

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

FORÇA E ABSTRAÇÃO: PROCESSO REVOLUCIONÁRIO E MATRIZ ESTÉTICA DA AUTONOMIA¹

Vladimir Safatle²

Resumo:

Trata-se de discutir as implicações políticas do conceito de autonomia estética através do problema das interpretações a respeito da abstração no modernismo visual. Ao fim, esse problema será articulado às discussões sobre abstração e processo revolucionário no interior da filosofia política.

Palavras-chave: Autonomia; Revolução; Modernismo; Abstração; Força.

Abstract:

The aim of this article is to discuss the political implication of the concept of aesthetic autonomy through the problems concerning abstraction in visual modernism. At the end, this problem will be connected with discussions on abstraction and revolutionary processes in political philosophy.

Keywords: Autonomy; Abstraction; Revolution; Modernism; Force.

¹ Force and Abstraction: Revolutionary Process and Aesthetic Matrix of Autonomy

² Professor Titular do Departamento de Filosofia da USP, bolsista de produtividade CNPq. Endereço de e-mail: vsafatle@yahoo.com.

*Purificai-vos da acumulação
de formas pertencentes aos séculos passados.*
Kazimir Malevich, 1918

Talvez fosse o caso de começar por se perguntar sobre a gênese histórica da noção de abstração, como ela passa às artes como operadora fundamental de produção. Pois é possível que um dos eixos importantes dessa gênese esteja no campo da política. Foi no interior dos debates, normalmente conservadores, contra o papel das “ideias abstratas” no curso da revolução francesa que a abstração apareceu como uma operação social de produção, e não apenas como uma característica do comportamento cognitivo da consciência, como podemos ver, por exemplo, em John Locke.³ Teóricos como Edmund Burke passarão à história por denunciar como as ideias abstratas da classe intelectual, ao se transformarem em motor de demanda social produziam, na verdade, destruição e terror.⁴ Como se houvesse uma violência que seria própria da ação da abstração, quando essa se transforma em horizonte para o comportamento prático. Uma violência indissociável dos desejos de instauração, da anulação das relações anteriores em direção a um sistema de relações que exigia novos sujeitos, novas sensibilidades. Como se toda revolução trouxesse necessariamente uma demanda de abstração. Por isso, pensam alguns, elas só poderiam terminar em terror.

Conhecemos também como tal força terrorista da abstração aparece nas leituras que Hegel faz da violência revolucionária jacobina, um pouco depois das elaborações de Burke. Por ser animado por uma concepção de liberdade que, no fundo, é uma abstração, o jacobinismo só poderia terminar na anulação violenta de toda determinidade. Ele seria a “liberdade absoluta” transformada em *fúria da destruição*, pois liberdade que não reconhece nenhuma possibilidade de sua institucionalização, que vê todo direito como perda da espontaneidade livre do entusiasmo revolucionário e que, por isso, se volta contra tudo que procura determiná-la, contra todo governo. Como Hegel dirá na *Fenomenologia do espírito*, para essa liberdade absoluta e abstrata: “O que se chama governo é apenas a facção vitoriosa, e no fato mesmo de ser facção, reside a necessidade de sua queda, ou inversamente, o fato de ser governo o torna facção e culpado”.⁵

³ “A mente tem um poder para abstrair suas ideias, e então elas se tornam essências, essências reais, através das quais os tipos de coisas são distinguidos.” LOCKE, John. **An essay concerning human understanding**. Londres: Penguin, 1997, p. 422. Tradução nossa.

⁴ Ver BURKE, Edmund. *Reflections on the Revolution in France*. **The portable Edmund Burke**. Nova York: Penguin, 1999.

⁵ HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**, vol II. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 97. Sabemos como Paulo Arantes constrói a arqueologia dessa abstração aterrorizante na própria posição desenraizada da classe intelectual. Ver, por exemplo, ARANTES, Paulo. *Quem pensa abstratamente?. Ressentimento da dialética*.

Ou seja, nesses casos, a abstração aparece principalmente como uma forma de violência, seu desejo de instauração só poderia se tornar um regime de destruição. Ela só pode ser o lugar de inversão das expectativas de liberdade em terror. Como a construção que lhe anima não teria relações com as estruturas concretas da vida ordinária, ela só poderia se efetivar como uma forma de recusa do mundo. Não por acaso encontraremos tal temática em operação no campo contemporâneo das artes. Ou seja, certas correntes estéticas herdarão da política essa desconfiança em relação à abstração. Pensemos, por exemplo, na afirmação de críticos de arte contemporâneos que terão em vista a defesa de alguma forma de “realismo”, como Pierre Restany: “a arte abstrata recusava por definição todo apelo da realidade exterior: arte de evasão e recusa do mundo, ela correspondeu à manifestação extrema de uma visão pessimista da condição humana”.⁶ É assim que Restany pretende se despedir do modernismo estético, a saber, compreendendo seu desejo de instauração como evasão melancólica do mundo que só poderia terminar em auto-contemplação estéril e impotente do jogo livre das formas abstratas.

Essa é a versão melancólica. Mas notemos como um leitor de Hegel trará a crítica terrorista da abstração para dentro da crítica de arte. Pois é de Arthur Danto a afirmação do potencial político deletério das estratégias modernistas de “purificação” (em um chave de leitura que remete ao desejo de tirar consequências invertidas do diagnóstico de Clement Greenberg sobre a especificidade do modernismo):

A história do modernismo é a história da purificação, da limpeza generalizada, do libertar a arte do que quer que lhe fosse acessório. É difícil não ouvir os ecos políticos dessas noções de pureza e purificação, qualquer que fosse realmente a política de Greenberg. Esses ecos ainda se debatem de um lado para o outro no campo tormentoso das disputas nacionalistas, e a noção de limpeza ética tornou-se imperativo que provoca calafrios dos movimentos separatistas pelo mundo afora. Não é surpreendente, simplesmente chocante, reconhecer que o análogo político do modernismo na arte foi o totalitarismo, com suas ideias de pureza racial e sua agenda de expulsar qualquer agente contaminador percebido?⁷

Difícilmente encontraremos colocações mais explícitas de crítica a um certo, digamos, “jacobinismo estético”. Danto coloca na conta do desejo de abstração, com suas estratégias de purificação e insensibilidade, a cumplicidade estética com a pretensa unidade totalitária na vida social. Mas, se sua análise tivesse algum fundamento real, seria difícil entender porque, concretamente, os ditos regimes totalitários, em larga medida, recusaram o modernismo como se este tratasse de

São Paulo: Paz e Terra, 1996.

⁶ RESTANY, Pierre. **Les nouveaux réalistes**. Paris: Union générale d'éditions, 1978, p. 167. Tradução nossa.

⁷ DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2010, p. 78.

degeneração, de formalismo distante do pretense realismo popular.⁸ Até segunda ordem, nazistas não ouviam Schoenberg, sua estética era eminentemente neo-clássica, haja vista a arquitetura de Albert Speer. Stalinistas não passaram à história por defender a “arte abstrata”, mas sim por quebrar o ímpeto das vanguardas russas a fim de impor um realismo socialista em nada vinculado ao horizonte modernista. Por fim, a relação entre o fascismo e o futurismo era uma relação contraditória e complexa, não uma relação de causalidade necessária.

Talvez não seja estéril lembrar que o contraponto a tal purificação politicamente suspeita seria, para Danto, a transfiguração do lugar comum produzida pela estética da mercadoria, colocada em circulação no campo artístico pela *pop art*. Há de se perguntar que tipo de reconciliação social é essa que nos leva a depor o olhar crítico em relação às dinâmicas de fetichização próprias à generalização da forma-mercadoria. Há de se salientar a natureza claramente política de afirmações como:

O expressionismo abstrato estava preocupado com processos ocultos e relacionado com premissas surrealistas. Os seus praticantes procuravam ser xamãs, em contato com forças primordiais. Era completamente metafísico, ao passo que a *pop* celebrava as coisas mais comuns dos modos de vida mais comuns – flocos de milho, sopas enlatadas, sabão em pedra, estrelas de cinema, histórias em quadrinhos. E pelo processo de transfiguração, a *pop* conferiu-lhes um ar quase transcendental [...] [Ela respondeu] a um sentimento universal de que as pessoas queriam desfrutar suas vidas agora, tal como elas eram, e não em algum plano diferente, em algum mundo diferente ou, ainda, em algum estágio posterior da história para o qual o presente era uma preparação.⁹

A abstração interna à força pictórica de Cy Twombly, Jackson Pollock, Mark Rothko, entre outros, é compreendida como uma forma de mistificação xamânica, enquanto a *pop art* aparece como a expressão do pretense sentimento universal de não querer mais do que se tem, não querer ser diferente do que se é.¹⁰ Contra o pretense messianismo metafísico da abstração, teríamos a sabedoria estoica e proletária da *pop art* e sua reconciliação com o curso do mundo. Mas que os exemplos do comum sejam dados todos por mercadorias culturais e sabão em pedra, ou seja, por abstrações mercantis como formas-equivalentes, eis algo que deveria nos colocar questões políticas sobre os modos de produção do comum, pois não é claro que exista um sentimento universal por desfrutar sopas enlatadas. Alguém poderia dizer que, na ausência de uma teoria elementar da forma-mercadoria como modo de reificação social, estamos a simplesmente confundir servidão e liberdade, alienação e autenticidade, em suma, abstração real (ligada à

⁸ Ver, a esse respeito: CHAPOUTOT, Johann. **La révolution culturelle nazi**. Paris: Gallimard, 2017.

⁹ DANTO, 2010, p. 144-145.

¹⁰ Uma leitura contrária do expressionismo abstrato, que insiste em sua vulgaridade e prosaísmo, pode ser encontrada em CLARK, T. J. **Modernismos**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

estética da mercadoria) e retorno ao sensível. A abstração da mercadoria tenta se passar por realidade concreta por ter seu modelo nas contradições apagadas de “coisas sensíveis suprassensíveis”¹¹, como dizia Marx. Essa realização do valor tende a fascinar mais de um, até mesmo filósofos norte-americanos da arte. Já a abstração própria a certas obras de arte concebidas em processos revolucionários é outra coisa.

Mas há de se reconhecer que essa acusação de mistura entre melancolia e terror contra a abstração parece tocar certos riscos imanentes ao desejo de instauração que a autonomia estética parece procurar realizar. Esse risco nem sempre é efetivamente dimensionado. Dentre vários exemplos, um dos mais significativos diz respeito a nossa realidade nacional. Pois lembremos aqui de uma colocação significativa relativa ao projeto urbano modernista entre nós. Quando perguntado sobre a especificidade do modernismo brasileiro, o crítico de arte Mário Pedrosa estabeleceu uma comparação significativa com o modernismo mexicano:

Para melhor captar o caráter particular de nossa revolução da arquitetura no plano social e artístico, seria útil fazer um ligeiro paralelo entre a revolução brasileira e a revolução mexicana. Esta última teve lugar antes que a nossa; possuía, em certos aspectos, um caráter racial. Foi, nesse sentido, um protesto das raças autóctones oprimidas. A revolução mexicana teve sobretudo um caráter de restauração, de revanche do peão índio contra o ocupante branco, contra o conquistador espanhol, destruidor de antigas culturas, de antigas civilizações representadas em nossos dias pela velha raiz popular do país. Entre nós, nada disso; nada de velhas culturas, mas uma população dispersa de índios nômades. Mesmo o negro é trazido de fora; apesar da escravidão a que foi submetido, trabalhou no mesmo sentido que o português, isto é, para conquistar a terra selvagem, para domesticar a natureza virgem. O caráter reivindicativo ou antes vindicativo das raças oprimidas oferece aos artistas mexicanos seus temas no plano social e político. Eis por que, na arte, é a pintura que conhece sua mais bela realização, mas a pintura social representada pelo mural afresco. O muro foi conquistado pela pintura, não a pintura para o muro, isto é, para a arquitetura. Esta não conheceu, como no Brasil, uma renovação total, permaneceu o que era antes da revolução. Entre nós, ao contrário, é a arquitetura que precedeu o mural. Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos, e de sua revolução, além do mais muito superficial. No Brasil a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem.¹²

¹¹ MARX, Karl. **O capital**, vol I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 146.

¹² PEDROSA, Mário. **Arquitetura: Ensaios críticos**. São Paulo: Cosac e Naify, 2014, p.

Segundo Pedrosa, o modernismo mexicano teve que lidar com uma cultura autóctone forte (aztecas, maias), uma atitude vindicativa da velha raiz popular do país. Daí o gesto de tomar os muros, de imprimir neles as narrativas das classes subalternas e oprimidas pelo colonialismo. Como se as paredes e muros levantados contra a “índiaíada” caísse através de sua transformação em espaço revolucionário de reconquista da cultura silenciada. A pintura aparece aqui como a marca do enraizamento da autoctonia que nunca se esquece.

Já o modernismo brasileiro não conheceria nenhuma cultura autóctone forte com a qual seria necessário negociar. “Entre nós, nada de velhas culturas, mas uma população dispersa de índios nômades.” Mesmo os escravos aparecem como vetores de um desejo de serem senhores da “terra selvagem”, dominadores da “natureza virgem”. Por isso, o modernismo brasileiro poderia ser animado pelo desejo de construção absoluta do espaço através de sua instauração geométrica, de abertura de grandes vãos de concreto armado. O espaço aqui seria vazio, por isso plástico, pronto a ser redimensionado pela força da arte pública. O que explica porque seria a arquitetura, e não a pintura, o vetor impulsionador do modernismo entre nós.

Mário Pedrosa não teria percebido, no entanto, como a força de instauração do modernismo arquitetônico brasileiro seria solidária da violência contra o que já existia, isso a ponto de anular sua existência, como se a arquitetura e o urbanismo modernista precisassem criar o mito de que eles estariam a se desdobrar em uma tabula rasa, em um espaço vazio sem fricção alguma, em um “solo ainda virgem”. Solo de gente sem autoctonia, pois nômade. Dificilmente, teremos exemplo mais claro de como a força de abstração do urbanismo modernista brasileiro seria proporcional a sua capacidade de tornar invisível o que existia antes, de negar, em uma negação sem retorno, as formas então enraizadas nas práticas sociais de povos que não queremos mais ver.¹³ O que repete uma lógica colonial constituinte da realidade brasileira, essa mesma lógica do espaço como “puro mato”. Que tal proposição e cegueira venha do maior de todos os críticos de arte que existiu entre nós, isso não deixa de ser ainda mais dramático.

Para alguns, tais exemplos nos lembrariam como caberia à abstração apenas dois destinos possíveis: a evasão melancólica do mundo que só poderia terminar em uma *arte pela arte* divorciada de toda experiência concreta, arte presa em uma “torre de marfim” que se construiria até o cume da incomunicabilidade ou a paixão cega de devastação do existente. Nesse sentido, a recusa contemporânea da abstração seria fruto da consciência desse impasse. Ela seria fruto de um desejo de retorno à coisas e à práticas plenas de sentido no interior do mundo da vida, como afirmou Danto. No campo das artes contemporâneas, talvez ninguém

84-85.

¹³ Haveria de se confrontar tais colocações de Mário Pedrosa com a crítica à violência da colonização modernista do espaço nacional presente em ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 41. Para essa questão, remeto ao último capítulo de SAFATLE, Vladimir. **Dar corpo ao impossível**: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

melhor do que Nicolas Bourriaud exprimiu tal crença: “as utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar à micro-utopias cotidianas e a estratégias miméticas: toda posição crítica ‘direta’ da sociedade é vã se ela se basear na ilusão de uma marginalidade atualmente impossível, até mesmo regressiva”.¹⁴ Pois se trataria de apostar no fim do “imaginário de oposição” modernista, no esgotamento da noção mesma de conflito em prol de formas novas de “coexistência” capazes de circular no “tempo real das experimentações concretas”. Esse tempo real recusaria a paixão pela abstração com sua incomunicabilidade. Ele se afastaria do terror e do desamparo que a abstração produz, prometendo uma arte do acolhimento e da construção de possibilidades de experiência comum, de formas sociais de relação protegidas pela instituição artística e suas estruturas (museus, galerias, centros culturais, etc.).

Tal perspectiva de análise é ainda hegemônica. No campo artístico, ela tem uma razão política de existência, como já deve ter ficado claro. A recusa da abstração se funda na defesa do caráter intransponível da gramática social atualmente em operação em nossas formas de vida. Ela se funda na denúncia do terrorismo imanente a toda tentativa de produzir uma metamorfose estrutural, uma deposição global de tal gramática. No entanto, ela esquece que a mera afirmação laudatória dos potenciais liberadores de novas partilhas coletivas ignora que a afirmação de uma intersubjetividade liberada, em um horizonte social coercitivo como o que nos é próprio, tende a produzir a ilusão de que potenciais de emancipação já estariam pretensamente presentes nas formas atuais de vida. Nesse sentido, retirar das obras de arte o momento de consciência de sua incomunicabilidade e refração é involuntariamente reiterar a comunicação mutilada que predomina hoje. É fazer da produção artística uma ante-sala dos modos atuais de “cooperação” e “*coworking*”.¹⁵

¹⁴ BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. Paris: Les presses du réel, 1998, p. 32.

¹⁵ Não haveria, neste ponto, como discordar de Ricardo Fabbrini, para quem: “podemos indagar se o voluntarismo das vanguardas históricas fundado no artista-inventor, herdeiro da noção romântica de gênio, não teria sido substituído, nestas manifestações pelo voluntariado do artista-manager, como excepcional organizador [...] É preciso examinar, em outros termos, se na tentativa de suprir a ausência de políticas sociais, o que teríamos nos espaços de arte relacional ou radicante é uma sociabilidade glamourizada, fictício porque factícia, um espaço polido e desdramatizado, um simulacro, enfim, da sociabilidade dita real porque fundada na imprevisibilidade e nos conflitos, tal como se manifesta ordinariamente no espaço público.” FABBRINI, Ricardo. **Arte e vida: do moderno ao contemporâneo**. Tese de livre-docência – Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, SP, 2019, p. 63.

FUNDAMENTOS DA VISÃO MELANCÓLICA DA AUTONOMIA ESTÉTICA

Como foi dito, tal crítica da abstração tem, como um de seus pressupostos fundamentais, uma compreensão melancólica da autonomia estética. Pois ela acredita que a procura pela autonomia seria, na verdade, uma estratégia compensatória à impotência da arte em efetivamente modificar as estruturas da realidade social. Como em toda melancolia, a impotência efetiva pode também se transformar em agressão e violência espetacular contra aquilo que outrora amamos. O terror que acompanha a abstração seria apenas a expressão violenta da incapacidade de efetivamente transformar o mundo que, agora, aterrorizamos.

Se nos perguntarmos pela gênese dessa leitura melancólica no campo específico das artes, teremos que retornar a certa maneira de compreender o que seria a autonomia estética em um setor artístico específico, a saber, a linguagem musical. Isso, Clement Greenberg compreendeu muito bem. Lembremos do que ele afirma a respeito da relação entre modernismo e abstração:

Em razão de sua natureza “absoluta”, da distância que a separa da imitação, de sua absorção quase completa na própria qualidade física de seu meio, bem como em razão de seus recursos de sugestão, a música passou a substituir a poesia como a arte-modelo [...] Norteando-se, quer conscientemente quer inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura.¹⁶

A afirmação não poderia ser mais clara: a música teria imposto às outras artes uma noção de modernidade e de racionalização do material vinculada à autonomização da forma e de suas expectativas construtivas. Por razões históricas, seria a música a linguagem indutora de transformações globais no campo estético. Teria sido ela a definir a prevalência da forma que se afirma contra qualquer afinidade mimética com processos e elementos extra-musicais. Uma autonomia que seria claramente descrita como auto-referencialidade.

O que Greenberg tem em mente é um longo e heteróclito movimento de constituição da racionalidade da forma musical, movimento fundamental para a definição das expectativas críticas da forma musical que, no modernismo, tem no serialismo de Arnold Schoenberg seu momento fundamental de consolidação e que herda motivos próprios ao debate em torno da “música absoluta” no

¹⁶ GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. *In*: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 52-53.

romantismo alemão. É a isso que Greenberg alude ao falar da “natureza absoluta” da música em sua “pureza”.

A grosso modo, podemos chamar de “música absoluta” uma certa noção que via na música instrumental, desligada de textos, de programas, de funções rituais e “pedagógicas” específicas, o veículo privilegiado para a expressão ou o pressentimento do “absoluto” em sua sublimidade e o estágio de realização natural da racionalidade musical.¹⁷ Esse impulso de autonomização da forma musical será fundamental para que, posteriormente, teóricos como Eduard Hanslick insistam em levar tal processo ao extremo. Ao afirmar que a música nada mais era do que “formas sonoras em movimento”, Hanslick demonstrava plena consciência de estar adentrando em um outro estágio histórico de racionalização do material musical que permitia a consolidação da esfera musical em sua autonomia, o que lhe leva a afirmar:

Se se perguntar o que se há de expressar com este material sonoro, a resposta reza assim: *ideias musicais*. Mas uma ideia musical trazida inteiramente à manifestação é já um belo autônomo, é fim em si mesmo, e de nenhum modo apenas meio ou material para a representação de sentimento e pensamentos.¹⁸

Arthur Danto compreendeu bem uma dimensão fundamental dessa afirmação de Greenberg, em sua procura pela “pureza” que influenciou a concepção hegemônica do que significa autonomia estética e sua relação com a abstração:

[...] cada arte, seria “transmitida pura”, um conceito que Greenberg talvez tenha realmente tomado de empréstimo da noção de razão pura de Kant. Kant denominou *modo puro de conhecimento* aquele em que “não há mistura de qualquer coisa de empírico”, isto é, quando se trata de um conhecimento puro *a priori*. E a *razão pura* é a fonte dos “princípios pelos quais sabemos alguma coisa absolutamente *a priori*”. Toda pintura modernista, na visão de Greenberg, seria então uma crítica da pintura pura, a pintura a partir da qual se poderia deduzir os princípios peculiares à pintura como pintura.¹⁹

Ou seja, o caminho histórico do desenvolvimento da linguagem artística estaria marcado pela purificação em relação a qualquer coisa de empírico, uma purificação que se realizaria em um giro auto-referencial da arte, na qual ela toma a si mesma por objeto. E, ao tomar a si mesma como objeto, ela pode versar sobre suas “condições de possibilidade” em um questionamento transcendental pairando acima de toda historicidade. Tal estratégia de purificação seria, na verdade, a expressão da forma hegemônica com que o problema da autonomia estética ainda é tratado, ou seja, como vinculado a um processo de autonomização

¹⁷ Ver DAHLHAUS, Carl. **Die Idee der absoluten Musik**. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1978.

¹⁸ HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 42.

¹⁹ DANTO, 2010, p. 75.

das esferas sociais de valores no interior do qual os julgamentos estéticos teriam sua “legalidade própria” (*Eigengesetzlichkeit*).

Lembremos como a temática da legalidade própria da esfera estética submete a autonomia estética a um modelo baseado na capacidade de dar para si mesmo sua própria lei, em consonância com os modelos de jurisdição de si que encontramos na tradição da filosofia moral. Ou seja, *essa auto-referencialidade da arte está vinculada a uma noção de autonomia cuja matriz vem da filosofia moral*, vem da capacidade de dar para si mesmo sua própria lei. Essa leitura é fruto da generalização daquilo que poderíamos chamar de “matriz moral da autonomia”. Ela é uma forma específica de submissão da estética à moral. Não uma submissão da estética a programas morais, como conhecemos desde Platão. Mas uma submissão à forma moral da emancipação.

Tal estrutura de auto-legislação, ao ser aplicada ao campo da estética, nos leva normalmente a compreender o problema da autonomia como uma questão de imposição de padrões próprios de validação e regulação, como se a esfera estética fosse animada por exigência internas de validação de seus fenômenos que não levam em conta os modos de organização e expectativa de outras esferas sociais de valores. No que reencontramos aqui a temática maior da sociologia weberiana da modernidade como “autonomização das esferas sociais de valores” depois do colapso do poder unificador dos mitos teológico-religiosos.²⁰

Do ponto de vista de suas consequências sociais, essa afirmação de uma esfera de legalidade própria, com seus modelos autônomos de validação, foi em larga medida, compreendida a partir de uma lógica compensatória e melancólica. Tal esquema afirma que a experiência moderna de auto-tematização da forma seria herdeira de uma certa decepção histórica. Diante da incapacidade histórica da arte ser motor de transformação social, isso a partir principalmente da segunda metade do século XIX, não lhe teria restado outra coisa senão falar de si mesma, ser uma mera *art pour l'art*. Não podendo transformar o mundo através da realização de ideais reformadores que viam na circulação das obras de arte um potencial “educador” e de reforma moral²¹, ela teria se voltado a uma reflexão sobre si mesma. Lembremos, por exemplo, do que fala Pierre Bourdieu a respeito da formação do campo literário e artístico, com suas exigências de autonomia da arte e dos artistas, na França da segunda metade do século XIX:

²⁰ WEBER, Max. **Fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1996. A respeito da perspectiva de Weber sobre a música, ver ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música**. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Unesp, 2010; BRAUN, Christoph. **Max Webers “Musiksoziologie”**. Laaber: Laaber-Verlag, 1992; BRAUN, Christoph. *Grenzen der Ratio, Grenzen der Soziologie. Anmerkungen zum “Musiksoziologen” Max Weber*. **Archiv für Musikwissenschaft**, n. 51, v. 1, p. 1-25, 1994; PEDLER, Emmanuel. *Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel: une théorie relationnelle des pratiques musicales*. **L'Année sociologique**, v. 60, n. 2, p. 305-330, 2010.

²¹ *Cujo modelo maior é SCHILLER, Friedrich: A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1996.

Como não supor que a experiência política desta geração, com o fracasso da revolução de 1848 e com o golpe de estado de Luis-Napoleão Bonaparte, além da longa desolação do Segundo Império, não tenha desempenhado um papel na elaboração da visão desencantada do mundo político e social que segue o culto da arte pela arte? Esta religião exclusiva é o último recurso dos que recusam a submissão e a demissão.²²

Afirmações dessa natureza procuram sustentar que a sequência de decepções históricas na Europa do século XIX (1830, 1848, 1871) teriam mostrado à literatura, em especial, e à arte, em geral, sua impotência em se colocar como motor do processo de transformação social. Recusar a submissão do artista ao gosto jornalístico e à afirmação do modo de vida de uma época de reino da burguesia só seria possível através da constituição de uma “religião exclusiva” marcada pelo culto da arte pela arte. Esse modelo compensatório, que fustiga tanto a independência social do artista quanto a independência formal de sua linguagem, servirá de fundamento para todas as denúncias que levantarão a voz contra os “formalismos” da arte no século XX, assim como contra a pretensa incapacidade da arte integrar, em seu interior, a relação crítica com o mundo social. Pois se trata de desqualificar as consequências políticas das demandas de autonomia estética por estas pretensamente serem a expressão mais bem acabada de uma dinâmica melancólica de pura e simples evasão.

Nessa leitura, a autonomia estética não pode ser compreendida, de forma alguma, como estratégia de emancipação social. Antes, ela é apenas a figura de um colapso na capacidade de transformação social. Por isso, ao desqualificar a procura da autonomia, tal leitura procura abrir espaço à tematização da experiência social da linguagem como necessariamente dependente de horizontes enraizados nas formas de interação e comunicação próprias ao mundo da vida ordinária. Ela precisa criticar e desconsiderar toda recusa da arte à comunicação como estratégia política.

Nesse sentido, não deve ser visto como mero acaso que tal compreensão da autonomia estética prevaleça exatamente no momento em que paulatinamente se perca a capacidade de refletir a respeito da função política da experiência estética em sua irreduzibilidade linguística própria. Momento no qual a força política da arte parece vinculada a sua capacidade de dar visibilidade propagandista a opressões sociais ou a fortalecer a auto-estima de grupos socialmente vulneráveis. Papel que, embora politicamente justificável, a arte faça mal, pois tende a estilizar e glamourizar aquilo que teria melhor existência como objeto de linguagens militantes de alto impacto, e não como linguagem seletiva em espaços de circulação carregados de expectativas de valorização financeira e de interesses de colecionadores.²³

²² BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art**: genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1998, p. 104.

²³ Difícil não concordar nesse ponto com Jacques Rancière, para quem esse modelo pedagógico de eficácia política da arte é falho: “Sem dúvida, já não acreditamos na correção dos costumes pelo teatro. Mas ainda gostamos de acreditar que a representação

Tal incapacidade de refletir sobre a especificidade da função política da arte é, por sua vez, um processo cujas raízes devem ser encontradas, principalmente, na neutralização das vanguardas a partir do final dos anos sessenta e no desenvolvimento de relações de “cumplicidade” entre a arte e os setores mais fetichizados da cultura (moda, música pop, publicidade, entretenimento, etc.) a partir de então.²⁴ Tais processos respondem por dificuldades internas e impasses no desenvolvimento de linguagens artísticas específicas. Mas eles respondem também pela financeirização da arte e por uma mutação no seu acesso, no qual as formas da recepção serão reconfiguradas no interior de uma lógica desafetada do acesso e do nivelamento entre, por exemplo, os atos de visitar um museu, ir a um restaurante e fazer compras. Lógica essa que ganhará força a partir, principalmente, da consolidação do “modelo Beaubourg” de instituições multifuncionais de arte, a partir de 1977, e que atingirá seu ápice com a transformação do Guggenheim em primeira multinacional artística, a partir de 1988. Tais fatos sociológicos não deixarão de ter impacto na produção artística, em especial no campo das artes visuais. Eles não são anódinos em relação à deposição da autonomia como valor fundamental da produção artística. Já o crítico de arte Pierre Restany profetizava que os artistas se transformariam no “engenheiro e no poeta de nossos lazes”.²⁵ São como engenheiros de lazes e do tempo livre que os artistas são atualmente convocados, no que toda referência a estrutura crítica da forma autônoma perde necessariamente sua função.

ABSTRAÇÃO E REVOLUÇÃO

No entanto, uma outra compreensão da autonomia estética nos permitiria abordar de maneira diferente as estratégias de abstração e seus desdobramentos políticos. Isso traria consequências fundamentais para a compreensão do sentido da autonomia estética. Pois seria possível compreender a abstração como uma forma específica de realismo, distinta dos “realismos” que aparecem como senha para a deposição da capacidade crítica da arte. Realismo como a forma de acesso a um real fora do quadro da realidade socialmente partilhada. A abstração pode aparecer assim como o desvelamento da força produtiva de um real mascarado pela aparência estética. Como se para alcançar o real e suas dinâmicas de produção fosse necessário desconstituir a realidade. Dessa forma, a abstração cria novas

de resina deste ou daquele ídolo publicitário nos erguerá contra o império midiático do espetáculo ou que uma série fotográfica sobre a representação dos colonizados pelo colonizador nos ajudará a escapar hoje das ciladas da representação dominante das identidades.” RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 54. Mais correto seria lembrar que: “a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe”. Rancière, 2012, p. 55.

²⁴ Ver, a esse respeito, FOSTER, Hal. **The return of the real**. Cambridge: MIT Press, 1997.

²⁵ RESTANY, 1978, p. 111.

estruturas de relação, retira a experiência do horizonte de sua colonização social abrindo-a ao que, até então, era visto como separado. Por outro lado, tal reflexão, como gostaria de mostrar mais a frente, exige uma recompreensão profunda do que entendemos por “autonomia”.

Nesse horizonte, não deve nos estranhar que a abstração ganhe força decisiva no interior das transformações estéticas operadas pelas possibilidades sociais de processos revolucionários concretos. Nesses casos, o tema fundamental não é exatamente a purificação enquanto eliminação da diferença (como procura nos fazer crer Danto), mas a *purificação como liberação de forças produtivas até então colonizadas e recalçadas* por modos de produção marcados pela preservação e naturalização das convenções. A liberação social das forças produtivas de sua submissão a modos de produção caracterizados pela espoliação vai de par com a liberação de forças pela estética transcendental do espaço e do tempo, estética constituidora de objetos de representação. Tendo esse espírito em mente, voltemos nossos olhos a certas elaborações maiores, por exemplo, de Kazimir Malevich feitas durante os primeiros anos da revolução russa:

O público geral ainda está convencido que a arte é destinada a perecer se abandona a imitação da “realidade querida” e observa com desdém como o elemento odiado do puro sentimento-abstração se faz cada vez mais presente [...] Arte não serve mais ao estado e religião, ela não pretende mais ilustrar a história dos costumes, ela não quer ter mais nada a ver com o objeto enquanto tal e acredita poder existir, em e para si, sem “coisas”.²⁶

Malevich fala, nesse contexto, de um campo de “sentimentos não-objetivos” liberados pela decomposição dos objetos, por um mundo sem-objeto.²⁷ Por outro lado, não devemos estranhar que a suspensão do modo de determinação da existência sob a forma de “coisas” e de “objetos” representáveis equivalha a uma crítica do estado e da religião. A força política da decomposição da gramática hegemônica da visibilidade e da percepção aparece como condição fundamental para a reinvenção institucional da vida. Essa purificação não é a constituição de um estado etnicamente puro, mas é purificação em relação ao estado, à religião e a toda estrutura institucional da vida que impeça a emergência do que não é mera imitação da “realidade querida” e inquestionável. Purificação que visa à emergência de forças que nunca aparecem na cena da aparência estética, mas que sempre permaneceram ob-scenas.

Essa força que decompõe a gramática da visibilidade é indissociável de certa estratégia de uso da autonomia. Daí a afirmação de que: “a pintura, era o lado estético do objeto, mais ela nunca foi original, nunca constituiu seu próprio objetivo”.²⁸ Quando a pintura fala sua própria língua, ela permite que as massa picturais se liberem da forma da representação de objetos, encontrando um

²⁶ MALEVICH, Kazimir. **Le suprématisme, le monde sans-objet ou le repos éternel**. Paris: Infolio, 2011, p. [n]. Tradução nossa.

²⁷ Ver MALEVICH, 2011.

²⁸ MALEVICH; Kazimir. **Écrits**. Paris: Allia, 2015, p. 35.

“realismo”²⁹ de nova ordem. A instauração desse realismo exige uma “força criadora”, uma “vontade”. E não deixa de ser significativo que o vocabulário da “força”³⁰ apareça nesse contexto, como se o verdadeiro realismo fosse a expressão de um sistema de forças que aparece como “abismo”.³¹ Fala-se em abismo porque esse sistema de forças pressupõe a deposição de uma lógica projetiva de determinações formais, ele pressupõe certa heteronomia no que concerne ao sistema de interesses de uma subjetividade egologicamente constituída. O abismo é, como sempre, figura da indeterminação, do sem solo. Fala-se ainda da “força” porque, como veremos mais a frente, esta pode aparecer como conceito fundamental para a compreensão da especificidade do que podemos chamar de “matriz estética da autonomia”, em contraposição à “matriz moral da autonomia”.

Por isso, tal realismo passa pela assunção de uma articulação profunda entre abstração e expressão, ou ainda, da abstração como uma estratégia para recuperar a categoria de expressão depois que assumimos o convencionalismo ao qual ela teria sido submetida até então. O sujeito que expressa abstratamente é também aquele que se aproxima do que parecia negá-lo, do que parecia a negação da própria subjetividade. Nesse sentido, compreender a abstração dessa forma nos permite nos perguntarmos sobre o que significa uma expressão capaz de se encontrar naquilo que se afasta das formas socialmente avalizadas de presença e de personalização. É dessa maneira que podemos entender uma das colocações mais importantes de Malevich:

A forma humana não é própria ao bloco de mármore. Michelangelo ao esculpir David violentou o mármore, mutilou um magnífico pedaço de pedra. Não havia mais mármore, havia David. E ele se enganaria profundamente se dissesse que tinha extraído David do mármore. O mármore estragado fora sujado desde o início pelo pensamento de Michelangelo sobre David. Pensamento que ele inseriu na pedra e em seguida liberou como uma lasca de um corpo estrangeiro. Faz-se necessário deduzir do mármore as formas de derivam de seu próprio corpo e um cubo talhado ou uma outra forma é mais preciso que qualquer David. É a mesma coisa em pintura, em literatura, em música.³²

O trabalho de Michelangelo é compreendido por Malevich como um regime projetivo de dominação que impede a emergência das formas imanentes ao corpo próprio do mármore. O corpo da representação antropomórfica cala o corpo do mármore. Ou seja, o abismo que se abre quando a dominação projetiva é deposta não é simples informidade, mas abertura aos princípios elementares puramente picturais que haviam sido silenciados pela representação. Abre-se espaço ao peso,

²⁹ MALEVICH, 2015, p. 39.

³⁰ “A força da grande criação universal gira em nós; é por isso que o artista deve normalmente criar, pois é uma força universal, ele é seu guardião.” MALEVICH, 2015, p. 134.

³¹ MALEVICH, 2015, p. 42: “Eu chamaria essa força criadora, esse vontade em arte, A.B., Abismo, como protegendo a autonomia de toda arte, cujas formas serão uma nova revelação do realismo pictórico das massas, dos materiais, da pedra, do ferro e outros.”

³² MALEVICH, 2015, p. 43.

à velocidade, à direção do movimento, à massa, a superfície plana. “A idealização da forma humana é a mortificação de numerosas linhas vivas da musculatura.”³³ Maneira poética de dizer que a autonomia libera a força produtiva de elementos até então postos em posição subalterna. Ela muda assim a hierarquia da imagem, faz da linha não apenas a estrutura para a construção da forma humana, mas uma estrutura viva por si mesma, não mais submetida à invisibilidade da sua subordinação à repetição das formas atuais da percepção.

Pode parecer contraintuitivo, mas Malevich procura as condições de expressão de uma força em movimento. As formas não estão presentes como entidades substanciais estáticas, mas como processo plástico que não precisa de nada mais para existir a não ser de si mesmo. Processo apresentado em sua nudez. Por exemplo, as *Composições Suprematistas* são aquilo que elas dizem ser em sua literalidade, a saber, estruturas em composição, em movimento de produção a partir de si mesmas, como se a força não fosse um elemento que afeta a matéria do exterior, mas que é atributo da própria matéria. A forma geral dessas composições, a saber, plano branco, forma quadriformes em cores puras e compactas, disposição dinâmica, indica a eliminação de toda gramática possível de transição e de passagem. Mas isto é feito como princípio analítico de decomposição tendo em vista a liberação da força plástica dos elementos. A limitação extrema que Malevich produz através, por exemplo, de *Quadrado branco sobre fundo branco* tem como função simplesmente a liberação da força de produção da matéria elementar que produz a figura plástica.

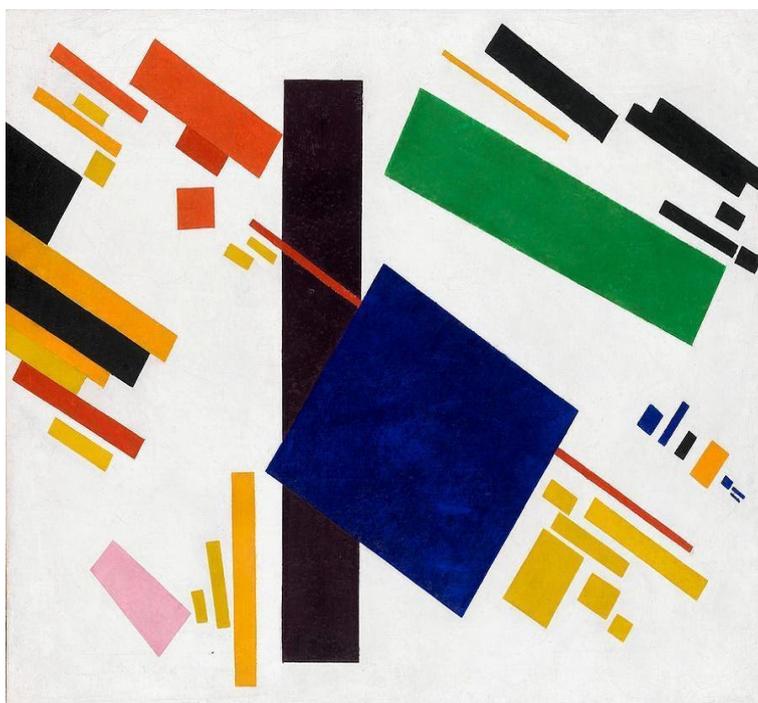


Imagem 1: **Composição suprematista**, Kazimir Malevich, 1916.

³³ MALEVICH, 2015, p. 68.

Notemos como Malevich não tem dúvidas a respeito da natureza política e revolucionária deste recurso à autonomia estética. As quebras de hierarquias, as liberações dos elementares não são compreendidas como um simples giro auto-referencial da linguagem artística, mas como a dimensão estética de uma revolução social. Daí porque ele deverá dizer, em 1918: “A revolução social que quebrou os ferros da escravidão ainda não quebrou as tábuas da lei dos valores estéticos”³⁴. Para tanto, será necessário aprofundar a revolução e é isto que apenas a arte autônoma seria capaz de fazer. Pois ela permite o advento de um “ato puro”³⁵ que é abertura a um campo comum, a um real que se livra das relações de semelhança e representação que, durante séculos, foi a maneira com que a ordem social organizou o mundo e definiu suas hierarquias³⁶.

Nós encontraremos tal concepção de abstração e autonomia como decomposição de uma gramática de visibilidade comprometida com a reprodução da ordem material e seus sistemas de convenção, decomposição esta que libera a força pictural de processos e determinações elementares, também em outro pintor fundamental da Rússia revolucionária, a saber, Wassily Kandinsky. Lembremos como, ao falar sobre a liberação da força plástica do plano, da linha e do ponto, Kandinsky dirá:

O ponto, arrancado de sua posição habitual, recebe agora o elan (*Anlauf*) para fazer a passagem de um mundo a outro, liberando-se da sua submissão e do prático-utilitário. O ponto começa a viver como um ser autônomo e de sua submissão ele evolui em direção a uma necessidade interior. Eis aí o mundo da pintura³⁷.

Ou seja, a abstração permite a liberação da força de produção de elementos que, anteriormente, estavam submetidos aos imperativos representacionais da composição. A dinâmica plástica do ponto ganha uma “necessidade interior”, isto no sentido de responder a princípios construtivos pensados como “ressonância” entre “acordes”, “propriedade interior”, “tensão interna” (já que o ponto é “a forma temporal a mais concisa”³⁸, uma tensão imanente entre retenção e distensão temporal) e, principalmente, “força” (*Kraft*)³⁹. De um ponto morto, ele se torna um ser vivo.

³⁴ MALEVICH, 2015, p. 74.

³⁵ MALEVICH, 2015, p. 270.

³⁶ Pensando em Malevich, Wajcman dirá: “Como, pela matéria, com o visível, com um objeto, tocar não ao ‘invisível’, mas ao que escapa à visibilidade, que nomeemos isto puro estranhamento ou indizível ou horror ou ausência ou como quisermos?” WAJCMAN, Gérard. **L’objet du siècle**. Paris: Verdier, 1998, p. 161. Tradução nossa.

³⁷ KANDINSKY, Wassily. **Point et ligne sur plan**. Paris: Gallimard, 1991, p. 29. Tradução nossa.

³⁸ KANDINSKY, 1991, p. 39.

³⁹ “A ação de uma força introduz a vida em um material dado, e essa vida se exprime em tensões. As tensões, por seu lado, dão uma expressão *interior* ao elemento. O elemento é o resultado efetivo da ação de uma força sobre o material.” KANDINSKY, 1991, p. 111.

Esta liberação da força viva da forma é pensada sob um paradigma musical, o que não deveria nos surpreender já que a música aparece a Kandinsky como uma arte de orientação em direção ao processo de afirmação da autonomia⁴⁰. Assim, ele dirá: “Vemos neste caso uma das distinções entre a arte ‘figurativa’ e a arte abstrata. Na primeira, a sonoridade do elemento ‘em si’ é velada, recalcada. Na arte abstrata, a sonoridade é plena e desvelada”⁴¹. A introdução da sonoridade nesse contexto também faz referência ao fato das figuras estarem sempre em relação e tensão. Como vimos, Hanslick já dizia que música era “forma sonora em movimento”, não há som musical que não esteja “em movimento”, ou seja, em um processo temporal de antecipação e rememoração. Mesmo sendo imóvel, o ponto é uma imobilidade em tensão. Mas gostaria de insistir mais uma vez, o desvelamento da musicalidade da forma plástica não é purificação de toda a diferença em direção a um totalitarismo funcional. Ao contrário, ele é emancipação do fundamento, liberação da força produtiva do que aparecia como desprovido de capacidade expressiva: a simples linha, o ponto, a posição direta do plano.

Um exemplo maior aqui é *Roter Fleck*, de 1921. Os elementos construtivos da figura são claramente reduzidos à tríade: ponto, linha, plano. Tais elementos estão em processo de emancipação de sua capacidade expressiva. Enquanto o plano é branco, linhas e pontos transformam-se em espaço de ressonância dinâmica de cores através de acordes de cores como: preto-amarelo ou vermelho-preto-azul. O quadro é atravessado por uma linha que, no interior de sua dinâmica, transfigura-se em pontos para terminar em plano, em um plano amarelo ao centro. Ou seja, todos os elementos estão em um devir que faz os limites da forma serem o movimento de passagem entre identidades que modificam continuamente seu sentido. Pois se trata de expressar a força de produção que anima, de seu interior, os elementos construtivos da forma. Esta força só pode se expressar em movimento, em processo de forçagem do elementos em direção a seu limite, em contínuo devir. Da mesma forma, o plano branco é reproduzido como momento da linha vermelha cortada pela figura azul, como se o fundamento construtivo se duplicasse também em elemento no interior do plano. Vemos assim como a imagem da emancipação é aquela que nos apresenta a força construtiva em seu processo livre e nu, em suas passagens de identidade, em seus transbordamentos (pois lembremos como o ponto e a linha continuam mesmo para além dos limites do plano branco).

⁴⁰ Lembremos do que Kandinsky afirmará em correspondência com Schoenberg: “Os músicos têm realmente a sorte (guardada todas as proporções!) de praticar uma arte que chegou tão longe. Uma arte que pode realmente já renunciar completamente a toda função puramente prática. Quanto tempo a pintura deverá ainda esperar por esse momento?” SCHÖNBERG, Arnold; KANDINSKY, Wassily. **Correspondances, textes**. Paris: Contrechamps, 1995, p. 141. Tradução nossa.

⁴¹ KANDINSKY, 1991, p. 62, Tradução nossa.



Imagem 2: **Roter fleck**, Wassily Kandinsky.

Tendo tal quadro em vista, podemos compreender melhor afirmações de Kandinsky como:

Apesar das contradições a primeira vista insuperáveis, o homem de nossos dias não se contenta mais das aparências. Sua visão ganha em acuidade, sua percepção afina-se e seu desejo de perceber o interior das coisas através de seus aspectos aumenta. É por isto que nos é possível sentir a pulsação interior de um ser tão silencioso e apagado quanto o plano original⁴².

Esta liberação das forças produtivas da imagem alcançará uma de suas formas maiores no campo então recente da fotografia. A temática da autonomia da linguagem própria ao meio fotográfico em relação às perspectivas próprias a pintura permitirá, por exemplo, a Aleksandr Rodchenko procurar “mostrar o mundo sob todos os pontos de vista, a educar a faculdade de ver de todos os lados”.⁴³ Essas “perspectivas impossíveis” no desenho e na pintura que escapam daquelas que seriam as duas perspectivas fundamentais do olhar até então, a saber, a que toma a altura do olho e do umbigo como eixos, procuram revelar a força produtiva da forma encarnada no horizonte humano, para além do primado do

⁴² KANDINSKY, 1991, p. 169. Tradução nossa.

⁴³ RODCHENKO, Aleksandr. *Les voies de la photographie contemporaine. Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*. Paris: Philippe Sers éditeur, 1988, p. 143. Tradução nossa.

indivíduo como fundamento da perspectiva. Horizonte este formado pelo mundo do trabalho, pela construção do espaço urbano, pela vida coletiva pelas formas da indústria. Tal ampliação permite a explosão de perspectivas (de baixo para cima, em diagonal, de cima para baixo, entre tantas outras), ou seja, a abertura a um feixe inumerável de perspectivas não-individuais. Elas liberam a construção do espaço à multiplicidade do que, até então, não vira a existência. Por outro lado, ela retira objetos de sua função original, revela dimensões da imagem que abrem o olhar à recomposição completa de espaços e processos anteriormente vistos como banais e sem o estatuto de fatos com a dignidade de serem fotografados. Isto é resultado da produtividade do “valor especificamente fotográfico”. Desta forma:

A revolução na fotografia vem do fato fotografado, graças a qualidade do ‘como é fotografado’ atuar com tanta força e imprevisto através de seu valor especificamente fotográfico que se torna possível não apenas fazer concorrência à pintura mas mostrar a todos uma forma perfeitamente nova de revelar o mundo da ciência e da técnica, de revelar o modo de vida da humanidade contemporânea.⁴⁴

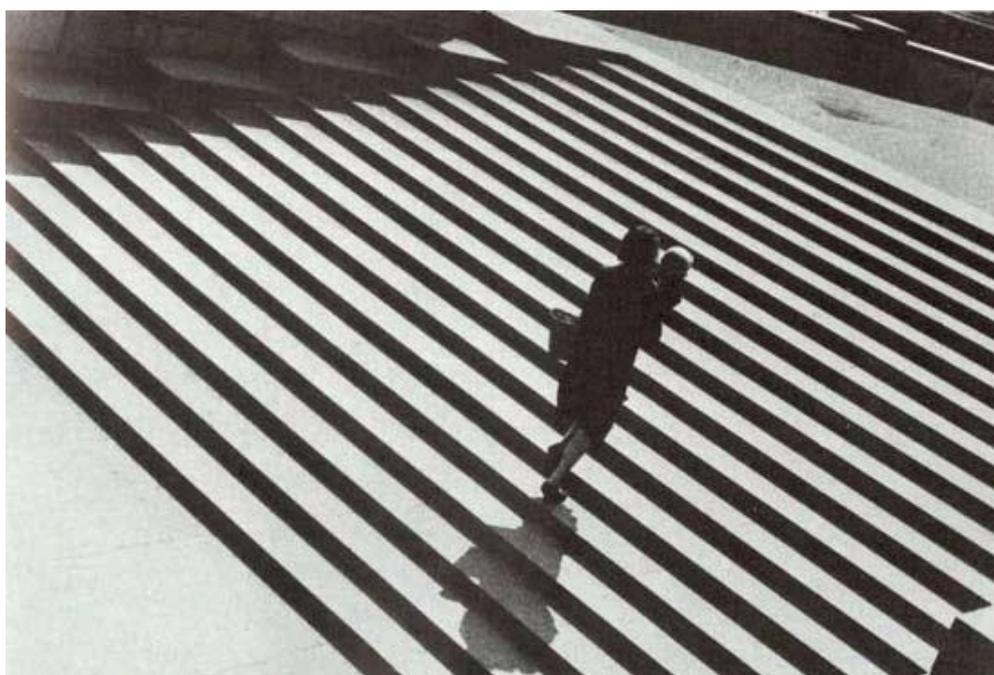


Imagem 3: **Escada**, Alexander Rodchenko, 1930.

⁴⁴ RODCHENKO, 1988, p. 149. Tradução nossa.



Imagem 4: **Empilhar tábuas na serraria**, Alexander Rodchenko, 1931.

Exemplos privilegiados são as fotografias *Escada*, de 1930, e *Empilhar tábuas na serraria*, de 1931. As duas fotografias mostram claramente a liberação da linha em sua força de reconstrução do espaço, seja o espaço do mundo do trabalho, seja o espaço da vida prosaica. Elas mostram uma maneira de habitar a linha, de habitar as formas. Como se o mundo humano recomposto pudesse agora ser o mundo da expressão das formas liberadas da perspectiva antro-po-centrada.

A verticalidade da composição, nos dois casos, recupera a compreensão de Malevich a respeito das formas em movimento. A perspectiva de *Escadas* cria um ponto de fuga fora da imagem, produzindo a ilusão de degraus que paulatinamente diminuem. Sua sequência de contrastes, sua série produzida por contrastes, serialidade repetida também em *Empilhar tábuas na serraria*, é um princípio construtivista bastante utilizado de explorar tensões e contradições no interior de uma nova unidade.

Mas notemos como a imagem é intitulada “escada” e não, por exemplo, “moça subindo a escada”. A figura humana não é central, ela está lá como se procurasse apenas mostrar a possibilidade de habitar esse mundo novo, no qual a nudez da forma não pede mais nenhum ornamento para alcançar seu valor estético. A figura humana é impessoal, não se vê traço algum de sua “personalidade”. Mas sua exposição única no espaço reforça a singularidade de sua presença, e dá à maternidade expressa no fato dela carregar um bebê e um saco de compras a certeza de que esse mundo reconciliado com a força plástica de suas formas saberá como acolher o futuro.

De fato, a consolidação geométrica da imagem é uma certa forma de “purificação”, mas uma purificação muito próxima do que vemos na outra fotografia, *Empilhar tábuas na serraria*. Trata-se de uma purificação que permite a expressão pura do gesto do trabalho. Novamente, não há personalização na foto. A sombra cobre um trabalhador enquanto o outro é visto de costas. Pois *o sujeito efetivo é o processo de trabalho*, o deslocamento dos objetos através da astúcia operária que potencializa seu esforço ao servir-se de um apoio para levantar as tábuas. Tábua que une os que estão embaixo e em cima em uma potência coletiva de produção. Tábua que abre o olhar fotográfico à potência coletiva de produção. Potência amparada pelo sol, que desenha sombras como o verdadeiro cenógrafo, que se sobrepõe ao trabalhador ao alto, cobrindo-o de sombra. Assim como os trabalhadores usam o apoio como astúcia para mover as tábuas, o fotógrafo usa a energia comum do sol como astúcia para revelar a emancipação das linhas.

Como se vê, a abstração aparece em todas essas situações como as marcas de um mundo liberado em engendramento, em movimento e em singularização. O que não deveria nos estranhar se lembrarmos de um editorial da revista *Novyi Lef*, de

1927, no qual tratava-se de: “substituir a arte de apresentar a vida pelo trabalho de construção da vida”⁴⁵.

A RECONFIGURAÇÃO DA AGÊNCIA

O sentido da relação entre revolução e abstração fornecido por essa constelação de obras e debates estéticos no início da União Soviética pode nos esclarecer o que devemos entender por “matriz estética da autonomia”, pelo sentido efetivamente político da autonomia estética, para além das leituras melancólicas, compensatórias ou terroristas. Mas ela também pode nos orientar a compreender não apenas a matriz política da autonomia estética, mas também a matriz estética da autonomia política.

Neste sentido, voltemos a esse momento no qual a experiência revolucionária aparece como horizonte de transformação social, no final do século XVIII. Retornar a esse momento pode nos auxiliar a compreender as tendências efetivas em operação na dimensão social e sua expressão no campo estético. Pois seria o caso de insistir como tal experiência revolucionária traz uma concepção renovada de agência cuja matriz, e esta é uma tese que gostaria de defender, é na verdade estética.

A esse respeito, lembremos do contexto do primeiro uso explicitamente moderno do termo “revolução”. Tudo indica que teria sido na noite de 14 de julho de 1789, quando o duque de La Rochefoucauld-Liancourt informou a Luís XVI sobre queda da Bastilha, a libertação dos prisioneiros e a vitória das forças populares contra as tropas do rei. “É uma revolta!” teria dito o rei. “Não”, diz o duque, “É uma revolução”.

Naquele momento, “revolução” significava algo irresistível e para além de toda força humana, um pouco como os movimentos astronômicos. Pois sabemos como “revolução” significava, até então, o movimento astronômico de corpos celestes que giram em torno de um corpo de massa maior e voltam ao mesmo ponto, tal como em um círculo (para Copérnico) ou uma elipse (para Kepler). Copérnico foi o primeiro a nomeá-la assim através do seu “Da revolução das esferas celestes”, de 1543. Isso permitira a Hobbes, por exemplo, falar da Revolução Inglesa de 1640 a 1660: “I have seen in this revolution a circular

⁴⁵ Pois “todas as testemunhas nos levam a pensar que o projeto dos construtivistas era de criar, através de objetos por eles produzidos, novas situações vitais para os cidadãos da sociedade pós-revolucionária, ao invés de obedecer exclusivamente à lógica maquina da produção industrial”. LECLANCHÉ-BOULÉ, Claudé. **Le constructivisme russe**: typographie et photomontages. Paris: Flammarion, 1991, p. 18.

motion”.⁴⁶ Como se o tempo histórico fosse fechado em si mesmo e passível de repetição.

Mas, em 14 de julho de 1789, a metáfora foi utilizada para falar de uma força que a todos tragava, como um fenômeno natural incontrolável que levava os sujeitos a fazerem ações que eles sequer julgavam capazes até então, que eles sequer haviam projetado como um horizonte próprio às suas representações conscientes. Em uma revolução, as sociedades seriam atravessadas pelo caráter incontrolável da força de algo que será chamado a partir de então de “história”, de processo histórico, e que não se reduziria à somatória dos sistemas de interesses do indivíduos ou da compreensão das consciências individuais. Tal como a força de atração do Sol que colocaria a Terra em movimento, a força de atração da história colocaria os sujeitos em movimento à sua própria revelia. Não por outra razão, alguém para quem a Revolução Francesa será o fenômeno decisivo dirá a respeito da noção de processo histórico:

Na história mundial, através das ações dos homens, é produzido em geral algo outro do que visam e alcançam, do que imediatamente sabem e querem. Eles realizam seus interesses, mas com isto é produzido algo outro que permanece no interior, algo não presente em sua consciência e em sua intenção.⁴⁷

Ou seja, a história seria feita por ações nas quais os sujeitos não se enxergam, nas quais eles não se compreendem. Haveria uma dimensão aparentemente involuntária e inconsciente que constitui o campo da história. Ou, melhor dizendo, haveria um motor da história que para a consciência individual aparecerá necessariamente como algo da ordem do inconsciente. É a confiança neste involuntário, neste inconsciente, que constituiria os “sujeitos históricos”. Algo no mínimo estranho se continuarmos aceitando que há uma espécie de reconciliação entre consciência e tempo rememorado no interior da história. Pois estaríamos diante de uma reconciliação peculiar na qual a consciência deve se reconhecer na dimensão daquilo que ela mesma não enxerga, pois se trata de reconciliação com aquilo com o que ela não saberia como dispor, não saberia como colocar diante de si em um regime de disponibilidade e de representação. De certa forma, sujeitos históricos não estariam sob a jurisdição de si mesmos, pois estariam continuamente despossuídos por suas próprias ações. Não deveríamos falar de uma “consciência histórica”, mas talvez de um “inconsciente histórico”. Note-se que a deliberação nesse contexto não pode ser pensada sob a forma do cálculo de possibilidades tendo em vista alcançar determinado fim. Ele é, na verdade, a subjetivação de um processo, de um princípio de movimento que me impede de efetivamente projetar seu fim.

⁴⁶ HOBBS, Thomas. **Behemoth or The long Parliament**. Ilinóis: The University of Chicago Press, 1990, p. 204. Tradução nossa.

⁴⁷ HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte**. Frankfurt: Suhrkamp, 1986, p. 42. Tradução nossa.

A história seria, pois, o espaço da manifestação de uma força que destitui os indivíduos de seu próprio domínio e essa destituição se realiza da maneira mais acabada na eclosão de uma revolução. Por isso, essa força transmutaria os agentes, modificaria as estruturas das deliberações, destituiria os lugares do poder. Como dirá Reinhart Koselleck, estamos a falar de um “coletivo singular” que:

Permitiu que se atribuisse à história aquela força que reside no interior de cada acontecimento que afeta a humanidade, aquele poder que a tudo reúne e impulsiona por meio de um plano, oculto ou manifesto, um poder frente ao qual o homem pode acreditar—se responsável ou mesmo em cujo nome pôde acreditar estar agindo.⁴⁸

Mas poderíamos nos perguntar o que a noção de “plano” está a fazer aqui. Seria mesmo um plano aquilo que parece muito mais nos abrir à deriva e ao impredicado? O que há de plano e o que há de aposta em uma revolução? Pois a noção de “plano” parece remeter a uma providência que, na verdade, só aparece *a posteriori* como o reconhecimento da racionalidade de processos contingentes, não como o desdobramento de uma substância previamente determinada em sua infinitude.⁴⁹ O fazer seu, o tornar-se responsável por esse processo desdobra-se como uma subjetivação possível apenas à condição de mudança na forma inicial dos sujeitos. Por isso, essa subjetivação é uma emergência de “novos sujeitos”.

Se é verdade, como dizia Jules Michelet, que “toda revolução é um lance de dados”, então o que há exatamente de “plano” em um lance de dados? Não deveríamos repensar os filosofemas da decisão, da agência, por fim, da consciência diante dos processos revolucionários? Não deveríamos abandonar a teleologia do plano? Não seria o caso, na verdade, de pensar o “plano” como a construção de um espaço no qual relações imprevistas, polifonias e multiplicidades de camadas e sentidos podem aparecer, como essas “estruturas de mosaico” que eram tão próprias da arte gráfica construtivista?⁵⁰

⁴⁸ KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 51.

⁴⁹ Sobre esse problema em Hegel, Lebrun dirá: “Se a História progride é para olha para trás; se é progressão de uma linha de sentido é por retrospecção [...] a ‘Necessidade-Providência’ hegeliana é tão pouco autoritária que mais parece aprender, com o curso do mundo, o que eram os seus desígnios.” LEBRUN, Gérard. **L’envers de la dialectique**. Paris: Seuil, 2006, p. 34-36. Levando em conta tal leitura, Zizek dirá, de maneira justa: “É assim que deveríamos ler a tese de Hegel de que, no curso do desenvolvimento dialético, as coisas ‘tornam-se aquilo que são’: não que um desdobramento temporal simplesmente efetive uma estrutura conceitual atemporal preexistente — essa estrutura conceitual é em si o resultado de decisões temporais contingentes”. Cf. ZIZEK, Slavoj. **Menos que nada**: Hegel e a sombra do materialismo dialético. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 59. Descrevi esse processo de forma mais sistemática no terceiro capítulo de *O circuito dos afetos*.

⁵⁰ A respeito da referência do mosaico, ao invés da “clareza” e “transparência” publicitária como referência do design construtivista, assim como a respeito da

Neste sentido, é interessante lembrar, neste contexto, como alguém como Hannah Arendt verá na dinâmica revolucionária um certo paradoxo:

Era como se uma força maior do que o homem interviesse no momento em que os homens começavam a afirmar sua grandeza e a defender sua honra [...] As várias metáforas que mostram a revolução não como uma obra dos homens, mas como um processo irresistível, as metáforas de ondas, torrentes e correntezas, ainda foram cunhadas pelos próprios atores, que, por mais que tivessem se inebriado com o vinho da liberdade em abstrato, visivelmente não acreditavam mais que fossem agentes livres.⁵¹

Como se vê, o paradoxo aqui ficaria por conta de um fenômeno, feito em nome da liberdade e da autonomia dos indivíduos, ser pensado como a submissão a uma força incontrolada, comparável a fenômenos naturais como ondas, correntezas e turbilhões. Sim, para Arendt os únicos fenômenos políticos de transformação seriam aqueles que confirmam a forma prévia dos indivíduos portadores de interesses e capazes de deliberar através da consolidação de sua vontade autônoma. Há uma psicologia na base dessa avaliação política, há uma antropologia no fundamento normativo dessa avaliação de processos históricos. É essa psicologia que talvez decaia quando uma revolução eclode. Por isso, talvez devamos levar a sério a possibilidade de que o espanto de Arendt venha do fato das revoluções serem exatamente a emergência de outra forma de *kratos*, de outra força cuja matriz mereceria uma análise mais detalhada.

Toda revolução traz a emergência de um outro *kratos*, de uma outra concepção de força. Só uma revolução modifica a força que anima o exercício do poder, não porque ela instaure a força em outros agentes, mas porque ela desconstitui sua gramática. Ela permite aos sujeitos deporem sua ilusão autárquica, admitindo que as ações são produzidas por aquilo que não se submete integralmente à forma da minha vontade e da minha consciência. Ao modificar a força que define o exercício do poder, uma revolução abre as possibilidades efetivas para a instauração de novas formas de vida e estruturas outras de relacionalidade.

Essas questões talvez nos mostrem como a autonomia que o processo revolucionário produz é ilegível diante de uma matriz moral de autonomia, ou seja, baseada, no fortalecimento da capacidade de auto-legislação e de constituição de um vontade que se confunde com o *logos puro*.⁵² Ela é animada, na verdade, por outra matriz, por uma matriz estética. Essa matriz estética não opera através do problema da auto-legislação, mas através das figuras de *heteronomia sem servidão*, da produção de figuras da força que não são expressões imediatas da egoidade dos sujeitos.

prevalência do jogo ao invés da “legibilidade”, ver LECLANCHÉ-BOULÉ, 1991.

⁵¹ ARENDT, Hannah. **Sobre a revolução**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 81.

⁵² Em um crítica que nos remete ao quarto capítulo de ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Tal matriz pode ser encontrada, por exemplo, nas discussões sobre o sublime que, não por acaso, tem nas representações da força descomunal da natureza uma referência originária.⁵³ Pois há de se lembrar como, no momento histórico de constituição da estética como campo filosófico, dois caminhos se abrem⁵⁴: a compreensão da estética como descrição da faculdade subjetiva da sensibilidade (em um eixo que parte de Baumgarten e chega a Kant) e a estética como modo de expressão de sistemas de forças que constroem relações, como um princípio de atividade sensível que não se exerce como uma faculdade subjetiva, mas como um horizonte de causalidade externa. Um sistema de forças obscuro para a consciência, muitas vezes comparado a um enorme oceano que mesmo em seus momentos calmos parece prenhe de ondas que sobem aos céus, ou ainda a um abismo profundo de irritações orgânicas e forças de onde provém toda ação e paixão.⁵⁵ Ele indica uma dimensão de opacidade na qual o que move um sujeito não é aquilo que se coloca como representação da consciência. Por isso, ela abre o caminho para a determinação de uma dimensão “inconsciente” que será decisiva inclusive para a emergência desse conceito psicanalítico de inconsciente que será tão central para o ocidente e para sua arte a partir do começo do século XX.⁵⁶

Foi dessa forma que, no mesmo momento histórico que a noção de autonomia se desenvolvia a partir de sua dimensão moral, um conceito relativamente distinto de autonomia emergia no interior do que entendemos atualmente por “experiência estética”. Pois esse conceito de autonomia que emerge com a construção da especificidade da experiência estética, a partir do final do século XVIII e começo do século XIX, não estava fundado na expressão de relações de autopertencimento. Na verdade, ele estava assentado em operações de abertura a processos de descentramento e de implicação com objetos e movimentos não redutíveis a predicções de pertencimento. Paradoxalmente, havia uma irreduzível dimensão de heteronomia nessa experiência estética que, a partir do século XIX, se constituirá como arte autônoma e cuja primeira figura encontraremos no romantismo. Heteronomia esta vinda da constituição de um campo de implicação do sujeito com objetos e movimentos que não tinham sua forma, que não se configuravam no interior de espaços egologicamente indexados.

Isso traz consequências para a experiência moral e política, pois ao abandonarmos a concepção imanente da jurisdição de si, com sua identidade pressuposta a partir do paradigma da *causa sui*, isto em prol da noção de autonomia como advento de um forma capaz de reconfigurar os modos naturalizados de determinação da sensibilidade, abre-se espaço para a redefinição do que devemos entender por agência livre e emancipada. Pois liberdade e emancipação não estarão mais

⁵³ Ver BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the sublime and beautiful**. Londres: Routledge, 2008, p. 64-70.

⁵⁴ Ver, a esse respeito, MENKE, Christoph. **Kraft: Eine Grundbegriff ästhetischer Antropologie**. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.

⁵⁵ HERDER, Johann. **Übers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele. Theoretische Schriften**. Berlin: Holzinger, 2013.

⁵⁶ A esse respeito, ver RANCIÈRE, Jacques. **L'inconscient esthétique**. Paris: Galilée, 2001.

vinculadas às condições para a auto-legislação, o que só podia ser consequência de um conceito de liberdade cujo eixo central girava em torno da sua distinção necessária em relação à heteronomia da causalidade da natureza, causalidade esta pretensamente mecanicista. *Liberdade e emancipação estarão, na verdade, ligadas à capacidade de saber se implicar com o que afeta a consciência em um regime de sensibilidade não mais submetido às formas categoriais cuja unidade seria derivada de um “Eu penso”*. Por isso, a liberdade só poderia ser a adesão a uma agência que se constitui em nós a partir de um campo inconsciente, como uma força natural que nos traga. Dessa forma, teríamos a abertura a um modo de determinação no interior do qual a experiência estética pode realizar suas exigências expressivas de determinação de singularidades, abrindo o campo ao reconhecimento de processos de emancipação com força real de transformação, uma emancipação não mais vinculada aos móveis da filosofia da consciência.

Pode parecer que tais discussões estejam dentro de alguma tentativa arcaica de “recuperação do modernismo”, haja vista os exemplos artísticos aos quais este texto recorreu. Mas tal leitura seria um equívoco. Trata-se, na verdade, de uma reconsideração da abstração como estratégia crítica e como dispositivo construtivo. Tal reconsideração nos permite, entre outras coisas, redefinir o que devemos compreender por autonomia estética e porque tal autonomia deve não apenas ser um horizonte de análise das obras, mas o ponto no qual a experiência estética se abre como paradigma para a reconfiguração do potencial de emancipação em outros domínios da praxis social. A recusa da abstração tem razões políticas, e não apenas razões estéticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música**. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo : Unesp, 2010.
- ARANTES, Paulo. **Ressentimento da dialética**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a revolução**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Seuil, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. Paris: Les presses du réel, 1998.
- BRAUN, Christoph. **Max Webers “Musiksoziologie”**. Laaber: Laaber-Verlag, 1992.
- BRAUN, Christoph. Grenzen der Ratio, Grenzen der Soziologie. Anmerkungen zum “Musiksoziologen” Max Weber. **Archiv für Musikwissenschaft**, n. 51, v. 1, p. 1-25, 1994.

- BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the sublime and beautiful**. Londres; Routledge, 2008.
- BURKE, Edmund. **The portable Edmund Burke**. New York: Penguin, 1999.
- CHAPOUTOT, Johann. **La révolution culturelle nazi**. Paris: Gallimard, 2017.
- CLARK, T. J. **Modernismos**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- DAHLHAUS, Carl. **Die Idee der absoluten Musik**. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1978.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2010
- FABBRINI, Ricardo. **Arte e vida: do moderno a contemporâneo**. Tese de livre-docência – Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, SP, 2019.
- FOSTER, Hal. **The return of the real**. Cambridge: MIT Press, 1997.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1980.
- HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**, vol II. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1991.
- HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte**. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- HERDER, Johann. Übers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele. **Theoretische Schriften**. Berlin: Holzinger, 2013.
- HOBBS, Thomas. **Behemoth or The long Parliament**. Ilinóis: The University of Chicago Press, 1990.
- KANDINSKY, Wassily. **Point et ligne sur plan**. Paris: Gallimard, 1991.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- LEBRUN, Gérard. **L'envers de la dialectique**. Paris: Seuil, 2006.
- LECLANCHÉ-BOULÉ, Claude. **Le construtivisme russe: typographie et photomontages**. Paris: Flammarion, 1991.
- LOCKE, John. **An essay concerning human understanding**. Londres; Penguin, 1997.
- MALÉVICH, Kazimir. **Le suprématisme, le monde sans-objet ou le repos éternel**. Paris: Infolio, 2011.
- MARX, Karl. **O capital**, vol I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MENKE, Christoph. **Kraft: Eine Grundbegriff ästhetischer Anthropologie**. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.
- PEDLER, Emmanuel. **Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel: une théorie relationnelle des pratiques musicales**. **L'Année sociologique**, v. 60, n. 2, p. 305-330, 2010.

- PEDROSA, Mário. **Arquitetura**: Ensaios críticos. São Paulo: Cosac e Naify: 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **L'inconscient esthétique**. Paris: Galilée, 2001.
- RESTANY, Pierre. **Les nouveaux réaliste**. Paris: Union générale d'editions, 1978.
- ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- SAFATLE, Vladimir. **Dar corpo ao impossível**: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- WAJCMAN, Gérard. **L'objet du siècle**. Paris: Verdier, 1998.
- WEBER, Max. **Fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1996.
- ZIZEK, Slavoj. **Menos que nada**: Hegel e a sombra do materialismo dialético. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.

Artigo recebido em 15/08/2020

Aceito em 15/08/2020