

A presente edição da Revista Exagium é especialmente dedicada à publicação de trabalhos apresentados no *IV Seminário de Pesquisa do Mestrado em Estética e Filosofia da Arte* – promovido pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultural da Universidade Federal de Ouro Preto, entre os dias 08 e 10 de setembro de 2010.

A relevância do evento para a promoção da pesquisa em Estética e Filosofia da Arte, em âmbito nacional, será muito bem dimensionada pelos sete artigos aqui reunidos: *Abstração e Evasão – notas sobre a pintura moderna*, assinado pelo Prof. Dr. Paulo Faria, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; *Kant, o Supra-Sensível e o Surrealismo*, pela Prof. Dr. Imaculada Kangussu, da Universidade Federal de Ouro Preto; *Religião e Estética na Grécia Antiga*, de Marcus Reis Pinheiro, Prof. Dr. da Universidade Federal Fluminense; além dos quatro textos seguintes, selecionados dentre os trabalhos apresentados em comunicações: *O Conceito de Material na “História” do Espírito Absoluto*, por Lucas Alves Marinho; *Algumas Considerações Sobre um Possível Sentido Ativo para “Phantasia” em Aristóteles*, por Thiago Sebben; *O Conceito de Aura em Benjamin e Didi-Huberman*, de Marcela Tavares; e *Forma Estética e Radicalidade*, escrito por Enrique Marcatto.

Lucas Alves Marinho

ABSTRAÇÃO E EVASÃO

Nota sobre a pintura moderna

Paulo Faria

Para Nelson Boeira, que saberá por que.

1. Alguns anos atrás, no curso de uma conversa com um grande pintor brasileiro – um dos representantes máximos, entre nós, do que continuamos a chamar, à falta de melhor nome, “pintura abstrata” – tive ocasião de aludir a certa “nostalgia da figuração” que me parecia distintiva de suas elegantes e austeras criações: telas em que a distribuição medida de umas poucas cores (não raro, matizes de uma e única e mesma cor) evocava, irresistivelmente, ora uma abertura (porta, janela), ora um umbral (arco ou pórtico), ora as colunas de algo como um templo grego delineado em efígie.¹

2. Essa observação valeu-me uma resposta que me deu muito que pensar – e que hoje, quase seis anos depois, motiva estas notas. A saber (eu cito de memória): “É mais do que nostalgia. A verdade é que eu não sei o que seja pintura abstrata – acho mesmo que isso não existe, a menos que se trate de algo muito superficial. Pois toda pintura – toda arte – aponta para alguma coisa; ou não tem nenhum valor”.

3. Intendere (apontar) é o verbo latino do qual provêm “intenção”, “intencional” - e, também, essa palavra do jargão filosófico, “intencionalidade”. Ter alguma intenção é querer fazer alguma coisa: não qualquer coisa, mas uma coisa (mais ou menos) determinada. É encontrar-se no estado ou atitude de quem visa algo, mais ou menos específico. (Assim, os lógicos medievais distinguiam *intentio recta* e *intentio obliqua*: se eu digo “Quero uma casa na praia”, posso estar querendo dizer duas coisas muito diferentes: que quero alguma casa na casa; ou que há uma casa determinada que eu quero. No primeiro caso (*intentio obliqua*, de *dicto*) quero uma casa indeterminada, alguma casa; no segundo (*intentio recta*, de *re*), quero uma casa determinada, aquela. Como resumiu, memoravelmente, Andréa Loparic, no curso de uma aula na UFRGS nos idos de 1997: “A ambição é de *dicto*; a inveja é de *re*.”).

1 O artista em questão é Paulo Pasta. Não posso garantir a exatidão da minha lembrança que aqui evoco. Por essa razão, peço ao leitor que tome essa evocação antes como uma ilustração do que um grande artista poderia ter dito do que como uma reconstituição fiel das palavras que escutei, numa tarde calorenta da primavera de 2004, no atelier paulistano do pintor.

4. A intencionalidade das intenções é apenas um caso da intencionalidade dos estados mentais que se definem (diversamente, por exemplo, de uma sensação térmica, de uma comichão ou de um estado de ânimo como a euforia ou a depressão) por visar algum objeto. Intendere significa “apontar”, como faz o arqueiro que aponta para o alvo (intendere arcum in). O objeto de minha inveja, no exemplo do parágrafo anterior, poderia ser a casa de praia do meu vizinho; o objeto de minha ambição, em troca, era, mais difusamente, alguma casa – quem sabe a dos meus sonhos; mais plausivelmente, a de minhas possibilidades e oportunidades. Temer, desejar, pensar, saber, acreditar, perceber, lembrar, amar, odiar (e a lista pode prosseguir indefinidamente) são todos estados intencionais – como o são todos os estados denotados por verbos psicológicos que tomam por complemento um objeto direto (“Joana odeia a música do Dream Theater”) ou uma oração subordinada precedida pela conjunção 'que' (“Pedro pensa que o Oasis é uma pálida cópia dos Beatles”).

5. Tudo isso para assinalar que toda representação (toda figuração: mental, verbal, pictórica, diagramática) é, por sua natureza, intencional. Como todo ato ou estado intencional, toda representação – ela própria, o produto de um ato intencional – é, necessariamente, representação de algo. Uma fotografia é de uma praia, ou de uma torre, ou uma árvore, ou um grupo sorridente de turistas. Uma descrição (a festa da princesa de Guermantes na Recherche du Temps Perdu, o comício agrícola em Madame Bovary, o desapontamento de Isabel Archer com Gilbert Osmond em The Portrait of a Lady) é sempre a descrição de algo; e não precisávamos ter aprendido com Tarski para saber que a frase „A neve é branca” é verdadeira se, e somente se, a neve é branca. A proposição (que a frase expressa) representa o fato possível que, se for o caso, a tornará verdadeira; como certa tela detestável desse burocrata da pintura “realista” (já volto a isso), Jacques-Louis David, representa a morte de Sócrates.

6. Mas, é aí que eu queria chegar, nem toda intencionalidade é representacional. Há outros modos de visar (de orientar-se para) um objeto que representá-lo. O exemplo a que recorri para explicar a etimologia da palavra, o arqueiro apontando para o alvo, já é uma ilustração disso: nenhuma representação (nenhuma imagem, mental ou outra) precisa interpor-se entre o arqueiro e o alvo: ele vê, diretamente, o alvo que tem diante de si, e para ele orienta a flecha. Do mesmo modo, o marceneiro que emprega um martelo encontra-o “ao alcance da mão” (vorhand), e emprega-o tão hábil quanto irrefletidamente – e tanto mais hábil é o usuário que menos precisa pensar sobre o

utensílio que emprega.² É assim que “by the hammer / by the blow / the nail finds its way” (Gregory Corso).

7. Essa intencionalidade não-representacional, parece-me, é o traço distintivo de toda grande pintura que, por força do hábito, seguimos chamando “abstrata”: de toda pintura que, ainda que emancipada dos imperativos da representação, não seja, como dizia o artista em que eu vislumbrara uma “nostalgia da figuração”, “muito superficial” – em suma, de boa parte de toda a pintura que conta em nossa época.

8. Uma tela de Jackson Pollock ou de Willem de Kooning guarda o traço do gesto do artista (por algo se falou em action painting), sem por isso representá-lo – essas pinturas não representam nada. Mas, na medida em que guardam esse traço e fazem dele a matéria da composição pictórica, não são pinturas abstratas: não abstraem de nada, pois nada separam ou recusam, de nada prescindem.³

9. Do que uma pintura que fosse genuinamente abstrata (superficial a esse ponto) prescindiria? Da intencionalidade, não apenas da representação. Essa pintura - que (ai de nós!) existe, está mesmo em toda parte – não apontaria (não aponta) para nada; e é assim que chega a ser ainda mais superficial que certa pintura figurativa meramente ornamental, que só mostra o que todo mundo já viu (a mesma paisagem bucólica sem surpresas, o mesmo patético clown lacrimoso), e cuja legibilidade ilimitada é a de uma “clareza que funciona como um soco no olho: clareza que não esclarece, mas, bem ao contrário, reprime, esmaga o labor da pulsão tendente ao esclarecimento.”⁴

10. Uma pintura genuinamente abstrata (pois isso existe: está nos catálogos de nossas galerias de arte; nas listas de compras e comissões “por fora” de arquitetos de interiores; em saguões de bancos e salas de espera de consultórios médicos: em toda parte, igualmente inócua e sedativa) obliterou todo traço da atividade intencional do artista, e de sua imersão no mundo e na história. O que resta é, no sentido mais próprio do termo, abstração: separação, privação, perda. E,

2 Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Siebzehnt Aufgabe (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993), pg. 69.

3 “Abstrair”, do latim *abstrahere*, separar: abs-, ab-, “de” (from, out of) + trahere, “tirar, puxar, trazer”. Abs-trair = remover.

4 Gabriel de Brito Velho, *Um Estudo: Arqueologia Provincial Fantástica*. (Porto Alegre: Editora Movimento, 1975), pg. 98.

tendo prescindido assim de seu autor⁵, prescinde igualmente de sua responsabilidade pela obra, por seu caráter de criação histórica, de gesto de um homem endereçado a outros homens, “Not as ladder from Earth to Heaven, not as a witness to any creed / But simple service simply given to his own kind in their common need”.⁶

11. Esvaziada de toda intencionalidade, purgada de todo traço da subjetividade que a conformou, a pseudo-arte genuinamente abstrata (o ornamento fútil de uma paisagem de interiores livre de toda interioridade autêntica, de suas dificuldades e da responsabilidade que acarreta; mas também de suas recompensas, da “verdadeira liberdade” de que falava Clyfford Still) exonera igualmente de toda responsabilidade (de todo esforço, de toda atividade, de todo trabalho) seu espectador.

12. O espectador dessa pintura que não aponta para nada, pintura degradada a ornamento, é mero espectador, constituído em sua passividade completa por essa obliteração ativa da história, do tempo e da responsabilidade pessoal que é o espetáculo (o vasto espetáculo da “indústria cultural”) que se resignou a contemplar.

13. “O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato que seus meios são ao mesmo tempo seu fim. Ele é o sol que jamais se põe no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-se indefinidamente em sua própria glória.”⁷

14. Para não deixar dúvida: pelo critério que estou propondo, boa parte da arte “figurativa” que ainda se produz é, estritamente falando, arte abstrata – porque abstraiu, justamente, do que constitui a arte como arte, e a separa do ornamento. Diante dessas figurações fechadas em si mesmas, num presente perpétuo, sem antes nem depois, sem janelas para o lado de fora, o consumidor não precisa fazer nada; mas isso é apenas o complemento rigoroso do nada que lhe é oferecido pelo produtor. (O ornamento nunca aponta para nada. Não é essa a menor das razões porque Loos entreviu uma relação estreita entre ornamento e delito.)⁸

5 Não por acaso, foi possível escrever programas de computador para gerar essa espécie de peças ornamentais.

6 Rudyard Kipling, “The Sons of Martha” (1907), em *Complete Verse: Definitive Edition* (New York: Anchor Books, 1940), pg. 381.

7 Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1957] (Paris: Gallimard, 1991), p. 21.

8 Adolf Loos, “*Ornament und Verbrechen*” [1908], Nachdruck (Wien: Prachner, 2000)

15. Todo mundo sabe que espécie de tratamento a República – a “cidade de palavras” concebida por Platão⁹ – dispensaria ao poeta que porventura a visitasse: ele seria coberto de louros e honrarias, como convém a alguém que é “divino, admirável e encantador” – e, em seguida, convidado a retirar-se¹⁰. Um estado justo não tem lugar para traficantes de ilusões.

16. De Platão a Freud, o impulso de buscar consolação na fantasia foi denunciado como uma fonte, possivelmente a mais importante, de boa parte do que chamamos “arte”. A suspeita sobre a idoneidade moral dessas técnicas de evasão nunca foi gratuita: e, em nossos dias, menos que nunca. Mas a denúncia da evasão, que motiva a proscrição platônica dos artistas, tem sua contrapartida no reconhecimento, que mesmo Platão não pôde recusar inteiramente, de uma função inteiramente diversa – de fato, diametralmente oposta – da arte e da experiência estética.

17. Nos ensaios reunidos em *The Sovereignty of Good*, e em outros escritos, Iris Murdoch – que dedicou um livro à querela de Platão contra a arte¹¹ – atribuiu uma função essencial à contemplação estética na vida moral. A atribuição depende do contraste entre o impulso à evasão, que produz a arte menor, e o esforço de resistir a esse impulso e contemplar atentamente a realidade, que produz a grande arte. A tese central de Murdoch é que o esforço de resistir ao impulso evasivo e educar a percepção para o discernimento do real é um esforço intrinsecamente moral, porque importa em subjugar o egoísmo ao reconhecimento da alteridade do mundo e dos outros: “Silenciar e expulsar o eu, contemplar e delinear a natureza com um olhar desimpedido, não é fácil, e requer uma disciplina moral. Um grande artista é, em relação a sua obra, um homem bom e, no verdadeiro sentido da palavra, um homem livre.”¹²

18. Essa tese tem um corolário que Murdoch não tarda em extrair: toda grande arte – além de não ser nunca, como venho insistindo, “abstrata”, pois aponta para além de si mesma – é (por isso mesmo) realista. Realismo não é um gênero de arte: é o que distingue a arte desses expedientes de evasão que Platão e Loos queriam proscriver.

19. “A apreciação da beleza na arte e na natureza não é apenas (apesar de todas as suas dificuldades) o exercício espiritual mais facilmente acessível; também é uma via de acesso

9 República, 592a.

10 República, 398a.

11 *The Fire and The Sun: Why Plato Banished the Artists* (Oxford: Clarendon Press, 1977)

12 Iris Murdoch, “On 'God' and 'Good'”, em *The Sovereignty of Good* (London: Routledge, 1991), p. 64.

inteiramente adequada à vida moral, e não apenas uma analogia dessa vida, porque é a contenção do egoísmo no interesse de enxergar o que é real.”¹³

20. Por esse critério, a “Morte de Sócrates” de David não é um exemplo de pintura realista – ao contrário de uma obra paradigmática (e suprema) do que seguimos chamando (ainda uma vez, à falta de melhor nome) “expressionismo abstrato”, como “Vir Heroicus Sublimis” (1950-1951) de Barnett Newman. David, o cronista pompier do bonapartismo, é abstrato e não é realista; por isso mesmo, é um artista menor. Newman, o “metafísico”, é realista; por isso mesmo não é abstrato, e é um artista essencial.

Porto Alegre, 28 de março de 2010

13 Murdoch, *ibid.*, pp. 64-65. Apresentei uma defesa de tese de Murdoch, aplicando-a especificamente à filosofia da música, em meu artigo “A escuta à distância: a propósito do *Prometeo* de *Luigi Nono*”, publicado em *Filosofia Política*, Série III, nº 2, “Ética e Estética” (2001), pp. 118-133, do qual extraí parte do material nos cinco últimos parágrafos.

KANT, O SUPRA-SENSÍVEL E O SURREALISMO

IMACULADA KANGUSSU

Em carta, de 20-08-1954, à conhecida escritora norte-americana, sua amiga Mary McCarthy, Hannah Arendt escreveu que o crucial, na filosofia de Kant, é que, para ele, a mais elevada das faculdades humanas é a de julgar (e não a de raciocinar, como em Descartes, ou a de estabelecer conclusões uma após a outra, como em Hegel). É sobre o ato de ajuizar que discutiremos neste texto, seguindo o desenrolar do pensamento kantiano para nos aproximarmos do surrealista.

Conforme sabemos, ajuizar é ligar um sujeito a um predicado. Na Introdução da *Crítica da razão pura* (B 5),¹⁴ Kant assinala a existência de juízos *a priori*, necessários e universais. Juízos que, quanto ao conteúdo, podem ser (1) analíticos ou (2) sintéticos. (1) Juízos “analíticos” são sempre *a priori*, porque, nesse caso, o predicado atribuído ao sujeito já se encontra incluído no conceito desse sujeito. O exemplo dado é: “todos os corpos são extensos”, pois alguma extensão já é presente no conceito de corpo. Esses juízos são apenas explicativos e nada acrescentam ao conteúdo do conhecimento. (2) Os juízos são considerados “sintéticos” quando acrescentam ao sujeito um novo predicado não incluído no seu conceito. Como acontece na frase “alguns corpos são pesados”, onde o predicado é distinto do sujeito e é necessária a experiência empírica de pesagem para saber se alguma coisa é leve ou pesada. Esses juízos de origem empírica, dados através da experiência, são sempre sintéticos e, claro, *a posteriori*. Kant observa que existem também juízos sintéticos – que acrescentam novo predicado ao sujeito e aumentam nosso conhecimento sobre este – *a priori*. É instigante pensar a existência de juízos que, simultaneamente, são dados *a priori* e, ainda assim, aumentam nosso conhecimento sobre o objeto ajuizado. É o caso dos juízos matemáticos: quando se diz que 938 mais 1045 é igual a 1983 percebe-se que o conceito da soma não inclui seu resultado, ainda que este já esteja garantido *a priori*, há necessidade de realizar o processo de acrescentar um número a outro.

Conforme Kant, “nosso conhecimento provém de duas fontes fundamentais do espírito (*Geist*), das quais a primeira consiste em receber as representações (a receptividade das impressões) e a segunda é a capacidade de conhecer um objeto mediante essas representações” (*CRP*, A 50, B 74). Como as fontes (sensibilidade e entendimento) são completamente heterogêneas entre si, será necessário encontrar um terceiro termo, mediador entre o sensível e o intelectual. A imaginação é a

¹⁴ KANT, *Crítica da razão pura*, citaremos, daqui em diante, abreviada como *CRP*, seguida do parágrafo onde se encontra o citado.

faculdade capaz de fazer a mediação e de realizar a conexão entre os fenômenos intuídos pela sensibilidade e os conceitos provenientes das categorias do entendimento, processo responsável pelo conhecimento, i.e, por fazer a ligação entre conceitos e intuições sensíveis. Função essencial posto que “pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas”, e assim, continua o autor, “é tão necessário tornar sensíveis os conceitos (isto é, acrescentar-lhes o objeto na intuição) como tornar compreensíveis as intuições (isto é, submetê-las aos conceitos)” (CRP, A 51, B 75).

Na “Analítica dos conceitos”, livro primeiro da “Analítica transcendental”, o juízo é definido como “o conhecimento mediato de um objeto, portanto a representação de uma representação desse objeto” (CRP, B 93). O juízo é a representação de uma representação. A primeira é a representação dos fenômenos, construídos pelo sujeito a partir das formas sensíveis de tempo e espaço, e a segunda é a representação pelos conceitos do entendimento, dos fenômenos assim construídos. Ao formular juízos, o entendimento utiliza conceitos referentes a diversas representações unificadas em uma representação comum. Assim, “todos os juízos são funções da unidade entre nossas representações”, julgar é unificar a diversidade do múltiplo sob a unidade do conceito, e “o *entendimento* em geral pode ser representado como uma *faculdade de julgar*” (CRP, B 94). Os conceitos são os predicados possíveis dos objetos e “pensar é conhecer por conceitos” (CRP, B 94). No sistema kantiano, fica clara a anterioridade do pensamento em relação ao objeto (sobre a qual nos voltaremos no desenrolar do texto). Kant apresenta o objeto como “aquilo em cujo conceito está reunido o diverso de uma intuição dada” (CRP, B 137). Nesse arcabouço, o objeto é o resultado de uma operação transcendental, a razão descobre-se primeiro como conceito e depois encontra-se a si mesma como objeto.

A consciência permite, *a priori*, ligar a multiplicidade das representações dadas, quer dizer acrescentar uma representação a outras e, ao longo desse processo de conhecer, perceber a identidade da consciência e a permanência dessa identidade; eu=eu+eu+eu... No processo do conhecimento, ao mesmo tempo, são dadas a consciência da síntese das representações e a consciência sintética do eu. O eu instaura o mundo através de uma unidade sintética na qual está sempre presente, em um eterno agora, como em um presente continuado. A condição de possibilidade do conhecimento é que as representações sejam submetidas ao que Kant denomina “unidade sintética originária da apercepção”. Trata-se da unidade da consciência que reúne as representações de um objeto em uma síntese, convertendo-as em conhecimento, “sobre ela assenta, consequentemente, a própria possibilidade do entendimento” (CRP, B 137).

Na “Analítica dos princípios”, livro segundo da “Analítica transcendental”, Kant apresenta

as regras da faculdade de julgar, quer dizer, de aplicar conceitos aos fenômenos, de conhecer, e destaca que “a *faculdade de julgar* é um talento especial, que não pode de maneira nenhuma ser ensinado, apenas exercido” (CRP, B 172). No sistema kantiano, conhecimento traduz-se em ligar conceitos a fenômenos, a faculdade de julgar é a capacidade de descobrir qual fenômeno está submetido a tal regra, o juízo é o ato da síntese. O modo encontrado de aplicar os conceitos ao mundo empírico é denominado “esquema” e “é sempre, em si mesmo, apenas um produto da imaginação” (CRP, A 140, B 179).

Na *Crítica da Razão Pura*, o juízo onde é dada a regra que subsume o particular é um *juízo determinante*, enquanto na *Terceira Crítica*, onde é dado o particular para o qual é preciso encontrar a regra, o juízo é *reflexivo*: não é guiado por regras e busca a regra para o caso. Enquanto na *Primeira Crítica*, tratava-se de apresentar as condições de possibilidade do conhecimento, na *Crítica da Faculdade de Julgar* o objeto é o próprio juízo. E o paradigma do juízo reflexivo é o juízo estético, que apresentaremos brevemente.

Na *Crítica da Faculdade de Julgar*, são julgadas belas as representações que provocam prazer, “belo é o que apraz universalmente sem conceito” (CJ, 9).¹⁵ A beleza nada dá a conhecer sobre o objeto e sim apenas o sentimento que ele provoca no sujeito. Nas palavras de Lebrun, “o juízo de gosto é um não-saber de onde parece jorrar um sentido”.¹⁶ O problema enfrentado por Kant diz respeito ao fato de, por um lado, o juízo de gosto não estar fundado sobre conceitos, pois se assim o fosse poderia ser demonstrado conceitualmente, e, por outro lado, “a algum conceito o juízo de gosto tem que se referir, pois do contrário ele não poderia reivindicar validade necessária para qualquer um” (CJ, 57). No primeiro caso, o gosto perderia sua liberdade, no segundo caso teríamos de concordar com o famigerado dito “gosto não se discute”. O filósofo considera que o fundamento do juízo de gosto é “a *forma da conformidade a fins* de um objeto (ou do seu modo de representação)” (CJ, 11). A beleza é definida como “a *forma da conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela (a conformidade a fins) é percebida nele *sem representação de um fim*” (CJ, 17). A expressão *conformidade a fins* fazia parte da terminologia usual nas poéticas do século XVIII e expressava a idéia de uma coordenação das partes que compunham um todo, quaisquer que fossem as razões dessa coordenação, esclarece Cassirer, “nesse sentido, a expressão vem a ser a transcrição alemã do mesmo conceito que Leibniz incorpora a seu sistema com o nome de ‘harmonia.’”¹⁷ A expressão costumava ser utilizada para referir-se a algo que apresenta uma

15 KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, citaremos, daqui em diante, abreviada como CJ, seguida do parágrafo onde se encontra o citado.

16 LEBRUN. *Kant et la fin de la métaphysique*. Paris: Armand Colin, 1970; p.404.

17 CASSIRER, Ernst. *Kant, vida y doctrina*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1948; p.337.

composição ordenada como se segundo a algum princípio formal que não precisava ser explicitado, diferentemente de algo composto de elementos amontoadas de qualquer jeito. A impressão da conformidade a fins provocava prazer, o que não ocorre diante de algo que parece caótico. Um todo é considerado conforme a fins, por Kant, quando suas partes parecem entrelaçadas harmonicamente segundo algum propósito. Tal relação conformadora pode ser percebida na forma, independentemente de se saber a finalidade a qual se destina o objeto.

Ampliando o olhar, percebemos que em Kant a conformidade a fins da natureza é um princípio transcendental pois representa *a priori* a condição universal sob a qual podemos conhecer, em outras palavras, seria impossível conhecer a natureza sem postular que ela possui um ordenamento, i.e, se a julgássemos completamente caótica, como se em um dia a bananeira produzisse pêssegos e no dia seguinte abacaxis, ou pepinos. Na filosofia kantiana, a faculdade de juízo pressupõe uma analogia entre a natureza e nossa faculdade de conhecimento. Como se a natureza fosse plasmada por um entendimento análogo ao nosso, e apenas “como se”, pois “para falar com rigor, a organização da natureza não tem nada de analógico com qualquer causalidade que conheçamos” (CJ, 65), percebe Kant. A conformidade a fins é o elemento subjetivo na representação do objeto, elemento transcendental que não pode ser parte do conhecimento. A faculdade de juízo estética contém então o princípio *a priori* da faculdade de juízo, representado pela conformidade a fins, formal, da natureza. Formal porque não possui conteúdo. Se a natureza tivesse produzido suas formas para nosso prazer, poder-se-ia falar de uma conformidade a fins objetiva, trata-se, entretanto, de uma conformidade a fins subjetiva, do modo como a acolhemos, “há um favor no modo como acolhemos a natureza e não um favor que ela nos mostre” (CJ, 58). A conformidade a fins atribuída à natureza, em referência a suas puras formas, a qualifica para associações abstratas e permite a passagem do fenômeno ao númeno, como quando o filósofo afirma, por exemplo, que “a cor branca dos lírios parece dispor o ânimo para idéias de inocência” (CJ, 42).

O princípio determinante do juízo de gosto “talvez se situe no conceito daquilo que pode ser considerado como o substrato supra-sensível da humanidade” (CJ, 58). Por não haver nenhum princípio objetivo para o juízo de gosto, Kant considera que apenas um princípio subjetivo, em suas palavras, “a idéia indeterminada do supra-sensível [...] pode ser-nos indicada como a única chave para o deciframento desta faculdade oculta a nós próprios em suas fontes” (CJ, 57). Kant confessa que é a contragosto que se vê coagido a olhar para além do sensível, e a buscar no supra-sensível a convergência de nossas faculdades, contudo, “não resta nenhuma outra saída para fazer a razão concordar consigo mesma” (CJ, 57). Trata-se, portanto, de encontrar,

aquilo que no sujeito é simples natureza e não pode ser captado sob regras ou conceitos, isto é, o substrato supra-sensível de todas as suas faculdades (o qual nenhum conceito do entendimento alcança), aquilo em referência ao qual o fim último dado pelo inteligível à nossa natureza é tornar concordantes todas as nossas faculdades de conhecimento (*CJ*, 57).

Segundo Kant, ele mesmo muito mais preocupado em estabelecer uma concordância entre as faculdades de conhecimento componentes de seu sistema do que com a arte, “é o inteligível que o gosto tem em mira” (*CJ*, 59), e o belo é considerado símbolo do moralmente bom. O filósofo observa que essa analogia é habitual e é comum o costume de ligar objetos belos a adjetivos que parecem carregar juízos morais: “chamamos edifícios ou árvores de majestosos ou suntuosos, campos de risonhos e alegres, mesmo cores são chamadas de inocentes, modestas, ternas, porque elas suscitam sensações que contêm algo analógico a um estado de ânimo produzido por juízos morais” (*CJ*, 59). O juízo de gosto possibilita a passagem do prazer sensível ao sentimento moral “sem um salto demasiado violento”, assinala Kant, para quem “o gosto é no fundo uma faculdade de ajuizamento da sensificação de idéias morais (mediante uma certa analogia de reflexão sobre ambas as coisas)” (*CJ*, 60). E no mesmo parágrafo, o filósofo vai adiante no enlace entre as faculdades da razão e afirma: “parece evidente que a verdadeira propedêutica para a fundação do gosto seja o desenvolvimento de idéias morais e a cultura do sentimento moral”.

Mas como os lírios brancos não são relacionados a conceitos para provocar a idéia de inocência, e o sujeito pode simplesmente percebê-los como flor e cor, sem referi-los a idéias de pureza, ou a quaisquer outras idéias morais, fica evidente que a matéria só pode realizar o desejado trânsito entre fenômeno e númeno através da reflexão subjetiva. E essa capacidade de reflexão diante dos fenômenos parece ter sido abandonada, entrado em desuso, caído de moda, perdido sua força diante da voracidade das imagens produzidas pela indústria cultural na sociedade do espetáculo. Não há mais parâmetros estéticos que possam ser ditos universais. O que parece ter se perdido é a idéia da possibilidade de um acordo entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do mundo a sua volta, ou entre liberdade e natureza; e também a possibilidade de um acordo entre as faculdades internas do sujeito, fundamental na doutrina kantiana. Acordo, pode-se dizer, “produzido” pela imaginação em sua liberdade.

Contudo, talvez devido ao forte charme, a idéia da possibilidade desse acordo entre liberdade e natureza, entre interioridade e exterioridade não foi abandonada e é mesmo central, mais de um século depois de Kant, nas poéticas surrealistas. Ou na filosofia do surrealismo, se aceitarmos o ponto de vista de Ferdinand Alquié, segundo o qual “o surrealismo comporta uma verdadeira teoria do amor, da vida, da imaginação, das relações do homem e do mundo. Tudo isso

supõe uma filosofia”.¹⁸

Capacidade de abstrair imagens dadas, de criar outras novas, lugar do trânsito entre matéria e inteligibilidade, a imaginação é a faculdade mental que mais interessou aos surrealistas. E, dentre as faculdades mentais, a possuidora do maior teor de liberdade. Segundo André Breton, “reduzir a imaginação à escravidão, mesmo que fosse aquilo que, grosseiramente, se chama felicidade, é privar-se de tudo o que se encontra, no fundo de si, de justiça suprema. Somente a imaginação nos diz o que *pode ser*”.¹⁹ A respeito dessa passagem, Alquié escreveu:

O que Breton condena é o pragmatismo, a busca calculada e calculadora de uma felicidade limitada e prudente, que pede a renúncia ao sonho e às exigências essenciais do desejo. É para cuidar desta felicidade que a maior parte dos homens consente, precisamente, em separar a beleza de suas vidas, em tê-la por abstrata e formal, a pregá-la no muro para contemplá-la aos domingos, vivendo, durante a semana, como diz ainda Breton, “a vida dos cachorros”.²⁰

Nos *Manifestos do Surrealismo*, Breton vai adiante e afirma bravamente que “não será o temor da loucura que nos forçará a hastear a bandeira da imaginação a meio-pau”, uma vez que “é verdadeiramente para nossa fantasia que vivemos”.²¹ De modo que, segundo o surrealista francês, “deve-se dar graças às descobertas de Freud. Na trilha de suas descobertas, esboça-se, enfim, uma corrente de opinião a favor da qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, autorizado que está a não levar em conta realidades sumárias. A imaginação talvez esteja prestes a reclamar seus direitos”.²² Na perspectiva surrealista, “a razão adulta, social, cotidiana, não se contenta em oprimir o homem, ela o trai”, julga Alquié.²³

O acordo entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do mundo a sua volta, entre liberdade e natureza, aparece como idéia central para o pensamento surrealista no conceito de “acaso objetivo”, desenvolvido por André Breton, que designa o ponto nodal onde as duas se encontram. Utilizando terminologia surpreendente próxima à kantiana, Breton reconhece o acaso objetivo “como índice de uma reconciliação possível dos fins da natureza e dos fins dos homens, aos olhos deste último”.²⁴ E, conforme Kant, não da natureza. Curiosamente, nesta passagem, ele não se refere a Kant e sim a uma “esperança persistente na dialética (na de Heráclito, de Mestre Eckhardt, de Hegel) para a resolução das antinomias”.²⁵ O acaso objetivo nomeia coincidências

18 ALQUIÉ, Ferdinand. *La Philosophie du Surréalisme*. Paris: Flammarion, 1977 (1955); p.8.

19 BRETON, André. *Les Manifestes du Surréalisme*. Paris: Ed. Du Sagittaire, 1946; p.15.

20 ALQUIÉ, Ferdinand. *La Philosophie du Surréalisme*, p.19.

21 BRETON, André. *Les Manifestes du Surréalisme*, p.16 e 37, respectivamente.

22 *Ibidem*, p.25.

23 ALQUIÉ, Ferdinand. *Op. cit.*, p.117.

24 BRETON, André. *La Clé des Champs*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1967; p.110.

25 *Idem*. Nesta mesma obra, em entrevista com Trotsky, Breton revela – sem referir-se à fonte – que Engels já mencionara a noção de acaso objetivo. Cf. BRETON, André. “Visite a Leon Trotsky”, in *La Clé des Champs*, p.78.

contingentes, aleatórias, independentes de qualquer controle da consciência que apresentam uma estrutura e uma coerência provocante que incita a percebê-las como sinais, como correspondências inesperadas com uma ordem anteriormente impensada. A diferença fundamental a ser apontada na analogia com Kant diz respeito ao fato de o filósofo considerar, em seu sistema (e nisso reside a chamada “revolução copernicana”), uma anterioridade do pensamento em relação ao objeto que é por ele (pelo pensamento) posto.²⁶ Se assim é, torna-se urgente estabelecer qual o grau de verdade desse objeto assim posto, que seria negativo no caso de a natureza ir para um lado e o pensamento para o outro, a analogia, postulada entre as duas ordens, é fundamental no sistema kantiano. Na filosofia surrealista, a analogia se revela no fenômeno do acaso objetivo e parece indicar a existência de uma ordenação que, diferentemente da postulada por Kant, não pré-existe mas é criada quando acontece o misterioso encontro entre a interioridade do sujeito e um fenômeno exterior. E uma possível união entre ambos se revela quando por acaso tocada (cantada, dançada), e essa revelação realiza correspondências randômicas, para além da lógica, correspondências “sintéticas”, se voltarmos à linguagem kantiana. É como se o mundo fosse um criptograma e certos acasos construíssem a chave de seu sentido, ao configurarem acontecimentos que criam a desejada ressonância.

Alquié define o acaso objetivo como o “encontro da causalidade externa com a finalidade interna”: tal encontro fortuito “aparece sob o signo de uma finalidade da qual sabemos bem que ela não presidiu a seu nascimento”.²⁷ O encontro denominado pelos surrealistas de acaso objetivo deve ser diferenciado da “iluminação ontológica”: nesta última não haveria encontro e sim identidade; haveria homologia e não analogia. Para os surrealistas a criação precede o encontro da finalidade interna com a causalidade externa. “É importante, pois, não se inverter a ordem das etapas”²⁸, adverte Alquié, que apresenta o acaso objetivo nos seguintes termos:

Veja esses encontros que se explicam mal pelo simples recurso à coincidência, e que, como os encontros da arte, engendram uma inquietação [*emoi*] que bem parece o sinal de uma finalidade objetiva, ou, pelo menos, a marca de um sentido do qual nós não somos os únicos criadores. Essa finalidade, esse sentido, supõe, no real, uma ordem que seja sua fonte.²⁹

Encontrei a seguinte frase, atribuída a Engels sem mencionar fontes, no verbete “Breton” da Wikipédia, a 24/set/2010: “Não se pode compreender a causalidade senão em ligação com a categoria de acaso objetivo, forma de manifestação da necessidade”.

26 Cf. página 2, onde avisamos que retornaríamos ao assunto.

27 ALQUIÉ, Ferdinand. *Op. cit.*, p.114 e 107, respectivamente.

28 *Ibidem*, 114.

29 *Ibidem*, 141. De modo mais místico, Walter Benjamin, descreve fenômenos semelhantes: “Signos precursores, pressentimentos, sinais atravessam dia e noite nosso organismo como batidas de ondas [...] Como raios ultra-violetas a lembrança mostra a cada um, no livro da vida, uma escrita que, invisível, na condição de profecia, glosava o texto.” BENJAMIN, Walter. “Madame Ariadne, segundo pátio à esquerda”, in *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987; p.63-4.

As inquietantes coincidências chamadas de acaso objetivo provocam a idéia de que talvez exista uma ordenação em curso que nos escapa, cujo acesso nos é vedado. Sem sufocar as distinções, são audíveis os ecos do pensamento de Kant nas reflexões do filósofo francês sobre o surrealismo. Vale lembrar que *La Philosophie du Surréalisme* foi publicada pela primeira vez em 1955 e, no ano anterior, 1954, Alquié publicara a tradução francesa, por ele realizada, da *Crítica da Razão Prática*. Não é portanto de se estranhar – além da real afinidade presente entre as idéias provocadas pelo conceito de acaso objetivo e a proposta kantiana de se pensar a natureza como se ela seguisse uma ordenação produzida por um entendimento semelhante ao nosso – que a obra sobre o surrealismo apresente-se mergulhada em linguagem kantiana. “A concepção surrealista da beleza não pode ser separada da teoria platônica e mesmo das análises de Kant relativas ao julgamento estético e ao julgamento teleológico”, salienta Alquié, “há na beleza, tal como a concebeu Kant, um pressentimento de ontologia que não chega à ontologia”.³⁰ Sobre a reflexão estética kantiana, Gerhardt escreveu algo aplicável também ao surrealismo: “as obras, traços de um não-saber irreduzível, são colocadas dentro de um saber que pretende expor o inexponível [...] Elas não fazem mais que marcar o lugar do supra-sensível e a sua única significação é a de contornar o vazio”.³¹

O surrealismo deu nova figura à beleza, ligada ao acaso, aos encontros fortuitos e, espichando um pouco o sentido, pode-se dizer, ao desinteresse. Enquanto o saber científico separa o sujeito e os fenômenos que ele constitui como objeto e, deste modo, a consciência visa um objeto do qual ela é consciência; os surrealistas percebem o caráter subjetivo na consciência do objeto: a beleza não é completamente outra em relação à consciência que a apreende: “a beleza confunde-se, enquanto tal, com o sentimento do belo”, e fugir desse teor subjetivo significaria, “como faz Platão, dar, como correlativo à consciência da Beleza, um mundo das Idéias, cuja realidade não é, ela própria, estética”.³² O surrealismo recusa essa démarche, o correlativo da consciência surrealista é o surreal, que é para ela, formalmente e apenas formalmente, o que a objetividade física é para a consciência científica. O objeto da consciência é por ela mesma construído. Tudo depende da liberdade com a qual a imaginação se coloca em cena. E ela só coloca em cena a si mesma. A beleza surge da fagulha provocada pelo encontro casual de imagens díspares.³³

30 ALQUIÉ, Ferdinand. *Op. cit.*, p.152-153.

31 GERHARDT, Volker. Arte e vida, in *Argumento*, volume II, n.3/4; p.75

32 ALQUIÉ, Ferdinand. *Op. cit.*, p.156.

33 Em exercício de liberdade radical, Isidore Ducasse, sob o *nom de plume* Conde de Lautréamont, apresenta, entre outras comparações, o ‘belo como um tratado sobre a curva descrita por um cão correndo atrás de seu dono, belo como o tremor as mãos no alcoolismo [...] a lei da reconstituição dos órgãos mutilados’ e, na mais conhecida analogia, a beleza é “como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de

O acaso objetivo “indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, cessem de ser percebidos como contraditórios.”³⁴ Ele manifesta ao sujeito, de modo muito misterioso, uma necessidade que lhe escapa. O mundo do sonho e o mundo da realidade não fazem senão um, julga Breton. Em suas palavras: “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”.³⁵ Conforme observado, o pensador surrealista ressalta que essa analogia poética é fundamentalmente distinta da analogia mística por não postular, de forma alguma, um universo invisível capaz de se manifestar através da trama do mundo visível. “Ela é toda empírica em sua progressão, apenas o empirismo podendo assegurar-lhe a total liberdade de movimento ao salto que ela deve fornecer”.³⁶ Na descrição do movimento criador por Breton:

Uma vez vencidos todos os princípios lógicos, virão então a nosso encontro - se tiver valido a pena interrogá-las - as forças do *acaso objetivo*, que nada querem saber de verossimilhanças. Tudo o que o homem pretende saber se encontra escrito nessa tela em letras fosforescentes, em letras de *desejo* [...] Onde poderei eu estar melhor que no seio de uma nuvem, para adorar o desejo, único impulsionador do mundo, o desejo, único rigor que o homem deve se impor?³⁷

Será o desejo o elemento de trânsito entre duas ordens diversas. O difícil encontro entre natureza e liberdade que a humanidade encarna, a arte apresenta, a filosofia tem como tema, os poetas surrealistas consideram um evento supra-real, na medida em que, na realidade, natureza e liberdade têm sido consideradas antagônicas. O que escapa às regras e manifesta-se como cesura nas determinações do real – revelando-o como casca frágil e quebradiça – constitui o acesso a chamada supra-realidade. Acaso objetivo, sonhos, atos falhos, lapsos de linguagem, piadas, qualquer que seja o fenômeno capaz de apresentar-se como cesura no pensamento, e de produzir inquietude, pode provocar uma tensão que, pelo fato de aparecer, testemunha uma alteridade. Supra-realidade e substrato supra-sensível, a beleza parece ultrapassar a objetividade da consciência e apontar para a reflexão. E, nesse caso, onde está o lastro objetivo, o aval da verdade? Talvez no trânsito entre as esferas distintas. Trânsito cuja real existência é atestada pelo fato de alguns objetos da arte e da natureza possuírem a capacidade de afetar os mais íntimos sentimentos do ser humano.

dissecação!” LAUTREAMONT. *Cantos de Maldoror*. São Paulo: Max Limonad, 1986; p.214, 211 e 249, respectivamente.

34 BRETON, *Manifestos do Surrealismo*, p. 154.

35 *Ibidem*, p. 38.

36 BRETON, *Signe ascendant*, coleção Poésie, Editions Gallimard, Paris, 1975, p. 9.

37 BRETON, *O Amor Louco*, p. 116.

Como se fossem a objetivação da mais profunda interioridade. Considerando a pertença `a mesma espécie, ao mesmo mundo, pode-se pensar que, para além do princípios de individuação, o isolamento do ser pode ser descontínuo, e mediado por profundos sentimentos de comunidade.

BIBLIOGRAFIA:

ALQUIÉ, Ferdinand. *La Philosophie du Surréalisme*. Paris: Flammarion, 1977.

BENJAMIN, Walter. “Madame Ariadne, segundo pátio `a esquerda”, in *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho *et al.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRETON, André. *La Clé des Champs*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1967.

_____. *Les Manifestes du Surréalisme*. Paris: Ed. Du Sagittaire, 1946.

_____. *Signe ascendant*, coleção Poésie, Editions Gallimard, Paris, 1975.

CASSIRER, Ernst. *Kant, vida y doctrina*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1948.

GERHARDT, Volker. “Arte e vida”, in *Argumento*, vol. II, n.3/4. Lisboa, outubro, 1992.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio marques. Rio de janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1994.

LAUTRÉAMONT. *Cantos de Maldoror*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

LEBRUN. *Kant et la fin de la métaphysique*. Paris: Armand Colin, 1970.

RELIGIÃO E ESTÉTICA NA GRÉCIA ANTIGA

Marcus Reis Pinheiro

Um dos traços centrais da religião grega é a beleza de seus deuses. Lembremos a *Ilíada* e a *Odisséia*. A beleza física e espiritual (as virtudes e excelências, *aretai*) são elementos tão centrais para a divindade grega que não podemos pensar o deus grego sem levar em conta o fascínio imediato que a sua presença aterradora provoca em seus contempladores. O estupor frente a uma realidade descomunalmente bela, que atrai irresistivelmente, é um traço indissociável da experiência do divino na Grécia. Um dos cerne da experiência da epifania grega é ser irresistivelmente belo. Deve-se ampliar essa característica para descrever até mesmo outros traços dos deuses: sua força e poder, por exemplo, podem ser compreendidos como aspectos irresistíveis: quando um deus quer, o homem termina por ser seduzido.

É sempre necessário lembrar que a noção de beleza na Grécia, *tó kallós*, está intimamente conectada com diversas outras noções que remetem à excelência: há quase que uma sinonímia entre *kalós*, belo e *agathós*, bom; e o superlativo desta última, *aristós*, está ligada à própria palavra *areté*, virtude. Assim, esta beleza grega, essencial em seus deuses, convoca e exige de seus admiradores também a procurarem ser o mais belo que lhes for possível. *A beleza exige*. No respeito apaixonado a essa exigência, o herói grego se lança na aventura de vir a ser o que é, sempre ameaçado pelas mais diversas forças. O motor da busca da excelência, a *areté* de um herói grego é seu enamoramento pelo superlativo do belo divino. Suas ações são orientadas especialmente pelo interesse em assemelhar-se aos deuses em sua máxima força e realização de si mesmos. Assim, se pode falar de um imperativo estético provocado pela religião da Grécia.

A comparação com o mundo judaico cristão é inevitável. A divindade grega não exige o respeito por leis doadas por um deus sumamente transcendente, sem forma alguma, sem imagem. O hebreu e seu deus iconoclasta³⁸ é o antípoda do deus grego que se apresenta em sua divindade eminentemente na beleza da forma.

Na experiência que nos é relatada sobre Moisés e a sarça ardente, Deus (*elohim*) diz que ouviu os gritos dos filhos de Israel, que irá libertá-los do cativeiro. Moisés é convocado a uma atividade absurda: aparecer perante o todo poderoso faraó do Egito e libertar o seu povo escravizado. O que nos é descortinado aqui é uma concepção dupla de homem e deus. Por um lado, os homens são compreendidos como escravos e como dependentes, para sua salvação, de uma força

38 Ver Êxodo 3 e 21, as passagens em que o Senhor Deus se mostra como aquele que nunca se mostrará totalmente.

maior que os escolheu como especial: só assim podem estar aptos a realizar a façanha heróica de desafiar o poder que os subjuga. Por ser um Deus que tem por função ajudar os homens em meio ao mundo (caso estes lhe sejam obedientes), o hebreu instaura uma compreensão de que o mundo em que se vive (no fim das contas, o mundo sensível como um todo) é algo que precisa ser redimido: vive-se escravizado, no deserto, longe da ‘terra onde corre leite e mel’, e é o Deus de Israel que irá salvar o seu povo. Não se sublinha os aspectos fantasiosos e grandiosos do corpo e do sensível, mas sim seus aspectos de pouco, de dor, de deserto e de pó. Assim, Deus se coloca em um lugar sumamente poderoso, e o humano, a carne e a terra humanas, em um lugar a ser redimido.

A própria noção de corpo na Grécia e na Judéia é dessemelhante: o grego tem um corpo da fantasia, do sonho e da imaginação, a perfeição do possível, já os hebreus experimentam o corpo como a dimensão do sangue, da carne morta, das fezes, do deserto e do pouco. O grego, ao fazer uma homenagem ao sensível, não cultua o pouco, o deserto e a terra. O grego não é feito de pó e ao pó retorna. O grego é luminosidade, como o são seus deuses. O deus hebreu é um deus iconoclasta exatamente porque ele tem como função redimir o que for estético, cuja boa representação pode ser encontrada na imagem do deserto. Jehovah é lei e transcendência. O deus grego é forma e sonho, nunca carne impotente a ser redimida. O deus hebreu faz milagre no deserto, o deus grego convoca para a pura luminescência. O sentido da vida de um grego é a exaltação estética, o feito heróico e habilidoso, e não o imperativo do atravessar o deserto e o árido da terra na esperança da intervenção divina, como os hebreus.

O famoso livro de Auerbach, *Mimesis*, em seu capítulo sobre a Cicatriz de Ulisses narra muito bem a contraposição entre a superficialidade da narrativa homérica, no deleite de narrar o belo, em contraposição à segura profunda do episódio do sacrifício de Isaac: o silencioso andar através do indeterminado e do provisório, com a única esperança em Deus, que não é nada humano, nada fixo ou material (não é um ente). Deus não tem formas, não tem concretude. O traço iconoclasta da religião de Israel se expressa muito bem no imperativo de ouvir o seu deus e nunca olhá-lo: temos o *shemá Israel*, ‘ouve Israel’ e nunca ‘olha Israel’. Tal imperativo, ouvir, é implicitamente um imperativo para se desviar a atenção das coisas materiais, do concreto, e se abrir para o respeito absoluto da lei de Deus.

Se Israel ouve, a Grécia vê.

Em Homero tudo é cor, tudo é para ser visto, e como que esquecemos do que há de material no sentido do que há de pouco e de pó. O grego ama o mundo, mas não o que há de pouco, triste e ridículo do mundo, e sim o seu sonho e a aventura de suas vitórias e a excelência de suas realidades. A beleza do deus grego é a beleza da façanha heróica, da força desmedida, do poder. Há deleite

eminente na narrativa: tudo é narrado, tudo é exaltado, tudo é digno de nota, tudo é grandioso, até os terríveis filhos da noite: (ver *Teogonia* 211-225). A experiência da divindade homérica é de redenção do mundo sensível na medida em que ele é o mundo da fantasia: tudo está cheio de deuses, como nos diz Tales, e não na medida em que ele é fraco e pouco e precisa de uma dimensão hiper-mundo para salvá-la. A própria *physis* é beleza e força. É como se a dimensão estética do divino grego, expressão quase que tautológica, fornecesse realidade e existência ao mundo: algo existe na medida em que participa do divino, na medida em que recebe seu valor da beleza austera e terrível da presença do deus. Mas que beleza é essa, a do deus grego, que confere existência a qualquer realidade que tem a audácia de existir no mundo de fortes?

A beleza do deus grego, que confere sentido e existência ao mundo, está intimamente ligada à expressão do superlativo da potência da realidade mundana em questão, mas sempre um superlativo do possível, nunca do impossível. Quando estamos frente a Enéias (*Ilíada*, canto XX), por exemplo, que levanta uma pedra gigantesca para arremessar em Aquiles, descreve-se essa pedra como se fossem necessários dois homens comuns para levá-la, e que nosso herói, filho de Afrodite, consegue levantar facilmente. Não temos aqui uma pedra tão grande que, em seu excesso de magnitude, deveríamos descrevê-la como se não existisse outra igual. Trata-se de uma pedra possível, muito grande realmente, mas não tão grande que seria impossível até mesmo imaginá-la.

A experiência da divindade judaica, por outro lado, com os matizes que ganha do neoplatonismo que redimensiona esse Deus para o cristianismo, é de tal magnitude de grandeza que deseja refutar toda e qualquer expressão que a limitasse de alguma forma: por isso a indicação do inefável, do sumamente transcendente, do completamente outro, do ser iconoclasta, do impossível de ser apreendido, indicando a total inferioridade de qualquer realidade limitada. Temos no neoplatonismo de Plotino e Pseudo-Dionísio o instrumental teórico para a negação total de qualquer atributo positivo para o 1º princípio, Deus. O Deus judaico é assim racionalizado pela teologia negativa e defenestrado de nosso mundo, lançado para regiões totalmente inacessíveis para o estético e o sensível. Para alcançar uma magnitude extrema, o Deus judeu se torna iconoclasta e, assim, superior a toda e qualquer forma, todo e qualquer limite humano, demasiadamente humano³⁹.

A famosa escolha de Aquiles (IX 410 e XVIII 120) é paradigmática para se pensar a ética grega como sendo pautada por uma estética: ele escolhe uma vida bela, viril e habilidosa (cheia de *Areté*) já que esta lhe garante ser memorável, pois será cantada pelos Aedos, e ser memorável é perdurar

³⁹ Talvez a expressão comum em português que nos remete à não existência quando se trata de algo que seja extremamente superlativo (quando dizemos, por exemplo, “nossa, essa pessoa não existe!” ao se falar de alguém que tenha uma característica extrema) nos indique esse traço do sumamente outro que encontramos no neoplatonismo: o excesso extremo de uma realidade está em sua não existência.

em vida, alcançar a eternidade no conflito da vida. O herói grego busca ser cantado pela boca do Aedo, e assim alcançar a imortalidade pelas suas façanhas, pela sua virtude, que é sempre sua beleza. A eternidade para um grego não está na salvação por um poder insondável e misterioso de um deus que não se deixa revelar plenamente, por ser totalmente outro. Vale indicar que a onipotência e a característica de ser totalitário só podem estar presentes naquele deus que é totalmente outro, como Jehová, traço que lhe proíbe toda imagem. O deus grego, pelo contrário, é sempre parcial, humano nesse sentido, e sua realização máxima está na beleza de seu gesto, de seu corpo onírico, de ser louvado pelo que há de estético em seu ser.

Buscar a imortalidade por ser memorável é buscar participar do canto das musas, pois são elas filhas de *Mnemosyne* e Zeus. Ser memorável é poder ser cantado em palavras aladas⁴⁰, palavras que voam por conta própria, palavras que são vivas, tem ar – *pneuma*, *psyché*. Novamente utilizando a comparação com o universo judaico-cristão, o Grego não busca a imortalidade depois da morte, mas sim em vida, no canto do Aedo, e na força mnemônica dos poemas homéricos. Aquiles escolhe a eternidade trágica da bela morte e da vida repleta de façanhas, em contraposição ao esquecimento de uma vida comum.

A força das palavras aladas repercute no mais íntimo do peito dos ouvintes do discurso de Homero. Tais palavras aladas forçam nossa alma a acompanhá-las, uma *psicagogia* regida por deusas cantoras, as sedutoras *Musas*. A força das palavras que voam está em também fazer voar os ouvintes, forçando tal vivacidade a evoluir até a experiência radical que configura e da verdade aos relatos e os inscrevem nas almas dos ouvintes: a verdade da palavra poética é sua força psicagógica, sua força de comoção, sempre estética. A verdade de um deus grego é sua beleza que se expressa pelo léxico da luminosidade: esplendor, brilho, fama: *kléos* acima de tudo. Tal força luminosa introduz o herói nas palavras aladas inspiradas pelas musas, e pela força mnemônica de sua mãe, *mnemosyne*. Essa inscrição no discurso do Aedo confere ao herói a única imortalidade possível: aquela de suas vidas, das suas histórias, eternas, pois humanamente memoráveis.

No canto VIII da *Odisséia* vemos o grande Demódoco (por muitos compreendido como imagem do próprio Homero) a cantar feitos memoráveis de heróis, e fazer Ulisses verter lágrimas escondido, como é próprio de quem se vê, repentinamente transportado para a cena narrada pelo cantor. A força psicagógica das palavras do Aedo faz com que Ulisses reviva os acontecimentos narrados. O texto

40 Exemplos da expressão *palavras aladas* na *Iliada*: I 201 no momento em que Aquiles responde a Atenas quando esta lhe contém da luta com Agamêmnon, expressando palavras de assombro, que saem por conta própria. Em III 155, quando os anciões reunidos em Troia vêem a chegada de Helena junto a eles, dizem palavras aladas sobre a mortal, tão bela, semelhante a uma deusa. Em IV 69, Zeus dizendo a Hera que desça ao campo e faça recomeçar a guerra, depois do combate singular entre Paris e Menelau. Em V 242, o companheiro de Diomedes, Esténelo, vê inimigos e avisa ao herói.

homérico, que não pode ser nunca entendido por apenas uma faceta – digamos, seu aspecto literário, ou seu aspecto teológico, ou histórico, ou científico, ou de exaltação ética, etc – mas que compreende a dimensão cultural em sua totalidade, por sua beleza psicagógica, nos faz sonhar em sua força plástica, que nos transporta para os acontecimentos narrados e molda nossas almas nessas peripécias. Somos construídos pelas palavras do Aedo como se estivéssemos vivendo-as nós mesmos. Assim descreve Ulisses a força das palavras vivas de Demódoco.

Ao canto de Demodoco, seguem então as lutas e competições, e Alcino narra bem porque o devem fazê-lo: para que o estrangeiro, ao regressar para casa, possa dizer a todos que os feácios também se distinguem nas competições. Os jogos, assim como o canto do Aedo, é um louvor ao fato de sermos humanos, com nossos males, mas com nossas habilidades, *areté*. O mundo homérico é um louvor ao humano naquilo que ele pode ter de melhor, mas mesmo esse melhor ainda é humano, demasiadamente humano. O sentido estético da vida de um grego está nessa sublime beleza de realizar o possível ao humano, mesmo sendo esse possível algo nunca previamente definido, sendo então algo a ser descoberto no esforço próprio do herói. Sendo sua meta última, muitas vezes algo que nem ele mesmo sabe qual é, a busca pela glória conclama o homem a sempre de novo procurar se superar: em busca de sua *kléos*, o herói sempre está na eminência de cometer uma *hybris*.

Vale indicar uma sutileza ao descrevermos a religião grega como contendo um imperativo estético. A busca pela vida bela não pode ser corretamente definida como uma lei a ser obedecida cegamente pelo gregos. Tais termos, como ‘imperativo ético’, estão muito vinculados com elementos de uma ética deontológica, o que não é o caso nas obras homéricas. Muito mais preocupados estão os gregos em alcançar o máximo de si mesmos, de alcançar suas excelências, realização máxima do imperativo de Píndaro, *venha a ser o que tu és*. Tornar-se belo é tornar-se excelente, isto é, ser impelido a buscar ser o máximo do que já se é. O próprio de um ente é sua beleza, como se no fundo da intuição grega de toda sua cultura, de toda força psicagógica de sua arte, fosse a afirmação de que o próprio de um ente é o esplendor magnânimo de seu brilho.

Aqui se percebe o modo como a excelência divina funda a natureza: ser natural, isto é, ser na plenitude daquilo que já se é sempre se configura por ser belo e excelente. *Vir a ser o que se é* é vir a ser o mais belo que se pode ser, e nisto um deus sempre atua. A idéia de um naturalismo da virtude, isto é, de que ser virtuoso é apenas realizar o que seja mais próprio, nos oferece também a ideia de que o que é belo é o que é natural. Ser belo é ser natural e vice versa.

A força da palavra $\alpha\rho\rho\epsilon\tau\eta\omega$ deve ser aqui convocada. Não se trata da virtude cristã, muitas vezes relacionada em nosso imaginário com o *dever ser*, com uma restrição de nossas vontades em favor de um ideal que ultrapassa o mundo sensível, como se ser virtuoso fosse duplamente uma vitória e uma derrota, já que, em um jogo de forças interna ao indivíduo, a força que for mais sublime e transcendente vence da mais baixa e grosseira. O grego, em seu louvor da superfície, nos convoca a certa concepção naturalista do que seja o melhor de si: ser excelente e assim participar da *arete* é realizar o melhor daquilo que lhe é mais natural, é ser eficiente naquilo que é próprio ao herói. Assim, a excelência de Aquiles é ser o pés ligeiros que já é. Aquiles deve respeitar o contraditório do imperativo apolíneo de, descrito pela poesia de Píndaro. Aquiles será excelente não na medida em que conter um suposto impulso egoísta e ambicioso, mas realizará sua *areté* e terá sua *kléos* na medida em que realizar suas habilidades naturais, belas, viris e heróicas, isto é, na medida em que vier a ser o que é.

Um conceito central da épica grega é o de *aristéia*⁴¹. A partir de certas conjunturas, deparamos com um herói em toda sua grandeza e esplendor. A alegria juvenil com que um grego se deleitava com as façanhas de seus heróis é impressionante. Pode-se dizer que toda a *Iliada* nos prepara para a entrada de Aquiles na guerra e finalmente nos deparamos com o *melhor* de nosso herói nos cantos XIX a XXII. Estes podem ser considerados o ápice do épico, culminando no momento da morte de Heitor, o grande herói troiano. O jubilo primaveril com que o grego celebrava a força e destreza de um herói como Aquiles colore de sentido toda a existência humana, redime o homem apesar de não arrancar-lhe o trágico da vida: ele sabe que irá morrer assim que culminar no auge de sua excelência, pois matando Heitor, logo logo também morrerá.

Descrevamos com mais vagar a *aristéia* de Aquiles. Finalmente, encontramos o momento tão esperado da *Iliada*: no canto XX, a ira de Aquiles se volta contra Heitor, e o furor *ekstático* do herói em sua excelência se derrama sobre o campo de batalha. Aquiles irá lutar. Não se pode falar de uma experiência de onipotência na descrição da *aristéia* de Aquiles: humano, demasiadamente humano, sabe que vai morrer ao matar Heitor (no canto XIX seu cavalo, Xanto, o avisa da morte eminente, assim como o próprio Heitor, logo antes de morrer, ao que Aquiles responde que está preparado para a morte); humanamente também apenas realiza o possível de seu destino, de seu quinhão, de seu lote, seu lugar próprio. A onipotência está presente no deus hebreu-cristão, sem imagens, totalmente outro, e por não estar subordinado a nada imaginável, desfruta também uma onipotência incompreensível.

41 Etimologicamente, este termo tem relação com *aristós*, o superlativo de *agathós*, bom, assim como o próprio termo *areté*. *Aristéia* seria assim um conjunto de ações que são as melhores de um herói, e portanto apresentam sua virtude em sua maior força.

Mas toda a *Iliada* é recheada de *Aristéias*, em que cantos inteiros são verdadeiras odes em louvor à força e habilidade tática e guerreira de um herói: Diomedes tem sua *aristéia* no canto V da *Iliada*, assim como Menelau no canto XVII e Agamamenon no canto XI.

A imagem lapidar, no entanto, para a *aristéia* heróica é o deus grego. Sua altitude solene e majestosa reflete a força que os gregos conseguem vislumbrar, como em um sonho, na natureza humana. Os deuses estão sempre ao lado do homem em sua força e em suas habilidades heróicas, pois são como que a ‘verdade’ da excelência aristéica humana: a expressão ‘*semelho a um deus*’, se vê por toda a parte nos poemas homéricos. No início do canto XX, quando finalmente veremos a *aristéia* de Aquiles começar, e percebemos os Dânaos se reunirem ao redor do herói, vemos também Zeus convocar os deuses, e todos se reunir ao redor de seu Rei. Também ao lado de Diomedes no canto V está o tempo todo Atena, deus de olhos glaucos e da vitória na batalha. É ela, em verdade, que possibilita a façanha inimaginável para um mortal ferir Afrodite e Ares em batalha.

O canto XX, início propriamente da *aristéia* de Aquiles, começa com um belíssimo símile que claramente coloca em paralelo os humanos e os deuses: assim como os heróis se reúnem para a luta, também Zeus convoca os deuses e os anuncia que agora todos podem entrar no campo de batalha como bem quiserem.

31] Essas palavras do Crónida enorme batalha provocam.
Entram os deuses o campo da luta em dois bandos cindidos:
Hera desceu para as naves ao lado de Palas Atena
do abalador poderoso Posídon e do nume benéfico
Hermes insigne por ser exornado de espírito culto.
Em sua força confiado também desce Hefestos com eles
a coxear afanoso nas pernas recurvas e débeis.
Ares do casco brilhante se foi para os Teucros seguido
de Ártemis deusa frecheira, de Febo de intonsos cabelos
[...]

47] Mas, quando os deuses do Olimpo na chusma dos Teucros e Aquivos
se misturaram, agita a Discórdia os guerreiros e Atena
grita atoadora ora junto do fosso por fora dos muros
ora da banda dos altos penhascos ao longe ressoantes.
Grita Ares forte também semelhando bulcão tempestuoso
a concitar os Troianos já do alto das grossas muralhas
já da Colina Formosa e das margens do belo Simoente.
Fazem os deuses eternos e beatos assim que se choquem
os contendores, renhida batalha entre todos ateando.
Do alto, troveja terrível o pai dos mortais e dos deuses
enquanto em baixo Posídon de escuros cabelos sacode
a terra imensa e as excelsas montanhas de picos altivos.

A descrição da entrada de todos os deuses nos apresenta a magnanimidade própria do que o grego entendia por *pólemos*. Na experiência do combate, o grego entendia o seu ser mais próprio, pois ali se aperfeiçoam as excelências que conferem o ser máximo do humano: é no confronto com meu igual, que reluz minha força própria, assim pensava um grego ao buscar sua *kléos*, sempre no perigo de ultrapassar o *metron* e cometer uma *hybris*. A excelência de um ser é recolhida e exposta no *pólemos* que é sempre cantado pelas palavras aladas de um Aedo, inspirado pelas musas e suas métricas mnemônicas.

A guerra está cheia de deuses. Os homens são impelidos em suas façanhas por deuses os mais diversos, que lhes incitam as mais diversas atividades. A imagem sugerida pela guerra homérica é a de que forças as mais diferentes digladiavam; impulsos diversos são confrontados de modo tal que não há apenas uma força e uma contra-força, mas sim uma rede extremamente complexa de causas a se interpenetrarem. Cada deus tem um epíteto apropriado, que confere um colorido rico e glorioso, entrecortando o espaço entre os navios gregos e Tróia com a pujança própria da beleza que os gregos viam por toda parte.

Mesmo nos momentos em que os deuses se colocam como os espectadores do espetáculo da guerra, não se pode afirmar que dela não participam: a noção de um espectador é fundamental no que se entende por espetáculo grego. No espectador, assim como nos atores, ocorre a verdade do poema, a *psicagogia* é o próprio dos espectadores. Imaginemos estar prestes a realizar feitos em que temos por contempladores nada menos que Posídon o treme-terras, Atena a de olhos-glaucos, Artemis de arco de ouro e Hermes de curso veloz. O peso conferido aos atos do herói é medido pela sua augusta platéia: é próprio do deus o deleite da contemplação de feitos memoráveis, e assim são dignos de serem cantados pelos Aedos, entrando para a eternidade das palavras aladas.

Vejamos ainda uma última passagem do canto XX como sinal da beleza e pujança próprias da religião grega.

149] Nessa muralha Posídon e as demais divindades se assentam impenetrável neblina ao redor das espáduas lançando.

Os outros deuses se foram sentar na Colina Formosa em torno, Febo, de ti e do grande eversor Ares forte.

Por esse modo em dois grupos os deuses ficaram volvendo vários conselhos conquanto nenhum a iniciar se atrevesse a dura guerra apesar de Zeus no alto os haver exortado.

Eis que se encheu todo o plaino de peões e de carros ao brilho do bronze fúlgido. Aos passos de tantos guerreiros retumba a terra imensa. No espaço deixado entre as hostes dois homens marcham visando encontrar-se ambos eles sedentos de lutas

160 o divo Aquileu e Eneias o filho preclaro de Anquises.

Somos convocados, pela distância ativa da posição dos dois grupos de deuses a também como eles admirar a batalha de cima. Como se fossemos as águias de Zeus, nós também vemos o campo se avolumar com os carros e os peões, o brilho do bronze fúlgido, e força estonteante do retumbar da terra ante os passos dos guerreiros.

conclusão

Temos então o combate singular de Enéias e Aquiles, com seus feitos heróicos que lhes conferem a devida *kléos*.

A beleza que é guia e luz para a conduta dos heróis está intimamente conectada com o terror: algo da epifania do *mysterium tremendum*, o desconhecido que faz tremer pode ser visto aqui. A beleza de Helena é terrível, semelhante a uma deusa

III 155 (anciões comentando beleza de Helena)

αιφνω~∇ αφθαναπτη/σι θεη~∇ ειφ∇ ω.∴ πα ε[οικεν

“Ao olhar a ela nos olhos, ela se parece terrivelmente com uma deusa imortal”

Nausícaa vendo Odisseu depois de ter tomado banho, fala palavras aladas para que ele não a esqueça: VIII 460.

⇒ ε[πεα πτεροπεντα

O CONCEITO DE *MATERIAL* NA HISTÓRIA DO *ESPÍRITO ABSOLUTO*

Lucas Alves Marinho

RESUMO

Pretende-se, neste artigo, compreender o progressivo desenrolar (ou progressivo determinar-se) do *espírito absoluto* na filosofia hegeliana – deslocando, nessa história, a costumeira centralidade do conceito de *ideia* para o conceito de *material*.

Palavras-chave: *Hegel, Espírito Absoluto, Material, Linguagem.*

ABSTRACT

This paper aims to comprehend the progressive unfolding (or progressive self determining) of *Absolute Spirit* in the philosophy of Hegel – dislocating, in this history, the customary centrality of concept of *idea* toward the concept of *material*.

Key words: *Hegel, Absolute Spirit, Material, Language.*

Considerações Iniciais

Em geral, apresenta-se o desenrolar do *espírito absoluto* na filosofia hegeliana referindo-se cada uma de suas necessárias determinações históricas diretamente à *ideia*. Isto certamente elucida o gradativo *teor de verdade* e sistematicidade desses momentos; mas acaba deixando escapar sua dialeticidade imanente. Exatamente o que importa quando não se quer pensar abstratamente.

Acompanharemos o desenrolar do *espírito absoluto* através do progressivo entrelaçamento de duas noções antinômicas mais específicas, por isso mesmo efetivamente dialéticas, o *material* e o *espiritual* – compreendida a *linguagem* como material progressivamente espiritualizado (ou espírito progressivamente concretizado); compreendido o *espírito absoluto* como *linguagem*. Esperamos assim corrigir, em alguma medida, o caráter excessivamente abstrato das interpretações mais comuns.

concreta ou *representação sensível*. A história da arte da filosofia hegeliana é a história da dialética interpenetração e conciliação gradativa destes dois elementos – a *idéia* e a *representação sensível* – "numa livre totalidade" para realização (e ultrapassamento) do *belo artístico* – vestibulo do espírito absoluto.

Nessa história há três momentos – segundo o grau de realização, em cada um deles, daquele *ideal* da máxima correspondência entre a *idéia* e sua *forma sensível* nas obras de arte: a *arte simbólica*; a *arte clássica*; e a *arte romântica*.

O que caracteriza fundamentalmente o primeiro estágio da história da arte é que, em suas obras, aqueles dois elementos constituintes, o *conteúdo* e a *forma sensível*, encontram-se vinculados por um "laço puramente arbitrário". Daí seu caráter invariavelmente *sublime: forma própria ao pensamento simbólico*, no qual o *sentido* e a *expressão* igualmente estão vinculados arbitrariamente.

Essa patente inadequação entre *conteúdo* e *forma sensível* na arte simbólica decorre, segundo Hegel, de uma representação da *idéia* –

"ainda imensa e incapaz de se determinar livremente, a idéia que, antes de ser forma, não encontra nas manifestações concretas uma forma precisa e determinada que corresponda exatamente ao que ela tem de abstrato e geral." (HEGEL, Curso de Estética 1996, pág. 342.)

Têm lugar na arte os esforços iniciais da *idéia* (abstrata) para sua efetivação ou determinação histórica – como *espírito*. Pelas obras de arte, os mais resistentes e imediatos materiais ver-se-ão *espiritualizados* gradativamente, enquanto plasmem-se à *idéia* consentindo seu necessário concreto desdobramento.

Os produtos da *arte simbólica* (primeiro desses esforços) por seu incipiente *conteúdo* (tese) – a *idéia* ainda *maximamente abstrata e geral* – serão: do ponto de vista do *material* (antítese), minimamente *espiritualizados*; e do ponto de vista (propriamente artístico) da *forma sensível*⁴² (síntese), minimamente adequados à representação da *idéia*.

Os produtos da arte simbólica, espécies de monstruosas materializações do choque do próprio par de extremos do espírito⁴³ – a *idéia* *imensamente* abstrata e a mais imediata *concreção sensível* – não são, portanto, *verdadeiros* – naquele "sentido de que a forma em que a *idéia* se incorpora é a forma verdadeira em si e de que a *idéia* expressa nesta forma constitui, por sua vez, a expressão de uma verdade" –; perdem-se em significações secundárias.

42 Parece-me indispensável explicitar essa distinção, implícita na estética hegeliana, entre o *material – imediato* – e a *forma sensível* – produto *espiritualizado* do material sob ação da *idéia*.

43 "É horrendo cair nas mãos do Deus vivo." (HEBREUS 10:31)

Falha na conformação perfeita entre *idéia* e *representação*, a *arte simbólica* fundará, no entanto, e justamente porquanto impetuossíssima, os templos que sagrarão algo da natureza exterior à completa beleza clássica.

Nos produtos da *arte clássica*, Hegel celebra o Deus posto sensivelmente no templo, a perfeita realização da essência da arte – o *belo ideal*: eis que a *idéia* (reverberada) finalmente determina-se em sua *forma sensível* mais adequada, a figura humana. A figura *espiritual* humana.

"... significação livre e independente, quer dizer, não uma significação de qualquer coisa, mas uma significação em si, uma significação que se significa a si mesma e em si contém a sua própria interpretação." (Curso de Estética, 473)

Assim a *idealização* do *humano* na arte clássica: o *material*, ora suficientemente mais dócil, já não é, como na *arte simbólica*, abalado violentamente mas *naturaliza-se* sereno enquanto vai sujeitando-se ao *espírito*. Assim, numa palavra, a rematada *síntese formal* entre o *material* (exterioridade pura) e o *espiritual* (interioridade pura) na *arte clássica: natural*.

"Eis por que, ao entrar no mundo, Cristo diz [dirigindo-se a Deus Pai]: 'Não quiseste sacrifício nem oblação, mas me formaste um corpo.'" (HEBREUS 10:5)

"Determinação individual do espírito (o *humano*), isento dos vícios da finitude... mas que não deixa de estar em oposição com o verdadeiro conceito do espírito."

A *idéia*, determinada nas obras da *arte clássica* segundo sua perfeita forma sensível, o *humano*, é *beleza e liberdade: espírito* – tendo *conjugado* já plenamente o *material* e realizado *cabalmente* sua manifestação estética.

Mas não basta ao espírito essa liberdade estética, liberdade ainda referida ao *material* numa *forma sensível*. O *material* precisa ser *subjugado*.

Eis a *arte romântica*: ressentido de seu relativo condicionamento junto à "aparentemente sólida e simples totalidade do ideal", o *espírito* repetirá então aquela cisão da *arte simbólica*, extrapolando sua *conformação sensível*, "outro" onde se exteriorizava; mas desta vez para (literalmente) *recolhê-lo*⁴⁴, *re-tendo-o* – em si mesmo seu outro.

"... o espírito sabe que a sua verdade não consiste em mergulhar no que é corpóreo e que, pelo contrário, só adquire a consciência da sua verdade quando se retira do que é exterior

44 **Recolher**: colher para si, guardar, reunir, dar acolhimento, puxar para si, voltar para casa, regressar, concentrar-se, reconcentrar-se. (em: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*)

para regressar a si mesmo... é uma beleza puramente espiritual a que lhe importa, a beleza da interioridade como tal." (Curso de Estética, 571)

Se as próprias formas particulares representativas de cada um dos períodos anteriores da história da arte – a *arquitetura*, na *arte simbólica* e a *escultura*, na *arte clássica* – com seus respectivos *materiais* denunciavam o considerável grau de comprometimento do *espírito* com a *concreção sensível*, a poesia, forma artística particular representativa da *arte romântica*, testemunhará, por sua vez, a quase supressão desse comprometimento.

A palavra poética – o *signo* – é *senal* do *espírito*. A *linguagem* – conjunto dos signos – ainda que não em sua forma filosófica, é já o próprio *espírito* – irmanados forma e conteúdo.

II

Compreendidos os determinados estágios progressivos da experiência da arte como determinados estágios progressivos da experiência da linguagem; compreendido o signo como *material básico* cuja progressiva espiritualização acompanha aquela história da experiência da arte e da linguagem, salta aos olhos a perfeita continuidade entre os lugares *artístico* e *filosófico* de efetivação do espírito absoluto⁴⁵.

A *espiritualização*, em seu sentido mais geral, refere-se exatamente à (gradativamente) bem sucedida efetivação histórica da *idéia*. Naquele sentido particular que até aqui nos interessou, *espiritualização* referiu-se à (gradativamente) bem sucedida plasticidade de um *material sensível* conformando-se ao *belo* – que é o *espírito* ("emanação da idéia absoluta") de um ponto de vista estritamente estético.

No sentido particular, linguístico, que a partir de agora nos interessará, *espiritualização* referir-se-á à (gradativamente) bem sucedida maleabilidade de um "material ideal", o *signo*, conformando-se à *razão* – que é o *espírito* de um ponto de vista estritamente científico.

Poder-se-ia seguramente afirmar: o que determina, no sistema hegeliano, a superação do mero *entendimento* pela mais verdadeira perspectiva da *razão conceitual* é uma progressiva adequação do *material* peculiar à linguagem científica – o *signo* – à dialeticidade, sistematicidade e, porque não, plasticidade do *espírito*.

O esforço é fundamentalmente o mesmo. De fato, o *material* da prosa filosófica, o *signo* – "palavra, som articulado, preciso, de uma função que consiste em exprimir representações, idéias,

45 Conceda-nos ignorar aqui o lugar religioso do espírito absoluto.

em ser o sinal de uma espiritualidade" –, só se faz possível como resultado de um longo *trabalho* estético de progressiva espiritualização desde *materiais* muito mais resistentes – como resultado da história da arte.

A razão é, ou efetiva-se, como linguagem cujo material espiritualizou-se maximamente.

III

No prefácio à *Fenomenologia do Espírito*, Hegel apresenta e justifica seu pensar dialético (*conceitual*) distinguindo-o de dois outros *modos*: o pensar *representativo* e o pensar *intuitivo*.

Sobre o *modo* intuitivo basta dizer que sua pretensa apreensão imediata – num *tiro de pistola* – corresponderá sempre a uma esotérica, incomunicável, por isso *não científica* referência ao *absoluto* como conteúdo indeterminado. O pensar representativo é que nos servirá aqui como sério contraponto elucidativo.

O *entendimento* – pensamento representativo – é, segundo Hegel, indispensável *começo de cultura*; porque permite *suprassumir* as coisas singulares, o *isto* da certeza sensível, numa *universalidade* – um *signo* linguístico. No entanto, o *entendimento* ainda não se realiza como *Razão* por uma má compreensão, ou melhor, um manejo deficiente do *signo* como *representação*: que separa o contingente do essencial⁴⁶ mas como mero correlato *abstrato* para fixação dos conteúdos da intuição em determinações compartimentadas, incapazes de elevar à universalidade a vinculação efetiva dos objetos na existência. Seus *signos* são apenas “*conteúdos de conhecimento*” – abstrações.

*“Ao isolar os ‘pensamentos’ e encadeá-los como simples objetos de conhecimento, [o entendimento] dá crédito à idéia de que o Saber é uma estratégia ‘subjéctiva’. É óbvio então que, de direito, o ‘pensamento’ é abstrato, que, de direito, os ‘conhecimentos’ são parciais, que o domínio do ‘conhecer’ está disjungido da prática.”*⁴⁷

O que não quer dizer que a passagem do *entendimento* para o *pensamento racional* se fará por uma “volta às coisas mesmas” na intuição. Não há nada aquém dos *signos* que justifique abdicar desta perspectiva universal – “momento necessário do pensamento” – alcançada pelo entendimento. Sua deficiência, o caráter *abstrato* dessa universalidade, deve-se exatamente a uma excessiva proximidade da *concretude* que faz determinar os *signos*, a despeito da maior essencialidade destes,

⁴⁶ “Em geral sua atividade [do entendimento] consiste em abstrair... ele separa o contingente do essencial” (HEGEL, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*)

⁴⁷ LEBRUN, Gérard. *A Paciência do Conceito – ensaio sobre o discurso hegeliano*. Pág. 77.

da mesma forma compartimentada, parcial, como a sensibilidade experimenta seus objetos.

*O universal – este abstrato do pensamento representativo – é o verdadeiro da certeza sensível.*⁴⁸

A superação do *pensamento representativo* rumo à perspectiva da *Razão* virá sim como conseqüência de um mais radical centramento, não no sujeito, tampouco nos objetos, mas nos próprios *signos*; que desdobre sua universalidade atômica e estática –, porque insistentemente referida à intuição – numa totalidade dinâmica, efetiva e sistematicamente vinculada – porque insistentemente referida à própria linguagem.

"Nos tempos modernos, o indivíduo encontra a forma abstrata pronta. O esforço para apreendê-la e fazê-la sua é mais o jorrar para fora do interior; e o produzir abreviado do universal, em vez de ser um brotar do universal a partir do concreto e variedade do ser-aí... o trabalho atualmente não consiste tanto em purificar o indivíduo do modo sensível imediato, e em fazer dele uma substância pensada e pensante; consiste antes no oposto: mediante o suprassumir dos pensamentos determinados e fixos, efetivar e espiritualizar o universal."

Este o traço distintivo da *Razão*: compreender a linguagem como sistema de *signos*, onde estruturam-se e resolvem-se *dialeticamente*, e numa perspectiva universal, todas as implicações *conceituais* da experiência; não por paralelismo, mas enquanto manifestação efetivamente mais bem acabada do *espírito*. De fato, se o espírito é exatamente o desdobrar-se autoconsciente (auto-referente) da idéia antes abstrata, o conceito é o desdobrar-se auto-referente (autoconsciente) da representação – antes abstrata. A idéia está para a representação assim como o espírito está para o conceito. E a representação está para o conceito assim como a idéia está para o espírito.

A linguagem, própria "carnadura" do espírito, é o verdadeiro *conteúdo* (e forma) do pensamento racional. *É nos nomes que pensamos.*

IV

Do ponto de vista da *Razão*, os *signos* são veículos referidos à própria linguagem enquanto possibilidade de significação – determinação. Todas as possíveis determinações da experiência não brotam como sugestões espontâneas da intuição, são possibilidades de determinação da própria linguagem auto-referente e auto-constituente. O que dota os *signos* de significado (efetividade) não

é qualquer objeto *concreto* da intuição mas a própria linguagem constituindo-se efetivamente vinculada ao *real* – uma vez estabelecida historicamente sua universalidade e sistematicidade.

Insisto: *é nos nomes que pensamos*⁴⁹. Compreender isso, abandonando-se à *Coisa* através da linguagem necessária e logicamente (ou melhor, dialeticamente) sistemática, é pensar segundo a *Razão*.

A dialética, em seu mais elevado estatuto, é dialética entre: a linguagem como possibilidade infinita de significação e sua progressiva atualização (determinação) semiológica sistemática, necessária, cada vez mais totalizante, mas sempre insuficiente. Inescapável insuficiência – motor (*negativo*) do pensamento.

É a partir das *representações* como *idéias abstratas*, ou seja, estrutura de signos lingüísticos universais indeterminados mas passíveis de determinação que o *conceito*, desdobrar-se dialeticamente necessário de toda determinação, será possível. A representação guarda, de fato, em potência, o paciente auto-determinar-se do conceito.

Deus, ou o absoluto, efetiva-se na medida em que *é*, ou seja, na medida em que predica-se, determina-se, pondo-se (reiteradamente) em alteridades parciais – que se organizarão desdobrando sistematicamente a verdade (indiferenciados forma e conteúdo) do conceito – mesmo que dizer: fazendo o conceito voltar-se a si mesmo, refletindo-se reiteradamente em figura reiteradamente enriquecida.

Pensar conceitualmente, dialeticamente, é essa *predicação*⁵⁰: que arranca à universalidade abstrata, colocando a representação estanque diante de um seu aspecto de-terminado, fluidificando-a; *atualização* que, por sua necessária parcialidade, será *negação* da representação como algo estático, pretensamente acabado, e fará movimentar a representação – tornada enfim conceito – rumo a uma sua determinação superior referida à totalidade – superação daquela parcialidade –, um seu ser-outro – que é pôr-se a si mesma – cada vez mais adequado.

Note-se bem: desde que eu pense conceitualmente, *objetivamente*, não sou eu quem arbitrariamente predica; apenas acompanho o desvelamento logicamente necessário, abandonando-me dialeticamente, ao efetivar-se reflexivo do real que *é*, em sentido forte, *conceito*. Abandonando-me dialeticamente ao efetivar-se reflexivo, numa palavra – da *linguagem*.

Parafraseando – o espírito é livre na prisão (infinita) da linguagem.

49 Poder-se-ia pensar mesmo numa experiência da linguagem idêntica, em suas gradações, à experiência da consciência: a linguagem como índice de objetos particulares, a linguagem como representação mais ou menos essencial (universal) desses objetos mas dotada de considerável autonomia; a linguagem em seu uso positivo – instrumental para intervenções metodológicas utilitárias; a linguagem compreendida enquanto sistema de signos auto-referentes.

50 Cf. o *Parmênides*, de Platão.

BIBLIOGRAFIA

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Col. Pensamento Humano. Ed. Vozes. 5ª edição, 2008

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Curso de Estética – o sistema das artes..* Col. Paideia. Ed. WMF Martins Fontes. 2ª edição, 2009.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Curso de Estética – o belo na arte*. Col. Paideia. Ed. WMF Martins Fontes. 2ª edição, 2009.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas, V.1 – a ciência da lógica (1830)*. Ed. Loyola. 1ª edição, 1995.

LEBRUN, Gerard. *A Paciência do Conceito – ensaio sobre o discurso hegeliano*. Ed. Unesp. 1ª edição, 2006.

O CONCEITO DE AURA EM BENJAMIN E DIDI-HUBERMAN

Marcela Tavares

Como podemos pensar em obras de arte contemporânea nos referindo ao conceito benjaminiano de aura, se essas obras se instauram no que o filósofo chama de uma “época da reprodutibilidade técnica”, onde tal conceito encontra sua morte ou decadência? Tal pergunta, forjada pelo filósofo Georges Didi-Huberman, nos servirá para nortear a presente investigação.

Como sabemos, Benjamin fala da “decadência da aura” em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1955, neste texto o filósofo discorre sobre a “época da reprodutibilidade técnica” e suas consequências sobre os objetos artísticos. Desse texto muitos historiadores e críticos de arte do século XX extraíram valiosas lições, no entanto a maioria dessas reflexões entendiam a decadência aurática como uma desaparecimento ou uma destruição total da aura. Entretanto, para o filósofo Didi-Huberman, quando Benjamin fala de uma “decadência da aura” na época moderna; decadência, justamente nele, não significa desaparecimento, “antes uma volta para baixo, uma inclinação, um desvio, uma inflexão nova”⁵¹, ou seja, todos os sentidos possíveis do verbo latino *declinare*. Encontramos no livro de Didi-Huberman *O que vemos, o que nos olha* uma releitura do conceito de aura onde esta ganha ares secularizados, sendo afastada em relação à questão da ‘crença’.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin define aura como uma “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”⁵². A aura se configura, neste sentido, a partir de uma questão de distância e é, para Didi-Huberman, exatamente essa relação entre distâncias o que devemos chamar de aura. É, pois, a relação entre as distâncias do que vemos e a imagem, que nos olha, o que constitui a essência da aura. Em suas palavras, “a aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado.”⁵³ Tais distâncias se experimentam dialeticamente, através de uma dialética da proximidade e da distância, proximidades sensoriais e distâncias significantes, é, portanto, a aura uma instância intrinsecamente dialética.

Sendo a aura o “fenômeno irrepetível de uma distância”, Benjamin a compara aos cultos que originaram o que consideramos os primeiros objetos artísticos, que até uma determinada época tinham função ritualística. Estes eram, portanto, objetos de culto (ex: as diversas representações simbólicas encontradas do masculino e do feminino). De acordo com Benjamin:

51 DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 303. p. 346.

52 BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.170.

53 DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p.147

“o que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo”.⁵⁴

Para o filósofo de Frankfurt, a distância aurática é inacessível em sua essência e sua inacessibilidade é o que transforma as imagens ‘autênticas’ em imagens do culto. No entanto, com o advento da reprodutibilidade técnica a arte se destaca do ritual e as obras de arte que antes apresentavam um valor de culto por sua unicidade aurática, ao serem reproduzidas tecnicamente, passam a possuir um valor de exposição, perdendo sua unicidade e portanto seu caráter aurático.

Assim, é o conceito de aura o que distingue as imagens “autênticas” e as converte em imagens de culto. É a partir dessas teses que Didi-Huberman, em sua filosofia, busca secularizar a noção de aura e desvincular o sentido de culto da noção de ‘crença’, como comumente se interpreta o conceito de aura benjaminiana. Se por um lado, Benjamin afirmou que a aura é a “aparição única de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar,” por outro lado, para Huberman a “aura faz da aparição um conceito de imanência visual e fantasmática dos fenômenos ou dos objetos, não um signo enviado desde sua fictícia região de transcendência.”⁵⁵ Neste sentido, a aparição não é um apanágio da crença, a distância não é um apanágio do divino, portanto, aura não é credo.

Aura torna-se índice do afastamento e não da presença. Em sua definição secularizada e metapsicológica, Huberman pensa a aura através da investigação do poder do olhar, do desejo e da memória e, simultaneamente, do poder da distância. O filósofo identifica dois aspectos fundamentais da aura: o **poder do olhar** atribuído ao próprio olhado pelo olhante, como quando se diz “isto me olha”. Esse poder se evidencia pois, de acordo com Benjamin, “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar,”⁵⁶ o que é dado a ver olha o espectador. O poder do olhar que se manifesta na aura é o de “um olhar trabalhado pelo tempo, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se derramar de outro modo, de se reconverter em tempo.”⁵⁷

A outra característica da aura é o **poder da memória**, já que, como afirma Benjamin:

“a aura de um objeto oferecido à intuição é o conjunto das imagens que, surgidas da mémoire involuntaire, tendem a se agrupar em torno dele, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a

54 BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.171.

55 DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p.157-8.

56 BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.140.

57 DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p.149.

*forma de exercício.”*⁵⁸

A imagem aurática é uma imagem da memória, tais imagens produzem um regime de significação que faz apelo aos processos da memória e, elaborando-se como sintoma, sobrevivem e deslocam-se (historicamente e geograficamente), reclamam que se alarguem os modelos canônicos da temporalidade (cronológico, sucessivo), pois elas são produzidas positivamente a partir do anacronismo. Nelas se dá o encontro de um “Passado anacrônico”, como fato da memória, fato em movimento que sempre se reconfigura, e um “Presente reminescente” - “um estranho modo do presente: não é o presente da presença – se se entende por isso o que Derrida questionou na metafísica clássica – senão o presente da *presentação* que se impõe com mais força que o reconhecimento do representado. (...) quem diz *presentação* - como se diz formação – diz processo e não estase.”⁵⁹

Simultaneamente (dialeticamente) ao poder do olhar e da memória, vimos que é o **poder da distância** o que se evidencia na aura, distância que está presente tanto na visão quanto no tato. O próprio espaço é distante, profundo, sempre aí, como a aparição de uma distância, o espaço é sempre o mais além. Citando Erwin Straus em *Sens du Sens*, Huberman acrescenta que “a distância não é sentida, é antes o sentir que revela a distância, ela só existe para um ser que é orientado para o mundo do sentir”. A distância é sempre dupla e virtual, é a forma espaço-temporal do sentir, constitui-se a partir da polaridade que existe entre proximidade e afastamento, a imagem aurática inquieta “nosso ver e nos olha desde seu fundo de humanidade fugaz, desde sua estrutura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços. Eis a dupla distância que devemos tentar compreender.”⁶⁰

Huberman conclui sua defesa da secularização do relacionamento com a obra de arte, entendendo a aura, portanto, como distanciamento, para ele só a partir da experiência visual aurática é possível ultrapassar as duas atitudes comuns e simplificantes que normalmente adotam os homens diante das imagens. A atitude do *homem da crença* - que vai querer ver sempre alguma coisa além do que se vê, e a do *homem da tautologia* - que pretende não ver nada além da imagem, nada além do que é visto, resumindo a imagem a uma pura visualidade. Somente a partir da compreensão do conceito de aura é possível superar o dilema da crença e da tautologia, quando esses preconceitos são superados a imagem pode impor sua visualidade como uma abertura, como uma perda, ainda que momentânea, que se pratica no espaço de nossa certeza visível:

58 BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.137

59 DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 303.

60 *Ibid.* p.146.

“Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto a sua significação, para fazer delas uma obra de inconsciente.”⁶¹

É devido ao seu caráter aurático que a imagem se torna capaz de nos olhar, nos violentar e nos fazer calar diante dela. Mas para Benjamin, na modernidade vemos um processo de decadência da aura ocasionado pelo advento da reprodutibilidade técnica das obras de arte, obras que perderam ou tiveram sua aura atrofiada, na medida em que a reprodutibilidade técnica “multiplica a reprodução e substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido.”⁶² A reprodução técnica desvaloriza o aqui e agora da obra, ou seja, o que as torna autênticas, pois a autenticidade de uma obra “é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”.⁶³ Quando o testemunho desaparece, desaparece também a autoridade da coisa, seu peso tradicional. “A técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”⁶⁴. A unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura, era o que permitia a inserção da obra de arte no contexto da tradição. Com a fotografia vemos essas obras serem reproduzidas *ad infinitum*, e perderem sua unicidade, fato que também vemos ocorrer no cinema. No entanto, Benjamin acrescenta que esses dois processos, de multiplicação e aproximação das imagens, “resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade.”

Didi-Huberman nos mostra que a crítica de Benjamin é também um diagnóstico, pois ali onde o valor de aura era imposto pelas imagens culturais da tradição religiosa - ou seja, “nos protocolos de intimidação dogmática onde a liturgia faz muitas vezes aparecer suas imagens”, se encontra agora suposta no atelier dos artistas na era, laica, da reprodutibilidade técnica. Se por um lado, de acordo com Benjamin, a fotografia retira o objeto do seu invólucro, destrói sua aura, por outro lado, a obra de arte pode agora emancipar-se de sua existência “parasitária” e não fundar-se mais no ritual, mas encontrar na política seu fundamento. Com a fotografia, “o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição.” Para dialetizar, Didi-Huberman afirma que a decadência da aura supõe - implica, desliza por baixo, envolve, surpreende, desdobra a sua maneira - “a aura enquanto um fenômeno originário da imagem”, fenômeno inacabado e sempre

61 DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p.152.

62 BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.

63 *Ibid.* p. 168.

64 *Ibid.* p. 169.

aberto. Para ele a questão de saber se a aura foi liquidada é uma falsa questão, por excelência, pois a aura nomeia uma qualidade antropológica da imagem que está em sua origem. E a origem, segundo Benjamin, é algo que está por nascer no devir e na decadência, não é a fonte, senão "o torvelinho no rio do devir", portanto, a decadência mesma - o que cai - é parte integrante da "origem", assim entendida:

“a origem não é como um passado caduco, mesmo que fosse fundador; senão ao contrário, o ritmo excitante, frágil, o duplo regime dinâmico de uma historicidade sem trégua, até no próprio presente, pede para ser reconhecido como uma restauração, uma restituição e como algo por si mesmo inacabado, sempre aberto”

A aura constrói um sistema com sua própria decadência, ela subsiste, resiste a sua decadência mesmo enquanto suposição. Devemos sempre propor uma hipótese sobre a obra, entendendo que a hipótese - que também está por debaixo - é capaz de oferecer o "tema" principal de uma obra de arte, e também seu princípio mais profundo. É possível, então, supor a aura em objetos visuais do século XX? Para Didi-Huberman é possível ao menos tentar e devemos fazê-lo, mesmo com o risco de admitir que tal suposição seja difícil de construir.

Para Didi-Huberman a aura não está vinculada ao sentido de morte histórica, porque ela se relacionada com a memória, e não com a história no sentido comum, está relacionada com a noção de sobrevivência, conceito forjado por Warburg. Se algo similar à aura sobrevive na obra de artistas contemporâneos, e inclusive sub-jaz nelas, não quer dizer que sobrevive tal qual. Huberman ao pensar a obra dos minimalistas, se propõe a pensar como essas obras específicas supõe, implicam, sub-jazem, envolvem, desdobram a seu modo a questão da aura. Para ele:

“O que falta às suposições estéticas usuais para abordar o problema da aura, é um modelo temporal capaz de dar conta da "origem" no sentido benjaminiano ou da sobrevivência no sentido warburgiano. Dar conta dos acontecimentos da memória e não dos fatos culturais da história.”⁶⁵

O que falta aos discursos estéticos é compreender a não-especificidade – a dimensão antropológica - das obras do século XX ao utilizar categorias seculares ligadas, muito ou pouco, ao mundo religioso como tal. Para Didi-Huberman as imagens não se esgotam em sua visibilidade, estão para além da visualidade, já que as imagens autênticas são dialéticas desde a sua origem, ou seja, por mais que sejam reproduzidas terão sua aura preservada pelo poder da distância que possuem originariamente. Mesmo o homem moderno e pós-moderno, o homem da reprodutibilidade técnica, devem alguma vez fazer silêncio e sofrer a inquietante estranheza do que volta como aura, como aparição.

65 DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.p 458.

O que Didi-Huberman propõe é nos ensinar a dialetizar nossa postura diante da imagem, dialetizar o que vemos nela com o que pode nos olhar nela, devemos “inquietar” nosso ver, é a maneira como nos relacionamos com a imagem que está em jogo, devemos pensar esse processo dialetizante, como o processo cardíaco de diástole e sístole do presente e da ausência. Não há que escolher entre o que vemos (tautologia) e o que nos olha (crença), há apenas que se inquietar com o ENTRE. A imagem-dialética, imagem aurática é, portanto, ponto central, ponto de inquietude, entremeio. Vemos que uma das primeiras definições da imagem fornecidas pelo filósofo é a de que ela é “um corpo atravessado por potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados”. As imagens são, portanto, corpos, ou seja, “objetos primeiros de todo conhecimento de toda visualidade, são coisas a tocar, a cariciar, obstáculos contra os quais “bater sua cachola”(by knocking his sponce against them), mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazio, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho.”⁶⁶ Tratar a imagem como mera aparência seria simplificar demasiadamente a questão, é subjugar-la à coisa representada, reduzi-la meramente a sua visibilidade, assim como tratá-la como uma realidade autônoma é ignorar sua relação com quem a olha. Neste sentido, não devemos compreender uma imagem como sendo apenas aquilo que ela mostra, o seu conteúdo visível, pois uma imagem é, principalmente, aquilo que os sujeitos vêem ao estabelecerem uma relação com elas.

A aura, para Didi-Huberman, seria, portanto, uma rede, uma teia, um “espaçamento tramado do olhado, do olhante pelo olhado”, que está constantemente sendo construída, sendo tecida a partir do encontro do olhante com o olhado. Cada obra, portanto se relaciona de maneira distinta com a questão da aura. Sendo assim, a aura nomeia uma qualidade antropológica originária da imagem, origem como “torvelinho no rio do devir”. A aura é assim um fenômeno originário da imagem, um fenômeno inacabado e sempre aberto. Devemos, assim, “buscar em cada obra a articulação das singularidades formais e dos paradigmas antropológicos,”⁶⁷ pois o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível:

“O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado”⁶⁸

66 DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p.30

67 DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p.351.

68 DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 77.

Referência bibliográfica:

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DIDI- HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

DONADEL, Beatriz d'Agostin. **Didi-Huberman e a dialética do visível**. In.:*Revista Esboços*. UFSC. Nº 17/ 06 de junho de 2008.

ENTRE ADORNO E MARCUSE: *FORMA ESTÉTICA* E RADICALIDADE

Enrique Marcatto*

O texto a seguir pretende um estudo do conceito de *forma*, e da importância que assume nos pensamentos de Herbert Marcuse e, principalmente, de Theodor Adorno, buscando mostrar as diferenças e semelhanças entre os dois pensadores no que tange a este conceito. Perante esta explicitação, seguir-se-á uma investigação a respeito de se a preocupação quanto a “*forma estética aberta*”, tal como concebe Adorno, é descabida ou não, tomando como exemplo, a *performance art*.

O recurso à comparação com Marcuse se deve ao fato de que este, no livro *Contra-revolução e revolta* (obra de 1972), lida concisamente com a questão da *forma*, com os *happenings* e com a arte que estava sendo feita por grupos como o *Living Theatre* – que tanto influenciaram a *performance* –, o que Adorno não chegou a fazer. Dado que o filósofo, na época deste livro, se encontrava bastante influenciado pela *Teoria Estética* de Adorno, publicada apenas alguns anos antes (1970), poderíamos supor que a crítica de Marcuse a este tipo de arte espelha uma posição de Adorno. Pretendo mostrar que o pensamento de Marcuse, embora se assemelhe ao de Adorno, no que diz respeito à importância da *forma*, tem vida e força próprias.

ADORNO, MARCUSE, (...)

A relação entre os pensamentos de Theodor Adorno e Herbert Marcuse sempre foi muito frutífera, de mútua influência.

* Mestrando em Estética e Filosofia da Arte pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto – IFAC-UFOP.

Embora pareça haver uma dependência da estética de Marcuse, em relação à adorniana (DUARTE, 2006, p. 1), o seu texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura* tem grande importância para a criação do conceito de *indústria cultural*. Nesta obra, publicada em 1937, Marcuse distingue um âmbito do trabalho físico, da reprodução da vida; e um âmbito privado, da “alma”, o qual está em correlação com a cultura afirmativa, com os bens culturais, com o belo e com o prazer - que serviam para ajudar o sujeito a resistir aos “*embates que o trabalho alienado impõe à sua pessoa*” (DUARTE, 2006, p. 3). A cultura afirmativa⁶⁹, segundo Marcuse, começa a se auto-abolir com as modificações que o capitalismo liberal introduz na cultura. Não é mais possível uma mobilização apenas “parcial” do sujeito no processo de trabalho. Exige-se uma mobilização total, uma “*subordinação à disciplina do Estado autoritário em todos os planos da sua existência*” (MARCUSE, 1997, p. 122), para que se dê conta do trabalho maçante realizado nas fábricas e empresas.

Justamente neste momento podemos notar a influência de Marcuse sobre o pensamento de Adorno. No conceito de *indústria cultural*, parece estar implícita a situação descrita pelo primeiro em *Sobre o caráter afirmativo da Cultura*: o fenômeno da indústria cultural parece ocupar bem o âmbito da cultura afirmativa, dissolvendo-o no plano da existência física. Assim, a cultura não aponta mais para um mundo “infinitamente melhor”, mas somente para a existência tal como ela é, habituando o sujeito ao novo ritmo do mundo e a não desejar nada além do que está dado na existência.

Já que toda a discussão travada na *Teoria Estética* de Adorno está repleta do diagnóstico da *Dialética do Esclarecimento*, escrita juntamente com Max Horkheimer, a influência de Marcuse está mais uma vez afirmada nessa obra, e, pelas referências diretas de Adorno a ele, reafirmada.

⁶⁹ Domínio que (desde a Grécia antiga até a modernidade) apontava para um mundo melhor que o da luta diária pela existência, que qualquer indivíduo poderia realizar para si. Esta existência de um mundo “infinitamente melhor” a parte da sociedade adquire significados diferenciados em Adorno e Marcuse, sendo que este, em cada obra sua, atribui sentidos diferentes. O que será visto abaixo.

Porém, há que se realçarem as diferenças entre os dois pensadores no que tange à própria cultura afirmativa. Para Adorno, o fato de esta ser um domínio separado da realidade física, é a própria condição de existência das obras de arte que, ao virar as costas para a sociedade (se expondo ao risco de se isolarem), acabam por falar de modo crítico e mais verdadeiro sobre a ela.

Para Marcuse isto adquire significados diferentes em suas diversas obras: em *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, esse fato é considerado algo negativo. Já em textos posteriores, como em *Eros e Civilização*, funciona como indício de possibilidade de uma sociedade melhor, na qual a produtividade fosse redirecionada para diminuir as desigualdades. Nesta seria possível uma dissolução da arte na vida, de forma que não houvesse mais separação entre o âmbito da cultura e o da existência, o que, possibilitaria a autonomia da arte. Deste ponto, como se pode imaginar pelo que já foi dito, Adorno discorda totalmente.

Tal é a sua posição na *Teoria Estética*, na qual, por meio do seu conceito de *forma*, irá defender uma arte autônoma, nos moldes daquela que se torna antítese social da sociedade ao negá-la. Esta postura, por incrível que pareça, influenciará ainda Marcuse, que – numa demonstração da vivacidade de seu pensamento e de sua honestidade intelectual e filosófica – revê sua teoria, em *A dimensão estética* e em *Contra-revolução e revolta*. Ainda assim, mantêm uma concepção de *forma* um pouco diferente da de Adorno.

(...) FORMA

Se na *Dialética do Esclarecimento*, Horkheimer e Adorno fazem um diagnóstico certo da situação em que se encontrava a arte naquele tempo, é por negatividade que expressam o que pensam como arte autêntica. Já na *Teoria Estética*, obra definitiva sobre estética deste último, publicada quase trinta anos depois, é possível uma “definição” positiva. Na primeira, a situação

descrita é de um momento em que a existência da arte não parece ser possível, pois a indústria cultural absorve-as tornando todas estéreis ou mercadorias, a não ser em um processo de afastamento dela da sociedade, o que, no entanto, gera um risco de sua alienação e esquecimento. Já a *Teoria Estética* vêm suprir a falta de um tratamento rigoroso da constelação conceitual adorniana sobre a questão da arte. Nesta obra é que se encontra a reflexão sobre o conceito de *forma*.

Se a arte, por sua origem mágica, sempre esteve em um domínio à parte da sociedade, com o advento do capitalismo liberal, ela passa a fazer parte de um outro domínio – o do mercado, ou seja, o da existência física – estando disponível em qualquer lugar a qualquer hora do dia, na radio, na televisão, nos comerciais, nas roupas, utensílios domésticos. Esta proximidade é sua própria dissolução: a arte passa a ser mera mercadoria.

Neste contexto, a *forma* assume importância fundamental, pois é por meio dela que a arte se distingue de todo o resto, se colocando ou não a distância de ser absorvida pela indústria. E o mais importante: é a própria *forma* que pode elevar a arte acima da sociedade, possibilitando sua crítica.

Uma das dificuldades para se definir o que seja a *forma* estética é o fato de que ela parece congrega tudo aquilo que há de artístico na obra (FREITAS, 2008, p. 37). Tradicionalmente, a idéia de *forma* remete às de “harmonia”, “ritmo”, “contraste”, “proporções” e “relações”. Adorno não nega que estas façam parte do que chamamos de *forma*, mas sim, que sejam tudo aquilo que a compõe. Numa pintura, por exemplo, a cor, as pinceladas e o brilho dos materiais também fazem parte da *forma*, pois a relação entre eles contribui para o que Adorno chama de *unidade formal* (Idem, Ibidem, p. 38).

Outra idéia que o conceito de *forma* nos remete é a de algo *a priori*, uma fôrma, um método ao qual encaixamos certo *conteúdo*. Na direção do que Adorno chama “*primazia do objeto*”, sua concepção de *forma* é a de que esta é *conteúdo sedimentado*. Isto significa que “*deve ser concebida não só contra ele [o conteúdo], mas através dele*” (ADORNO, 2008, p.215). Então, assim como

Adorno pretende que se recupere para os conceitos da razão um procedimento como uma “síntese negativa”, que não deixe de fora o não-idêntico, de tal modo faz a *forma*. Nas próprias palavras dele, “[a forma] é a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade” (ADORNO, 2008, p. 220).

Ou seja, não se trata exatamente de algo harmônico, no sentido de perfeitamente acabado, mas de certo “*polimento e equilíbrio*”, no qual “*sobrevive o absurdo e o contraditório*” (Idem, Ibidem, p. 215). Deste jeito, a arte se torna um desdobramento da verdade, justamente por não recalcar aquilo que é estranho à existência *administrada*, à racionalidade técnica. Agindo como um “*íman que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos ao contexto da existência*” (Idem, Ibidem, p. 341), a *forma* faz com que a obra apareça como um *Mais* e, por meio da objetivação artificial de seu conteúdo, ultrapasse o mundo das coisas. Quer dizer, se a obra, como *fait social*, sempre carrega elementos da sociedade como seu conteúdo, este não é uma cópia do real, pois se torna diferenciado ao ser objetivado na obra de arte. Ao expressá-lo como algo que, semelhantemente à realidade, possui uma lógica e estrutura própria, a obra cria/torna-se um universo particular, que transcende a própria realidade. É nesta simples existência como um domínio a parte, que a arte realiza a crítica da sociedade. Segundo Adorno (Ibidem, p. 340), “*Nada existe de puro, de completamente estruturado segundo sua lei imanente que não exercite uma crítica sem palavra e denuncie a degradação provocada por uma situação que evolui para a sociedade de troca total.*”

Portanto, para que a obra realize sua crítica, não importa qual é o seu conteúdo, se é político ou não, mas o que é feito pelo trabalho formal, que para ser bem sucedido, para dar uma expressão artística, tem como condição necessária uma distância da vida material: ou seja, a autonomia da arte.

Ora, esta posição se parece bastante com a de Marcuse em *A dimensão estética* e *Contra-revolução e revolta*. Ambos os filósofos vêem na *forma* essa possibilidade de resistência, que se dá a partir da reificação do conteúdo como algo diverso da realidade e que possui uma existência própria.

Considerando a arte como lugar da sublimação estética⁷⁰, Marcuse vai contra aqueles que propõem uma *dessublimação sistemática da cultura*, o que corresponde à dissolução da *forma* estética. Que é entendida pelo filósofo como as formas consagradas do “drama” do “romance”, da “pintura”, o “*total das qualidades (harmonia, ritmo, contraste) que faz de uma obra de arte um todo em si, com uma estrutura e uma ordem próprias (o estilo)*” (MARCUSE: 1973, p. 83).

Segundo Marcuse, os que defendem a “*forma aberta*”, “livre” – na busca de uma “*arte imediata*” que responda não só ao intelecto e a uma sensibilidade refinada, ‘destilada’, restrita (e seja o agente de sua ativação), mas seja também, e primordialmente, uma experiência sensorial ‘natural’, emancipada dos requisitos de uma sociedade exploradora em crescente envelhecimento” (MARCUSE, 1973, p. 83), busca esta que tem como fim último a abolição da barreira entre cultura (representada pela cultura burguesa) e a vida material, e a utilização da arte com instrumento político –, na verdade estão, na contra-mão do que propõem.

Isto porque, em primeiro lugar, pensa que é justamente por apresentar o que é imediato como outro que a arte é arte. Em segundo, a experiência estética, por ser uma experiência de alteridade, cria uma espécie de alienação positiva (alienação da alienação). Por criar um universo à parte, a obra de arte carrega a possibilidade da transfiguração da realidade, uma possibilidade de liberdade. Ao dissolver-se na vida, se perde, tornando-se idêntica a todo o resto.

⁷⁰ Como diria Adorno, satisfação de uma “promessa rompida”, liberada da “humilhação da pulsão” (ADORNO, 1985, p. 131)

Se tudo isso é similar ao pensamento adorniano, Marcuse tem em mente a arte burguesa, enquanto Adorno trata principalmente da arte de vanguarda do início do séc. XX (DUARTE, 2006, p. 9). Talvez por isto, o primeiro tenha uma concepção de *forma* como *forma fechada*, embora, semelhantemente ao outro, considere-a como condição de existência da obra de arte, e por motivos quase semelhantes.

Por isso, a concepção de Marcuse traz um problema para analisarmos a arte mais avançada na atualidade, justamente porque esta, muitas vezes, propõe a “imbricação (*Verfransung*)”⁷¹ das diversas linguagens artísticas, algo que a *forma fechada* dificilmente admitiria.

Embora Adorno nunca tenha se pronunciado clara e definitivamente a favor dos *happenings* (ou seus desdobramentos, como por exemplo, as *performances*), sua postura na *Teoria Estética* dá elementos para induzirmos (dialeticamente) uma valorização desta linguagem artística. Ele na verdade chega a flertar com a *anti-arte* e as linguagens decorrentes da *live art*. Longe de desconsiderá-las, cita o valor de formas como, por exemplo, a *actionpainting* (ADORNO, 2008, p. 66) – que carrega em si uma dificuldade de ser determinada pela imaginação e, portanto, diferencia-se dos objetos imediatos que nos chegam já ajuizados –, além de valorizar o caráter efêmero, a não previsibilidade das formas artísticas contemporâneas que, semelhantemente aos *fogos de artifício*, se tornam aparição de um *outro* (“*apparition*”), transcendência, e, por isso, realizam uma crítica à sociedade. O que, é contraposto ao risco que toda experimentação artística corre de deixar de ser artística caso haja o abandono do sujeito estético ante a heteronomia, o que pode ser considerado a demissão deste, uma confissão de sua impotência perante o mundo. (Idem, *Ibidem*, p. 46). Quer dizer, abre-se caminho para uma “*forma aberta*”, mas confirma-se novamente a importância de algum polimento, organização.

Podemos entender *forma aberta* como aquela que se constitui a partir do processo (*work in*

⁷¹ Termo proposto por Adorno no ensaio “*A arte e as artes*” (*Die Kunst und Künste*. In: Theodor Adorno, *Gesammelte Schriften 10.1. Kulturkritik und gesellschaft I, Prinsmen, Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996).

progress), do afluxo de experiências já não remodeladas por gêneros *a priori*. Diferentemente da arte sem *forma*, que propõem as vanguardas revolucionárias, como a estética marxista ortodoxa, a radicalidade que Adorno espera da obra vem justamente da *forma* e não do conteúdo. Esta, por seu processo mais livre de sedimentação, reflete os acontecimentos sociais. Por exemplo, Adorno vê na perda dos valores tradicionais e na emergência do espírito individualista da concorrência empresarial ocorrida do início do séc. XX, a origem da pintura abstrata, da música atonal e da negação de um narrador onisciente na literatura. “*Como se a perda de referência coletiva para os indivíduos fosse transposta para a obra de arte como um princípio formal de constituição das próprias obras*” (FREITAS, 2003, p.26). A própria dificuldade da existência de uma *forma* estética que seja livre é apontada por Adorno como um reflexo do estado atual da sociedade *administrada*, que “*repele a forma emancipada*” (ADORNO, 2008, p. 384). Por outro lado, algo deste tipo não pode se dar na proibição dos conteúdos que não sejam políticos, como faz a estética marxista, nem nas “*formas fechadas*”, muito menos na ausência de *forma*.

A última, ao invés de revolucionária, como se pretende, não é “*senão falta de talento ou concentração, um abrandamento de força (...) incapacidade para a sublimação*” (Idem, Ibidem, p. 377), ou seja, incapacidade para afirmar uma vida autêntica, o que era levado a cabo pela *cultura afirmativa*. Significa entregar-se ao mundo imediato, sem que possa se vislumbrar algo melhor. Quer dizer, uma crítica cultural imediata, sem a transcendência que só a *forma* pode realizar, não é radical: quase se torna tão medíocre quanto às mercadorias da indústria cultural, que nada mais fazem do que afirmar enfaticamente o existente, a necessidade da “*renúncia jovial*” – o que foi mostrado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*.

E PERFORMANCE

Fica claro, portanto, que o que interessa é a existência de uma dimensão que resista tanto ao

processo de “desencantamento do mundo”, ao ajuizamento baseado numa razão unilateral e identitária, quanto ao processo de absorção das obras de arte que a indústria cultural leva a cabo, transformando-as em mercadoria. Neste sentido, fica claro o porquê Adorno, na *Teoria Estética*, se mostra mais aberto aos fenômenos de *anti-arte*, e *live art*, como vimos acima. Porém, uma vez que estas correntes artísticas, em diversos momentos de sua história, se mostraram afeitas a uma dessublimação da cultura, por meio da abolição da *forma* estética, esta postura de Adorno pode parecer um pouco contraditória. Sem querer dissolver essa contradição, a risco de não ser condizente com própria teoria do filósofo, traçaremos agora uma análise de obras que parecem manter uma noção de *forma*, tal qual definiu Adorno, e que nem por isso deixam de ter os elementos “espontâneos”, “não-previsíveis”, “efêmeros” que a *anti-arte* e a *live art* defendiam como forma de resistência à cultura “morta” dos museus⁷².

Em março e maio de 2010, a *performer* Marina Abramović apresentou uma *performance* denominada *The Artist is Present*, dentro de uma mostra retrospectiva de sua obra no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). O filósofo e crítico de arte Arthur Danto foi convidado a fazer o ensaio principal para o catálogo da mostra, na qual a *performance* citada é a que chama mais atenção, tanto pela presença da artista quanto por ser a única obra inédita a ser apresentada. Danto publica o ensaio *Sitting with Marina* no *The New York Times* de 23 de março de 2010, no qual nos fala sobre esta *performance*.

The Artist is Present ocorreu em um salão do MoMA, no qual haviam apenas duas cadeiras, uma de frente para a outra, sendo que uma era ocupada por Marina Abramović, e a outra ficava livre para que o público se sentasse e encarasse a *performer*. E assim o fizeram por todos os dias⁷³.

⁷² A escolha de obras de *performance* para tal feito se deu levando em consideração que a *performance art* surgiu a partir dessas diversas correntes artísticas, congregando portanto muito do que havia nestas.

⁷³ Interessante dizer que, segundo investigação de Danto, enquanto em média cada visitante fica diante de cada obra do museu por apenas 30 segundos, no caso desta *performance* de Marina, cada um ficava sentado diante dela por uma média de 20 minutos.

Havia apenas duas cadeiras no salão (...) Marina estava sentada em uma espécie de espaço dentro do salão, que se definia por uma fita colocada em um quadrado do chão (...) Marina estava linda em um vestido vermelho intenso, cuja barra formava um círculo no chão. Seu cabelo preto estava trançado para um lado. Para mim estava claro que eu estava em um espaço encantado por ela e devia me manter em silêncio. (...) Essa *performance* é muito mais um diálogo de surdos. A comunicação se dá em outro plano. Arrisquei um “oi” com um aceno de cabeça, que despertou em Marina um sorriso fraco.

Neste momento algo surpreendente aconteceu. Marina inclinou a cabeça ligeiramente para trás e para o lado. Ela fixou os olhos em mim, mas aparentemente não me viu por muito tempo. Era como se houvesse entrado em outro estado e já não me visse. O rosto dela assumiu uma translucidez de uma porcelana fina, estava luminosa e incandescente. Ela tinha ido para o que costuma chamar de “*performance mode*”⁷⁴. Pelo menos para mim, aquilo era como um transe xamânico – sua capacidade de entrar em tal estado é um de seus dons como artista. É o que lhe permite atravessar as provações físicas de suas *performances* famosas. Sinto realmente que essa é a essência de seu trabalho ao lado do elemento do perigo físico, também constante. (...) Senti como se pudesse ficar sentado lá indefinitivamente, como se todas as minhas doenças fossem desaparecer (...) o que eu sei é que ela levou de volta ao MoMA algo da magia da arte – o tipo de magia que todos os cursos de história da arte e apreciação artística sempre nos deram a esperança de ver.⁷⁵

A experiência estética proporcionada pela *performance*, tal como descrita pelo crítico, não

⁷⁴ Possivelmente algo análogo ao que no Brasil chamamos “estado performático ou performativo”. N. a.

⁷⁵ <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina> (Tradução livre)

parece ser um fato isolado: quando observamos as mais de 1600 fotos dos visitantes da *performance*⁷⁶, nota-se que não há uma única pessoa que esteja indiferente, pelo contrário, há centenas que estão chorando, como se estivessem diante de um grande obra de arte.

Podemos dizer que algo determinante neste caso é o fato de que a *performance* possui uma preocupação estética com o espaço e os elementos que a compõem, um processo de feitura e uma lapidação análoga ao processo de *polimento* valorizado por Adorno. Essa pode ser notada, por exemplo, na mudança dos planos anteriores de instalar um andaime de sete plataformas no espaço ou a retirada da mesa que nos primeiros dias separava Marina e o público. Mas tendo em vista que o objeto desta *performance* é o próprio corpo da artista, o principal é que existe ainda uma preparação corporal, que pretende a construção de um corpo extra-cotidiano, que muitas vezes envolve o jejum por longos dias junto a natureza, isolamento, exercícios de percepção e sofrimentos físicos. É isto o que torna possível que Marina entre no chamado “*performance mode*”.

É essa preparação que faz com que o espaço da *performance* pareça, nas palavras de Danto, “encantado”. Não se trata, portanto, no momento da *performance*, de um salão qualquer, mas de um local *diferenciado*, da criação de um universo particular, estruturado segundo sua própria lógica (não a toa Danto sentiu que estaria curado de suas doenças) Analogamente a isto, não é exatamente Marina Abramović que se encontra naquele local, mas um *outro*, um tipo de *persona*, distanciado de toda existência física.

Ora, se tudo isto é muito semelhante à teoria adorniana da *forma*, outro fato muito importante é que, já que toda *performance* pretende ser *acontecimento*, abrindo-se ao acaso, ao risco (no caso das *performances* famosas de Marina, riscos físicos, de morte), toda essa preparação não elimina elementos que surjam espontaneamente e que possam conter sentidos contraditórios entre si. Portanto, a preparação, a preocupação com a *forma*, não é algo que neste caso pratique violência com o conteúdo. A função da artista, como obra e sujeito estético, é estar aberta ao que

⁷⁶ <http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/> (acesso em 26/11/10)

possa acontecer, apropriar-se dos elementos que surjam a partir dos espectadores, do momento e de si mesma. Em suma, é ela quem dá a *forma* estética à *performance*, elevando suas ações acima das ações comuns, cotidianas⁷⁷.

Por outro lado, é fácil encontrar exemplos de *performances* que, pelo menos aparentemente, não possuem *forma* estética. Nestas parece que o “artista” tem uma idéia, imagina um “método” de executá-la, e a faz imediatamente. Não há aquela espécie de *polimento*, portanto, não há muita preocupação em como o público vai encarar, em como se pretende expressar algo. Muitas vezes essas obras se parecem mais com uma brincadeira para ridicularizar ou fazer rir o transeunte. Não é à toa, que se assemelham muito com o que fazem os programas televisivos de humor, como o *Pânico na TV*, Jackass, pegadinhas do Faustão ou do Silvio Santos, e ainda vídeos do *youtube* mais “refinados” como os do francês Remi Gaillard. Trata-se mesmo de um processo de absorção deste tipo de *performance* por estes programas, ou seja, pela indústria cultural – processo previsto como *absorção das vanguardas* por Adorno e Horkheimer. Diferentemente da obra de Marina Abramović, estas *performances* parecem não atingir um efeito muito além da crítica já presente em seu próprio conteúdo e algumas risadas. Em outros casos, tudo ocorre de forma muito próxima a protestos. Tanto neste caso, como no outro, perde-se a potência artística de elevar a obra e o espectador para um mundo *outro* e assim, sensivelmente, realizar uma crítica. Não há então aquela criação de um universo “*estruturado segundo sua lei imanente*”, mas uma crítica realizada de dentro da própria realidade que se quer criticar. Se considerarmos, como Adorno e Horkheimer, que o próprio sistema (indústria cultural) se pode dar ao luxo de aceitar a crítica – uma vez que num mundo onde tudo é repleto de sentido esta se torna “papo furado”, “utopia”, e porque a existência de discurso contrário cria a ilusão de que há liberdade de escolha e não um discurso unitário –, veremos que esse tipo de crítica é insuficiente, uma vez que pode sempre ser convertido num sentido “útil”.

⁷⁷ Quanto a este tema, é elucidativo o artigo “*Tão bizarro quanto uma laranja mecânica: o romance-de-formação de Stanley Kubrick*”, de Patrick Pessoa, publicado na revista *Artefilosofia* n. 8, de abril de 2010, em que o autor compara a figura de Alex à de um *performer*, pois busca dar elevação a suas ações, sendo isto o que as diferencia da mera *ultraviolência* praticada pelos seus *drugs* (companheiros).

Sem desconsiderar a importância política de protestos e desse tipo de *performance*, também não podemos desconsiderar a importância da *forma* estética. O que deve ficar claro é que a experiência estética proporcionada por uma *performance* na qual existe uma preocupação com a *forma*, é muito diferente da causada pelas aqui chamadas *performances* sem *forma*. Se experiências como, por exemplo, a limpeza de monumentos históricos, de fachadas de prefeituras, a venda de chocolates em formato de crucifixo (feitas ou não com humor), são importantes (e arriscamos dizer que o são), isto não deve obscurecer o fato de que não realizam o que aquele outro tipo de experiência realiza: uma crítica muda, mas muito mais profunda.

Portanto, a preocupação com a *forma* não deve ser algo que deva ser abandonado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução. De Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia. Experiência metafísica, estética e ética em Adorno In: *Estéticas do Deslocamento*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética (ABRE), 2008 (CD-ROM).

DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. *Diferenças na concepção do estético em Marcuse e Adorno*. In: *Dimensão Estética. Homenagem aos 50 anos de "Eros e Civilização"*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética (ABRE), 2006 (CD-ROM).

FREITAS, Verlaine. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

(Passo-a-passo; 17)

MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. *Sobre o caráter afirmativo da cultura*. In: *Cultura e sociedade*, vol. 1. Trad de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE UM POSSÍVEL SENTIDO ATIVO PARA 'PHANTASIA' EM ARISTÓTELES

Thiago Sebben

São muitas as dificuldades relacionadas ao significado de *phantasia*, começando por aquelas ligadas à sua tradução – das quais, obviamente, são tributárias inúmeras outras dificuldades conceituais contrabandeadas para o interior de qualquer universo de interpretação que confronte a tarefa de seu esclarecimento. Ao longo do presente estudo abordaremos algumas delas. À primeira vista não sabemos se a palavra designa a capacidade, a atividade, o produto ou o resultado de um processo cognitivo. Se, por analogia, tomarmos como exemplo o termo 'visão', veremos que, na língua portuguesa, ele pode desempenhar funções diversas: pode significar a capacidade de ver, o ato mesmo de ver (ter ou estar na presença de uma visão), assim como a própria coisa vista. São as variações do uso que nos comunicam sua plurivocidade na maior parte dos casos; e, mesmo gramaticalmente, sabemos bem diferenciar a “bela visão de uma paisagem” de um “problema de visão” ligado à saúde dos olhos. São muitos os significados sugeridos para o termo na tradição do debate filosófico sobre o tema da *phantasia*; contudo, é notório que a frequente derivação de *phantasia* de *phainesthai* toma o “aparecer” como principal referência para o estabelecimento do sentido de seu empregoⁱ.

De nenhum modo, diante do cenário que se apresenta no horizonte de problemas relacionados, podemos descartar o emprego de *phantasia* como designando algo como uma *disposição* da mente (FREDE, *The Cognitive Role of Phantasia in Aristotle*, New York: Oxford University Press, 1992, p.179). Nesse sentido, o vínculo com o “aparecer” está conectado com a criação de imagens (de aparências, de representações), sendo o termo assim investido de um sentido ativoⁱⁱ. Ao importarmos o problema para o contexto do aristotelismo, veremos como sua complexidade se reflete e se redimensiona proporcionalmente ao método particular do autor conduzir a discussão. Teremos uma breve notícia sobre o escopo de ressonância dessa questão, tanto na medida em que ela está ligada a uma determinada concepção da *physis* quanto a um certo modo de compreensão da alma dos seres que se movem a si mesmos pelo desejo. No presente artigo, além de indicar de maneira muito geral alguns dos principais direcionamentos do debate em Aristóteles, tentarei mostrar o vínculo entre a *phantasia*, compreendida em um sentido ativo, como nos é familiar a partir da ideia mesma de imaginação, e um modo determinado de produção de representações mentais, com uma indicação de ordem complementar de um possível caminho para sua compreensão enquanto fundamento do pensamento discursivo (*dianoia*).

O sentido primeiro para '*phantasia*', atestado pelos escritos físicos de Aristóteles, diz respeito à impressão visual produzida por um objeto sensívelⁱⁱⁱ. No *De Anima*, é proposta uma significação derivada (KLIMIS, *Le Statut du Mythe dans la Poétique d'Aristote*, Bruxelas: Ousia, 1997, p.153), no fechamento do terceiro capítulo do livro 3, com o enunciado complementar da definição, o qual comporta uma pequena nota etimológica que nos permite aproximá-la do campo semântico de termos como 'manifestação', 'apresentação', 'aparecer'^{iv}; atentemos, por ora, a esta justificativa fornecida onde “*phantasia*^v deriva da palavra *phaos* (luz), porque sem luz não há o ato de ver” (*DA* 429a2-4)^{vi}. Por fim, a terceira significação possível de '*phantasia*' é 'imaginação'.

Os comentários dedicados ao tema são unânimes ao reconhecer que a concepção aristotélica da imaginação representa um dos pontos de mais difícil compreensão no interior de seu sistema. Examinemos, de início, o conceito de acordo com sua localização no estudo das “partes da alma”, em que imaginação é algo diverso tanto da percepção sensível como do raciocínio^{vii}; mas a imaginação não ocorre sem a percepção sensível, e tampouco sem a imaginação ocorrem suposições^{viii}. Deparamo-nos aqui com uma dupla definição de imaginação, por diferenciação das duas outras faculdades principais da alma, a saber, a sensação e o pensamento. Se a imaginação não se identifica com a sensação é porque:

[...] a percepção sensível é uma potência como a visão ou atividade como o ato de ver; mas algo pode aparecer para nós mesmo quando nenhuma delas subsiste [...] Além disso, a percepção sensível está sempre presente, mas não a imaginação [...] Depois, as percepções sensíveis são sempre verdadeiras e a maioria das imaginações é falsa. (DA 428a5-2)

Em DA 428a16, Aristóteles levanta um argumento contra a identificação da imaginação com a ciência e com o intelecto (pensamento) – os quais correspondem a disposições sempre verdadeiras, mas a imaginação, por sua vez, pode ser falsa – e, em seguida, refuta a identificação da imaginação com opinião. Desse modo, a imaginação se trata, portanto, de uma faculdade específica e distinta da sensação e do pensamento, quaisquer que sejam as relações que ela possa vir a manter com cada uma das demais partes da alma - especialmente com as duas principais citadas. Distinguimos, assim, duas significações possíveis da imaginação, tomando como perspectiva tanto suas relações com a percepção sensível quanto com o pensamento:

[...] toda imaginação é raciocinativa ou perceptiva. E desta também compartilham outros animais [...] A imaginação perceptiva (*phantasia aesthétiké*) [...] subsiste também nos outros animais, mas a deliberativa (*phantasia logistiké*) apenas nos capazes de calcular^{ix}.

Aristóteles, entretanto, precisa distinguir a *phantasia* da percepção e do pensamento para sustentar a própria distinção primeira entre pensamento e percepção. Mantendo a *phantasia* de alguma forma separada destas, mostra que a capacidade imaginativa é algo em si mesmo, e prossegue no estabelecimento de seu estatuto. O início do argumento atesta que é manifesto que o pensamento não é o mesmo que suposição, em conjunto com a afirmação de DA 427b6-7, em que "é evidente que o perceber não é o mesmo que o entender"; ou seja, onde é estabelecida a distinção entre as citadas partes. Conquanto estabelecida a separação do pensamento (*noein*) em *phantasia* e *hypolêpsis* (DA 427b27-28), adiante Aristóteles considera a imaginação um "certo pensamento" (DA 433a9). *Hypolêpsis* é aparentemente empregado em um sentido tal que inclua conhecimento (*episteme*), opinião (*doxa*), sabedoria prática (*phronesis*) "e os seus contrários" (DA 427b24). *Hypolêpsis*, dessa forma, dá conta daqueles estados mentais, verdadeiros ou falsos, que (meramente) tomam algo como verdadeiro. A supracitada afirmação de DA 427b24-26 em contraste com a de que "tampouco o pensar - do qual há o modo correto e o incorreto, pois o correto é o entendimento, a ciência e a opinião verdadeira, e o incorreto o contrário deles" (DA 427b10-11) nos permite extrair como corolário a afirmação de que o contrário do conhecimento e o contrário da opinião verdadeira podem ser tomados como sendo o mesmo, isto é, a opinião falsa – ou, se o contrário da opinião é a dúvida, sugerir que *hypolêpsis* pode envolver vários níveis de *convicção* (POLANSKY, Aristotle's De Anima, New York: Cambridge University Press, p.411). Contudo, nesse ponto é necessário bem demarcar *phantasia* de *hypolêpsis*, pois, caso contrário, pode parecer que a imaginação abarca toda a cognição. A distinção inicial entre *phantasia* de *hypolêpsis* vai, adiante, permitir a sequência do argumento contra a tese de que a imaginação figura como um dos vários tipos de suposição quando a estratégia de tratamento da noção de *phantasia* for, adiante, na forma direta. Em DA 427b17-21, a imaginação "depende de nós e do nosso querer (pois é possível que produzamos algo diante de nossos olhos, tal como aqueles que, apoiando-se na memória,

produzem imagens) e ter opinião não depende somente de nós, pois há necessidade de que ela seja falsa ou verdadeira”; essa é a base da afirmação de que a *phantasia* é uma *afecção* que não é pensamento nem suposição. As crenças cumprem uma função constituinte na economia do juízo e operam como um fator delimitador, no sentido de não nos concederem liberdade irrestrita em nossa atitude em relação a elas. Não adotamos uma opinião falsa quando do reconhecimento de sua falsidade. Nós tendemos a sustentar uma crença quando supomos sua verdade. Tomar a operacionalidade do desejo na distinção entre *hypolêpsis* e *phantasia* é importante para que entendamos a dinâmica do processo imaginativo e da formação de nossas ideias, tal como ele é exposto na teoria aristotélica – pois, nos valendo do “poder construtivo” da *phantasia*, podemos fundir várias representações em uma com vistas a *construir* entidades integralmente imaginárias, sejam elas cavalos alados, quimeras e demais imagens obtidas sinteticamente cujos elementos estão presentes em nossa mente. Se estivéssemos por alguma razão essencialmente impedidos de produzir tais imagens de acordo com nosso querer, e a *phantasia* ainda cumprisse sua função na estrutura do pensamento, então, não poderíamos pensar naquilo que desejamos pensar. Aristóteles ilustra nosso controle sobre a *phantasia* recorrendo a práticas mnemônicas que utilizam a imaginação e a criação de imagens a partir da mente de maneira relativamente ampla: como nos seguintes casos:

“numa pessoa de memória adestrada a lembrança das próprias coisas é imediatamente despertada pela simples menção dos seus lugares, também esses hábitos dão maior presteza para o raciocínio, porque temos as premissas classificadas diante dos *olhos da mente...*” (*Top.* 163b28 – grifo meu); assim como para a explicação de porque “pessoas [compreensivelmente] rememoram por vezes a partir de ‘lugares’ [comuns]. A causa é que passam insensivelmente de um ponto a outro, i.e., de ‘leite’ para ‘branco’ e de ‘branco’ para ‘névoa’ e, então, para ‘úmido’, a partir do que se lembram de ‘outono’, se esta é a estação da qual se desejam lembrar” (*Mem.* 452a13-16); ou “em qualquer pessoa que tentasse, imediatamente ao despertar, se lembrar. Há casos de pessoas as tiveram a visão de tais sonhos, aquelas, por exemplo, que crêem arranjar mentalmente uma lista de objetos de acordo com a regra mnemônica. Elas frequentemente se encontram colocando mentalmente em seu lugar alguma imagem outra, distinta do sonho. Por isso é evidente que nem toda imagem durante o sono é um sonho, e que o pensamento o qual realizamos [nesse estado] é devido à faculdade da opinião” (*Somn.* 458b9-25).

Nesses casos, os itens a serem lembrados correspondem a “lugares” particulares em uma estrutura mnemônica conhecida e que atende determinadas regras de associação, as quais Aristóteles tem em mente quando alude a tal procedimento. Além disso, por vezes experienciamos a situação de não conseguirmos não pensar em determinadas imagens; do que depreendemos, também intuitivamente, que não podemos exercer um controle absoluto sobre a *phantasia*; porém, mesmo assim não deixamos de admitir que de fato respondemos responsabilmente por nossas opiniões. Dessa maneira, o argumento apresentado por Aristóteles nos permite compreender que a *phantasia* geralmente responde aos nossos desejos, o que ocorre em grau muito reduzido no que tange a opinião. O que subjaz nesse ponto é que a crença está contida na suposição, mas não na *phantasia* – a qual é mera ‘*apresentação*’ ou *representação*. Na sequência do argumento, “quando temos a opinião de algo é terrível ou pavoroso, de imediato compartilhamos a emoção, ocorrendo o mesmo quando é encorajador. Porém, se é pela imaginação, permanecemos como que contemplando em uma pintura coisas terríveis e encorajadoras” (*DA* 427b22-26), a função da crença é a de conferir realidade e condicionar a possibilidade de uma determinada resposta emocional diante das situações sugeridas. Contra a possível objeção de que se pode responder emocionalmente a representações imagéticas impactantes, e que crenças podem durante muito tempo ser sustentadas sem que haja

qualquer afecção emocional causada a partir delas, podemos ressaltar que Aristóteles se refere a julgamentos *atuais* que ocupam a nossa mente, os quais nos confrontam com situações que tendem a nos afetar emocionalmente. Sendo assim, a ocorrência de tais crenças sobre *phantasiai* causam uma resposta emocional. Enquanto estão apenas por meras *apresentações*, não engendram *convicção* o suficiente para uma resposta emocional significativa. O que é sugerido até aqui é que *phantasia* não é pensamento ou sensação porque não constitui em si uma potência discriminativa; ao contrário dessas outras, as quais detectam as diferenças entre as coisas, a *phantasia* representa,

“mas uma vez que é possível que uma coisa, tendo se movido, outra coisa seja movida por ela^x, e já que a *imaginação parece ser um certo movimento* e não ocorrer sem percepção sensível – mas apenas naqueles que têm percepção sensível e a respeito daquilo que há percepção sensível –, e já que é possível que o movimento ocorra pela atividade da percepção sensível e há a necessidade de ele ser semelhante à percepção sensível, este movimento não poderia ocorrer sem percepção sensível, tampouco subsistir naqueles que não percebem, mas aquele que possui poderá fazer e sofrer muitas coisas de acordo com ele, que pode ser tanto verdadeiro como falso (DA 428b10-16).

Phantasia parece aqui designar um movimento de algum tipo, e, se tentarmos relacionar essa afirmação com a de que “a imaginação não ocorre sem a percepção sensível” em DA 427b15, veremos surgir certas ambiguidades. Em primeiro lugar, o sentido da afirmação poderia ser o de sustentar que só há *phantasia* se há percepção sensível; segundo, que a *phantasia* não existe em seres desprovidos de percepção sensível; terceiro, que nesse sentido, a *phantasia depende* da percepção sensível ou que cada instância da *phantasia* é *causada* por uma percepção sensível que lhe é semelhante. A afirmação aqui é que seres percipientes têm *phantasia* e que ela é referente àquilo que é percebido, indicando que a *phantasia* é causada pela percepção sensível e, em tal instância, a *phantasia* se dá devido a ela. Com efeito, há movimento nesse processo por conta da *atualidade* da percepção sensível e ele é necessariamente similar a percepção. Se a percepção sensível engendra tal movimento, então, *phantasia* também deve ser movimento de algum tipo. A necessidade de similaridade não diz apenas que a *phantasia* é um movimento de algum tipo, assim como a percepção, mas também que ela *torna presente* ao percipiente aquilo que é ou que foi anteriormente percebido, mesmo que de forma reconfigurada. Assim, *phantasia*, no sentido empregado aqui por Aristóteles, é uma espécie do gênero “movimento (de algum tipo)” e sua diferença específica é tributária da *atualidade* da percepção sensível (POLANSKY, Aristotle’s De Anima, New York: Cambridge University Press, p.426). Aqui, a *phantasia* não é possível sem a percepção sensível e para seres não-percipientes. Não ser possível sem percepção sensível indica que a *phantasia* é causada por instâncias *atuais* da percepção às quais se assemelha. Esse movimento, que caracteriza a *phantasia*, possibilita um “fazer” e um “sofrer”; o primeiro sendo movimento voluntário animal e, o segundo, sua afetividade caracterizada pelas paixões e desejos, sonhos, memória e, no caso do Homem, pensamento. Assim, a *phantasia*, seja ela verdadeira ou falsa, e apenas similar à percepção, é dela distinta, de sorte que podemos compreender que a afirmação que a imaginação é uma espécie de movimento pode ser tomada como a de que *phantasia* designa uma espécie de *atividade* (POLANSKY, R. Aristotle’s De Anima. New York: Cambridge University Press, 2007, p.426).

A imaginação perceptiva, a qual é comum ao homem e outros animais^{xi}, consiste no primeiro nível da *phantasia* (KLIMIS, Le Statut du Mythe dans la Poétique d’Aristote, Bruxelas: Ousia, 1997, p.156), como um tipo de faculdade intermediária entre a sensação e o pensamento, a qual tem por principal função operar como princípio do movimento local ligado ao desejo; “na medida em que o animal é capaz de desejar, por isso mesmo ele é capaz de se mover [a si mesmo]; e ele não é

capaz de desejar sem imaginação” (DA 433b27-28). A ligação entre o desejo e a imaginação provém do fato de que é justamente a imaginação que “apresenta” à alma (humana ou animal) as imagens correspondentes de um objeto do desejo, e a move a buscá-los:

“[...] e porque perduram e são semelhantes às percepções sensíveis, os animais fazem muitas coisas de acordo com elas; alguns, como as bestas, por não possuírem intelecto; outros, como os homens, por terem o intelecto algumas vezes obscurecido pela doença ou pelo sono” (DA 429a4-9).

A imaginação deliberativa é o segundo tipo de imaginação e cumpre a função de ser um critério distintivo do homem por oposição aos outros animais. Se o estudo da *phantasia aesthétiké*, no domínio da percepção, era fundamentado a partir de suas relações com a sensação, é de acordo com as relações que mantém com o pensamento discursivo que devemos nos voltar sobre a *phantasia* deliberativa (*phantasia logistiké*). Entretanto, esse vínculo é particularmente ambíguo, na medida em que, por um lado, Aristóteles parece, e apenas parece, conforme vimos na distinção acima, considerar a imaginação deliberativa como um tipo mesmo de pensamento quando afirma a existência de “dois fatores que fazem o mover: o desejo ou o intelecto, contanto que se considere a imaginação um certo pensamento”^{xii}, enquanto, por outro, ele a distingue:

“É evidente que a imaginação não é pensamento nem suposição. Pois essa afecção depende de nós e do nosso querer (pois é possível que *produzamos* algo diante de nossos olhos, tal como aqueles que, apoiando-se na memória, produzem imagens), e ter opinião não depende somente de nós, pois há necessidade de que ela seja falsa ou verdadeira” (DA 427b16-21 – grifo meu).

Vê-se aqui que é por uma espécie de pensamento pré-discursivo que a *phantasia* é assimilada, na medida em que Aristóteles a distingue claramente do pensamento discursivo (*dianoia*)^{xiii}. Aristóteles insiste na discussão sobre as ligações entre o pensamento discursivo e a *phantasia*, considerando-os desde o nível da imaginação perceptiva, pois, “para a alma capaz de pensar, as imagens subsistem como sensações percebidas. E quando afirma-se algo bom ou nega-se algo ruim, evita-o ou persegue-o. Por isso a alma jamais pensa sem imagem” (DA 431a14-17).

Dessa maneira, a função da imaginação perceptiva é indicar à *dianoia* os objetos dos quais se afastar e os quais buscar, pois, para o pensamento discursivo, as representações (imagens) estão por sensações. Desse modo, quando o objeto representa algo bom ou algo ruim ele é *afirmado ou negado* no nível do pensamento, buscado ou evitado no nível prático. De tal sorte que a alma tenha, em todos os casos, necessariamente algum vínculo com a representação. A particularidade da imaginação perceptiva, no que tange sua relação com o pensamento discursivo, é caracterizada por ser ela, no nível mais fundamental, a faculdade que torna possível o afastamento do contexto imediato através de um processo de deliberação, a qual é, por definição, oposta à simples reação no nível animal, pois:

“A imaginação perceptiva, como foi dito, subsiste também nos outros animais, mas a deliberativa apenas nos *capazes de calcular*: Pois decidir por fazer isto ou aquilo, de fato já é uma função do cálculo; e é necessário haver um único critério de medida, pois será buscado aquilo que é

superior. E assim [se] é capaz de fazer uma imagem a partir de várias (DA 434a7-12) [...] e o capaz de pensar pensa as formas, portanto, em imagens, e como nestas está definido para ele o que deve ser perseguido e o que deve ser evitado, então, mesmo à parte da percepção sensível, ele se move quando está diante das imagens [...], com as imagens e o pensamento na alma, ele raciocina como se estivesse vendo e delibera sobre as coisas vindouras à luz das presentes” (DA 431b2-10).

A imaginação deliberativa é marca distintiva do gênero humano, na medida em que os demais animais não apresentam esse tipo de imaginação que provém do raciocínio – os últimos, os que “não parecem ter opinião”, são aqueles os quais não possuem esse tipo de imaginação proveniente de um pensamento estruturado em termos silogísticos, o qual é fundamentado justamente por elas em um nível mais abstrato de relação com o objeto da experiência.

Notas:

i Cf. DA 428b7, onde *phantasesthai* é ligado ao “aparecer” para a percepção, e DA 433b12, onde “o desejável que, mesmo não estando em movimento, move por ser pensado ou imaginado” não corresponde a um mero “aparecer”, mas ao ato intencional de formar representações mentais. *Phantasia* em seu sentido original se relaciona intimamente com *phainesthai*, “aparecer”, e designa tanto o aparecer de um objeto quanto o ato ou disposição mental, e este está para o “aparecer” como o “escutar” está para o “soar” (Cf. ROSS. De Anima (Oxford Classical texts). New York: Oxford University Press, 1961, p. 142).

ii Nesse sentido, o termo também cumpre as três funções e 'imaginação' cobre todos os três significados: a capacidade de criar representações, o criar ele mesmo (imaginar) e a representação imaginada. O termo *phantasia*, o mesmo ocorrendo para suas formas derivadas, não aparece na *Poética* e, em nenhuma outra passagem de sua obra, Aristóteles o emprega para se referir à criatividade poética; contudo, Aristóteles chama o poeta “*eikônopoios*” (*Po.* 1460b9); na tradução brasileira de Eudoro de Souza: “imitador como o pintor ou qualquer outro *imaginário*” (grifo meu). Na tradução inglesa de S.H. Butcher, é simplesmente mantida a analogia com as artes pictóricas: “*the poet being an imitator, like a painter or any other artist...*”; já a tradução francesa de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot (“[...] *le poète est auteur de représentations, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images*” – grifo meu) é a que mais parece preservar o caráter transitivo da atividade sugerida pelo sentido original de “*eikônopoios*”.

iii Cf. De Caelo; Meteorologia

4 De tal modo que assumimos definitivamente, no presente estudo, que *phantasia*, da mesma forma que *phantasma*, deriva do verbo *phantazô*, que se traduz por “tornar aparente”, “causar *phainesthai*”. As palavras derivadas de verbos com terminação em -zô e com sufixo em -sia tendem em primeira instância a conotar a ação significada pelo verbo; as palavras com terminação em -sma geralmente conotam o resultado da ação, ou o que é obtido por intermédio da realização da ação. O que, portanto, torna plausível a tomada de *phantasia*, em seu sentido primitivo, como significando a ação a qual consiste em produzir *phantasmata*: se *phantasmata* correspondem àquilo que é “tornado presente”, como “presentações”, *phantasia* seria “presentar” (ou “presentação”, no sentido ativo), tendendo a um comportamento sintático não muito diferente de 'imaginar' ou 'imaginação' (Schofield. Aristotle on Imagination. New York: Oxford University Press, 1992, p. 251; Cf. Bonitz, Index Aristotelicus. Berlim: Akademie-Verlag, 1955, 811^a38 – ^bII).

v Cf. nota 1, cujas informações me permitem compreender a opção de Maria Cecília Gomes dos Reis em traduzir *phantasia* por 'imaginação', 'o que se mostra', no *De Anima*.

vi As referências para as obras de Aristóteles seguem a norma de numeração Bekker, forma padrão de referência para obras no *Corpus Aristotelicum*. Baseiam-se no número de páginas utilizadas na Academia Prussiana de Ciências da edição das obras completas de Aristóteles.

vii Sigo a tradução brasileira de Maria Cecília Gomes dos Reis para as citações; conquanto doravante o termo 'pensamento' seja tomado como sinônimo de 'raciocínio' fora delas.

viii O termo empregado por Aristóteles é *hypolêpsis*: “como um gênero cujas espécies seriam a ciência, a opinião e o entendimento [*episteme, doxa e phronesis*], tal como explicado em DA 427b24” (ARISTÓTELES. *De Anima*. São Paulo: Editora 34, 2006. Tradução, introdução e notas Maria Cecília Gomes dos Reis, p.288). Incluo no gênero o termo “crença” e, quando de seu uso, tomo, por vezes, como um sinônimo podendo ser empregado em um sentido mais abrangente que o de 'suposição' - tendo em vista que aquilo que é suposto remete a uma espécie de crença, por vezes dela sinônimo, por outras algo que de antemão envolve crença de algum tipo.

ix Leia-se nos “dotados de razão”.

x Cf. *Phys.*vii 1 e viii 4

xi Cf. DA 428a 9-11

xii DA 433 a 9-10; Cf. DA 427b27-28

xiii A discussão aqui remete à interpretação do vínculo hipotético entre os procedimentos técnicos expostos na *Poética* com a teoria aristotélica da *phantasia*. Em *Poet.* 1455a22-23, se consideramos a edição brasileira, com tradução de Eudoro de Souza, não teremos tão presente a ideia que subjaz essa questão, visto que a opção por “deve pois o poeta ordenar as fábulas e compor elocuições das personagens, *tendo-as a vista o mais que for possível*” (ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966, p.256) não é de todo transparente no que tange a relação entre a possível coordenação entre imaginação e pensamento discursivo (*dianoia*) quanto a formulação “*pour composer les histoires, par l'expression, leur donner leur forme achevée, il faut se mettre au maximum la scène sous les yeux*” (DUPONT-ROC, LALLOT, *La Poétique*, Paris: Seuil, 1980, p.93) na da tradução francesa. A tradução de Eudoro de Souza oblitera a referência a uma potência (imaginativa) distintiva do poeta ao enfatizar, na composição da “fábula”, as “figuras de elocução”, o que projeta sobre “*se mettre (les choses) sous les yeux*” (*pro ommatôn*) a conotação técnica aos quais estes elementos estão ligados na *Retórica*, especificamente em *Rhet.* 1411 b 25, onde Aristóteles chama “*mettre' pro ommatôn*” “significar as coisas em ato”, por oposição ao recurso metafórico às “figuras”. A perspectiva da *Poética* difere da última no sentido em que, na *Retórica*, o texto deve “*mettre*” (*poiein* – Cf. *Rhet.* 1411 b 23), enquanto que a “tarefa do escritor”, tal como denota o primeiro preceito cuja observância deve permitir *ao poeta* o correto agenciamento dos fatos da *histoire* (*muthos*) que se refletirá, por consequência, no trabalho da expressão, é a de “*se colocar*” as coisas diante dos olhos, conferindo o caráter imagético e reflexivo distintivo da psicologia da escolha estilística no que concerne a expressão *pro ommatôn*, não como designando uma figura de estilo, mas uma técnica de criação poética. O preceito, assim, atribui ao poeta a tarefa de voltar seu “olhar” sobre as coisas *em ato*, no sentido próprio de uma “atitude intencional”. Portanto, a composição do *muthos* se situa, primeiramente, ao nível do puro pensamento (do poeta), que deve *imaginar* os fatos constituintes da trama, formando uma representação mental de seu respectivo encadeamento respeitando termos de uma lógica que lhe é inerente, para, a seguir, promover sua “tradução ao nível da linguagem”. A necessária anterioridade dessas “visões poéticas” ulteriormente expressas pela linguagem é aludida em *Poet.* 1456a36 onde “*relève de la pensée tout ce qui doit être produit par la parole; on y distingue comme parties: démontrer, réfuter, produire des émotions violentes (comme la pitié, la frayeur, la colère et autres de ce genre), et aussi l'effect d'amplification et les effects de réduction*” (DUPONT-ROC, LALLOT, *La Poétique*, Paris: Seuil, 1980, p.101) onde Aristóteles identifica nesse ponto “pensar” com “ser exprimível pela linguagem”, na medida em que *o pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra*, o que nos fornece um índice claro sobre a

respectiva importância conferida ao pensamento discursivo e à imaginação no processo de composição do *muthos*. Se o ato de “ter diante dos olhos” somente puder ser compreendido como “imaginar”, tal procedimento deve necessariamente estar submetido ao pensamento discursivo, o qual permite ao poeta “ordenar os eventos” de modo convincente, a fim de emocionar o público: “*pour l’arrangement des faits aussi on doit se régler sur les mêmes formes chaque fois qu’il faut produire des effects de pitié, de frayeur, de grandeur ou de vraisemblance*” (Poet. 1456b2 - DUPONT-ROC, LALLOT, La Poétique, Paris: Seuil, 1980, p.97)

Referências:

ARISTÓTELES. De Anima. São Paulo: Editora 34, 2006. Tradução, introdução e notas Maria Cecília Gomes dos Reis

_____. Poética. Porto Alegre: Globo, 1966. Tradução, Prefácio, introdução, comentários e apêndice de Eudoro de Sousa

ARISTOTLE. Physics. In: The Complete Works of Aristotle The Revised Oxford Translation: 2 vols., Princeton/Bollingen, 1995

_____. On Dreams. In: BARNES, J. ed. The Complete Works of Aristotle The Revised Oxford Translation: 2 vols., Princeton/Bollingen, 1995

_____. On Memory. In: BARNES, J. ed. The Complete Works of Aristotle The Revised Oxford Translation: 2 vols., Princeton/Bollingen, 1995

_____. Rhetoric. In: BARNES, J. ed. The Complete Works of Aristotle The Revised Oxford Translation: 2 vols., Princeton/Bollingen, 1995

_____. Topics. In: The Complete Works of Aristotle The Revised Oxford Translation: 2 vols., Princeton/Bollingen, 1995

BARNES, J. ed., The Complete Works of Aristotle The Revised Oxford Translation: 2 vols., Princeton/Bollingen, 1995

BONITZ, H. Index Aristotelicus. Berlim: Akademie-Verlag, 1955.

BUTCHER, S. H. Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art. New York: Dover Publications, 1951

DUPONT-ROC, R. LALLOT, J. Aristote, La Poétique. Texte, traduction, notes. Paris: Éditions de Seuil, 1980.

FREDE, D. The Cognitive Role of Phantasia in Aristotle. in: Nussbaum, M. C. & Rorty, A. O. Essays on Aristotle’s De Anima. New York: Oxford University Press, 1992, p. 279-296.

KLIMIS, Sophie, Le statut du mythe dans la Poétique d’Aristote: les fondements philosophiques de la tragédie. Bruxelles: Éditions Ousia, 1997.

NUSSBAUM, M. C. & RORTY, A. O. (eds). Essays on Aristotle’s De Anima. New York: Oxford University Press, 1992.

POLANSKY, R. Aristotle’s De Anima. New York. Cambridge University Press, 2007

ROSS, W. D. (ed). De Anima (Oxford Classical Texts). New York: Oxford: Clarendon Press, 1961.

SCHOFIELD, M. Aristotle on the Imagination. In: Nussbaum, M. C. & Rorty, A. O.

Essays on Aristotle's De Anima, New York, Oxford University Press, 1992, p. 249-278.