalho de Gaut (2008).

objeto da filosofia da arte em geral: a emoção estética, a imitação, o julgamento, a presença da intenção, a fronteira entre o artístico e o não-artístico, o conflito entre a lógica da produção e a lógica da reprodução etc.

(II) Investigar se o cinema é (ou não) uma forma válida de conhecimento está entre as tarefas mais importantes da *filosofia do cinema*, como descrita acima. No entanto, por ser uma tarefa de grande envergadura preferimos apresentá-la em separado e com o nome de *epistemologia do cinema*. A separação aqui é estritamente didática, uma vez que a epistemologia é uma das subáreas da filosofia.

Na investigação epistemológica o foco é o exame do cinema como forma específica de produção do conhecimento e apresentação da verdade. O debate fica mais produtivo se invertemos a lógica do raciocínio. Em vez de realizar um ingênuo *teste de encaixe* do cinema (e da arte em geral) numa epistemologia tradicional, com aplicação das categorias de verdade/falsidade e realidade/ficção, o que considero mais produtivo é a adoção de uma epistemologia construtivista, aos moldes de Nelson Goodman (1995).

O construtivismo de Goodman sustenta que tudo o que conhecemos do mundo são versões, o que inviabiliza o acesso e a descrição total de um mundo separado de nós. Se existe, esse mundo fora de nós é tão somente inacessível. Portanto, nem o modo como o mundo é dado nem modo de ver, figurar ou descrever nos conduz ao modo como o mundo é (GOODMAN, 1972). O que existe são mundos construídos, versões-de-mundo que nos permitem viver e compreender de forma significativa. O que resulta disso é que não podemos chegar a alguma coisa sobre o modo como o mundo é perguntando sobre o modo mais realístico de representá-lo, pois os modos de ver e figurar são

muitos e variados; alguns são fortes, efetivos, úteis, intrigantes ou sensíveis; outros são fracos, cômicos, desanimados, banais ou confusos (GOODMAN, 1972). Uma versão-de-mundo ou construção-de-mundo é um sistema que dá forma e significatividade ao que julgamos ser nossa visão de um mundo separado de nós.

Se o que temos são versões, não vale a pena falar de um mundo em si, de uma referência de realidade última. O que importa é colocar na *arena do debate* as versões, suas vantagens e desvantagens e sua capacidade de esclarecimento. Não podemos encontrar propriedades puramente objetivas, independentes dessas construções. As versões são construídas de acordo com nossas necessidades, ou seja, de acordo com a dinâmica dos problemas, demandas e convenções que vão aparecendo num setor da vida, seja na ciência, na arte ou na filosofia. Mesmo no nível mais elementar da sensação já estamos navegando rumo a um sistema simbólico. Quando percebemos algo, nosso olhar não é neutro e/ou desinteressado; são as condições postas pelo sistema simbólico com o qual estamos operando que influenciam o que percebemos e o que deixamos de perceber. Esse é o motivo pelo qual a epistemologia de Goodman, além de construtivista, é pluralista e relativista. Pluralista porque sustenta que há uma riqueza de versões-de-mundo que, do ponto de vista de sua validade, são igualmente importantes. Tanto as teorias científicas, as filosóficas, os poemas, as composições musicais, os filmes e as demais artes, quanto a relação mais direta e sensível que temos com as coisas compõem essa gama de versões. A distinção entre elas se dá pelas características internas, e não pela sua função. Uma vez que existe uma diversidade muito grande de símbolos, também se pode construir uma diversidade muito grande de sistemas simbólicos aptos a gerar versões diversas e até mesmo incompatíveis³. Quanto ao relativismo, podemos dizer que aparece aqui

³ Veja-se, por exemplo, o caso das diferenças na ideia de mundo na física newtoniana e na física da relatividade.

de forma moderada. Para Goodman (1972), nenhuma versão é mais correta que a outra. Nenhuma delas pode nos dizer como o mundo é, mas cada uma delas nos diz *um* modo como o mundo é. Isso não significa que não possam existir sistemas simbólicos incorretos, mas sim que, entre os sistemas simbólicos corretos, nenhum é melhor que o outro.

Pensando assim, considero o cinema uma versão-de-mundo, e a distinção entre ficção e documentário é, por assim dizer, uma *ilusão de ótica*. Tanto a ficção quanto o documentário são idênticos na medida em que fazem funcionar sistemas simbólicos com lógicas próprias. Um não é *epistemologicamente melhor* que o outro por estar mais próximo de um suposto dado real. A diferença está no modo como o sistema simbólico é construído e qual objeto pretende esclarecer. Um filme pode ser epistemologicamente válido ao lançar luz sobre um aspecto da condição humana, mesmo que nenhum de seus personagens possua um caráter histórico ou uma referência empírica.

(III) Na última década, autores como Daniel Frampton (2006) e Stephen Mulhall (2002) lançaram a hipótese de o cinema ser *filosofia em ação*. Frampton, influenciado por Deleuze (relativamente ao cinema-pensamento), defende que o século XX foi a época em que, por mérito e influência do cinema, surgiu um novo tipo de filosofia, uma filosofia fílmica. Frampton chama essa nova filosofia de *filmosophy* (filmosofia)⁴.

Mas em que sentido o cinema pode fundar uma nova filosofia? Se para Deleuze o cinema tinha como essência mostrar o modo de funcionamento do pensamento, obrigando a pensar, a

⁴ No contexto deste capítulo, utilizarei o termo *filmosofia* com outro sentido. Os motivos dessa alteração semântica serão expostos posteriormente.

criar novos conceitos para lá do pensável, para Frampton e Mulhall o cinema é ele mesmo um pensar. Em paralelo, a filosofia poderia ultrapassar os limites da linguagem verbal, incorporando imagens, movimento e sonoridade. Isso significa que o cinema (ou, ao menos, alguns filmes-ensaios) faria com as imagens o que a filosofia tradicionalmente faz com as palavras e, por conta disso, um filme seria uma obra para constar na *estante* da história da filosofia. Entendida assim, a *mente pensante do filme* (o próprio filme) não é um *organismo* separado, mas uma fonte de criação e exposição de conceitos filosóficos. Com isso, Frampton valoriza a participação efetiva do espectador, seus afetos e capacidades produtivas.

Mesmo levando em conta a participação do espectador, Frampton e Mulhall apostam muitas fichas numa espécie de autonomia filosófica da imagem em movimento, da *mente pensante do cinema*. Para avaliar o alcance dessa postura, é preciso perguntar: ainda que o meio (do pensamento) seja exclusivamente cinematográfico, é possível prescindir da tradução, da paráfrase ou da palavra? O que o cinema tem de único é seu meio cinematográfico (imagens em movimento); mas, se pode (ou deve) ser parafraseado na linguagem tipicamente filosófica (verbal), então não é exclusivamente cinematográfico. Sua credibilidade filosófica passa necessariamente por esse processo de paráfrase. O meio cinematográfico é uma antecipação da posterior verbalização filosófica.

A proposta de o cinema ser a superação do modelo filosófico verbal nos parece evidentemente exagerada. Entretanto, há um aspecto instigante aí: existe um bom número de filmes que permite, dado seu vigor estético, o acesso a questões nas quais a rigidez formal do discurso filosófico tem dificuldades de penetrar e que, ao mesmo tempo, apresentam à filosofia os paradoxos e/ou limites que lhe habitam na maneira filosófica de abordar os seus temas. A esses filmes dou o nome de *filosofilmes*, pois são espaços onde as questões filosóficas se apresentam com uma boa dose de elaboração, onde os *conceitos-imagem* (CABRERA, 2006)

são capazes de colocar o espectador, conforme sugeriria Heidegger, na “abertura do ser”. *Filosofilmes*, além de modelar questões filosóficas, pela aplicação dos seus recursos e com a mobilização estética do espectador, são capazes de ensaiar respostas.

Filmes como *Rashomon* (1950), de Kurosawa; *O sétimo selo* (1957), de Bergman; *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni; *Lost highway* (1997), de David Lynch, e *Dogville* (2003), de Lars Von Trier, são uma pequena amostra do que consideramos *filosofilmes*, não só pela riqueza de questões que levantam mas principalmente pela ousadia de propor respostas. Em *Lost highway*, por exemplo, todo o tecido fílmico é constituído pela refração e pela indiscernibilidade do atual e do virtual, do passado e do presente, da lembrança e da percepção, numa espécie de encontro sistemático com o impensável (categoria deleuziana). No início do filme, o personagem Fred recebe fitas anônimas contendo gravações do interior de sua casa. Na cena final, percebemos que é o próprio Fred quem envia as gravações; o personagem é o *voyeur* da própria vida, ainda que seja impensável que ele possa ser o observador e o observado pela câmera anônima. A estrada perdida do filme traz à tona essa *dobra* do movimento mental de voltar a si como diferente, de tomar a si mesmo como outro. Como n’*O Inominável*, de Samuel Beckett, o *eu* da estrada perdida, ora se apresentando como sujeito, ora como objeto, pode ser substituído a qualquer momento por um *ele*. Essa permuta logo se revela falsa, uma vez que o eu, o ele e o tu podem ser o mesmo, escondendo uma unidade profunda encoberta pela esquizofrenia: “Há apenas eu, eu que não estou, aí onde estou” (BECKETT, 1989, p. 74). No filme, porém, esse *lugar subjetivo privilegiado* pode simplesmente existir ou não; isso afronta a ideia de um sujeito moderno centrado, unificado, transparente para si e fonte segura dos juízos e da estabilidade narrativa. A película de Lynch é pensamento ativo sobre as tensões criadas quando a estrutura subjetiva se transforma em objeto da reflexão.

No filme *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni, podemos localizar uma das características mais marcantes dos filsofilmes: a autorreferência; ou seja, a apresentação dos paradoxos da condição cinemática. Como instrumento central de captura do mundo, a lente objetiva da máquina fotográfica e da câmera de filmagem é muitas vezes identificada como um poderoso recurso para um acesso neutro à realidade. Mas será mesmo a objetiva capaz de fotografar o real tal qual ele é? Encarando essa questão filosófica, o filme de Antonioni, inspirado no conto *Las babas del diablo* (1959), do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), expõe a situação de um fotógrafo profissional (Thomas) que julga ter registrado um assassinato enquanto fotografava, secretamente, um casal num parque. No filme, a suposta neutralidade da objetiva e do gesto de fotografar é radicalmente questionada: ao ampliar uma das fotos para identificar o morto, os contornos se perdem, abrindo espaço para a fantasia e para a imaginação. Quanto mais a fotografia *deixa ver*, ao ser ampliada, menos *deixa ver*, pois se torna ilegível. Dessa forma, Antonioni nos convida a refletir sobre as limitações e ingenuidades da racionalidade meramente técnica. Em *Blow up*, a lente *objetiva* aparece como símbolo da lógica imperfeita do *objetivo*. No final do filme, numa das cenas mais eloquentes, o fotógrafo se encontra com um grupo de mímicos que joga tênis imaginário; ao ser convidado a participar, ele se vê obrigado a abandonar (mesmo que por alguns instantes) a sua máquina fotográfica. Nesse exato momento, o filme põe a fisionomia do fotógrafo em primeiro plano e uma transformação acontece: Thomas começa a *ouvir* o som da bolinha imaginária e sua fisionomia perde o tom relaxado. A composição da imagem indica uma mudança na compreensão que o fotógrafo tem do seu ofício e do suposto poder da *objetiva*. Ao *ouvir* o som da bolinha que *não existe* objetivamente, o estranho herói se percebe como construtor da realidade da qual se julgava completamente separado.

(IV) A facilidade com que hoje podemos acessar um grande número de filmes permite que um público mais vasto e diversificado, às vezes reticente ao contato com a filosofia por intermédio do texto escrito, possa ser confrontado com ela. Tomado dessa forma, o cinema, além de enriquecer ilustrativamente as abstratas ideias filosóficas, pode contribuir decisivamente para a elaboração das questões filosóficas mais fundamentais.

No contato com o cinema, a filosofia captura indícios, embriões de ideias inseridas na narrativa e na imagem em movimento. O indício pode funcionar como agente *empolgante* para a formulação de questões, indicação de paradoxos, tensões e alterações de ponto de vista. Chamo esse exercício de *filmosofia*, termo que assume, aqui, um caráter mais ameno do que o conceito de Frampton. Filmosofia, na acepção que gostaria de firmar, significa o exercício de perceber os indícios, as marcas filosóficas apresentadas pelos filmes, como algo à espera de um discurso complementar. O que o filme pode carregar é uma *protofilosofia*, uma matéria-prima que ainda precisa ser transformada em argumento. O cinema em geral aponta, indica, apresenta sintomas de ideias filosóficas; não lhe cabe, entretanto, desenvolvê-las, pesá-las, avaliá-las, confrontá-las, pois está *ocupado demais* com suas demandas narrativas internas. O tempo do cinema é outro, bem diferente do exigido pelo desenvolvimento filosófico da ideia. O tempo filosófico é um tempo mais ou menos linear; é o tempo que o argumento necessita para se expor. No cinema, o tempo é exuberante, saturado, entrecortado; um tempo em que as categorias do presente, do passado e do futuro perdem sentido. A tarefa mais árdua da filmosofia é conviver com as tensões originadas no encontro desses *tempos*, preservando a riqueza de um e de outro.

O exercício filosófico, da forma como entendido aqui, tanto pode ser aplicado aos filmes de arte como aos mais populares. Não haveria um gênero privilegiado, uma vez que a responsabilidade pela construção filosófica não é do filme. Não é o filme que faz a filosofia, mas sim o comentador, o crítico, que lhe dá caráter universal a partir das situações particulares representadas nele.

Afirmar a presença de indícios filosóficos nos filmes não significa dizer *estamos diante de filosofia filmada*. Os indícios se manifestam pela exuberância do meio cinemático; é pela atenção à forma como o cinema comunica que o exercício filosófico pode acontecer. Isso exige uma atenção redobrada por parte do espectador. Filmosofar não é assumir uma posição passiva ou simplesmente prestar atenção na região superficial da narrativa, contando apenas a *história* do filme. Filmosofar tem a ver com deslocar constantemente o ritmo da recepção, transgredindo a percepção *normal* e fazendo a narrativa transbordar; é procurar na matéria cinemática (som, trilha musical, imagem em movimento, tempo, efeitos, cortes, diálogos, citações, jogos de luz e câmera, organização de planos etc.) inquietações e sintomas que podem ser estruturados filosoficamente; é familiarizar a mente com o detalhe, arrebatando a sensibilidade.

A experiência do filmosofar não deve nem instrumentalizar o cinema em favor de um ou outro conceito filosófico nem usar uma narrativa cinematográfica como *lição de moral*. Ao contrário dessa postura reducionista, o filmosofar carrega em si a exigência de reconhecer na dinâmica e nos recursos cinemáticos um jeito próprio de *colocar a questão*, de impulsionar a mente filosófica para outra direção, uma direção em que conceitos e sensibilidade podem se encontrar. O cinema, funcionando como um sistema simbólico que inclui a participação ativa do espectador, é poderoso aliado na tarefa de retirar as camadas de intransparência que cobrem os conteúdos que ele próprio aborda.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *Film as art*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Las babas del diablo*. Disponível em: <<http://www.literatura.us/cortazar/babas.html>>. Acesso em: 20 jul. 2012.
- CURRIE, Gregory. *Image and mind: film, philosophy and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FRAMPTON, Daniel. *Filmosophy*. Londres: Wallflower Press, 2006.
- GAUT, Berys. Filosofia do cinema: narração cinematográfica. In: KIVY, Peter (Org.). *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 289-316.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianápolis: Hackett, 1997.
- _____. *Modos de fazer mundos*. Porto: ASA, 1995.
- _____. *Problems and projects*. Indianápolis/New York: The Bobbs-Merril Company, 1972.
- HARMAN, Gilbert. Semiotics and the cinema: Metz and Wollen. In: BRAUDY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film theory and criticism: introductory readings*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 90-98.
- METZ, Christian. *Film language: a semiotics of the cinema*. New York: Oxford University Press, 1974.
- _____. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MULHALL, Stephen. *On film*. Londres: Routledge, 2002.

Capítulo



O OUTRO LADO DO BELO: *a estética do horror em Edgar Allan Poe*

Taciane Sandri de Anhaia¹

“Não há na natureza paixão mais diabolicamente impaciente como a daquele que, tremendo à beira dum precipício, pensa dessa forma em nele se lançar.” (Edgar Allan Poe)

No ano de 1809, um corvo descia sobre a cidade de Boston, carregando consigo uma criança desaprumada e de feições melancólicas que foi batizada de Edgar Poe. Salvo pela misericórdia divina, o pequeno crescia entre as encruzilhadas sombrias dos vultos noturnos de sua mente febril. Já por volta de dois anos de idade, sua mãe, uma atriz de muitos méritos, vem a falecer de tuberculose com apenas 24 anos, deixando-o sob a tutela da família de John Allan.

Em seu novo seio familiar, ressoam as mais curiosas vozes de uma infância feliz, criativa e instigante. A juventude, por sua vez, lhe traz promessas de desamores, infortúnios, conquistas e perdas, o que irá permear toda a sua breve vida. Edgar torna-se um homem com um gênio inigualável e nos deixa um legado de contos, poemas e romances que, com seu tom funéreo arrebataria até mesmo ouvidos insensíveis.

¹ Graduada em Filosofia pela Universidade de Passo Fundo. (Minicurriculo atualizado em 2012).

Das quimeras aos umbrais do inferno, o escritor constrói uma narrativa conectada tanto ao intelecto do leitor quanto às sensações físicas que provoca. A sua literatura parte do ângulo do criminoso, do compulsivo. Tal criatura pensante, imaginária e construída por intermédio da obscuridade, toma pulso pelo sujeito tombado de vontades, declínios e insensatez. Grandezas e misérias da condição humana ressoam aos ouvidos afinados e estremecem o palpitar de um coração denunciador, como testemunha de seus contos célebres.

Pretendemos aqui investigar os efeitos da estética do horror e elucidar essa temática, que Poe tanto influenciou e para a qual contribuiu no sentido de consolidar a ficção fantástica nas gerações posteriores. Tal estética pode ser reconhecida em diferentes cenários da manifestação artística, desde a pintura e a literatura até o teatro e o cinema, despertando reações antagônicas nos leitores, como o fascínio e a repulsa.

Na literatura, especialmente, esse universo sombrio revela-se na busca obstinada pelo lado oculto do belo. Nas obras de autores consagrados, entre os quais destacamos Edgar Allan Poe, identificamos elementos como dor, angústia, morbidez e loucura, características marcantes de uma forma de expressão que instiga a imaginação como exercício lúdico, assim como a reflexão filosófica. Em seus contos, Poe desnuda o lado sombrio e perverso da condição humana, transitando entre o absurdo e o plausível. Sua abordagem criativa e instigante, lhe rendeu o reconhecimento de um dos maiores expoentes da literatura em língua inglesa.

Podemos dizer que a estética é um ramo do conhecimento que investiga, de diferentes ângulos, a relação que estabelecemos com objetos da percepção, de modo especial com objetos artísticos. Alguns pensadores consideram a estética uma função cognitiva de

entrosamento entre o externo e o sujeito que observa e constrói. Entre tais pensadores podemos citar Nelson Goodman. Para ele, “o importante não é que uma obra seja julgada bela, agradável ou bem-executada, conforme a ideia que tradicionalmente temos da arte; o essencial é que ela funcione esteticamente” (JIMENEZ, 1999, p. 369). Em se tratando de efeito estético, não podemos deixar de crer que o horror é um dos gêneros que mais penetram as entranhas de nosso complexo ser.

Considerando a definição de estética mencionada acima, queremos buscar, no presente escrito, algumas evidências do encadeamento simbólico que nos permite identificar uma estética do terror, do feio ou do sublime; sobretudo, pretendemos avaliar de que forma o horror desempenha sua função sobre os pressupostos do medo e do apreço daqueles que se identificam com o gênero.

Pela abordagem do pensamento platônico, uma obra como a de Poe não entraria na República perfeita, pois é um tipo de arte que não revela o que a realidade é em si mesma. Se a realidade que concebemos, em sua teoria, já é uma cópia do mundo das ideias, a literatura seria uma cópia da mera cópia. Além disso, reporta-se às qualidades perversas da alma e incita ainda mais o mal entre as pessoas.

Aristóteles, por outro lado, vê na tragédia um potencial de despertar bons sentimentos na plateia, como o de piedade e compaixão. Quando nos colocamos fora do desenrolar trágico, podemos perceber com maior dimensão e clareza os fatos. Por este viés argumentativo, a tragédia ficcional funcionaria como um meio educacional, e não mais como o concebido por Platão. O filósofo da obra *Poética* defende que sentimos uma espécie de alívio ao ver que o trágico está ocorrendo com outro, e não conosco. Também funcionaria como forma de purgação de nossas emoções, pois, ao mesmo tempo que sabemos que a contemplação não é um fenômeno real, somos capazes de nos deixar envolver pela trama. Isso resultaria no que se denomina *catarse*, que é esse

retorno a nós mesmos por intermédio da apreciação. Ou seja, um sentimento de reavaliação que fazemos ao nos depararmos com situações catastróficas em que podemos mergulhar e emergir.

A estética do horror

As inúmeras produções cinematográficas sobre a temática do horror podem ser indício do gosto pelo abjeto e repulsivo, como necessidade cultural que há muitos anos vem sendo desenvolvida, de diferentes modos, por meio da arte ou pelos *feitos horripilantes da humanidade*. Podemos imediatamente supor que, tanto na arte (pré-julgada como um acontecimento de outro mundo) como na historicidade social, o horror teve um palco bastante amplo de acontecimentos perversos e de admiradores.

Nem quem se julgava possuidor das chaves de um céu puro e digno deixou de causar o mal e assegurar o medo. Falamos, aqui, da Igreja Católica, que, na Idade Média, cometeu muitos atos cruéis em nome de um bem supremo. No livro *O nome da rosa* (Umberto Eco), podemos encontrar uma ênfase ao terror como prevenção ao *amolecimento da alma*. Nesse contexto, o modelo cômico de leitura era censurado, pois as comédias propiciariam o riso e, segundo a lógica da época, quem ri dos homens se habituaria a rir de Deus.

A própria imagem de Cristo revela, numa nítida estética macabra, o corpo de um homem morto, pregado sem piedade numa cruz em meio ao sangue jorrado de seus ferimentos. Nessa imagem, Cristo é ilustrado com a face do sofrimento e do terror.

De acordo com o gênero, a história do cinema possui elementos comuns que podemos perceber como clichês. Esses signos comumente aparecem ressaltando a escuridão, o gato preto, a lua cheia, a solidão, o suspense, o crime desmedido, entre outros. A estética do horror não abrange somente o ato horripilante. Ela vem atrelada aos estímulos referenciais, aos medos que transitam entre o imaginário e a própria experiência cotidiana.

Filmes clássicos como *Os pássaros* (Alfred Hitchcock), *À meia-noite lavarei sua alma*, *O despertar da besta* (Zé do Caixão), *O barbeiro demoníaco da Rua Fleet* (Tim Burton), *O cemitério maldito* (Mary Lambert) e *O exorcista* (William Friedkin) tornam o horror algo constante no imaginário dos espectadores.

Tratando-se de cinema, o horror é expresso nos ricos detalhes sensitivos, apesar de não evocar da mesma forma a imaginação, como faz a literatura. A estética do horror, geralmente, não é identificada apenas no *acontecimento* perverso ou trágico, é na trilha sonora, no contexto elaborado, no clima do ambiente (retratada por meio do cenário catastrófico e lugares tenebrosos), com inclinações para as cores frias, utilizadas igualmente em pinturas que anseiam a estetização de um estado de espírito decadente e temeroso.

Alguns artistas, contudo, foram capazes de misturar o cômico ao horripilante, trazendo obras curiosas e de difícil definição. Na tela *Os cozinheiros perigosos*, o pintor James Ensor (1896) ilustra com naturalidade dois garçons preparando uma ceia de cabeça humana que será levada à mesa, onde aguardam pessoas bizarras. O interessante é que a forma de representar o horror não segue um padrão estético, justamente pela utilização de cores quentes em um ambiente que esperamos ser mórbido e decadente. As cabeças decepadas na pintura curiosamente não ficaram assustadoras. O artista acabou dando um ar de conformidade e aceitação do horror em consonância com o belo, ou, ao menos, levou-o para um lugar inusitado, em meio a uma maravilhosa sala de cortinas vermelhas e paredes pintadas de verde folha.

Há outro exemplo, agora extraído da arte fotográfica, que desempenha uma estética do horror também inquietante, dado o jogo de cores e o encontro entre um elemento macabro e um belo. Trata-se de uma fotografia de Tarso Olivier Heckler. Nela é mostrado um pássaro de cintilantes olhos azuis em seu descanso celestial, envolto em folhas e flores, que revelam um clima primaveril. No entanto, ao mudarmos a posição do olhar, vemos

que os olhos azuis são, na verdade, uma mosca, aquela mesma que colocará as larvas responsáveis pela decomposição do animal.



Blue Eyes (in *Bizarresthetics*).

Disponível em: <http://tarso-imagem.blogspot.com.br/2010/07/post-52-olhos-azuis.html>.

Voltando à literatura, Edgar Allan Poe foi um marco entre os escritores malditos, influenciando muitos pensadores (1993). O poeta Baudelaire registrou que:

Muitas pessoas, aquelas sobretudo que leram o singular poema intitulado *O corvo*, ficariam escandalizadas se eu analisasse o artigo em que o nosso poeta ingenuamente em aparência, mas com uma leve impertinência que não posso condenar, minuciosamente explicou o modo de construção que empregou, a adaptação do ritmo, a escolha de um refrão, — o mais breve e o mais suscetível de aplicações variadas, e ao mesmo tempo o mais representativo da melancolia e do desespero, ornado de uma rima a mais de todas (*nevermore*, nunca mais), — a escolha de um pássaro capaz de imitar a voz humana, mas de um pássaro — o corvo — marcado na imaginação popular por um caráter funesto e fatal —, a escolha do tom mais poético de todos, o tom melancólico, — do sentimento mais poético, o amor por uma morta etc. (BAUDELAIRE, 1993, p. 58).

A problemática da morte é um dos panos de fundo para suscitar o medo e o desespero nas obras de Poe, destacando o desconhecido e a inconformidade com a questão do “deixar de ser” — o inevitável “nunca mais”. Em contos como *O gato preto* e *Coração denunciador*, o autor nos surpreende com sua frieza ao relatar calculadamente o que planejam os personagens. É interessante perceber a quebra de uma visão regradada e previsível do que geralmente é abordado nos demais gêneros literários. O autor narra pela ótica do criminoso, do vilão, atribuindo justificativas racionais para a crueldade que ele comete. A estratégia incita o leitor a tomar como sua a realidade encenada, tornando-o cúmplice dos atos realizados pelo personagem.

Ao mesmo tempo que agride, por extrapolar o limite padrão e aceitável de uma conduta humana ética, essa narrativa revela o outro lado que todos carregamos: nossa natureza primitiva. Revela a possibilidade daquilo que nossos tabus costumam encobrir. Isso não significa, contudo, que o autor é um ser maléfico, mas que reconhece as disposições humanas e trata da temática como uma espécie de denúncia — não para que aceitem tais disposições, mas para que possam repensá-los.

No conto *O gato preto*, o narrador inicia falando da sua relação de amor para com os animais, tendo um gato, um peixe, um cão, coelhos, um macaquinho e um pássaro. Teve a sorte de encontrar uma esposa que tinha, segundo ele, a mesma disposição dócil para com os animais. Com o passar dos anos, o narrador foi modificando seu caráter devido aos problemas com a bebida, chegando mesmo a agredir a sua esposa e os outros animais, mas nunca o Pluto, seu gato estimado e já velhinho. Eis que um dia aquele gato, que tanto o procurava, passou a evitar sua presença. Confessa o personagem que:

Certa noite, ao voltar para a casa, muito embriagado, de uma de minhas andanças pela cidade, tive a impressão de que o

gato evitava a minha presença. Apanhei-o, e ele, assustado ante a minha violência, me feriu a mão, levemente, com os dentes. Uma fúria demoníaca apoderou-se instantaneamente de mim. Já não sabia mais o que estava fazendo. Dir-se-ia que, de súbito, minha alma abandonara o corpo, e uma perversidade mais do que diabólica, causada pela genebra, fez vibrar todas as fibras de meu ser. Tirei do bolso um canivete, abri-o, agarrei o pobre animal pela garganta e, friamente, arranquei de sua órbita um dos olhos! (POE, 1978, p. 135).

Pela manhã, quando se encontrava lúcido, experimentou o sentimento de horror e remorso, o que, contudo, não passou de algo superficial e equívoco. O gato foi sarando e aparentava não sentir mais dor, mas aquele ferimento nojento acabou produzindo um ódio inexplicável.

E, então, como para perder-me final e irremissivelmente, surgiu o espírito da perversidade. Desse espírito, a filosofia não toma conhecimento. Não obstante, tão certo como existe minha alma, creio que a perversidade é um dos impulsos primitivos do coração humano – uma das faculdades, ou sentimentos primários, que dirigem o caráter do homem. Quem não se viu, centenas de vezes, a cometer ações vis ou estúpidas, pela única razão de que sabia que não devia cometê-las? Acaso não sentimos uma inclinação constante mesmo quando estamos no melhor do nosso juízo, para violar aquilo que é lei, simplesmente porque a compreendemos como tal? Esse espírito de perversidade, digo eu, foi a causa de minha queda final. O vivo e insondável desejo da alma de atormentar-se a si mesma, de violentar sua própria natureza, de fazer o mal pelo próprio mal, foi o que me levou a continuar e, afinal, a levar a cabo o suplício que infligira ao inofensivo animal. Uma manhã, a sangue frio, meti-lhe um nó corredio em torno do pescoço e enforquei-o no galho de uma árvore. Fi-lo com os olhos cheios de lágrimas, com o coração transbordante do mais amargo remorso. Enforquei-o porque sabia que ele me amara, e porque reconhecia que não me dera motivo algum para que me voltasse contra ele. Enforquei-o porque sabia que estava cometendo um pecado – um pecado mortal que comprometia a minha alma imortal, afastando-a, se é que isso era possível, da

misericórdia infinita de um Deus infinitamente misericordioso e infinitamente terrível (POE,1978, p. 136).

Neste ponto, o escritor demonstra a contradição de uma natureza que nos permite ser bons e maus, abordando a questão da perversidade inerente ao homem. O personagem suscita uma lógica entre seus feitos, com uma profunda autoanálise sobre o ato cometido. Ele advoga e condena a si mesmo. Enforcar o gato significaria acabar com a lembrança da consciência dos conceitos de certo e errado, os mesmos que o atordoavam e se espelhavam no olhar do animal ferido, eliminando o desconforto de uma consciência cindida entre o racional e o animalesco.

Ainda que a estética do horror possa trazer alguns elementos grotescos, não podemos atribuir um mesmo sentido a ambos:

A presença de distorções expressivas (faces humanas com aparência de macaco, leão, águia e etc) é capaz de provocar efeitos de antagonismo no contemplado, o que seria uma forma de efeito grotesco. Apesar disso, este poderá encontrar beleza na sua força de expressão, na plenitude vital que nele se manifesta (PAIVA; SADRÉ, 2002, p. 19).

O horror pode vir acompanhado do sentimento de terror e de medo, enquanto o grotesco pode causar um estranhamento que beira o ridículo. Tratando-se dos conceitos de terror e horror, não podemos fazer nenhuma delimitação precisa nos contos de Edgar Allan Poe. Geralmente, aparecem interligados, ainda que tenhamos em vista algumas distinções de intensidades e forma de narrações explícitas (horror) e implícitas (terror).

Podemos imaginar, por exemplo, uma cena em que a vítima está sendo perseguida por alguém que irá alcançá-la e abater com uma faca. Até este ponto, não há nada concreto que signifique o grande temor da vítima, que seria o terror em si. Porém, quando nos referimos ao momento em que a vítima é, supostamente, esquarterada, estamos falando do horror explícito.

Elementos de angústia também fazem com que a estética do horror se evidencie. Podemos pensar que o medo, em parte, é fruto das superstições. A relação simbólica com a noite, a morte e o abjeto, por exemplo, revela a nossa inconformidade com o desconhecido e o desproporcional. No entanto, o horror produzido pelos contos do autor, ainda que esteja vinculado ao fator imaginativo, explora questões que tendem ao real.

A noite do julgamento

Com base na experiência estética provocada pelos contos de Poe, muitas vezes, indagamos o que nos levaria a ler uma obra com temáticas assustadoras e sermos atraídos pelos mistérios e passagens inusitadas de contos como *O barril de amontilado* e *A queda da casa de Usher*. Esse efeito de, simultaneamente, desconforto e encantamento só é possível porque seu estilo literário transgrediu o previsível da conduta humana, ao mesmo passo em que recria uma cadeia simbólica familiar.

Poe escreveu contos nos quais identificamos uma imaginação/elaboração para além do convencional de sua época. Em muitos de seus escritos, o autor dialoga tanto com a problemática da representação da consciência imaginadora (fantasia) quanto com a consciência que visa ao cotidiano. Podemos pensar sua literatura como um meio de aventurar-se por um mundo de crimes desmedidos, não sendo o relato da prática do próprio autor. Na literatura fantástica, o autor parte para um universo onde as regras e modelos podem fugir da rigidez que estamos preparados a seguir na vida cotidiana.

De acordo com as abordagens freudianas, os problemas psicológicos são amenizados através da fala, do relato organizado e refletido de quem busca um tratamento. A elaboração da escrita pode desempenhar um papel semelhante, no qual o sujeito

tende a reelaborar seus pesares e desses tormentos produzir algo comunicável. Em outras palavras, a relevância de uma obra desse cunho estético pode servir para *exorcizar os demônios* e reter o medo do desconhecido. Pode, igualmente, apagar o momento presente em prol de um sonho distante, possibilitando a fuga da realidade em um mundo de devaneios e mistérios. Tende a servir como forma de contenção e/ou alívio para o artista, enquanto na purgação do passeio das almas leitoras o fenômeno traduz-se numa espécie de semente que germina, conforme o terreno preparado pelos intérpretes.

Se levamos em conta o receptor, podemos supor que duas opções de apreciação são de singular importância para debatermos a relevância de escritos como os de Poe. A primeira delas é movida por uma espécie de atração que nos suga para o interior da narrativa. O leitor estranhamente é capaz de capturar o clima envolto de mistérios e assombrações. A miudeza de detalhes o remete ao interior das cenas descritas e ao âmago do personagem. Os riscos e devaneios podem atingi-lo como se fossem, de fato, verídicos. A segunda forma de contemplação da obra parece realizar o oposto da primeira. É o momento de repulsão. O leitor, nesse caso, passa a contar principalmente com o fator imaginativo e memorial. Ele devaneia, ainda em estado de transe, sobre fatos passados, com assombrações que antes o atordoavam, projetando-se na direção de um futuro medonho e desconhecido. Nessa segunda forma de apreciação, a narrativa pode servir de intermediária para que o leitor encontre a si mesmo enquanto imagina ou reconstrói a realidade em seu entorno.

Na *Poética*, Aristóteles utiliza os conceitos de *mímesis e catarse* para discorrer sobre o que o trágico representa para o apreciador. O termo *mímesis* não possui o mesmo sentido que Platão lhe atribuiu no livro *A República*. No pensamento platônico, essa palavra, que traduzimos por imitação, refere-se a um *deficit* cognitivo, no qual o ato artístico é uma imitação da cópia.

Para o filósofo, a arte faz o caminho inverso da verdade por se afastar da realidade que o mundo das ideias representa.

Platão propõe um modelo apolíneo de educação e, por este motivo, classifica o que considera como qualidades indispensáveis para o gestor de um bom governo. O suposto rei-filósofo, em sua teoria, tem de ser aquele capaz de discernir entre o bem e o mal com sabedoria e prudência. Educar um cidadão pela arte significaria educar para que ele se acostumasse com a falsidade e a instabilidade da aparência e do engano.

Além de nos habituar ao falso, a arte nos afetaria emocionalmente, enfraquecendo as virtudes em vez de proporcionar o auto-domínio. Por exemplo, em um conto de final trágico, ficaríamos nos condoendo com o desfecho em vez de adotar uma postura exigida de alguém de discernimento. Não seria conveniente o rei, que Platão almeja educar, ser um tolo frágil que se comove com uma encenação.

Outros fatores emocionais também nos fazem pensar sobre como a arte, em especial um símile que produza o efeito da desolação, da loucura, do pavor, ou qual seja a palavra que designa um grande desconforto interno, afeta o indivíduo. Não podemos medir ou significar o impacto que cada apreciador terá com o efeito estético, assim como não conseguimos prever o que cada pessoa fará com a experimentação e as informações adquiridas.

A vista da casa de Usher causava tanto sentimento de desolação, depressão e melancolia no personagem relatado nos contos de Edgar que poderia servir de exemplo para a negatividade forjada pela estética. Nada poderia findar a tristeza que acompanhava aquele ser imerso em um ambiente caracterizado pelo peso sufocante da aflição. Era como estar com os pés calçados em um nível terreno tão baixo que até mesmo o peso do ar poderia estrangulá-lo. Mas qual era o verdadeiro mistério da casa de Usher?

O proprietário da casa, que recebeu a ajuda do seu único amigo, após o envio de uma carta, tinha um pavor terrível que o

fazia padecer aos poucos. No conto, o personagem que dialoga com o enfermo tenta ajudá-lo a distrair-se dos pesares por meio da arte, mas em qualquer produção que o doente fazia o horror mostrava os seus dentes agudos e afiados. A sensibilidade que Usher possuía é a mesma que fez sucumbir toda a sua família no captar inexplicável das paredes fungolentas e da mórbida tapeçaria. A influência inevitável da estética no espírito humano era o mistério que levaria um homem à ruína.

Para Aristóteles, os efeitos da experiência com a arte, de modo especial com a tragédia, são positivos. A mimesis (imitação) indica não mais a mera aparência que nos leva ao erro, ao engano, mas uma espécie de espelho da vida cotidiana. Ao mesmo tempo em que representa algo particular, trabalhando com sentimentos e emoções de piedade ou compaixão, a obra funciona como um preparo para a vida.

Vivenciar uma situação trágica, na concepção aristotélica, não traz o conhecimento e/ou aprendizado que a observação por meio da arte traria. Quando estamos envolvidos numa situação trágica real, a capacidade de reflexão diminui pelo abalo do acontecido e não lidamos de forma sábia com a situação. Na presença de uma emoção extrema, a atividade mental é bloqueada. Na experiência com a arte, porém, podemos nos olhar de fora e avaliar, ao mesmo tempo em que nos colocamos no papel dos personagens. A ideia é poder sair de si para abarcar os elementos universais (emoções) que estão sendo representados.

Ao acompanharmos o desenrolar da narrativa, envolvemo-nos com os personagens e adquirimos significados que circundam aquele espaço. A catarse é justamente esse acréscimo no indivíduo ao retornar com uma sensação de mudança. A purgação das emoções é um dos efeitos catárticos, como forma de avaliação ou reavaliação de algo que estava velado.

Obras como as de Poe são capazes de suscitar no espectador sensações de terror, angústia e medo. Essas desgraças dos

personagens levam-no à catarse das emoções e representam uma forma de alívio. É alívio no sentido de estarmos cientes do resultado de sairmos ilesos dos males demonstrados ou *vividos* pelos personagens, logo após sentirmos os pavores como sendo nossos.

Reportamo-nos às qualidades da alma consideradas perversas não nos torna inferiores. Pelo contrário, torna-nos cientes da complexidade humana e incita-nos à reflexão filosófica. Há, portanto, um importante campo da estética a ser explorado tanto no estilo literário de Edgar Allan Poe como nas demais formas de artes que contemplam essa maneira de representar o mundo.

Referências

ALLEN, Hervey. *Israfe!:* Vida e época de Edgar Allan Poe. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Globo, 1945.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

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

FRANÇA, Júlio. *O horror na fixação literária:* Reflexão sobre o horrível como uma categoria estética. Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, convergências. 2008.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte:* uma abordagem a uma teoria dos símbolos. 1. ed. Lisboa: Graúva, 2006.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução Fulvia M.L. Moretto. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

KAPP, Silke. *Non satis est:* excessos e teorias estéticas no esclarecimento. Porto Alegre: Escritos, 2004.

PAIVA, Raquel; SADRÉ, Muniz. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Hemus, 1971.

POE, Edgar Allan. *Histórias de mistério e imaginação*. 19. ed. Lisboa: Biblioteca Básica do Verbo. 1978.

HECKLER, Tarso Olivier. *Olhos azuis*. Disponível em: <<http://tarso-imagem.blogspot.com.br/2010/07/post-52-olhos-azuis.html>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

Capítulo



O SOM DA PÓLIS:
ethos e música na República de Platão

Gustavo Frosi Benetti¹

Raimundo Rajobac²

A música, como problema formativo em Platão, dialoga fundamentalmente com a *Paideia*, como projeto de formação do homem grego. Daí a fecundidade do pensamento musical platônico, o qual se encontra entre os temas centrais de sua filosofia, movimentando-se entre problemas de ordem ético-política, matemático-astronômica, metafísico-filosófica e hedonista: “Platão exige que se comece pela formação da alma, isto é, pela música” (JAEGER, 2001, p. 768). É possível que sejam encontradas nos diálogos platônicos tanto violenta recusa quanto incondicionada exaltação no que diz respeito à música. Tal tensão está ligada diretamente a questionamentos sobre o papel da música no processo formativo, à necessidade dela para a educação e de que forma pode contribuir ou tornar-se um entrave para o ideal paidêutico de

¹ Doutorando em Música pela UFBA; mestre em História e graduado em Música pela UPF. (Minicurriculo atualizado em 2012).

² Professor efetivo no Departamento de Música da UFRGS; doutorando em Educação pela PUCRS; mestre em Educação pela UPF; graduado em Filosofia (UPF), Teologia (ITEPA) e Música (UPF). (Minicurriculo atualizado em 2012).

seres humanos autônomos e integralmente formados. Vinculado à ótica geral da *Paideia*, o interesse platônico pela música justifica um *ethos* musical que apontará para a importância da virtude ético-formativa da música dentro do Estado grego.

O diagnóstico platônico entendeu como prejudicial à formação do homem grego a música apenas como *techne*, a qual o distancia da contemplação do belo em si. O belo em si, por sua vez, não pode ser objeto dos sentidos, mas apenas da contemplação filosófica. Associada à clássica divisão entre mundo sensível e inteligível, característica do projeto filosófico platônico, a música, como problema de formação, é questionada a respeito de seus benefícios e malefícios para o homem grego. Daí sua conexão direta com o problema ético levantado por Platão no contexto da *Paideia* e da política do Estado grego. A perspectiva da recusa ajuda-nos a entender, por exemplo, por que no livro X da *República* a música, juntamente com as demais artes, é banida por Platão, sob o argumento de não contribuir para o bem do Estado. Ao não afirmar a lei proposta pelo Estado platônico, a música em sentido hedonista viria a favorecer o governo do prazer e dor, dimensões altamente prejudiciais ao governo da *polis* grega. Em sentido estrito, a relevância ética da música para a formação só tem sentido ao superar a condição de *techne* ou arte com função de apenas produzir prazeres contrários às leis do Estado. Assim, a música exaltada e defendida pelo filósofo para fazer parte do processo formativo do homem grego deve romper com a tradição hedonista. Nesse sentido, “o prazer produzido pela música não é, portanto, um fim, mas um meio: toda música produz prazer, quer boa, quer má; numa perspectiva educativa há que desfrutar o prazer produzido pela boa música” (FUBINI, 2008, p. 75): resta então, formar um cidadão musicalmente em acordo com as leis do Estado grego.

A estreita ligação do problema musical com as leis fundamentais do Estado justifica-se pela convicção característica da filosofia platônica, segundo a qual “a ideia do *ethos* se funda-

menta no postulado de que entre os movimentos da música e os movimentos psíquicos do homem existam relações íntimas que possibilitam à música um influxo determinado sobre o caráter humano” (SALAZAR, 1954, p. 325). A maneira como é posta a argumentação do filósofo procura justificar um novo estatuto musical, o qual, entre outras coisas, procura retirar a música do mundo dos sentidos, apontando para a necessidade de que ela seja entendida como objeto da razão, a ponto de identificar-se com a própria filosofia no sentido original do termo. “Este conceito de música que reaparece várias vezes nos diálogos platônicos remete-nos a uma atmosfera pitagórica e só pode ser plenamente entendido se for associado ao conceito de harmonia” (FUBINI, 2008, p. 75). Para a tradição pitagórica, a harmonia englobava das relações sonoras à relação com o universo e a alma humana. Isso, por si só, justifica em Platão a profundidade do problema musical enquanto problema de formação: recolocar a pergunta sobre o papel da música numa perspectiva educacional significou, em Platão, entender “a educação como a necessária formação do espírito” (SEVERINO, 2006, p. 624).

Após a discussão sobre a justiça, da qual se ocupam todo o livro I e grande parte do livro II de *A República*, Platão³ propõe: “construamos com palavras uma cidade desde o princípio; serão as nossas necessidades, ao que parece, que a construirão” (369c). Estabelecidas as primeiras necessidades, como a alimentação, a habitação e o vestuário, preenchidas respectivamente pelos ofícios de agricultor, de pedreiro e de tecelão, começam a surgir outras necessidades, “secundárias”. Nesse contexto, Platão indica as figuras do sapateiro, do artesão, do carpinteiro, do ferreiro, do boieiro, do pastor, do comerciante, do marinheiro, do mercador e do assalariado, o que progressivamente complexifica as relações na cidade. Até este ponto, Platão define-a como “sã”; todavia considera que uma cidade “cheia de luxo” seria interessante

³ Platão (Atenas, 428/427 a.C. – 348-347 a. C.). Filósofo grego.

para mostrar “como a justiça e a injustiça nascem nas cidades” (PLATÃO, 372e). Sobre isso, ele relata:

cumprirá engrandecer a cidade, pois a que consideramos sã já não basta, e enchê-la de uma multidão de indivíduos que não se encontram nas urbes por necessidade, como os caçadores de toda espécie e os imitadores, a turba dos que imitam as formas e as cores, e a turba dos que cultivam a música: os poetas e seu cortejo de rapsodos, atores, dançarinos, empresários de teatro; os fabricantes de artigos de todo o tipo e especialmente de atavios femininos. Cumprir-nos-á também aumentar o número de servidores; ou julgas que não careceremos de pedagogos, amas-de-leite, governantas, criadas de quarto, cabeleireiros, bem como de cozinheiros e açougueiros? E não precisaremos, outrossim, de porqueiros? Tudo isso não figurava em nossa primeira cidade e tampouco havia necessidade, mas nesta será indispensável (PLATÃO, 373c).

O termo *imitador* aparece, no parágrafo indicado, pela primeira vez na *República*, referindo-se aos pintores e aos que “cultivavam a música”. De acordo com Platão, esses não estariam no grupo das primeiras necessidades. Por sua vez, a complexificação dessa sociedade ocasionaria um crescimento das demandas em diversas áreas, e a consequência dessa expansão poderia levar à guerra, como demonstra o fragmento a seguir:

Desde logo, não seremos forçados a invadir o território de nossos vizinhos, se quisermos ter suficientes pastagens e lavouras? E eles não praticarão o mesmo conosco se, transpondo os limites do necessário, se entregarem, como nós, ao insaciável desejo de possuir? (PLATÃO, 373e).

A possibilidade de conflitos e guerras, dessa forma, demandaria outra profissão, a dos guardiães. Para versar sobre esse ofício, Platão dedica algumas páginas, pois aponta duas características fundamentais, quase antagônicas, que deveriam

estar presentes nos guardiães: “que sejam brandos com os seus e rudes com os inimigos; do contrário, não precisarão esperar que os outros destruam a cidade: antecipar-se-ão destruindo-a sozinhos” (375c). Partindo dessa constatação, Platão inicia uma discussão a respeito da educação dos guardiões, a qual se liga diretamente à dimensão do autodomínio necessário à formação; dessa forma, a formação só é possível ao ajudar a “ter autodomínio, comandar em si próprio os prazeres e as paixões” (PLATÃO, Górgias, 491 d). Tal discussão, embora tome como foco nesse momento da obra os guardiões, busca uma forma de equilibrar as naturezas branda e a irascível, necessárias ao ofício em questão. Daí surge o seguinte questionamento: “Mas que educação lhes ministraremos? Será difícil achar outra melhor do que a que foi descoberta no decorrer do tempo? A saber: ginástica para o corpo e música para a alma” (PLATÃO, 376e). Deve-se observar que na Grécia antiga os termos *ginástica* e *música* não assumiam exatamente o mesmo significado atual; tratavam-se de conceitos mais abrangentes. Neste capítulo, discutir-se-á somente a música, não na totalidade do conceito, mas especificamente enquanto fenômeno sonoro⁴.

Música na Grécia antiga: harmonia e ethos

Sobre a música como fenômeno sonoro, as ideias de Platão concentram-se principalmente no Livro III da *República*, entre os parágrafos 398c e 402a. No diálogo entre os *personagens*

⁴ O termo *mousiké* compreende uma série de significados. De acordo com Lia Tomás, quando associado às musas, é portador da inspiração poética e do conhecimento. Extensivo à cultura, e, no caso contrário, como sua negação: *a-mousos*, “inculto”, “ignorante”. Também extensivo à música (em sentido estrito), poesia, filosofia. No grego moderno, encontra-se a palavra “música”, porém entendida no sentido “europeu” (isso atesta a diferença de significado que a palavra adquiriu posteriormente com relação à sua concepção original). A explicação etimológica mais provável associa a palavra *mousa* a *manthaneim* (*manthano*), “aprender”, sendo essa última também raiz da palavra “matemática” (2002, p. 40).

Sócrates⁵ e Glauco, discutem-se aspectos melódicos, rítmicos e principalmente o *ethos* correspondente a cada conjunto de melodias e disposições métricas. Note-se que a música discutida no diálogo a seguir é vocal, dependente e intrinsecamente ligada à poesia. Sócrates pergunta a Glauco:

- Depois disto, não nos resta tratar do caráter do canto e da melodia?
- Sim, evidentemente. [...]
- Em todo caso – continuei – estás em condição de efetuar esta primeira observação: que a melodia se compõe de três elementos, as palavras, a harmonia e o ritmo.
- Quanto a isso, sim – reconheceu.
- Quanto às palavras, diferem elas das que não são cantadas? Não devem ser compostas segundo as regras que enunciamos há pouco e numa forma semelhante?
- É verdade – disse ele.
- E a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras.
- Como não?
- Mas já afirmamos que não poderia haver queixas e lamentações em nossos discursos.
- Não pode haver, com efeito (PLATÃO, 398c-d).

A seguir, Sócrates e Glauco iniciam uma discussão a respeito de quais *harmonias*⁶ seriam inadequadas e, conseqüentemente, evitadas para a educação dos guardiães.

- Quais são, pois, as harmonias plangentes? Dize-me, já que és músico.

⁵ Sócrates (Atenas, 471/469 a.C. – 399 a.C.), filósofo, mestre de Platão.

⁶ A palavra *harmonia* era utilizada pelos gregos não só na música mas também em outras áreas, como a física e a filosofia. Na música, possui um significado distinto da linguagem musical atual, não necessariamente o de uma concepção simultânea dos sons. “As *harmoniai* musicais denominavam o conjunto de notas que se ouvia em uma determinada melodia e, mais tarde, as possibilidades teóricas (escalas)” (CORRÊA, 2003, p. 8).

- São – respondeu – a lídia mista, a lídia aguda e outras similares.
- Por conseguinte, é preciso eliminar essas harmonias, não é? Pois são inúteis até mesmo às mulheres e com maior razão ainda aos homens.
- Certamente.
- Mas nada é tão inconveniente aos guardiães quanto a ebriedade, a lassidão e a indolência.
- Sem objeção.
- Quais, portanto, as harmonias lassas, usuais nos banquetes?
- A jônia e uma variante da lídia são chamadas frouxas.
- Muito bem, meu amigo, te servirás delas para formar guerreiros?
- De maneira nenhuma – disse ele; – entretanto, temo que te restem unicamente a dória e a frígia (PLATÃO, 398e-399a).

Platão associa um *ethos* lamentoso às *harmoníai* lídia mista e lídia aguda, ao contrário da jônia e “uma variante da lídia”, de caráter alegre. Ambas apresentariam características inadequadas para o processo educativo dos guardiões. Restariam apenas a dória e a frígia, discutidas nos parágrafos seguintes:

- Não sou conhecedor de harmonias – confessei; – mas deixamos a que imita como convém, de um bravo empenhado na batalha ou em qualquer outra ação violenta, os tons e os acentos, quando por infortúnio, ele corre ao encontro de ferimentos, da morte, ou cai em qualquer outra desdita, e quando em todas estas conjeturas, firme em seu lugar e resoluto, repele os ataques da sorte. Deixa-nos outra harmonia para voluntária, que procura persuadir a fim de conseguir o que pede, seja a um deus com suas preces, seja a um homem com suas lições e conselhos, ou que, ao contrário, solicitado, ensinado, persuadido, se submete a outrem, e, tendo por estes meios realizado o seu fim, segundo a sua vontade, não concebe daí orgulho, mas conduz-se em todas estas circunstâncias com sabedoria e moderação, contente com o que lhe acontece. A estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão com maior beleza os acentos dos infelizes, dos felizes, dos sábios e dos bravos, a estas deixa ficar.

– Mas – redarguiu – as harmonias que me pedes para conservar não são outras senão as que acabo de mencionar (PLATÃO, 399b-c).

Quanto às duas últimas, dória e frígia, Platão as considera adequadas para a educação dos guardiões. A dória seria constituída por um *ethos* violento, de bravura, essencial aos guerreiros. A frígia, por sua vez, remeteria a um *ethos* pacífico e voluntário, necessário ao relacionamento entre o guardião e os demais integrantes da *pólis*.

A orientação platônica para a recusa ou aceitação das *harmoníai* só pode ser entendida se interpretada no contexto mais amplo de sua filosofia e proposta educacional, pois o principal objetivo do filósofo “é a formação ética e política do homem grego e da vida social na Cidade-Estado. Para ele, o cidadão e a *pólis* formam-se e determinam-se conjuntamente” (PAVIANI, 2008, p. 23). Entenderemos, por exemplo, a partir daí, o sentido fundamental da preocupação a respeito dos sentimentos que as *harmoníai* podem despertar na alma. Dito de outra forma, a música só poderá realmente ser um instrumento educativo na medida em que propicia o equilíbrio e o autodomínio necessários ao cidadão bem formado. Platão está convencido de que a música pode tanto apaziguar quanto perturbar os homens, uma vez que se relaciona diretamente com a alma e o universo como um todo, respeitando necessariamente a harmonia intrínseca ao cosmos. Em sentido pitagórico, Platão conecta-se diretamente ao Damão de Oa⁷, segundo o qual, numa perspectiva educativa, a música contribui, entre outras coisas, para o equilíbrio da alma e correção de suas más inclinações. A ideia de um *ethos* musical justifica-se, portanto, ao se reconhecerem na música disposições morais: algumas necessárias à formação e vida na *pólis*; outras, por sua vez, desnecessárias e prejudiciais à formação equilibrada.

⁷ Filósofo pitagórico do século V a. C.

Daí a ideia platônica segundo a qual formar um cidadão musical e eticamente só é possível ao se realizar o verdadeiro e perfeito acorde da alma; dado que “alma, como a substância humana, é o sujeito da ética e o seu cuidado é o que há de mais divino no homem, cuidado a ser exercido mediante o conhecimento dos valores da bondade e da verdade” (SEVERINO, 2006, p. 625).

Ao interpretarmos a música da Grécia antiga à luz das teorias musicais concebidas atualmente, surgem alguns estranhamentos em relação ao *ethos* descrito por Platão. Isso decorre da teoria musical medieval, cujos nomes dos modos foram herdados das *harmoníai* gregas. Todavia, grande parte dos autores ocupados com o tema relata que possivelmente tenha havido um equívoco na tradução das teorias gregas, nos primeiros séculos da era cristã. Esse fato teria gerado, nos modos medievais, relações intervalares distintas das *harmoníai* gregas, apesar dos nomes iguais.

Das harmoníai gregas aos modos medievais

Atribui-se a Pitágoras⁸ a primeira teorização musical em direção a um ordenamento racional dos sons. Suas ideias não chegaram até nós por escritos próprios, mas posteriormente à sua época e de maneira fragmentada. “Diz-nos a lenda que Pitágoras descobriu as consonâncias a partir de quocientes simples, ao dividir uma corda vibrante em partes iguais. Na razão de 2:1 terá encontrado a oitava, na de 3:2 a quinta e na de 4:3 a quarta” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 22). Esses primeiros sons harmônicos seriam a base de toda a teoria musical grega. Os escritos mais antigos sobre teoria musical que chegaram até nós, alguns fragmentos de três livros de Aristoxeno⁹, datam do

⁸ Pitágoras (Samos, 580/570 a. C – Metaponto, 500/490 a.C). Matemático e filósofo.

⁹ Aristoxeno (Tarento, c.375/360 – Atenas, ?). Aluno de Aristóteles, teórico da música.

século IV a.C. No primeiro livro¹⁰, o autor cita três gêneros de construção melódica:

Qualquer melodia harmonizada de acordo com um princípio é diatônica, cromática ou enarmônica. Desses gêneros, o diatônico deve ser considerado o primeiro e mais antigo, visto que a humanidade conheceu-o antes dos outros; o cromático veio a seguir. O enarmônico é o terceiro e mais desconhecido; somente em um estágio avançado, com grande trabalho e dificuldade, o ouvido se acostuma a ele¹¹ (ARISTOXENO, 19)¹².

Desses três, o diatônico representaria a origem da música ocidental. Verifica-se esse fato com a observação de algumas *normas* descritas por Aristoxeno, no livro III, que coincidem com a teoria dos modos medievais quanto às disposições intervalares e, posteriormente, também dos modos tonais:

No gênero diatônico são permitidos três tons consecutivos, não mais de três [...]. No mesmo gênero uma sucessão de dois semitons não é permitida [...]. No gênero diatônico, um tom não pode ser precedido e sucedido por um semitom [...]. Dois tons sucessivos, ou um grupo de três tons devem ser ambos precedidos e sucedidos por um semitom¹³ (ARISTOXENO, 65-66).

¹⁰ A tradução utilizada dos fragmentos de Aristoxeno é de Henry Macran (Inglês). A tradução para o português é de responsabilidade dos autores deste capítulo.

¹¹ *Any melody we take is harmonized on one principle is diatonic or chromatic or enharmonic. Of these genera the diatonic must be granted to be the first and oldest, inasmuch as mankind lights upon it before the others; the chromatic comes next. The enharmonic is the third and most recondite; and it is only at a late stage, and with great labour and difficulty, that the ear becomes accustomed to it.*

¹² A numeração dos fragmentos utilizada neste capítulo é a mesma sugerida na tradução de Henry Macran.

¹³ *In the Diatonic genus three consecutive tones are permitted; but no more [...]. In the same genus a succession of two semitones is not allowed [...]. In the diatonic genus, a tone cannot be both preceded and succeeded by a semitone [...]. A pair of tones, or a group of three tones may be both preceded and succeeded by a semitone.*

A explicação de Aristoxeno para essas quatro *normas* relativas ao gênero diatônico é sempre a mesma: “caso contrário, a quarta nota não formaria um intervalo de quarta [justa], nem a quinta nota formaria uma quinta [justa]¹⁴” (ARISTOXENO, 65).

Tomando por base o sistema de notas atual, de nomenclatura estabelecida no período medieval, podem-se observar semitons entre os intervalos naturais *mi-fá* e *si-dó*. Os demais são constituídos por um tom. Essas características estariam de acordo com a proposta de Aristoxeno para o gênero diatônico. Na tabela 1, pode-se observar a disposição das notas para cada um dos modos medievais.

Tabela 1: Modos medievais.

Modos principais	Notas
Dórico	ré – mi – fá – sol – lá – si – dó – ré
Frígio	mi – fá – sol – lá – si – dó – ré – mi
Lídio	fá – sol – lá – si – dó – ré – mi – fá
Mixolídio	sol – lá – si – dó – ré – mi – fá – sol

Fonte: CANDÉ, 2001; GROUT; PALISCA, 2007.

Apesar de os modos medievais apresentarem coerência nas relações intervalares em relação ao tratado de Aristoxeno, muitos pesquisadores em musicologia histórica afirmam que a nomenclatura adotada na Idade Média (conforme tabela 1), herdada da Grécia antiga, seria resultado de uma tradução equivocada.

O sistema medieval de escalas, que serviu como base para a composição até o século XVI, originou-se de uma interpretação errônea do sistema diatônico grego. [...] as diferenças entre os dois sistemas são as seguintes: os gregos reconheceram quatro

¹⁴ For let the contrary be supposed; then the note bounding the fourth tone will not form a Fourth with the fourth note from it, nor a Fifth with the fifth.

modos principais, dórico, frígio, lídio e mixolídio, começando respectivamente em mi, ré, dó e si [...]. Foram-lhes adicionados quatro modos subordinados, hipodórico, hipofrígio, hipolídio e hipomixolídio, começando uma quinta abaixo de seus respectivos modos principais. Parece haver muito poucas dúvidas de que a música mais antiga da igreja cristã tinha fortes afinidades com a do rito judaico, mas os musicógrafos medievais basearam seus escritos nas versões deturpadas da teoria grega, quando foram transmitidas do mundo antigo para o medieval. Isso ocorreu inclusive na Igreja Bizantina (Oriental), a qual era, pelo menos geograficamente, a herdeira mais provável da antiga tradição grega. Os bizantinos formularam quatro modos “principais” e quatro subordinados, os quais começavam uma quarta abaixo das respectivas principais. Aos modos subordinados, deu-se o nome de plagais e correspondiam aos modos hipo dos gregos. Mas o erro insinuara-se na concepção dos sistemas, uma vez que os quatro modos “principais” dos bizantinos começaram, respectivamente, em ré, mi, fá e sol, isto é, em ordem ascendente, ao invés da ordem descendente dos gregos. Além disso, o primeiro modo era em ré, em contraste com o dórico grego que começava em mi (LOVELOCK, 2001, p. 15-16).

De acordo com Lovelock, a disposição das *harmoníai* gregas seria a descrita conforme a tabela 2. Roland de Candé (2001, p. 90) e Ernst Schurmann (1990, p. 59) concordam com essa hipótese.

Tabela 2: Harmonias da Grécia antiga (segundo alguns pesquisadores em musicologia histórica).

Modos principais	Notas
Dórico	mi – ré – dó – si – lá – sol – fá – mi
Frígio	ré – dó – si – lá – sol – fá – mi – ré
Lídio	dó – si – lá – sol – fá – mi – ré – dó
Mixolídio	si – lá – sol – fá – mi – ré – dó – si

Fonte: CANDÉ, 2001; LOVELOCK, 2001; SCHURMANN, 1990.

Essa hipótese, que considera simplesmente uma interpretação errônea das teorias antigas, parece uma boa solução teórica: a concepção das *harmoníai* gregas seria descendente a partir do mi, ao passo que a teoria modal teria assumido uma ordem ascendente, a partir de ré. No entanto, se observarmos um fragmento do segundo livro de Aristoxeno, não teremos como chegar a uma conclusão a respeito dessa suposta nomenclatura ao sistema grego.

Alguns dos harmonistas sustentam que a Hipodória é a mais baixa das harmonias; meio tom abaixo estaria a Mixolídia; meio tom acima estaria a Dória; um tom acima da Dória, a Frígia; um tom acima da Frígia, a Lídia. O número às vezes aumenta com a adição da Hipofrígia no final da lista. Outros, levando em consideração a posição dos furos das flautas, consideram intervalos de três quartos de tom entre as três harmonias mais baixas, Hipofrígia, Hipodória e Dória, um tom entre a Dória e a Frígia, três quartos de tom entre a Frígia e a Lídia, e a mesma distância entre a Lídia e a Mixolídia. Mas eles não nos informaram sobre o princípio que os levou a esta relação das harmonias¹⁵ (ARISTOXENO, 37-38).

O próprio Aristoxeno indica contradições, já na época de seus escritos, quanto às nomenclaturas étnicas para as harmonias musicais. “É também possível que, originariamente, os nomes *dórico*, *frígio* etc. se referissem a estilos particulares de música ou formas de interpretação características das diversas raças de

¹⁵ [...] some of the Harmonists hold that the Hypodorian is the lowest of the keys; that half a tone above lies the Mixolydian; half a tone higher again the Dorian; a tone above the Dorian the Phrygian; likewise a tone above the Phrygian the Lydian. The number is sometimes increased by the addition of the Hypophrygian at the bottom of the list. Others, again, having regard to the boring of finger-holes on the flutes, assume intervals of three quarter-tones between the three lowest keys, the Hypophrygian, the Hypodorian, and the Dorian; a tone between the Dorian and the Phrygian; three quarter-tones again between the Phrygian and Lydian, and the same distance between the Lydian and Mixolydian. But they have not informed us on what principle they have persuaded themselves to this location of the keys.

que o povo grego dos tempos históricos descendia” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 28).

Dadas as diferenças estritamente musicais e históricas entre os modos e harmonias, parece-nos instigante manter a atenção à preocupação platônica a respeito de um *ethos* musical. A intuição platônica inicial apresenta questionamentos fundamentais sobre a relação entre música, formação e disposições morais. Em outras palavras, isso significa dizer que, seja na Grécia antiga, seja no medievo, seja em nossa época, a centralidade da música nos processos formativos aponta para a existência de “*ethos* musicais”, os quais, entre outras funções, ocupam-se na condução do espírito. Acontece a passagem de um único *ethos* para diversos *ethos* musicais. Dessa forma, encontra-se questionada aqui a universalidade dos efeitos e sentimentos provocados pela música; ou seja, como apresentada por Rousseau, a questão não é se, “com nossa música, não façamos mais o que faziam os gregos com a sua; pelo contrário, seria que, com instrumentos [modos e harmonias] tão diferentes se produzissem os mesmo efeitos” (2008, p. 147). O questionamento rousseauiano parece-nos conveniente, uma vez que, ao tematizar o processo de transformação histórico-filosófico-cultural pelo qual passou a música, além de manter viva a pergunta pelos efeitos da música sobre o espírito, ajuda-nos perceber o sentido ético permanente nesse processo metamórfico-musical.

Não seria difícil encontrar argumentos preocupados em justificar a produção de efeitos constantes e universais da música sobre os seres humanos, principalmente quando tais argumentos estão vinculados a interesses e especulações oriundos da área das ciências da natureza. Contudo, se seguirmos a intuição inicial platônica, preocupada em tematizar música e disposições morais, não seriam tais preocupações o que constituiria propriamente o ético na música. Existem duas maneiras de levar em frente esse debate: a primeira na perspectiva científico-natural, na qual o efeito da música sobre o corpo é o responsável pelo surgimento

das emoções; a segunda, a que considera que, além dos efeitos sensíveis, o que nos permite entender na música um sentido moral liga-se aos sentimentos e afeições que nascem do contato com ela. Essa segunda alternativa parece-nos a mais plausível para a reflexão desenvolvida aqui. De fato, o diagnóstico platônico-musical no contexto da *pólis*, ou seja, do *ethos* grego, ensinou-nos que o efeito musical é sempre moral, sobretudo quando entendido para além da ação dos sons sobre os sentidos. A problematização de Rousseau no *Ensaio sobre a origem das línguas* contribui com nossa reflexão: “Por que nossas mais emocionantes músicas são apenas um ruído sem valor para o ouvido de um caraíba? Serão seus nervos de natureza diferentes dos nossos? [...] Ou por que essas mesmas emoções afetam tanto a uns, e tão pouco a outros?” (2008, p. 158). A esse respeito, a conclusão do filósofo genebrino é de que o efeito causado pela música implica sempre impressões morais.

Em sentido lato, as relações entre os modos e os efeitos daí decorrentes estão submersas no oceano indecifrável da cultura e só podem ser compreendidas, em sentido platônico, enquanto *ethos* musical, uma vez que as *harmoníai* relacionam-se diretamente às necessidades morais e às paixões. Se para os gregos o ético na música era entendido no contexto da *pólis*, no decorrer da história e nas consequentes mudanças fez-se possível reconhecer a contribuição da música para a determinação dos rumos do espírito, contudo não mais sem se considerar a diversidade ético-cultural-musical.

Considerações finais

Há escassez de material referente à música da Grécia antiga. Do que chegou até nós, boa parte consiste em teoria musical, e pouco se conhece sobre obras musicais. Candé (2001, p. 77) enumera dez trechos melódicos dos quais se tem conhecimento,

a maioria incompleta e de interpretação imprecisa. Entre esses dez trechos, Grout e Palisca (2007, p. 28-33) propuseram uma transcrição para a notação atual do *Epitáfio de Seikilos* e de um fragmento do coro do *Orestes*, de Eurípedes. A escassez de material, associada às diversas interpretações das teorias desde *A República* até hoje, torna complexa a tarefa de se chegar a alguma conclusão quanto à música daquele período.

Sobre o *ethos* referente a cada “harmonia” citada na *República*, é pouco provável que haja qualquer relação com a nomenclatura modal utilizada atualmente, originária da música medieval. Quando Platão se referia às harmonias com nomenclatura étnica, talvez não se aproximasse de uma concepção modal. Seria uma hipótese plausível pensar que, ao chamar um conjunto de melodias de *dórias*, ou *frígias*, ou de qualquer outra denominação étnica, Platão se referisse às melodias daqueles povos, e não especificamente a uma organização racional dos sons própria de algumas regiões. De qualquer forma, há muitos escritos sobre o tema, muitas vezes contraditórios. Evidentemente, há ainda muito a se discutir.

Referências

ARISTOXENO. *The harmonics*. Tradução de Henry Macran. Oxford: Clarendon Press, 1902.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. v. 1. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2003.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Lisboa: Edições 70, 2008.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- LOVELOCK, William. *História concisa da música*. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAVIANI, Jayme. *Platão e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Górgias*. Lisboa: ed. 70, 1992.
- SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- SALAZAR, A. *La música en la cultura grega*. México: El Colégio de México, 1954.
- SCHURMANN, Ernst F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. A busca do sentido da formação humana: tarefa da filosofia da educação. *Educ. Pesqui.* [online]. 2006, v. 32, n. 3, p. 619-634.
- TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

Capítulo

XI

DA CERTEZA DA MORTE:
*uma conversa entre Jacques Roubaud
e Wittgenstein*

Marceli Andresa Becker¹

I

Nenhuma novidade. Sabemos de longa data que filosofia e poesia se cruzam em diversos períodos da história da cultura ocidental. O que exatamente marca esses cruzamentos? Difícil dizer. Mas podemos garantir de cara que nem sempre a relação girou em torno de um sentimento de mútua admiração. Embora em Heidegger seja uma ocasião para *o abrir do acontecimento da verdade*, em Platão a poesia aparece como o resultado do distanciamento da verdade. Os poetas, assevera ele, estão entre os grandes responsáveis pela criação de simulacros, ou seja, de cópias das cópias das formas: aquela dimensão da existência cujos objetos sofrem de uma espécie de *deficit* do que em seus diálogos ocupa o lugar da verdade (formas/mundo inteligível). Daí por que de sua perspectiva os poetas devem ser expulsos da cidade ideal. As palavras dos poetas, em última análise, turvam a visão

¹ Graduada em Filosofia pela Universidade de Passo Fundo e editora da *Mallarmargens*, Revista de Poesia e Arte Contemporânea (<http://www.mallarmargens.com>). (Minicurriculo atualizado em 2012).

dos homens quanto ao que é bom e justo para a alma e a cidade. O melhor, portanto, é bani-las do convívio humano.

À parte as desavenças de caráter platônico, o fato é que o fazer filosófico e o fazer poético talvez se caracterizem em certas ocasiões por um mesmo tipo de experiência: o de sentir o intelecto arremeter mais ou menos violentamente “contra os limites da linguagem” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 73, § 119). É no interior dessa experiência que localizamos a descoberta de acordo com a qual a linguagem pode ser um espelho da dimensão da própria indizibilidade.

Do lado da filosofia, esse é o caso na dedução transcendental das categorias, de Kant, na crítica ao conceito tradicional de verdade como adequação, de Heidegger, e na adoção do silêncio como efeito terapêutico do acesso ao místico, do primeiro Wittgenstein. Em tais situações, as tentativas de esclarecimento e elucidação se deixam radicalizar de tal modo que as palavras parecem faltar. Como se a essas alturas do filosofar a linguagem fosse uma *atmosfera* um tanto quanto rarefeita para o fôlego que o pensamento exige. Ou, para usar a terminologia wittgensteiniana, como se, depois de cavoucar tão fundo, a pá da linguagem batesse na “rocha dura” e entortasse (1994, p. 118, § 217).

O mesmo ocorre do lado da poesia. Pense em Robert Creley e Luiza Neto Jorge, cujos poemas instauram um processo de esgotamento da linguagem que passa pelo exercício de se debruçar reflexivamente sobre a natureza das palavras. Títulos como *A linguagem*, que nos convida a ouvir “palavras / e palavras cheias / de buracos / doendo”, e *Sítio lido*, que sugere haver “um dispositivo de silêncio / nos pontos cardiais / desta página”, são bons exemplos nesse contexto.

Outros poetas tomaram um caminho diferente para chegar a esse lugar. No seu *Altazor*, Vicente Huidobro parte para uma aventura poética com o propósito de despojar a linguagem de suas mediações conceituais cotidianas e de seu peso objetivo. O

resultado é uma construção textual que se funda na completa extrapolação dos recursos sintático-semânticos com os quais costumamos articular o discurso, desde a estrutura das palavras e a pontuação até a espacialização gráfica. É no horizonte dessas considerações que conseguimos entender por que o último canto de *Altazor* se desenrola num ambiente de pura fonação: “Al aia aia / ia ia ia aia ui / Tralalí / Lali lalá”.

Não são poucos os nomes que cabem nesse debate. A experiência de tocar os contornos da linguagem, de estar diante do abismo do indizível, é também o ponto de apoio dos *Poemóviles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza, que saíram no Brasil pelo selo Demônio Negro (Annablume), e da rosa de Gertrude Stein, do verso “Uma rosa é uma rosa é uma rosa”, que aparece no poema *Sacred Emily*. Em ambos os poetas, vemos a necessidade de superar a dicotomia que há entre linguagem e realidade. No primeiro caso, tal necessidade é o que conduz à transformação da palavra em objeto físico (os *poemóviles*). O poema está no mundo, como coisa, como peça que ao se abrir em sua dimensão ontológica transforma-se numa peça que *pesa*. No segundo caso, tal necessidade é o que conduz à transformação do verso numa tautologia. À medida que se dobra sobre si mesma (repetição), a palavra pode finalmente alcançar a realidade. Conforme observa o escritor Moacyr Scliar, “Gertrude Stein acreditava que a repetição revelava a verdade das coisas e das pessoas”. É uma intuição dessa natureza que Juliano Garcia Pessanha possivelmente considera no seu *Poema da vida consumada*: “Quero morrer sozinho ao lado de um córrego, de um córrego de nome estranho, de um córrego de nome córrego. Quero morrer sozinho e que um abutre leve meus olhos e algum animal as vísceras. Quero morrer tão completamente que a minha vida, mera mimesis de uma ordem fria, alcance o esquecimento último no qual o córrego seja restituído ao córrego”.

Esses apontamentos preparam o terreno para o desafio que nos espera no próximo tópico: o de aproximar o trabalho do poeta

francês Jacques Roubaud no livro *Algo: preto*, mais especificamente no poema *Meditação da certeza*, da filosofia do segundo Wittgenstein, mais especificamente na obra *Da certeza*. O que levamos em conta para justificar tal aproximação é a hipótese segundo a qual existe uma experiência em comum entre o fazer filosófico e o poético. A essa experiência em comum nos referimos como o *lugar de descoberta da indizibilidade*. Parece que está aí o que Roubaud tem em mente ao firmar as bases de *Meditação da certeza* no universo conceitual da filosofia de Wittgenstein.

II

Em *Algo: preto*, traduzido por Inês Oseki-Dépré e publicado no Brasil pela editora Perspectiva (coleção Signos), o poeta francês Jacques Roubaud abraça uma tarefa difícil: a de tentar *dizer* a morte prematura da mulher. Como dar conta de um empreendimento tão complexo? Com que tipo de recursos poéticos? Vale lembrar que o poeta é matemático de formação. Daí a sua necessidade de conceituar a morte com uma precisão quase *lírico-cirúrgica*. É por conta dessa *febre do rigor* que ele recorre às anotações do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein sobre como (i) usamos verbos e expressões de cunho epistêmico, notadamente *saber* e *ter certeza*, em nossos jogos de linguagem e sobre como (ii) levantamos, relativamente a tais usos, as assim chamadas *dúvidas sensatas*. No poema *Meditação da certeza* (2005, p. 23), por exemplo, o apelo do poeta às ideias do filósofo é evidente. Assim ele escreve:

A porta afastava a luz.

Eu sabia que ali havia uma mão. quem me consentiria daí por diante todo o resto?

Tendo-a visto, tendo reconhecido a morte, que não somente parecia ser assim, mas que era assim certamente, mas que não havia nenhum sentido em duvidar.

Tendo a visto, tendo reconhecido a morte.

Alguém me teria dito: “não sei se é uma mão”, eu não poderia ter respondido “olhe mais de perto”, nenhum jogo de linguagem podia deslocar essa certeza. tua mão pendia na beira da cama.

Morna. morna apenas. morna ainda.

O sangue tinha se amontoado na ponta dos dedos, como num copo um fundo de guinness.

Eu não o via aspecto humano. “há sangue numa mão humana”. eu entendia muito claro o sentido dessa proposição. porque eu estava contemplando sua confirmação negativa.

Não me era necessário dizer-me: “o sangue corre por uma mão viva”, coisa que entretanto ninguém jamais viu. aquele sangue ali com toda a evidência não corria. o que eu não podia pôr em dúvida. para duvidar faltavam-me as razões.

Antes de estudarmos o poema, vejamos rapidamente o que Wittgenstein escreve sobre os pontos que elencamos acima no seu *Da certeza*. Ainda que em nossos jogos de linguagem as expressões *saber* e *ter certeza* sejam muitas vezes usadas como sinônimos – “Num tribunal”, observa ele, “‘Estou certo’ podia substituir ‘Sei em qualquer testemunho’ –, há uma considerável diferença entre (i) o que alguns filósofos querem dizer ao declarar ter certeza da existência deles mesmos e de objetos empíricos e

o que queremos dizer ao informar alguém de que sabemos, por exemplo, que no próximo fim de semana irá chover.

Toda a argumentação de Wittgenstein no *Da certeza* gira em torno de uma declaração de G. E. Moore, também filósofo, num ensaio intitulado *Prova de um mundo exterior*. Ao longo desse texto, Moore sustenta que há certas verdades empíricas que podemos saber com certeza – a exemplo das expressas em proposições do tipo “A Terra existe há muitos e muitos anos”, “Seres humanos nascem, crescem e se reproduzem” e “Moramos num país chamado Brasil”. Contrário ao que admitem os céticos – para quem declarações como essas podem ser fruto de uma ilusão –, ele defende que tais truísmos do senso comum fornecem uma prova rigorosa da existência do mundo externo. Nas suas palavras, “eis aqui uma de minhas mãos e eis aqui a outra; há, portanto, pelo menos duas coisas materiais”.

Wittgenstein afirma que Moore se engana ao declarar “Sei que aqui está uma mão”. Mas, ao fazê-lo, não quer dizer, como supõem os céticos, que o que ocorre é que ele *não sabe* que aqui está a sua própria mão. O objetivo do austríaco é única e somente mostrar que, se está correto o uso do verbo *saber* numa proposição do tipo “Sei que hoje à noite irá chover” (e como poderíamos usá-lo de outra forma?²), então, no que concerne à proposição “Aqui está uma mão”, não podemos tomar nenhum partido (dizer que *sabemos* ou dizer que *não sabemos* de sua existência). O motivo? Se alguém duvida do que digo naquele caso, posso apontar para o céu nublado (fornecer a quem questiona uma evidência para o que alego). Duvidar de (ou ser questionado em relação a) e exigir (ou fornecer) determinadas evidências para o que alegamos são comportamentos próprios da gramática de *saber*. Quando agimos assim num jogo de linguagem como o da proposição “Sei que

² A pergunta é feita pelo próprio Wittgenstein no parágrafo 246 das *Investigações filosóficas*.

irá chover hoje à noite”, ninguém estranha. Nossos lances aqui são legítimos.

O mesmo não ocorre no caso da afirmação de Moore. Visto que, como dissemos, pôr em dúvida, justificar e descartar são comportamentos que podemos legitimamente ter em jogos de linguagem que envolvem *saber*, a proposição “Sei que aqui está uma mão”, com a qual Moore tenta provar a existência do mundo externo, revela um absurdo. Não podemos aqui nem duvidar de Moore (se você acha que sim, pense então no que seria uma evidência ou uma resposta para suprir a sua dúvida) nem reivindicar de Moore – tal como podemos de quem declara algo do tipo “Sei que irá chover hoje à noite” – uma evidência para a existência das mãos (se você acha que mostrar as próprias mãos é uma maneira de provar que elas existem, lembre-se de que é precisamente da existência delas e de qualquer outro objeto empírico que a pessoa que reivindica uma evidência nesse caso – geralmente o cético – diz duvidar).

Tanto Moore, na sua defesa do senso comum, quanto o cético, na sua obsessão por duvidar de tudo, estão equivocados, segundo Wittgenstein. E, embora pareçam distantes no que diz respeito a convicções, os dois caminham juntos quando se trata do tipo de erro que cometem ao defendê-las. Enquanto aquele alega saber algo que, a julgar pelo uso que fazemos do verbo em nossos jogos de linguagem, não podemos saber, este duvida onde faltam razões com base nas quais possamos duvidar. Em pelo menos um aspecto, portanto, a dupla concorda: que proposições como “Aqui está uma mão” constituem *lugares* em que o conhecimento há (Moore) ou em que o conhecimento não há (cético). Ambos, enfim, partem do conhecimento (que há ou que não há) ao abordá-las.

Para Wittgenstein, esse é o erro. A proposição “Sei que aqui está uma mão”, tal como Moore pretendeu empregá-la³, faz parte de uma categoria de proposições muito particulares da linguagem: as que exprimem regras gramaticais⁴. Dizer, em última instância, que sabemos ou que não sabemos que aqui está uma mão é o mesmo que afirmar que enxergamos ou que não enxergamos o cheiro de um bolo. São placas de trânsito, aviões e pessoas que enxergamos ou deixamos de enxergar, não cheiros. E mais: se por um lado não enxergamos cheiros, por outro, esse não é o caso *porque* deixamos de enxergá-los. *Enxergar*, assevera o filósofo, não é um verbo que se aplique a cheiros, ou seja, que faça parte da gramática do uso dos conceitos com os quais nos referimos a cheiros. Não podemos simplesmente enxergar ou deixar de enxergá-los. Engana-se quem pensa que faz sentido dizer “Não enxergo o cheiro de um bolo”. O que ocorre nesse caso é uma espécie de ilusão gramatical: uma vez que a gramática se encarrega de excluir a combinação entre *enxergar* e *cheiro* na proposição “Enxergo o cheiro de um bolo”, pensamos que o seu oposto (“Não enxergo o cheiro de um bolo”) fica nela incluso⁵.

Raciocínio idêntico se aplica à proposição de Moore: visto que a ignorância, no caso de uma proposição sobre as minhas próprias mãos, é gramaticalmente excluída de nossa linguagem (apenas em jogos bem especiais faz sentido afirmar algo como

³ Ou seja, com a finalidade de provar a existência do mundo exterior.

⁴ Vale lembrar que, em Wittgenstein, o termo *gramática* não funciona como sinônimo do conjunto de regras sintático-semânticas da linguagem. O que o filósofo tem em mente ao falar da gramática de “x” (onde “x” é uma palavra qualquer) são as regras com base nas quais usamos ou empregamos “x”. Diferentemente do que ocorre no caso das regras sintático-semânticas de “x”, as da gramática *profunda* de “x”, tal como vemos em Wittgenstein, são o que determina o próprio significado de “x”. Se quiser saber mais a respeito, consulte os verbetes *gramática* e *regra, seguir uma*, do *Dicionário Wittgenstein*.

⁵ Para entender como Wittgenstein desenvolve esse argumento relativamente à privacidade epistêmica, leia as páginas 33 e 34 de *Wittgenstein: sobre a natureza humana*, de P. M. S. Hacker, citado nas referências bibliográficas deste ensaio.

“Não sei que aqui está uma mão”⁶), o seu oposto parece fazer muito sentido (chegamos inclusive a pensar que em “Sei que aqui está uma mão” reside um grau muito mais alto de conhecimento do que em “Sei que irá chover hoje à noite”). O que motiva Moore a insistir no fato de que a sua proposição não pode ser absurda se associa à exclusão gramatical de um estado de ignorância da sua parte (à falta de sentido que todos nós podemos detectar numa proposição como “Não sei que aqui está a minha mão”). Ao asseverar “Sei que aqui está a minha mão”, ele não se coloca, por conseguinte, na condição de alguém que exprime conhecimento, mas na de alguém que não pode – por conta da exclusão gramatical que já comentamos – estar errado.

III

Na sua *Meditação da Certeza*, Roubaud retoma os argumentos de Wittgenstein para cantar uma tragédia. Perceba que a relação que o poeta estabelece com a morte da esposa se assemelha em partes à relação que Moore estabelece com a mão: ambos se referem a um tipo de certeza que não equivale à presença do conhecimento, mas sim à impossibilidade do erro. Nas palavras do poeta, a morte da mulher “não somente parecia ser assim mas [...] era assim certamente [...]. Não havia nenhum sentido em duvidar”. Conforme reflete Roubaud, duvidar desse acontecimento não faz sentido porque a gramática se responsabiliza por excluir da linguagem o seu oposto (a possibilidade de Alix estar viva). É por esse motivo que lhe faltam as palavras. A morte de Alix traduz-se, ao longo de *Algo: preto*, como uma experiência sobre a qual o ato de falar, atividade que caracteriza a nossa for-

⁶ Talvez faça sentido num jogo como aquele em que se vendam os olhos de uma pessoa a fim de que ela tente identificar o que lhe dão em mãos única e exclusivamente pelo tato. “O que você acha que é? Uma pata, uma mão?”. A pessoa poderia responder: “Talvez, mas me deixe sentir mais... Não sei se isto é uma mão”.

ma de vida, o nosso modo de sermos seres humanos, não cabe mais. Aqui o *lugar* da descoberta da indizibilidade surge como o da descoberta da *desumanabilidade*. De acordo com o próprio poeta, o “aspecto humano” agora não se deixa ver na sua mulher.

“Alguém”, conjectura o escritor, “me teria dito : “‘não sei se é uma mão’, eu não poderia ter respondido ‘olhe mais de perto’, nenhum jogo de linguagem podia deslocar essa certeza. tua mão pendia na beira da cama”. A proposição “Olhe mais de perto” exprime em muitos de nossos jogos de linguagem uma ordem do falante a alguém que dispõe das condições necessárias para se certificar de algo (que pode buscar e encontrar uma evidência para corroborar ou enfraquecer uma crença, uma opinião, uma hipótese...). Se eu e meu filho paramos para olhar uma vitrine, por exemplo, e ele, concentrado, pergunta-me se a mão da manequim é realmente uma mão, eu posso, como mãe paciente que sou, entrar na loja e orientá-lo a olhar mais de perto. Meu filho pode certificar-se de que aquela mão não é como as nossas. Nesse contexto, a ignorância se permite substituir pelo conhecimento. Estão abertas para meu filho tanto a possibilidade de dúvida (“Mãe, aquilo é realmente uma mão?”) quanto de certificação (“Ah, agora vejo mais de perto... Não é mesmo uma mão!”).

Em relação à morte, a situação é outra. Ao confessar que não poderia ter respondido “olhe mais de perto” a quem porventura lhe dissesse não saber se aquela mão morta era mesmo uma mão, o poeta sugere que a morte se enquadra, tal como a polêmica alegação de Moore, naquele grupo de certezas das quais não podemos nos certificar (nem conseqüentemente duvidar e tomar conhecimento/saber). Assim como não há, pelas razões já citadas, algum fato que Moore poderia invocar como uma evidência de que tem mãos (condição sem a qual não podemos alegar *saber* ou *não saber* de algo), não existe aquilo de que Roubaud poderia se valer como uma evidência de que sua mulher está morta. Nos dois casos não se trata de algo que se sabe (ou não se sabe), mas de que se tem certeza.

Da mesma forma que Moore, o poeta se encontra num lugar especial da linguagem: não no que nos localizamos quando sabemos de algo, mas no que nos localizamos quando *não podemos* estar errados (quando, tendo visto, “tendo reconhecido a morte”, não podemos ignorá-la ou pô-la em dúvida... “Para duvidar” nos faltam “as razões”). É com a força dessa certeza, que se mostra ao mesmo tempo necessária e absurda, que a proposição “Alix está morta” penetra o seu entendimento e de repente lhe ata as mãos.

Referências

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Poemóviles*. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Demônio Negro)

CREELEY, Robert. *A um*. Trad. Régis Bonvicino. São Paulo: Ateliê, 1997.

GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HACKER, P. M. S. *Wittgenstein: sobre a natureza humana*. Trad. João Vergílio Gallenari Cuter. São Paulo: Unesp, 2000. (Coleção Grandes Filósofos)

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*. Disponível em: <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/_vti_bin/shtml.exe/altazor_canto2.htm/map1>. Acesso em: 25 set 2012.

JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

RHEES, Rush. *Wittgenstein's on certainty*. There – like our life. UK: Blackwell Publishing, 1988.

ROUBAUD, Jacques. *Algo: preto*. Trad. Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Signos)

STEIN, Gertrude. Sacred Emily. Disponível em: <<http://www.lettersofnote.com/p/sacred-emily-by-gertrude-stein.html>>. Acesso em: 25 set 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Da certeza*. Trad. Maria Elisa Costa. Rio de Janeiro: Edições 70, 1969.

_____. *Investigações filosóficas*. Trad. Marcos G. Montagnoli. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. (Coleção Pensamento Humano)

Capítulo



THANGKA:

imagens da iluminação no país das neves

Daniel Confortin¹

O que sabemos nós realmente acerca do Tibet ou de qualquer país asiático? Na verdade, as culturas orientais continuam sendo um mistério para a maioria de nós. O próprio termo *orientes* por si só é capaz de trazer à imaginação imagens exóticas envoltas nas brumas do tempo. Talvez seja em razão dessa falta de conhecimento, aliada a um etnocentrismo típico europeu, que normalmente teimamos em colocar todas as múltiplas culturas localizadas após o Bósforo num mesmo caldeirão de ideias difusas. Mas se isso é verdade para China ou Japão, países que fazem parte do dia-a-dia de qualquer pessoa, exportando produtos e cultura, imagine então qual será nosso entendimento de um país como o Tibet, localizado no alto da cordilheira mais alta do mundo e praticamente inacessível até metade do século XX. Os primeiros relances da cultura tibetana aos quais tivemos acesso começaram com a exposição de uma figura pública impressionante, Tenzin Gyatso, mais conhecido como S.S. XIV Dalai Lama, e a onda de ensinamentos budistas trazida com ele que inundou a Europa e a América do Norte a partir da década de 1960. Passados mais de

¹ Designer, estudante de Filosofia, especialista em Arteterapia e Consultoria Ambiental. (Minicurriculo atualizado em 2012).

meio século desse relacionamento complicado entre o ocidente e a cultura tibetana, ainda existem muitas lacunas importantes para uma compreensão mais aprofundada. Um dos principais *pontos cegos* diz respeito às diversas expressões artísticas que tiveram origem naquele inóspito território e a enorme abrangência dessa matriz cultural plena em formas e cores.

Mesmo sendo um país isolado geograficamente, o Tibet sempre recebeu aportes culturais importantíssimos de seus vizinhos, o que moldou sua história num sincretismo impressionante. Se observamos sua localização geográfica e a disposição das províncias tibetanas, poderemos constatar a enorme influência de culturas antigas, como a chinesa, a indiana e a mongol, no processo de formação do Tibet. Outro fator de intercâmbio se dava pelo fato de que a grande maioria dos tibetanos era de origem nômade e tinha na atividade pastoril e no comércio com povos vizinhos sua principal forma de sobrevivência. Os pequenos reinos que formavam o território tibetano foram unificados somente no século VII, dando início a um império gigantesco, por meio do reinado de Songtsän Gampo. Foi através desse monarca e de sua dinastia que se estabeleceu a era clássica da cultura tibetana, incluindo a introdução do budismo, a unificação linguística e a criação do alfabeto tibetano, tendo o sânscrito como base. Inúmeros profissionais e artífices de várias partes do mundo, incluindo persas, chineses, nepaleses, indianos e até mesmo médicos gregos, foram convidados para ensinar sua arte e fortalecer culturalmente o império, visando à criação de uma identidade unificada em torno da dinastia.

Nesse período, o Tibet se destacou em várias técnicas de produção de objetos de uso cotidiano, artísticos e religiosos. Podemos citar a produção de papel e tinta, trabalhos em couro, metal e madeira, os vários processos de pintura em mural, mobiliário, ornamentos e tela, assim como o desenvolvimento incrível da fundição artística dentro e fora dos mosteiros. No interior de uma tenda dos povos nômades do Tibet ocidental, por exemplo,

podia-se encontrar toda sorte de objetos decorativos adaptados às suas condições de vida, como utensílios em prata, mobílias de madeira, altares cerimoniais e também pinturas religiosas que ficaram conhecidas como *thangkas*, termo que deriva da palavra *thang yig*, que quer dizer simplesmente “rolo”, “relatório” ou “desenho”, indicando seu formato próprio de pergaminho (figura 1). Trata-se de um objeto especialmente prático para os viajantes que caminhavam com suas famílias pelo platô tibetano e para os *mágicos* que peregrinavam transmitindo seu conhecimento nessas terras geladas.

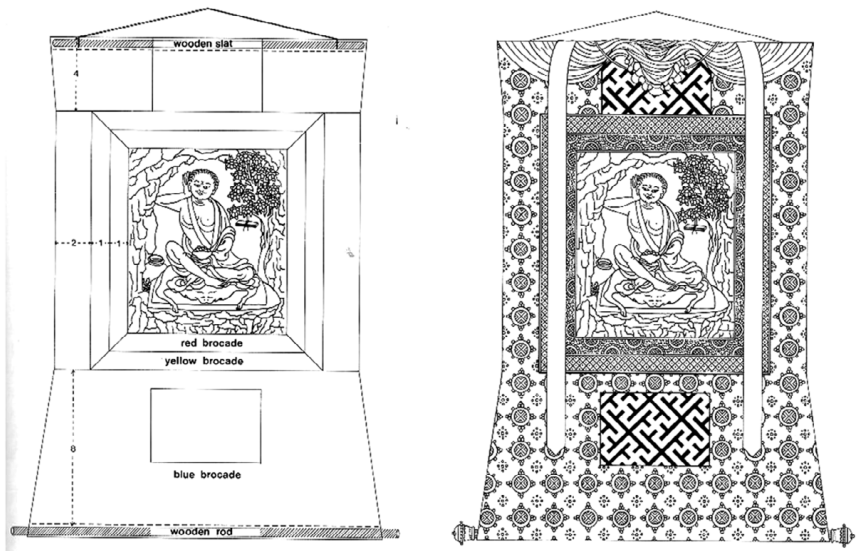


Figura 1. Pintura thangka com brocado e suportes.

Fonte: (JACKSON. 2006, p. 143).

Uma *thangka* pode ter vários usos, desde o de suporte para a prática da meditação e contação de histórias de heróis ou seres iluminados até o de transmissão de conhecimentos bem detalhados acerca dos textos sagrados. Justamente por isso, como é comum

na maioria das sociedades, pinturas e esculturas foram essenciais na vida religiosa do Tibet, por representarem o principal meio de transmitir os ideais do budismo recém-trazido da Índia e patrocinado pelo império nascente. Para os tibetanos, uma pintura sagrada não era um simples objeto de adoração de uma entidade (na verdade essa prática comum nas religiões teístas é estranha ao budismo), mas sim um suporte físico, ou corporificação, da própria iluminação possível a todos os seres e preconizada por *Buda*, o iluminado. Por isso, para entender melhor as diversas funções da *thangka*, é necessário primeiro saber um pouco mais sobre o budismo e como ele impactou na sociedade tibetana.

Pontos básicos do budismo

Iniciado pelo príncipe renunciante Siddharta Gautama no norte da Índia, o budismo, termo que deriva do sânscrito “Buda”, que quer dizer *iluminado* ou *aquele que despertou*, é uma religião de mais de 2.500 anos, reputada entre as maiores do mundo. Cabe salientar que quando falamos em religião, nesse caso específico, não nos referimos nem à adoração da figura de Buda ou de qualquer deus (algo inexistente no contexto budista) nem a uma coleção de dogmas revelados. Queremos indicar um caminho ou sistema de transformação da mente em busca da sua realidade primordial, que pode sim assumir formas ditas *religiosas* de acordo com a cultura que a acolhe. Na origem semimitológica do budismo está o fato de que o príncipe Siddharta, que foi criado dentro de um palácio, longe de qualquer tormento do mundo temporal, resolve deixar sua família e riquezas para trás, após travar seu primeiro contato com a doença, a velhice e a morte, durante uma breve aventura fora dos domínios delimitados por seu pai. O choque que a impermanência da condição humana e todos seus tormentos imprimiram na mente de Siddharta foi tamanho que ele abandonou tudo o que possuía em busca de

uma saída desse círculo infindável de sofrimentos. Aprendeu e praticou todas as técnicas disponíveis na Índia da época, estudou com muitos professores e, ao final, não encontrou o que procurava. Exausto de tantas mortificações e práticas ascéticas, ele ouviu certa vez um professor de música que, em um barco, juntamente com seus alunos, singrava um rio próximo à floresta. O professor meditava, enquanto os ensinava com sua vina (instrumento de cordas comum na Índia) que uma corda solta não toca, ao passo que se a esticamos demais ela arrebenta. Somente fugindo dos extremos podemos obter o som que desejamos. Por meio desse *insight* acerca de um “caminho do meio”, os esforços em busca da saída do ciclo de sofrimentos tiveram sua culminância quando Siddharta, resolutamente, decidiu sentar-se sob uma árvore e não sair de sua sombra até alcançar a iluminação, o que aconteceu numa noite de lua cheia. Naquela noite ele visualizou a base de seus ensinamentos, o que posteriormente seria transmitido em três etapas sucessivas, conhecidas como os “três giros da roda do dharma” (o termo sânscrito *dharma* pode referir-se a vários conceitos, nesse caso sua melhor tradução seria *doutrina*).

Em termos gerais, podemos colocar brevemente que, na primeira etapa, Buda tratou daquilo que é conhecido como *as quatro nobres verdades*, que seriam: a verdade do sofrimento, a verdade da origem do sofrimento, a verdade da cessação do sofrimento e, por fim, a verdade do caminho que leva à cessação do sofrimento. Cabe salientar que a palavra original para designar sofrimento é *dukkha* em sânscrito, que indica não um sofrimento no sentido comum, mas sim algo proveniente da confusão, ignorância e inquietação que são comuns frente ao ir e vir de extremos da vida.

A mente degradada, afirmou, provém de nosso apego à noção de uma individualidade, ou ego. Assim, o Buda demonstrou a natureza sofredora da existência no mundo e suas causas. Em seguida, mostrou a possibilidade da liberação do sofrimento ao alcançarmos o Nirvana (THRANGU, p. 6).

As quatro nobres verdades são também relacionadas com ações, ou seja, o sofrimento deve ser reconhecido; sua origem, eliminada; a cessação, concretizada, e o caminho que conduz a essa cessação, compreendido. Esses ensinamentos simples acabam por desencadear todo um complexo sistema baseado no processo de causa e consequência, o que pode ser resumido no termo sânscrito *karma* (ação). Por isso, o caminho do meio preconizado por Buda é aquele que observa a prática equilibrada e o correto viver em meio ao mundo conhecido como *nobre caminho óctuplo*, a saber: entendimento correto, pensamento correto, linguagem correta, ação correta, modo de vida correto, esforço correto, atenção plena correta, concentração correta. Os primeiros ensinamentos de Buda formam a base para as práticas de um grupo que se convencionou chamar de “Pequeno Veículo” ou Hinayana, o caminho dos anciões ou dos praticantes individuais, que enfatiza a conduta correta e a aversão ao *samsara* (o mundo comum de ilusão e desejo, ciclo de existências infundável), em busca da paz do nirvana (a cessação do renascimento, um estado, e não um plano).

Durante o segundo *giro*, Buda aprofundou o que havia exposto e introduziu o conceito de vacuidade e originação interdependente através da coletânea de sutras (ensinamentos), conhecida como *Perfeição de sabedoria*, ou, em sânscrito, *Prajnaparamita*. O foco dos ensinamentos se expande e passa a abarcar todos os seres sencientes, com base na compaixão universal. A doutrina da vacuidade se baseia no conceito de originação interdependente, que busca salientar a impermanência e a ausência de existência intrínseca a todos os fenômenos, o que não quer dizer inexistência, e sim que vemos os fenômenos de forma ilusória. São justamente a ausência de existência intrínseca e a interdependência de todos os fenômenos que justificam e incentivam, juntamente às nobres verdades e os princípios de causalidade, a *bodhicitta*, literalmente *mente do despertar*, um processo de aspiração altruística à iluminação plena de todos os seres. Essa atitude caracteriza um novo

elemento no budismo, o *bodhisattva*, que, nas palavras de S.S. XIV Dalai Lama, quer dizer: “*Bodhi means enlightenment, the state devoid of all defects and endowed with all good qualities. Sattva refers to someone who has courage and confidence and who strives to attain enlightenment for the sake of all beings*”² (p. 12) e com ele o *grande veículo* ou Mahayana, considerado o veículo universal, onde se reúne a grande parte das escolas budistas espalhada pelo mundo.

Por fim, os ensinamentos de Buda tiveram uma última etapa, o terceiro *giro*, que se trata do *tathagatagarbha* ou *natureza búdica*, o potencial inato à iluminação. É nessa etapa dos ensinamentos que a questão subjetiva é ampliada e questões sobre a vacuidade são esclarecidas, como o fato de que o conceito não indica a simples *não-existência* ou vazio no sentido comum. Ao contrário, é a vacuidade que dá origem a todos os fenômenos e é continuamente expressiva.

Um outro aspecto que surge é o *continuum* mental em todos os seus níveis. Pois é através de tal *continuum*, identificado como nossa natureza búdica, que os ensinamentos budistas asseveram a possibilidade de todos os seres atingirem o estado último da iluminação. A palavra sânscrita para *continuum* é *tantra*, por meio dos ensinamentos do terceiro giro abre-se o caminho para os vários níveis de sutileza da consciência individual. É nesse contexto que surge a teoria dos “três corpos (*kayas*) de Buda”, que busca explicar o conceito *Buda* não como uma pessoa histórica, mas sim um estado transcendente, ou seja, o ser que atinge o estado búdico se manifesta em três níveis (corpos) diferentes: o Dharmakaya, o Sambhogakaya e o Nirmanakaya. Dharmakaya, *corpo da verdade*, considerado a mente de Buda, simboliza a natureza onipresente da iluminação, livre dos extremos, formas, pensamentos e formulações. Sambhogakaya, *corpo da bem-aventurança*, a fala de Buda, representa uma dimensão sutil da alegria e harmonia, revela o

² *Bodhi* significa *iluminação*, o estado de ausência de defeitos e pleno em boas qualidades. *Sattva* se refere a alguém que possui coragem e confiança e que luta para alcançar a iluminação em benefício de todos os seres.

mundo da forma como é percebido pelos sentidos iluminados. Finalmente, Nirmanakaya, *corpo de irradiação*, o corpo de Buda, compreende o mundo dos sentidos, nossa realidade comum. Foi como manifestação do Nirmanakaya que Buda nasceu, ensinou o caminho e morreu.

As *thangkas* tibetanas representam imagens dos três corpos, em especial, do Sambhogakaya e Nirmanakaya. Já para o Dharma-kaya, que está além da forma e dos conceitos, a tarefa é um pouco mais difícil. No contexto do budismo tibetano, busca-se sua representação aproximada através das famosas mandalas. É também por meio dessas bases, em especial o conceito de vacuidade, originação interdependente e natureza búdica, que as práticas meditativas (*sadhanas*) baseadas na visualização, tão comuns no Vajrayana (veículo do *tantra*, subdivisão do Mahayana), são utilizadas como *meios hábeis* para se atingir a iluminação. E foram exatamente esses ensinamentos tântricos que chegaram ao Tibet no século VIII, patrocinados pelo neto de Songtsän Gampo, o rei Trisong Detsen, que promoveu a vinda do abade indiano Shantarakshita, fundador do primeiro monastério tibetano, e de Padmasambhava, conhecido como *Guru Rinpoche* ou *mestre precioso*, aquele que instaurou o budismo de forma definitiva no Tibet, ficando conhecido também como *segundo Buda*. Foi ele quem desencadeou todo o processo de criação de uma cultura única, misturando elementos budistas com a tradição xamânica já existente no território tibetano, conhecida como Bön.

As origens da thangka no Tibet

Contar histórias e transmitir conhecimentos diversos por meio de pinturas em pergaminhos são práticas comuns a várias culturas e especialmente eficazes quando se trata de um público geralmente sem alfabetização. No caso do Tibet, podemos considerar que foi uma prática trazida da Índia que se adaptou

perfeitamente à vida nômade dos antigos tibetanos. A densidade populacional era tão baixa que qualquer viajante poderia passar meses sem encontrar uma pessoa ou povoado. O perigo de se transladar de um lado a outro era enorme, a comunicação entre províncias se tornava muito difícil e demorada, manter a unidade do estado era um desafio. Foi a cultura tibetana, em especial a religião e a arte dela provenientes, que conseguiu gerar uma *liga* forte o suficiente para manter o Tibet unificado por vários séculos. Um dos principais meios de comunicação e transmissão de conhecimentos eram os *lamas*, palavra tibetana equivalente ao termo *guru* em sânscrito, que pode ser traduzida por *professor*. A influência dos *lamas* foi tão grande que por muito tempo o budismo tibetano ficou conhecido no ocidente como *lamaísmo*. O uso das *thangkas* tem então sua origem na necessidade desses lamas em levar histórias e ensinamentos tanto do budismo quanto da crença nativa Bön, assim como lendas nacionais de antigos heróis e reis.

Painting (along with sculpture) was crucial to the religious life of Tibet because it was a medium through which the highest ideals of Buddhism were evoked and brought alive. A sacred painting was for the Tibetan a “physical support” – in other words an embodiment – of enlightenment (JACKSON, p. 9)³.

Sua produção era feita principalmente dentro dos mosteiros estabelecidos a partir do reinado de Trisong Detsen. Com o passar do tempo, a atividade se popularizou e surgiram estúdios dedicados somente à pintura sagrada. Existem vários estilos de *thangka* no Tibet, cada região recebendo maior ou menor influência de determinado estilo estrangeiro. Em alguns estilos e tipos de *thangkas*, as árvores são desenhadas no estilo Rajput,

³ Pintura (juntamente com escultura) era crucial para a vida religiosa do Tibet, pois era o meio pelo qual os altos ideais do Budismo eram evocados e trazidos à vida. Uma pintura sagrada era para o Tibetano um *suporte físico* – em outras palavras, uma corporificação – da iluminação.

da Índia, e as pedras no estilo chinês; já a maneira de colorir o nimbo foi inspirada pela cultura persa. A representação dos Arhats (os *dignos de veneração*, indicando aqueles que realizaram a iluminação de acordo com o Hinayana), cuja iconografia chegou ao Tibet através da China, utiliza tradicionalmente o estilo chinês. Inicialmente, a história da *thangka* tibetana é feita por indivíduos anônimos, leigos e *lamas*. Apenas após o século XIII, já com toda uma iconografia desenvolvida e sistematizada, surgiram as primeiras escolas de *thangka* em torno de determinado artista e seu estilo. Podemos citar, por exemplo, a seminal escola *sMan-bris*, encabeçada pelo artista *sMan-bla Don-grup-rgya-mstho*, que viveu no século XV. No século seguinte, a escola *mKhyen-lugs* passou a se destacar, e ambas se uniram para a fundação da escola *sMan-gsar*, coordenada por *Chos-dbyings-dorje*, de *gTsang*, já no século XVII. Durante o mesmo período, devemos assinalar também o desenvolvimento do estilo *Byi'u-ris*, baseado na obra do famoso lama *sPrul-sku Byi's*, e o surgimento da importante escola *sGar-bris*, a mais requintada e complexa em termos de estilo de toda a tradição tibetana. É possível que tenha sido a partir da escola *sGar-bris* que o estilo clássico e amplamente emulado de *thangka* que conhecemos hoje tenha surgido. Destacam-se nessa escola os mestres *sPrul-sku Nam-mkha'-bkra-shis* (século XVI), *Chos-bkra-shis* (data desconhecida), *Kar-shod Karma brkra-shis* (século XVIII), fundador de uma escola de pintura que persistiu em suas atividades até a invasão chinesa, e, por fim, o erudito *Si-tu Pan-chen Chos-kyi-'byung-gnas*, grande influência no desenvolvimento posterior da escola.

Outro estilo muito conhecido, o chamado “estilo butanês”, deriva de um aluno ilustre da escola *sMan-bris*, *Padma dkar-po* (1527-1592), um artista-lama que desenvolveu seu estilo próprio com base na antiga escola e também escreveu vários tratados sobre pintura. Posteriormente, já no século XIX, o erudito *Kong-sprul Rinpoche* (1813-1899) foi um dos primeiros a escrever uma história da pintura tibetana, o *Shes-bya-kun-khab*.

E *Mi-phan 'Jam-dbyangs rNam-rgyal-rgya-mtsho* (1846-1912) escreveu textos explicando as regras que orientam os símbolos e as proporções das *thangkas*. Dessas escolas e mestres clássicos, surgem diversas escolas que se espalham hoje por Índia, China, Nepal, Butão e vários países do ocidente. Nem todos os tratados escritos acerca da pintura sagrada foram preservados; muitos se perderam no tempo ou durante a revolução cultural chinesa. Se todos estivessem a nosso alcance, poderíamos ter uma visão muito mais rica da tradição artística no Tibet.

Caracterização e tipos de thangka

As *thangkas* tibetanas são caracterizadas, fisicamente falando, por possuírem um suporte em tecido de algodão, linho ou até mesmo seda. A base é preparada com cola de origem animal e goma de calcário, que é posteriormente polida e, em seguida, pintada com pigmentos naturais e muitas vezes prata ou ouro. Quando prontas, são emolduradas em brocados tradicionais de diferentes cores, de acordo com o motivo da pintura. A produção da pintura, dependendo da sua complexidade, pode demorar meses. Ao final, ela é consagrada num ritual específico para a finalidade pela qual foi produzida, e as sílabas *Om Ah Hum Svaha* são desenhadas em seu verso. Sua moldura nunca é perfeitamente retangular; ao contrário, na base da pintura pode-se notar um trapézio, que representa a *porta de entrada* da *thangka* em direção à deidade. Considerando que, originalmente, as *thangkas* ficavam penduradas em tendas expostas à intempérie, como proteção as pinturas são cobertas por panos vermelhos e amarelos de seda nos quais são penduradas duas fitas vermelhas que lhes servem de suporte. Acima e abaixo do brocado são introduzidos bastões que esticam a tela e também servem de proteção para o transporte (veja figura 1).

Existe uma enorme diversidade de motivos retratados nas *thangkas*. Eles vão desde elementos doutrinários com fins didáticos, pinturas geométricas como *mandalas* e *yantras*, representações arquitetônicas de stupas e templos, até os mais comuns, que exibem Budas, Bodisatvas, *yidams* ou *dharmapalas*. Resumidamente, podemos agrupar os motivos usados nas pinturas sagradas em oito grupos:

1. *Seres iluminados*: expressões do *nirmanakaya* e *sambhogakaya*. Estão inclusos nessa categoria os Budas, Bodisatvas e gurus. São exemplos dessa classe as representações de Buda Shakyamuni, Manjushri e Padmasambhava.
2. *Yidams*: deidades pessoais de meditação. De acordo com a constituição psicológica do praticante, representam a sua natureza búdica. Podem ser representadas em formas pacíficas, iradas ou intermediárias.
3. *Dharmapalas*: guardiões da doutrina. São entidades assimiladas do hinduísmo e do culto Bön nos períodos de implantação do budismo. Podem se manifestar também como *lokapalas*, espíritos protetores de determinadas regiões, representando a identidade nacional e protegendo o seu povo.
4. *Ilustrações da doutrina*: existem *thangkas* que têm como objetivo transmitir informações sobre determinado tema complexo. É o caso, por exemplo, da *roda da existência*, que explica num só quadro a cosmologia budista, assim como conceitos fundamentais de origem interdependente. Também fazem parte desse grupo as ilustrações para o *tantra* da medicina e oferendas às cinco formas de consciência dos sentidos.
5. *Mandalas*: guardam o segredo mais profundo dos ensinamentos tântricos e estão ligadas à compreensão final da vacuidade (*sunyata*). Ao contrário do conceito disseminado

no ocidente, mandalas não são apenas material de decoração ou, para a psicologia analítica, representações circulares que podem representar aspectos psicológicos humanos. No contexto budista e hindu elas são *plantas baixas* da consciência, representações bidimensionais de uma realidade tridimensional e fractal, do palácio da deidade e seu séquito. A mandala é uma tentativa de representar o reino da ausência de forma, o *dharmakaya*, através dos cinco campos da mente iluminada: Kaya (corpo), Vaca (fala), Citta (mente), Guna (qualidade) e Karma (ação). Cada campo é relacionado a um ponto cardeal na mandala e também a um dos *Dhyani-Budas*, ou famílias búdicas. Na prática, mandalas são mapas do ser, tão infinitas quanto são infinitas as disposições mentais dos seres.

6. *Stupas e outros elementos arquitetônicos*: representações simbólicas do corpo, fala e mente de Buda, muitas vezes confundidas com um templo, porém não possuem entradas. Tratam-se de uma espécie de relicário que serve como uma lembrança dos seres iluminados.
7. *Yantras*: da mesma forma que as mandalas, são modelos geométricos abstratos, mas em seu caso específico indicam um caminho ou roteiro que deve ser seguido. Sua tradução literal do sânscrito é *instrumento*, os yantras são usados nas representações dos pontos de energias do corpo (*chackras*); possuem um ponto de início e um fim, sendo que cada forma geométrica dentro deles tem seu significado.
8. *Deidades menores*: nesse grupo estão várias deidades provenientes do panteão hindu e Bön, incluindo os Nagas, seres marítimos metade humanos, metade serpentes. que seriam os guardiões dos tesouros, Dakas e Dakinis, manifestações masculinas e femininas que conectam a esfera humana a planos mais elevados, entre outros.



Figura 2. Vajrasatva com consorte.

Fonte: Pintura do autor.

Cada detalhe do Yidam, seus ornamentos e expressões corporais, cada disposição de elementos, ou formas de expressão de um Buda, Dharmapala ou Bodisatva, tem seu significado e, no contexto geral da prática tântrica, não existe nenhum ponto sem importância. Vários fatores são essenciais na simbologia; um dos principais são os mudras, gestos corporais simbólicos que

expressam elementos do dharma. Os textos sagrados descrevem centenas de mudras, cada um com vários níveis de significado e também alterando sua mensagem de acordo com o contexto. Outro elemento importante são as cores da deidade. Uma ótima forma de exemplificar isso é através da simbologia dos cinco Dhyani-Budas. Essas cinco facetas da consciência são chamadas assim por envolverem, cada uma delas, todo um séquito de outras divindades. São representações de elementos do *sambhogakaya*, e sua simbologia pode ser agrupada por *famílias búdicas* da seguinte forma (apresentação resumida com base em Dudka; Luetjoham, 2005, p. 15):

- *Vajra (diamante)*: elemento água; cor branca; o Dhyani-Buda é Akshobhya; o símbolo é o cetro de diamante indestrutível. Representa a energia da ira transformada em sabedoria, igual a um espelho.
- *Ratna (joia)*: elemento terra; cor amarela; o Dhyani-Buda é Ratnasambhava; o símbolo é a joia que realiza desejos. Representa o orgulho e a arrogância transformados na sabedoria da impassibilidade.
- *Padma (lótus)*: elemento fogo; cor vermelha; o Dhyani-Buda é Amitabha; o símbolo é o lótus. Representa a energia da paixão, do desejo e do apego transformada na sabedoria do discernimento.
- *Karma (ação)*: elemento ar; cor verde; o Dhyani-Buda é Amoghasiddhi; o símbolo é a espada; Representa a energia neurótica do ciúme transformada em sabedoria que aperfeiçoa tudo.
- *Buda (sabedoria)*: elemento vazio, espaço ou éter; cor azul; o Dhyani-Buda é Vairochana; o símbolo é a roda do *dharma*; Representa a ignorância transformada em sabedoria penetrante.

As cinco famílias, com seus respectivos Dhyani-Budas e yidams, formam uma das mandalas mais importantes do Vajrayana e dentro de sua simbologia provém grande parte das práticas do caminho tântrico tibetano (*sadhanas*).



Figura 3. Os cinco Dhyani-Budas, da esquerda para a direita: Ratnasambhava, Akshobhya, Vairocana, Amitabha e Amoghasiddhi.

Fonte: caminhodomeio.wordpress.com.

Finalmente, outro fator de grande importância nas *thangkas* é a ordenação das figuras na composição. Normalmente, existem algumas regras para a composição da pintura; em outros casos, porém, é o patrocinador que determina quais elementos farão parte do quadro. Todavia, uma coisa que necessariamente deve ser respeitada é a hierarquia entre entidades, o que se dá através de tamanho e localização na composição. A ordem é expressa da seguinte forma: *gurus*; *yidams*; *budas*; *bodhisatvas*; *daka e dakini*; *dharmapala*; *yaksa*; *deuses da prosperidade*; *deidades menores*. Cabe salientar que essa ordem é relativa, pois diz respeito apenas às figuras de segundo plano, excluindo assim a deidade principal da pintura.

O artista e a técnica

Não foi somente no Tibet que o Budismo teve influência definitiva nos domínios da arte. Fosse na China, fosse no Japão

ou em qualquer país que tenha recebido o “toque” de Ashok, imperador indiano que propagou o budismo por toda a Ásia, ali desenvolvia-se uma ideia de arte completamente diferente daquilo que conhecemos no ocidente. A arte, nesse caso, apresenta-se como um caminho, um processo, que é no final o mesmo caminho da iluminação.

O que nos surpreende na prática do tiro com arco e na de outras artes que se cultivam no Japão (e provavelmente também em outros países do Extremo Oriente) é que não têm como objetivo nem resultados práticos nem o aprimoramento do prazer estético, mas exercitar a consciência, com a finalidade de fazê-la atingir a realidade última (HERRIGEL, 2001, p. 5).

Por isso, surgiu a figura do *artista iluminado*, aquele que expressa através de sua arte a realidade última da mente. Em geral, no Tibet, tanto pintores quanto escultores são vistos como yoguis que evocam em suas obras a própria realização meditativa. Porém, mesmo que essa imagem tenha certo grau de verdade, a realidade da maioria dos artistas é outra, como afirma Jackson (2006, p. 12):

Tibetan *thangka* painter by and large were ordinary artisans, the same people who also painted wooden furniture and decorated the walls and architectural details of wealthy people’s residences. The majority of them were pious laymen, and they usually came from families whose hereditary occupation was painting.⁴

Muitos tratados indianos e tibetanos mencionam uma ampla variedade de passos no ritual de se pintar uma *thangka*. Mesmo assim, poucos artistas realmente seguem esses métodos em sua

⁴ Os pintores de *thangka* tibetanos eram em sua maioria artesãos, as mesmas pessoas que pintavam os móveis de madeira e as paredes com seus detalhes arquitetônicos das residências das pessoas abastadas. A grande maioria deles era de homens leigos que vinham de famílias hereditariamente ocupadas com a pintura.

prática diária. Normalmente, o mínimo que se requer de um pintor é uma iniciação formal, ritual que *autoriza* o praticante a realizar determinada prática. De acordo com o budismo tibetano, qualquer artista que pinte a imagem de uma deidade deve ser também devidamente iniciado no contexto dessa deidade. Existem, no entanto, algumas histórias a respeito de pinturas que foram diretamente inspiradas pela própria prática meditativa, mas esse tipo de pintura normalmente não é objeto de um



Figura 4. Pintor Tsering e sua tela no Norbulingka, Lhasa 1937.

Fonte: (JACKSON, 2006, p. 14).

pintor profissional, e sim de um praticante altamente realizado. Por exemplo, o grande mestre do século XV, Gong-dkar-ba Kun-dga'-rnam-rgyal, que teve uma visão da deidade conhecida como Mahakala durante sua meditação noturna. Na mesma noite, ele fez um rascunho da deidade exatamente da forma que havia visualizado. Porém, no dia seguinte, confiou a colorização do desenho ao famoso artista Mkhyen-brtse chen-mo.

É difícil para um pintor ocidental entender como a pintura de uma *thangka* pode ser encarada num sentido de prática meditativa. Porém, para um observador externo, é realmente impossível criar uma ideia sequer aproximada do todo de trabalho requerido na finalização de uma pintura. Para se ter uma visão mais aproximada, é necessário compreender primeiro todo o processo de pintura e uso dos materiais. Os detalhes são extremamente importantes durante a *criação* de uma nova deidade, o que inclui cuidadosa escolha dos materiais, preparação da tela, tintas e acabamento. Usualmente, o processo físico de pintura inicia-se com a preparação da tela e é seguido por oito passos sucessivos: rascunho; colorização; detalhamento; contorno; sombreado seco; detalhes em ouro; contornos em ouro e abertura dos olhos.

Qualquer pessoa que tiver a oportunidade de conviver dentro de um ateliê especializado em pintura sacra tibetana ou, tanto melhor, praticar as bases da arte, poderá perceber que, meramente através da técnica escolhida desde os primeiros pintores, ela é por excelência uma prática meditativa. A técnica por si só ensina e requer paciência. Se nos ativermos apenas ao processo de detalhamento da *thangka*, por exemplo, veremos que, para obter um trabalho perfeito, precisamos de uma atenção focada, paciência e conhecimento, as mesmas bases da meditação formal. Como afirma Dudka (2005, p. 12), “quando não é visto como um mero trabalho manual, o preparo de uma *thangka* pode ser em si mesmo parte de um ritual religioso e da prática espiritual”.

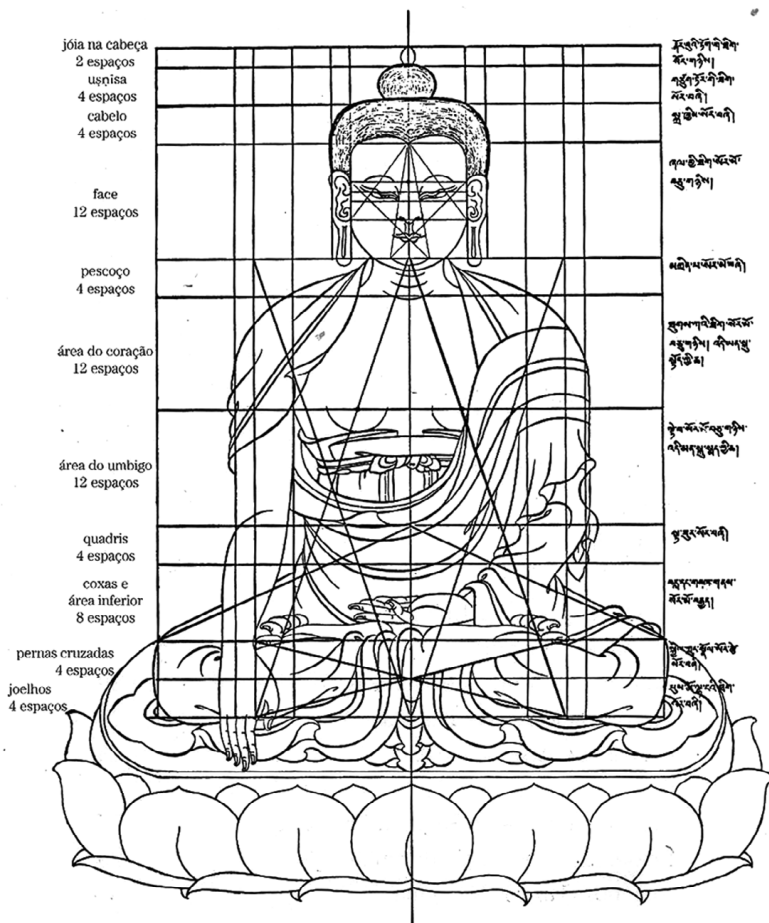


Figura 5. Proporções clássicas do corpo de Buda.

Fonte: (TULKU, 2002).

Algo que costuma incomodar qualquer ocidental são os moldes estreitos ligados à pintura de qualquer deidade (figura 3). Quer dizer, para cada tipo de imagem pintada, para cada ornamento ou símbolo, existe um conjunto de regras a ser seguido. Com isso, a expressão individual do artista fica reduzida

à intervenção no estilo (muitas vezes nem isso) ou composição do quadro. O que pode parecer estranho para nós é algo lógico entre tibetanos e asiáticos em geral. Primeiramente, a *thangka* é um objeto de leitura e meditação, não simplesmente alvo de adoração religiosa ou estética. Então, por ser uma espécie de *alfabeto meditativo*, é necessário o respeito a certas características da linguagem usada. Em segundo lugar, o objetivo da meditação e da prática do artista é justamente revelar a natureza vazia daquilo que percebemos como realidade, especialmente mostrar que o próprio ego é uma ilusão proveniente de uma compreensão distorcida. Por outro lado, fugindo de mistificações, a evolução histórica da pintura tibetana, como já vimos, ocorre da mesma forma que qualquer outro gênero de arte ou linguagem, sem nenhuma pretensão de origem divina. Inclusive muitos artistas contemporâneos, especialmente os que vivem exilados no norte da Índia, já iniciam movimentos em torno de uma flexibilização cultural visando à revitalização da cultura clássica tibetana.

Thangka como suporte para prática

Existem muitos usos tradicionais para uma *thangka*. Como já foi dito, elas podem contar histórias e transmitir conhecimentos relativos ao *dharma*; além disso, também era comum no Tibet, por exemplo, *thangkas* serem patrocinadas em favor de um familiar doente ou de uma pessoa que acabara de falecer. Apesar de algumas aplicações estarem muito próximas da superstição (como o uso de pinturas para espantar demônios), a principal aplicação das pinturas sagradas era, e continua sendo, o suporte para a prática meditativa. Para que se possa entender corretamente o lugar da visualização dentro do contexto do budismo é preciso ter em mente as questões já abordadas da ausência de existência intrínseca aos fenômenos, da vacuidade e dos diversos níveis de expressão da iluminação (três corpos do Buda).

A pintura tibetana *thangka* foi desenvolvida principalmente para sustentar a técnica da visualização. O objetivo da visualização não é adorarmos uma divindade exterior qualquer. [...] Portanto, nessa arte não se trata, como de costume, de estimular um comportamento distanciado entre o observador e o quadro, mas o quadro deve estimular o observador a entender ativamente a forma que lhe é apresentada como um determinado âmbito da realização e, finalmente, unir-se com ela (DUDKA; LUETJOHANN, 2009, p. 18).

Nunca uma prática formal vajrayana pode ser confundida com adoração de imagens, pois o conceito de deidade aqui é muito diferente. Ela deve ser entendida como manifestação do *sambhogakaya*, que personifica aspectos da mente humana. Embora a palavra yidam seja traduzida normalmente como *deidade*, esse termo não é tecnicamente correto, uma vez que os yidams representam aspectos da consciência, pois eles não são *deidades* no sentido convencional.

As divindades pessoais de meditação chamadas Yidam não são deuses com caráter próprio, de acordo com o conceito ocidental de deus. Dentro da prática tântrica, representam a diversidade de formas da energia da iluminação e da realização do Buda. São aspectos de determinadas qualidades e atividades do corpo, da fala e da realização do Buda (DUDKA; LUETJOHANN, 2009, p. 19).

O principal meio de prática se dá através das sadhanas, traduzindo literalmente: *caminhos* ou *roteiros* de prática. Essas sadhanas são normalmente textos impressos contendo recitações de orações e *mantras* associados ao contexto principal da visualização. A visualização do yidam revela, através da concentração em sua simbologia, processos escondidos no subconsciente e níveis mais profundos. Durante a prática meditativa, além de concentrar-se na forma do yidam, o praticante iniciado no vajrayana visualiza a si mesmo como a deidade com o objetivo de internalizar todas

as qualidades que ela expressa como representação da mente iluminada. De acordo com o budismo, a imaginação de uma deidade de meditação traz como consequência uma perfeita identificação com ela. Além disso, leva à aproximação mais rápida das qualidades incorporadas do que se apenas mentalizássemos e as quiséssemos desenvolver pelo intelecto. Também, a partir desse ponto, o praticante aprende a experimentar todos os fenômenos como manifestações da mandala da divindade, todos os sons como mantra da divindade e todos os pensamentos como expressão de sua sabedoria iluminada. O fato de transformar a nossa visão ordinária numa forma de observar sem julgamentos, de forma *pura*, põe os fenômenos presentes em grande parte dos tantras superiores tibetanos.

Na maioria dos casos, os elementos simbólicos são tantos que ficaria impossível qualquer prática sem o auxílio das imagens presentes nas *thangkas*. Como a visualização se dá dentro da posição clássica de meditação, inicialmente o praticante observa a deidade à sua frente, e então aplica a fórmula da vacuidade ou “o círculo perfeito dos três”, onde estão presentes um sujeito, um objeto e a relação entre os dois. Podemos expressar essa *pureza tríplice* pela forma “Eu não possuo existência real, a visualização não possui existência real e o ato de visualizar também não possui existência real”. O principal objetivo desse processo é o despertar para a natureza vazia do ego, mantendo sempre a visão da interdependência e a motivação bodhichitta pela iluminação de todos os seres. Diz-se que a visualização deve ser sutil, de substância transparente, de aparência vazia e luminosa, comparável a um arco-íris no céu.

No final da prática, a divindade visualizada é dissolvida outra vez no espaço aberto do vazio, como sinal de que todas as coisas estão livres de um núcleo essencial imutável, sua aparência é como uma ilusão, a essência pura de uma divindade da sabedoria e expressão da sua mandala (DUDKA; LUETJOHANN, 2009, p. 23).

Em resumo, a visualização criativa e outros exercícios em que constam as imagens presentes nas *thangkas* são, segundo o budismo, meios eficazes de reconhecer nossa natureza iluminada primordial e nos identificarmos com ela. Por *falar* diretamente, com aspectos inconscientes da psique através da sua própria linguagem, os símbolos, e sem apelar exclusivamente ao processo racional, os tibetanos consideram esse o caminho mais rápido para alcançar a realização plena, a iluminação (o que não exclui uma disciplina tremenda, paciência e prática perseverante diária típicas da cultura oriental).

Considerações finais

Durante a invasão chinesa, uma parte considerável do que era a estrutura da cultura tibetana foi destruída de maneira irreversível. Muito do que se tem hoje, entre documentos, tratados e obras de arte, só existe pela coragem e heroísmo de alguns exilados que arriscaram sua vida para proteger os tesouros da sua história milenar. É necessário reconhecer aqui a grande importância da liderança de S.S. XIV Dalai Lama, sem a qual sequer estaríamos tratando desse tema em nossa língua. Diz-se que, se a invasão chinesa teve um lado positivo, foi a abertura da cultura tibetana para o mundo, mas essa abertura poderia ter tomado caminhos muito menos inteligentes e generosos sem a influência do seu líder temporal e espiritual. Atualmente, o maior centro de preservação e desenvolvimento do legado tibetano localiza-se em Dharamsala, no estado indiano de Himachal Pradesh, ao norte do país, próximo das montanhas, como que olhando para sua terra natal.

O futuro dos exilados é ainda incerto e, a cada dia que passa, diminuem-se as chances de um Tibet novamente livre e soberano. Porém, inspirados pela dinamicidade de seu líder espiritual, os tibetanos têm se reinventado. Isso não é diferente no campo das artes. Através da criação do instituto Norbulingka, em 1988, um

centro para preservação das artes tradicionais tibetanas, como pintura, escultura, entalhe em madeira e outros, criou-se toda uma nova geração de artífices com conhecimento suficiente para manter a tradição viva e aperfeiçoá-la. Hoje em dia, nas ruas de Dharamsala, pode-se perceber o florescimento de galerias de arte tibetana que vão muito além dos moldes estabelecidos pela religião, uma mistura da tradição com a desconstrução típica ocidental. Além disso, mesmo pintores de *thangka* tradicionais têm desenvolvido estilos próprios e abordagens bem particulares aos temas religiosos, apoiados por novos eruditos tibetanos com uma formação muito mais eclética e aberta que a de seus antepassados.

No entanto, é importante não separar a *thangka* de seu contexto original e, muito menos, observar tais pinturas como meras peças de museu. Como afirma Tarthang Tulku (2002, p. 27), “quando vemos *thangkas* fora do seu contexto religioso, separadas dos ensinamentos que essas pinturas expressam, não podemos apreciar plenamente seu valor”. A pintura sacra tibetana faz parte de toda uma imagem maior, um complexo interligado de expressões artísticas e religiosas, e perde grande parte de seu valor fora desse cenário. Por isso, é importante preservar a tradição de maneira inalterada, associada a novas formas de manifestação criativa.

A menos que exemplos perfeitos de todos os tipos de *thangkas* sejam preservados e disponibilizados amplamente, será difícil continuar a transmissão das tradições artísticas tibetanas além da próxima geração. Se assim for, a arte tibetana tornar-se-ia tão distante das tradições budistas como os antigos ícones ocidentais o são para nós hoje: canais fechados ao conhecimento, sem que tenhamos nenhuma maneira de reabri-los (ibidem, p. 29).

Finalmente, é importante deixar claro que este capítulo apresenta-se de maneira bastante humilde frente à tremenda complexidade tanto do processo artístico ligado à *thangka* quanto do seu uso pelo praticante budista. Não existem muitas fontes em

português, ou mesmo em outras línguas ocidentais, através das quais o interessado possa se aprofundar no tema; talvez menos de uma dezena de bons livros que abordam mais ou menos os mesmos tópicos. De qualquer forma, incentivamos o leitor interessado à leitura dos livros listados na bibliografia deste mesmo capítulo. Muito do que aqui tratamos é fruto da experiência pessoal dentro de um ateliê de pintura junto a um mestre com anos de treinamento clássico, possivelmente ainda a melhor forma de se aprender acerca da cultura tibetana que enfatiza essa relação mestre/discípulo. Esperamos ter despertado nestas poucas linhas o interesse nessa cultura milenar e complexa, assim como pela arte oriental como um todo, e que isso possa servir como uma ligação benéfica em busca daquilo que Buda visualizou, sentado sob uma árvore 2.500 anos atrás: uma visão pura, pacífica e simples da realização de nossa própria natureza iluminada.

Referências

BEER, Robert. *The encyclopedia of tibetan symbols and motifs*. Boston: Shambhala, 1999.

DUDKA, Nick; LUETJOHANN, Sylvia. *A prática da meditação tibetana*. São Paulo: Pensamento, 2009.

GYATSO, Tenzin. *O mundo do budismo tibetano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

JACKSON, David; Janice. P. *Tibetan thangka painting: methods & materials*. Ithaca: Snow Lion, 2006.

THARANGU, Kenchen. *A porta aberta para a vacuidade*. Porto Alegre: Bodigaya, 1997.

TULKU, Tarhang. *A arte iluminada*. São Paulo: Dharma, 2002.

Capítulo



Às margens da arte:
*o kitsch nos cenários urbanos*¹

Gerson Luís Trombetta²

Lorena Postal Waihrich³

Rosângela Salles dos Santos⁴

Bárbara Araldi Tortato⁵

Paula Boito⁶

Paulo Afonso Bartz Rodrigues⁷

O trabalho aborda o fenômeno *kitsch* numa dupla perspectiva. A primeira procura reconstruir o processo histórico que levou ao seu surgimento, esclarecendo as ambíguas relações que

¹ O capítulo apresenta parte dos resultados obtidos na pesquisa desenvolvida pelo grupo "FORMATOS: Grupo de Estudos Interdisciplinar sobre Arquitetura, Estética e Representação" (www.geiformatos.blogspot.com) sobre a presença do *kitsch* nos meios urbanos.

² Doutor em Filosofia, professor titular no Programa de Pós-Graduação em História e nos cursos de Arquitetura e Urbanismo e Filosofia da Universidade de Passo Fundo. (Minicurriculo atualizado em 2012).

³ Mestre em Arquitetura, professora no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Passo Fundo. (Minicurriculo atualizado em 2012).

⁴ Mestre em Educação, professora de Matemática e Desenho da Universidade de Passo Fundo. (Minicurriculo atualizado em 2012).

⁵ Graduada em Filosofia pela Universidade de Passo Fundo, mestranda em Filosofia na Universidade de Coimbra (Portugal). (Minicurriculo atualizado em 2012).

⁶ Acadêmica do Curso de Matemática da Universidade de Passo Fundo. (Minicurriculo atualizado em 2012).

⁷ Acadêmico do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Passo Fundo. (Minicurriculo atualizado em 2012).

mantém com a história da arte. Fruto da democratização do consumo mediante o processo de industrialização, o *kitsch* produz, nos novos consumidores, a *ilusão de compartilhar os efeitos atraentes da arte, como um eco das suas promessas de felicidade*. A segunda pretende, a partir de entrevistas, levantamento fotográfico e catalogação, examinar o universo imaginário que sustenta e dá sentido aos cenários *kitsch* no meio urbano. O espaço delimitado para a constituição da base de dados foram centros urbanos da região norte do Rio Grande do Sul. A sistematização dos resultados foi feita a partir de categorias denominadas *compreensivas*, pois, além de descreverem as características externas dos cenários, permitem o acesso a elementos psicológicos, sociológicos e históricos que sustentam a construção e a manutenção dos cenários *kitsch*, tornando-os referências importantes no cotidiano. As categorias (provisórias) selecionadas foram: a) narrativas fantásticas e temporalidade infantil; b) antifuncionalismo; c) identidade regional; d) simbologias religiosas e segurança psicológica; e) natureza e promessas de harmonia. O que fica evidente é que cada cenário *kitsch* não é apenas um *fato arquitetônico*, mas uma complexa criação envolvendo produção de identidades, histórias de vida, elementos históricos e referências estéticas.

Kitsch: elementos históricos e conceituais

O advento da sociedade industrial transformou significativamente o panorama estético do ocidente. Além de impulsionar a produção artística na direção de novas possibilidades formais e oferecer novos aparatos técnicos (como a fotografia e o cinema), ampliou o acesso a bens culturais. O consumo de tais bens, antes restrito à aristocracia e a iniciados, passou a ingressar na ordem do dia de um número cada vez maior de pessoas. Entre os efeitos dessa saudável democratização está o *kitsch*, considerado por alguns intelectuais (como GREENBERG, 2001) um subproduto

estético. Os novos receptores, tentando imitar o *glamour* da aristocracia, procuravam no produto falso, parecido e acessível, o mesmo “poder” do original. Para o consumidor, a sedução do *kitsch* se encontra nessa ilusão de compartilhar os efeitos atraentes da arte, como um eco das suas promessas de felicidade.

Conforme Moles (1975), foi por volta de 1860, em Munique, que o sentido atual atribuído à palavra alemã *kitsch* nasceu. Uma das palavras que contribuiu para conceituar este movimento estético é *Kitschen*, do alemão, que significa atravancar ou fazer móveis novos com velhos (MOLES, 1975, p. 10). Também está ligada ao termo *verkitschen*, algo como “trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado” (MOLES, 1975, p. 10). Para Eco (2007), o verbo *verkitschen* seria o utilizado para designar uma venda barata. *Kitschen*, por outro lado, continua com o mesmo significado de “maquiar móveis para que pareçam antigos” (ECO, 2007, p. 304), somado ao significado do dialeto mecklenburguês, que utilizaria tal palavra para o ato de “varrer a lama ou lixo das ruas”. “Segundo alguns, a palavra *kitsch* remontaria à segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos em Munique, querendo comprar quadros com preços mais baixos pediam um desconto (*sketch*)” (ECO, 2007, p. 304). Independentemente da origem, o que o termo passou a designar foi a busca por “experiências estéticas fáceis” (ECO, 2007, p. 304). O fetichismo, a busca do prazer e a aceleração consumidora deram forma ao que Moles (1975) e Greenberg (2001) chamam de “atitude *kitsch*”.

Entre as características que definem o produto *kitsch* encontramos simultaneamente o caráter reprodutivo (seriado) e a aquisição de falsos conteúdos. É o caso dos produtos de ordem religiosa, que simulam um produto que simbolicamente uniria o espectador a uma força transcendental, mas que, originariamente, saiu de um molde que deu forma a produtos suficientes para que outras centenas de milhares de pessoas comprassem a mesma *experiência metafísica transcendental*.

As características que indicam esse fenômeno são as seguintes: “1) tomar de empréstimo processos de vanguarda e adaptá-lo para confeccionar uma mensagem compreensível e desfrutável para todos; 2) empregar esses processos quando já conhecidos, divulgados, gastos, consumidos; 3) construir a mensagem como provocação de efeitos; 4) vendê-la como arte; 5) tranquilizar o próprio consumidor, convencendo-o de ter realizado um encontro com a cultura, de modo a que ele não venha a sentir outras inquietações (GUIMARAENS, 1979, p. 26).

O consumidor do *kitsch* usa utensílios correspondentes ao seu padrão de gosto para compor ambientes privados acolhedores. Assim como podemos analisar uma cultura através de seus produtos culturais, em menor escala podemos analisar um morador conforme a construção de seu lugar de habitação. Somos “habitantes-construtores”, segundo Moles (1975, p. 35), e personalizamos nossos cenários coloquiais de acordo com a cultura que adquirimos dentro de nossas posições sociais. Ainda que boa parte dos produtos considerados *kitsch* tenha a marca da reprodutibilidade técnica, a sua incorporação nos cenários cotidianos pode abrir clareiras para compreender as relações que o ser humano constrói com o espaço onde vive. Longe das pranchetas dos arquitetos, os cenários *kitsch* guardam uma profunda honestidade na expressão da identidade do seu criador, como expressão de “uma necessidade de criação individual, de personalização e afirmação social” (MOLES, 1975, p. 39).

Os cenários que edificamos possuem funções participativas, e não exclusivamente contemplativas. Através deles, suprimos as necessidades de bem-estar e buscamos algo além da simples moradia, do simples abrigo ou receptáculo de equipamentos. O que o habitante-construtor faz ao personalizar seu espaço íntimo é “um fator de identificação-projeção psicológica de sua visão de mundo” (GUIMARAENS, 1979, p. 32).

Investigando cenários kitsch

O exposto acima é uma pequena amostra das dificuldades de estabelecer contornos nítidos do que seja o *kitsch*. Não há uma característica *essencial*, peculiar, que o difere de outro tipo de objeto. Há também a dependência do próprio conceito de *kitsch* a uma determinada forma de relação que mantemos com os objetos. Por isso, para efeito de realização desta pesquisa, foram balizados os seguintes critérios a respeito do que consideramos *kitsch*: a) objetos imitando elementos naturais (animais e plantas); b) uso de cores chamativas ou misturadas; c) exageros, tanto na quantidade de objetos quanto em alguma de suas qualidades; d) composições saturadas; e) mosaicos; f) referências religiosas (sincretismo); g) uso de objetos recicláveis (vasos sanitários, panelas, garrafas pet).

O universo deste estudo limitou-se a três cidades do norte do Rio Grande do Sul, Passo Fundo, Tapejara e Marau, e foi realizado durante o ano de 2011. A metodologia utilizada para a construção do trabalho consistiu, além da revisão bibliográfica sobre o tema – Greenberg (2001), Moles (1971), Eco (2007), Gadamer (1985), Kulka (1996), De Botton (2007) e Guimaraens e Cavalcanti (1979) –, de levantamento fotográfico e entrevistas com os proprietários e/ou responsáveis pelos cenários selecionados.

As categorias compreensivas garantiram também um olhar interdisciplinar na direção de cada fenômeno ou cenário. O que ficou evidente é que cada cenário não é apenas um *fato arquitetônico*, mas uma complexa criação envolvendo elementos psicológicos, históricos e sociológicos. Segue abaixo uma síntese dos resultados alcançados na discussão a partir da aplicação das categorias.

Os cenários kitsch e seus imaginários

Apresentamos a seguir uma síntese dos resultados obtidos por meio de discussão e análise do material realizada no grupo interdisciplinar de estudos.

Narrativas fantásticas e temporalidade infantil

Um dos elementos mais constantes encontrados nos cenários analisados foi o uso de réplicas em gesso de personagens de contos infantis como Branca de Neve e os Sete Anões, e personagens da Disney (Mickey e Minnie). São composições coloridas e dispostas de forma a *reconstruir* as narrativas que envolvem os personagens (figura 1). Não raro os cenários *misturam* contos diferentes, indo desde fábulas clássicas até desenhos animados.



Figura 1. Residência de Tapejara.

Fonte: Arquivo do grupo FORMATOS.

O recurso à narrativa infantil está associado à recuperação do *paraíso perdido* nas paisagens urbanas. As entrevistas revelaram que os proprietários experimentavam nos cenários sentimentos de *alegria e paz* e os consideravam atraentes para as crianças. As crianças, no entanto, não são o alvo principal do cenário. Os cenários não são parques interativos à disposição do *manuseio* da criança. O alvo dos cenários é, sim, o *tempo* da criança. Um tempo de *inocência*, uma atmosfera de felicidade infantil, na qual todas as pressões sociais simplesmente não entram. O cenário cria uma atmosfera de alegria infantil em meio ao cinzento e adulto mundo do urbano, garantindo, por oposição, um oásis psicológico.

Antifuncionalismo

Para Le Corbusier, expoente máximo do movimento funcionalista, uma casa deveria ser uma “máquina para morar” (2002, p. 65). A arquitetura, para o arquiteto franco-suíço, deveria se espelhar no inventor do avião. A lição a ser extraída dessa invenção é que voar artificialmente não deveria se basear na imitação do movimento de uma libélula ou de um pássaro. O avião é uma “máquina para voar”, desenvolvida a partir da colocação de um problema preciso e de uma busca de solução a partir de suas demandas internas. Pensar um avião é pensar uma *máquina para voar* e, como tal, pensar um conjunto de coisas absolutamente necessárias para que o ato de voar aconteça; da mesma forma, implica descartar tudo aquilo que atrapalha a realização de tal objetivo:

O avião nos mostra que um problema bem colocado encontra sua solução. [...] Inventar uma máquina para voar sem lembranças concedidas a quem quer que seja de estranho à pura mecânica, isto é, buscar um plano sustentador e uma propulsão era colocar corretamente o problema; em menos de dez anos todo mundo podia voar (L.E. CORBUSIER, 2002, p. 75).

Uma casa deveria funcionar com essa mesma lógica. Seu papel, segundo o próprio Le Corbusier (2002, p. 75), é preciso: “um abrigo contra o calor, o frio, a chuva, os ladrões e os indiscretos”. Deve também ser um receptáculo adequado de luz e de sol e prever em seu interior espaços para a vida íntima além, de acomodar os equipamentos destinados à cozinha e ao trabalho. Qualquer enfeite ou outro tipo de objeto seria desnecessário e corromperia não só a funcionalidade da casa como sua beleza. A recomendação era que as casas do futuro fossem ascéticas e limpas, disciplinadas, organizadas e econômicas. A resistência de Le Corbusier a qualquer espécie de decoração era tanta que ele chegava a zombar de Roma, a “cidade dos horrores”, “a maldição dos semianalfabetos”, uma verdadeira corrupção da verdadeira arquitetura “por conta da profanação de princípios funcionais com o excesso de detalhes barrocos, pinturas murais e estatuária” (DE BOTTON, 2007, p. 56).

Examinado do ponto de vista dos princípios da arquitetura funcionalista, o *kitsch* é um verdadeiro *escândalo estético* e poderia ser considerado o contraponto, o *outro lado* da estética funcionalista. Seus exageros, suas composições saturadas, seu colorido, as dificuldades de sua manutenção e, principalmente, sua inadequação à ideia de *máquina para morar* fazem do *kitsch* algo a ser programaticamente evitado num contexto onde a *função* deve ser a protagonista. Um objeto *kitsch* numa casa equivaleria, na lógica de Le Corbusier, a instalar uma estátua de bronze no interior de um aeroplano; ou seja, um capricho que colocaria em risco o propósito do aeroplano e, por decorrência, a própria vida do piloto.

Nos cenários analisados, as composições saturadas realizam o propósito de criar *zonas de aconchego*, tornando o clima da casa mais divertido e acolhedor. Esse é um recurso para eliminar a frieza dos aspectos mais funcionais da construção, dando à casa uma personalidade própria. É como se o *kitsch* fosse um manifesto eloquente contra o universo frio do funcionalismo.

Os moradores entrevistados não revelaram preocupação com respeito às dificuldades de manutenção que um cenário *kitsch* ocasiona. Um jardim ou uma fachada repleto de estatuetas de gesso é, evidentemente, um desafio para limpeza e para as podas necessárias (ver figura 1). Para os moradores, a *personalidade* garantida pelo cenário *kitsch* compensa o esforço da manutenção.

Identidade regional

Um dos cenários analisados (figura 2) tem como tema central o par cuia/chaleira, em formato grande, colocado no telhado da casa. Embora o proprietário, durante a entrevista, não tenha *verbalizado* um conjunto de razões para a composição do cenário, ficou muito claro que ele tem ligação com movimentos de tradições gaúchas. Possivelmente o seu gosto por símbolos regionais tem a ver com a convivência nesse ambiente.



Figura 2. Residência de Passo Fundo.

Fonte: Arquivo do grupo FORMATOS.

Os símbolos apresentados no cenário representam um sentimento de *pertencimento* a um grupo identitário. O recurso simbólico aproxima indivíduos e, ao mesmo tempo, garante suas identidades individuais. É importante registrar que o Rio Grande do Sul, pela particularidade de sua formação, encontrou nos símbolos (de modo especial no chimarrão – bebida típica – e nas vestimentas - bombacha) e em movimentos organizados (como os CTGs – Centros de Tradições Gaúchas) elos potentes com o passado, com o objetivo de delinear diferenças com relação aos demais estados brasileiros.

Os cenários *kitsch*, com a utilização de *símbolos* regionais, realizam uma dupla função. Uma explícita, de embelezar e diferenciar o ambiente (na ótica do proprietário); e uma implícita, de catalisar as energias simbólicas que garantem o pertencimento do indivíduo a uma história da qual ele tem orgulho. O *kitsch*, apesar do seu caráter universal, assume aqui um tom bastante *local*.

Simbologias religiosas e segurança psicológica

As cidades de Passo Fundo, Marau e Tapejara devem boa parte de sua formação à colonização europeia, principalmente de italianos e alemães. Junto dela vieram também certas práticas religiosas. Isso explica o uso frequente (figura 3), nos cenários *kitsch*, de estatuetas de santos e capelas, principalmente oriundos do catolicismo. A presença das estatuetas assegura um nível de *experiência metafísico-transcendental* necessário à segurança psicológica do proprietário. O cenário, assim, transforma-se num lugar de *proteção*, criando *raios de conforto* aos moradores ou a quem se aproxima.



Figura 3. Residência de Tapejara.

Fonte: Arquivo do grupo FORMATOS.

Natureza e promessas de harmonia

Outra característica frequente dos cenários *kitsch* da região é a citação de réplicas de elementos da natureza [árvores, girassóis, animais de várias espécies – garças, flamingos, sapos, burros, tartarugas, leões, cães, cisnes, ratos, entre outros (figura 4)]. Como se o proprietário/construtor quisesse preservar, mesmo que com objetos artificiais, recantos da natureza, contrastando com o ambiente urbano. As entrevistas realizadas caracterizaram as réplicas como símbolos de paz e tranquilidade. A natureza imitada, recomposta em gesso ou concreto armado, assume o papel de trazer ao alcance da experiência estética cotidiana ecos de um mundo harmônico e harmonizado com o homem. A suposta beleza experimentada nesse tipo de cenário *kitsch*, ao remeter para a beleza natural, evoca aquela sensação de que o mundo é um lugar para se estar em casa, como sugeria Kant (1995).



Figura 4. Residência de Marau.

Fonte: Arquivo do grupo FORMATOS.

Há aqui, no entanto, um claro paradoxo: os produtos que substituem a natureza são artificiais, não-naturais. Por vezes, até sua disposição, da forma desejada, só é possível à custa da eliminação de árvores e arbustos. A natureza, em estado bruto, pela sua fluidez, sazonalidade e cuidados que demanda, parece não ser mais suficiente para marcar espaços de contraste com a paisagem urbana.

Finalizando...

Apesar de o *kitsch* designar, na sua origem, uma experiência estética reduzida, seria inadequado desconsiderar a sua força de atração, principalmente quando procuramos entender o modo como o gosto popular estrutura os espaços cotidianos de moradia e de convivência. Tendo como pressuposto tal *força de atração*, o presente trabalho buscou investigar, no contexto de cenários urbanos, o fenômeno *kitsch* para além das dicotomias belo/feio, artístico/não-artístico. A ideia foi salientar como se dá o uso de recursos *kitsch* depois da intervenção do arquiteto,

engenheiro ou técnico especializado nos espaços de habitação privados. Trabalhou-se com a hipótese de que o *kitsch* aparece como uma estratégia para demarcar um contraste com relação ao ambiente urbano e funcional, definindo a própria identidade do lugar e elaborando um ambiente *agradável* e *belo* segundo as percepções do usuário.

A obra arquitetônica não está restrita a uma importância funcional e técnica (abrigo, privacidade, receptáculo de equipamentos etc.). É, também, um espaço de expressão das convicções simbólicas dos seus usuários. O sentido das composições arquitetônicas relaciona-se muito de perto com aquilo que as pessoas consideram *amostras de felicidade* ou *ideais de vida*, e isso envolve elementos históricos, culturais, estéticos e morais.

Referências

DE BOTTON, Alan. *A arquitetura da felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GREEMBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Clement Greemberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001. p. 27-43.

GUIMARÃES, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura kitsch: suburbana e rural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ECO, Umberto (Org.). *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1985.

KULKA, Tomás. *Kitsch and art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State Press, 1996.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.



Na versão mais comum da mitologia grega, Tântalo, decidido a testar a sabedoria dos deuses, roubou seus manjares e, em troca, serviu-lhes a carne do próprio filho Pélope. Descoberto, foi lançado às profundezas do Tártaro, onde, mesmo num vale abundante em frutas e água, foi condenado a não poder jamais saciar a fome e a sede [...]. Toda tentativa de aproximar-se da água era frustrada, pois ela simplesmente escoava; ao erguer-se para colher os frutos das árvores, os ramos fugiam do seu alcance impulsionados pela força do vento.

A expressão “suplício de Tântalo”, por conta dessa punição mitológica, refere-se à tensão vivida por aquele que deseja intensamente algo próximo, porém, inalcançável. [...] O martírio ao qual Tântalo está submetido é uma boa ilustração de um trabalho que pretenda esclarecer a natureza e o papel da arte no mundo contemporâneo. As expressões artísticas, com toda a sua diversidade, assim como a água e as frutas no Tártaro, insistem em “escapar” do alcance das abordagens conceituais. Compatibilizar a exuberância estética com as restrições próprias da rigidez conceitual é uma missão tão difícil quanto é, para Tântalo, saborear as frutas que lhe ataçam o desejo. No entanto, a analogia não é de todo verdadeira. Ao contrário de um “suplício”, a atividade de esclarecer filosoficamente as dinâmicas que a arte envolve pode ser enriquecedora e prazerosa. O que é próprio da arte — sua saturação estética, sua plurivocidade, suas recusas, sua linguagem e, principalmente, suas metamorfoses — e as engrenagens da teoria podem ser vistas não como inimigos irreconciliáveis, mas como “lados da mesma moeda”, como “visadas” distintas sobre interesses e preocupações comuns.



Gerson Luís Trombetta

Coleção

NEMEC

Núcleo de Estudos de Memória e Cultura



PPGH

Programa de Pós-Graduação em História
Instituto de História e Ciências Sociais (IHCS)

ISBN e-book 978-65-8900912-2



www.meritos.com.br