

## Sumário

Três diretrizes para a arte; três dúvidas para o artista – uma leitura de Humano, Demasiado Humano, de Friedrich Nietzsche

**Nísio Teixeira**

P.02 – 15

Richard Wagner: artista trágico ou apologeta do ideal ascético?

**Renato Nunes Bittencourt**

P. 16 – 34

Arte ou terror: a estetização da política no espaço no começo do século XXI

**Ludmilla Reis Rolim**

P. 35 – 45

Deleuze e Lacan em três tempos

**João Gabriel Alves Domingos**

P.46 – 57

Documentos de desfiguração do homem

**Eduardo Jorge de Oliveira**

P. 58 – 68

A hiper-ficcionalidade no pensamento de Derrida

**Maria Continentino**

P. 69 – 75

Transtextualidades: ressonâncias kafkianas em Modesto Carone

**Rita de Cássia Silva Dionísio**

P.76 – 88

Três diretrizes para a arte; três dúvidas para o artista – uma leitura de *Humano, Demasiado Humano*, de Friedrich Nietzsche

Nísio Teixeira<sup>1</sup>

Resumo

Escrito em 1883, oito anos após a publicação de *Humano, Demasiado Humano*, o prólogo do livro reforça os eixos temáticos que marcaram a trajetória desta obra de Friedrich Nietzsche, cujo subtítulo é *Um Livro para os Espíritos Livres*. No texto de abertura, o autor antecipa a denúncia estabelecida na obra: a orfandade do homem diante da desinvenção de Deus, do fracasso e da ineficiência da moral metafísica e do caráter redentor das artes. Resta ao homem voltar à sua própria história, humana, demasiada humana e buscar no conhecimento uma estratégia de força. Serão poucos: no projeto de Nietzsche, os raros espíritos livres terão de renunciar a várias coisas em busca de sua liberdade – por isso a necessidade dessa estratégia de força, como o próprio Nietzsche solicitou em passagem de *A Vontade de Poder*: “temos sempre que defender os fortes dos fracos”. Como em várias outras passagens de *Humano, Demasiado Humano*, o autor revê sua proposta de *Nascimento da Tragédia* e antecipa seu ataque ao gênio artístico – que fará no capítulo quarto – em especial ao compositor Richard Wagner. Cabe, a partir daqui, tentar recortar, “com a lâmina fria do conhecimento” o que disse o filósofo acerca do terceiro item de um tripé reavaliado pelo espírito livre em *Humano Demasiado Humano*: após martelar a religião e a metafísica, Nietzsche recai sobre a arte em três possíveis diretrizes: i) arte como processo cultural e social; ii) arte como um poder moderador, de transição, entre a religião e a filosofia e, como decorrência deste, iii) arte como o exercício vital de libertação do espírito livre. Segue-se que o “filósofo da suspeita” também vai duvidar do artista genial: i) como alguém iluminado e procurador do “em si”, da essência das coisas; ii) na inspiração “divina” que parece cair do céu e iii) no culto dedicado a ele.

**Palavras-chave:** arte, artista, gênio, Friedrich Nietzsche, Richard Wagner

Abstract

Written in 1883, eight years after the publication of *All Too Human*, a prologue of the book strengthens the thematic axles that had marked the trajectory of this book of Friedrich Nietzsche, whose subtitle is a *A Book for Free Spirits*. In the opening text, the author anticipates the denunciation established on his book: the orphanhood of the man faced the desinvention of God, the failure and the inefficiency of the Metaphysical moral and the redemption character of the arts. It remains to man to get back inside his own history, human, too human, and search in the knowledge for a force strategy. They will be few: in Nietzsche's project, the rare free spirits will have to renounce to a several things during their search for freedom - therefore the necessity of this strategy of force, as Nietzsche himself

<sup>1</sup> Nísio Teixeira é Doutor em Ciência da Informação pela UFMG, jornalista e ex-professor do Centro Universitário Belo Horizonte – UNI/BH e da PUC/MG. O presente artigo foi apresentado como trabalho final para a disciplina Tópicos Especiais em Arte e Sociedade: *Ética e Estética no pensamento de Nietzsche*, ministrada pela professora Iracema Macedo, na UFMG, e também como comunicação durante o III Seminário de Pesquisa do Mestrado em Estética e Filosofia da Arte da Ufop (22 de maio de 2009). À professora Iracema, aos colegas da disciplina e aqueles presentes na comunicação, dedico este artigo.

required in a extract of the *Will to Power*: “we always have to defend the stronger from the weak”. As in several other extracts of *All Too Human*, the author reviews its proposal of *The Birth of Tragedy* and anticipates his attack to the artistic genius - he will do it in chapter four - in special way into the composer Richard Wagner. For Nietzsche and from here, we must have try to cut, “with the cold blade of the knowledge” what the philosopher said about the third item of a tripod reevaluated for the free spirit in *All Too Human*: after hammer the religion and metaphysics, Nietzsche directs his hammer over the art and into three possible lines of direction: I) art as cultural and social process; II) art as a moderator and a transition power between religion and philosophy and, as result of this, III) art as the vital exercise for a release of free spirit. It is followed that the “philosopher of the suspicion” also goes to doubt the genius artist: I) as somebody illuminated and solicitor of the essence of the things; II) as somebody that received “a divine” inspiration that seems to fall from the sky and III) as somebody for who a worship is dedicated.

**Key words:** art, artist, genius, Friedrich Nietzsche, Richard Wagner

## Introdução

*Eu quero expressamente declarar aos leitores de minhas obras anteriores que abandonei as posições metafísico-estéticas que aí dominam essencialmente: elas são agradáveis, porém insustentáveis. Quem se permite falar prematuramente em público, normalmente é obrigado a se contradizer publicamente logo após. (NIETZSCHE apud DIAS, 2000, p. 55).*

Escrito em 1883, oito anos após a publicação do livro, o prólogo de *Humano, Demasiado Humano* reforça os eixos temáticos que marcaram a trajetória desta obra de Nietzsche, cujo subtítulo é *Um Livro para os Espíritos Livres*. No texto, o autor antecipa a denúncia estabelecida no livro: a orfandade do homem diante da desinvenção de Deus, do fracasso e da ineficiência da moral metafísica e do caráter redentor das artes. Resta-lhe voltar à sua própria história, *humana, demasiada humana* e buscar no conhecimento uma estratégia de força. Serão poucos: no projeto de Nietzsche, os raros espíritos livres terão de renunciar a várias coisas em busca de sua liberdade – por isso a necessidade de uma estratégia de força, como o próprio Nietzsche solicitou em passagem de *A Vontade de Poder*: “temos sempre que defender os fortes dos fracos”. Segundo o filósofo, não cabe ao espírito livre “ter opiniões mais corretas, mas sim ter se libertado da tradição, com felicidade ou com fracasso.

Normalmente, porém, ele terá ao seu lado a verdade, ou pelo menos o espírito de busca da verdade: ele exige razões; os outros, fé” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 225, p. 157) [como os céticos...]. Afinal, para o filósofo, a aventura dos espíritos livres é mais perigosa e menos confortável que a da grande maioria dos fracos, que preferem seguir a lógica de um rebanho. Por isso, é para aqueles que o livro é dedicado: senhores de si mesmos, os espíritos livres combinam o conhecimento livresco com a experiência e o ceticismo

A grande liberação (...) vem súbita como um tremor de terra: a jovem alma é sacudida, arrebatada, arrancada de um golpe – ela própria não entende o que se passa. Um ímpeto ou impulso a governa e a domina; uma vontade, um anseio se agita, de ir adiante, aonde for, a todo custo; uma veemente e perigosa curiosidade por um mundo indescoberto flameja e lhe inflama os sentidos. ‘Melhor morrer que viver *aqui*’ – é o que diz a voz e a sedução imperiosa: e esse ‘aqui’ e esse ‘em casa’ é tudo o que ela amara até então!” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 9, grifo do autor).

Cabe lembrar que, para o jovem Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia*, caberia à arte cumprir esse papel, tendo Richard Wagner como seu nome mais expoente. No prólogo, Nietzsche reconhece que se enganou “quanto ao incurável romantismo de Richard Wagner, como se ele fosse um início e não um fim” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 8) ou, como diria em outra ocasião: “eu precisava de Wagner”. No que tange à moral, fechou os olhos “à cega vontade moral de Schopenhauer”. Mas, também rebate, dizendo que afinal, cada um de nós cria sua própria ficção para sobreviver – é preciso astúcia para verificar como a razão é produtora de ficções. Chamford, um dos filósofos moralistas franceses que inspiraram Nietzsche, afirmou certa vez: “nossa razão é menos nociva que as paixões”. Mas, nesse sentido, não haveria problema no engano: o erro é necessário para se permanecer vivo e também para se buscar a verdade.

Você deve tornar-se senhor de si mesmo, senhor também de suas próprias virtudes. Antes eram elas os senhores, mas não podem ser mais que seus instrumentos, ao lado de outros instrumentos. Você deve ter o domínio sobre o seu pró e o seu contra e aprender a mostrá-los e novamente

guardá-los de acordo com os seus fins. Você deve aprender a perceber o que há de perspectivista em cada valoração – o deslocamento, a distorção e a aparente teleologia dos horizontes, e tudo o que se relaciona à perspectiva; também o quê de estupidez que há nas oposições de valores e a perda intelectual com que se paga todo pró e todo contra. Você deve aprender a injustiça *necessária* de todo pró e contra, a injustiça como indissociável da vida, a própria vida como *condicionada* pela perspectiva e sua injustiça. (...) Nosso destino dispõe de nós, mesmo quando ainda não o conhecemos; é o futuro que dita as regras de nosso hoje (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano* – um livro para os espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 13, grifos do autor)

Vale ressaltar que o pensamento de Nietzsche sofre uma influência profunda das idéias de Charles Darwin sobre a evolução das espécies. Em sua argumentação crítica sobre a razão, lembra que os filósofos sempre consideram o homem racional como sendo produto e promessa, passado e futuro, de uma “verdade eterna”. “Tudo o que o filósofo declara sobre o homem, no fundo, não passa de testemunho sobre o homem de um espaço de tempo *bem limitado*” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano* – um livro para os espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 2, p. 16, grifo do autor). Para Nietzsche, é um problema, senão um erro, tomar a configuração mais recente do homem, forjada sob a pressão da religião e da política, como um ponto de partida de origem quase miraculosa. A razão, bem como outras características humanas, é conseqüência da evolução do homem: uma característica frágil de um animal frágil. “Portanto, o *filosofar histórico* é doravante necessário, e com ele a virtude da modéstia” (idem, *ibidem*)

Destarte, verdades despretensiosas devem ser estimadas e estimuladas – inclusive para a arte. Como em várias outras passagens do livro, o autor revê a proposta de *Nascimento da Tragédia* e antecipa seu ataque ao gênio artístico – que fará no capítulo quarto – em especial a Wagner, quando afirma que crer em tais pequenas verdades, típicas de um processo de construção artística, são mais importantes do que acreditar “em toda inspiração e comunicação milagrosa de verdades (...) o olhar inteligente [*der geistreiche Blick*] pode hoje valer mais que a estrutura mais bela e a construção mais sublime” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano* – um livro para os espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 3, p. 17-18)

Assim, não só os objetos da sensibilidade estética, como a arte – ela própria tão cara ao jovem Nietzsche – mas também aqueles da moral e da religião, pertencem à superfície das coisas. Nem arte, nem moral, nem religião são capazes de dar um passo adiante rumo à essência das coisas. Sobre a segunda, tem-se, por exemplo, uma das mais célebres frases de Kant, em *Crítica da Razão Pura*: “duas coisas me enchem o ânimo de admiração e respeito: o céu estrelado acima de mim e a lei moral que está em mim” – argumentação rebatida por Nietzsche no aforismo quarto: “[o ser humano] mostra aí o mesmo orgulho que na astrologia. Esta acredita que o céu estrelado gira em torno do destino do homem; o homem moral pressupõe que aquilo que está essencialmente em seu coração deve ser também a essência e o coração das coisas” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 4, p. 18). Em outra passagem, ilustra: “olhamos todas as coisas com a cabeça humana, e é impossível cortar essa cabeça; mas permanece a questão de saber o que existiria do mundo se ela fosse mesmo cortada” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 9, p. 20). Para Nietzsche, mesmo que o tal mundo metafísico pudesse ser provado, “o conhecimento dele seria o mais insignificante dos conhecimentos: mais ainda do que deve ser, para o navegante em meio a um perigoso temporal, o conhecimento da análise química da água” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 9, p. 20)

Para reiterar essa crítica à metafísica, Nietzsche se antecipa a Freud (cuja *Interpretação dos Sonhos* seria publicada somente em 1897) e analisa, no aforismo cinco, uma dessas verdades desprezíveis – humanas, demasiado humanas – da civilização: o inconsciente, o sonho. Atribui ao sonho a idéia da construção metafísica e mesmo a idéia da contraposição entre corpo e alma, já que, desde tempos primevos, o homem acreditava conhecer no sonho “*um segundo mundo real*”.

A função cerebral mais prejudicada pelo sono é a memória: não que ela cesse de todo, mas é reduzida a um estado de imperfeição, tal como deve ter sido em cada pessoa durante o dia e na vigília, nos tempos primeiros da humanidade. Arbitrária e confusa como é, confunde incessantemente as coisas, baseada nas semelhanças mais ligeiras: mas foi com essa mesma

arbitrariedade e confusão que os povos inventaram suas mitologias (...) Ao recordar claramente um sonho assustamos com nós mesmos, por abrigarmos tanta tolice. A perfeita clareza de todas as representações oníricas, que tem como pressuposto a crença incondicional em sua realidade, lembra-nos uma vez mais os estados da humanidade primitiva, em que a alucinação era extraordinariamente freqüente e às vezes atingia comunidades e povos inteiros. Portanto: no sono e no sonho, repetimos a tarefa da humanidade primitiva (...) os pés descalços, não comprimindo o chão com a sola, causam a sensação do insólito (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, afs. 12 e 13 [aqui apenas um trecho: ele deve ser degustado na íntegra], p. 22)

Cabe, a partir daqui, tentar recortar, “com a lâmina fria do conhecimento” o que disse o filósofo acerca do terceiro item deste tripé reavaliado pelo espírito livre: após martelar a religião e a metafísica, Nietzsche recai sobre a arte, em tópicos que nos interessam mais de perto. Vale ressaltar que quando o filósofo fala de arte, não está se referindo própria, única e necessariamente às belas artes. “A arte deve, sobretudo e antes de tudo, embelezar a vida, nos tornar suportáveis e, se possível, agradáveis aos outros (...). Ela deve dissimular e reinterpretar toda feiúra (...) após esta grande tarefa da arte, o que se diz propriamente da arte, as obras de arte, não são mais que um *apêndice*.” (NIETZSCHE, *Humain, Trop Humain, vol. I et II*. Paris: Galimard, 1968, af. 174, p. 112-113).

### Três diretrizes para a arte

Assim, poderíamos dizer que a concepção de arte em Nietzsche de *Humano, Demasiado Humano*, segue três diretrizes de gradação: i) arte como processo cultural e social; ii) arte como um poder moderador, de transição, entre a religião e a filosofia e, como decorrência deste, iii) arte como o exercício vital de libertação do espírito livre.

O primeiro item traz a importância de se entender a inserção da arte em uma polifonia de costumes e culturas [diaphonia]. Nietzsche já sublinhava a expansão do homem oferecida a partir da possibilidade da comparação:

Para quem existe ainda algum laço rigoroso? Assim como todos os estilos de arte são imitados um ao lado do outro, assim também todos os graus e gêneros de moralidades, de costumes e de culturas. Uma como a nossa

adquire seu significado do fato de nela poderem ser comparadas e vivenciadas, uma ao lado da outra, as diversas concepções do mundo, os costumes, as culturas; algo que antes, com o domínio sempre localizado de cada cultura, não era possível, em conformidade com a ligação de todos os gêneros de estilo ao lugar e ao tempo. Agora uma intensificação do sentimento estético escolherá definitivamente entre as tantas formas que se oferecem à comparação; ela deixará perecer a maioria, ou seja, todas as que forem rejeitadas por esse sentimento. (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 23, p. 32).

Pelo segundo item, a arte aparece também como instância mediadora da transição entre a religião e a filosofia. Ela tornaria o caminho menos abrupto, aliviando “o ânimo sobrecarregado de sentimentos (...). Partindo da arte, pode-se passar mais facilmente para uma ciência filosófica realmente libertadora” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 27, p. 35-36). Ou, como deixa mais claro no capítulo quatro:

A arte ergue a cabeça quando as religiões perdem terreno. Ela acolhe muitos sentimentos e estados de espírito gerados pela religião, toma-os ao peito e com isso torna-se mais profunda, mais plena de alma, de modo que chega a transmitir elevação e entusiasmo, algo que antes não podia fazer. A riqueza do sentimento religioso, que cresceu e se tornou torrente, continuamente transborda e deseja conquistar novos domínios: mas o crescente Iluminismo abalou os dogmas da religião e instilou uma radical desconfiança: assim, expulso da esfera religiosa pelo Iluminismo, o sentimento se lança na arte; em certos casos também na vida política, ou mesmo diretamente na ciência. (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 150, p. 117-118).

Mais à frente, no aforismo 272, ele vai reiterar esse ponto: “por algum tempo a metafísica só persiste e sobrevive transformada em arte ou como disposição artisticamente transfiguradora” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 186)

Para dar cabo desse processo, só mesmo a partir de uma concessão à arte de viver sem medo e de tornar-se o que é – conforme exposto no terceiro item. Não por acaso o filósofo alemão alude aos moralistas franceses, especialmente Rochefocauld, e utiliza, de forma recorrente, o termo *arte* para se referir à obra e vida do francês, bem como, ao próprio projeto de Nietzsche acerca da reflexão sobre as coisas humanas, demasiado humanas – que afinal, foram resgatadas pelos franceses e esquecidas, por exemplo, pelos alemães. “Que a

reflexão sobre o humano, demasiado humano (...) seja um dos meios que nos permitem aliviar o fardo da vida, que o exercício dessa *arte* nos proporcione presença de espírito em situações difíceis e distração num ambiente enfadonho, que mesmo das passagens mais espinhosas e desagradáveis de nossa vida possamos colher sentenças e assim nos sentir um pouco melhor” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 35, p. 43, grifo nosso.)

### Três dúvidas para o artista

Se, para Nietzsche, é caro e imprescindível ao espírito livre a compreensão desta gradação na busca da construção de sua *arte vital*, que dirá, então, do próprio processo artístico em si! Desconhecer esta gradação artística na própria arte reflete uma, dentre várias, das críticas de Nietzsche sobre aqueles que desvirtuam esse processo: os gênios. O “filósofo da suspeita” vai duvidar do artista genial: i) como alguém iluminado e procurador do “em si”, da essência das coisas; ii) na inspiração “divina” que parece cair do céu e iii) no culto dedicado a ele. Em todos os casos, apesar de tratar-se de uma alusão geral ao gênio, é também uma mensagem indireta - embora presumível e, posteriormente, explícita - a Wagner.

No primeiro caso, a frase que nomeia o aforismo 145 é bem ilustrativa: “o que é perfeito não teria vindo a ser”, ou seja, a arte, por ser perfeita, não seria construída e, no entanto, sabemos que ela o é. A arte se torna. No caso, Nietzsche se refere não só ao processo de produção artística (recorrendo, por exemplo, aos rascunhos de Beethoven – antes quase que um semideus para o filósofo), mas também ao processo de apreensão artística: Nietzsche defende um processo de apreensão gradativo, que não dá respostas imediatas, ao contrário daquele arrebatador e tempestuoso. “Uma lenta flecha da beleza”, escreve, “que após ter longamente ocupado um lugar modesto em nosso coração, se apodera completamente de nós, enchendo-nos os olhos de lágrimas e o coração de ânsias” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 145, p. 117)

No segundo caso, o aforismo 132, quando Nietzsche discorre sobre a intuição, alerta para o risco da confusão, por esta provocada, entre certeza e potência. Contrapondo-se mais uma vez a Schopenhauer, Nietzsche dirá que “intuir não significa reconhecer num grau qualquer a existência de uma coisa, mas sim tê-la como possível, na medida em que por ela ansiamos ou a ela tememos; a ‘intuição’ não faz avançar um

passo na terra da certeza” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 131, p. 100).

Os aforismos 155 e 156 vão refazer a crítica já apresentada por Nietzsche à intuição dentro do contexto artístico, resultando numa crítica à inspiração, como algo “que caísse do céu como um raio de graça.” O filósofo salienta que esse capital criativo apenas foi se acumulando, não veio do céu, “como se houvesse uma inspiração imediata sem trabalho interior precedente”. Como sugere Rosa Dias, aqui “a inspiração não é, portanto, um milagre, o momento em que o humano que existe no artista ultrapassa e transcende, ocupando o lugar de uma divindade, mas uma energia produtiva acumulada, que, em determinado momento, diante de um obstáculo, se extravasa, dando a impressão de uma inspiração imediata” (DIAS, *O Gênio e a Música em Humano, Demasiado, Humano*. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RJ, 2000, p. 60). É precisamente essa crítica que irá ser expandida em outro ataque ao gênio artístico: a crença na inspiração e, por consequência, no sofrimento do gênio.

Da mesma forma, no terceiro item, *o culto artístico*, Nietzsche revisita pressupostos estabelecidos em capítulos anteriores de *Humano, Demasiado Humano* na sua crítica à compaixão – a qual, para Nietzsche, nada mais é do que um exercício de poder disfarçado de filantropia. “Há uma vontade de potência por trás da moral da compaixão”, sugere, em uma das passagens do livro em que fala sobre mártires e santos. Afinal, é bom lembrar que mesmo o faquir se mortifica com o objetivo de obter o *poder* no que julga ser sua próxima encarnação. Assim, a mesma crítica a esse compadecimento Nietzsche vai direcionar ao gênio do artista: “em algumas ocasiões o seu sofrimento é de fato muito grande, mas apenas porque é grande sua ambição, sua inveja” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 157, p. 120).

Rosa Dias também lembra que Nietzsche vê com outros olhos a frase que tinha anotado de Schopenhauer na época em que faz seu maior elogio ao pensador: “o gênio carrega a cruz da humanidade inteira para libertá-la da grosseria e da barbárie.” (SCHOPENHAUER apud NIETZSCHE<sup>1</sup> apud DIAS, *O Gênio e a Música em Humano*,

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos*. Inverno 1872-1873, 24 [6]

Demasiado, Humano. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RJ, 2000, p. 58). Como bem sublinha Dias, agora o sofrimento do gênio tem para Nietzsche “um aspecto patético-ridículo e mesmo comovente” (DIAS, *ibidem*) ao alardear seus sentimentos numa progressão e alcance que até mesmo os gênios do *conhecimento*, como Kepler e Spinoza, também vítimas da incompreensão dos homens, preferiam evitar – ou seja, o gênio criticado por Nietzsche, para utilizar uma expressão corrente, lança mão de uma espécie de *marketing* pessoal através de uma piedade construída e romântica e corre, ao fim e ao cabo, o risco de viver e morrer incompreendido e na melancolia.

O que, por outro lado, nos serve de lição para não incorrer no processo inverso: o endeusamento ou a crença da qualidade de qualquer artista, pois o que está em jogo não é apenas acreditar na veracidade de nosso sentimento, mas também em uma possível infalibilidade de nosso julgamento. Benefícios e bênçãos nada provam com relação à verdade, “assim como a felicidade que um louco desfruta com sua idéia fixa nada prova quanto à racionalidade desta idéia”. (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 161, p. 123). Em todo o aforismo 164, o filósofo relembra que esse culto ao gênio pode incorrer no risco de torná-lo sobre-humano, quando, na verdade – reitera no aforismo 231 – não deve trazer nenhum ressaibo mitológico ou religioso. O risco aí é dele “deixar de fazer a crítica a si próprio e então essa superstição começa a minar suas forças, podendo até mesmo fazer dele um hipócrita, depois de suas forças o terem abandonado” (DIAS, *O Gênio e a Música em Humano, Demasiado, Humano*. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RJ, 2000, p. 60 [sobre o af. 164]). Certamente, lembra o autor, os “grandes espíritos” surgem de circunstâncias felizes, mas que são, acima de tudo – e aqui voltamos ao aspecto construtivo da *arte vital* do espírito livre – “produtos de uma energia perseverante de perseguição e dedicação a determinados objetivos, de grande coragem pessoal, em suma, de uma educação especial que lhe proporcionaram os melhores professores, modelos e métodos” (*idem, ibidem*). Ou, como reitera nessa outra passagem:

O poeta exprime as idéias coletivas mais elevadas de um povo; ele é o órgão e flauta – mas, graças à métrica e a todos os demais recursos artísticos, expressa essas idéias de tal maneira que o povo as toma como por algo totalmente novo e maravilhoso e acredita sinceramente que o

poeta é o porta-voz dos deuses. Obnubilado pelo seu trabalho criador, o próprio poeta se esquece de onde provém toda a sua sabedoria intelectual: de seus pais, de seus mestres e livros de todo o gênero, da rua e sobretudo dos sacerdotes; é enganado por sua própria arte e crê, realmente, como se acreditava em épocas primitivas, que é um deus que fala através dele, que ele cria em um estado de iluminação religiosa, enquanto, na realidade, diz apenas o que aprendeu, a sabedoria popular e a loucura confundidas. Portanto, quando o poeta se acredita ser *a voz dos deuses*, na verdade ele é *a voz do povo* (NIETZSCHE<sup>1</sup> apud DIAS, *O Gênio e a Música em Humano, Demasiado, Humano*. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RJ, 2000, p. 57, grifo do autor)

Os belos aforismos 162 e 163 reiteram as críticas apontadas até agora sobre o gênio: o processo artístico é feito a partir da orquestração de tijolo por tijolo num desenho mais lógico que mágico. Mas o que é oferecido de forma completa é “consumado e admirado”, enquanto o que veio a ser é subestimado: assim a obra se impõe “tiranicamente como perfeição atual”. Outro tópico diz respeito à delegação de uma vaidade, produzida por nossa incapacidade de exercer algum ofício artístico, ao artista.

Porque pensamos bem de nós mesmos, mas não esperamos ser capazes de algum dia fazer um esboço de um quadro de Rafael ou a cena de um drama de Shakespeare, persuadimo-nos de que a capacidade para isso é algo sobremaneira maravilhoso, um acaso muito raro ou, se temos ainda sentimento religioso, uma graça dos céus. É assim que nossa vaidade, nosso amor-próprio, favorece o culto ao gênio: pois só quando é pensado como algo distante de nós, como um *miraculum*, o gênio não fere.” (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 162, p. 124).

Nos aforismos 167 e 168, a cobrança de um percurso crítico é novamente repassado, mas agora devendo ser disseminado através de uma *educação artística* para o público, ao solicitar que um mesmo motivo artístico possa ser tratado de cem maneiras distintas por mestres diversos, para que o público possa ultrapassar o mero interesse pelo conteúdo, detectar as nuances, novas e delicadas invenções no tratamento deste motivo – mais uma vez se opondo ao impacto de uma mera curiosidade ou novidade artística. Essa estratégia, de novo, pode ser realizada de modo gradativo, permitindo a artistas, ouvintes e espectadores que acompanhem num mesmo ritmo, impedindo que o artista criador de obras em uma altura distante contra

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Humano Demasiado Humano – Miscelânea de opiniões e sentenças*, af. 176.

o público que já não o alcança. Nietzsche talvez sugere aqui que o artista deva mais *surpir* do que *surpreender* o público, além de lembrar – aforismo 263 – que todos têm um talento nato, mas poucos têm a oportunidade de desenvolver o que chama de “serenidade do ofício”, com tenacidade, perseverança, energia, para se *tornar* aquilo que é.

### Considerações finais

A proposta traz, em si, o germe de um risco – aliás, como em qualquer outra ação do espírito livre – pois não só há um processo exaustivo de construção artística, como também há uma espécie de apropriação da vivência alheia – como na leitura que Nietzsche faz comparando Aquiles e Homero:

um tem a vivência, a sensação, o outro as *descreve*. Um verdadeiro escritor dá somente palavras aos afetos e à experiência dos outros, ele é artista o suficiente para, a partir do pouco que sentiu, adivinhar bastante. Os artistas não são de modo algum homens de grandes paixões, mas freqüentemente fingem sê-lo, com a percepção inconsciente de que as paixões por eles pintadas receberão maior crédito, se suas próprias vidas indicarem experiência nesse campo. Basta apenas se deixar levar, não se dominar, conceder livre jogo à sua ira e seu desejo, e logo o mundo inteiro gritará: como ele é apaixonado! Mas a paixão que revolve, que consome e freqüentemente devora o indivíduo tem seu peso: quem a vivencia não a descreve em peças teatrais, sons ou romances. Com freqüência os artistas são indivíduos *desenfreados*, justamente na medida em que não são artistas, mas isso é outra coisa. (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 201, p. 141-142. Grifo do autor).

Ou seja, a arte, antes considerada por Nietzsche como a atividade metafísica do Homem por excelência é criticada não só enquanto possibilidade metafísica, mas também em sua própria essência, na medida em que os artistas e, em especial, os românticos, não conseguem fazer da arte um instrumento de sua própria medida. O artista romântico (do qual o próprio Nietzsche, de certa forma, pessoalmente, não conseguiu se livrar muito) é criticado precisamente por esse desenfreamento, essa desmesura em abrir mão de sua disciplina em nome de sua obra. Agora, portanto, não é mais o artista, mas o homem do conhecimento que está no topo desta articulação e, embora a arte seja uma espécie de procedimento falsificador necessário para a

existência, ela é crucial para que o espírito livre, como vimos, atinja uma *estetização de sua própria existência*.

Para pôr em prática essa proposta, o filósofo ainda defende um sistema bicameral de cultura: uma espécie de retorno, revisionado, ainda que velado, aos pressupostos de *O Nascimento da Tragédia* - uma dimensão febril, dionisíaca, ligada à arte e outra rigorosa, apolínea, ligada à ciência.

Uma cultura superior deve dar ao homem um cérebro duplo, como que duas câmaras cerebrais, uma para perceber a ciência, outra para o que não é ciência; uma ao lado da outra, sem se confundirem, inseparáveis, estanques isto é uma exigência da saúde [domínio de si]. Num domínio a fonte de energia, no outro, o regulador: as ilusões, parcialidades e paixões devem ser usadas para aquecer, e mediante o conhecimento científico deve-se evitar as conseqüências malignas e perigosas de um superaquecimento. – Se esta exigência de uma cultura superior não for atendida, o curso posterior do desenvolvimento humano pode ser previsto quase com certeza: o interesse pela verdade vai acabar, à medida que garanta menos prazer; a ilusão, o erro, a fantasia conquistarão passo a passo, estando associados ao prazer, o território que antes ocupavam: a ruína das ciências, a recaída na barbárie, é a conseqüência seguinte; novamente a humanidade voltará a tecer sua tela, após havê-la desfeito durante a noite, como Penélope. Mas quem garante que ela sempre terá forças para isso? (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 251, p. 173)

Para reiterar em outro aforismo:

Só lhe resta fazer um edifício de cultura tão grande que esses dois poderes [arte e ciência], ainda que em extremos opostos, possam nele habitar, enquanto entre eles se abrigam poderes intermediários conciliadores com força bastante para, se necessário, aplinar um conflito que surja. Mas esse edifício da cultura num indivíduo terá enorme semelhança com a construção de cultura em épocas inteiras e por analogia, instruirá continuamente a respeito dela. Pois em toda parte onde se desenvolveu a arquitetura da cultura, foi sua tarefa obrigar à harmonia os poderes conflitantes, através da possante união dos outros poderes menos incompatíveis, sem no entanto oprimi-los ou acorrentá-los. (NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, af. 276, p. 188)

Destarte, o conhecimento, a razão filosófica, é um instrumento para o conhecimento: é meio e não fim, não está apartado do corpo, mas nele enraizado, bem como a natureza. A razão faz parte das paixões, ela é sua maestrina – exatamente para que também o homem não caia escravo dela.

Será exatamente sob a forma desse espírito venoso que Nietzsche vai forjar uma fôrma maior para sua filosofia, ao expandir esta idéia para um corpus encarnado ainda maior, antecipando-se à hipótese de Gaia – na qual a Terra toda é um ser vivo e deve se reconciliar com a ciência. Mas suas considerações sobre o projeto dessa *Gaia Ciência* ficam para outra oportunidade.

### Referências

DIAS, Rosa. O Gênio e a Música em Humano, Demasiado, Humano. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RJ, agosto de 2000, p. 55-65.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humain, Trop Humain, vol. I et II*. Texte établi par G. Colli et M. Mortinari. Paris: Galimard, 1968. Traduit de l'allemand par Robert Rovini.

\_\_\_\_\_. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg.

\_\_\_\_\_. *Humano, Demasiado Humano – um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza.

**Richard Wagner: artista trágico ou apologeta do ideal ascético?****Renato Nunes Bittencourt**

Doutorando em Filosofia do PPGF-UFRJ/Bolsista do CNPq

[apolo\\_dioniso@yahoo.com.br](mailto:apolo_dioniso@yahoo.com.br)**Resumo**

O presente artigo pretende dissertar sobre a importância da arte trágica na filosofia de Nietzsche, e a relação que o filósofo pretende realizar, em um primeiro momento, entre a tragédia grega e o drama musical de Richard Wagner. Desse modo, mostrar-se-á as esperanças que Nietzsche depositava em Wagner de ser um dos grandes alicerces renovadores da cultura de seu tempo, assim como, em outra etapa, a decepção de Nietzsche em relação ao projeto wagneriano, pelo fato de que este teria declinado de seus nobres valores afirmativos da vida para se tornar apologeta dos ideais ascéticos.

**Palavras-chaves:** helenismo – tragédia grega – Nietzsche – drama musical moderno – Wagner – crise de valores.

**Abstract**

The present paper intends to lecture on the importance of the tragic art in Nietzsche's philosophy, and the relationship that the philosopher intends to accomplish, in a first moment, between the Greek tragedy and Richard Wagner's musical drama. This way, will be shown the hopes that Nietzsche deposited in Wagner of being one of the great renovating foundations of the culture of his/her time, as well as, in another stage, Nietzsche's deception in relation to the wagnerian project, for the fact that this would have refused of their noblemen affirmative values of the life to turn defender of the ascetic ideals.

**Keywords:** Hellenism - Greek tragedy - Nietzsche - modern musical drama - Wagner - crisis of values.

Talvez um dos pontos mais polêmicos de *O nascimento da Tragédia* consista na associação que Nietzsche estabelece entre o modelo de tragédia consolidada por Eurípedes e a criação da ópera musical, gênero que surge na Itália na transição do séc. XVI ao XVII, como uma tentativa de recriação das antigas tragédias gregas. Os estetas italianos, pautando-se pela proposta de racionalização do drama estabelecida Eurípedes elaboraram o recitativo, expressão musical intermediária entre o canto e a declamação, que possibilitava ao ouvinte a plena compreensão das palavras contidas

na estrutura dramática da obra encenada.<sup>1</sup> Na concepção nietzschiana, esta seria mais uma prova do domínio da visão de mundo socrática, pois a lógica das palavras deveria prevalecer sobre a intensidade intuitiva da música:

O que hoje chamamos de *ópera*, a caricatura do drama musical antigo, surgiu por meio da imitação simiesca direta da Antigüidade: sem a força inconsciente de uma pulsão natural, configurada segundo uma teoria abstrata, ela se portou, tal como um homúnculo engendrado artificialmente, como o duende malvado do nosso moderno desenvolvimento musical. (NIETZSCHE, *O Drama Musical Grego*, p. 48)

Como possibilidade de superação desta tendência que retirava a potência criadora da música, Nietzsche considera que a obra de Richard Wagner apresentaria os elementos primordiais necessários para que o espírito trágico dos antigos gregos ressurgisse gloriosamente, através do projeto vanguardista das suas criações. Nietzsche, na sua juventude, se envolve com o projeto cultural do compositor, pautado na renovação do ofício das artes através da afirmação da potência da música, na qual não mais seria tratada como um mero ornamento, uma diversão artística para o deleite hedonista de espectadores esnobes, incapazes de compreenderem o valor genuíno da obra de arte. Conforme observa criticamente Wagner, o âmago da arte moderna residia na indústria, e a sua finalidade moral era o lucro financeiro e a sua eficácia estética era o entretenimento dos entediados.<sup>2</sup>

Uma característica peculiar das óperas “pré-wagnerianas” consistia no fato de que tais obras eram compostas de acordo com uma estrutura estilística que impossibilitava ao seu corpo musical possuir um caráter de uniformidade, assemelhando-se, por conseguinte, a uma espécie de “costura musical”, na qual os recitativos e as árias eram interligados por uma qualidade de música composta com o objetivo de associar diversos segmentos dramáticos, geralmente heterogêneos, numa dada peça musical.<sup>3</sup> Contra essa tendência degradante para o estatuto da obra musical, Wagner primeiramente propõe a reeducação estética do público, para que

<sup>1</sup> NIETZSCHE, *O nascimento da Tragédia*, § 19, p. 112-115.

<sup>2</sup> WAGNER, *A Arte e a Revolução*, § 4, p. 59.

<sup>3</sup> Conforme comentam CAZNÓK e NAFFAH NETO acerca dos costumes do público de ópera: (2000, p. 24: “Não se ouvia a obra em sua duração total para depois percebê-la como uma. Tratava-se da vivência de pequenas e inúmeras unidades propiciadas pelos números isolados que não sem razão eram também chamados de números isolados”.

este adquirisse a plena capacidade de compreender a importância da obra de arte para a vida, de modo que o indivíduo alcançasse uma comunhão com o impulso estético. Para Wagner, deveria existir a devoção irrestrita do indivíduo para com a criação artística, e tal experiência promove uma ruptura com o gosto degenerado da moda:

A moda é o estimulante artificial que desperta uma carência não-natural onde a carência natural não-existe: porém, aquilo que não decorre de uma carência real é arbitrário, incondicionado, tirânico. A moda é, por isso, a mais inaudita, a mais louca tirania que alguma vez foi produzida pela perversão da essência humana: da natureza ela exige obediência absoluta; às carências reais impõe a mais completa auto-denegação em favor de carências imaginárias; no homem, ela obriga o natural sentido da beleza à adoração do feio; liquida-lhe a saúde para lhe ensinar o gosto pela doença; quebra-lhe o vigor e a força para o fazer sentir conforto nas suas fraquezas. Onde dominar a moda mais ridícula, aí, a natureza terá que ser vista como a coisa mais ridícula; onde dominar a mais criminosa anti-natureza, aí, a expressão da natureza surgirá como supremo crime; onde a loucura conquista o lugar da verdade, aí, a verdade será declarada louca e posta atrás das grades (WAGNER, *A Obra de Arte de Futuro*, p. 31-32).

Dessa maneira, todos os elementos estranhos ao desenvolvimento do genuíno drama musical, tais como os empresários gananciosos e o público volúvel ávido por emoções intensas deveriam ser postos de lado do processo de difusão cultural, para que a criatividade do gênio tivesse que lidar tão somente com aqueles que efetivamente ansiavam pela afirmação da dignidade da vida de artista, o público esteta. Dando continuidade em suas reformas operísticas, Wagner desenvolve nas suas óperas um estilo harmônico distinto do mero acompanhamento orquestral comumente utilizado pelos compositores, elaborando ousadas combinações sinfônicas, de modo a tornar a estrutura musical das partituras de suas óperas uma espécie de sinfonia dramática, muito distinta das tendências que estavam até então em voga.

Wagner se engajou profundamente nas revoluções populares de 1848 e, refletindo este anseio de transformação social radical, considerava que o genuíno artista deveria desenvolver a capacidade de utilizar os recursos artísticos em prol da criação de uma potência estética triunfal, a “ópera revolucionária”. Servindo como instrumento de insurreição contra os normativos padrões morais burgueses, esta “ópera revolucionária” desenvolveria nos espectadores afetos criativos, propícios para

a transformação da decadente estrutura cultural vigente (marcada pela incompreensão do verdadeiro sentido artístico, utilizando a criação artística para fins de arrivismo social), em prol da formação do homem de gênio, capaz de aliar a nobreza de espírito com a disposição criativa necessária para o empreendimento de grandes obras transformadoras da realidade sócio-cultural existente.<sup>1</sup> A concretização desse ideal estético ocorreria através da obra de arte do futuro, que expressa a completa reconciliação da ciência com a vida, a coroa de glória que, na derrota infligida, redimiou a ciência vencida e que, em preito de homenagem, por ela é entregue com alegria àquele que ela reconhece como vencedor.<sup>2</sup>

Nietzsche considera que Wagner, ao estabelecer a música como o elemento centralizador da ópera, sem, no entanto, excluir a importância dos demais recursos estéticos, estaria recuperando os impulsos artísticos da Tragédia Ática, subjugados pelo socratismo, reunindo forças para o renascimento de uma cultura capaz de afirmar a existência, valorizando a arte trágica, transfigurada milagrosamente na nova ópera wagneriana, como a expressão de uma música primordial, a voz do próprio Dionísio. Wagner, como reconstrutor da cultura grega, seria uma força plástica capaz de reatar o nó górdio da Antiguidade, religando solidamente o que foi esfacelado e perdido pela cultura teórica. A restauração dos impulsos artísticos possibilitaria a transformação das estruturas da civilização européia, cujo modo de viver preconizava a supressão dos instintos naturais da vida em prol da adoção de uma conduta teórica, pautando-se pela proposta socrática de se viver de acordo com os ditames impostos pela consciência introspectiva, na associação lógica entre os conceitos de belo = racional = virtuoso, no qual tudo deve ser inteligível para ser belo.<sup>3</sup> Essa proposta teórica, essencialmente antagônica aos valores da natureza trágica e aos parâmetros da imanência, de acordo com Nietzsche, seria o motivo da decadência dos impulsos vitais manifestados no âmago da cultura pré-socrática que, caracterizada pela interação imediata do homem com as forças da natureza, tornou-se, a partir da predominância da filosofia socrática e do desenvolvimento da lógica e da racionalidade científica, uma relação cada vez mais distante. O homem trágico desaparecia, cedendo lugar ao “homem teórico”, formado

---

<sup>1</sup> WAGNER, *A Arte e a Revolução*, § 3, p. 56.

<sup>2</sup> WAGNER, *A Obra de Arte do Futuro*, p. 15.

<sup>3</sup> NIETZSCHE, *O nascimento da Tragédia*, §12, p. 79-83.

por um modelo de cultura adequado ao conhecimento desvinculado da vida e ao respeito de parâmetros valorativos antinaturais.<sup>1</sup> Nessas condições, podemos compreender o significado das palavras de Nietzsche quando este colocava em balanço a sua íntima relação com o compositor:

[...] interpretei a música de Wagner como a expressão de uma potência dionisíaca da alma, nela acreditei ouvir o terremoto com que uma força primordial da vida, há muito represada, finalmente se desafoga, indiferente à possibilidade de que tudo o que hoje se denomina cultura comece a tremer (NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, “Nós, antípodas”, p. 59).

Nietzsche percebia na arte de Wagner a presença de uma vitalidade artística capaz de proporcionar a transfiguração individual ao homem, permitindo que este conquistasse o sentido trágico do existir, de modo que, através do poder tonificante da música, o ser humano desenvolvesse a afirmação incondicional da vida, apesar da instabilidade efêmera da existência, conforme o conceito do “consolo metafísico, experiência trágica que não denega a importância da realidade; pelo contrário, estimularia ao indivíduo viver afirmativamente a sua vida concreta, fazendo-o compreender a idéia de que a constante transformação do mundo é a garantia da renovação da própria existência.”<sup>2</sup>

Uma vez que, após a decadência da cultura trágica, a civilização ocidental norteou a sua existência segundo os moldes do racionalismo socrático-platônico e, posteriormente, nos valores da religiosidade cristã, Nietzsche acreditava que a possibilidade de se superar a decadência européia estaria no retorno triunfal ao espírito grego, não através de um olhar petrificado em direção ao passado, mas aproveitando o potencial produtivo de outrora para nortear o presente e a conduta dos seres humanos de seu próprio tempo, e a obra wagneriana seria a catalisadora desse processo. A declinante sociedade européia deveria ser radicalmente transformada e restaurada numa expressão cultural mais criativa e poderosa, superando assim tanto a visão teórica de mundo como os ideais metafísicos de uma moral religiosa que não propõe a felicidade plena em vida, mas apenas lampejos e promessas de gozo em um mundo supra-sensível. Para Wagner,

<sup>1</sup> NIETZSCHE, *O nascimento da Tragédia*, § 15, p. 92-93.

<sup>2</sup> NIETZSCHE, *O nascimento da Tragédia*, § 7, p. 55.

O Cristianismo oferece justificção para uma existncia miserável dos homens sobre a Terra, destituída de honra e de utilidade. Vai buscar uma tal justificção à maravilha de um amor divino que, ao contrário do que erradamente pensavam os belos gregos, não criou o homem para uma existncia terrena de alegria consciente, antes o teria encerrado num catre repugnante, preparando-lhe assim para depois da morte um esplendor eterno de comodidade e inação como recompensa do desprezo de si próprio interiorizado neste vida (WAGNER, *A Arte e a Revolução*, § 3, p. 48).

Desse modo, Nietzsche considerava a criação artística de Wagner como o baluarte de uma renovação cultural que propunha despertar a cultura ocidental para uma perspectiva vigorosa da existência, embelezando a vida e afirmando os valores imanentes do mundo, ao invés de extrair dele a justificativa para a adoção de uma perspectiva ascética, negativa. Wagner é herdeiro do drama musical grego não no que toca ao estilo musical, pois a escala tonal antiga era diferente da moderna, mas pelo projeto cultural subjacente em sua criação, que seria um tônico capaz de superar o declínio de uma cultura teórica, sustentada pelo ideal ascético e desprovida de uma genuína compreensão estética da vida.<sup>1</sup> Por isso a comparação que Nietzsche estabelece entre Wagner e Ésquilo, justamente o trágico grego que mais se aproximaria esteticamente e axiologicamente do instinto dionisíaco, pois em sua obra o coro e a música predominam sobre as características propriamente dramáticas.<sup>2</sup>

Todavia, a insatisfação de Nietzsche em relação ao projeto de Wagner não tardou a surgir, iniciando-se primeiramente pela polêmica despertada pelo “Festival de Bayreuth”, o evento musical idealizado por Wagner em prol da possibilidade de renovação do ambiente artístico e cultural da Alemanha, concedendo dignidade para a criação artística e para a existência entrelaçada nesse espírito estético. A proposta original que Wagner destinava para Bayreuth consistia em apresentar um drama musical direcionado para a apreciação de um público artista, como uma consagração musical após uma intensa jornada de luta em prol da afirmação da cultura, possibilitando uma interação universal entre os homens de gênio através do amor pela arte libertadora. Nessa esfera, a nobreza dos homens seria medida pela dedicação à

---

<sup>1</sup> De acordo com BURNETT (2007, p. 239), “O novo sentido da música está ligado, portanto, com uma identificação entre a educação do público, uma nova configuração política e, principalmente, um novo olhar sobre a música, o qual, em Bayreuth, é sinônimo da própria vida reencontrada”

<sup>2</sup> NIETZSCHE, “Wagner em Bayreuth”, § 4, p.59.

criação artística, não por títulos convencionados socialmente, pois Bayreuth não legitimaria a estrutura social estabelecida. Vale ressaltar que, antes de seu rompimento com Wagner, Nietzsche percebia a existência de um poder esteticamente transfigurador neste novo modelo de teatro:

Bayreuth significa para nós a manhã de consagração no dia da batalha. Não se poderia fazer pior injustiça do que supor que, para nós, trata-se unicamente da arte: como se a arte fosse um remédio ou narcótico, graças ao qual fosse possível se desfazer de todas as misérias. Vemos na imagem da obra de arte trágica de Bayreuth justamente a luta dos indivíduos contra tudo o que se apresenta como uma necessidade aparentemente inexorável: contra o poder, a lei, a tradição, a convenção e toda ordem estabelecida das coisas (NIETZSCHE, “Wagner em Bayreuth”, § 4, p. 65).

No entanto, ao participar deste magnífico evento musical, Nietzsche se decepciona com a proposta concretizada por Wagner, revoltando-se sensivelmente contra este, que teria se desvirtuado de seus projetos originais. Considera ainda, para malgrado da arte genuína, que não presencia a celebração artística que outrora o compositor propunha para a revitalização da cultura germânica, na qual os valores decadentistas seriam contestados em prol da criação do gênio artístico, no embate contra os poderes instituídos e legitimados pelos códigos morais conservadores de uma classe detentora dos recursos econômicos da sociedade, incapaz de apreciar a beleza de uma obra de arte. Nietzsche reiteraria que em Bayreuth ocorre justamente a própria negação dos ideais transformadores, ao constatar a presença de um público ruidoso e pedante, ávido pela satisfação de seus apetites hedonistas, cujo comportamento em relação à obra de arte se assemelhava aos dos “filisteus da cultura”, em decorrência de sua incapacidade de compreenderem o genuíno sentido da criação artística. Os instintos vitais e a apreciação da arte trágica são pervertidos e transformados em histeria dos afetos, e o contato imediato do indivíduo enquanto artista com a essência primordial do trágico avilta-se em arte franqueada para o gozo desenfreado de uma massa turbulenta – justamente os sintomas de declínio cultural que o filósofo combatia tão ardorosamente na sua defesa do projeto wagneriano. Em Bayreuth se é honesto apenas como massa, o indivíduo renuncia ao direito de ter a própria escolha, o direito a seu gosto.<sup>1</sup> Nietzsche constata dolorosamente que, na

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, “No que faço objeções”, p. 54.

realidade, o anseio fundamental de Wagner consistia em conquistar o reconhecimento do público e dos críticos, não para que obtivesse a valorização da figura do artista e da sua poderosa criatividade, mas para lisonjear os caprichos de sua própria personalidade e granjear sucesso, através da depravação de seu contestador e vigoroso ideal revolucionário que propusera ao longo dos momentos criativos na sua carreira artística.

Na dimensão estética, ocorre outra insatisfação de Nietzsche em relação ao rumo concedido por Wagner na concepção e execução das suas obras, pelo fato de que as palavras, os gestos e as imagens, caracteres representativos, adquiririam grande predominância em relação à música, sujeitando a sua potência não-imagética aos elementos cenográficos, tornando, por conseguinte, a música um veículo para a expressão do drama. Portanto, apesar da música operística de Wagner, na sua última fase criativa, possuir uma elevada complexidade harmônica, ela perdera a sua tão almejada independência para os demais caracteres da obra dramática. Nietzsche reitera que Wagner viu-se na necessidade de ampliar a importância dos gestos dramáticos dos cantores, da beleza da cenografia, em prol da sedução estética dos espectadores.<sup>1</sup> Por conseguinte, Wagner, a quem Nietzsche comparara com Ésquilo, por considerar que o compositor alemão possuía o dom, tal como o dramaturgo grego, de expressar a transfiguração da existência através da exposição do mito primordial da vida, se transformava, neste momento, numa espécie de Eurípides moderno, o grande artista teórico, desta vez, ornamentado com os atributos do decadente espírito moderno, romântico e cristão.<sup>2</sup> Com efeito, Nietzsche considera que

Wagner não era músico por instinto. Ele o demonstra ao abandonar toda lei e, mais precisamente, todo estilo na música, para dela fazer o que ele necessitava, uma retórica teatral, um instrumento de expressão, do reforço dos gestos, do sujeito, do psicológico-pitoresco. (NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, § 8, p. 25).

Desse modo, Nietzsche considera que Wagner, na última fase de sua produção musical, subverteu o seu próprio ideal estético da música como o elemento

---

<sup>1</sup> Tal como argumenta FISCHER-DIESKAU acerca da ruptura entre Wagner e Nietzsche (1982, p. 147): “A questão decisiva era esta: Arte no sentido da tragédia antiga ou teatro moderno obedecendo às exigências do dia?”

<sup>2</sup> Para detalhes sobre a relação de Wagner com a valorização romântica e suas tendências pessimistas, Cf. HOLLINRAKE (1986).

sintetizador de todas as artes, ao considerar a ópera como meio de expressão para conceitos e não como um fim puramente estético, tornando a música uma serva das idéias teóricas vinculadas ao drama operístico.<sup>1</sup> Nietzsche criticava o estilo da criação culminante de Wagner por este utilizar a música como suporte para a exaltação de um enredo ou visão de mundo cuja finalidade principal seria o de veicular um sentido moral, religioso ou metafísico, em prol de uma apologia de valores estranhos ao ideal trágico da arte, tais como o ascetismo cristão e a aversão aos valores do mundo terreno. Ponderando acerca da reviravolta dos valores trágicos na ópera de Wagner, podemos dizer que Nietzsche secciona a estética do compositor em duas grandes vertentes, de acordo com dois princípios orientadores da vida:

O primeiro afirma o poder transfigurador da existência e demonstra dramaticamente a explosão do trágico, possuindo características destituídas de qualquer vínculo com a transcendência da legislação moral sobre o homem e a vida, representando o ciclo de perecimento e renascimento onde se nutre o grande fluxo do mundo. Nesta esfera, de acordo com a perspectiva nietzschiana, poderíamos enquadrar óperas como *Os Mestres Cantores de Nuremberg*, *Tristão e Isolda* ou grande parte do ciclo *Anel de Nibelungos*. Inclusive, vale ressaltar que esta citada vertente estaria representada dramaticamente pela figura extraordinária capaz de restaurar as forças desse mundo decadente, Siegfried, deus-herói que, na grande saga wagneriana, desde o seu nascimento é motivo de grande inquietação por parte da moral conservadora, por ser fruto de uma relação incestuosa. Na personalidade de Siegfried estaria modelada a figura do homem trágico, aquele que consolidaria os novos valores no mundo como superação do conservadorismo e das determinações tirânicas, representando assim o período estético no qual a obra de Wagner estava distanciada do infeliz entrelaçamento entre pessimismo e moral cristã. Desse modo, o herói, de acordo com a intenção wagneriana, se caracteriza por como um homem dotado de grande potência de agir, manifestada na sua pretensão de suprimir os velhos contratos, a moral arcaica, os deuses corrompidos, através do aflorar do sentimento de amor livre e pelo desenvolvimento do novo homem, o qual, sobre os destroços de

---

<sup>1</sup>Conforme os esclarecimentos de DIAS (1994, p. 118): “A crítica de Nietzsche ao romantismo wagneriano nos faz ver o drama musical deste compositor como fruto de uma dupla impotência: de estilo, porque a música foi sacrificada à idéia, e de existência, porque o drama foi criado para compensar uma falta”.

uma civilização decadente, afirma a vida e a insurreição da raça dos homens imanentes contra os códigos de uma tradição arcaica, ordenada por um viés transcendente.<sup>1</sup>

A segunda vertente da obra de Wagner se caracterizaria por pretender renegar os valores imanentes do mundo terreno, desta existência, inculcando no espectador conceitos morais característicos da religiosidade cristã em sua vertente mais decadente, preconizando a moralidade da vida ascética nas aspirações éticas para a existência de um indivíduo em sua trajetória rumo a sua redenção. Este projeto moral se manifesta especialmente em *Parsifal*, “festival cênico” no qual o compositor celebra o seu retorno ao seio da fé cristã, pretendendo desenvolver a idéia da vida sensual como expressão do pecado, valorizando assim um ideal de sublimação dos instintos vitais numa dimensão espiritual transcendente. Dentro desse contexto ascético e negativo, Nietzsche destaca que, na cena final de *O Crepúsculo dos Deuses*, Wagner modificara o final da primeira versão, na qual originalmente a personagem Brunhilde declamava um hino em louvor ao poder da vida que se renova continuamente através do oscilar de nascimento e perecimento dos seres individuais, substituindo tal cena pela sua imolação em prol da redenção do mundo, o que concede ao término da saga caracteres contrários ao espírito trágico.<sup>2</sup>

De acordo com a perspectiva de Nietzsche, podemos considerar que, do mesmo modo que no período medieval a Filosofia foi utilizada como instrumento do dogmatismo da Teologia, Wagner, analogamente, através de *Parsifal*, submetia a música, a essência vital do espírito trágico, aos ideais morais, de modo que a sua obra musical se tornava expressão de uma perspectiva religiosa fraca, entorpecida, insalubre para o desenvolvimento pleno das forças vitais. Nietzsche, mesmo reconhecendo a existência de uma refinada qualidade musical em *Parsifal*, considera que tal estrutura musical, servindo de suporte para um drama místico que prega o elogio da castidade, não pode ser a mais perfeita afirmação da existência, pois, ao contrário, justamente por se submeter a questões vinculadas ao ascetismo severo ou ao âmbito do transcendente, tais como a santidade, penitência ou redenção, culmina na negação das forças instintivas da natureza, inculcando veladamente no espectador uma aversão ao esplendor da vida em toda a sua abundância. Vejamos mais uma

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, § 4, p.16-17.

<sup>2</sup> NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, § 4, p. 17.

crítica que Nietzsche realizou contra a proposta da redenção metafísica idealizada de Wagner:

O problema da redenção é sem dúvida um problema respeitável. Sobre nenhuma outra coisa Wagner refletiu tão profundamente: sua ópera é a ópera da redenção. Em Wagner, há sempre alguém que deseja ser redimido: ora um homenzinho, ora uma senhorita – este é o problema dele. (...) *O Navio Fantasma* prega o sublime ensinamento de que a mulher faz assentar o mais inquieto dos homens, ou, em linguagem wagneriana, o ‘redime’ (NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, § 3, p. 14).

Ora, algumas óperas compostas por Wagner na sua juventude, tais como *O Navio Fantasma*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, ainda que nos seus respectivos enredos haja o embate íntimo entre a vontade individual e o sentimento de elevação espiritual em prol da redenção da existência, possuiriam, no entanto, elementos dramáticos que lhes concederiam qualidades afirmativas, pois os seus protagonistas se singularizam pelo fato de adotarem uma postura de contestação revolucionária contra a mediocridade de espírito dos seus interlocutores e da multidão inconsciente de seu potencial, devido ao cego respeito pelas tradições morais. Por exemplo, o personagem-título de *Tannhäuser* desafia os costumes do amor cortês ao proclamar a embriaguez do amor afrodisíaco. Mais ainda, em tais narrativas encontramos profundas ressonâncias com os mitos gregos (O Holandês Errante d’ *O Navio Fantasma* se assemelha ao mito de Odisseu que vaga décadas pelos mares em busca de sua terra natal; a proibição de Elza conhecer o nome de *Lohengrin* na ópera homônima se aproxima simbolicamente da impossibilidade de Sêmele conhecer a identidade verdadeira de Zeus, e em ambos os casos, a revelação da verdade motiva na vida dessas mulheres terríveis infortúnios.<sup>1</sup> Inclusive, há que se destacar que nessas óperas ocorre o conflito dos protagonistas entre a sensualidade e a castidade, a qual, em dados momentos, Nietzsche considera que pode ser extremamente benéfica para a vida, de modo que entre ambas as esferas não há uma necessária contraposição.<sup>2</sup> O problema, por conseguinte, se dá a partir da elevação da castidade a um patamar rigidamente ascético.

<sup>1</sup> MACEDO (2006, p. 87-95), analisa as semelhanças arquetípicas entre os mitos gregos e as narrativas wagnerianas de *O Navio Fantasma*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, demonstrando que, apesar da roupagem cristianizada que o compositor concede a tais mitos em suas óperas, de nada tais adaptações retirariam a intensidade trágica de tais temas, justamente pela origem pagã dessas narrativas.

<sup>2</sup> NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, III, § 2, p. 88.

Nietzsche, ao desvendar a essência da estética musical de Wagner, ponderando se porventura ela manifesta um caráter afirmativo da existência, por estimular o ânimo e fortalecer a vitalidade do ouvinte, ou se manifesta uma perspectiva negativa, propondo o distanciamento e o entorpecimento da vida, profere o seu julgamento: constata que tal arte brota não de um sentimento de imanência proveniente da superabundância de existência, mas da aversão pela própria vida, propondo o apaziguamento de sua vontade de viver, em detrimento da superação dos limites da sua própria vitalidade. Por conseguinte, a música de Wagner não pode receber o estatuto de dionisíaca ou trágica, conforme Nietzsche pretendia nas suas obras de juventude, mas sim, de extrema expressão da decadência da vitalidade. Essa decepção leva Nietzsche a refletir sobre os fatores que motivaram essa reviravolta radical na obra de Wagner, encontrando, por conseguinte, duas contundentes respostas:

A primeira diz respeito ao envelhecimento físico de Wagner, sendo, portanto, de âmbito estritamente fisiológico. Afinal, Nietzsche considera que a velhice pode contribuir, em algumas circunstâncias, para o desenvolvimento do ideal ascético, posto que a proximidade temporal com o término da existência conduz o indivíduo incapaz de desenvolver na sua vida um sentido imanente a buscar perspectivas apaziguadoras da sua condição angustiada em um horizonte metafísico, plenamente distante dos parâmetros axiológicos da vida terrena. Inclusive, devemos recordar que Nietzsche considera que uma de suas críticas ao estilo musical presente nas obras derradeiras de Wagner era motivada por questões fisiológicas, por compreender que a reviravolta da estética wagneriana não possibilitava a ampliação da saúde e da vitalidade corporal, concedendo robustez, alegria e bem-estar psicológico, mas somente o contrário de todos esses benefícios, ou seja, através do estímulo das tensões nervosas e da perda da vitalidade.<sup>1</sup> Tais questões justificam a idéia de Nietzsche considerar a estética como uma espécie de “fisiologia aplicada” cujo propósito seria o de refletir sobre os efeitos da obra de arte na afetividade humana, pretendendo sempre alcançar o

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, “No que faço objeções”, p. 53. Vejamos ainda os comentários de BARROS (2007, p. 133): “Exímio manipulador das excitações nervosas, Wagner teria, segundo Nietzsche, infectado seus ouvintes, de sorte a neles instilar a produção de anticorpos, mas a dependência aos efeitos opiáceos de sua arte. A sedução artística transformar-se-ia, nesse caso, numa inseminação nociva, na administração de um *pharmakon* que vem à luz sob a forma de poderosas doses de sentimento seguida por uma indefectível hipnose auditiva”

fortalecimento das disposições vitais do indivíduo.<sup>1</sup> Por isso Nietzsche critica a estética tradicional, uma vez que seu ponto nevrálgico consistia em versar sobre o belo ideal, além de desenvolver noções como a de contemplação artística desinteressada, a qual, segundo os seus criadores, possibilitaria o apaziguamento do querer humano mesmo diante de cenas e eventos que, em circunstâncias comuns, poderiam despertar a sua lascívia e cupidez. Por exemplo, Schopenhauer considera como degradação da estética a arte que se utiliza dos efeitos da concupiscência, tais como as representações de mulheres nuas com uso de apelo nitidamente sexual, ou mesmo de alimentos apetitosos, denominando tal arte como “provocante”, postulando assim uma contemplação estética desinteressada, atuando como um lenitivo da vontade humana.<sup>2</sup> Nietzsche critica essas tendências estéticas vinculadas ao ascetismo, valorizando, por conseguinte, a expressão artística que preconize o belo enquanto estímulo para a força, a saúde e a expansão da capacidade de ação, aproximando-se da definição do belo segundo a concepção do romancista Stendhal, uma “promessa de felicidade”<sup>3</sup>, pois segundo ele, a beleza, ao invés de ser uma qualidade que, quando contemplada, motivava o apaziguamento do caráter desiderativo da afetividade humana, seria, pelo contrário, um elemento que estimularia o desenvolvimento da vitalidade, de uma sadia sensualidade nas disposições afetivas do indivíduo.<sup>4</sup>

A segunda resposta refere-se à transformação das concepções estéticas de Wagner, posto a sua adesão ao Cristianismo estaria associada às influências recebidas anteriormente do pensamento de Schopenhauer, em especial a questão da renúncia e do ascetismo, em favor do apaziguamento da vontade de viver humana. Todavia, essa colocação motiva uma situação curiosa: Wagner, quando influenciado pelas teorias de Schopenhauer, teria transformado a sua visão de mundo em sentimento afirmativo da vida, conforme se pode constatar através da análise de algumas cenas do *Tristão e Isolda*, sobretudo na entusiástica culminação do *Liebestod*, a “morte de amor”, no qual os protagonistas vislumbram a transformação das dores do mundo através do ato de amor, anulando, por conseguinte, as suas individualidades em prol da reintegração

<sup>1</sup> NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, § 368, p. 270-271; *Nietzsche contra Wagner*, “No que faço objeções”, p.53.

<sup>2</sup> SCHOPENHAUER, *O Mundo como Vontade e como Representação*, III, § 40, p. 280-282.

<sup>3</sup> Cf. STENDHAL, *Do Amor*, Cap. XVII, nota 33, p. 34.

<sup>4</sup> NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, III, § 7, p. 97.

cósmica no seio do Uno originário.<sup>1</sup> Todavia, nas últimas criações, Wagner teria se aproveitado das teorias de Schopenhauer para expressar uma visão de mundo tendenciosamente decadente, entrelaçando esta perspectiva ao espírito cristão, fato este que explicaria a origem do complexo enredo de *Parsifal*, ao associar símbolos cristãos tradicionais com a idéia de renúncia, castidade, e ascese. Ora, em *Parsifal*, o que predomina da filosofia schopenhaueriana não é mais o recorte criativo operado por Wagner, direcionando o fluxo desconsolado da constatação do sofrimento do mundo para uma busca ascética pelo Nada, como proposto por Schopenhauer, para uma dimensão cosmológica da vida em que através do poder inefável do amor todas as coisas se unificam; pelo contrário, *Parsifal* encarna justamente o ideal de castidade ascética e santidade moral vislumbrado por Schopenhauer na sua “Metafísica da Ética” exposta no livro IV de *O Mundo como Vontade e como Representação*. Todavia, Wagner ainda vai mais além do que o mestre, pois enquanto Schopenhauer pensara justamente na figura do asceta como um ser que se destaca da turbulência da massa e da própria moralidade instituída, o compositor, por sua vez, elege como palco da narrativa apologética da castidade um mosteiro católico, na qual homens gregários se unem em torno de uma experiência religiosa comunitária. As figuras do místico hindu e do santo cristão delineadas por Schopenhauer, por outro lado, expressam a necessidade do asceta seguir um caminho solitário, sem nem mesmo contar com a participação de outros correligionários. Envolvido nessa polêmica, Nietzsche afirmará sobre Wagner que

Nada existe de mais cansado, de caduco, de vitalmente perigoso e de caluniador do mundo, entre as coisas do espírito, que a sua arte não tenha secretamente tomado em sua proteção – é o negro obscurantismo, o que ele esconde nos mantos de luz do ideal. Ele incensa todo instinto niilista (budista), e o transveste em música, ele incensa todo Cristianismo, toda forma de expressão religiosa da *décadence*. (NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, “Pós-Escrito”, p 36).

---

<sup>1</sup> Para MACEDO (2006, p. 100), “Tristão e Isolda não se libertam dos sentidos físicos de uma forma castradora, o que acontece é uma transfiguração do amor físico, uma espécie de sublimação da sensualidade”. Anteriormente, na p. 38, a autora defende a seguinte tese: “Wagner era um schopenhaueriano voltado para o mundo e ele interpretou Schopenhauer à sua maneira. Assumiu a arte como um meio de redenção e emancipação para os homens. O que, para Schopenhauer, era a possibilidade de libertação do indivíduo, para Wagner, era a possibilidade de emancipação da sociedade como um todo”.

Inclusive, devemos ressaltar que o afastamento de Nietzsche em relação ao seu caro amigo Wagner ocorre simultaneamente ao da obra de seu antigo “mentor espiritual” Schopenhauer, sobretudo quando Nietzsche afirma que a filosofia deste não proporcionaria a tonificação da existência, conforme acreditava outrora, considerando então que a revalorização do pensamento cristão por parte de Wagner, na sua vertente mais ascética, associado com os elementos orientais enaltecidos por Schopenhauer, representaria a encarnação primordial da decadência da vitalidade.

(...) Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre a *hostilidade à vida*, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivismo e do erro. O Cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em “outra” ou “melhor” vida. O ódio ao “mundo”, a maldição dos afetos, o medo a beleza e a sensualidade, um “lado-de-lá” inventado para difamar melhor o “lado-de-cá”, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso, para chegar ao “sabá dos sabás” (...) (NIETZSCHE, *O nascimento da Tragédia*, “Tentativa de autocrítica”, § 5, p. 19).

Contra essa perspectiva antinatural em relação aos valores do mundo da vida, Nietzsche escreve um belo desabafo expressando o seu pesar pela superação da primordial arte trágica, imanente, em favor do desenvolvimento de uma tendência artística essencialmente ascética, expressão da perda da vitalidade e de uma religião que desqualifica a importância do corpo e de suas interações com as forças da natureza. A música wagneriana perde o seu caráter trágico, o seu poder de materializar o mito da dissolução individual em beleza estética:

[...] De que sofro, quando sofro do destino da música? Do fato de que a música foi despojada de seu caráter afirmativo, transfigurador do mundo, de que tenha é música de *décadence* e não mais a flauta de Dionísio... (NIETZSCHE, *Ecce Homo*, “O Caso Wagner” § 1, p. 102)

Desse modo, Wagner encerra a sua longa criação artística demonstrando a suma exaltação dos ideais considerados por Nietzsche como niilistas, os valores cristãos e budistas, sintetizados na sua ópera *Parsifal*. Para Nietzsche, uma obra da imponência de *Parsifal*, composta por um Wagner que estava no ápice de sua

atividade criativa, utilizando um elevado refinamento estético para propagar valores decadentes, como o ascetismo radical e a piedade por tudo aquilo que é fraco, ou para reforçar as esperanças na existência de mundo imaterial idealizado, ordenado por um Deus de cunho moralizante, seria uma inconcebível perversão cultural. Afinal, Wagner estaria depreciando as suas próprias habilidades de compositor genial, renegando as suas revolucionárias propostas artísticas pessoais em prol de um ideal conservador, afirmando assim a vitória do ideal ascético instaurado pelo racionalismo exacerbado do socratismo e consumado pela moralidade cristã. Tratava-se da derrocada cabal dos antigos valores de força e saúde como modelos de virtude, conceitos tão caros ao espírito trágico dos gregos em prol da instauração de um código moral caracteristicamente repressor da genialidade individual dos homens criadores que proporcionam com suas vidas e obras a exaltação da própria existência.<sup>1</sup>

Essa transformação de perspectiva, de acordo com Nietzsche, consiste na própria inversão dos valores vitais, no qual aquilo que demonstra o esplendor da força e a plenitude da saúde, características que na Grécia pré-socrática eram associadas aos conceitos de “bom” e de “belo”, tornam-se emblemas da corrupção moral e do pecado. Embora existisse noutras obras de Wagner uma considerável tendência de afirmação da experiência religiosa, ela aparece ostensivamente acentuada em *Parsifal*, quando manifestada em caracteres tendenciosamente ascéticos; tal ópera pode ser considerada a trajetória do homem originalmente amoral, desprovido de juízos de valores normativos, rumo ao progressivo desenvolvimento de sua consciência moral, plena da ideia de culpa e de pecado. O beijo de Kundry em *Parsifal* não lhe traz o vínculo imanente ao existir, a consciência trágica, a transfiguração existencial pelo amor, mas a corrosão da dívida moral.<sup>2</sup> Expressando uma extrema indignação contra a proposta moralista dessa obra, Nietzsche considera que

---

<sup>1</sup> “No entendimento de Nietzsche, Wagner, ainda que tenha pensado muito em chegar a um ideal de vida forte e bela, não atingiu em sua arte o caráter afirmativo da arte grega” (Cf. MACEDO, 2006, p.190).

<sup>2</sup> A atormentada declamação de *Parsifal*: “Amfortas! / A chaga! — A chaga / Ela arde-me aqui, no flanco!/ Oh! Lamento! Lamento!/ Terrível lamento/ que grita no fundo do coração!/ Oh! — Oh! — / Infeliz! Máximo sofredor!/ Vejo sangrar a chaga:/ sangra agora em mim! —/Aqui — aqui!/ Não! Não! Isto não é a chaga./ Seu sangue corre esvaindo-se em torrentes!/ Aqui! Aqui! O incêndio no coração!/A ânsia, a ânsia terrível/ que domina e oprime todos os meus sentidos!/ Oh! — Tortura de amor! —/Como tudo se arrepiá, freme e palpita/em pecaminosa ânsia!.../ Com visão baça, contemplo fixamente o sacro Cálice. -/O Sangue Sagrado arde: -/ A Glória da Redenção, divinamente suave,/ faz vibrar o interior de todas as almas:/ só aqui, no coração, o tormento não cessa./ Ouço o lamento do

[...] *Parsifal* é uma obra de perfídia, de baixa vingança, que envenena em segredo os frutos da vida. É uma obra ruim. Pregar a castidade é ir contra a natureza. Eu desprezo quem não considera *Parsifal* como um ultraje dos costumes (NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, “Wagner como apóstolo da castidade”, § 3, p. 65)

Para Nietzsche, o problema principal presente na idéia da castidade ascética resulta do anseio de se libertar a pureza da alma do domínio lascivo do corpo, do receio de pecar, tornando-se uma insurreição contra a ordem natural da vida, uma impreciação contra o mundo: “A pregação da castidade é uma incitação pública à antinatureza. Todo o desprezo da vida sexual, toda a sua infecção mediante o conceito de ‘impuro’, é o genuíno pecado contra o espírito santo da vida”.<sup>1</sup> Nietzsche consideraria, em um momento de reflexão em que recordava com uma lamentação contida a sua relação pessoal com Wagner e a profunda admiração que nutria por este, que

[...] quem não desejaria, em consideração ao próprio Wagner, que ele houvesse se despedido de nós e de sua arte *de outro modo*, não com um *Parsifal*, e sim mais vitorioso, mais seguro de si, mais wagneriano, menos enganador, menos schopenhaueriano, menos niilista? (NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, III, § 4, p.91)

Ainda que os dois grandes gênios viessem a trilhar caminhos opostos na vida criativa, ambos poderiam, ao acaso da conjuntura do destino, vir a se encontrarem novamente numa grande união cósmica, transfigurados pelas marcas do tempo e das experiências da vida, pois ainda que na Terra transformaram-se em inimigos, nada impediria que, imersos entre os astros, tornar-se-iam novamente amigos.<sup>2</sup> O grande gênio de Leipzig, ao adaptar suas concepções estéticas ao ideal ascético, de acordo com a perspectiva de Nietzsche, teria perdido a oportunidade de encerrar sua brilhante carreira demonstrando um sentimento de júbilo pela vida e, pelo fato de Wagner estar empregando o seu incontestável talento de artista à causa de um sentimento religioso que se pautava no distanciamento dos elementos imanentes do mundo, demasiado distantes de uma visão de mundo trágica. Todavia, apesar das

---

Salvador,/ O lamento, ah! o lamento!/ por Seu santuário profanado: —/ “Salvai, libertai-me de mãos sujas de culpa!”/ Assim ressoa o Lamento Divino/ Com terrível sonoridade em minha alma./ E eu — o tolo, o covarde,/ em selvagem atitude infantil, fugi!/ Salvador! Redentor! Senhor da Graça!/ Como expiar, eu, pecador, minha culpa?”

<sup>1</sup> NIETZSCHE, *O Anticristo*, “Lei contra o Cristianismo”, IV Proposição, p. 106.

<sup>2</sup> NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, § 279, p. 189-190.

diversas críticas de Nietzsche ao conjunto da obra de Wagner, o filósofo não deixaria de manifestar um considerável pesar pela perda da convivência com aquele que fora outrora o seu grande parâmetro de gênio criador. Nessas circunstâncias, as objeções nietzschianas ao legado wagneriano expressam a insatisfação de um pensador que compreendeu de modo íntimo o processo criativo do grande compositor alemão, e a decepção por este não efetivar plenamente os seus extraordinários projetos estéticos.

## Referências

- BARROS, Fernando de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BURNETT, Henry. "Nietzsche em Bayreuth". In: Discurso n. 37, 2007, p. 217-259.
- CAZNÓK, Yara Borges; NAFFAH NETO, Alfredo. *Ouvir Wagner – Ecos nietzschianos*. São Paulo: Musa, 2000.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Wagner y Nietzsche – El Mistagogo y su apóstata*. Trad. Esp. de Vicente Romano. Madrid: Ed. Altalena, 1982.
- HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A Gaia Ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A visão dionisíaca de mundo; Sócrates e a Tragédia; O Drama Musical Grego*. Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Wagner em Bayreuth*. Trad. de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Trad. de Jair Barboza. São Paulo: EDUSP, 2005.

STENDHAL. *Do Amor*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. Trad. de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1990.

\_\_\_\_\_. *A Obra de Arte do Futuro*. Trad. de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.

**Arte ou terror: a estetização da política no espaço no começo do século XXI<sup>1</sup>**

Ludmilla Reis Rolim  
Mestranda em Filosofia na UFOP

**Resumo**

O presente trabalho propõe uma reflexão crítica sobre alguns aspectos da arte e da estética na contemporaneidade. Amparados pelos ensaios “Teorias do fascismo alemão”, “A doutrina das semelhanças” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, enfrentamos uma polêmica reflexão presente no artigo “5 *avantgardes... or none?*” do pesquisador norte americano Richard Schechner. O artigo de Schechner abre espaço para o argumento que procura aproximar o ato terrorista ocorrido em 11 de setembro de 2001 ao conceito de arte. O pensamento sobre arte tornou-se tão exacerbadamente relativizado que propostas como a de Schechner parecem contextualizadas. Entretanto, se deparar com conclusões dessa natureza parece fazer soar um alarme de alerta. Possivelmente muito semelhante aos que Benjamin imaginava, anunciariam a chegada dos aviões e seus gases mortíferos na Alemanha de 1930. Só que na guerra de hoje, quem são os vencedores, quem são os vencidos? Qual a finalidade da técnica? Para onde converge a estetização da política? Como será possível esta arte? Investigamos como as reflexões de Benjamin para essas indagações se deslocam, quando situadas nesse prisma atual.

**Abstract**

This article proposes a critical overview on some aspects of contemporary arts and aesthetics. Through Walter Benjamin's "Theories of German Fascism", "Doctrine of the Similar", and "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" we face a polemic issue presented by Richard Schechner in his conference "5 *avant-gardes... or none?*". In his conference Schechner opens space to argue about relating the events occurred in September 11th of 2001 to the concept of art. The concept of art has become so overwhelming relative that proposals like Schechner's seem up-to-date. Though, once we reach conclusions of this nature; an alert seems to sound. Probably very similar to those, Benjamin imagined, would announce the arrival of airplanes filled with deadly gases in the Germany of the 30's. But in today's war, who are the winners, and who has been wan? What are the goals of the techniques? Where does the aesthetization of politics lead to? How can art be possible? We investigate how Benjamin's thoughts about these questions are replaced when related with this present-time prism.

<sup>1</sup> Esse texto foi apresentado durante uma comunicação no III Seminário do Mestrado em Estética e Filosofia da Arte da UFOP, na mesa 1 do dia 22 de Maio de 2008.

Bom dia. Essa comunicação propõe uma reflexão sobre alguns aspectos da arte e da estética na nossa contemporaneidade. Digo nossa contemporaneidade porque a perspectiva que aqui proponho diz respeito ao que se compartilha no espaço-tempo-agora, tanto na particularidade dessa sala em que nos reunimos, quanto no contexto global que este lugar se insere, conscientemente ou não, passiva ou ativamente, aceito ou negado, ainda assim compartilhado. Este lugar do agora, comporta não somente essa situação imediata em que vos comunico essas palavras e vocês as escutam, como também as memórias que temos de infinitas outras coisas que aconteceram, acontecem, acontecerão e, arrisco dizer, comporta também aquilo que nem acontece. Diante disso, essa reflexão é premiada por um tanto de insignificância, o que nos serve de desculpa para cometer certas imprudências.

A primeira delas será revelar que a comunicação foi escrita somente algum tempo depois de termos o resumo e o título aprovados pela comissão organizadora do evento. Talvez isso pareça de muito pouco interesse. No entanto, foi neste ocorrido que vislumbramos um ponto de partida eficaz. O título proposto era: “Arte e terror: a estetização da política no começo do século XXI”. No entanto, quando divulgado pelo evento ele sofreu uma pequena modificação e publicaram: “Arte ou terror: a estetização da política no começo do século XXI”. É claro que logo percebemos que essa modificação não era tão pequena assim. Mas o texto ainda não estava nem escrito, faltavam argumentos para a própria autora se decidir qual dos dois seria a melhor opção e, ciente de que isso era provavelmente resultado de sua própria displicência, terminou por deixá-lo como estava e afirmar a “sincronia” desse acidente. Ele era produtor.

Por um lado “arte e terror” arrisca a presunção de intencional uma espécie de adjetivação do que quer que estivermos propondo – neste caso, a estetização da política no começo do século XXI, se é que há alguma. Tal risco é, em grande parte, aliviado pela indagação que é imanente à opção “arte ou terror”. Por outro lado, o próprio estatuto dessa pergunta já não impõe a necessidade de solucionar essa equação? Escapamos a essa imposição se trazemos para o jogo o pensador que ampara essa reflexão, Walter Benjamin. A natureza aporética da filosofia de Benjamin poderia ser facilmente evocada para justificar fazermos perguntas para as quais não ambicionamos, de fato, encontrar respostas conclusivas.

Ainda assim, “arte ou terror” nos causa estranhamento. Propor tal indagação parece, no mínimo, um equívoco conceitual. Podemos colocar arte e terror lado a lado como se fosse possível escolher entre um ou outro? Apenas se tomássemos a idéia de arte em sua atribuição valorativa, classificadora, e não substantiva. De maneira semelhante, “terror” precisaria se deslocar de sua corriqueira função descritiva, de caracterização de sentimentos ou estilos, para se tornar, por sua vez, mais ontológica, no sentido vulgar do termo.

Esse último deslocamento, o da palavra “terror” nos interessa na medida em que o objeto específico de nossa problematização é o atentado terrorista ocorrido em 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, que tem na imagem das duas torres do *World Trade Center* sendo atingidas por um Boeing, queimando e em seguida se reduzindo a pó, uma das mais impressionantes seqüências já produzidas nesse começo de século XXI. Isso, atrelado ao fato de que tal imagem não é produto dos efeitos especiais da indústria cinematográfica norte americana, mas se trata da mais pura realidade, aproxima essa imagem às canônicas e repugnantes imagens do terror (no sentido ontológico do termo) que a humanidade já havia produzido no século passado.<sup>1</sup>

Se ousássemos subtrair desse fato, seu estatuto de realidade sensível – o cheiro de cimento, plástico e sangue queimado mesmo que omitidos pela distância confortável do monitor da televisão, os ruídos dos gritos, vidros estalando e vigas de aço se rompendo mesmo que abafados por uma trilha de suspense e a voz de um repórter tentando descrever e justificar o acometimento de um quadro tão espantoso – a potência dessa imagem nos é estranhamente familiar, como se nela pudéssemos reconhecer um tanto de semelhança. Claro, forçamos aqui a idéia benjaminiana de semelhança, profanamos o próprio desvio. Que ironia lembrar que naquele mesmo setembro de 2001, a promoção de lançamento da superprodução cinematográfica *Homem-aranha*, veiculava a imagem tecnicamente perfeita de uma teia gigantesca entre as duas torres de Manhattan capturando um helicóptero. Só que essa hipótese não existe, a realidade do fato desmoraliza a anedota, rompe a semelhança.

Nesse sentido, a palavra terror enquanto descrição de um sentimento também é adequada. Quando nesta comunicação falamos em arte, falamos na substancialidade da arte, relacioná-la a um episódio como o 11 de setembro suscita em nós esse sentimento.

Mas aqui ainda não se encerra a querela do título desta comunicação. É preciso refletir também sobre o que se segue: a estetização da política no começo do século XXI. Propor o conceito de estetização da política é uma citação óbvia das reflexões de Walter Benjamin. Apesar do contexto em que Benjamin reflete sobre a estetização da política ser significativamente diferente do obsessivo cenário de que dispomos, o resultado dessa estetização permanece o mesmo: a guerra.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Considero essas “imagens do terror ontológico” do século passado acontecimentos como o Holocausto, a bomba de Hiroshima, a fome na Etiópia, entre outros.

<sup>3</sup> “*Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Este ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes*”.

In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. P.195

O que nos encontra hoje é uma situação paradoxal em que a Arte se desvincula da estética na mesma medida em que esta, através dos mecanismos técnicos da indústria cultural, impregna todos os âmbitos da experiência, ou como diria Benjamin, da escassez de experiência contemporânea. A propósito da estetização da política, para tratar de nosso objeto mais amplo, há uma tendência de massa à legitimação da mitificação estética, que a indústria cultural e da informação tecnocrata nos apresenta a respeito dos chefes de estado e seus planos para o “bem comum da humanidade”. Enquanto cidadãos-espectadores, aceitamos o jogo, votamos, sonhamos com nossa salvação heróica, mas não somos capazes de posicionamentos ético-políticos minimamente lúcidos, coerentes e à altura da realidade que se apresenta. Um estado de coisas muito mais próximo do trágico diagnóstico profetizado por Adorno<sup>1</sup>, do que do otimismo benjaminiano de que a técnica nos conduziria à reconciliação.

O chefe de estado, já faz mais de dois séculos, está reconhecidamente desempossado por Hegel<sup>2</sup> do seu estatuto de herói, pois o poder transformador do herói está submetido ao mecanismo regulador, inquestionável e burocrático da máquina estatal. Esta sim determinadora da síntese oferecida às massas. Reconhecemos ainda que esta máquina hoje – e nesse sentido a visão de Marx<sup>3</sup> procede – é determinada pelo poder do mundo financeiro

---

<sup>1</sup> Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer desenvolvem em seus fragmentos teses que apontam para o quanto o domínio da indústria cultural criaram um arcabouço complexo e indezessável para a manutenção do poder das minorias que controlam a técnica, capaz engolir e fazer alimentar sua própria manutenção, qualquer tentativa de esclarecimento ou mesmo de recusa da ordem estabelecida. O assunto demanda maior aprofundamento, entretanto não nos deteremos nele agora, para não fugir do nosso foco. Esse trecho do prefácio da obra acima citada ajuda a esclarecer o caminho tomado por Adorno e Horkheimer. “(...)Se uma parte do conhecimento consiste no cultivo e no exame atentos da tradição científica (especialmente onde ela se vê entregue ao esquecimento com um lastro inútil pelos expurgadores positivistas), em compensação, no colapso atual da civilização burguesa, o que se torna problemático é não apenas a atividade, mas o sentido da ciência. O que os fascistas ferrenhos elogiam hipocritamente e os dóceis especialistas da humanidade ingenuamente levam a cabo, a infatigável autodestruição do esclarecimento, força o pensamento a recusar o último vestígio de inocência em face dos costumes e das tendências do espírito da época. Se a opinião pública atingiu um estado em que o pensamento inevitavelmente se converte em mercadoria e a linguagem em seu encarceramento, então a tentativa de pôr a nu semelhante depravação tem de recusar lealdade às convenções lingüísticas e conceituais em vigor, antes que suas conseqüências para a história universal frustrem completamente essa tentativa.”

In: ADORNO, T e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. P. 04

<sup>5</sup> “Os monarcas de nossa época não possuem mais em suas mãos as decisões de governo as mais importantes; eles não promulgam mais eles mesmos o direito; as finanças, a ordem e a segurança civis não são mais seu negócio próprio específico, a guerra e a paz são determinadas por meio de relações políticas e estrangeiras universais, que não pertencem à condução e poder particulares; e se cabe a eles a decisão suprema e última no que concerne a todas estas relações, o autêntico conteúdo das deliberações, porém, pertence no todo menos à individualidade de sua vontade pelo fato de já estar propriamente afirmado por si mesmo, de tal modo que, no que se refere ao universal e o que é público, o cume da própria vontade monárquica subjetiva é apenas de espécie formal.”

In: HEGEL, GWF. *Cursos de Estética* – vol I. Parte 1, capítulo 3. P. 202 – parágrafo 254

<sup>3</sup> Evocamos Marx, a partir de uma leitura vulgar de sua teoria, que observa que os interesses dos jogos de poder da humanidade sempre estiveram relacionados ao capital. Hoje a manifestação desse poder

bem mais que pelo dos “estados nação”. Só que a imagem estetizada desta máquina propõe o contrário.

O ceticismo que resultou na desarticulação dos sistemas de poder fundamentados na fé e na religião está substituído pela síntese do capital. A lógica do acúmulo, consumo e desperdício infinitamente progressivo, que essa síntese preconiza, mesmo que insustentável, impõe-se como religião. O mito adorado neste sistema não é, entretanto, a burocracia do capital – mesmo que ela fundamente essa “teologia”, ela é mantida em segundo plano – o mito é feito de uma overdose de pessoas, produtos e imagens-padrão a serem seguidos, perseguidos, a todo custo, no sentido maquiavélico da coisa. Esses deuses de todas as cores, formas, preços e feitios, ainda nos oferecem, a cada dia, uma nova oportunidade de iluminação. Não mais a epifania profana, surrealista, embriagada e lúdica do camponês de Paris diante dos recém-nascidos deuses no rosto de vidro da metrópole moderna. A epifania que nos oferecem hoje ludibria perniciosamente, é uma iluminação diabólica.

Por exemplo, o herói mítico da figura mediatizada do presidente Obama é sustentado por noticiários de pandemias avassaladoras, postos lado a lado de uma banalidade qualquer, como a beleza do sorriso da primeira dama, ou o resultado do jogo de futebol, que naturalmente desviam a atenção das massas – desvios esses providenciais para alimentar os cofres da máfia farmacêutica e a atrofiação resignada da mente das massas consumidoras – assim, fazem parecer benevolente, a migalha oferecida pelos EUA como auxílio na tragédia humanitária que acomete o Paquistão. A calamidade de 2 milhões de refugiados da guerra contra o Talibã, ao que parece, já estava arquitetada sob a insígnia da revanche que justificou as investidas bélicas contra o oriente médio desde os atentados de 11 de setembro.

A propósito deste episódio, então, como é possível realizar essa empresa de aproximá-lo do conceito de arte? Apesar de reconhecer os riscos implicados é essa a sugestão de Richard Schechner na conclusão de sua conferência: “5 avantgardes... or none?”, assunto que aprofunda em um artigo mais recente, ainda não publicado, “9/11 as avant-garde art?”, compartilhado por correspondência eletrônica com o autor.<sup>1</sup> Schechner é, entre outras coisas, professor do núcleo de estudos da performance da Universidade de Nova York, autor de

---

do capital se dá através das forças que fazem girar as maiores economias do planeta. São elas os oligopólios, conglomerados e cartéis da economia mundial e ilegal das drogas e das armas e também das economias globais legalizados das indústrias de energia, farmacêutica e alimentícia. É claro, não podemos deixar de lado, a indústria espetacular do entretenimento, da informação e da mídia, cuja operação permeia todas as outras.

<sup>1</sup> O texto “Five avant-gardes... or none?”, é uma atualização de escritos mais antigos do autor, que ele apresentou em conferência em Belo Horizonte e São Paulo, dentro da programação do ECUM 2008 – Encontro Mundial de Artes Cênicas. Já o segundo texto “9/11 as avant-garde art?”, é um trabalho mais recente, ainda não publicado que tive a oportunidade de compartilhar com o autor, através das correspondências que mantemos entre nós.

diversos livros que versam sobre arte e também sobre a teoria da performance, linha de estudos da qual ele próprio é um dos fundadores tanto no segmento das artes, quanto no da antropologia. Este judeu norte americano teve o assombroso privilégio de assistir à destruição das torres gêmeas da varanda de seu apartamento em Manhattan.

A proposta de Schechner não se propõe a investigar a aplicação do conceito de arte nas múltiplas obras produzidas por artistas depois do atentado. Como ele mesmo comenta, nesse gesto há pouca novidade. “Goya, Picasso, Shakespeare, só para citar alguns, já produziram obras primas inspiradas pelo terror da guerra”<sup>1</sup>. O que Schechner almeja é apontar sob quais aspectos o ataque terrorista em si pode ser relacionado ao estatuto de arte.

O polêmico comentário feito depois dos atentados pelo músico alemão Karlheinz Stockhausen é fundamental na reflexão de Schechner. Traduzimos do inglês a colocação de Stockhausen que Schechner apresenta:

Os ataques de 11 de setembro são a maior obra de arte imaginável em todo o cosmo. Mentos alcançando em um gesto aquilo que não poderíamos nem sonhar na música, pessoas ensaiando como loucas durante 10 anos, se preparando fanaticamente para o espetáculo, e então morrendo, apenas imagine o que aconteceu lá. Você tem pessoas focadas em uma performance e depois 5000 pessoas são despachadas para outra vida em um só momento. Eu não poderia fazer isso. Nós compositores, em comparação, somos nada. Artistas também tentam, algumas vezes, ir além do concebível, do que pode ser feito, para que despertemos, para que abramos-nos para um outro mundo. (...) É um crime porque aqueles envolvidos não consentiram. Eles não vieram para o “espetáculo”. Isso é óbvio. Ninguém os anunciou que eles estariam arriscando perder suas vidas. O que aconteceu, em termos espirituais, surpreendeu a segurança do que era presumível, da vida. Isso também acontece com a arte, numa pequena extensão, sem isso a arte não é nada.<sup>2</sup>

De fato, e a reflexão de Schechner caminha nesse sentido, há mais de um século que os gestos dos artistas nos apresentam contínuos e violentos ataques aos sistemas estéticos, sociais e políticos estabelecidos. O universo da arte que produz choque e ruptura é enorme e

---

<sup>1</sup> SCHECHNER, R. “Five avant-gardes... or none?”. Op. Cit.

<sup>2</sup> “[The attacks of 9/11 were] the greatest work of art imaginable for the whole cosmos. Minds achieving something in an act that we couldn't even dream of in music, people rehearsing like mad for 10 years, preparing fanatically for a concert, and then dying, just imagine what happened there. You have people who are that focused on a performance and then 5,000 [sic] people are dispatched to the afterlife, in a single moment. I couldn't do that. By comparison, we composers are nothing. Artists, too, sometimes try to go beyond the limits of what is feasible and conceivable, so that we wake up, so that we open ourselves to another world. [...] It's a crime because those involved didn't consent. They didn't come to the 'concert.' That's obvious. And no one announced that they risked losing their lives. What happened in spiritual terms, the leap out of security, out of what is usually taken for granted, out of life, that sometimes happens to a small extent in art, too, otherwise art is nothing.”  
STOCKHAUSEN, Karlheinz. In: SCHECHNER, R. Op Cit.

ainda presente na proposta de diversos artistas dessa contemporaneidade. Como Schechner bem exemplifica em sua conferência, diversos artistas exploram tabus como o sexo explícito, a *bodyart*, mutilação e sofrimento infligidos em animais vivos ou mortos, até mesmo a antropofagia – no sentido literal do termo –, e suas propostas estão presentes em performances e obras inscritas em bienais internacionais de arte. Essas obras são facilmente classificadas pelos atributos de terror e obscenidade sem que isso, no entanto, e não sem certa polêmica, deslegitime a inclusão desses gestos e propostas em eventos de arte. A relativização absoluta desse conceito permite tais contingências.

É certo que os Jihadistas que protagonizaram os ataques às torres gêmeas não ambicionavam criar uma obra arte, jamais se inscreveriam numa bienal, entretanto o espetáculo fazia parte do plano.<sup>1</sup> Era de se supor que nosso veloz e sensacionalista aparato midiático daria ao ato de fé deles uma *extantânea* exposição massiva e que o gesto acometeria de assombro, não somente os Estados Unidos, como todo o globo. Mas se os próprios Afegãos recusariam o estatuto de arte para localizar seu gesto, pode haver arte nele? Parece ser o que Stockhausen apaixonadamente declara, é também o que Schechner aprofunda no seu artigo mais recente.

Antes de prosseguir, contudo, nos parece crucial atentarmos para este ponto a que chegamos. Aguçar os ouvidos para perceber os relatos deste tempo que de algum modo legitima a reflexão acerca de uma hipótese tão antitética: o 11 de setembro como uma grandiosa e sublime obra-de-arte.

As contingências antes mencionadas, que criaram espaço para que a arte contemporânea repercuta de maneira a extrapolar tantos limites citados anteriormente, inclusive aqueles éticos, tem a ver com certa radicalização em que a idéia da autonomia da arte repercutiu. Mas se havia um espetáculo programado para os atentados, ele era um espetáculo político, um espetáculo religioso; se o 11 de setembro deve ou pode ser encarado enquanto arte, é possível experimentá-lo autonomamente? Sem levar em conta as implicações éticas, políticas, nele contidas?

---

<sup>1</sup> “*Spectacularly*, the American state suffered a defeat on September 11. And *spectacularly*, for this state, does not mean superficially or epiphenomenally. The state was wounded in September in its heart of hearts [...]. [T]he horrors of September 11 were designed above all to be visible [...]. September’s terror was different [than the fire bombing of Dresden or the atom bombing of Hiroshima]. [...] It was premised on the belief (learned from the culture it wishes to annihilate) that a picture is worth a thousand words – that a picture, in the present condition of politics, is itself, if sufficiently well executed, a specific and effective piece of statecraft.”

BOAN, Ian; CLARK, T. J.; MATHEWS, Joseph; e WATTS, Micheal. *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War* (2005). In: SCHECHNER, R. Op Cit.

Schechner é cuidadoso ao propor esse despojamento para encarar o tema sem que sua reflexão se torne apologética – é claro que o autor, de maneira alguma aprecia o gesto nesse acontecimento, ele também não pretende desrespeitar as vítimas, a dor dessa colossal tragédia. Entretanto ele nos propõe esse jogo: “a obra” - mesmo que de extremo mau-gosto, mesmo que ilegal - por que não: “de arte”?

Naquele dia, a varanda de seu apartamento em Manhattan tornou-se repleta de amigos e vizinhos curiosos que sabiam do privilégio da sua vista, todos eles espectadores no espaço-tempo-agora daquele poderoso espetáculo. O avião do avanço, do esplendor do domínio da técnica pelo homem; e o *World Trade Center*, as torres mais altas do mundo dos sucessos corporativos, no coração da gloriosa *New York, New York* - ambos atores de um espetáculo de proporções épicas e sem precedentes, compartilhado tecnologicamente e ao vivo por milhares de milhões de pessoas dos quatro cantos deste planeta.

Schechner percebe que esses atentados têm um alcance muito além dos prejuízos públicos e privados, além do saldo de vidas perdidas. Os ataques de 11 de setembro atingiram com impactos avassaladores e assustadores o “imaginário subjetivo das massas”<sup>1</sup> americanas e também mundiais que estiveram interconectadas por imagens de satélite. Parece ser justamente essa repercussão no imaginário do público o que Stockhausen tem em mente como atributo fundamental da arte quando comenta: “Algo capaz de fazer abrimo-nos para um novo mundo”.

Entretanto, o engajamento de Stockhausen não é político, mas sim com a própria arte; e em seu comentário sobre os atentados a dimensão política está de fato – e isso interessa Schechner – ignorada. O que fascina o músico alemão são as implicações mesmas de toda performance que envolve o acontecimento, sua longa preparação, sua espetacularidade inédita, o estrondoso e fatal efeito nos espectadores.

De fato, o evento envolve uma experiência coletiva cujos efeitos são muito profundos. Nas palavras de Stockhausen: “O que aconteceu, em termos espirituais, surpreendeu a segurança do que era presumível, da vida”. De certa maneira, parece-nos que esta constatação implica numa inclusão natural dos aspectos religiosos, políticos e éticos que envolvem essa experiência coletiva objetiva e subjetivamente.

Schechner chega a explorar um pouco as conseqüências econômicas e também religiosas do acontecido, mas na busca dessa autonomia para a arte, prossegue sua reflexão amparado por Burke, Hegel, e o sublime. Ele não alcança, no entanto, nenhum ponto que nos tenha parecido elucidativo do problema que está posto na mesa. Talvez porque o que ora está

---

<sup>1</sup> In: SCHECHNER, R. Op Cit.

apontado enquanto arte ressoa inequivocamente nesses outros âmbitos da experiência social. Parece, a autonomia da arte não é possível nesse jogo.

Na Grécia Antiga, essas esferas da ética, da política e da religião também estiveram profundamente relacionadas à arte a ponto de, entre elas, ser difícil afirmar uma distinção da maneira que podemos hoje – esses âmbitos se permeavam mutuamente, diziam respeito a uma totalidade. As epopéias homéricas não eram belas obras literárias, como poderia parecer numa perspectiva vulgar, elas eram a própria sabedoria daquele povo, a tábula sagrada onde se inscreviam os códigos que guiavam a conduta e os deveres e os direitos de toda uma sociedade.<sup>1</sup> Durante a idade média, mais uma vez, essas esferas se encontram reunidas. São séculos de obras arquitetônicas, afrescos, vitrais e músicas cujas assinaturas e idiosincrasias dos criadores artistas se diluem nas representações das potências - divina e transcendental – da igreja e das monarquias feudais. Os objetos de arte eram experimentados, acima de tudo, a partir de seu valor de culto.

Osama Bin Laden, alguns dias depois dos atentados, divulgou uma declaração na qual proferia as seguintes palavras:

Deus todo poderoso atingiu os Estados Unidos em seu ponto mais vulnerável. Ele destruiu seus prédios mais magníficos. Louvado seja Deus. Aqui está os Estados Unidos. Foi tomado de terror de norte a sul, de leste a oeste. Louvado seja Deus<sup>2</sup>.

Os pilotos suicidas cumpriam uma missão divina – eram o próprio manifestar da vontade sagrada de deus na terra. Se formos capazes de deslocar nosso ponto de vista para a percepção dos afegãos, reconheceremos seu forte valor de culto.

Por outro lado, a exposição massiva, o fenômeno midiático desses atentados, que divulgou os pormenores mais dolorosos acontecidos, foi o próprio álibi que garantiu o apoio da opinião pública para que se declarasse uma nova guerra: a guerra contra o Terror. Nesse sentido, podemos aproximar o evento de suas dimensões políticas.

O exercício da arte atrelado a intenções declaradamente políticas e éticas está presente na história em situações tão distintas quanto o teatro de Brecht e o totalitarismo. Assim alcançamos novamente nosso objeto mais abrangente de investigação, a estetização da política no começo do século XXI.

---

<sup>1</sup> No capítulo, “Homero como educador”, essas idéias estão muito bem desenvolvidas por Jaeger em seu *Paidéia*.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. P. 61 à 84.

<sup>2</sup> LADEN, Osama Bin. In: SCHECHNER, R. Op Cit.

Se os próprios afegãos se aventurassem a vislumbrar o mundo a partir deste despojamento das possibilidades de verdade acerca dos valores, das crenças, das regras e padrões que justificam o viver ocidental contemporâneo – provavelmente (e não sem abusar de uma maldosa ironia), a visão de Osama Bin Laden sobre seu próprio gesto seria muito semelhante àquela que propôs Stockhausen.<sup>1</sup> Mas não há, de fato, na maldade por trás dessas palavras, esse tom estranhamente fascista?

Até hoje, 8 anos depois, a fumaça turva a compreensão dos propósitos que geraram esse acontecimento e todos os seus desdobramentos. Especular sobre inocentes e culpados faz-nos perder de vista que em se tratando de guerra vencidos e vencedores se confundem. Se é assim, em nome do quê a guerra se perpetua? Em seu contexto particular a resposta de Benjamin é praticamente a nossa pergunta.

A guerra que esse clarão ilumina não é nem a “eterna” que os novos alemães invocam, nem a “última”, com que se entusiasma os pacifistas. Na realidade, é apenas isto: a única, terrível e derradeira oportunidade de corrigir a incapacidade dos povos para ordenar suas relações mútuas segundo o modelo das suas relações com a natureza, através da técnica.<sup>2</sup>

Com a diferença de que sabemos pela experiência hoje que a técnica não se tornou um meio eficaz para realizar essa conciliação, já que ela é controlada por intenções avessas a qualquer conciliação. Que outro meio dispomos para corrigir essa triste incapacidade? Será que a humanidade será capaz de, ainda nesse tempo, encontrar meios eficientes para que opere, de uma vez por todas, segundo as potências de vida e abundância que pulsam a natureza?

## Referências

---

<sup>1</sup> “In a word, hermeneutic terrorism becomes a powerful weapon, by leaving the gaps or blanks in its message available for ad-libbing. One can almost talk of an interactive terrorism, of a karaoke of sorts. I am amazed to see that so many artists or intellectuals have been ready and willing to sing in tune with the September 11 terrorists, and that the improvised statements of Gunther Grass, Arundhati Roy, Karl-Heinz Stockhausen, Jean Marie Straub, Daniele Huillet could hardly be distinguished from those of Bin Laden himself [...]”

DAYAN, Daniel. *Media, the intifada and the aftermath of September 11*. In: SCHECHNER, R. Op Cit

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Teorias do fascismo alemão. P.72.

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- DETIENE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Vol 1. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARX, Karl. *O Capital*. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- SCHECHNER, Richard. "Five avant-gardes... or none?". Conferência apresentada por Richard Schechner através de vídeo-conferência em Belo Horizonte e São Paulo, dentro da programação do ECUM 2008 – Encontro Mundial de Artes Cênicas.
- \_\_\_\_\_. "9/11 as avant-garde art?". Artigo, ainda não publicado, que o autor nos enviou pessoalmente por e-mail.

## Deleuze e Lacan em três tempos

João Gabriel Alves Domingos

### Resumo

O objetivo central do presente artigo é marcar os pontos que justificam a aproximação entre Deleuze e a psicanálise de orientação estruturalista no período que antecede a publicação de *O anti-édipo*. Trabalharemos com a hipótese de que o recurso à obra de Jacques Lacan é parte crucial do projeto mais amplo de Deleuze que consiste em desenvolver uma ontologia da diferença.

**Palavras chave:** simbólico – imaginário – memória – passado – subjetividade – Gilles Deleuze – Jacques Lacan

### Abstract

The aim of this article is to determine what justifies an approximation between Deleuze and the psychoanalysis of structuralist orientation before the publication of *The Anti-Oedipus*. The developed hypothesis is that the reference to Jacques Lacan's work is a crucial part of Deleuze's project, which is based on developing an ontology of difference.

**Key words:** symbolic – imaginary – memory – past – subjectivity – Gilles Deleuze – Jacques Lacan

### Introdução

“Livro algum *contra* o que quer que seja jamais tem importância; somente contam os livros 'pró' alguma coisa de novo, e que sabem produzi-lo”  
 (“Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”, p.247)

Devemos ler os textos de Deleuze dedicados a outros autores muito cuidadosamente. Tudo nos indica que eles, ao invés de apontar para uma adesão de Deleuze a uma escola ou tradição, estabelecem uma identificação de tal tipo que pretende muito mais dizer aquilo que Deleuze quer dizer, com tudo o que há de *essencialmente* problemático no que Deleuze diz, do que propriamente dizer o que os outros disseram de um modo correto e preciso. Percebemos, sem ainda poder

determinar de forma precisa (é necessário fazê-lo em algum momento e é ao que gostaríamos de estar em vias de fazer), que é da própria teoria da repetição que se trata quando Deleuze repete os outros filósofos. De todo modo, o que é importante lembrar, ao menos enquanto não somos capazes de precisar exatamente, é que há uma estratégia sutil nas remissões deleuzianas a outros pensadores.

Feita essa observação, não se recusará, por uma inocente análise retrospectiva, o belo texto sobre o estruturalismo<sup>1</sup>, bem como todas as passagens nas quais Deleuze elogia abertamente Lévi-Strauss e, sobretudo, Lacan. Parece-nos, e não somos os únicos a tardiamente dar a importância necessária para esse fato, que há entre Deleuze e Lacan um diálogo profundo. O que nos preocupa é marcar o recurso a Lacan nos trabalhos de Deleuze do final da década de 60.

## 1.

Sabe-se que o eu, para Lacan, não é uma unidade irreduzível. O chamado estádio do espelho descreve justamente o processo de constituição subjetiva (como um organismo distinto do ambiente) através do seu auto-reconhecimento em uma imagem exterior. Segundo a fórmula de Deleuze, “todos somos Narcisos (...) se bem que contemplemos outra coisa que não nós mesmos”<sup>2</sup>. Essa “forma [exterior] é mais constituinte do que constituída” já que a sua realidade se deve à função de muleta para o sujeito orientar o processo de totalização de si. O estado originário, então, é o do corpo despedaçado, mas que, ao nível de cada um de seus pedaços, é capaz de contemplar e *assumir* uma imagem, transformando-se por isso. Essa dinâmica de identificação é a forma de funcionamento do imaginário. “O imaginário define-se por dois jogos de espelhos, de desdobramento, de identificação e de projeção invertida, sempre ao modo do duplo”<sup>3</sup>. O eu constituído é o conjunto mal unificado dessas

---

<sup>1</sup> Deleuze, G. “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”. *A Ilha Deserta e outros textos*. (ver bibliografia).

<sup>2</sup> A “síntese passiva do hábito” faz óbvia referência às relações imaginárias tal como descrita por Lacan no estádio do espelho. E Deleuze parece iluminar um ponto que, em geral, parece-nos não ser bastante enfatizado: se o sujeito ainda não está constituído em suas primeiras “aparções”, mas ao invés disso ele é tomado apenas como *algo capaz de contemplar* (“sujeitos larvares”), então a analogia com o bebê humano é precária e devemos tomar esse “eu” em um nível orgânico sub-humano. Deleuze, G. *Diferença e Repetição*. p.134.

<sup>3</sup> Deleuze, G. “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”. *A Ilha Deserta e outros textos*. p.224.

identificações, já que não há uma instância capaz de reduzir todas elas em uma totalidade sintética, como é o caso do *cogito*. Na medida em que aquilo que garante a unidade do sujeito está fora dele, devemos afirmar, por um lado, que o sujeito é essencialmente fora de si. Lacan o localiza fora de uma consistência identitária. “(...) *existência* (isto é do lugar excêntrico) em que convém situarmos o sujeito do inconsciente, se devemos levar a sério a descoberta de Freud”<sup>1</sup>. Por outro lado, do ponto de vista ontológico, as identificações sempre serão precárias.

O saldo dessa dinâmica na qual a constituição do sujeito depende de sua alienação é que ele só desejará desejando o desejo do Outro. Esse Outro, onde o sujeito se coloca para desejar, não é uma imagem com a qual ele se identifica, mas é a linguagem. Não se trata de outra pessoa ou outra coisa, mas sim um sistema complexo de relações entre elementos estruturais que não tem “designação extrínseca nem significação intrínseca”<sup>2</sup>. Desse modo, não se dirá nunca “eu desejo”, ao contrário *deseja-se*. A presença subjetiva na linguagem não é realizada graças às identificações imaginárias, ao contrário, na ordem simbólica, diríamos que o sujeito assume uma posição. O seu sentido não é figurativo, ele é relativo ao lugar que o sujeito ocupa na estrutura sempre determinado pelas relações diferenciais com os outros elementos simbólicos. Assim, o simbólico é intersubjetivo porque os sujeitos ocupam um espaço comum, ainda que em geral assumindo posições diversas, e não porque os sujeitos assimilam imagens ou significados socialmente compartilhados. O simbólico é uma outra ordem que faz parte do vivido do sujeito e que não é composta de imagens e relações de identidade<sup>3</sup>. Como diz Deleuze, além do pai real e além do pai tal qual o imaginamos, ainda há um pai que tem a sua função ou sentido determinado pela

---

<sup>1</sup> Lacan, J. “O Seminário sobre ‘A carta roubada’”. *Escritos*. p.13.

<sup>2</sup> Idem. p.225.

<sup>3</sup> Não que haja uma espécie de conjunção ou de sutura do simbólico pelo imaginário. Suspeitamos que isso tenha alguma expressão clínica que não temos conhecimento para determinar (ou mesmo para dizer se realmente há). Queremos apenas defender que, segundo Lacan, a alienação de si no estádio do espelho constitui a matriz segundo a qual o sujeito poderá se alienar na linguagem, ou melhor, no desejo do Outro. Ou seja, tanto os processos de identificação quanto os de aquisição da linguagem implicam a alienação do sujeito, ainda que o inscreva em níveis totalmente distintos. “Assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (Lacan, J. *Escritos*, p.97).

posição que assume na estrutura de parentesco <sup>1</sup>. Ao contrário da imagem, que exerce um papel importante na vida pulsional dos indivíduos através de sua dinâmica própria de identificações, o elemento simbólico diz respeito a um sistema mais complexo que é aquele da linguagem.

Em certos momentos, quando Lacan quer explicar o que é próprio à ordem simbólica, ele dá bastante ênfase ao caráter sobredeterminado do símbolo. Mas essa sobredeterminação se deve ao conjunto de articulações nas quais entram os elementos simbólicos e que ultrapassa as articulações localizáveis em contextos determinados. Citando Freud, assim como os sintomas, “o sonho é um rébus”<sup>2</sup>. E, na verdade, se é correto afirmar que a análise não consiste em encontrar relações biunívocas entre elementos (do tipo “A é B”)<sup>3</sup>, é o fato da fala estar inserida em um sistema mais complexo (o sistema da linguagem) do que ligada a contextos particulares que permite que ela seja analisável. Mais precisamente, o que torna o elemento simbólico peculiar, e que não contradiz Lacan, é que ele sempre tem duas faces: uma atual e outra virtual. Lá onde se atualiza um sentido é preciso referi-lo a um sistema mais complexo que não é empírico, ainda que seja determinante e não transcendente. O sentido como “efeito de funcionamento da estrutura”<sup>4</sup>. No entanto, é porque a estrutura é condição de possibilidade do acontecimento do sentido que Deleuze reclama para ela o estatuto de transcendental.

Grande parte da pesquisa deleuziana do final da década de 60 é dedicada a analisar o funcionamento dessa estrutura (em geral, usada como sinônimo de *idéia* <sup>5</sup>). **Deleuze procura no estruturalismo ferramentas para a análise de um campo transcendental e a-subjetivo cujo funcionamento não pode ser explicado por dinâmicas de identificação.** Dando provas de uma perspicácia exemplar, ele seleciona nos autores estruturalistas os aspectos que distanciam as suas interpretações de

---

<sup>1</sup> “Já possuíamos muitos pais em psicanálise: em primeiro lugar, um pai real, mas também imagens do pai. E todos os nossos dramas passavam-se nas tensas relações do real e do imaginário. Jacques Lacan descobre um terceiro pai, mais fundamental, pai simbólico ou Nome-do-pai”. (Deleuze, G. “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”. *A Ilha Deserta e outros textos*. p.223).

<sup>2</sup> “Existe aí uma concorrência, uma superposição de símbolos”. Lacan, J. “O simbólico, o imaginário e o real”. *Nomes-do-pai*.

<sup>3</sup> Ribeiro, L. “Alíngua de Rousseau”. *Revista Estudos lacanianos*, v.1, n.1, jan-jun/08 (“O all-star na civilização”). p. 103.

<sup>4</sup> Deleuze, G. “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”. *A Ilha Deserta e outros textos*. p.241.

<sup>5</sup> Para uma análise dos dinamismos da *idéia*: “O Método da Dramatização”, *A Ilha Deserta*.

qualquer espécie de significação originária onde os fenômenos ou os objetos poderiam encontrar algum tipo de explicação última. A pretensão é recusar toda estratégia teórica que pretenda totalizar os fenômenos em uma instância transcendente e doadora de sentido (por exemplo: o eu), seja por via de uma participação analógica ou uma totalização dialética.

## 2.

“De uma maneira distinta da de Freud, mas tão profundamente quanto, Bergson viu que a memória era uma função do futuro, que a memória e a vontade eram tão-só uma mesma função, que somente um ser capaz de memória podia desviar-se do seu passado, desligar-se dele, não repeti-lo, fazer o novo” (“A concepção de diferença em Bergson”, p.114).

Conhece-se a significação psicanalítica do pai. A sua função é a de romper a unidade entre mãe e filho, instaurando a falta no sujeito, porque o desejo da criança, desde então, fará referência àquele objeto perdido. Mas uma observação importante é que, real ou imaginariamente, não podemos dizer que o objeto perdido é a mãe, que a interdição é do pai e que há um indivíduo que é interditado, visto que nem há um sujeito constituído sobre o qual a proibição incidiria e muito menos ele é capaz de ter qualquer tipo de percepção de objetos globais como pessoas<sup>1</sup>. Supõe-se ativo na fundação justamente o que está sendo fundado. A vantagem de uma aproximação estruturalista é que se evita o incômodo de personalizar toda a dinâmica. Então, sem fazer adições estranhas à teoria, afirma-se que apenas se fala entrando em um sistema cujas regras não são individuais, ou seja, de todo modo, a interdição é o acontecimento sem o qual a linguagem não pode advir. A linguagem é justamente um conjunto de elementos organizado por leis que ultrapassam a deliberação de cada falante individual. Defende-se então que a linguagem é o Outro justamente porque um indivíduo fala se submetendo a um conjunto de regras lingüísticas que o ultrapassa.

Porém o que significa essa dinâmica da interdição, já que ela não se dá entre representações globais de pessoas? Quando se diz “instaurar a falta” quer dizer que

---

<sup>1</sup> “(...) devido à insuficiência na capacidade perceptiva do bebê, suas primeiras experiências de satisfação não se dão com representações globais de pessoas (...)”. Safatle, V. “Gênese e estrutura do objeto do fantasma em Jacques Lacan”.

algo no indivíduo assumirá a função de uma impossibilidade, uma perda, algo que escapa à sua legislação individual, mas ao mesmo tempo será a causa do seu desejo. Este algo é um significante. De modo análogo à parábola de Kafka, onde nunca se está dentro da lei, mesmo que ela tenha o personagem sob a sua guarda ao longo de toda a vida (como o *rosebud* em *Cidadão Kane*), o significante é a marca da impossibilidade, a marca de algo perdido ou, mais precisamente, daquilo que mostra ao indivíduo que não é ele quem fala ou deseja, ao contrário *algo* deseja e fala. Assim, o significado dessa interdição é antes a da presença de uma instância que ultrapassa o indivíduo do que a referência a um estado de plenitude ao qual faz referência o desejo e que seria identificado a um depois da lei (uma cena originária, real ou imaginada). Se há uma perda é porque o objeto é *essencialmente* perdido, por isso não é este ou aquele objeto. Deleuze chama-o de passado puro ou o imemorial. Não um antigo presente, mas o passado puro não-representável<sup>1</sup>, justamente porque “é em vão que se pretende recompor o passado a partir de um dos presentes que o encerram”<sup>2</sup>. É pelo aspecto do significante que descentra o sujeito apontando para uma virtualidade pura não subjetiva, que Deleuze dá créditos a essa teoria; em especial, no capítulo 4 de *Diferença e Repetição*, mas também em *Lógica do Sentido*, sobretudo na série número seis (“Sur la mise em séries”), e “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”, ainda que a psicanálise seja um referencial teórico presente desde *Empirismo e Subjetividade*.

**Deleuze recorre a Lacan para compreender a natureza desse significante que descentra o sujeito.** Assim, ele distingue dois tipos de objetos: o objeto real, submetido ao princípio de identidade (“estão submetidos à lei de estar ou de não estar em alguma parte”), e o objeto virtual, que falta à sua própria identidade (“tem a propriedade de estar e de não estar onde ele está, onde ele vai”<sup>3</sup>). É possível encontrarmos em Deleuze critérios analíticos que permitem destacar uma estrutura em determinado domínio. E, segundo ele, é um critério fundamental de qualquer estrutura a presença de um objeto virtual que tem como propriedade “não estar onde

---

<sup>1</sup> Deleuze, G. *Diferença e Repetição*, p.143-146.

<sup>2</sup> Idem. p. 144.

<sup>3</sup> Idem, p.173.

é procurado, mas, em contrapartida, ser encontrado onde não está”<sup>1</sup> ou que “não está onde está a não ser com a condição de não estar onde deve estar”<sup>2</sup>. Na concepção de Deleuze, o objeto virtual é o elemento sem sentido, mas que se desloca pela estrutura produzindo efeitos de sentido atualizando de um modo específico a disposição dos seus elementos<sup>3</sup>. Por isso, ainda que a natureza do objeto virtual seja *essencialmente* faltar à sua própria identidade, ele não é um “incognoscível”<sup>4</sup>. O virtual de Deleuze não leva ao silêncio cético ou ao vale-tudo relativista. O objeto virtual possui uma objetividade, mas ele é objetivo enquanto instância problemática, ele é um *objeto determinável enquanto problema*. E as posições que ele atualiza constituem justamente respostas à sua presença irreduzivelmente problemática<sup>5</sup>. Nesse sentido é que o falo pode ser tomado como objeto virtual na fórmula da sexuação, porque os sexos são definidos não por determinado dado biológico verificável empiricamente e sim pela posição que o sujeito ocupa determinada pela circulação do falo simbólico<sup>6</sup>. É desse modo que a sexualidade é definida em função de uma estrutura e não de aspectos biológicos empiricamente verificáveis.

“(…) o falo aparece não como um dado sexual, nem como a determinação empírica de um dos sexos, mas como o órgão simbólico que funda *toda* a sexualidade como sistema ou estrutura, e com relação ao qual se distribuem os lugares ocupados de modo variável pelos homens e pelas mulheres, e também as séries de imagens e de realidades. Designando o objeto = x como falo, não se trata, pois, de identificar este, de conferir-lhe uma identidade que repugne à sua natureza; porque, ao contrário, o falo simbólico é aquilo que falta à sua própria identidade, sempre encontrado lá

<sup>1</sup>Deleuze, G. “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”. *A Ilha Deserta e outros textos*. p.239.

<sup>2</sup>Deleuze, G. *Diferença e Repetição*, p.173.

<sup>3</sup>“(…) o não-sentido não é a ausência de significação, mas, ao contrário, o excesso de sentido, ou aquilo que proporciona sentido ao significado e ao significante” (Deleuze, G. “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”. *A Ilha Deserta e outros textos*. p.240-241).

<sup>4</sup>“(…) certamente, o objeto = x de forma alguma é um incognoscível, um puro indeterminado: é perfeitamente determinável, inclusive em seus deslocamentos, e pelo modo de deslocamento que o caracteriza. Simplesmente, ele não é assinalável, isto é, fixável num lugar, identificável num gênero ou numa espécie” (Idem, p.242).

<sup>5</sup>“(…) consistência objetiva que assume a categoria do problemático no seio das estruturas” (Idem, p.241).

<sup>6</sup>“In this precise sense, sexual (or political) difference is the 'dark precursor', never present, a purely virtual 'pseudo-cause', the X which always (constitutively) 'lacks at its own place' (all its actualizations already displace it) and, as such, distributes the two actual series (masculine and feminine in sexuality, the Right and Left in politics). In this sense, Lacan advocates a non-relational concept of phallus: the phallic signifier 'founds sexuality in its entirety as system and structure': it is in relation to the phallic object that the variety of terms and the variations of differential relations are determined in each case” (Zizek, S. “Deleuze and lacanian real”. In: [www.lacan.com/zizrealac.htm](http://www.lacan.com/zizrealac.htm)).

onde não está, pois não está lá onde é procurado, sempre deslocado em relação a si, *do lado da mãe*” (“Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”. *A Ilha Deserta e outros textos*, p.241).

Na perspectiva de Slavoj Žižek, Deleuze e Lacan tomam o pensamento sempre como não sendo contemporâneo daquilo que o causa. *O pensamento é causado pelo não pensado*. Eis então a importância de incluir o objeto virtual na estrutura. “O inconsciente significa que o pensamento é causado pelo não-pensado que não se pode capturar no presente, exceto capturando-o em suas conseqüências”<sup>1</sup>. Para definir o virtual, Deleuze recorre à noção de passado puro tal como Bergson a concebe. A tese bergsoniana reproduzida por Deleuze é: não pensamos o passado em si enquanto o tomarmos como um presente antigo<sup>2</sup> porque, nesse caso, obviamente, estaríamos pensando ainda o presente e não o passado. Como elemento não representativo, que não pode ser reduzido a uma figura atual, um antigo presente, a definição bergsoniana do passado vai de encontro com as características do objeto virtual na maneira como Deleuze o descreve no texto “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”.

“O atual presente não é tratado como o objeto futuro de uma lembrança”<sup>3</sup>. Então, o que é o passado enquanto passado?<sup>4</sup> Pensar a repetição temporal (a memória) nos lança em uma série de paradoxos que apontam para a natureza do passado como passado puro. Se não pensamos o passado como um antigo presente (ou seja, se pensamos o passado como passado), então ele é contemporâneo ao presente atual e ao presente antigo. Mas se o passado é contemporâneo de todos os presentes, então o passado coexiste como um todo no presente e, não sendo redutível a um presente qualquer, não havendo um presente que diríamos “é aqui a origem”, ele preexiste ao presente que passa. “O passado não está 'neste' segundo presente como não está 'após' o primeiro”<sup>5</sup>. O passado é um passado imemorial.

### 3.

<sup>1</sup> Žižek, S. “Deleuze and lacanian real”. In: [www.lacan.com/zizrealac.htm](http://www.lacan.com/zizrealac.htm).

<sup>2</sup> “O passado não é um antigo presente”. Deleuze, G. *Diferença e Repetição*. p.142

<sup>3</sup> Idem. p.143.

<sup>4</sup> “Mas que significa passado puro, *a priori*, em geral ou como tal”. Idem. p.144.

<sup>5</sup> Idem. p.144.

Por um lado, poderíamos ler “O Seminário sobre 'A carta roubada'” de Lacan como uma análise que estabelece uma relação analógica entre duas cenas na qual a cena originária determina a derivada que retira dela todo o seu conteúdo qualitativo. Assim, a série polícia-ministro-Dupin repete analogicamente a série rei-rainha-ministro. Por outro lado, o mesmo tipo de leitura pode ser atribuído ao caso de neurose obsessiva do homem dos ratos. A cena paternal se relaciona de tal modo com a filial que é a sua expressão que ela determina. Em dois presentes, um passado e outro atual, são os mesmos elementos (dívida, amigo, mulher pobre e mulher rica) que são encontrados e dispostos da mesma forma. Toda a diferença entre as duas séries é desprivilegiada em nome das identidades objetiva e qualitativamente determináveis.

No entanto, Lacan nos desvia desse caminho que consiste em encontrar a comunicação entre as duas séries na relação de semelhança.

“Será preciso sublinhar que essas duas ações são semelhantes? Sim, pois a similitude que visamos não é feita da simples reunião de traços escolhidos com o único intuito de configurar sua diferença. E não bastaria reter esses traços de semelhança à custa de outros para que daí resultasse uma verdade qualquer. É a intersubjetividade em que as duas ações se motivam que queremos ressaltar, e os três termos com que ela as estrutura” (“O seminário sobre 'A carta roubada'”. *Escritos*, p.16-17).

Na verdade, a comunicação entre as duas séries é realizada por um significante particular que não representa a identidade entre as duas séries, ao contrário, a identidade não é um predicado que pode ser atribuído à sua natureza. Há uma intersubjetividade entre os sujeitos, porque cada um deles ocupa uma posição em relação a este objeto e não porque os sujeitos compartilhem significados comuns ou tenham compreensões semelhantes das coisas. No caso do conto, o objeto que faz as séries se comunicarem e que emparelha as posições as quais os sujeitos vêm a ocupar é a carta roubada. Já na neurose obsessiva do homem dos ratos, é a dívida que circula entre as séries. Não podemos dizer então que uma série é derivada e a outra originária já que a causalidade não se estabelece de uma à outra, mas entre cada uma delas e o objeto virtual, ou seja, nesse sentido, elas são simultâneas. O passado já não subsiste como um modelo para o presente, porque a repetição não se exerce sobre a cena originária, mas sobre o objeto virtual. Nesse sentido, não podemos falar de uma

repetição bruta ou repetição do mesmo, já que ao se exercer sobre um objeto virtual: (1) não há na repetição um privilégio ontológico das identidades sobre as diferenças entre as duas séries e (2) não é certo que as posições que acompanham o objeto virtual sejam as únicas passíveis de atualização e as únicas que foram atualizadas.

Para Constantin Boundas, quando recorre a uma instância virtual para pensar a uma repetição temporal, Deleuze quer evitar uma reificação do passado bem como do futuro que instauraria, por sua vez, uma anulação do presente. Assim ele afirma que

“(...) toda filosofia que privilegia a desatualização do presente tendo em vista se conectar com o passado e o futuro corre o risco de reificar o passado (i.e. a reminiscência de Platão) e o futuro (i.e. as escatologias apocalípticas). Para prevenir esta reificação, as noções de 'passado imemorial' e de 'futuro messiânico' (Deleuze prefere falar de passado puro e de eterna repetição do diferente) são apresentadas de maneira a salvaguardar a idéia de processo sem recorrer à mortificação das tendências que determinariam o processo *a tergo* ou *ab ende*” (Boundas, C. “Les stratégies différentielles dans la pensée deleuzienne”, *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, p.24).

Quando se ama uma mulher é sempre a mãe que se encontra? A filosofia é uma mera cópia de autores mortos? Uma obra de arte é a sublimação de um trauma passado? Antes do comunismo, teremos a ditadura do proletariado para seguir a ordem da história? O desconforto teórico dessas concepções é que elas fazem do passado um fardo do qual não se livra, mas se justifica. Ontologicamente, o presente só faz sentido tendo o passado como modelo. Faz-se do passado uma imagem estática e moral que explica os acontecimentos do presente. Nesse sentido, só captamos o presente na medida em que ele é apenas a repetição bruta do passado.

O problema tal qual Deleuze o coloca é: podemos “conceber a repetição como efetuando-se de um presente a um outro, um atual e o outro antigo”?<sup>1</sup> Se sim, as diferenças, os disfarces, são secundários em relação a uma identidade interna e essencial que subsiste entre dois momentos. As diferenças são vestimentas que recobrem uma semelhança de base. “Submete-se a repetição a um princípio de identidade no antigo presente e a uma regra de semelhança no atual”<sup>2</sup>. Por exemplo, quando se faz da repetição um produto do recalque, os disfarces se referem a uma

---

<sup>1</sup>Idem. p.175.

<sup>2</sup> Idem. p.176.

cena tomada como idêntica a si (e que gera o conflito) e, nesse sentido, todo o desvio que eles produzem são como que resultados derivados de uma identidade essencial.

Deleuze recusa a postulação de uma essência como imagem, seja ela real ou imaginada<sup>1</sup>. **Então, se a sua aproximação com a psicanálise no final da década de 60 se explica pela percepção de que havia ali um direcionamento teórico que confrontava a filosofia da representação (a concepção lacaniana de sujeito e de objeto), é pelo mesmo motivo que ele se distancia.**

No capitalismo avançado, temos a impressão cada vez mais forte da anulação dos discursos que se legitimam em alguma espécie de instância originária. Não só as sociedades tradicionais sofrem com essa descrença nas origens, mas os discursos críticos são tanto mais impotentes quanto pretendem confrontar fenômenos com valores tomados como legítimos. No fundo, o que se sente é um imenso desconforto com palavras como realidade e verdade. Elas parecem não servir mais.

No seu comentário sobre *A carta roubada*, Lacan não acredita que a carta lançada por um personagem secreto no conto de Poe esteja voando também entre nós porque há uma analogia entre o conto e a vida, conservando assim a segura distância entre as duas esferas, como as grades do circo que separam a fera e o espectador. Lacan nos lembra do erro que é tirar uma “moral” do conto. “Isso porque não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana”<sup>2</sup>. A sua análise faz algo que a maioria das teorias estéticas não faz, pois nos permite dizer que o leitor de fato assume uma posição em relação à carta, bem como o rei, a rainha, o ministro, Dupin... “Não será justificadamente, com efeito, que nos acreditamos implicados, no momento em que talvez se trate para Dupin de se retirar ele mesmo do circuito

---

<sup>1</sup> “Pouco importa que o antigo presente aja não em sua realidade objetiva, mas na forma em que foi vivido ou imaginado, pois a imaginação só intervém aqui para recolher as ressonâncias e assegurar os disfarces entre os dois presentes na série do real como realidade vivida. A imaginação recolhe os traços do antigo presente, modela o novo presente no antigo. (...) Não acreditamos que a descoberta freudiana de uma filogênese nem a descoberta junguiana dos arquétipos corrijam as insuficiências de tal concepção. Mesmo que se oponham em bloco os direitos do imaginário aos fatos da realidade, trata-se ainda de uma 'realidade' psíquica, considerada como última ou original; mesmo que se oponha o espírito à matéria, trata-se ainda de um espírito nu, desvelado, assentado sobre sua identidade última, apoiado em suas analogias derivadas; mesmo que se oponha ao inconsciente individual um inconsciente coletivo ou cósmico, este só age pelo seu poder de inspirar representações a um sujeito solipsista, seja ele o sujeito de uma cultura ou do mundo” Idem. p.175-176.

<sup>2</sup> Idem. p.460.

simbólico da carta?”<sup>1</sup>. Com o mesmo ímpeto, na abertura de uma coletânea de ficção científica, Robert Anton Wilson diz: “o século XX assistiu ao colapso total de todas as noções anteriores de 'realidade' e 'objetividade', e nenhuma literatura pertence a este século se não refletir esse enorme fato evolutivo”<sup>2</sup>. Se ainda não se consegue ver a importância da filosofia da diferença, parece-nos que, da forma mais radical, Deleuze está dedicado àquilo que surgiu de mais produtivo e criativo depois desse colapso que atingiu o pensamento. Isso envolve, obviamente, a reformulação de nossos conceitos ontológicos fundamentais.

## Referências

- Boundas, C. “Les stratégies différentielles dans la pensée deleuzienne”, *Gilles Deleuze, héritage philosophique*. Paris: PUF, 2005.
- Deleuze, G. *Diferença e Repetição*. Trad.: Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”. *A Ilha Deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 221-247.
- \_\_\_\_\_. “O método da dramatização”. *A Ilha Deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 129-154.
- \_\_\_\_\_. *Logique du Sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1971.
- Fink, B. *O Sujeito Lacaniano: entre o gozo e a linguagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Lacan, J. “O seminário sobre 'A carta roubada'”. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13-66.
- \_\_\_\_\_. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.
- \_\_\_\_\_. “O simbólico, o real e o imaginário”. *Nomes-do Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Seminário II: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- Safatle, V. “Gênese e estrutura do objeto do fantasma em Jacques Lacan”. In: <http://www.geocities.com/vladimirsafatle/vladi090.htm>
- Zizek, S. “Deleuze and lacanian real”. In: [www.lacan.com/zizrealac.htm](http://www.lacan.com/zizrealac.htm).

<sup>1</sup> Lacan, J. “O seminário sobre 'A carta roubada'”. *Escritos*. p.41.

<sup>2</sup> Wilson, R. A. “Prefácio”. *Futuro Proibido*, p.20.

## Documentos de desfiguração do homem

Eduardo Jorge de Oliveira<sup>1</sup> / UFMG

### Resumo

A revista *Documents*, editada por Georges Bataille em conjunto com Michel Leiris e Carl Einstein nos anos de 1929 e 1930, em Paris, é uma importante publicação – e ponto de partida – para pensarmos algumas questões sobre o projeto de desfiguração humana. De tal publicação destacamos o projeto do “Dicionário crítico”, de Bataille, onde a partir de dois de seus verbetes – “informe” e “poeira” – pensamos algumas questões referentes ao texto e à imagem, princípio presente ao longo da existência da revista, de onde identificamos as reflexões a partir do corpo humano como uma forma que comove (Leiris), uma prisão de aparência burocrática (Bataille), uma espessura antropológica das formas (Einstein) que fazem da revista *Documents* um projeto para repensar a imagem do homem (sobretudo sua figuração) na própria imagem.

**Palavras chave:** desfiguração humana, informe, poeira, documento, dicionário crítico.

### Abstract

*Documents* magazine, published by Georges Bataille along with Michel Leiris and Carl Einstein in 1929 and 1930, in Paris, is an important publication – and a starting point – to think of some questions about the human disfiguration project. From this publication we highlight the Bataille’s project “Critic Dictionary”, where starting from two entries – “report” and “dust”- we think of some points referring to text and image, a principle present throughout the existence of the magazine from which we identify the observations surrounding the human body as a shape that moves (Leiris), a bureaucratic prison (Bataille), an anthropological thickness of the form (Einstein) that make the *Documents* magazine a project to re-think the image of the man (especially its figuration) in the image itself.

**Key words:** human disfiguration, report, dust, document, critic dictionary.

A revista *Documents*, publicada nos anos de 1929 e 1930 em Paris, foi uma publicação na qual a “Figura Humana” foi criticada com muita contundência. A revista,

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

editada por Carl Einstein, Georges Bataille e Michel Leiris, pode ser lida como um verdadeiro documento da queda dessa figuração do homem.

Como afirmou Georges Didi-Huberman sobre a referida revista, “ela ocupa um lugar decisivo em uma certa história da arte, pela mesma razão que a relação entre as artes constitui, talvez, seu mais central objeto programático, o mais evidente, ao folhear a revista.”<sup>1</sup> Entretanto, antes de entrar propriamente na revista, é interessante nos remetermos a um artigo de Georges Didi-Huberman, publicado em 1987, ou seja, alguns anos antes da edição de seu livro que analisa a revista *Documents, La ressemblance informe*, de 1995. O artigo “A paixão do visível segundo Georges Bataille”, que talvez nos prepare um pouco para o ato de folhear a *Documents*, nos fala imediatamente de um rigor, de uma exigência. Trata-se da “exigência de uma visão sem nome.”<sup>2</sup> Didi-Huberman desloca essa experiência do visível de *A experiência interior* para chegar até a palavra *ver*:<sup>3</sup>

A palavra ver é ainda uma recusa de olhar. Dito de outro modo, o acto de falar – Abrir a boca para produzir um discurso – apenas seria o acto amedrontado de fechar os olhos à soberania de uma visão. E sem dúvida pode-se ler a obra de Bataille como uma rítmica circulação viciosa do olho e da boca, da abertura e do fechamento: um batimento desarticulado, infeliz, de lábios e pálpebras, onde o escrito incessantemente busca o seu poder de suscitar o órgão. (DIDI-HUBERMAN, 1983, p. 7)

Trata-se de uma acepção a “um visível sem nome”. Uma “visão averbal” e, como se Bataille dispusesse essa visão em um oxímoro, esse olho é, ainda, “um olho voraz”, porque tudo no campo da visão pode ser celeste e, a partir do momento em que é tocado e, sobretudo, incorporado – por isso, o movimento do olho à boca –, esse toque já se depara com o abjeto. A partir de então a boca equivale ao toque do que o olho já não vê. Nesse sentido, um ponto importante da leitura de Georges Didi-Huberman, a partir da obra de Bataille, é que a visão se torna importante quando quem olha se inclui no que é olhado, deslocando então um caráter *voyeur* próprio da natureza da visão. Ou, ainda, como Didi-Huberman conclui seu artigo: “Ele sentia bem

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 297-298.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, 1983, p. 7.

<sup>3</sup> Em *A experiência interior*, Bataille escreve sobre o aparelho da visão: “O aparelho da visão (o aparelho físico) ocupa, aliás, neste caso, o maior lugar. É um espectador, são os olhos que procuram o ponto ou, pelo menos, nessa operação, a existência espectadora condensa-se nos olhos” (BATAILLE, 1992, p. 132).

que *ver*, contra todo o consolo que *ver* fornece, supõe, dá acesso ao seu limiar de *violência*.”<sup>1</sup> Esse limiar anunciado expõe que tal ato de *ver* não acontece sem violência, pois ele é, em si, violento; talvez aqui, para prolongar a leitura pelo viés de *O erotismo*, “*ver*”, nesse aspecto, é transgredir. É com essa transgressão do ato de *ver* que entramos pelas páginas da revista *Documents*, folheadas por Georges Didi-Huberman.

Portanto, é partindo de *As confissões*, de Santo Agostinho, que é possível ler o problema da formação da “Figura Humana”, pois Georges Didi-Huberman expõe essa questão como que pertencente a uma lógica interna das imagens de Georges Bataille, explorada ao longo da revista *Documents*: a imagem crística é uma imagem crítica porque o problema da figuração é um problema da representação cristã: “Ele desmonta”, nos diz Didi-Huberman, “as inconfessáveis anatomias da imagem cristã, mostrando através disso a sua mais íntima eficácia fantasmática.”<sup>2</sup> E isso, portanto, pode ser pontuado a partir de Santo Agostinho em dois momentos.

Primeiro, pela questão da figura propriamente dita, acerca do que aqui citamos um trecho de *As confissões*:

Não fostes Vós, Senhor, que ensinastes esta alma que a Vós se confessa? Não me ensinastes, Senhor, que antes de formardes e diferenciardes esta matéria informe, nada existia: nem cor, nem figura, nem corpo, nem espírito? Não era, porém, o nada absoluto. Era antes a massa informe sem figura. (AGOSTINHO, 2008, p. 298)

Segundo, por uma questão que perpassa toda a obra de Georges Bataille e também o processo de montagem, a dialética da imagem em seu *vai-e-vem* (sua continuidade e descontinuidade), que é a questão do saber:

Quando o nosso pensamento, ao procurar saber o que os nossos sentidos atingem a respeito desta matéria informe, se responde a si mesmo: “Não é uma forma inteligível como a vida nem como a justiça, porque ela é matéria corpórea; nem mesmo forma sensível, porque o que se vê e se sente não pode ser invisível e informe”; quando o pensamento humano se diz estas coisas, procura conhece-la, ignorando-a, ou ignora-la, conhecendo-a? (AGOSTINHO, 2008, p. 299)

À procura de um nome, Santo Agostinho pergunta ao Senhor: “Que nome darei a esta matéria? Com que sentido e de que modo poderei dá-la a conhecer a

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, 1987, p. 20.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, 1987, p. 15.

inteligências curtas, a não ser por meio de algum vocábulo usado?”<sup>1</sup> E é assim que Bataille inicia, justamente um verbete, chamado “informe”:

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, *informe*, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a idéia de que o universo é como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE, 1997, p. 98-99)

É com a palavra, um vocábulo usado, que Georges Bataille desarticula toda uma concepção de Criação, e ainda vale ressaltar que Bataille não nega a forma. E uma pergunta, que parece insistir, sobretudo ao longo da primeira parte do livro *La ressemblance informe*, “como se transgride a forma?”<sup>2</sup> Seria pela semelhança, pela “ressemblance”? A pergunta na primeira parte do livro, traduzível por “como rasgar a semelhança?”, é nada mais que um contato entre uma tese tomista frente a uma antítese batailliana. E aqui, entre o princípio de todo o projeto da *Documents*, o ataque ao pressuposto de que “cada coisa tem sua forma”. O recorte feito por Georges Didi-Huberman dentro de São Tomás de Aquino, especificamente em sua *Suma Teológica*, parte de um retrato: “Nós bem dizemos que um retrato se assemelha a seu modelo, mas não que o seu modelo se assemelha ao retrato. O mesmo se pode dizer, de qualquer maneira, que a criatura se assemelha a Deus, mas não se deve dizer que Deus é semelhante à criatura.”<sup>3</sup> Ao que Didi-Huberman argumenta: “o retrato semelhante ao retratado e a cópia à seu modelo, justamente porque o retrato não tem a substância do retratado, e que a cópia não se acha no mesmo ‘lugar’ hierárquico – ontologicamente falando – que seu modelo.”<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman toca diretamente na matéria, na substância que distancia retrato e retratado, ponto argumentativo típico de Georges Bataille.

<sup>1</sup> AGOSTINHO, 2008, p. 298.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 19.

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 26.

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 29.

Assim, pela revista, Bataille simplesmente optará por uma imagem capaz de transgredir a imagem, ou seja, transgredir essa medida que nos dá uma impressão de “figura humana”. Michel Leiris, no texto “Do impossível Bataille à impossível Documents”, publicado na referida revista, aponta seu olhar sobre o verbete “Figura humana”, escrito por Bataille:

Ilustrado com fotografias, uma delas de 1905 que mostra um casamento pequeno-burguês com aspectos impossíveis, as outras com pessoas do teatro e outros personagens do final do século passado, mas com roupas, poses ou fisionomias incrivelmente inusitadas, “Figura humana” é um verdadeiro atentado que o apresentador dessa galeria bufa de criaturas de aspecto “loucamente improvável”, que não são mais que homens e mulheres que poderiam ser nossos pais e mães, perpetra contra a ideia tranquilizadora de uma natureza humana cuja própria continuidade supunha “a permanência de certas qualidades eminentes” e contra a ideia mesma de fazer ingressar a natureza na ordem racional. (BATAILLE, LEIRIS, 2008, p. 21)

Por isso, nas páginas da revista se configura uma outra iconografia que não a de um julgamento de um gosto ou de um comércio normal, ou seja, a do mundo visível em geral.<sup>1</sup> E nesse aspecto, a crueldade ganha seu espaço dentro da imagem, especificamente, um poder de sacrifício, pois na revista *Documents*, o sacrifício, como afirmou Georges Didi-Huberman, é um produtor de imagens.<sup>2</sup> É aqui que tocamos o êxtase presente nestas imagens. Como afirmou Michel Foucault, no seu “Prefácio à Transgressão”:

A linguagem de Bataille, em compensação, desmorona-se sem cessar no centro de seu próprio espaço, deixando a nu, na inércia do êxtase, o sujeito insistente e visível que tentou sustentá-la com dificuldade, e se vê como que rejeitado por ela, esgotado sobre a areia do que ele não pode mais dizer. (FOUCAULT, 2006, p. 36)

É interessante essa leitura de Michel Foucault sobre a linguagem de Bataille, onde o filósofo não o explica, mas opera um vocabulário batailliano, que não se trata do uso organizado e positivo da palavra, mas de uma linguagem está ao longo da revista *Documents*, iniciando pelo seu título, proposto por Bataille.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 61.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 74.

<sup>3</sup> No texto “O valor de uso do impossível”, Denis Hollier, fala de um dos participantes do projeto inicial da revista, Espezel, onde ele diz: “O título que você escolheu para esta revista não é muito justificado senão no sentido que ele nos dá *documentos* sobre o seu estado de espírito. É muito, mas não é

Vale ressaltar que Bataille lidava com a numismática, ou seja, a ciência que estuda medalhas e moedas – se retiramos um significado na acepção positiva de um dicionário qualquer. O que Bataille vai fazer com essa palavra – presente também em sua vida profissional – é submetê-la em uma acepção negativa ou, para nos aproximar do título do texto que abre a edição fac-similar francesa da revista *Documents*, de Denis Hollier: “O valor de uso do impossível”. Nessa reflexão inicial, Hollier fala da numismática e de sua paixão ávara que inclui a coleção de moedas fora de uso e que consiste em guardar e observar [*garder et regarder*] o dinheiro.<sup>1</sup> Nas palavras de Hollier, o numismático não gosta de gastar [*Il n’aime pas dépenser*].<sup>2</sup> Por isso, a articulação das imagens, verbetes, textos e iconografia nessa revista apresenta um verdadeiro gasto – que se esgota no seu uso, não gerando um valor de troca – onde distintas moedas – ético-estéticas – tiradas de circulação voltam a circular ao mesmo tempo, gerando um gesto disruptivo dentro de um espaço situado entre o belo e o mercado, ou um belo para um mercado.

E isso, portanto, não aconteceria sem um anacronismo. Como afirmou Georges Didi-Huberman em *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*: “A história das imagens é uma história de objetos temporalmente impuros, complexos, sobredeterminados. É uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anamórficos.”<sup>3</sup> Então, é dentro de um anacronismo que se articulam, entre as páginas da *Documents*, instrumentos sadomasoquistas, fotos de arquitetura, desenhos de crianças, moedas antigas, orquestras de jazz, jóias medievais e pranchas anatômicas, animais de zoológico, abatedouros, totens, estrelas hollywoodianas, célebres caligrafias e grafites obscuros, monstros mitológicos, monumentos, arte moderna, tarô, carrancas encontradas, reserva de museus e fotografias judiciais,

---

completamente suficiente. É preciso realmente voltar à idéia que nos inspirou, o primeiro projeto desta revista quando falávamos dele com M. Widenstein, você e eu” (p. VIII).

<sup>1</sup> Nesse aspecto, o melhor verbete que se aplica nesse caso é “O cavalo acadêmico”, onde Bataille escreverá a partir da representação de um cavalo em uma moeda grega e de outro cavalo “desfigurado”, mas com o mesmo gesto em uma moeda gaulesa. E esse será um ponto fundamental para que entremos na questão da metamorfose das formas, apontada por Georges Didi-Huberman. Rosalind Krauss, em *Os papéis de Picasso*, seguirá uma argumentação diametralmente oposta do anacronismo batailliano e reforçado por Georges Didi-Huberman, quando ela aponta uma estranha convergência cronológica do surgimento do dinheiro simbólico no pós-guerra e o que ela chamou de nascimento do símbolo estético não-referencial. (KRAUSS, 2006, p. 30)

<sup>2</sup> HOLLIER, 1991, p. VII.

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 46.

estátuas antigas, tribos selvagens, ex-votos, bonecas, flores e partituras musicais, crânios, máscaras, etc.<sup>1</sup>

Assim, entre objetos heterocrônicos e heteróclitos, é que existe toda uma transformação de uma espacialidade. Ou, como Georges Bataille escreveu no seu verbete “Espaço”:

*Questões de conveniência.* Não é de espantar que basta a palavra espaço ser pronunciada para ficar metido no caso o protocolo filosófico. Os filósofos, por serem os mestres de cerimônia do universo abstracto indicaram como é que o espaço deve, em todas as circunstâncias, comportar-se. (BATAILLE, 1997, p. 96-97)

O espaço, por sua vez, é destituído de uma “forma pura” ou de sua “sobrecasaca matemática” e se aproxima do que Didi-Huberman chamou de “forma sintomal”<sup>2</sup>, ou nas palavras do pensador: “uma forma crítica, sempre singular e sempre impura, uma crise de formas, uma crise de formas familiares”.<sup>3</sup> E, afinal, como podemos perguntar com Georges Didi-Huberman, a partir de sua leitura de George Bataille e de toda a experiência da revista *Documents*: “a forma não pode ser pensada como o acidente perpétuo da forma?”<sup>4</sup>

Assim, ainda no problema da forma, é a partir do espaço – do confinamento em uma prisão, de um peixe maior com a boca aberta para devorar o menor, dos ritos de iniciação tribal ou até mesmo de uma chipanzé antropomorfizada com uma cesta de compras e uma vestimenta feminina que todas essas “divisões do espaço” se configuram em uma verdadeira devoração do antropomorfismo. E isso afeta diretamente a “Figura humana”.

Essa “Figura humana” encontra seu ponto crítico no rosto. Georges Didi-Huberman, em um texto intitulado “O rosto e a terra – onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”, aborda justamente o problema da desfiguração desse rosto que pode ser pensado ao longo da revista:

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 37.

<sup>2</sup> A palavra *sintoma* utilizada por Georges Didi-Huberman como uma operação crítica está deslocada de seu uso no sentido clínico.

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 84.

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 191.

levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62)

É do rosto, da máscara ou especificamente da volumetria da cabeça que existe uma verdadeira montagem ao longo da revista, onde o excesso e a falta se contrapõem, como no exemplo da cabeça da fêmea obesa ao lado de uma caveira de cristal, uma verdadeira dialética – não hegeliana – entre um rosto que come e um rosto comido. Assim, mais uma vez tocamos na questão da dialética presente na revista, uma dialética entre o que poderíamos situar, não só como um jogo de palavras, entre o saber da violência e a violência do saber:

Entre o saber da violência e a violência do saber (o saber anatômico, nesse último exemplo), a redação da *Documents* levava então o mais longe possível sua busca dos limites onde a “figura humana” devia encontrar ao mesmo tempo sua verdade e sua decomposição: sua “contradição” ateológica como Bataille devia tão claramente expressar alguns anos mais tarde. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 131-132)

Essa dialética, cuja síntese é extirpada e em seu lugar entra a perspectiva de um sintoma, de uma queda, levará Georges Didi-Huberman a afirmar que nessa revista *Documents* existia uma verdadeira coreografia (que na revista se agita com força). Uma dança cruel de semelhanças.<sup>1</sup> É a partir dessa dança que chegamos novamente ao informe. Pois, afinal, ainda na perspectiva de Didi-Huberman, o informe não é somente esse corpo aberto, esmagado, despedaçado e devorado da vítima asteca senão outra coisa que uma figura humana.<sup>2</sup>

Essa figura humana, cujo ápice podemos ler no homem vitruviano de Leonardo da Vinci, encontra suas falhas, seus *écarts*, no fascínio que a monstruosidade exerceu no Renascimento, onde vários desses desvios foram registrados, onde, por exemplo, se inscrevem as pranchas de Regnault. Assim, é a partir dessas pranchas de Regnault, ou seja, dos *écarts de la nature*, da Renascença, que Bataille, dentro da *Documents*, aloja praticamente ao lado, outros *écarts*, tais como os desenhos de Picasso, as pinturas de Miró ou os trabalhos de H. Arp, até chegamos propriamente aos desastres do

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 134.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 136.

antropomorfismo. Nesse ponto se encontram, entre desenhos do apocalipse, imagens de brigas de gângsteres, desastres literais na natureza, além dos desastrosos abatedouros – vale ressaltar que na *Documents*, os abatedouros se tornam um verdadeiro campo de passeio – que produz a carne doméstica para o consumo humano. Portanto, o antropomorfismo vai novamente à sua ruína, ao seu desastre, levando o homem mais uma vez a sua queda.<sup>1</sup> Uma queda que aponta justamente as diversas formas metamórficas capazes de desestabilizar essa “figura humana”.

Essas formas metamórficas estão ligadas a uma palavra que se desdobra: alteração. Uma palavra que avança, segundo a leitura de Georges Didi-Huberman, passando por expressões tais como “metamorfose”, “vai-e-vem” ou “repercussão” das formas.<sup>2</sup> É assim que se chega a uma *alteração*. É essa palavra que o situa em uma dialética das formas. É com a palavra “alteração” que Bataille chega ao movimento de alteração das formas (e também alteração do subjétil) para chegar até uma alteração do sujeito. Daí, quanto se toca no sujeito, temos o desdobramento dessa palavra, a alteridade. Com tal *alteração* e *alteridade* é que chegamos a uma perspectiva dialética da imagem, segundo Didi-Huberman:

Uma imagem – para Bataille como para seus contemporâneos Carl Einstein e Walter Benjamin – deve então ser *dialética*. No entanto, esta eficiência dialética se sucede posteriormente a questão da “mensagem” (o que Benjamin chamava de “legibilidade”): ela é primeiramente uma questão de forma, a forma sob a qual ela se dá e se apresenta. Poderíamos então afirmar, sem se contradizer, que o materialismo de Bataille – em matéria de forma, como ele mesmo dizia, é um autêntico *formalismo*, um formalismo como o entendiam mais ou menos os teóricos russos desta época e, até um certo ponto o próprio Carl Einstein: um formalismo de intensidade das formas, um formalismo da “espessura antropológica” das formas. (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 276)<sup>3</sup>

Isso não ocorre sem dialética. Uma dialética sem síntese, ou seja, sem conciliação, como está exposto em todo o projeto do livro *La ressemblance informe*. É com isso que se cria um “vai-e-vem de formas”, como assinalou a leitura batailliana de Georges Didi-Huberman, enfatizando da metamorfose o seu aspecto dialético de mover-se enquanto imagem que traz, em si, a humilhação dessa “figura humana”, a

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 163.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 261.

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 276.

queda. Bataille valoriza justamente a *queda*, pois é ela que abisma e humilha a figura humana. E isso gera toda uma repercussão das formas, onde “O que impressiona olhos humanos não só determina o conhecimento das relações entre os diversos objetos mas ainda um certo estado de espírito decisivo e inexplicável”,<sup>1</sup> escreveu Bataille em “A linguagem das flores”. A partir dessa repercussão gritante do ato de ver, Georges Didi-Huberman opera essa linguagem das flores como um dos objetos apresentáveis (e, por conseguinte, nesse caso, representáveis) dentro do mundo visível:

O texto, longe de começar sobre uma calma evocação da “beleza das flores”, procurava ao contrário, e desde o início, deduzir um conhecimento das reações (reações às formas naturais) a partir do que Bataille, explicitamente, nomeava um conhecimento das relações (ou dos “contatos” sensíveis entre os diversos objetos do mundo visível). (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 187)

O que pode parecer uma estranheza filosófica em Georges Bataille, algo que possa se enquadrar dentro de um sistema lógico-explicativo, na verdade, se situa mais como uma transformação do conhecimento. Daí o fato de que essa transformação, por exemplo, tenha “afetado” o trabalho de Georges Didi-Huberman, porque Bataille não trabalha com as formas épicas da história objetiva.<sup>2</sup> Ele trabalha na perspectiva da montagem. E essa montagem, mesmo que não se enquadre em uma linha histórica, não acontece aleatoriamente, sobretudo quando pensamos em todo o material apresentado ao longo dos números da revista *Documents*. Justamente aí é que Walter Benjamin, claramente, chega a um ponto fundamental para ler a revista *Documents* (ou folheá-la) pelo viés da montagem: “O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento.”<sup>3</sup>

E, por fim, em *A literatura e o mal*, Georges Bataille nas vias do pensamento em torno do *informe* e de seu dicionário crítico, ao se referir à literatura – e aqui é possível se ampliar à iconografia dentro da *Documents* – disse que, pelo fato da literatura ser inorgânica, ela é irresponsável, ela é impossível: “Nada se apóia nela. Ela pode dizer tudo.”<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> BATAILLE, 1997, p. 29.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 300.

<sup>3</sup> BENJAMIN, 1996, p. 56.

<sup>4</sup> BATAILLE, 1989, p. 22.

## Referências

- AGOSTINHO, S. *As confissões*. São Paulo: Ed. Universitária São Francisco, 2008. Trad: J. Oliveira.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987. Trad. Antonio Carlos Viana.
- \_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: LPM, 1989. Trad. Suely Bastos.
- \_\_\_\_\_. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992. Trad. Celso Libânio, Magali Montagné, Antonio Ceschin.
- \_\_\_\_\_. *A mutilação sacrificial ou a orelha cortada de Van Gogh*. Lisboa: Hiena, 1997. Trad. Carlos Valente.
- BATAILLE, Georges; LEIRIS, Michel. *Intercambios y correspondencias. 1924-1982*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2008. Trad. Silvio Mattoni.
- BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.54-60. Trad. Sergio Paulo Rouanet.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A paixão do visível segundo Georges Bataille. *Revista de Linguagem e Comunicação*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1987. Trad. Amália Aires, Maria Guardas e Paulo Pisco.
- \_\_\_\_\_. O rosto e a terra – onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, maio de 1998. Trad. Sonia Taborda.
- \_\_\_\_\_. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Trad. O. A. Oviedo Funes.
- \_\_\_\_\_. *La ressemblance informe – ou le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros ensaios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Trad. Liliane Meffre.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In:FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 28-46. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Trad. Salma Tannus Muchail.
- HOLLIER, Denis. La valeur de usage de l'impossible. In: *Documents. Les Cahiers de GrandHiva*. Bibliothèque du Musée de l'homme. Paris: Jean-Michel Place, 1991. p. 7-34.
- KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006. Trad. Cristina Cupertino.

## A hiper-ficcionalidade no pensamento de Derrida

Maria Continentino / PUC-Rio

### Resumo

Ainda que não se encontre um privilégio concedido à arte no pensamento de Derrida, poderíamos falar de uma espécie de hiper-ficcionalidade, de uma generalização do ficcional na desconstrução. A disseminação de uma certa potência ficcional faz deslizar fronteiras bem definidas contaminando discursos supostamente neutros e universais. A contaminação do discurso filosófico, por exemplo, por uma certa ficcionalidade, obriga-o a lidar com uma possível fragilidade em seus fundamentos, ao revelar uma base comum aos discursos artísticos: o fato de serem ambos uma construção. Dessa forma, Derrida questiona a estrutura do “como tal” dos conceitos filosóficos propondo-lhes uma leitura a partir da estrutura do “como se” - que estaria por trás de todo discurso, mas que só seria assumida pelos discursos da arte – fazendo-os falar mais e abrindo-os para uma alteridade radical.

**Palavras chave:** Derrida, ficção, desconstrução, filosofia, literatura.

### Abstract

If one can't find a privilege granted to art in Derrida's thought, we could talk about a kind of hyper-fictionality or about a generalization of the fictional in deconstruction. The dissemination of a certain fictional potency makes to slide well definite borders contaminating neutral and supposedly universal speeches. The contamination of the philosophical speech, for example, by a kind of fictionality, compels it to deal with a possible fragility in its beddings, when disclosing a common base to the artistic speeches: the fact to be both a construction. In this way, Derrida questions the structure of the “as such” of philosophical concepts considering a reading to them from the structure of “as if” - that would be the structure of all speeches, but that would only be assumed by the speeches of art - making them say more and opening them for a radical alterity.

**Key words:** Derrida, fiction, deconstruction, philosophy, literature.

Ainda que não se encontre um privilégio concedido à arte no pensamento de Derrida, poderíamos falar de uma espécie de hiper-ficcionalidade, de uma generalização do ficcional na desconstrução. A disseminação de uma certa potência artística faz deslizar fronteiras bem definidas contaminando discursos supostamente neutros ou universais. A contaminação do discurso filosófico, por exemplo, por uma certa ficcionalidade, obriga-o a lidar com uma possível fragilidade em seus fundamentos, ao revelar uma base comum aos discursos artísticos: o fato de serem ambos uma construção.

Os abalos que se dão em toda estrutura conceitual podem ser vistos como o motor do pensamento da desconstrução. Não é que a desconstrução ponha em prática uma máquina de abalar estruturas, mas justamente o oposto: ela se alimenta de um tremor que se dá no pensamento à revelia de qualquer método destrutivo. A desconstrução acontece, ela está no mundo e, assumir seus tremores é ter que conviver com uma realidade inquietante, onde nenhum sentido pode se fundamentar ou escapar de um questionamento que force sua abertura para tudo o que ficou de fora de sua constituição. Pode-se, então, perceber que a adoção de uma postura de permanente vigília e suspeita em relação ao sentido instituído, mostra-se como uma exigência desconstrutiva para que o pensamento continue pensando, assumindo como tarefa este movimento infinito, que caminha para o lado oposto da busca por soluções.

Para Derrida, a coisa mesma sempre escapa, por isso tudo o que temos são discursos produzidos por essa busca sem fim, sabida, de antemão, impossível. A estrutura dos discursos é uma estrutura de promessa e adiamento de um sentido que está sempre porvir e que nunca se alcança de fato, mas que, por isso mesmo, temos de continuar atrás dele, temos de responder a seus apelos. A verdade, para Derrida, seria o bloqueio do pensamento, um decreto de seu fim e, por isso, ao contrário do que dizem alguns críticos da desconstrução, esse estado de alerta adotado por Derrida está muito longe de uma postura niilista de quem não vê sentido em nada. Ele marca, isto sim, uma afirmatividade “essencial” à desconstrução que reforça e nos engaja nessa tarefa impossível que é o pensar. Isso não quer dizer que não haja sentido na desconstrução, mas que a idéia de um significado transcendental, pré-existente,

independente de qualquer referencialidade é, para Derrida, assim como para Nietzsche, uma ilusão metafísica. Como diz Paulo César Duque-Estrada:

(Derrida) não está interessado na aquisição de novas identidades conceituais, no enriquecimento dos conceitos com novas camadas de sentido. Na verdade, o sentido não é a principal questão para Derrida, e não porque ele simplesmente o ignore, pelo contrário, porque ele reconhece, todo o tempo, a necessidade de compreendê-lo da maneira mais rigorosa possível. É que ele reconhece também, e ao mesmo tempo, que o sentido, qualquer que seja, é sempre algo instituído: ele não é nunca natural, neutro, não é jamais algo dado, em si e por si, como tal.<sup>1</sup>

A constatação da gravidade que é o pensar marca em Derrida um gesto hiperbólico que desloca o pensamento para longe da possibilidade de fechamento dos sentidos ou de sua simplificação nas oposições metafísicas. Dessa forma, a assunção de uma falta de fundamento e do caráter de construção de todo discurso não é uma simples massificação de qualquer narrativa, mas justamente uma tentativa de respeitar e fazer justiça à singularidade do pensamento para além da sua separação em filosofia, ciência ou literatura. Podemos entender melhor esta hiper-ficcionalidade em Derrida a partir do que ele chama de literatura, isto é, a partir da idéia de literatura apresentada por ele onde esta não se restringe ao que costumamos chamar um conjunto de textos “literários”, mas se expande e se organiza como o “lugar” por excelência da estrutura do “como se” que, segundo ele, se dá em todo pensamento.

Numa importante entrevista intitulada “Essa estranha instituição chamada literatura”<sup>2</sup>, concedida a Derek Attridge em 1989, Derrida diz que a filosofia teria muito a aprender com a literatura em sua abertura para o novo, em assumir uma relação impossível com o que não pode se presentificar. O tópico da ficcionalidade na desconstrução aparece como uma crítica ferrenha ao ideal de presença da metafísica e expõe a experiência do narrar como uma relação sem relação que é estar diante do narrado “como se” ele estivesse ali. A indicação da invenção como base comum entre filosofia e literatura quer afastar um dogmatismo do discurso filosófico abrindo-o para uma alteridade radical. Se não podemos falar de um lugar privilegiado da arte no

---

<sup>1</sup> DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Jacques Derrida – Primeiros passos: da linguagem à escritura. P, 52.

<sup>2</sup> DERRIDA, Jacques. This strange institution called literature.

pensamento de Derrida é porque a desconstrução, além de não eleger questões essenciais e não reservar lugares privilegiados, não separa o pensamento da invenção; estende a ficcionalidade para além dos limites da arte. Derrida inicia a entrevista tentando lembrar o que teria se constituído como filosofia e como literatura em sua adolescência, pois reconhece sua hesitação entre as duas ao procurar por um lugar na escrita onde essa fronteira pudesse ser deslocada. Ele diz que o que lhe interessa hoje não poderia ser chamado nem de literatura nem de filosofia, mas de algo na escrita que não é nem uma coisa nem outra e que poderia ser pensado como uma espécie de “autobiografia”. Confessa um desejo obsessivo em tentar salvar por inscrições ininterruptas tudo o que acontece ou deixa de acontecer - “*fails to happen*”. Isto que “falha em acontecer”, o que não se presentifica, como uma tentação que impulsiona a escrita e que a leva adiante. Dessa forma, o desejo de escrever, isto é, o desejo de manter vivo o rastro do evento único que acontece, é o mesmo desejo de que o que não acontece deveria acontecer. Por isso, nenhuma narrativa pode ser, pura e simplesmente, uma descrição imparcial sobre fatos que se deram. Elas são sempre atravessadas por desejos, por invenções sobre o que não pode se presentificar. Toda narrativa, diz Derrida, é sempre uma relação com o que não aparece, é uma história na qual o evento cruza nele mesmo o arquivo do “real” e o arquivo da “ficção”, sendo já problemática aí uma separação radical entre narrativa histórica, ficção literária, e reflexão filosófica.

É bom lembrar que Derrida não quer apagar as fronteiras entre os discursos como se não houvesse diferença entre eles. Ele questiona justamente o que está envolvido quando identificamos e separamos cada uma dessas narrativas, quais são as leis que determinam essa separação, e num gesto que tenta fazer justiça à singularidade, radicalizando essa separação, ele vai chamar atenção para a importância de se ler cada texto singularmente, para a importância de se penetrar nas leis internas que regem cada texto.

Derrida é um pensador da singularidade e, segundo John Caputo, a desconstrução surge de um amor e um respeito infinitos por ela. A singularidade é indicada no artigo de Caputo, “Por amor às coisas mesmas: o hiper-realismo de Derrida”, como a primeira marca ou traço do que ele chama de hiper-real e que aqui estou chamando de uma hiper-ficcionalidade:

Se o real significa o que se encontra presente, o que está realmente aí, plenamente desvelado, então a desconstrução, como desconstrução da metafísica da presença, é a desconstrução do realismo, de qualquer presença plena ou real que, como tal, pode sempre ser mostrada enquanto um efeito constituído. Exatamente do mesmo modo que a representação e a não-presença precedem e tornam possível o “efeito” da “presença”, a desconstrução terá um prazer diabólico em mostrar de que modo a não-realidade e a irrealidade precedem e tornam a “realidade” possível, tornando ao mesmo tempo possível e impossível o que quer que ouse se passar por realidade. A desconstrução jamais se cansaria de contar aos realistas aquela história contada por Nietzsche, de como o mundo real tornou-se fábula.<sup>1</sup>

No pensamento da desconstrução o mundo se apresenta como um texto construído por escrituras de todos os tipos: cinematográficas, pictográficas, coreográficas, filosóficas, judiciárias, musicais. Isto é, o mundo é construído como uma escritura que se dá a ler, onde cada texto nos coloca diante de uma lei que nos chama para decifrá-la e que, ao mesmo tempo, nos barra a entrada, nos priva de uma relação com ela, estabelecendo uma relação impossível que é, ao mesmo tempo, a única relação possível. Impossível porque toda relação é sempre uma relação com o outro e por isso nos é sempre interdita. Em nosso desejo de apropriação do outro, percebemos como o que há de outro no outro sempre escapa, por ser essa mesma a sua estrutura.

Derrida trata dessa lei do texto em seu artigo “Préjugés. Devant la loi” que é uma leitura do pequeno conto de Kafka, “Diante da lei”, incluído no penúltimo capítulo do livro “O processo”. A partir do conto kafkaniano, Derrida fala da experiência que temos diante de qualquer texto como a experiência de estar diante da lei, de uma lei maior, uma lei das leis, que seria uma lei vazia, sem essência e que apenas nos coloca diante da necessidade de haver leis, isto é, diante de um imperativo de “que haja lei!”.

A grande importância do texto “Diante da lei” de Derrida para a discussão sobre a contaminação da filosofia pela literatura é que nele o filósofo vai apresentar a estrutura do “como se” – que é a lei maior da literatura – como inerente a todo discurso, mesmo que não ficcional. Um dos exemplos apresentados por Derrida sobre a intrusão da ficcionalidade no coração da “pura racionalidade”, do discurso filosófico-

---

<sup>1</sup> CAPUTO, John. Por amor às coisas mesmas: o hiper-realismo de Derrida. P.,29

científico, está na segunda formulação do imperativo categórico de Kant que diz: “haja **como se** a máxima de sua ação deva se tornar por sua vontade lei universal da natureza”. Além desse exemplo, Derrida ainda nos narra o longo processo de concepção da lei moral freudiana que tem suas bases em histórias mitológicas e numa experiência da auto-análise do psicanalista que leva em conta memórias carregadas de afetos e invenções, sendo impossível separar fatos “reais” e “ficcionalis”. Assim, podemos dizer que da mesma forma como os discursos ficcionais se tecem “como se” isto ou aquilo tivesse acontecido, também o pensamento crítico se estrutura “como se” a verdade ou a realidade fossem essa ou aquela, mas este não assume isto de forma alguma. É por isso que Derrida aponta uma potência no discurso da literatura que deveria ser aprendida pela filosofia. Rafael Haddock-Lobo, um disseminador do pensamento da desconstrução nos alerta para o gesto hiperbólico de Derrida:

Uma postura filosófica de extrema lucidez deveria ser aquela que, em primeiro lugar, aceitasse esse estatuto ficcional de seu discurso, essa impossibilidade absoluta de se alcançar uma verdade: não porque nosso discurso ainda não é suficiente para isso, devendo ser aprimorado ou então que se encontre outro idioma digno deste acesso, mas sim porque a estrutura mesma deste “isto” que se quer alcançar é sua indizibilidade. E, em última instância, porque qualquer pretensão de verdade e mesmo uma postura que queira independe da verdade em nome de quaisquer critérios epistemológicos, também é, ela mesma, resultado desta pulsão ficcional que nos assombra.<sup>1</sup>

A literatura, como uma estranha instituição que assume como “próprio” uma força estabilizadora/desestabilizadora da relação com o que não aparece, desapropriando-se, constantemente, deve mesmo ser uma estranha instituição que, como aponta Derrida, é uma instituição sem instituição, sem essência, que perderia sua força se lhe fosse assinada uma função. Num importante momento da entrevista, citada acima, ele afirma ver a literatura como “a coisa mais interessante do mundo talvez mais interessante que o mundo”<sup>2</sup>. E esse ‘talvez’ é de extrema importância para a desconstrução, pois aponta sua abertura para o novo, para a alteridade, para uma dificuldade da filosofia em lidar com o que não se afirma “como tal”, mas que apenas aparece “como se” fosse assim. O talvez de Derrida “não se refere a uma dúvida, uma reticência ou mesmo uma especulação” mas “diz que não há nada de concreto que

<sup>1</sup> HADDOCK-LOBO, Rafael. Considerações sobre um “hiper-ceticismo” em Jacques Derrida, p. 8.

<sup>2</sup> DERRIDA, J. This strange institution called literature. P, 47.

justifique o mundo, porque não se pode afirmar uma essência, um fundamento, uma causa primeira que explique ou justifique o mundo tal como ele se põe diante de nós.”<sup>1</sup> A literatura seria “a coisa mais interessante do mundo talvez mais interessante do que o mundo” porque é uma instituição que permite que tudo seja dito.

### Referências:

- CAPUTO, John. “Por amor às coisas mesmas: o hiper-realismo de Derrida”. In: DUQUE-ESTRADA, P.C. (org.) *Às margens: a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. PUC-Rio / Edições Loyola, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Préjugés. Devant la loi.” In: *La faculté de juger*. Colloque de Cerisy. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987.
- \_\_\_\_\_. “This strange institution called literature”, in: *Acts of literature*. Londres: Routledge, 1992.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. “A literatura é a coisa mais interessante do mundo talvez mais interessante que o mundo”. In: *Confraria do vento*, nº 11, novembro/dezembro de 2006, versão eletrônica. Endereço do sítio: <http://confrariadovento.com/revista/numero11/ensaio04.htm> último acesso em abril de 2009.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. “Derrida e a escritura”. In: DUQUE-ESTRADA, P.C. (org.) *Às margens: a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. PUC-Rio / Edições Loyola, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Jacques Derrida – Primeiros passos: da linguagem à escritura”. In: *Mente Cérebro & Filosofia*, nº12, agosto de 2008.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. *Derrida e o labirinto de inscrições*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Considerações sobre um “hiper-ceticismo” em Jacques Derrida”. In: [www.dubitoergosum.xpg.com.br/a287.htm](http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a287.htm)
- \_\_\_\_\_. *Para um pensamento úmido: a filosofia a partir de Jacques Derrida*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2007.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

---

<sup>1</sup> DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. “A literatura é a coisa mais interessante do mundo talvez mais interessante que o mundo” p, 1.

## Transtextualidades: ressonâncias kafkianas em Modesto Carone

Rita de Cássia Silva Dionísio / UNIMONTES<sup>1</sup>

### Resumo

Franz Kafka (1883 – 1924, Áustria), escritor tcheco de língua alemã, conforme críticos diversos, autor da mais importante obra literária do século XX, escreveu, entre outros, *A Metamorfose* (1915) e *O Processo* (1925) – considerado a sua obra-prima. Modesto Carone (1937 – Sorocaba, São Paulo), crítico literário, tradutor, contista, escritor conhecido e elogiado pela crítica, publicou dois livros de crítica literária e cinco livros de ficção, entre os quais estão *As marcas do real* (1979), *Resumo de Ana* (1998) e *Por trás dos vidros* (2007), concluiu recentemente a tradução de toda a ficção de Kafka diretamente do alemão para o português. Para Carone, a sua tarefa de ficcionista está completamente relacionada à sua atividade de tradutor e crítico literário e o conjunto da sua vida literária só se completa com as obras de Kafka, de quem teria assimilado a linguagem enxuta, burocrática, protocolar. Nesta comunicação, a partir do conceito de transtextualidade, de Gerard Genette, pretende-se refletir sobre as ressonâncias kafkianas em narrativas de Carone, considerando a influência da experiência tradutora desse como forma de atualizar e renovar a obra literária do autor tcheco.

**Palavras-Chave:** Modesto Carone; Franz Kafka; Gerard Genette; tradução; transtextualidade; criação ficcional.

### Abstract

Franz Kafka (1883 – 1924, Austria), Czech writer of German language, according to diverse critics he is the author of the most important literary writings of the XX century, wrote, among others, *A Metamorfose* (1915) e *O Processo* (1925) - considered his masterpiece. Modesto Carone (1937 – Sorocaba, São Paulo), literary critical, translator, short story teller, writer knew and commended by critical published two literary critical books and five fiction books among them are *As marcas do real* (1979), *Resumo de Ana* (1998) e *Por trás dos vidros* (2007), he concluded recently the translation of all Kafka fiction directly from German to Portuguese. To Carone his work

<sup>1</sup> Professora de Literatura no Departamento de Comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES; Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG; Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB, desenvolvendo pesquisa sobre a pós-modernidade nas narrativas de Modesto Carone, a partir da influência da experiência do autor como tradutor de Franz Kafka. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG (Programa de Capacitação de Recursos Humanos – PCRH). E-mail: <[cassiadionisio@hotmail.com](mailto:cassiadionisio@hotmail.com)>

like fictionist is completely related to his activity like translator and literary critical and the combined of his literary life only is complete with Kafka writings, of whom have assimilated the dry, bureaucratic and protocol language. In this communication, from the concept of transtextuality by Gerard Genette, it intends to reflect about the Kafka's resonances in Carone's narratives, considering the influence of the translator experience of him like a way of up date and renew the literary writings of the Czech writer.

**Key words:** Modesto Carone; Franz Kafka; Gerard Genette; translation; transtextuality; fictional creation.

## Introdução

Escritor, conforme críticos diversos, da mais importante obra literária do século XX, Franz Kafka (1883 – 1924, Áustria), é autor de contos e romances, dos quais os mais conhecidos são *A Metamorfose* (1915), *O Castelo* (1922) e *O Processo* (1925) – este último, considerado a sua obra-prima.

Modesto Carone (1937 – São Paulo, Brasil), crítico literário, tradutor, contista, escritor conhecido e elogiado pela crítica, publicou dois livros de crítica literária – *Metáfora e Montagem* (1974) e *A Poética do Silêncio* (1979) – e cinco livros de ficção – *As marcas do real* (1979, Prêmio Jabuti de 1980), *Aos pés de Matilda* (1980), *Dias Melhores* (1984), *Resumo de Ana* (1998, prêmio Jabuti 1999) e *Por trás dos vidros* (2007), e concluiu recentemente a tradução de toda a obra de Kafka diretamente do alemão para o português.

A ficção de Modesto Carone configura-se como representação de fatos traumáticos e inverossímeis, que exploram inusitadas situações limites vivenciadas pelo sujeito contemporâneo. O autor admite que suas obras são bastante influenciadas por Kafka – de quem é tradutor – e que, como aquele escritor, seus textos tratam com técnicas “estrangeiras” a realidade da qual não se pode escapar: há um mundo cada vez mais institucionalizado e possível de ser focado pela arte, porque ela se opõe e critica a realidade de onde partiu. Para Carone, na literatura, há uma

distância entre a arte e o mundo empírico e, por isso, naquela há um ponto de vista privilegiado de crítica<sup>1</sup>.

Neste texto, a partir do conceito de transtextualidade, de Gerard Genette, e da análise de textos das obras *Narrativas do espólio*, de Kafka, e *Por trás dos vidros*, de Carone, refletiremos sobre a influência da experiência de Carone como tradutor de Kafka como forma de atualizar e renovar a obra literária do escritor tcheco, fazendo com que a obra do brasileiro se configure o que Genette nomeia como “literatura de segunda mão”.

### **Franz Kafka e o mundo do imponderável**

Franz Kafka fez parte, junto com outros escritores da época, da chamada Escola de Praga, movimento que, basicamente, era uma maneira de criação artística alicerçada em uma grande atração pelo realismo, uma inclinação à metafísica e uma síntese entre uma racional lucidez e um forte traço irônico e incorporou à sua escrita o sistema burocrático em que vivia, recriando, na ficção, o estilo protocolar como forma de registro e ironia. A obra do autor possui um olhar direcionado para aspectos como a justiça, a opressão burocrática das instituições e a fragilidade do homem comum frente a problemas cotidianos.

Criador de personagens inscientes, Kafka é considerado o autor da maior novela da literatura (*A Metamorfose*) e, em suas obras, o escritor fala de experiências marcadas por frustrações e inquietudes, com humor, sensibilidade e sensualidade, e cria mundo em que se deve cumprir com precisão a lei que se desconhece – como em *O Processo*. De acordo com Carone,

toda a importância da obra de Kafka, toda a sua força, não vem propriamente da história contada, mas sim da sua coerência e da sua extraordinária unidade, do seu timbre particular inconfundível. [...] É sempre uma mesma voz que fala, é sempre uma mesma voz que se pode reconhecer, mas na verdade não se ouve senão essa voz, e essa voz é

---

<sup>1</sup> CARONE, 2008.

inteligível de imediato, mas não é possível dizer o que ela de fato exprime, apesar da angústia, da desolação, do humor e da falta de saída do entrecho.<sup>1</sup>

As narrativas criadas por esse judeu tcheco que escrevia em alemão tematizaram as crises do sujeito que caminhava nas ruas das metrópoles de sua época, aprisionado em um mundo enigmático e sem redenção, como por exemplo: um homem metamorfoseado em inseto defronte à arrasadora realidade contemporânea, um homem julgado e condenado à morte sem compreender a dinâmica de seu processo.

O pesquisador Élcio Loureiro Cornelsen, em seu artigo “O estilo de um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka”, elabora uma breve, entretanto excepcional reflexão sobre alguns textos de Kafka e afirma que, “grosso modo”, pode-se dizer que o universo kafkiano se configura como um mundo de opressão e angústia, em que o protagonista, único foco de lucidez, anda em círculos (CORNELSEN, 2005, p. 244). Os textos de Kafka ensejam o que se poderia nomear como sabedoria “vazia”: uma “escritura que, por estar condenada a ser solta, lança uma ponte para o impossível” (MANDELBAUM *apud* CORNELSEN, 2005, p. 247).

Na análise da obra kafkiana, há que se considerar alguns importantes fatos: o autor era conhecedor profundo da tradição judaica, e foi também influenciado pela religiosidade eslava e por escritores como Kierkegaard, Pascal, Freud e Robert Walser, entre outros. Um outro fato importante estreitamente ligado à elaboração de sua obra é que ordenou, em testamento, ao seu amigo Max Brod, que queimasse todos os seus originais e que não reimprimisse os textos já publicados – fato esse que evidencia a relação da vida do autor com sua obra, feita, em sua maior parte, de fragmentos (CASTRO, 1997, p. 264).

Nesta perspectiva, a experiência do autor teria resultado em uma criação literária dolorida, às vezes inacabada e até imperfeita, entretanto, notável, e sua obra que, durante a vida do autor nunca atingiu grande fama, tem exercido enorme

---

<sup>1</sup> AMANCIO, 2000.

influência sobre a vida de pessoas em todo o mundo, transformando-o, conforme a crítica, em um dos escritores mais importantes de todo o século XX.

### **Modesto Carone: rumores de um tempo em crise**

Modesto Carone constrói suas narrativas com personagens prisioneiros, amantes contraditórios, perversos, alcoólatras, escritores de mídia, torturadores e torturados, suicidas, que são ou se comportam como funcionários de segunda classe, regulados pela burocracia oficial e calça suas principais referências na retórica de repressão política da época e em seus chavões jornalísticos espelhados nas medidas provisórias editadas pelo governo, optando por trabalhar no nível dos fenômenos com suas minúcias e fragmentos, expondo, assim, o aspecto matizado e geral que a alienação pode ter (ARÊAS, 1997, p.120). Há, em sua ficção, algo de provocador, inquietante e, não poucas vezes, uma aparência misteriosa, margeando o absurdo. De estética marcadamente assimétrica e dissonante, os contos representam os rumores e tensões de um tempo de crise. A utilização de metáforas como recurso constante, possibilita uma plurissignificação da linguagem, reforçando a idéia do texto como um enigma. Os seus personagens, em sua incomparável impossibilidade de se representarem como pessoas, parecem transitar entre muitos universos: sonho/realidade, cenários cobertos por água, escuridão, tempestade, móveis que se agridem e mudam de lugar, pêlos, pupilas, olhos, pés de impensadas proporções – o que funciona como composição de um contexto de profundo estrangulamento do sujeito contemporâneo. Os textos do autor são, como ele mesmo afirma, produto da observação atenta da realidade pós-moderna, fruto da experiência.

Grande parte de seus textos, diferentemente do que uma leitura precipitada faria supor, não são contos alegóricos nem pertencem a um realismo fantástico. Ao contrário, apresentam um mundo objetivo como ponto de partida para a formação da

subjetividade e, é provável, a própria tendência ao absurdo e ao delírio sejam recursos dos quais se vale o autor para construir uma ficção que represente a supressão da realidade objetiva e a alienação do sujeito.

### **Transtextualidades: ressonâncias de Kafka em Carone**

Os textos, em geral, são compreendidos como construções polifônicas, em que várias vozes se cruzam e se neutralizam em um jogo dialógico, o qual evidencia também uma teia de diversas ideologias. Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoievski* (1981), define o texto literário como um “mosaico”, uma construção caleidoscópica e polifônica. Esse conceito estimulou a reflexão sobre a produção do texto e sobre a forma como ele absorve as vozes da história que escuta.

Julia Kristeva, na década de 1960, chegou à noção de “intertextualidade”, que designaria o processo de produtividade do texto literário, a partir da idéia de que todo texto é absorção e transformação de outro texto. Nesse sentido, o processo da escrita seria, então, resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior – o que possibilita afirmar que um texto é, portanto, absorção e réplica a outro texto – ou a vários outros.

A análise dessa produtividade leva à investigação sobre as relações que os textos estabelecem entre si, para verificar a presença de um texto em outro, através dos procedimentos de absorção das várias vozes – reflexões que conduzem, também, às análises sobre a tradução de uma obra, ao aparato crítico que a acompanha, aos dados da edição, entre outros aspectos.

Conforme Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, assim como as manifestações da vida estão no mais íntimo vínculo com o que vive, assim também a tradução procede do original, e o sucede, assinalando a sua renovação e atualização – a sua “pervivência”. Para Benjamin, mais do que meras mediações, as traduções nascem quando, em sua pervivência, uma obra alcança a época de sua glória. Nas

traduções, a vida do original, em renovação constante, alcança um outro e mais extenso desdobramento.

A tradução é também uma criação, considerando que o tradutor – principalmente em se tratando de texto literário – necessita de habilidades e competências específicas para a tarefa complexa que desenvolve no processo tradutório, envolvendo inclusive a produção e recepção de textos e a tomada de decisões na recriação de um texto em uma nova língua e cultura. Assim, a tradução – que exige engajamento, responsabilidade, pois que “tarefa” – teria como finalidade exprimir a relação mais íntima entre as línguas: restituir, em uma experiência pós-babélica, o sentido ao texto original, cujo elo ou obrigação da dívida passa entre dois textos, duas produções, duas criações.

No caso de Modesto Carone, esta tarefa tradutora é praticamente simultânea à criação de seus próprios textos ficcionais, o que, evidentemente, determina a influência kafkiana em sua criação literária.

Gerard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006)<sup>1</sup>, afirma que o objeto da poética não seria o texto, considerado na sua singularidade, mas o arquiteito, ou a arquiteitualidade do texto, isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros, literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. Mais amplamente, pode-se dizer que este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos”.

Para explicitar a sua tese, Genette propõe cinco tipos de relações transtextuais, enumeradas em uma ordem crescente de abstração, implicação e globalidade<sup>2</sup>. O primeiro é a *intertextualidade*, explorado, há alguns anos, por Julia Kristeva, e fornece ao autor o seu paradigma terminológico. Genette define-o de maneira restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal seria a prática tradicional da *citação*; sua forma menos explícita e menos canônica seria a do *plágio*, que é um empréstimo não declarado,

---

<sup>1</sup> Extratos traduzidos do Frances por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006.

<sup>2</sup> Para as finalidades desta exposição, os tipos de relações intertextuais enumerados por Genette serão reproduzidos, quase que integralmente.

mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal seria a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.

O estado implícito do intertexto constituiu-se o campo de estudos privilegiados de Michel Riffaterre, que definiu, em princípio, a intertextualidade de maneira mais ampla do que a que Genette elabora e aparentemente extensiva a tudo o que este nomeia como transtextualidade: para Riffaterre, o intertexto seria a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outra, que a precederam ou a sucederam, chegando até a identificar, em sua abordagem, a intertextualidade (como Genette faz com a transtextualidade) à própria literariedade: “A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido”<sup>1</sup>. Porém, a esta ampliação teórica corresponderia uma restrição de fato, pois as relações estudadas por Riffaterre são sempre da ordem de micro-estruturas semântico-estilísticas, no nível da frase, do fragmento ou do texto breve, geralmente poético. O “traço” intertextual, segundo Riffaterre, seria, então, mais (como a alusão) da ordem da figura pontual (do detalhe) que da obra considerada na sua macro-estrutura, campo de pertinência das relações que Genette estuda. As pesquisas de Harold Bloom, em *A angústia da influência*<sup>2</sup>, sobre os mecanismos da influência, apesar de conduzidas por uma abordagem completamente distinta, incidem sobre o mesmo tipo de interferências, mais intertextual que hipertextuais.

O segundo tipo de transtextualidade descrito por Genette é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: seriam título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato e por vezes um comentário, do qual o leitor nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. Genette aponta como exemplo de *paratexto* o caso de *Ulisses*, de Joyce, pois, quando da sua

---

<sup>1</sup> RIFFATERRE, 1982. *Apud* GENETTE, 2006: p. 9.

<sup>2</sup> Rio de Janeiro: Imago, 2002.

pré-publicação em fascículos, esse romance dispunha de títulos de capítulos que evocavam a relação de cada um deles com um episódio da *Odisséia*: “Sereias”, “Nausica”, “Penélope”, etc. Quando ele é publicado em livro, Joyce retira esses intertítulos, que são, entretanto, de uma significação fundamental. Esses subtítulos suprimidos, porém não esquecidos pelos críticos, fazem ou não parte do texto de *Ulisses*? Genette considera essa questão tipicamente de ordem paratextual. Desse ponto de vista, o autor afirma que o “pré-texto” dos rascunhos, esboços e projetos diversos, pode também funcionar como um paratexto. Nesse sentido, Genette se pergunta: devemos ler um texto póstumo no qual nada nos diz se e como o autor o teria publicado se estivesse vivo? Pode acontecer também de uma obra funcionar como paratexto de outra. Assim, o autor argumenta que a paratextualidade seria, sobretudo, “uma mina de perguntas sem respostas”.

O terceiro tipo de transcendência textual, à qual o autor chama de *metatextualidade*, é a relação, chamada mais corretamente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo, ou sem mesmo nomeá-lo. É, por excelência, a relação crítica. Genette afirma que se estudaram muito certos metatextos críticos e a história da crítica como gênero, mas talvez não se tenha considerado com toda a atenção que merece o fato em si e o estatuto da relação metatextual.

O quinto tipo de transtextualidade, o mais abstrato e o mais implícito, seria a *arquitextualidade*. Trata-se de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias*, *Ensaio*, etc., ou mais freqüentemente, infratitular: a indicação *Romance*, *Narrativa*, *Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico. Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por conseqüência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. Menos ainda talvez o verso como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc. A determinação do *status* genérico de um texto não seria sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status*

reivindicado por meio do paratexto. Porém, o fato de esta relação estar implícita e sujeita à discussão ou a flutuações históricas em nada diminuiria sua importância.

Como no texto de Genette, também adiamos a referência ao quarto tipo de transtextualidade – *hipertextualidade* – considerando que é dele que o autor se ocupa diretamente. O autor entende por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chama *hipertexto*) a um texto anterior A (que chama *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora – *brota* – e no uso da negativa, Genette considera esta definição provisória, ou seja, como uma noção geral de texto de segunda mão ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto “fala” de um texto. Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualifica, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. O hipertexto seria mais freqüentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra, por assim dizer, automaticamente no campo da literatura.

Neste sentido, a ficção de Carone seria um hipertexto da ficção de Kafka: não poderia existir da forma que existe sem a ficção do escritor tcheco.

Para demonstrar o processo de absorção dos procedimentos kafkianos por Carone, tomemos como exemplo os livros *Narrativas do espólio*<sup>1</sup>, de Kafka, e *Por trás dos vidros*<sup>2</sup>, de Carone. O primeiro é uma coletânea de textos que Kafka nunca viu publicados em vida – nem em livros nem em periódicos – e que ao lado de outras coletâneas teriam garantido ao autor um lugar de destaque na literatura mundial como um dos maiores criadores de narrativas breves já conhecidos além de, especialmente, ser também considerado um clássico da literatura alemã.

---

<sup>1</sup> KAFKA, 2002.

<sup>2</sup> CARONE, 2007.

Em “Teses sobre o conto”<sup>1</sup>, Ricardo Piglia afirma que o conto clássico narra em primeiro plano a história 1 e constrói em segredo a história 2. A arte do contista consistiria em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconderia uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. O surpreendente seria quando, ao final, a história secreta se revelasse. Conforme Piglia, Kafka conta com clareza e simplicidade a história secreta e narra sigilosamente a história visível até transformá-la em algo enigmático e obscuro. Esta inversão constitui-se o que se pode nomear como “kafkiano”.

Em *Por trás dos vidros*, Modesto Carone reúne, além de contos inéditos, grande parte dos textos de *As marcas do real* (1979), *Aos pés de Matilda* (1980) e *Dias Melhores* (1984), obras que são um marco da recente narrativa breve brasileira. Assim como em Kafka, os personagens caroneanos transitam entre a realidade e o surrealismo, explicitando, de forma instigante, as experiências cotidianas. Em vários contos, a finalidade e a razão do olhar permanecem, até o final, como enigma (SANTIAGO, 1989, p. 49); as narrativas sugerem uma extrapolação do sensível e, simultaneamente, a materialização dessa sensibilidade.

Alguns textos são marcados pelas lembranças do passado (a infância, a adolescência, a juventude) de um narrador-personagem que só as capta embaçadas, fragmentárias, labirínticas, indefinidas, como se as tivesse olhando “por trás dos vidros”.

Há, nos contos – mesmo aqueles em que transitam quimeras e sonhos – um realismo intenso. Não, evidentemente, o realismo objetivo do século XIX, mas um realismo problematizado, de mudanças constantes de perspectivas, de cenas e sequências de eventos em que a caracterização das personagens, a encenação narrativa, seus entrecchos, desencadeiam uma multiplicidade de leituras, de visões parceladas que, como em Kafka, revelam um aprisionamento do sujeito, para o qual não existe remissão.

Nessa perspectiva de análise – cujo suporte teórico é a teoria dos palimpsestos, de Gerard Genette – a ficção de Modesto Carone constitui-se, certamente, uma literatura de segunda mão. Essa tese se baseia, também, na afirmativa do próprio

---

<sup>1</sup> PIGLIA, 2004, p. 89-92.

autor, para quem a sua tarefa de ficcionista está completamente relacionada à sua atividade de tradutor e crítico literário e o conjunto da sua vida literária só se completa com as obras de Kafka, de quem teria assimilado a linguagem enxuta, burocrática, protocolar.

## Conclusão

Traduzir pressupõe a leitura como forma de reescrita. No que diz respeito aos textos de Modesto Carone, do processo de ler para traduzir, decorre as suas criações literárias, conferindo à sua ficção a absorção de aspectos considerados kafkianos.

Os dois livros citados neste artigo servem para demonstrar que a tradução de Kafka – mas, antes disso, a leitura acurada dos textos desse autor – estão na gênese da criação ficcional de Carone que, por meio da intuição sensível de uma tarefa concebida como labor especializado, que exige dedicação pertinaz e criativa, presentificou, em seus textos, ambientes, personagens e motivos kafkianos.

## Referências:

AMÂNCIO, Moacir. *Carone Kafka: A Angústia de Modesto Carone, o tradutor brasileiro de Kafka*, por Moacir Amâncio. *Jornal O Estado de São Paulo*, 2 de julho de 2000. Disponível em: <[http://www.germinaliteratura.com.br/coluna\\_moaciramancio2.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/coluna_moaciramancio2.htm)> Acesso: 8 out. 2008.

ARÊAS, Vilma. “A idéia e a forma: a ficção de Modesto Carone”. In: *NOVOS ESTUDOS CEBRAP*, São Paulo, n. 49, 119-139, nov. 1997. Ensaio.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Karlheinz Barck et. al. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, s/d.

CARONE, Modesto; SÁ, Xico. Programa Letra Livre. *TV Cultura*. 07 de janeiro de 2008. (Apresentador: Manuel da Costa Pinto.)

CARONE, Modesto. *Por trás dos vidros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Der Prozess e a arte - Anotações para uma poética de Kafka*. *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte (Centro de Estudos Literários/UFMG), v. 5, p. 263-280, out. 1997.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. "O estilo de um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka." In: PERES, Ana Maria Clark et al. (Org.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de UFMG, 2005. p. 235-249.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006. p. 8-15.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PIGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto." In: *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno." In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.