

ARTEFILOSOFIA

Conselho Editorial

Gilson Iannini (editor/filosofia - ianninilson@yahoo.fr)
Elvina Maria Caetano Pereira (teatro)
Flávia Lanna (música)
Gilson Motta (teatro)
Guilherme Paoliello (música)
Mário Nogueira (filosofia)
Romero Alves Freitas (filosofia)

Conselho Consultivo

Antônio Araújo (USP)
Fernando Iazzetta (USP/PUC-SP)
Fernando Mencarelli (UFMG)
Guido Antônio de Almeida (UFRJ)
Ingrid Koudela (USP)
Jamari Oliveira (UFBA)
Jeanne-Marie Gagnebin (UNICAMP)
João Adolfo Hansen (USP)
Luiz Fernando Ramos (USP)
Olimpio Pimenta (UFOP)
Regina Márcia Simões Santos (UNIRIO)
Ricardo Barbosa (UERJ)
Rodrigo Duarte (UFMG)
Rosângela Pereira Tugny (UFMG)

Revisão Juliana Araújo (juliana.araujo@gmail.com)

Projeto Gráfico Anna Paula Iannini (annaianini@gmail.com)
Thiago Maioli (thiagomaioli@gmail.com)



UFOP

Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. João Luiz Martins

Reitor

Prof. Dr. Antenor Rodrigues Barbosa Junior

Vice-Reitor

Prof. Dr. Tanus Jorge Nagem

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Prof. Dra. Guiomar de Grammont

Diretora

Prof. Edésio Lara

Chefe do Departamento de Artes

Prof. Dr. Olímpio Pimenta

Chefe de Departamento de Filosofia

Prof. Dr. Romero Alves Freitas

Coordenador do Mestrado em Estética e Filosofia das Artes

Neide Nativa

Bibliotecária

Rua Coronel Alves, 55, Centro.

CEP 35400-000, Ouro Preto / MG – Brasil



Tessitura Editora Ltda.

Av. Getúlio Vargas, 874, sl. 1503,
Belo Horizonte, MG, CEP 30.112-020
www.tessituraeditora.com.br
contato@tessituraeditora.com.br

ISSN 1809-8274

ARTEFILOSOFIA

OURO PRETO . MINAS GERAIS . BRASIL

02

. Janeiro de 2007 .



Jessitura

ARTEFILOSOFIA, OURO PRETO, N.2, P.1-224, JAN. 2007

Solicita-se permuta / Exchange desired

artefilosofia@ifac.ufop.br

As opiniões e idéias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

Todos os direitos reservados.

ARTEFILOSOFIA

A revista Artefilosofia pretende promover o intercâmbio de trabalhos acadêmicos e de ensaios de pesquisadores brasileiros e estrangeiros de alto nível nas áreas de Filosofia (principalmente em Estética e suas interfaces) e Artes (com prioridade para Teatro e Música). Os artigos submetidos serão apreciados por dois pareceristas. A revista tem periodicidade semestral e é publicada pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, com o apoio da Universidade Federal de Ouro Preto.

Artefilosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade
Federal de Ouro Preto/IFAC, n.2, (jan. 2007) - - Ouro Preto: IFAC, 2007

Semestral.
ISSN:1809-8274

1. Filosofia – Periódicos. 2. Música – Periódicos. 3 – Teatro –
Periódicos. 4 Estética – Periódicos. 5 Arte – Periódicos. I. Universidade
Federal de Ouro Preto. II. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura.

Revista Artefilosofia
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC-UFOP)
Rua Coronel Alves, 55, Centro.
CEP 35400-000, Ouro Preto – MG – Brasil
Tel (31) 3559 1726 Fax (31) 3559 1732
artefilosofia@ifac.ufop.br

Sumário

<i>Editorial</i>	7
O sexo de Orfeu	
O sexo de Orfeu <i>Slavoj Žizek</i>	11
Filosofia	
A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias <i>Rodrigo Duarte</i>	19
Muito longe, muito perto: dialética, ironia e cinismo a partir da leitura hegeliana de <i>O sobrinho de Rameau</i> <i>Vladimir Safatle</i>	36
O senso e o sensível na <i>Estética</i> de Hegel <i>Charles Feitosa</i>	56
O fingidor e o filósofo: breve ensaio acerca do <i>ut pictura poesis</i> <i>Ana Lúcia M. de Oliveira</i>	63
Fingimento, ficção, máscara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana <i>Maria Cristina Franco Ferraz</i>	71
L`art et l`or <i>Bruno Haas</i>	77
Música	
Conhecimentos que se tocam: semelhanças entre processos de análises musicais e as práticas interpretativas <i>Alberto Sampaio Neto</i>	101
A música brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1935) <i>Cesar Maia Buscacio</i>	106
Razão e Nostalgia - o lugar da música no pensamento moderno <i>Enrique Menezes</i>	117
Música, cultura e nação <i>Flavio Barbeitas</i>	127

Teatro

Regimes de narratividade no teatro <i>Daniel Furtado Simões da Silva</i>	149
<i>A verdade teatral</i> em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de <i>verdade</i> <i>Martha Dias da Cruz Leite e Eusébio Lobo da Silva</i>	156
Respiração e criação cênica - a respiração no trabalho do ator <i>Sandra Parra</i>	170
O Teatro na Pós-Modernidade: uma tentativa de definição estética <i>Tânia Alice Feix</i>	180

Convite

A propósito de <i>Eyes wide shut</i> , de Stanley Kubrick <i>Jean-Claude Milner</i>	195
--	-----

Homenagem a Bento Prado Jr

O filósofo e suas lágrimas <i>Vladimir Safátle</i>	203
---	-----

Resenha

O nascimento do trágico, de Roberto Machado <i>Marco Aurélio Werle</i>	207
---	-----

Artefinal

Pão dos mortos <i>Paulo Nunes</i>	213
--	-----

Resumos/Abstracts	215
-------------------------	-----

Normas para publicação	224
------------------------------	-----

Luto e filosofia

Editorial

A filosofia brasileira está de luto. Morreu Bento Prado Jr., sinônimo de inteligência e de elegância, na vida e na filosofia. A coragem de apresentar suas próprias perspectivas marcou o filósofo, que se apresentava como “um homem de esquerda” e deixava transparecer – com garbo e audácia – o ânimo de ser “*gauche* na vida”. Seu modo de filosofar está materializado na forma de diversos artigos e livros publicados no Brasil e no exterior. A gravata borboleta, a *galanterie*, os cigarros e o álcool costumavam acompanhar as sagazes formulações do espírito inquieto que notabilizou-se pela agudeza tanto quanto pelo estilo. E este, sempre inimitável, é insubstituível.

Mas o que é o luto? Durante a guerra, Freud escreveu “Luto e Melancolia”. Caracterizava, então, o trabalho do luto como o trabalho da criação de um vazio no lugar antes ocupado pelo objeto agora perdido. A criação deste vazio seria condição para o desvio da energia psíquica para outros objetos. Talvez fosse lícito dizer que o minuto de silêncio seja um ritual social fundado nesta exigência peculiar do trabalho de luto. Nosso minuto de silêncio sai na forma desajeitada de um branco no meio da página.

Mas uma das funções da arte não é precisamente criar algo em torno do vazio? É neste espírito que apresentamos nosso Número 2. Diante do sucesso do primeiro número, evidenciado pelo quilate dos autores que têm nos enviado artigos, convidamos o leitor a frequen-

tar as páginas deste novo volume. Marcado também pela diversidade teórica, este número traz contribuições de autores conhecidos mundialmente, como Slavoj Žižek e Jean-Claude Milner, discutindo, respectivamente a ópera e o cinema. Entre nós, temos Vladimir Safatle e Charles Feitosa, que tomam, cada um a seu modo, instrumentos da dialética hegeliana para abordar o cinismo e a ironia em um caso, o senso e o sensível em outro. Ana de Oliveira e Maria Cristina Ferraz examinam as fronteiras entre a filosofia e a ficção. Rodrigo Duarte vai de Hegel e Adorno até Arthur Danto, explorando o tema da desartificação na arte contemporânea. A arte contemporânea, na feição que lhe dá Yves Klein, é o tema do ensaio de Bruno Haas, que completa a seção de textos filosóficos.

As partes dedicadas ao teatro e à música apostam em autores menos conhecidos, mas igualmente talentosos. Martha Leite e Eusébio Lobo abordam o tema da verdade teatral a partir de Stanislavski e de Peter Brook; Tania Feix e Daniel Furtado estudam o teatro na pós-modernidade e os regimes de narratividade, respectivamente. Sandra Parra aborda a respiração e a criação cênica. A correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri é o tema do trabalho de Cesar Buscacio, enquanto Flavio Barbeitas estuda o papel da música na constituição da identidade nacional. Alberto Sampaio Neto aproxima os processos de análises musicais e as práticas interpretativas. Finalmente, Enrique Menezes interpreta a música como um objeto, ao mesmo tempo, altamente racional e asemântico.

Por comodidade, o editor preferiu manter a divisão deste volume conforme a disposição das matérias, agrupando os textos em três partes principais: filosofia, teatro e música. Mas o leitor atento saberá perceber possibilidades transversais de leitura. O texto de Menezes, por exemplo, poderia figurar em meio aos textos filosóficos. Seria igualmente fecundo organizarmos um recorte em torno da literatura. Neste caso, teríamos um dossiê composto de textos que ou dialogam com Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Machado de Assis, Mário de Andrade, ou se valem de métodos correntes na crítica literária. Assim reuniríamos os textos de Ferraz, Furtado, Barbeitas, Buscacio etc. Poder-se-ia também constituir um dossiê multidisciplinar sobre a técnica, tema que perpassa alguns artigos... As possibilidades combinatórias são inúmeras. Caberá ao leitor o trabalho de constituir seu próprio recorte.

O presente número inaugura nossa seção de resenhas, na qual publicamos a apreciação feita por Marco Aurélio Werle sobre o último livro de Roberto Machado. Finalmente, o número se encerra de maneira dupla. Primeiro, com uma singela homenagem a Bento Prado Jr. intitulada “O filósofo e suas lágrimas”, escrita por Vladimir Safatle. Depois, com um poema de Paulo Nunes intitulado “Pão dos mortos”, que nos chegou, talvez por obra do acaso, neste momento de luto. Um acaso, talvez, mas objetivo. A arte tem dessas coisas.

Gilson Iannini
com a colaboração de Imaculada Kangussu



O sexo de Orfeu

O sexo de Orfeu

Slavoj Zizek*

11

Artefilosofia, Ouro Preto, n.2, p.11-16, jan. 2007

Por que a história de Orfeu foi o tema da ópera no primeiro século de sua história, quando foi registrada quase uma centena de versões? A figura de Orfeu pedindo aos deuses para lhe trazerem Eurídice de volta sustenta uma constelação intersubjetiva, que funciona como se fosse a matriz elementar da ópera, mais precisamente, da ária operística: a relação do sujeito (em ambos os sentidos do termo: como agente autônomo, e como sujeito ao poder legal) com seu Mestre (Divindade, Rei ou Senhora do amor cortês) é revelada através da canção do herói (o contraponto à coletividade encarnada no coro), que é basicamente uma súplica endereçada ao Mestre, um pedido para que ele mostre clemência, abra uma exceção, ou, diferentemente, perdoe ao herói sua transgressão. A primeira, rudimentar, forma de subjetividade é a voz do sujeito implorando ao Mestre que suspenda, por um breve momento, sua própria lei. Uma tensão dramática na subjetividade surge da ambigüidade, entre poder e impotência, que pertence ao gesto da graça, por meio do qual o Mestre responde à súplica do sujeito. Como na ideologia oficial a Graça expressa o supremo poder do Mestre, o poder de erguer-se acima da própria lei, somente um mestre realmente poderoso pode bancar a distribuição de mercês. O que temos aqui é um exemplo de troca simbólica entre o sujeito humano e seu mestre divino: quando o sujeito, o mortal humano, por meio de sua oferta de auto-sacrifício, ultrapassa sua finitude e alcança as alturas divinas, o Mestre responde com o gesto sublime da Graça, a prova última de SUA humanidade. Entretanto, este ato de graça é ao mesmo tempo marcado pelo sinal irreduzível de um gesto vazio e forçado: o Mestre, em última análise, transforma em virtude a necessidade, ao promover a ato livre o que ele, em qualquer caso, é compelido a fazer – se ele recusar clemência, corre o risco de que a respeitosa súplica do sujeito venha a se transformar em rebelião aberta.

Por essa razão, a proximidade temporal do aparecimento da ópera com a formulação cartesiana do *cogito* é mais do que uma coincidência fortuita: fica-se mesmo tentado a dizer que o movimento do ORFEU, de Monteverdi, ao ORFEU E EURÍDICE, de Gluck, corresponde ao movimento de Descartes a Kant. Gluck contribui com uma nova forma de subjetivação. Em Monteverdi, temos sublimação em toda sua pureza: depois que Orfeu se volta para lançar um olhar à Eurídice e assim perdê-la, a divindade o consola – verdade, ele a perdeu como uma pessoa de carne e osso, mas, de agora em diante, ele será capaz de discernir suas belas feições em toda parte, nas estrelas do céu, na cintilação do orvalho matinal... Orfeu é rápido em aceitar o lucro narcísico dessa reviravolta: ele fica enfeitiçado com a glorificação poética de Eurídice, que permanece diante dele – sucintamente, ele não ama mais, o que ele ama é a visão de SI MESMO exibindo seu amor por ela.

* filósofo esloveno, professor do Instituto de Sociologia da Universidade de Ljubljana. É autor, entre tantos, de *Opera's Second Death* (Routledge); "Bem vindo ao deserto do real" (ed. Boitempo) e "O mais sublime dos histericos" (ed. J. Zahar)

¹ Foram mantidas, na tradução, as maiúsculas utilizadas pelo autor no original. [NT]

Isto, é claro, lança outra luz à eterna questão de por que Orfeu olhou para trás e assim pôs tudo a perder. O que nós encontramos aqui é simplesmente o elo entre pulsão de morte e sublimação criativa: o olhar para trás de Orfeu é um ato perverso *stricto sensu*, ele perde Eurídice intencionalmente para reconquistá-la como objeto de sublime inspiração poética (esta idéia foi desenvolvida por Klaus Theweleit²). Mas pode-se ir aqui, ainda um passo além? E se a própria Eurídice, sabendo do impasse de seu amado Orfeu, intencionalmente provocou sua virada? E se seu raciocínio fosse parecido com este: “eu sei que ele me ama; mas ele é potencialmente um grande poeta, este é seu destino, e ele não realizará esta promessa sendo feliz casado comigo – então a única coisa ética que posso fazer é sacrificar-me, provocá-lo a virar-se e perder-me, assim ele será capaz de tornar-se o grande poeta que está destinado a ser” – e então ela gentilmente começou a tossir, ou algo similar, para atrair a atenção dele... Exemplos são aqui inumeráveis: como Eurídice, que, sacrificando-se, i.e., provocando intencionalmente Orfeu para que ele se virasse, a olhasse e com isso a enviasse de volta ao Hades, liberta a criatividade dele e o deixa livre para perseguir a sua missão poética, Elsa, no LOHENGRIN de Wagner, também intencionalmente, faz a pergunta fatal e por isso liberta Lohengrin, cujo verdadeiro desejo, claro, é permanecer como o artista solitário, sublimando seu sofrimento com sua criatividade. A Brunhilde de Wagner, esta “sofredora mulher auto-sacrificada”, é aqui o exemplo extremo: ela deseja sua aniquilação, mas não como um meio desesperado de compensar sua culpa – ela a deseja como um ato de amor destinado a redimir o homem amado, ou, como o próprio Wagner colocou em uma carta a Franz Liszt: “o amor de uma mulher terna me fez feliz, ela ousou atirar-se em um mar de sofrimento e agonia para que pudesse ser capaz de dizer-me ‘eu te amo!’. Ninguém que não conheça toda sua ternura pode julgar o quanto ela teve que sofrer. Nós não fomos nada moderados – mas, como consequência, eu estou redimido e ela é afortunadamente feliz por estar ciente disso.” De novo, podemos descer das alturas míticas para a realidade burguesa cotidiana: a mulher está ciente de que por meio de seu sofrimento, que permanece invisível aos olhos do público, de sua renúncia pelo homem amado e/ou de sua renúncia a ele (as duas estão sempre dialeticamente interligadas, desde que, na lógica fantasmática da ideologia ocidental, é pela salvação de seu homem que a mulher deve renunciar a ele), ela tornou possível a redenção do homem, seu triunfo público e social – como a Traviata, que abandona seu amor e com isso torna possível sua [dele, nt] reintegração na ordem social.

Com Gluck, entretanto, a reviravolta é completamente diferente: depois de olhar para trás e por isso perder Eurídice, Orfeu canta sua famosa ária, “Che farò senza Euridice”, anunciando sua intenção de matar-se. Nesse ponto preciso, de total auto-abandono, Amor intervém e lhe dá Eurídice de volta. Essa forma específica de subjetivação – a intervenção da Graça, não como simples resposta à súplica do sujeito, mas como uma resposta que ocorre justo no momento em que o sujeito decide colocar sua vida em jogo, arriscar tudo – é a virada acrescentada por Gluck. O crucial aqui é o

² Conforme Klaus THEWELEIT, *Buch der Koenige, Band I: Orpheus und Euridice*. Frankfurt: Stroemfeld und Roter Stern, 1992.

elo existente entre a afirmação da autonomia subjetiva e a “resposta do Real”, a clemência mostrada pelo grande Outro: longe de serem opostas, elas repousam uma na outra, i.e., o sujeito moderno só pode afirmar sua autonomia radical na medida em que pode contar com o suporte do “grande Outro”, na medida em que sua autonomia é sustentada pela substância social. Sem dúvida. Sem dúvida este gesto de “autonomia e clemência”³, da clemência intervindo justo no ponto da afirmação do sujeito de autonomia total, é discernível através da história da ópera, de Mozart a Wagner: em IDOMENEU e SERAGLIO, o Outro (Netuno, Basha Shelim) mostra clemência justo no momento em que o herói está pronto a sacrificar sua vida; a mesma coisa acontece por duas vezes na FLAUTA MÁGICA (a mágica intervenção do Outro evita o suicídio de Pamina e o de Papageno); em FIDELIO, o trompete anuncia a chegada do Ministro justo no ponto em que Lenora coloca em risco sua vida para salvar a Florestan; até o PARSIFAL, de Wagner, no qual o próprio Parsifal intervém e redime Amfortas precisamente quando Amfortas pede para ser apunhalado até a morte por seus cavaleiros.

O que ocorre entre Monteverdi e Gluck é assim o *fracasso da sublimação*: o sujeito não está mais pronto a aceitar a substituição metafórica, a trocar “ser por significar”, i.e., a presença em carne e osso da amada pelo fato de que ele será capaz de enxergá-la em toda parte, nas estrelas e na lua, etc. Mais do que fazer isso, ele prefere tirar a própria vida, perder tudo, e é neste ponto, para responder à recusa à sublimação, a sua troca metafórica, que a clemência tem que intervir para prevenir a catástrofe total. Essa falência da sublimação é discernível também em outro nível. No início do ORFEU, de Monteverdi, a Deusa da Música introduz a si mesma com as seguintes palavras: “Io sono la musica...” - não é isso que logo depois, quando sujeitos psicológicos invadiram o palco, tornou-se impensável, ou melhor, irrepresentável? Seria preciso esperar até os anos trinta do século XX para que tão estranhas criaturas reaparecessem em cena. Nas “peças educativas” de Bertolt Brecht, um ator entra no palco e endereça-se ao público: “eu sou um capitalista. Eu irei agora abordar um trabalhador e tentar iludi-lo com minha fala sobre a equidade do capitalismo...” O charme desse procedimento reside na combinação psicologicamente “impossível” de dois papéis distintos em um e mesmo ator, como se uma pessoa da realidade diegética da peça pudesse também, de tempos em tempos, sair de si mesma e desenvolver até as últimas conseqüências comentários “objetivos” sobre seus atos e atitudes. Este segundo papel é o descendente do Prólogo, uma figura única que muitas vezes aparece em Shakespeare, mas que depois desapareceu com o advento do teatro psicológico-realista: um ator que, no início, entre as cenas, ou no final, se dirige diretamente ao público com comentários explanatórios, pontuando didática ou ironicamente a peça etc.⁴ O Prólogo funciona assim, efetivamente, como a “*Vorstellungs-Repraesentanz*” freudiana: um elemento que, no palco, dentro de sua realidade diegética de representações, ocupa o lugar de um mecanismo de representação enquanto tal, introduzindo deste modo o momento de distância, interpretação, comentário irônico - e, por essa razão, teve de desaparecer com a vitória do realismo

³ Conforme Ivan NAGEL, *Autonomy and Mercy*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

⁴ “Prólogo” é a tradução adotada para “*prologue*”, e não deve ser entendido no sentido mais comum do termo, i.e., como parte introdutória da representação. O sentido aqui parece estar mais próximo do que os gregos denominavam *parabase*, uma parte característica da comédia grega antiga, situada mais ou menos no meio da peça, quando o coro suspendia a representação dramática e falava diretamente ao público. Por exemplo, nas *Nuvena*, de Aristófanes, uma coreuta dirige-se ao público nos seguintes termos: “Espectadores, por Dionísio, que me criou, quero dizer-vos francamente a verdade”, etc. ARISTÓFANES, *Nuvena*, em Jaime BRUNA (Org.). *Teatro Grego*. São Paulo: Cultrix, 1964. (Nota da tradutora).

psicológico. As coisas são aqui ainda mais complexas do que em uma versão ingênua de Brecht: o efeito estranho do Prólogo não decorre do fato de que ele “perturbe a ilusão do palco”, mas, ao contrário, do fato de que ele NÃO a perturba. Apesar de seus comentários e do efeito de “estranhamento” destes, nós, os espectadores, continuamos ainda capazes de participar da ilusão do palco. E é assim que se pode também situar “c’est moi, la vérité, qui parle”, de Jacques Lacan, em “La Chose freudienne”⁵: como a mesma emergência chocante de uma palavra, vinda de onde não se poderia esperá-la – é a própria Coisa que começa a falar.

Com Gluck, o objeto não pode mais cantar, mas isso não é tudo: essa mudança concerne não apenas ao conteúdo, mas, ainda mais radicalmente, à própria textura musical. Com o Romantismo, a música muda seu papel: ela não é mais um mero acompanhamento da mensagem enviada pela palavra, ela contém/expressa uma mensagem própria, “mais profunda” do que a falada. Foi Rousseau quem primeiro articulou claramente o potencial expressivo da música enquanto tal, quando ele reivindicou que, ao invés de meramente imitar as feições afetivas do discurso verbal, à música deveria ser dado o direito de “falar por si”. Em contraste com o discurso verbal enganoso, na música, parafraseando Lacan, é a própria verdade que fala. Conforme Schopenhauer, a música presentifica/expressa a Vontade numenal, enquanto a fala permanece limitada ao nível das representações fenomênicas. Música é a substância que expressa o núcleo verdadeiro do sujeito, o que Hegel chamou de “Noite do Mundo”, o abismo da negatividade radical: com a mudança do sujeito iluminista do *logos* racional para o sujeito romântico da “noite do mundo”, i.e., com a mudança da metáfora para o núcleo do sujeito do Dia para Noite, a música se transforma no suporte da mensagem verdadeira para além das palavras. Aqui encontramos *das Unheimliche*: não mais a transcendência externa, mas, seguindo a virada transcendental kantiana, o excesso de Noite no coração mesmo do sujeito (a dimensão do “*Undead*”), o que Tomlison chama de o “outro mundo interno que marca o sujeito kantiano”⁶. O que a música expressa não é mais a “semântica da alma”, mas o fluxo numenal subterrâneo de gozo, para além da significatividade lingüística. Essa dimensão numenal é radicalmente diferente da Verdade divina pré-kantiana: é o excesso inacessível que forma o próprio núcleo do sujeito.

Com Gluck, entramos então no universo romântico da abissal Vida interior, o universo no qual a sublimação clássica não funciona mais, no qual as coisas (e noções) não podem mais cantar. Entretanto, Gluck não é o fim da história: ele permanece na primeiríssima geração do Romantismo. No meio do século XIX, os próprios excessos românticos foram domesticados, o estandarte burguês do “realismo-psicológico” estabeleceu seu reino, e, nessa nova era, a própria versão de Gluck não funciona mais. Parafraseando Marx, o que foi uma tragédia repete-se como comédia, i.e., só pode ser encenada como opereta cômica, e essa opereta cômica efetivamente existe – é ORPHEE AUX ENFERS (ORFEU NOS INFERNOS), ópera bufa em dois atos, de Jacques Offenbach (1858, libreto de Hector-Jonathan Crémieux e Ludovic Halévy). A “Música” de Monteverdi

⁵ Jacques LACAN, *Écrits*, Paris: Editions du Seuil, 1966, p. 409.

⁶ Gary Tomlison, *Metaphysical Song*, Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 94.

aparece aqui como a Opinião Pública, que se dá a conhecer desde o início. Eurídice, infeliz no casamento com Orfeu, cuja prática de violino ela não pode suportar, tem um amante, o fazendeiro Aristeu. Orfeu armou uma armadilha para ele colocando cobras em um milhoal, mas é Eurídice quem vai passear lá, é mordida e morre. Aristeu transforma-se em Plutão, Deus do Inferno, de modo que ela não fica infeliz em ir com ele. Orfeu, bem livre dela, seria suficientemente feliz não fosse pela Opinião Pública, que insiste em que ele deve trazê-la de volta do Hades. No monte Olimpo, Vênus, Cupido e Marte estiveram fora durante a noite. Eles estavam justamente em casa quando o chifre caçador de Diana acorda-os abruptamente. Júpiter fica contrariado com seu comportamento e convoca Plutão reclamando de sua abdução de uma mortal. Os deuses então se rebelam contra a hipocrisia de Júpiter, e relembram suas próprias escapulidas. Opinião Pública chega, junto com Orfeu, e Júpiter diz a Plutão para devolver Eurídice. Plutão retorna ao Hades com Júpiter, e o último, da maneira sugerida por Cupido, entra como uma mosca pelo buraco da fechadura no quarto onde Eurídice estava mantida sob guarda. Ele sugere que eles poderiam fugir juntos para o Olimpo. Há uma festa no Hades, e Júpiter deseja levar Eurídice consigo. Cupido recorda-lhe que Orfeu está a caminho, estreitamente ligado à Opinião Pública, e sugere-lhe a solução: Júpiter deve permitir a Orfeu levar Eurídice de volta, desde que ele não olhe para trás enquanto ela o segue. Orfeu não olha até que Júpiter emite um raio trovejante que se choca com ele. Alegrementemente, ele perde Eurídice, que se transforma em sacerdotisa de Baco, deus do vinho.

A referência irônica de Offenbach a Gluck é clara – o *can-can* dos espíritos acima é uma óbvia paródia enfraquecida da serena Dança dos Espíritos Abençoados de Gluck. É assim, então, como se pode entender a versão de Hector Berlioz do ORFEU, de Gluck, que foi apresentada em 1859, exatamente um ano depois da paródia de Offenbach: o problema é, de novo, como evitar que a obra escorregue para o ridículo, como garantir que ela será experienciada como “séria” e “convicente”. Se Gluck é a resposta para o fracasso da simbolização, para o novo universo no qual objetos e idéias não podem mais cantar diretamente, então a versão de Berlioz é a resposta aos novos tempos de “realismo-psicológico”, nos quais o espetáculo patético de uma ópera cortês só pode parecer ridículo. E o fato de que, mesmo hoje, a versão de Berlioz permanece como o standard, muitas vezes mais apresentada, é uma indicação clara do quanto a ideologia do “realismo-psicológico” continua a dominar.

Talvez o melhor caminho para detectar o que está em jogo nessas mudanças seja acompanhar as trocas da voz que canta Orfeu, na ópera de Gluck. Na versão original (pequena e cerimoniosa, por ocasião de uma coroação na corte), era um *castrato*; para uma montagem de 1769, em Parma, o próprio Gluck reescreveu esta parte para um soprano; finalmente, na versão, retrabalhada em toda a extensão, para apresentação em Paris, em 1774 (estilo Grande Ópera para público numeroso, com acréscimos de prelúdio e balé), Orfeu foi cantado por um contratenor. Quando Berlioz encurtou novamente a ópera tornando-a menor, ele reescreveu Orfeu para um contral-

to/*mezzosoprano*⁷. À primeira vista, isto só pode parecer estranho: por que não fixar para contratenor? Se a proposta de Berlioz fosse recolocar Orfeu em seu “estado natural”, o que pode ser mais “inatural” do que voltar à tradição clássica de mulheres cantando papéis masculinos? Por que a discrepância sexual sobreviveu, na era da “naturalização” burguesa?⁸ Há apenas uma resposta consistente: porque na grande era da ideologia burguesa, o gesto de se oferecer para o auto-sacrifício, representado por Orfeu no ponto alto da ópera, só pode ser concebido como feminino – não é mais compatível com a dignidade do homem representá-lo. Desrespeitando a identidade oficial da pessoa que o apresenta no palco, a verdade psicológica do gesto é feminina, daí por que a voz (que deveria seguir a verdade “interna”, não a verdade visível do que tem lugar no palco) deveria ser feminina – é como se Berlioz seguisse uma conhecida piada das comédias do século XVIII, quando uma esposa pega seu marido na cama com uma amante, ele nega o óbvio e acrescenta: “em quem você acredita, em seus olhos ou em minhas palavras?” A resposta implícita é, evidentemente: se você me ama verdadeiramente, acreditará em minhas palavras – e Berlioz pede-nos o mesmo, para não acreditarmos em nossos olhos, mas no que a voz nos diz. Este, então, é o ponto chave: ainda que Berlioz retorne à tradição clássica de mulheres cantarem papéis masculinos, ele o faz por uma razão exatamente oposta: não para seguir uma tradição ritualizada, mas no interesse da verdade psicológica interior – necessitamos de uma prova mais contundente da eficiência material da ideologia?

Isso significa que, para romper a moldura ideológica, dever-se-ia simplesmente retornar à constelação “natural” de um homem cantando um papel masculino? Mas, e se houver uma opção mais radical – talvez uma idéia para uma nova montagem: apresentar Orfeu e Eurídice como um *casal de lésbicas*? E se *esta* for a razão pela qual seu amor está condenado ao fracasso? Então por que não poderíamos considerar Berlioz mais seriamente (e literalmente) do que ele mesmo estava pronto a fazer e, abertamente, encenarmos a forte “verdade psicológica” que ele desenvolveu?

Tradução. Imaculada Kangussu
Revisão. Gilson Iannini

⁷ Pode-se acrescentar que atualmente, na Alemanha, Orfeu é muitas vezes cantado por um barítono.

⁸ Interessante é encontrar um dos últimos casos desta disparidade sexual na obra de ninguém menos que o próprio Wagner, em cujo RIENZI, Adriano, um dos personagens principais, é cantado por um *mezzosoprano*.



Filosofia

A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias

Rodrigo Duarte*

O tema da “desartificação da arte” (*Entkunstung der Kunst*) é uma das contribuições mais originais da *Teoria Estética* de Theodor Adorno no sentido de compreender as manifestações artísticas contemporâneas. O fato de que o filósofo tenha deixado essa obra inacabada explica parcialmente as relativas obscuridade e ambigüidade que cercam esse conceito, o que nos lega a tarefa de sua elucidação no próprio texto de Adorno, recorrendo, para isso, também a outros (poucos) escritos em que o filósofo trata do tema. Mesmo considerando que a “desartificação” seja um conceito típico da formulação mais definitiva da estética adorniana, é interessante observar em que medida esse conceito mantém uma relação tanto com a tradição anterior da filosofia da arte quanto com seus desdobramentos posteriores.

Em vista disso, este trabalho apresenta uma primeira seção, na qual é abordado o liame da desartificação com o tema do fim da arte nos *Cursos de Estética* de Hegel, nos quais o filósofo aborda a perda de substância das manifestações artísticas, de um modo inequivocamente relacionado à concepção adorniana da desartificação. Isso faz de Hegel um involuntário antecedente dessa concepção, que é discutida na segunda seção do presente trabalho.

Numa terceira e última seção, esse trabalho procura avaliar a atualidade do conceito de desartificação por meio de sua comparação com desdobramentos mais recentes da estética, como, por exemplo, a teoria sobre a arte contemporânea (ou pós-histórica) de Arthur Danto, a qual implica num conceito de manifestação estética potencialmente dissolvida no seu próprio ambiente, de acordo com o qual se torna necessária uma discussão sobre os limites da arte em sua relação com a vivência imediata.

Se, no caso da conexão com Hegel, a antecedência para com o conceito de desartificação só pode ser involuntária, já que, por razões óbvias, a ele não poderia ter sido dado optar pela afinidade com o ponto de vista adorniano, seu liame com o pensamento de Danto é mais complexo: o caráter involuntário do parentesco não é dado pela impossibilidade histórica de ele conhecer a estética de Adorno, mas de ele não ter se interessado verdadeiramente por ela no período de formação de sua filosofia da arte. Sua atitude atual em relação a essa vinculação é de admitir sua possibilidade sem, por outro lado, se entusiasmar muito com ela¹.

* Professor titular do departamento de filosofia da UFMG, doutor em filosofia pela Universität Gesamthochschule Kassel (Alemanha). Publicou, entre outros: *Mimesis e racionalidade* (Loyola), *Adornos* (Ed. UFMG) e *Teoria crítica da indústria cultural* (ed. UFMG).

¹ Num encontro pessoal que tive recentemente com Danto, em Nova York, ele se expressou mais ou menos assim sobre sua possível afinidade teórica com o filósofo frankfurtiano: “Hoje em dia várias pessoas me põem ao lado de Adorno. Não posso dizer até que ponto isso procede porque não conheço bem o pensamento dele. Por outro lado, sinto-me lisonjeado com a comparação”.

1. A discussão hegeliana sobre o fim da arte como um (involuntário) antecedente da desartificação

A tradução do neologismo “*Entkunstung*” por “desartificação” leva em conta que o prefixo “des”, como o alemão “*ent*”, denota uma negação da suposta ação de “artificar” (uma “artificação”), correspondente a um hipotético – de fato inexistente – vocábulo alemão “*Kunstung*”, que diferentemente de “*Kunst*”, que designa o âmbito da arte, preserva a idéia de uma ação. Desse modo, a partir do significado literal da palavra “desartificação”, tem-se o vislumbre de uma contradição interna no próprio processo lógico e histórico do desenvolvimento da arte, que, na verdade, não está longe de certos pontos de vista apresentados e desdobrados na estética de Hegel.

Esses pontos de vista se associam ao que se entende hoje por “tese hegeliana sobre o fim da arte”, que, de fato, é uma conseqüência lógica do modo como o filósofo insere a arte no seu sistema. Considerando-se que a esfera do espírito absoluto é o corolário da marcha triunfal do espírito rumo à sua realização plena, torna-se claro que Hegel tinha a arte em alta conta ao concebê-la como vestíbulo dessa esfera, precedendo a religião revelada e, depois dela, a filosofia. Diferentemente de Kant, para quem o belo da natureza é o mais autêntico, Hegel argüí que a beleza deve ser o transbordamento, à superfície, de uma espiritualidade interna ao objeto que a veicula, o que não ocorre na coisa natural, cujo núcleo racional se encontra dissociado de sua aparência fenomênica, fazendo com que sua beleza seja apenas “para nós”, não em si mesma². Por isso, Hegel concebe a arte como única matriz geradora da beleza e portadora da nobre missão de salvar a consciência potencialmente contempladora da imediatidade irrevogavelmente sensível do belo natural (cf. VÄ I, p. 201).

Por outro lado, é sabido que a espiritualidade “interna” das obras de arte relaciona-se também com desdobramentos históricos, que, por sua vez, pressupõem graus diferenciados de proporcionalidade entre elementos materiais e espirituais, o que gera a concepção do “Desenvolvimento do ideal nas formas particulares do belo artístico” (VÄ I, p. 389-546; VÄ II, p. 13-242) e do chamado “Sistema das artes singulares” (VÄ II, p. 245-462). No que tange àquele, Hegel propõe que a primeira forma de correlação entre elementos materiais e espirituais seja o que ele denomina “arte simbólica”, na qual a espiritualidade se encontra ainda muito incipiente, o que se expressa tanto numa certa rusticidade formal quanto num excesso de materialidade bruta nas obras. Exemplos concretos dessa forma de arte são todas as manifestações arquitetônicas e escultóricas da Antigüidade não-clássica, nas quais os enormes colossos de pedra, por um lado, e as estátuas em que a figura humana é mesclada a características animais, por outro, são indícios de uma espiritualidade que ainda não encontrou sua perfeita contrapartida material. Mas o desenvolvimento daquela espiritualidade leva à superação da arte simbólica e ao surgimento da “arte clássica”, na qual o perfeito equilíbrio entre os fatores espirituais e materiais engendra uma representação naturalística, ainda que idealizada, da figura humana como habitante de ambos os mundos, o sensível e o inteligível. A contraparte histórica dessa concepção de “arte clássica” é o período

² G.W.F Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p.166. Doravante designado por “VÄ”, seguido do número do volume em algarismos romanos, do número da página, entre parênteses e no corpo do texto.

de maior florescimento da arte na Antiguidade grega, com suas produções tanto visuais quanto literárias e musicais.

Hegel sugere que, se o que estivesse em questão fosse “apenas” o atingimento da forma artística perfeita, o desenvolvimento do espírito absoluto pararia nesse momento da história cultural, pois “a forma clássica da arte atingiu o ponto mais elevado que a sensificação da arte pode realizar e, se nela algo é insuficiente, isso é apenas a própria arte e a limitação da esfera da arte” (VÄ I, p. 111). Por essa razão, a arte clássica é superada pela “arte romântica”, que significa, para Hegel, aquela produzida a partir do início da era cristã e que se caracteriza por um “excesso” de espiritualidade, implícito na nova idéia de interioridade que adveio com o Cristianismo, o qual começa a extrapolar suas manifestações sensíveis até transbordar e não caber mais na “limitação da esfera da arte”. Esse é um modo de compreender a “necessidade” do fim da arte na estética de Hegel.

No entanto, para reforçar essa compreensão, pode-se abordar também o desenvolvimento exposto no “Sistema das artes”, no qual o processo dialético relativo à proporcionalidade entre os elementos espirituais e materiais se expressa nas características específicas dos diversos *métiers* artísticos. Desse modo, a arquitetura, na qual a materialidade da construção coincide com o espaço tridimensional imediatamente dado, destinado ao abrigo da divindade, encontra-se na posição de arte menos espiritual, correspondendo à forma simbólica na progressão descrita acima. Sua sucessora imediata, a escultura, associa-se ao momento em que o templo começa a ser habitado pela divindade, inaugurando, por outro lado, um momento na história das artes em que se instaura uma tridimensionalidade ideal, não-coincidente com aquela imediatamente dada no espaço por nós habitado. Como já se poderia supor, a escultura é a arte predominante na forma de arte clássica, na qual a idealização da figura humana se coaduna perfeitamente com a concepção grega de um sistema de divindades que habitam espaços específicos, porém não totalmente distanciados daquele habitado pelos seres humanos.

Esse processo dialético prossegue com a descrição da pintura enquanto arte mais espiritual que a escultura, já que, em vez de simplesmente instaurar uma tridimensionalidade mais ideal do espaço dado, se consuma na representação bidimensional de um espaço que, exatamente por isso, pode ser descrito como ainda muito mais ideal do que o da escultura. Entretanto, o plano bidimensional em que se desenvolve a pintura perde em idealidade para o ponto unidimensional que, ao se mover periodicamente, introduz um elemento temporal que ocasiona uma vibração. Com isso, produz-se o som, a matéria-prima da música, a qual, por sua vez, só é superada pela poesia: arte mais espiritual que a música em função de o significado que anima os sons das palavras poder ser considerado um espaço “nuli-dimensional”, i.e., sem qualquer dimensão material, apresentando, portanto, um grau superlativo de idealidade. Assim como a arquitetura predomina no âmbito da forma simbólica de arte e a escultura no da forma clássica, o conjunto composto por pintura, música e poesia corresponde a diferentes momentos da forma romântica da arte. Aqui, considerando que a poesia é o *métier* artístico mais próxi-

mo do discurso que caracterizará, inicialmente, a revelação religiosa manifesta no livro sagrado e, depois, a realização da filosofia como figura final do espírito absoluto, temos novamente a exposição de uma situação-limite, na qual a arte é dialeticamente superada, dando origem a formas “mais racionais” do espírito: “O modo peculiar da produção artística e de suas obras não satisfaz mais nossas mais altas necessidades; estamos para além do ponto de poder adorar, endeuando, obras de arte e de orarmos diante delas. (...) O pensamento e a reflexão superaram a bela arte” (VÄ I, p. 24). É exatamente por essa razão que Hegel se pronuncia sobre o caráter de “passado” da arte, mesmo tendo em vista suas produções presentes: “Por isso nosso presente não é segundo o seu estado geral favorável à arte. Em todas essas relações a arte é e permanece, segundo o aspecto da mais alta determinação, algo passado para nós”. (VÄ I, p. 25).

Desse modo, não me parece equivocado reconhecer na situação descrita acima um antecedente significativo da desartificação, pois, nela, tem-se a existência factual de obras em relação às quais nos resta apenas uma apreciação cada vez mais intelectual e dissolvente do caráter de sensibilidade racionalmente mediatizada que engendrara a relevância da arte e sua “alta colocação” (cf. VÄ I, p. 23) no sistema hegeliano.

As razões que levaram Adorno a identificar a “desartificação” no cenário contemporâneo são, entretanto, de natureza bem diferente do que as que levaram Hegel à sua concepção sobre o fim da arte. Elas dizem respeito, por um lado, à incapacidade crescente do grande público para compreender em profundidade os fenômenos estéticos complexos, inclusive aqueles mais tradicionais. A desartificação pode, como se verá adiante, por outro lado, também ser entendida como uma tendência intrínseca da arte mais “avançada”.

2. O conceito de desartificação em Adorno

Embora o conceito de “desartificação” (*Entkunstung*) seja, como já se assinalou, característico da *Teoria Estética*, a primeira vez em que Adorno emprega esse termo remonta ao texto “Crítica aos musicantes” (“Kritik des Musikanten”), cuja versão definitiva foi transmitida como palestra radiofônica pelo *Süddeutschen Rundfunk*, no início de 1956, e publicada, posteriormente, em *Dissonâncias*³. Nesse texto, em que Adorno critica o movimento de educação musical na Alemanha do pós-guerra, pelo que ele considera um esvaziamento do potencial de negatividade da música em virtude do descaso pelo apuro formal, ele usa a palavra “desartificação” exatamente nesse sentido: “A ‘desartificação da arte’, que eu constatei no Jazz, estende-se também ao movimento musical (*Musikbewegung*); algo relacionado a trajes típicos, ostensivamente próximo à natureza, que faz do pretense desprezo pelas formas burguesas uma espécie de honra, porque a própria felicidade da forma, sem a qual não há qualquer arte, se corrompeu” (GS 14, p. 85).

A comparação da arte dos “musicantes” com o jazz não é, de modo algum, fortuita, uma vez que, de acordo com a conhecida crítica que Adorno dirige a esse estilo de música popular, nele não haveria senão a repetição de fórmulas usadas na música erudita européia

³ A história de todas as vicissitudes relativas à publicação desse texto é narrada no “Prefácio à terceira edição” (“Vorrede zur dritten Ausgabe”) In: Theodor Adorno, Kritik des Musikanten, In: *Gesammelte Schriften Band 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main, Surhkamp, 1996, p. 10 *et seq.* (Doravante essa edição será indicada por “GS”, seguido do número do volume e do número da página, após vírgula, entre parêntesis).

dos últimos trezentos anos, apenas “modernizadas” com uma rítmica específica, de origem africana, com certas transgressões harmônicas e timbrísticas e com a introdução de práticas musicais também comuns em épocas passadas, como, por exemplo, a improvisação. Em ambos os casos, quando não ocorre a pura e simples inconsciência, há uma simplificação deliberada na linguagem musical com o objetivo de reforço de uma certa ideologia. Em razão dessa proximidade observa-se também que, no trecho supracitado, Adorno remete ao texto sobre o jazz, “Moda atemporal” (*Zeitlose Mode*), de 1953, publicado primeiramente na revista *Merkur*, nesse mesmo ano, e depois em *Prismas*, cuja primeira edição data de 1955. Ao comentar a enorme influência que o Jazz estava tendo sobre as novas gerações em todo o mundo ocidental, Adorno chama a atenção para o seu caráter intermediário entre a pura e simples adaptação ao sistema econômico, por um lado, e a valorização de um elemento imaginativo que esse gênero musical pretende sustentar, por outro. Aqui, Adorno introduz a idéia da desartificação, empregando uma locução verbal; portanto ainda sem expressá-la no substantivo que a tornou conhecida:

As pessoas em desenvolvimento ainda não estão totalmente dominadas pela vida profissional e seu correlato psíquico, o “princípio de realidade”. Seus impulsos estéticos não são simplesmente exterminados pela opressão, mas desviados. O jazz é o meio preferencial desse desvio. Às massas de jovens que acorrem à moda atemporal ano a ano, provavelmente para esquecê-la depois de alguns anos, ele fornece uma solução de compromisso entre a sublimação estética e a adaptação social. O elemento “irrealístico” – não valorizável em termos práticos –, imaginativo, é admitido na medida em que ele se transforma no seu próprio caráter, de modo que ele mesmo se assemelha incansavelmente ao empreendimento real; repete em si seus mandamentos, vai ao encontro deles e, com isso, se incorpora novamente ao âmbito do qual ele queria sair. *A arte é desartificada* [grifos meus/rd]: ela mesma se apresenta como uma parte daquela adaptação, que contradiz o seu próprio princípio. A partir daí iluminam-se alguns traços peculiares do procedimento jazzístico. (GS 10.1, p. 135-136).

Uma vez que a introdução desse ponto de vista reporta-se a um fenômeno da cultura de massas, torna-se evidente que, já no texto sobre indústria cultural da *Dialética do esclarecimento*, escrita juntamente com Max Horkheimer e publicada em meados da década de 1940, há indícios muito claros daquilo que, a partir dos anos 1950, Adorno denominará “desartificação”. A ela associados estão no referido texto, dentre outros fatores, o estreitamento da concepção de “estilo”, a liquidação do trágico, o desarme do caráter de sublimação da arte e a instrumentalização da beleza – cristalizada na idéia de “fetichismo das mercadorias culturais”.

Não é sem razão, portanto, que a primeira vez que o termo “desartificação” aparece na *Teoria Estética* é numa seção desse livro

intitulada “Desartificação da arte; para a crítica da indústria cultural”. Aqui, Adorno se reporta ao primeiro parágrafo da obra, no qual ele menciona a perda de evidência da arte no mundo contemporâneo, asseverando que ela reage a isso não apenas com a transformação de seus procedimentos, mas também com o questionamento sobre seu próprio conceito. Ao recordar a existência, no passado, de uma “arte menor”, que coexistia com a arte autônoma antes de vir a se tornar objeto da administração pela indústria cultural, Adorno aponta, num trecho que, aliás, também remete à supracitada passagem de *Prismas*, para o fato de que a desartificação é, antes de tudo, produto da abordagem que o público adestrado pela cultura de massas faz da arte que ainda poderia ser considerada autêntica, abordagem que expressa sua inadaptação ao processo produtivo, sem que, no entanto, o redima das mazelas dela decorrentes:

Aqueles que são tapeados pela indústria cultural e sedentos por suas mercadorias se encontram aquém da arte: por isso, eles percebem sua inadequação ao processo social vital contemporâneo – não sua própria inverdade – menos veladamente do que aqueles que ainda se lembram do que era uma obra de arte. Eles forcem à desartificação da arte. A paixão pelo toque, por não deixar que qualquer obra seja o que ela é e por orientar cada uma no sentido de diminuir a distância do observador é um inequívoco sintoma daquela tendência. A vergonhosa diferença entre a arte e a vida, que vivem e na qual não querem ser incomodados porque não suportariam a repugnância, deve desaparecer. Essa é a base subjetiva para a inclusão da arte entre os bens de consumo por parte dos *vested interests*. (GS 7, p. 32).

Um ponto de vista semelhante, o qual aponta para a possibilidade de a desartificação advir de uma incompreensão generalizada do público, é retomado, adiante, no parágrafo “Caráter de enigma e Compreensão”, no qual Adorno comenta a vanidade de tentar convencer sobre a importância da arte aqueles que, em virtude de sua imersão quase total no processo produtivo e – especialmente – sua submissão aos ditames ideológicos a ele relacionados, já perderam inteiramente a noção do que seria uma expressão artística autêntica:

É impossível explicar a amúscos o que seria a arte; o ponto de vista intelectual eles não poderiam trazer para sua experiência de vida. Tão hipertrofiado está neles o princípio de realidade, que esse torna simplesmente um tabu o comportamento estético; provocada pela aprovação cultural da arte, a amusia se transforma frequentemente em agressão e não por acaso essa leva a consciência geral hoje à desartificação da arte. (GS 7, p. 183).

Descreve-se, aqui, o característico comportamento coletivo no sentido da incompreensão tanto do patrimônio artístico historicamente estabelecido quanto – talvez principalmente – da arte contemporânea, levando ao tratamento das obras como bens de con-

sumo, tendo em vista, como já se apontou, uma drástica redução da distância entre a arte e a vida, não no sentido de elevar essa, mas no de degradar aquela. Esse comportamento também não é redimido por uma consciência difusa sobre o que seria a arte autêntica, pois, sob a base econômica da superprodução mercantil, ele leva à submissão do (desde sempre problemático) valor de uso das obras ao seu valor de troca, i.e., o prestígio do consumo cultural refinado sobrepondo-se a uma fruição direta das obras, redundando na concepção de “fetichismo das mercadorias culturais”, primeiramente introduzida por Adorno no ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição” e posteriormente desenvolvida no capítulo da *Dialética do esclarecimento* referente à indústria cultural⁴. Essa situação abre caminho para compreender a desartificação, antes de tudo, como uma projeção, por parte desse público culturalmente expropriado, da sua nulidade interior sobre as obras, degradando-as por não se pôr à sua altura: “Enquanto *tábula rasa* das projeções subjetivas, a obra de arte é desqualificada. Os pólos de sua desartificação são: que ela se torna tanto coisa entre coisas quanto veículo da psicologia do observador. O que as obras de arte não dizem mais, o observador substitui pelo eco padronizado de si mesmo, que ele ouve delas.” (GS 7, p. 33).

O silenciamento das obras advém da incapacidade de sua interpretação pelas massas, de modo que a desartificação pode ser entendida também como incompreensão das manifestações estéticas em virtude de uma projeção depauperada, implícita na referência ao “eco padronizado de si mesmo”. Para o entendimento mais aprofundado desse processo, é importante recordar a teoria da “falsa projeção” da *Dialética do esclarecimento*, exposta não no capítulo sobre a indústria cultural, mas no intitulado “Elementos do anti-semitismo”. Segundo essa teoria, a projeção assemelha o exterior ao eu, ao contrário da mimesis, na qual o eu se assemelha ao exterior. Essa “projeção normal” é um mecanismo psíquico absolutamente necessário para que o mundo faça sentido para o sujeito, já que, numa evidente inspiração kantiana, os autores afirmam que o hiato entre a interioridade e a exterioridade só pode ser transposto pela atividade subjetiva, somente a partir da qual pode-se falar numa experiência do mundo propriamente dita.

Essa atividade do sujeito se baseia numa reflexão cuja principal tarefa é exatamente diferenciar as contribuições advindas do exterior e do interior para a formação de uma cognição – num sentido muito geral – do mundo. Ocorre, no entanto, que os indivíduos psiquicamente expropriados, que compõem as massas tão características do capitalismo tardio, são, quase por definição, incapazes de realizar a referida reflexão, introjetando de modo mimético padrões de comportamento impostos pelo sistema de dominação e devolvendo-os ao exterior, sem qualquer contribuição própria, por meio de uma projeção empobrecida. A ela, Adorno e Horkheimer denominam “falsa projeção”, assinalando-a como fundamento de uma percepção equivocada da realidade que está na base do comportamento tanto do público cativo da indústria cultural quanto das fileiras que elegem (e elegem) tiranos e os mantêm no poder. Por isso, não seria errado falar na desartificação, a princípio, como a falsa projeção diri-

⁴ Cf. Der Fetischismus in der Musik und die Regression des Hörens, In: *Dissonanzen. Musik in der verfallenen Welt* (GS 14, p. 24 et seq.). Quanto ao texto sobre a indústria cultural, a referência completa é: “Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, In: *Dialektik der Aufklärung* (GS 3, p. 180 et seq.).

gida àqueles construtos estéticos a que se têm chamado, desde muito tempo, obras de arte.

Assim como se está de acordo sobre a relevância da projeção como um importante dispositivo de nossa cognição em geral, pode-se dizer que a apreciação estética depende, mesmo que preliminarmente, do caráter projetivo de nossas percepções. Entretanto, a ausência da atividade reflexiva do sujeito não pode ser compensada por quaisquer características estéticas das obras, por mais fortes e evidentes que sejam, e é por isso que Adorno chama a atenção, nos “Paralipomena” da *Teoria estética*, para o caráter sistematicamente falso da projeção através da qual as camadas mais amplas da população “percebem” as manifestações artísticas, reafirmando o relacionamento entre a desartificação e a incapacidade do público – cooptado pela cultura de massas – para avaliar corretamente as manifestações artísticas, chegando ao limite de não reconhecer o seu direito de existência:

Enquanto a tese do caráter projetivo da arte ignora sua objetividade – qualidade e teor de verdade – e permanece aquém de um conceito enfático de arte, ela tem peso como expressão de uma tendência histórica. O que ela faz à arte de modo filistino corresponde à caricatura positivista do esclarecimento, à razão subjetiva liberada. Seu enorme poder social atinge o interior das obras. Aquela tendência, que, pela desartificação, gostaria de tornar impossíveis as obras, não pode ser interrompida com o apelo de que deveria haver arte: isso não está escrito em nenhum lugar. Deve-se apenas pensar com isso toda a consequência da teoria da projeção: a negação da arte. Do contrário, a teoria da projeção corre para sua pejorativa neutralização de acordo com o esquema da indústria cultural. (GS 7, p. 399).

Já sabemos que quase todas as ocorrências do termo “desartificação”, na *Teoria estética*, se referem, de um modo ou de outro, à indústria cultural; mas seria interessante poder observar com mais detalhes de que modo essa interfere na apreciação das obras de arte, tendo em vista os diversos âmbitos artísticos. O único desses em que Adorno é mais específico é o domínio da música, em vista do qual, aliás, se deu o primeiro emprego do termo “desartificação”. Isso pode ser pelo menos parcialmente explicado pelo fato de que as abordagens sobre a desartificação na principal obra estética de Adorno são contemporâneas de textos sobre música dos *Escritos musicais* (mais especificamente na coletânea denominada “Inpromptus”), tais como “Pequena heresia” e “Observações sobre a vida musical alemã”, nos quais também aparecem referências explícitas àquele conceito. No que concerne ao primeiro texto, o autor critica o que ele denomina “escuta atomística”, chamando a atenção para a necessidade de uma compreensão musical que dê conta das conexões específicas da linguagem sonora sem se descuidar da percepção da música como um todo pleno de sentido, corporificando o que ele entende como “audição estrutural”⁵. Segundo Adorno,

⁵ O conceito de “audição estrutural” é apresentado do seguinte modo na tipologia da audição da “Introdução à sociologia da música”: “O comportamento totalmente adequado poderia ser chamado de audição estrutural. Seu horizonte seria a lógica musical concreta: compreende-se em sua necessidade – mesmo que de modo não literalmente causal – aquilo que se percebe”. (GS 14, p. 182).

É pré-artística a audição atomística, que se perde, enfraquecida e passiva, no estímulo do momento, no som isolado agradável, na melodia previsível e facilmente memorizável. Uma vez que, nessa audição, a capacidade subjetiva para a síntese se perde, ela fracassa também diante da síntese objetiva que toda música mais amplamente organizada realiza. O procedimento atomístico, que ainda tem sido o mais difundido, é certamente aquele sobre o qual a chamada música leve especula e o qual ela cultiva, transforma-se no divertimento sensível, saboroso, a desartificação da arte, da qual essa, de fato, muito diligentemente ao longo de séculos e apenas com insistência se libertou. Quem ouve atomisticamente não consegue perceber a música – porque ela então escapa aos conceitos – sensivelmente como algo espiritual. (GS 17, p. 297).⁶

Desse modo, tendo em vista que mesmo o que se entende por “gosto musical” encontra-se já bastante contaminado pela “escuta atomística”, registra-se no outro texto sobre música mencionado, “Observações sobre a vida musical alemã”, a exigência de que a consciência musical mais avançada ultrapasse aquele, i.e., “não fique atrás dele rumo à barbárie. No meio da tendência universal para a desartificação da arte, essa máxima, assim como um dia o título do livro de Adolf Loos, tem sempre caído no vazio”. (GS 17, p. 183).

Cumprir observar que, para além dessa compreensão mais “subjetiva” – mesmo que coletivamente entendida – da desartificação, a qual se relaciona com a projeção da indigência cultural das massas sobre os construtos estéticos, há inúmeras considerações, na *Teoria Estética*, que apontam para sua possível realização no pólo objetivo da apreciação estética, i.e., nas próprias obras de arte⁷. Uma abordagem de Adorno que, em certo sentido, faz a transição entre a compreensão “subjetiva” e a objetiva da desartificação ocorre no parágrafo intitulado “Expressão e construção”. Nele, Adorno estabelece que a dialética entre esses dois elementos, especialmente na vanguarda “clássica”, não se realiza como ponto intermédio, mas apenas na radicalização de um deles, a partir da qual o outro advém como contrapartida. Exemplos desse processo são: no pólo da expressão, a peça *Erwartung*, de Schönberg, na qual os aspectos construtivos brotam do seu característico transbordamento expressivo; no pólo construtivo, a *Filarmonia Berlimense*, de Scharoun, na qual a extrema funcionalidade da construção, tendo em vista o objetivo de execução (e de audição) de música sinfônica, acaba por criar uma linguagem arquitetônica de grande expressividade. A partir da idéia de que a “expressão absoluta equivaleria à própria coisa”, Adorno retoma a discussão sobre o tema benjaminiano da aura, associando essa “equivalência à própria coisa” da expressão ao “aqui e agora” da arte aurática, que se desintegra no âmbito da reproduzibilidade técnica:

O fenômeno da aura, descrito por Benjamin com nostálgica negação, perverteu-se onde ele se põe e, por meio disso, simula; onde dispositivos que, segundo a produção e reprodução resistem ao *hic et nunc*, são dependentes de

⁶ Esse trecho é transcrito *ipsis litteris* no texto “Belas passagens”, também de 1965 (GS 18, p. 695).

⁷ Ulrich Müller, em seu artigo „Die Illusion der Formlosigkeit. Zur Kritik gegenwärtiger ‚Entkunstung‘ der Kunst” (*Zeitschrift für kritische Theorie*, 12/2001, p. 9-28), parece não levar em conta esse processo no pólo objetivo da apreciação estética, ao observar que, “para Adorno, desartificação significa duas coisas: a degradação das obras de arte em coisas do cotidiano e seu abuso como construtos de projeção subjetiva” (p.9, nota 1).

uma aparência desse tipo, como o filme comercial. Isso certamente prejudica também o que é produzido individualmente, tão logo ele conserva a aura, elabora o particular e socorre a ideologia, que se faz bondosa ao que é bem individualizado, que ainda existe no mundo administrado. Por outro lado, a teoria da aura, a-dialeticamente manejada, se presta ao abuso. Com ela, aquela desartificação da arte se revaloriza como mote que se ajusta à era da reprodutibilidade técnica da obra de arte. (GS 7, p. 73).

Naturalmente, tem-se até aqui pouco mais do que o que já se estabeleceu sobre o relacionamento entre a desartificação e a indústria cultural – campo privilegiado da reprodutibilidade técnica dos objetos estéticos. Mas, na seqüência, ao apontar para a superioridade do “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*) das obras diante dos pólos expressivo e construtivo, mesmo que ambos sejam passíveis de cooptação pelo “mundo administrado”, Adorno chama a atenção para o efeito daquele na “coerência” (*Stimmigkeit*), i.e., no caráter de integração, dos construtos estéticos autênticos, apontando para sua tendência consciente à fragmentação na linguagem, o que se mostrará como um possível caminho “interno” – e “objetivo” – para a desartificação.

Esse caminho continua a se descortinar no parágrafo intitulado “Tecnologia”. Nele, Adorno aponta para a característica da arte de preservar desde tempos imemoriais, no seu caráter de aparência, certo aspecto do encantamento da magia, de onde ela adveio e a qual superou, num processo que deve ter durado milênios. Entretanto, numa situação de progressivo desencantamento, na qual a racionalidade instrumental impera quase absoluta, a simples existência de obras de arte, com seu supramencionado caráter de aparência, é um escândalo e – principalmente – uma espécie de desafio aos poderes constituídos. Por outro lado, o liame com a magia é um fardo insuportável para a arte que possui compromisso com a verdade e, ao mesmo tempo, tem sua existência no mundo desencantado. Desse modo, para Adorno, a fase final da arte não seria, como estabelecerá Hegel, apenas a arte romântica, devendo incluir também uma fase anti-romântica, que seria a única com poderes – em virtude de seu negrume (*Schwärze*) – para fazer frente ao mundo desencantado mediante a existência de algo que não existe. Disso resulta um inarredável conflito, que se manifesta num antagonismo interno às obras de arte, do qual advém um outro acesso possível à desartificação:

O a priori do enfoque pura e simplesmente artístico e o estado da história já não se afinam mais, se é que algum dia se harmonizaram. E essa incongruência não é possível de ser eliminada por meio de adaptação: a verdade é, antes, suportá-la. Ao contrário, a desartificação da arte – não menos da correta quanto daquela que se vende barato – é imanente, de acordo com a tendência tecnológica da arte, impossível de ser interrompida pela invocação de uma interioridade pretensamente imediata e pura. (GS 7, p. 93-4).

A referida imanência da desartificação da arte em consonância com sua “tendência tecnológica” é um primeiro aceno concreto para a possibilidade de que ela não seja apenas um reflexo da incompreensão do público estultificado pela indústria cultural, mas também abra caminho para uma incorporação, através da re-tradução em linguagem artística, de elementos presentes no mundo administrado, tendo em vista resultados esteticamente frutíferos. Essa possibilidade é explicitamente posta nos parágrafos contíguos, intitulados “O ‘mais’ como aparência” e “Transcendência estética e desmágicização”. No primeiro, Adorno afirma que o belo da natureza advém do fato de que ela parece dizer mais do que efetivamente é, o que inspira a constituição da beleza artística como um *mais* construído pelas mãos humanas, ao qual também se pode denominar de “transcendência” das obras. Tendo em vista essa noção, pode-se dizer que a arte se desartifica, naquele sentido pejorativo supramencionado, se não atinge o patamar dessa transcendência estética (cf. GS 7, p. 122). No parágrafo seguinte, Adorno retoma, para elucidar essa concepção de transcendência, o tema benjaminiano da aura, ao qual aquela é aproximada tendo em vista a dialética de presença e ausência que é comum a ambas. Do tratamento ambíguo dispensado por Baudelaire tanto à aura quanto à transcendência, surge a idéia de que a desartificação, em que pese sua primeira acepção – claramente prejudicial à arte –, se afigura como um caminho possível para sua sobrevivência:

Benjamin chamou a atenção, sob a temática da aura, cujo conceito, em virtude de sua clausura, se aproxima bastante do fenômeno que se ultrapassa a si mesmo, para o fato de que o desenvolvimento com a participação de Baudelaire tornou a aura, mais ou menos como “atmosfera”, um tabu. Já em Baudelaire, a transcendência do fenômeno artístico é efetivada e negada de uma só vez. Sob esse aspecto, a desartificação da arte se determina não apenas como estágio de sua liquidação, mas também como sua tendência de desenvolvimento. (GS 7, p. 122-123).

A idéia da desartificação como tendência do desenvolvimento artístico leva ao pensamento de que pode ser interessante para a criação das obras uma espécie de simulação de sua dissolução na realidade empírica, o que, por sua vez, leva à indagação sobre o relacionamento da arte com aquilo que lhe é radicalmente exterior, tema que é abordado no parágrafo intitulado “A arte e as obras de arte”, no qual aquela idéia aparecerá a partir da discussão sobre o relacionamento das obras com o conceito de arte. Inicialmente, aponta-se para a dificuldade de o conceito genérico de arte atingir as obras nas suas realizações individuais, não em virtude de deficiências de seus criadores, mas principalmente porque as obras, em proporção crescente, abandonam a pureza conceitual que facilitaria sua subsunção à noção mais ampla e se tornam “impuras”, na medida em que vão ao encontro do âmbito extra-artístico, mesmo levando em consideração todos os enormes problemas que esse movimento pressupõe. Como já se sugeriu, esse é também um modo de compreender a desartificação da arte:

A antinomia do puro e do impuro na arte se subordina àquela mais geral, de que a arte não é o conceito superior de seu gênero. Esses diferem tanto de modo específico quanto se imbricam. A questão predileta entre os apologetas tradicionalistas de todos os graus, “isso ainda é música?”, é infrutífera; ao contrário é concreto analisar o que seria a desartificação da arte ou a práxis em que a arte de modo irrefletido, aquém de sua própria dialética, se aproxima do que é exterior ao estético. (GS 7, p. 271).

Naturalmente, essa aproximação ao “que é exterior ao estético” é uma faca de dois gumes, pois, se, por um lado, é uma tendência que poderia garantir a sobrevivência da arte numa situação em que talvez não sejam mais cabíveis obras pura e simplesmente auráticas, por outro, uma “práxis irrefletida”, que lance a arte “aquém de sua própria dialética”, apresenta o risco de sua indistinção dos produtos da indústria cultural, que, afinal de contas, coloniza quase todos os espaços da vida cotidiana das pessoas, inclusive – talvez especialmente – sua relação com a cultura como um todo. Esse perigo não passou despercebido por Adorno, que no parágrafo “Posição para com a práxis, efeito, vivência, abalo” introduz a noção desse último (*‘Erschütterung’*) como um importante elemento diferenciador entre as obras e as mercadorias culturais, asseverando que, naquelas, o abalo recorda o sujeito da debilitação a que ele está submetido, inclusive pelo efeito da cultura de massas. O liame entre o abalo e a desartificação ocorre na medida em que essa parece ser o fundamento “interno” através do qual aquele se realiza, de acordo com o que diz Adorno, numa passagem em que, curiosamente, o abalo é aproximado também da concepção kantiana do sublime:

Abalo, contraposto de modo frontal ao conceito habitual de vivência, não é qualquer satisfação particular do eu, não é semelhante ao prazer. Ele é, antes, um momento da liquidação do eu, que se compenetra, enquanto abalado, da própria limitação e finitude. Essa experiência é contrária ao enfraquecimento do eu que a indústria cultural promove. Para ela a idéia do abalo seria uma tolice vã; isso é a motivação mais interna da desartificação da arte. O eu precisa, para que ele enxergue apenas um pouquinho para fora da prisão que ele próprio é, não da distração, mas do maior tensionamento. Isso preserva o abalo, aliás, um comportamento involuntário, diante da regressão. Kant apresentou fielmente, na estética do sublime, a força do sujeito como sua condição. (GS 7, p. 364).

Curiosamente, não se pode distinguir claramente se aqui “desartificação” se refere à despotencialização das obras pelo público ou à sua dessubstancialização pelos próprios artistas, pois na frase “isso é a motivação mais interna da desartificação da arte” não está claro se o “isso” simplesmente corrobora a rejeição do abalo pela indústria cultural (caso em que a desartificação se equivale à falsa projeção sobre as obras) ou se, ao contrário, se contrapõe àquela rejeição (caso em que a desartificação pode se concretizar como um procedimento

de criação de obras intencionalmente “inauráticas”). De qualquer modo, essa ambigüidade sugere a possibilidade de insuspeitados relacionamentos entre os dois significados aqui considerados. Um deles diz respeito ao fato de que, na esteira da vanguarda européia “clássica” do início do século XX, não faltaram exemplos de obras que propunham uma espécie de indistinção entre elementos da vida e da arte, como os *ready-mades* de Marcel Duchamp ou, algumas décadas depois, a peça “4:33” de John Cage, composta apenas de silêncio na duração indicada pelo seu título.

Sobre Duchamp, apesar de sua importância na modernidade artística do início do século XX, Adorno não diz uma só palavra, o que é de se estranhar, principalmente levando em consideração que sua série de objetos diretamente retirados da vida cotidiana, como o mictório (“Fountain”), a pá de neve (“In advance of a broken arm”) ou o cabideiro (“Trap”), datam da década de 1910 e certamente eram conhecidos do filósofo. No que concerne a Cage: não obstante a tendência de Adorno a certo detalhamento da desartificação no âmbito da música no primeiro sentido aqui discutido, suas referências ao compositor norte-americano⁸ não dizem respeito diretamente à desartificação no segundo sentido, i.e., à intencional dissolução da obra no ambiente, mas à introdução do acaso na composição musical, que, embora esteja no espírito daquela, não é assim encarada de modo explícito. Essa indistinção, proposta em várias obras de Cage, entre sons musicais e ruídos ambientais, foi recentemente abordada por Arthur Danto no tocante à inclusão do compositor nessa tendência comum a várias artes nos anos sessenta:

Através de todo mundo da arte no início dos anos 1960 havia exemplos que pareciam tão fortemente coisas que não eram obras de arte, que teria sido difícil dizer qual era qual. Na música, John Cage estava subvertendo a diferença entre sons musicais, estritamente considerados, e os ruídos da mera vida.⁹

Desse modo, a desconsideração, por parte de Adorno, de fenômenos como os *ready-mades* duchampianos e a incorporação de ruídos ambientes por Cage sugere que para levar adiante o exame da “desartificação”, enquanto proximidade extrema dos construtos estéticos para com objetos comuns, tenhamos que prosseguir sem a companhia do filósofo alemão, apesar de ele ter sido o criador desse termo e, ao que me consta, um dos primeiros a apontar para essa tendência na arte contemporânea. Por outro lado, o fato de que Danto, embora não adote o termo cunhado por Adorno, aborde tão insistentemente ao longo de sua obra fenômenos limítrofes entre a arte e a vida sugere a necessidade da consideração de certos aspectos de sua estética.

3. A teoria da arte contemporânea de Arthur Danto como um (involuntário) conseqüente da desartificação da arte

De fato, Arthur Danto, apesar de oriundo de uma vertente da filosofia analítica, essencialmente diversa da Teoria Crítica de Adorno¹⁰, desde a década de 1960 se ocupou filosoficamente de obras das artes

⁸ Cf. GS 10.1, p. 437; GS 14, p. 128 e 295; GS 16, p. 480; GS 17, p. 168 e 270; GS 18, p. 136.

⁹ *Unnatural Wonders. Essays from the Gap between Art and Life*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005, p.12 et seq.

¹⁰ Certamente, as diferenças fundamentais entre Adorno e Danto são um problema que não pode ser ignorado. No entanto, me parece frutífero aproximar ambos os autores no que concerne ao tema da desartificação. Uma discussão mais ampla sobre a compatibilidade ou incompatibilidade das duas estéticas é uma questão em aberto, sendo que, até agora, há muito poucos trabalhos que, de algum modo, aproximam Adorno de Danto. Eu conheço apenas dois: “For the Birds/Against the Birds. The Modernist Narratives of Danto and Adorno (and Cage)”, de Lydia Goehr, cuja tradução está publicada em *Ensaio sobre filosofia e música* (Vladimir Safatle e Rodrigo Duarte (org.), São Paulo, Editora Humanitas, 2007), e uma parte do ensaio “Entkunstung”, de Alexander

visuais que poderiam ser entendidas – sem sombra de dúvida – como “desartificadas”. Embora façam parte de suas considerações os *readymades* duchampianos, a análise de Danto recai principalmente sobre a *Pop Art* de Andy Warhol. Sua exposição de 1964 na Stable Gallery, em que o artista apresentou esculturas que não passavam de pilhas de reproduções fiéis de caixas de esponjas de aço *Brillo*, de cereais *Kellogs* e de sopas enlatadas *Campbell*, dentre outros, inspirou Danto a redigir seu texto “O mundo da arte”, no qual ele indaga sobre o mistério da transformação de objetos comuns (ou de suas imagens) em obras de arte. Sua conclusão é de que é um tipo de olhar teórico, de certo modo especializado, que tem a capacidade de produzir essa “transfiguração”:

Não importa que a caixa de Brillo possa não ser boa – menos ainda grande – arte. O que chama a atenção é que ela seja arte de algum modo. Mas, se ela é, porque não o são as indiscerníveis caixas de Brillo que estão no depósito? Ou toda a distinção entre arte e realidade caiu por terra? (...) O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é.¹¹

Se, retomando o trecho supracitado, considerarmos o primeiro conceito de desartificação aqui introduzido, observa-se uma interessante simetria entre as abordagens de Adorno e de Danto: assim como a massa imbecilizada pela indústria cultural pode “desartificar” (no primeiro sentido) algo que foi produzido especialmente para ser uma obra de arte, um público “especializado”, pertencente ao “mundo da arte”, pode ajudar a “artificar” um objeto (ou sua imagem) cuja confecção não tinha originalmente em vista uma produção artística, a qual só pôde advir da adoção, pelo artista, de uma radical desartificação (no segundo sentido – relativo ao risco calculado de uma descaracterização da obra mediante sua aproximação do âmbito extra-artístico) ao propô-lo como “obra”. Esse fato gerou uma curiosa situação, na qual o mesmo filisteu que adquiria suas caixas de esponjas de aço *Brillo* no supermercado se mostrou chocado ao reencontrá-las na galeria de arte como elementos de esculturas. Ele só se tranqüilizou quando a indústria cultural tornou a *Pop Art* palatável, embora nunca tenha entendido as implicações estético-filosóficas desse acontecimento.

As implicações filosóficas da possibilidade de situações-limite no cenário artístico contemporâneo, nas quais objetos comuns são indiscerníveis de obras de arte, passaram, desde meados da década de 1960, a ser uma obsessão para Danto, tendo sido retomadas no seu principal livro de estética, *A transfiguração do lugar comum*. Nessa obra, Danto parte de uma situação fictícia, na qual meia dúzia de telas quadradas, cobertas de tinta vermelha e fisicamente tão idênticas entre si quanto poderiam ser, são passíveis de consideração como seis obras de arte totalmente diferentes, com base no fato de que, em cada uma delas, dentre outros fatores, há uma motivação diferente,

Garcia-Düttmann (in: *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, p. 64-70). Enquanto o texto de Goehr se ocupa de elencar, no que concerne à música de John Cage, as semelhanças e as diferenças entre Adorno e Danto, o de Garcia-Düttmann, embora incluído num texto sobre a própria desartificação, é uma contundente crítica a Danto, de um ponto de vista que se pretende autenticamente adorniano. Há que se mencionar que a crítica de Garcia-Düttmann se baseia apenas no livro *The Philosophical Desinfranchisement of Art*, valendo-se de seu enfoque bastante específico para desqualificar o ponto de vista de Danto: “o elemento questionável e reacionário dessa concepção filantrópico-antropomórfica, na verdade, estritamente antropológica é mais do que evidente” (p.65). Naturalmente, não estou de acordo com o juízo de Garcia Düttmann, baseando-me em razões que, por fugirem dos objetivos desse artigo, não poderei nomear aqui. Pretendo fazê-lo num texto em que as semelhanças e diferenças entre os dois autores serão abordadas.

¹ O mundo da arte (tradução de Rodrigo Duarte), *Artefilosofia*, n. 1, 2006, p. 21-22. (Do original: *The Journal of Philosophy*, v. LXI, n. 19, 15 out. 1964.)

um título próprio e até mesmo uma datação específica, que varia dos séculos XV (uma imaginária *Conversazione Sacra* apenas iniciada por Giorgione) ao XX (uma não menos fictícia “Toalha de mesa vermelha”, de um desconhecido discípulo de Matisse). A essa coleção de obras diferentes, composta de objetos materialmente idênticos, o pintor “J” – personagem inventado por Danto – quer adicionar sua própria tela quadrada vermelha, o que gera o seguinte comentário do filósofo norte-americano:

Entrementes, posso apenas observar que, embora tenha produzido uma obra de arte (muito minimalista), não discernível à primeira vista de uma simples superfície pintada de vermelho, ele ainda não fez uma obra de arte a partir daquela simples superfície pintada de vermelho. Ela permanece o que ela sempre foi: um estranho na comunidade das obras de arte, mesmo que aquela comunidade contenha tantos membros indiscerníveis dela. Desse modo, esse foi um gesto simpático, mas inútil, da parte de J: ele aumentou minha pequena coleção de obras de arte, deixando intactos os liames entre essas e o mundo das meras coisas. Isso intriga a J tanto quanto a mim. Não pode ser simplesmente porque J é um artista, pois nem tudo que um artista toca se torna arte. (...) Isso deixa então apenas a opção, agora realizada por J, de *declarar* aquela polêmica superfície vermelha como sendo uma obra de arte. Por que não? Duchamp declarou uma pá de neve como tal e ela se tornou assim; um porta-garrafas como tal e ele se tornou assim. Admito que J tem exatamente o mesmo direito de declarar a superfície vermelha como uma obra de arte, portando-a triunfantemente através do liame, como se ele tivesse resgatado algo raro. Tudo agora na minha coleção é obra de arte, mas nada foi clarificado sobre o que foi obtido. A natureza do liame é filosoficamente obscura, apesar do sucesso da investida de J.¹²

Embora não se mencione explicitamente aqui, essa discussão sobre o que torna obra de arte um objeto indiscernível de meras coisas (como o quadrado vermelho do exemplo) certamente tem como *Leitmotiv* a situação criada por Andy Warhol, ao propor as réplicas idênticas de caixas de *Brillo* como obras de arte. De fato, mais adiante, ao imaginar outra situação-limite, na qual haveria uma confusão entre uma obra de arte de Picasso, que não passaria de uma gravata tingida de azul, um trabalho manual idêntico feito por uma criança e uma falsificação da primeira, feita por um falsário profissional, Danto re-introduz a espinhosa questão sobre o que torna algo uma obra de arte, diferenciando-o de objetos idênticos existentes no mundo das meras coisas:

O fato requer menção porque não é, como com J, simplesmente que acontece de Picasso ter sido um artista que sua gravata, mas não aquela da criança, é uma obra de arte, porque a coisa tem que estar numa relação correta para com a pessoa que causa o seu advir à existência, mesmo

¹² *The Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art.* Cambridge (Massachusetts)/London, 1981, p.3.

se acontece de ele ou ela ser artista. Houve um certo sentimento de injustiça quando Wahrol encheu a Stable Gallery com pilhas de suas caixas de Brillo. Porque o cai-xote de Brillo do lugar-comum foi desenhado por um artista, um expressionista abstrato, que, por necessidade, foi compelido à arte comercial e a questão era: por que as caixas de Wahrol deveriam custar US\$ 200, quando o produto daquele homem não valia nem um centavo.¹³

À parte dessa discussão sobre o valor econômico de obras, que, de resto, é mais mercadológica do que filosófica, torna-se claro que, embora nessa importante obra de Danto haja poucas menções à *Pop Art*, é ela que está na base de suas indagações mais pormenorizadas sobre a possível indiscernibilidade entre obras de arte e objetos comuns. A partir de meados da década de 1980, em sua coletânea *O descredenciamento filosófico da arte*, especialmente no texto “O fim da arte”, Danto passou a associar essas indagações à tese hegeliana sobre a perda de substancialidade da arte, com a qual iniciei minha exposição: “(...) o pensamento de Hegel era que por um período de tempo as energias da história coincidiram com as energias da arte, mas agora a história e a arte devem ir em direções diferentes e, apesar de a arte continuar podendo existir no que chamei de um modo pós-histórico, sua existência já não porta qualquer significância histórica”¹⁴. É interessante observar que, para Danto, é muito significativo o fato de essa consciência sobre o esgotamento das possibilidades “históricas” da arte advir do seio da própria atividade artística – se uma teoria como essa surgisse simplesmente pelo arbítrio de um filósofo, ela seria, mais do que desprezível, extremamente autoritária.

Esse fato leva Danto – mais uma vez – a valorizar de modo muito particular a *Pop Art*, pois, segundo ele, somente com ela a arte chegou à sua “autoconsciência filosófica”, que seria um sinônimo do fim de sua história, de um modo análogo à estética hegeliana, na qual o fim da arte, como parte da autoconsciência do espírito, redundará na filosofia. A diferença é que, aqui, a “decretação” do fim da arte, entendido como *fim da história da arte*, ocorre a partir da própria criação artística e não de “cima para baixo”, mediante o desdobramento do espírito absoluto, como queria Hegel. Não é preciso insistir que esse ato voluntário da desistência da exclusividade do ato plasmador de forma como definidor da arte, por parte dos próprios artistas, corresponde ao segundo sentido, atribuído por Adorno, da desartificação, embora Danto, além de não usar esse termo, só muito recentemente reconheceu o filósofo frankfurtiano como um interlocutor válido, ao colocar o famoso trecho inicial da *Teoria estética* como epígrafe de um capítulo de *O abuso da beleza*¹⁵.

Disso resulta que Danto pode ser um parceiro fundamental para continuar pensando a “desartificação” para além do escopo abrangido pela reflexão adorniana, considerando-se também que o que apareceu no trecho citado acima como “modo pós-histórico” de existência das obras de arte se desenvolveu até chegar na consolidação, em meados dos anos 1990, em *Após o fim da arte*, da noção de “arte pós-histórica”¹⁶ ou “contemporânea”, sobre a qual afirma Danto que,

¹³ *Ibidem*, p.44.

¹⁴ Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York, Columbia University Press, 1986, p. 84.

¹⁵ Arthur Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago/La Salle, Open Court, 2003, p.19.

¹⁶ Arthur Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 12 *et seq.*, passim.

Agora que o tegumento foi rompido, agora que pelo menos o vislumbre da autoconsciência foi obtido, de que a história terminou, ela [a arte/rd] se livrou de um fardo que ela poderia agora dar aos filósofos para carregarem. E os artistas, liberados do fardo da história, seriam livres para fazer arte de qualquer modo que desejarem, para que propósitos desejarem, ou para nenhum propósito. Essa é a marca da arte contemporânea; em contraste com o modernismo – e que não se admire disso –, não há algo como um estilo contemporâneo.¹⁷

Em que pese essa surpreendente convergência da arte “desartificada”, de Adorno, com o que Danto entende por “arte contemporânea”, uma diferença fundamental entre os dois autores é que, enquanto para o primeiro a desartificação, mesmo no segundo sentido de uma intencional estratégia de sobrevivência por parte de artistas avançados, insere-se num drama, no qual as chances de realização da humanidade estão seriamente comprometidas, para o segundo, a liberdade adquirida pelos artistas no âmbito da arte contemporânea é um auspicioso prenúncio de uma liberdade não apenas artística que pode vir a se concretizar no mundo atual. A discussão sobre essa importante diferença será, entretanto, objeto de outra investigação.

¹⁷ *Ibidem*, p. 15. Cf. “La obra de arte e el futuro histórico”, In: Arthur Danto, *La Madona del Futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Barcelona/Buenos/México, Paidós, 2003, p. 467-82.

Muito longe, muito perto: dialética, ironia e cinismo a partir da leitura hegeliana de *O sobrinho de Rameau*

Vladimir Safatle*

*Mas nesta vertigem na qual a verdade do mundo só se manifesta
no interior de um vazio absoluto, o homem encontra também
a irônica perversão da sua própria verdade...*

Foucault, História da Loucura

Um campo de batalha

O tamanho da virulência indica o tamanho do combate. Esta frase vale, sobretudo, para a natureza do que está em jogo no combate entre a dialética hegeliana e a ironia romântica. No fundo, Hegel sente a ironia como uma sombra sempre pronta a se deixar confundir com o corpo da dialética. E lá onde a proximidade é grande, a violência da crítica deve ser ainda maior.

De fato, há um movimento complexo de proximidade e distância entre dialética e ironia. A análise deste movimento fornece uma perspectiva privilegiada de compreensão de certos problemas, estratégias e riscos que a dialética deve abordar a fim de assegurar um conceito positivo de razão. Por um lado, dialética e ironia partilham a consciência a respeito do advento de uma modernidade disposta a problematizar tudo aquilo que poderia se apresentar como fundamento substancialmente enraizado. Espírito de época para o qual: “não somente está perdida (*verloren*) para ele sua vida essencial; está também consciente desta perda e da finitude que é seu conteúdo”¹. Tal como no caso da recuperação hegeliana da dialética, a ironia, enquanto modo privilegiado de estetização de sujeitos não-substanciais, volta normalmente à cena quando nos confrontamos com realidades históricas em crise de legitimação, incapazes de responder à expectativas de validade com aspirações universalizantes, mas que não têm a sua disposição uma nova legalidade: “Para o sujeito irônico a realidade perdeu toda a sua validade; ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à idéia”². Diante de uma realidade que não responde mais a expectativas de validade,

* Professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, autor de *A paixão do negativo*: Lacan e a dialética. São Paulo: Unesp, 2006.

¹ HEGEL. *Fenomenologia*, par. 7; *Phänomenologie*, p. 7.

² KIERKEGAARD. *O conceito de ironia*, p. 226.

abre-se sempre, ao sujeito, a negatividade da *ironização absoluta das condutas* ou, para falar com Hegel, da *Vereitelung* consciente-de-si de tudo o que é objetivo. Abre-se ao sujeito a possibilidade de mostrar que esta realidade não pode ser tomada a sério, devendo a todo momento ser invertida e pervertida (seriedade no sentido de adequação entre expectativas de validade e determinidades efetivas).

É por esta razão que mesmo Hegel (principalmente em seus comentários sobre Solger, já que as críticas a Schlegel sempre serão bastante contundentes) reconhece que a ironia pode aparecer como uma espécie de figura “larvar” da dialética. Sendo um processo de internalização de clivagens, de inversão de determinações fixas e de formalização de experiências de negatividade, a dialética partilha com a ironia certos traços estruturais. Dialética e ironia são modos de enunciar e apresentar a contradição entre efetividade e conceito (daí porque o conceito parece sempre ser invertido pela efetividade), entre caso e condições normativas de justificação³. Comentaristas como Ernst Behler chegaram mesmo a se ver autorizados, a partir daí, a afirmar que, por exemplo: “A proximidade da ironia de Schlegel com a própria posição de Hegel parece estar vinculada à estrutura da dialética hegeliana, que aparece animada também por um constante sim e não, uma construção e suspensão permanentes [resultante dos usos da contradição], um alternar entre auto-criação e auto-destruição, uma ‘negatividade’ inerente”⁴.

Quando Behler fez tal afirmação, ele tinha certamente em vista a presença, tanto na dialética quanto na ironia, da *Verhkerung* como modo de manifestação do esgotamento de determinações fixas e aparentemente substanciais. O uso da *Verhkerung* com suas passagens incessantes no oposto configura o primeiro nível da negatividade dialética. Tais passagens também animam o culto romântico ao paradoxo e à contradição que estão no cerne da recuperação da ironia, assim como no recurso ao *witz* enquanto figura privilegiada da ironia⁵. É neste sentido que há, na ironia, uma certa estetização da inadequação às determinações fenomenais que a aproxima necessariamente da dialética.

Por outro lado, dialética e ironia reconhecem uma certa transcendência *negativa* como modo de posição de sujeitos não substanciais. Em Hegel, a primeira posição da subjetividade é a transcendência do para-si em relação a toda e qualquer determinidade empírica. Não se trata aqui de compreender a transcendência simplesmente como esta ilusão própria ao uso da razão e sempre presente quando ela procura aplicar um princípio efetivo para-além dos limites da experiência possível. Hegel quer, na verdade, insistir na solidariedade entre a subjetividade e um ato de transcender que deve ser compreendido como negação capaz de pôr a não-adequação entre o ser do sujeito e os objetos da dimensão do empírico, como apresentação de uma não-saturação do ser do sujeito no interior do campo fenomenal. Tal transcendência não põe princípio efetivo algum para além da experiência possível. O que nos explica porque devemos compreendê-la como transcendência *negativa*.

A este respeito, lembremos que, principalmente a partir do romantismo alemão, a ironia será compreendida não apenas como um

³ Neste sentido, este artigo começa lá onde um outro artigo do autor (Linguagem e negação: sobre as relações entre ontologia e pragmática em Hegel, *Revista Dois Pontos*, 2006) termina. No primeiro artigo, tratou-se de demonstrar como a dialética era solidária de um conceito ontológico de negação que se fazia sentir na forma com que Hegel encaminhava problemas maiores vinculados à teoria da significação e à teoria da ação. Este conceito ontológico de negação poderia fornecer uma chave para a compreensão do caráter real da contradição no interior da filosofia hegeliana. Ficou em aberto, no entanto, a questão sobre os modos de apreensão e enunciação da contradição para esclarecer como a contradição pode ser a forma das operações próprias do conceito em sua capacidade discursiva. Um modo privilegiado de formalização de contradições é a ironia. Basta lembrarmos da ironia como questão de *eironueusthai*, ou seja, de pensar outra coisa do que se diz. Ou ainda desta definição de Aelius Donatus em sua *Ars Grammatica*, que serviu de base para os estudos retóricos até a renascença: a ironia como tropo no qual o sentido real é oposto

ao sentido aparente (*tropos per contrarium quod conatur ostendens*). O que nos leva ao problema da distinção entre conceitualização dialética e ironia.

⁴ BEHLER. *Irony and the discourse of modernity*, p. 88.

⁵ Lembremos do que diz Schlegel: “Uma idéia é um conceito perfeito e acabado até a ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, alternância de dois pensamentos conflitantes que engendra continuamente a si mesma” (SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 66).

⁶ SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 27. Mesmo teóricos contemporâneos da ironia insistem nesta compreensão. « Ironia é transcendental », dirá Colebrook, « Ela apresenta o sujeito como fundamento ausente que nos permite pensar ou representar qualquer história ou natureza. » (COLEBROOK. *Irony*, p. 141).

⁷ *Ibidem*, p. 25. Esta frase deve ser compreendida juntamente com tal colocação de Paul de Man sobre a ironia: “A linguagem irônica divide o sujeito em um eu empírico que existe em um estado de inautenticidade e um eu que existe apenas na forma de uma linguagem que afirma o conhecimento desta inautenticidade. Isto não é necessariamente feito em uma linguagem autêntica; conhecer a inautenticidade não é a mesma coisa que conhecer a autenticidade.” (DE MAN. *Blindness and insight*, p. 214).

⁸ HEGEL. *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 99.

⁹ ARANTES. *Ressentimento da dialética*, p. 33.

tropo da retórica, mas como manifestação privilegiada da força de auto-reflexão própria ao sujeito moderno, ou seja, desta capacidade dos sujeitos tomarem a si mesmos como objeto de reflexão e, com isto, transcender, colocar-se para além de todo contexto determinado. De uma certa forma, isto estaria presente na capacidade do sujeito irônico nunca estar lá onde seu dizer aponta, nesta clivagem necessária ao ato de fala irônico entre sujeito do enunciado e a posição do sujeito da enunciação.

Neste sentido, podemos lembrar aqui de como Schlegel já definiria a ironia romântica como: “bufonaria realmente transcendental”⁶. Transcendental é aqui usado em um sentido “não-constitutivo”, já que o termo indicaria esta disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado. Tal necessidade de elevação acima de todo condicionado da qual fala Schlegel pode nos explicar por que: “Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém”⁷. Escrever bem, ou seja, escrever de forma irônica, pressupõe um desinteresse construído através da desafeção dos objetos. Desafeção que demonstra como o sujeito não reconhece nenhuma resistência vinda do objeto. Ao contrário, se toda descrição de objeto pode ser ironizada é porque o objeto como pólo de resistência dissolveu-se. Daí por que Hegel pode falar, pensando em Schlegel, da: “dissolução (*Auflösen*) irônica do determinado e do que é em si substancial”⁸.

No entanto, apesar destas proximidades aparentes, Hegel não cansa de insistir, com toda virulência, nas diferenças estruturais entre dialética e ironia. Até porque, para ele, a ironia e suas figuras não seriam mais do que a estetização de um impasse maior nos processos de racionalização da dimensão prática. Em suma, podemos dizer que, para Hegel, a problematização irônica do fundamento das expectativas de validade só pode produzir uma certa *ironização geral das condutas* que é figura da perpetuação da crise de legitimidade, maneira de conservar *sub specie ironiae* o que não tem mais legitimidade no interior das esferas sociais de valores, reduzindo a dimensão dos fenômenos a um jogo negativo de aparências. Não seria por outra razão que: “Hegel erige o momento inexpressivo da seriedade em princípio de estilização”⁹.

Por sua vez, a negatividade irônica é vista por Hegel como um bloqueio por não poder passar ao segundo nível da negatividade dialética (*Aufhebung*); este nível que, ao invés de se acomodar com o jogo infinito de paradoxos e passagens ao contrário próprias à *Verhkerung*, procura produzir um modo de negação que conserva o objeto negado. Ou seja, a ironia seria, ao menos segundo Hegel, uma “dialética bloqueada”.

Por fim, a bufonaria transcendental própria à subjetividade irônica indica, para Hegel, uma impossibilidade de reconhecimento de si na efetividade, um “jogo infinitamente leve com o nada”¹⁰, como dirá mais tarde Kierkegaard, isto sem deixar de lembrar que haveria três tipos de nada: o nada especulativo (esforço criador do concreto), o nada místico (um nada para a representação, mas rico em conteú-

do para um pensar não representativo) e o nada irônico (que parece almejar o niilismo da repetição indefinida do indeterminado). Podemos mesmo dizer que este jogo infinitamente leve da subjetividade irônica prenuncia o advento de uma subjetividade “flexível” pensada fundamentalmente como jogo de máscaras.

Neste ponto, vale a pena salientar que tais discussões sobre a relação complexa entre dialética e ironia têm uma estranha atualidade. Pois é possível que Hegel tenha percebido, através dos móveis que levaram à recuperação da ironia pelo romantismo alemão, a estetização de um processo geral de interversão das aspirações normativas da modernidade, fracasso que só atualmente se mostrou em toda sua extensão através das discussões a respeito do que chamamos de “racionalidade cínica”¹¹. Neste sentido, trata-se aqui de insistir no fato de que uma certa compreensão dialética dos processos de ironização presentes em determinados momentos da recuperação filosófica da ironia tende a se colocar no ponto de indistinção entre ironia e cinismo.

É certo que a hipótese de Hegel como crítico da razão cínica pode parecer o mais profundo contra-senso. No entanto, ela ganha plausibilidade se formos capazes de mostrar que o modo através do qual Hegel compreende a dinâmica de ironização geral das condutas já prefigura os debates da contemporaneidade a respeito do cinismo como figura do esclarecimento. Não se trata absolutamente, com isto, de afirmar a solidariedade entre o que compreendemos atualmente por cinismo e o que estava em jogo na recuperação romântica da ironia. Trata-se de afirmar tal solidariedade *no interior do texto hegeliano*. Isto nos explica muito sobre a maneira com que Hegel compreende os impasses possíveis da racionalização da dimensão prática na modernidade, mas não necessariamente serve como análise interna da extensão dos problemas relativos à ironia romântica *a partir das expectativas de seus teóricos*.

De qualquer forma, o quiasma entre ironia e cinismo pode ser derivado do texto hegeliano. Para tanto, devemos adotar uma estratégia que não passa exatamente pelo comentário das posições explícitas de Hegel a respeito da ironia romântica. Pois uma leitura atenta da *Fenomenologia do Espírito* nos demonstra um momento instrutivo a respeito da relação crítica entre dialética e processos de ironização da efetividade. Faz-se necessário, pois, levar às últimas conseqüências o fato de um dos momentos mais significativos a respeito desta relação crítica ser dado pelo comentário hegeliano, presente na *Fenomenologia do Espírito*, sobre *O sobrinho de Rameau*¹²: estetização deste momento em que o Iluminismo depara-se, em sua aurora, com um processo geral de interversão de suas expectativas normativas através da ironização cínica de condutas e valores que aspiram validade incondicional, racional e universal. Interversão capaz de abrir uma “profundeza sem fundo onde desvanece toda a firmeza e substância”¹³. Devemos assim mostrar como o comentário de *O sobrinho de Rameau* cristaliza um movimento de crítica (partilhado também pela dialética hegeliana) a certos modos de realização de expectativas normativas da razão moderna.

¹⁰ KIERKEGAARD. *O conceito de ironia*, p. 233.

¹¹ CF SLOTERDIJK. *Crítica da razão cínica*.

¹² Este trabalho reconhece sua dependência em relação aos comentários sobre o recurso hegeliano a *O sobrinho de Rameau* tais como encontramos principalmente em ARANTES, *Ressentimento da dialética*, mas também em TORRES FILHO, *Ensaio de filosofia ilustrada*. Como seria supérfluo e tedioso indicar todos os momentos em que este trabalho apoiou-se nas elaborações dos dois autores, já que tais apoios são uma constante, optou-se por indicar logo de início esta relação fundamental de dependência que perpassa as idéias aqui apresentadas. Dependência que, no caso de Paulo Arantes, é resultado natural de uma velha relação de admiração.

¹³ HEGEL. *Fenomenologia*, par. 519.

Esta operação não é impossível se lembrarmos que o texto de Diderot é, à sua maneira, um momento inaugural do advento da consciência das interversões das aspirações do Esclarecimento. Como dirá Foucault, o texto de Diderot marca o retorno de uma desrazão que habita o cerne da razão, o que, no nosso caso, pode ser compreendido como resultado de um movimento de suspensão dos processos de racionalização da dimensão prática que é, ao mesmo tempo, resultado da afirmação destes mesmos processos. Afirmação sem tragédia e, se seguirmos Hegel, veremos que só pode nos levar àquilo que é da ordem do cinismo. Podemos mesmo, por exemplo, dizer que *O sobrinho de Rameau* ocupa uma função que, posteriormente, a tradição dialética (Adorno) irá procurar em Sade: expor os mecanismos de interversão da moralidade esclarecida, seja em perversão, seja em cinismo. O uso de dois textos literários da aurora do Esclarecimento não é um mero acaso. Trata-se de insistir que problemas identificados no despertar do intrincado processo de auto-certificação da sociedade burguesa ainda ressoam (ou talvez seja melhor dizer: só ressoam em toda sua extensão agora).

O momento cínico do Espírito

Se reconstituirmos a economia do texto hegeliano, veremos que seu comentário a respeito da peça de Diderot na *Fenomenologia do Espírito* encontra-se em um lugar bastante sintomático. Primeiro, ele se encontra no interior da seção “Espírito”. Esta seção foi, durante a redação da *Fenomenologia*, paulatinamente transformando-se no centro de gravidade do livro. Uma transformação bem ilustrada pela própria modificação do título: de *Ciência da experiência da consciência* para *Fenomenologia do Espírito*. De fato, podemos dizer que apenas aqui, nesta que é a seção mais extensa do livro, Hegel apresentará algo como um conceito positivo de razão capaz de realizar o projeto da consciência ter a certeza de ser toda a realidade. Este conceito positivo está vinculado a uma racionalidade fundada na descrição do movimento de rememoração histórica dos processos de formação das estruturas de orientação do julgamento e da ação da consciência¹⁴. Rememoração capaz de internalizar a luta da consciência em realizar a razão através da racionalização de estruturas de práticas sociais adequadas a aspirações universalizantes. Daí por que as figuras da seção “Espírito” são figuras de um mundo, ou seja, figuras claramente articuladas a momentos sócio-históricos e pensadas no interior de uma progressão histórica em direção à tematização do processo de constituição da modernidade.

A grosso modo, podemos dizer que tal rememoração conhece três grandes movimentos. O primeiro diz respeito à tentativa de recuperação do mundo grego como alternativa para os impasses e cisões da modernidade. Tentativa de recuperação de uma “razão ética”, para usarmos uma expressão de Robert Pippin, que terminará na impossibilidade trágica de sua realização (tal é o sentido do comentário hegeliano de *Antígona*). Lembremos, a este respeito, como foi particularmente forte para a geração de Hegel, principalmente após a crítica rousseauísta à inautenticidade das formas modernas de vida, a tentativa de construir uma alternativa à modernidade através

¹⁴ Neste sentido, devemos admitir o Espírito hegeliano a partir de uma leitura desinflacionada do ponto de vista metafísico. Vale a pena, neste ponto, seguir a definição de um comentador de Hegel que viu claramente isto: “Espírito é uma forma de vida auto-consciente, ou seja, uma forma de vida que desenvolveu várias práticas sociais a fim de refletir a respeito do que ela toma por legítimo/válido (*authoritative*) para si mesma no sentido de saber se estas práticas podem dar conta de suas próprias aspirações e realizar os objetivos que elas colocaram para si mesmas (...) Espírito não denota, para Hegel, uma entidade metafísica, mas uma *relação* fundamental entre pessoas que mediam suas consciências-de-si, um meio através do qual pessoas refletem sobre o que elas tomaram por válido para si mesmas.” (PINKARD. *Hegel’s phenomenology: the sociality of reason*, p. 9). Na verdade, já a leitura adormiana do conceito hegeliano de Espírito aponta para este ponto (ver, por exemplo, o capítulo *Espírito do mundo e história natural*, in ADORNO, *Negative Dialektik*).

do recurso a formas de vida e modos de socialização próprios a uma Grécia antiga idealizada e paradigmática. Neste sentido, não é estranho que a reflexão hegeliana sobre a eticidade comece a partir de uma discussão a respeito da *polis* grega, ou melhor, a respeito da maneira com que os modernos compreendiam o poder absoluto de unificação que imperava na *polis*. Pois a questão fundamental aqui: “Não está vinculada aos detalhes históricos da vida grega *per se*, mas diz respeito a saber se a vida grega idealizada por muitos de seus contemporâneos [de Hegel] pode, em seus próprios termos, contar como alternativa genuína para a vida moderna”¹⁵. Daí por que Heidegger irá compreender claramente que, para Hegel: “A filosofia dos gregos [e suas formas de vida] é a instância de um ‘ainda não’. Ela não é ainda a consumação, mas, contudo, é unicamente concebida do ponto de vista desta consumação que se definiu como o sistema do idealismo especulativo”¹⁶.

O segundo grande movimento no interior deste processo de rememoração histórica que visa fundamentar reflexivamente um conceito positivo de razão enraizado em práticas sociais diz respeito à aquisição moderna da certeza do absoluto dilaceramento da consciência devido, exatamente, à impossibilidade de realização da eticidade, ou seja, à impossibilidade de indexação não-problemática entre estruturas normativas de validade e disposições intencionais singulares. É a partir deste problema de fundo que devemos compreender o sentido deste longo trajeto, presente em toda a subseção “O mundo do espírito alienado de si”, que parte da análise da ética aristocrática da honra, passa pelas relações da aristocracia com a monarquia absoluta a fim de demonstrar como a modernidade adquire a consciência do absoluto dilaceramento da consciência e da absoluta ruína da eticidade nas relações sociais de lisonja e cortesia que marcaram a vida aristocrática pré-Revolução Francesa, de onde se segue a importância, dada por Hegel, ao comentário do texto de Diderot: *O sobrinho de Rameau*. As duas últimas subseções desta parte, “O iluminismo” e “A liberdade absoluta e o terror”, visam dar conta da tentativa e do desdobramento do esforço revolucionário moderno de recuperação de uma “razão ética”.

Por fim, temos a tematização da recompreensão da estrutura da subjetividade através do advento do idealismo alemão. Desta forma, Hegel tenta colocar em marcha a idéia de que as expectativas e aspirações de liberdade, de autodeterminação subjetivas e de auto-certificação da modernidade depositadas na Revolução Francesa seriam realizadas pelo idealismo alemão. Pois a guinada em direção à moralidade presente na última subseção da seção “Espírito” não significa simplesmente um recolhimento em direção à interioridade da subjetividade enquanto espaço possível de reforma moral. Trata-se, na verdade, de insistir em que, através da problematização da moralidade, o idealismo alemão teria aberto as portas para a compreensão de que o fundamento das práticas e processos de racionalização que queiram realizar as aspirações modernas está na consciência-de-si, isto no sentido de que apenas uma problematização do conceito de consciência-de-si pode fornecer a reformulação dos princípios lógicos que guiam a ação dos sujeitos na realização de instituições e

¹⁵ PINKARD. *Hegel's phenomenology: the sociality of reason*, p. 137.

¹⁶ HEIDEGGER. *Hegel e os gregos*, p. 50.

práticas sociais à altura das expectativas próprias à modernidade. A guinada em direção à moralidade permitirá à Hegel demonstrar a ausência de vínculos entre subjetividade e princípio de identidade, abrindo, com isto, caminho para a realização de um conceito de eticidade capaz de dar conta das aspirações de reconhecimento de sujeitos não-substanciais.

No entanto, é no interior do segundo momento, ou seja, no interior desta reflexão sobre o dilaceramento absoluto da consciência em relação a estruturas normativas que aspiram validade universal, que Hegel introduz considerações importantes sobre a linguagem em sua função expressiva. Pela primeira vez em toda a *Fenomenologia do Espírito*, Hegel apresenta claramente a linguagem como elemento de reconhecimento. São tais considerações que servirão de preâmbulo para o comentário de *O sobrinho de Rameau* com sua estetização das relações de lisonja. Diz Hegel:

Com efeito, a linguagem é o *Dasein* do puro Si como Si (*das Dasein des reinen Selbsts, als Selbsts*), pela linguagem entra na existência a singularidade sendo para si da consciência-de-si, de forma que ela é para os outros (...) Mas a linguagem contém o Eu em sua pureza, só expressa o Eu, o Eu mesmo. Esse seu *Dasein* é, como *Dasein*, uma objetividade que contém sua verdadeira natureza. O Eu é este Eu, mas, igualmente, universal. Seu aparecer é ao mesmo tempo sua exteriorização (*Entäusserung*) e desaparecer e, por isto, seu permanecer na universalidade (...) seu desaparecer é, imediatamente, seu permanecer.¹⁷

Ou seja, após ter afirmado, na seção anterior da *Fenomenologia*, que a linguagem era uma exteriorização na qual o indivíduo não se conservava mais, abandonando seu interior a Outro, Hegel afirma agora o inverso, ou seja, que a linguagem é o *Dasein* do Si como Si. No entanto, esta contradição é apenas aparente, pois a linguagem perde seu caráter de pura alienação quando compreendemos o Eu não como interioridade, mas como aquilo que tem sua essência no que se auto-dissolve. Ao falar do Eu que acede à linguagem como um universal, Hegel novamente se serve do caráter de dêitico de termos como Eu, isto, agora etc., tal como fora o caso na seção dedicada à certeza sensível. “Eu” é uma função genérica de indicação à qual os sujeitos se submetem de maneira uniforme. Ao tentar dizer este Eu particular, a consciência diz apenas a estrutura de significante puro do Eu, esta mesma estrutura que o filósofo alemão chama de: “nome como nome”. Uma estrutura que transforma toda tentativa de referência-a-si em referência a si ‘para os outros’ (referência através do universal social da linguagem) e como um Outro (já que implica em alienação da particularidade). Por isto, o Eu enquanto individualidade só pode se manifestar como o que está desaparecendo em um Eu universal. Esta era a maneira hegeliana de introduzir uma temática fundamental a respeito da necessidade da despossessão de si, do sacrifício das representações naturais do si mesmo enquanto condição para a formação da consciência-de-si. Alienação formadora que já fora tematizada à ocasião das considerações hegelianas sobre o trabalho. A este respeito,

¹⁷ HEGEL. *Fenomenologia*, par. 508, *Phänomenologie*, p. 335.

Hegel chega a afirmar que o verdadeiro processo de formação é o sacrifício que: “só é completo quando chega até a morte”, sacrifício no qual a consciência se abandona “tão completamente quanto na morte, porém mantendo-se igualmente nesta exteriorização”¹⁸. Uma morte cuja melhor formalização é esta linguagem formadora da desposseção de si, linguagem da morte das “ilusões do imediato”.

O ponto determinante consiste no fato de Hegel reconhecer em *O sobrinho de Rameau* e em sua ironia que tudo dilacera uma das figurações possíveis de força formadora da linguagem. Reconhecimento inusitado, pois nos obriga a afirmar que a experiência do sobrinho de Rameau tem um conteúdo de verdade. Como se seu cinismo fosse, no final das contas, momento fundamental no interior do processo doloroso de formação da consciência-de-si. Mas este conteúdo, como veremos, não é fiel à sua forma [irônica]. Por isto, tal experiência deverá nos levar para além dela mesma.

A configuração desta experiência estetizada por *O sobrinho de Rameau* ficará mais clara se levarmos em conta que o texto de Diderot funciona, a seu modo, como momento inaugural do advento da consciência das intersetões das aspirações modernizadoras do Esclarecimento. Como dissera anteriormente, foi Foucault quem compreendeu isto claramente. Em *História da loucura*, ele não teme em afirmar que o texto de Diderot cortava um longo movimento de exclusão ao mostrar a desrazão aparecendo no coração mesmo das operações da razão, mostrar uma certa maneira de ser irracional por seguir a razão até o ponto em que ela confessa seu contrário, em que ela se desfaz na “pantomima do não-ser”. Daí uma afirmação como: “A aventura de *O sobrinho de Rameau* conta a instabilidade necessária e a reviravolta (*retournement*) irônica de toda forma de julgamento que denuncia a desrazão como lhe sendo algo exterior e inessencial”¹⁹. Mas o que seria esta desrazão que é, ao mesmo tempo, o mundo racional e “este mesmo mundo separado de si apenas pela tênue superfície da pantomima”²⁰? Ou seja, a desrazão como a imagem do mundo racional, mas cujo fundamento está marcado pela ironização.

Certamente, Foucault compreende *O sobrinho de Rameau* como caso privilegiado do que ele chamará posteriormente de “transgressão” da linguagem. Uma transgressão cuja figuração possível poderá ser descrita como o ato de: “submeter uma palavra, aparentemente conforme ao código reconhecido, a um outro código cuja chave é dada nesta própria palavra; de maneira que esta se desdobra no interior de si mesma”²¹. Uma palavra que, ao mesmo tempo, segue o código e transgride o código, anulando, com isto, toda possibilidade de submeter, de maneira segura, a mensagem ao código. Pois isto implica em dizer que a enunciação do sobrinho é um caso que, ao mesmo tempo, submete-se e não se submete à norma. A enunciação, ao mesmo tempo, preenche e não preenche exigências normativas de validade. No entanto, o que isto poderia querer dizer exatamente? Este ponto ficará claro se voltarmos nossos olhos ao eixo da peça de Diderot, a saber, o movimento especular entre os dois protagonistas da peça, movimento marcado pela partilha problemática a respeito da determinação do sentido da experiência cínica.

¹⁸ HEGEL. *Fenomenologia*, par. 507, *Phänomenologie*, p. 333.

¹⁹ FOUCAULT. *Histoire de la folie*, p. 434.

²⁰ *Ibidem*, p. 439.

²¹ FOUCAULT. *Dits et écrits I*, p. 444.

Dois cinismos

Há uma complexa história envolvendo a recuperação dos motivos do cinismo antigo pelo Iluminismo francês. Uma recuperação que se inscreve no interior do movimento de confrontações a respeito do legado e das múltiplas recepções do cinismo. Esta recuperação do cinismo pelo Iluminismo, que chegou a transformar Diógenes em herói popular na iconografia da Revolução Francesa, deve ser compreendida no quadro de constituição dos móveis da crítica iluminista. A *parresia* cínica com seu sarcasmo em relação aos preconceitos sexuais, religiosos, morais, políticos e à autoridade aparecerá como ponto de orientação da crítica no iluminismo. Por outro lado, a *autarkeia*, figura privilegiada da crença na autonomia do indivíduo, assim como o cosmopolitismo cínico e um certo naturalismo problemático, funcionarão como horizontes reguladores para a ação iluminista em suas aspirações críticas.

Se voltarmos à Grécia, veremos o cinismo como uma filosofia eudemonista fundada na crítica ao convencionalismo da moral que guia o *nomos* e na tentativa de recuperação de uma *autenticidade* do agir que apela ao recurso à *physis*. Ou seja, o cinismo visava fornecer a figura privilegiada de uma crítica ao *nomos* e à cultura através de um programa de retorno a uma moral naturalista que toma a animalidade como padrão regulador da conduta. Conhecemos, por exemplo, a anedota que diz: “Tendo visto um dia um rato que corria sem se preocupar em encontrar uma morada, sem temer a obscuridade e sem desejo algum de tudo o que transforma a vida em algo agradável, Diógenes o tomou por modelo e encontrou remédio em seu despojamento”.²² Isto permite ao cínico fundar a idéia de virtude na simplicidade dos costumes, na limitação das necessidades e, principalmente, na negação direta do vínculo aos objetos sensíveis. Para o cinismo, a virtude era uma questão de *apatia* e desafeção, ou seja, indiferença absoluta em relação aos objetos. Indiferença que encontramos, por exemplo, na afirmação de Antístenes presente no *Banquete* de Xenofonte: “E se, por acaso, meu corpo sentir a necessidade dos prazeres do amor, a primeira que vier será suficiente, a tal ponto que as mulheres das quais me aproximo acolhem-me com transporte pela simples razão de ninguém consentir em ter comércio com elas”.²³ Desta forma, o retorno à *physis* pode fundamentar a *autarkeia* dos que se reconciliam com o curso de um mundo estabelecido para além das exigências da *polis*.²⁴

No entanto, esta crítica cínica a uma cultura compreendida como degradação da natureza foi percebida, em várias ocasiões, como entificação de um discurso amoralista. Isto fez com que os próprios cínicos, principalmente à ocasião da recuperação romana, se dedicassem à separação entre um “falso” e um “verdadeiro” cinismo (basta lembrar do combate de Luciano contra os falsos cínicos). Uma explicação possível para o fato desta duplicidade na recepção do cinismo pode ser fornecida se nos atentarmos para certas problemas na fundamentação de uma moral naturalista.

Neste sentido, lembremos do significado de fundar a *autarkeia* cínica através da posição da *apatia*. Fundar a dominação de si na negação direta dos vínculos privilegiados a objetos sensíveis equi-

²² DIÓGENES LAÉRCIO. *Vida, doutrina e sentenças de filósofos ilustres*, p. 14.

²³ XENOFONTE. *Banquete*, IV, 38.

²⁴ Lembremos aqui que falar do cinismo grego é um exercício mais complexo do que pode parecer, pois falta um acesso direto aos textos. Os textos canônicos de contato com o pensamento cínico ainda são recensões feitas por terceiros, à parte os textos de um cínico menor, Teles. Neste sentido, o sexto livro do *Vida, doutrinas e sentenças de filósofos ilustres*, de Diógenes Laércio, ainda é a grande referência; mas ele, por sua vez, é uma recessão de anedotas de domínio público e fragmentos de textos cínicos. Na verdade, os textos cínicos a que temos acesso hoje são principalmente da fase romana do cinismo, que se inicia a partir do século I d.C., como, por exemplo, os escritos de um sofista, Dion Crisostomos, de Favorinus, além das sátiras de Luciano (nas quais Menipo e Diógenes aparecem freqüentemente como protagonistas principais) e dos discursos do Imperador Juliano. Este estado das fontes impede um estabelecimento mais preciso dos contornos da filosofia cínica. Por outro lado, ele faz com que: “O estudo do cinismo, contrariamente ao estudo do platonismo, seja inseparável do estudo de sua recepção.” (BRANHAM; GOULET-CASÉ. *The cynics*, p. 14).

vale a recorrer a um conceito negativo de liberdade. Digamos que a liberdade cínica não é “liberdade de fazer determinadas ações”, mas principalmente “liberdade em relação a certos objetos e paixões”. Este conceito negativo de liberdade nos demonstra como a *physis*, enquanto plano de imanência que permite a orientação da ação virtuosa, aparece principalmente como a *negação do nomos*. Para que a *physis* fornecesse um princípio positivo e autônomo de orientação da ação, seria necessário algo como uma filosofia da natureza como base para a filosofia moral, mas isto falta ao cinismo. Várias anedotas dão conta desta orientação moral como negação simples do *nomos*. Lembremos, por exemplo, da declaração de Diógenes a respeito de seu hábito de sempre entrar no teatro pela porta de saída: “Eu me esforço em/para fazer na minha vida o contrário de todo mundo”²⁵. Mas, se a *physis* é apenas o Outro da vida social, então ela será apenas uma abstração capaz de englobar disposições muitas vezes contraditórias entre si, pois variáveis de acordo com a modificação subjetiva da perspectiva de avaliação do que pode se pôr como negação simples do *nomos*. Impasse que Hegel tinha em vista ao lembrar que: “Diógenes no seu tonel está condicionado pelo mundo que procura negar”²⁶, ou seja, que a verdadeira essencialidade de sua conduta é fornecida por aquilo que aparece como limite à sua dominação de si. Esta variabilidade das perspectivas de avaliação implica em instabilidade na determinação dos preceitos morais. O que abre as portas para uma discussão infinita ruim entre “falso” e “verdadeiro” cinismo.

O fato é que esta discussão a respeito de um falso e de um verdadeiro cinismo atravessou a recepção medieval e renascentista do legado cínico. O elogio da pobreza, da *autarkeia*, e a crítica ao caráter heterônomo das obrigações morais da vida social foram motivos para a recuperação do cinismo pela filosofia moral do cristianismo medieval (Erasmus, Morus). No entanto, não foram poucos os teólogos cristãos que compreenderam como simples figura do amoralismo a crítica cínica com sua ausência de vergonha (*verecundia*) e com seu desprezo pelas regras sociais. A possibilidade de aproximação entre a moralidade cristã e o cinismo chegou mesmo a ser determinada, em alguns casos, como heresia (vide o caso dos Turlupins). Não deixa de ser desprovido de interesse lembrar ainda que tal dicotomia na recepção do cinismo chegou até a contemporaneidade. Basta lembrarmos do projeto de Peter Sloterdijk em recuperar o pretensão potencial disruptivo da crítica cínica aos costumes e à moral, isto a fim de contrapô-lo ao cinismo próprio à ideologia do capitalismo contemporâneo.

Diógenes e a lanterna de Diderot

Como não poderia deixar de ser, esta clivagem continuou como pano de fundo para a recuperação do cinismo pelo Iluminismo francês. No entanto, nas mãos de Diderot, tal clivagem será usada de maneira bastante específica, ou seja, para tematizar uma possibilidade sempre aberta de interversão do trabalho crítico do Esclarecimento em seu contrário, ou seja, na preservação do que deveria ser descartado.

²⁵ DIÓGENES LAÉRCIO. *Op. cit.*, p. 30.

²⁶ HEGEL. *Fenomenologia*, par. 524, Phänomonologie, p. 345.

Foi dito anteriormente que a recuperação do cinismo fora importante para a constituição dos móveis da crítica iluminista. No entanto, esta aproximação entre Iluminismo e cinismo não foi um processo simples, já que também se inscrevia em uma economia de desqualificação das Luzes pelos anti-iluministas. Neste sentido, a posição ambígua de Rousseau (que chegou a ser chamado por Kant de *Diógenes sutil* devido à sua moral de forte inspiração naturalista e por Frederico da Prússia de *membro da seita de Diógenes* devido a seu modo de crítica da cultura) e de Voltaire em relação ao cinismo pode ser explicada. Já D'Alembert tinha uma preferência bem conhecida pelo cinismo, em que ele reconhecia o ideal de autonomia. “Toda era”, dirá D'Alembert, “e, principalmente, a nossa precisa de um Diógenes”.

No entanto, é Diderot quem ocupa um lugar especial nesta discussão, não apenas pelas afinidades evidentes da sua escrita com a sátira menipéia, mas sobretudo por sua reflexão a respeito da herança cínica nas aspirações críticas do iluminismo. De fato, o sarcasmo cínico diante das imposturas do poder aparece para Diderot como *método* e a moral naturalista aparece como um certo *horizonte de reconciliação*. O que pode nos explicar por que o artigo da Enciclopédia dedicado aos cínicos termina com um elogio a estes “entusiastas da virtude” capazes de “transportar para o meio da sociedade os costumes do estado de natureza”²⁷. Mas Diderot compreendeu, na aurora das Luzes, como uma crítica inspirada nos móveis do cinismo grego poderia nos levar a um impasse. Neste sentido, *O sobrinho de Rameau* é, sem dúvida, um documento central. Pois podemos ler *O sobrinho de Rameau* como o exemplo mais claro da afirmação de Niehues-Pröbsting: “No cinismo, o Iluminismo descobre o perigo de uma razão pervertida, razão transformando-se em irracionalidade, razão frustrando-se devido às suas expectativas muito exaltadas. O iluminismo conscientiza-se desta ameaça através de sua afinidade com o cinismo. A reflexão sobre o cinismo providencia uma peça necessária de auto-reconhecimento e autocrítica”²⁸.

Notemos, no entanto, que a peculiaridade de Diderot é não organizar o embate entre falso cinismo e crítica inspirada no “verdadeiro” cinismo a partir da figura da exterioridade indiferente. Diderot procura criar uma situação na qual nos deparamos não apenas com uma perversão da crítica, mas com uma *interversão da crítica através de sua própria realização*. Ou seja, não se trata apenas de mostrar a inefetividade de uma moralidade que procura orientar-se a partir da aplicação de critérios normativos abstratos, expondo assim o caráter formal dos valores que guiam a crítica ilustrada. Trata-se de mostrar que o fundamento de tal moralidade pode acomodar-se a disposições absolutamente contrárias umas em relação às outras, sem que isto seja alguma forma de “contradição performativa”. Atentemos para a peça a fim de compreender do que trata este modo de interversão.

A estrutura da peça é bem conhecida. Dois personagens encontram-se no Café Regence, perto do Palais Royal: um (*eu*) é *honnête homme* e filósofo esclarecido com aspirações moralizantes, outro (*ele*) é Jean-François Rameau, músico medíocre, inconstante, amoral,

²⁷ ENCICLOPÉDIE, v. IV, p. 198.

²⁸ NIEHUES-PRÖBSTING. *The modern reception of cynicism*. In: BRANHAM; GOULET-CASÉ. *The cynics*, p. 333. Como dirá também Torres Filho a respeito da peça de Diderot: “a Ilustração morde sua própria cauda e gera seu Outro, mas sem que esse Outro, por ser gerado por ela, lhe seja necessariamente dócil.” (TORRES FILHO. *Ensaio de filosofia ilustrada*, p. 69).

sobrinho do grande Jean-Phillipe Rameau e figura sempre presente nos salões da nobreza devido ao seu poder infinito de bajulação. A peça inteira é um grande diálogo entre os dois, no qual é questão da vida dos salões parisienses, das querelas musicais da época e, principalmente, da maneira com que o sobrinho realiza de maneira invertida todos os argumentos morais do filósofo esclarecido²⁹. Daí por que o texto da peça é todo construído a partir da dinâmica de espelhamento contínuo.

Este espelhamento indica um confronto perpétuo articulado em solo comum, já que tanto a posição do sobrinho quanto a posição do filósofo são articuladas sob a égide do cinismo. O sobrinho chega a dizer, no início da peça, que: “estaria melhor entre Diógenes e Frinéia, pois sou atrevido como o primeiro e freqüente com gosto a casa dos outros”³⁰. No final da peça, o filósofo procura inverter a direção e convocar o cinismo para servir de base de crítica ao amoralismo cínico do sobrinho: “Há um ser dispensado da pantomima. É o filósofo [cínico] que nada tem e nada demanda”³¹. Como se, novamente, um falso e um verdadeiro cinismo estivessem postos em rota de confrontação. O que corrobora aquilo que Diderot havia escrito no capítulo da Enciclopédia dedicado ao cinismo: “os falsos cínicos foram um populacho de bandidos travestidos de filósofos, e os cínicos antigos, pessoas muito honestas que não merecem senão uma censura à qual geralmente não se encoraja: é a de terem sido entusiastas da virtude”.

No entanto, não é apenas sobre a compreensão do cinismo que funda tal espelhamento. Vários outros pontos aparecem na peça a fim de reforçar a noção do sobrinho como uma certa imagem invertida do filósofo. Ele tem a mesma formação que o filósofo esclarecido (lê Teofrasto, La Bruyère e Molière). Os dois partilham o mesmo ceticismo em relação aos valores estabelecidos da vida social. “Defender a pátria?”, pergunta, por exemplo, o filósofo, “Vaidade. Não há mais pátria. De um pólo a outro, eu só vejo tiranos e escravos”³², responde Rameau. Acrescente-se a esta lista o mesmo desprezo em relação à moral sexual e aos valores religiosos. Proximidades ainda mais acentuadas se lembrarmos que várias afirmações e posições de Rameau são partilhadas pelo próprio Diderot em outros escritos, como é o caso dos julgamentos musicais de Rameau contra seu tio. É tal espelhamento que leva Diderot a afirmar: “Ó louco, arquilouco, como é possível que na sua cabeça ruim, encontrem-se idéias tão justas misturadas com tanta extravagância”³³.

De maneira esquemática, podemos dizer que a peça começa a partir da defesa, feita por Rameau, de exigências de satisfação irrestrita e da conseqüente crítica à tentativa de avaliar a existência a partir de valores morais. O filósofo procura contrapor-se, tentando fundamentar valores morais de aspiração universalizante. Rameau passa à crítica ao filósofo, fazendo profissão de fé realista e afirmando que a consciência imersa nas condições cotidianas de interação social não regula a ação a partir de tais valores. O filósofo reconhece a excepcionalidade da conduta virtuosa. Coisa de gente bizarra, chega a dizer. Isto abre as portas para que Rameau lembre: “Você crê que a mesma felicidade é feita para todos. Que visão estranha!”³⁴. Ao invés

²⁹ Até porque, como nos lembra Peter Bürger, o problema central do livro consiste em saber: « se há realmente uma fundamentação racional da moralidade que não entre em conflito com os interesses do agente individual » (BÜRGER. *The decline of modernity*, p. 78).

³⁰ DIDEROT. *Le neveu de Rameau*, p. 49.

³¹ *Ibidem*, p. 129.

³² *Ibidem*, p. 75-76.

³³ *Ibidem*, p. 69.

³⁴ *Ibidem*, p. 75.

de tentativas de universalização de uma moralidade que, ao ser aplicada à vida social, só serve como máscara de interesses particulares, melhor seria zombar destas determinações normativas que a razão procura enunciar. O filósofo tenta salvar o fundamento de valores morais ao insistir na existência de uma hierarquia entre prazeres sensíveis e prazeres da virtude. O que Rameau replica novamente ao mostrar que o vício não implica em perda da autonomia. Não se é mais autônomo guiando a conduta a partir da virtude e rebaixando os prazeres sensíveis.

Desta forma, o filósofo é obrigado a afirmar: “Havia em tudo isto muita coisa que se pensa, a partir das quais se conduz, mas que não se diz. Ele reconhecia vícios que outros têm, mas não era hipócrita. Ele não era nem mais nem menos abominável que eles, mas apenas mais franco e mais conseqüente, e algumas vezes profundo na sua depravação”³⁵. Ou seja, não se tratava de hipocrisia no caso de Rameau. O que não deve nos surpreender. Afinal, a hipocrisia é *uma das múltiplas máscaras da insinceridade* dos que escondem a particularidade do interesse através da universalidade do dever; máscara que cai através de uma crítica capaz de desvelar os verdadeiros interesses por trás da aparência de universalidade, confrontando assim o “texto ideológico” com o “texto recalcado” ao pontuar os nós sintomais nos quais se lê a *contradição performativa* entre os procedimentos de justificação e o domínio da ação. No entanto, isto não pode dar conta da posição de Rameau, fundada toda ela na franqueza da enunciação da verdade, nesta “franqueza fora do comum”³⁶ que faz tremer o filósofo por não ver seguir-se desta enunciação a reorientação da conduta que normalmente poderíamos esperar.

Nada pode dizer-lhe [a consciência simples e honesta do filósofo] que ele mesmo [Rameau] não saiba e não diga (...) essa consciência [o filósofo], enquanto supõe contradizer o conteúdo do discurso do espírito, apenas o resumiu de uma maneira trivial, carente de pensamento (*gedankenlos*).³⁷

Como nos lembra Rubens Torres Filho: “O cínico adere a seu discurso a tal ponto que não mente: não fala *contra* a verdade, pois não fala *em nome* dela; não é moral nem imoral, pois não opera sobre o pressuposto dessa distinção, não é hipócrita: não esconde seu ser verdadeiro, pois não é nada, ‘no fundo’, não tem nenhuma essência”³⁸. A sua maneira, Diderot já nos coloca, na aurora das Luzes, diante de uma “falsa consciência esclarecida”, alguém que fala como um *aufklärer* e age como uma falsa consciência, clivagem que levou Hegel a ver aqui o exemplo supremo de uma “consciência dilacerada”, mas sem a tragédia de uma consciência infeliz.

Mas devemos insistir na idéia de que estas confrontações entre Rameau e o filósofo não são meras contraposições. Podemos falar, neste caso, em interversão porque as duas posições, longe de serem simplesmente contrárias, fundamentam seus critérios de julgamento e crítica no mesmo solo. De uma certa forma, os dois partilham a temática cínica da crítica ao *nomos* em nome da recuperação da *physis*. Eles falam em nome do mesmo fundamento. “O que é uma

³⁵ *Ibidem*, p. 119.

³⁶ *Ibidem*, p. 62.

³⁷ HEGEL. *Fenomenologia*, par. 523, *Phänomenologie*, p. 346.

³⁸ TORRES FILHO. *Ensaio de filosofia ilustrada*, p. 58.

boa educação”, diz Rameau, “a não ser aquela que conduz a todas as formas de gozo, sem perigo e sem inconveniente”³⁹. Neste caso, a *physis* aparece como espaço de retorno a um gozo dos sentidos impossibilitado pela moralidade: “beber bom vinho, engalfinhar-se com belas mulheres, dormir em leitos bem macios: o resto é vaidade”⁴⁰. Como se o sobrinho apenas atualizasse esta crítica ao *nomos* que Cálicles faz, diante de Sócrates: “este que quiser viver corretamente sua vida deve, de um lado, deixar suas paixões serem as maiores possíveis e não mutilá-las; ser capaz, por outro lado, de colocar a serviço destas paixões as forças de sua energia e inteligência. Em suma, dar a cada desejo a plenitude da satisfação (...) Sensualidade, licença, liberdade sem reservas: eis a virtude e a felicidade! Quanto ao resto, quanto a estas belas convenções humanas que estão em oposição com a natureza, isto é apenas falatório e não tem valor algum”⁴¹.

Contra esta *physis* que legitima uma ética do excesso e do gozo, o filósofo procura retomar a moral naturalista cínica articulada a partir da apatia e da dominação de si. E, de fato, este cinismo, o sobrinho parece desconhecer. O filósofo dirá: “Há um ser que se dispensa da pantomima [e da lisonja]. É o filósofo [cínico] que não tem nada e não pede nada (...) Diógenes zombava das necessidades”⁴². Pois, como sabemos, o recurso cínico à *physis* significa “restrição”, em especial, restringir o desejo àquilo que é prescrito pela natureza. Mas o filósofo se verá obrigado a entrar continuamente em contradição devido ao caráter absolutamente abstrato, a respeito da qual já falamos anteriormente, desta natureza negativa. Isto o leva, em vários momentos, a abraçar as posições do próprio Rameau: “Eu não desprezo os prazeres dos sentidos”, dirá o filósofo, “Tenho também um palácio e ele é embelezado por iguarias delicadas e de um vinho delicioso. Tenho um coração e olhos, e amo ver uma bela mulher. Amo sentir em minhas mãos a harmonia e delicadeza de sua garganta, pressionar seus lábios contra os meus, alimentar a volúpia em seus olhos e expirá-la entre meus braços”⁴³. Como se o filósofo ilustrado mostrasse com isto a consciência de que a fundamentação da crítica em uma moral naturalista só pode nos levar a uma constante interversão. É neste sentido que devemos compreender a colocação de Hegel:

Esse espírito [próprio ao sobrinho de Rameau] é esta absoluta e universal inversão e alienação (*Verkehrung und Entfremdung*) da efetividade e do pensamento; a pura cultura. O que neste mundo se experimenta é que não tem verdade nem as essências efetivas do poder e da riqueza, nem seus conceitos determinados, bem e mal, ou a consciência do bem e a consciência do mal, a consciência nobre e a consciência vil; senão que todos esses momentos se invertem, antes, um no outro, e cada um é o contrário de si.⁴⁴

Esta absoluta e universal inversão e alienação da efetividade é fruto de um certo descompasso do fundamento consigo mesmo, formalismo do fundamento que faz com que toda tentativa de articulação entre Idéia e efetividade seja, por sua vez, marcada pela experiência da inadequação. Como se os problemas nos modos de indexação entre fundamento e efetividade fossem figuras da instabi-

³⁹ DIDEROT. *Op. cit.*, p. 121.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 75.

⁴¹ PLATÃO. *Górgias*, 492C.

⁴² DIDEROT. *Op. cit.*, p. 130.

⁴³ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁴ HEGEL. *Fenomenologia*, par. 521, *Phänomenologia*, p. 343. Ou ainda: « O conteúdo do discurso que o espírito profere de si mesmo e sobre si mesmo é, assim, a inversão de todos os conceitos e realidades, o engano universal de si mesmo e dos outros. Justamente por isso, o descaramento de enunciar essa impostura é a maior verdade » (*Ibidem*, par. 522/p. 344).

lidade do próprio fundamento. De onde se segue o diagnóstico de Paulo Arantes: “O vazio, a vaidade tantas vezes salientada por Hegel, da consciência dilacerada do sobrinho, que carece da experiência perversa – a nos fiarmos na tradução de *Verhkerung* por perversão, proposta por Hyppolite – da vacuidade de todas as coisas para forrar sua própria consciência, espelha-se no formalismo discursivo, bem falante da raciocinação”⁴⁵.

Devido a esta indeterminação no próprio fundamento, Diderot pode estetizar, através de *O sobrinho de Rameau*, um movimento de ironização resultante da inversão dos nossos *modos de indexação* entre critérios normativos e conseqüências da ação, sem que isto implique necessariamente em uma contradição performativa, ou seja, em uma contradição entre aquilo que faço e aquilo que digo. *Ironização significa assim ruptura entre expectativas de validade e determinações fenomenais*, ruptura que é uma contradição posta que visa aparecer como contradição resolvida. Contradição resolvida no realismo cínico de quem diz: “Estive um dia à mesa de um ministro espirituoso do Rei de França, bem, ele nos demonstrou, claro como um e um são dois, que nada era mais útil ao povo que a mentira, nada mais nocivo que a verdade”⁴⁶. Esta inversão dos modos de indexação entre critérios normativos e conseqüências da ação é uma perspectiva privilegiada de abordagem do problema contemporâneo que definimos como “cinismo”⁴⁷.

De qualquer forma, podemos mesmo fazer uma comparação e dizer que, da mesma forma como Diderot colocou um cínico para inverter as aspirações fundacionistas do Iluminismo, veremos, mais à frente, mas através de estratégias distintas, Adorno colocar Sade para inverter as aspirações fundacionistas da filosofia transcendental.

Mas, dito tudo isto, qual será exatamente a crítica de Hegel? Ela está sintetizada da seguinte forma:

Enquanto conhece o espiritual pelo lado da desunião e do conflito (*Widerstreits*) – que o Si unifica em si –, mas não o conhece pelo lado dessa união, sabe muito bem julgar o substancial, mas perdeu a capacidade de apreendê-lo (*zu fassen*). Essa vaidade necessita, pois, da vaidade de todas as coisas para se proporcionar, a partir delas, a consciência do Si: ela mesma, portanto, produz essa vaidade e é a alma que a sustém (...) Esse Si é a natureza dilacerada em si mesma (*die sich selbst zerreissende Natur*) de todas as relações e o dilacerar consciente delas (...) Naquela vaidade todo o conteúdo se torna um Negativo, que não se pode mais apreender (*gefasst*) positivamente. O objeto positivo é só o puro eu mesmo, e a consciência dilacerada é, em si, essa pura igualdade–consigo-mesma (*selbstgleichheit*) dessa consciência–de–si que a si retornou.⁴⁸

Há dois elementos importantes aqui. Por um lado, Hegel afirma que a consciência conhece a efetividade como espaço de desunião e inversão constante de determinidades. Ela se vê diante de uma realidade incapaz de responder a expectativas de validade com aspirações universalizantes e por isto passa à “dissolução irônica do determinado como do substancial em si”. No entanto, esta cons-

⁴⁵ ARANTES. *Ressentimento da dialética*, p. 35.

⁴⁶ DIDEROT. *Op. cit.*, p. 50.

⁴⁷ Ver SAFATLE. *Was ist Zynismus?* (no prelo).

⁴⁸ HEGEL. *Fenomenologia*, par. 526, *Phänomenologie*, p. 347–348.

ciência não apreende o que conhece, pois não vê o conflito, que permite a inversão de tudo em seu contrário, como o resultado de uma desarticulação dos princípios de orientação do pensar da própria consciência. De uma certa forma, como nas críticas hegelianas ao ceticismo, a consciência não leva tal enunciação da contradição e do conflito suficientemente longe. Pois ela continua a julgar a efetividade a partir de critérios “naturalizados” de determinação do sentido de operações como a contradição, a identificação e a identidade. A dissolução da determinidade é feita em nome de uma noção de identidade que só tem realidade reguladora. Tal como no ceticismo, o cinismo é continuação do princípio de identidade por outros meios. E neste ponto, Hegel recorre novamente a sua crítica padrão contra a ironia. Crítica que consiste em afirmar que a negatividade da dissolução irônica das determinidades é feita graças à posição do Eu como único objeto positivo.

Uma das maneiras de compreendermos o que Hegel tem em vista poderia ser insistindo que a consciência mede a experiência a partir de um princípio de unidade e de identidade imediata derivado do processo de autodeterminação reflexiva do Eu. A inadequação entre Idéia e efetividade é inadequação apenas para uma certa noção de identidade. Daí por que Hegel poderia falar que a consciência conhece mas não apreende qual é o verdadeiro sentido das experiências de dilaceramento que ela tenta formalizar através da ironia.

No entanto, tais colocações soam aparentemente estranhas. Pois não é certo que o sujeito irônico conserve uma certa auto-identidade própria ao Eu para além da dissolução de toda substancialidade. Ao contrário, se voltarmos os olhos mais uma vez ao cinismo grego já veremos aí uma aparente problematização da noção de auto-identidade. Sabemos que a *parresia* cínica enquanto prática de formação daquele a quem o falar da verdade se endereça estava absolutamente indissociada do riso. O humor aparecia como a maneira correta de dizer aquilo que é da ordem da verdade, humor que inverte designações e que esvazia significações. O que nos explica por que as formas da transmissão filosófica dos cínicos estavam todas vinculadas a modos humorísticos.

Neste sentido, Bakhtin chega a ver, na forma humorística dos filósofos cínicos, as primeiras marcas do humor popular contra as instaurações do gênero épico: “É precisamente o humorista que destrói o gênero épico, e geralmente destrói toda distância hierárquica”⁴⁹. No entanto, neste processo de destruição, até mesmo a fixidez da imagem de si, imagem construída no gênero épico através da identificação com uma missão simbólica que deve ser assumida pelo sujeito, é abalada. Isto permite que o sujeito: “adquiria a iniciativa ideológica e lingüística necessária para mudar a natureza de sua própria imagem”⁵⁰.

Isto é um dado que encontramos no próprio sobrinho de Rameau. “Nada é mais dessemelhante dele mesmo do que ele mesmo”, dirá o filósofo. “Trata-se de um composto de altivez e baixeza, de bom senso e desrazão. É necessário que as noções de honesto e desonesto estejam estranhamente embaralhadas na sua cabeça”⁵¹. Ou seja, Rameau fornece uma imagem dilacerada de si, imagem irônica que

⁴⁹ BAKHTIN. *The dialogical imagination*, p. 23. Esta é uma idéia que encontramos também em Nietzsche: “Se a tragédia havia absorvido em si todos os gêneros de arte anteriores, cabe dizer o mesmo, por sua vez, do diálogo platônico, o qual, nascido por mistura de todos os estilos e formas precedentes, paira no meio, entre narrativa, lírica e drama, entre prosa e poesia, e com isto infringe igualmente a severa lei antiga da unidade da forma lingüística; caminho este por onde os escritores cínicos foram ainda mais longe, atingindo, na máxima variação do estilo, na constante variação entre formas métricas e prosaicas, também a figura literária do “Sócrates furioso” que eles costumavam representar em vida.” (NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 88).

⁵⁰ BAKHTIN. *Op. cit.*, p. 38.

⁵¹ DIDEROT. *Op. cit.*, p. 46.

não se acomoda a nenhum princípio de identidade. O próprio Hegel verá aqui as marcas de uma ironização absoluta que não é outra coisa que uma *linguagem do dilaceramento de si* na qual:

Uma só e mesma personalidade (*Persönlichkeit*) é tanto sujeito quanto predicado. Mas este juízo idêntico é, ao mesmo tempo, o juízo infinito; pois essa personalidade está absolutamente cindida, e o sujeito e o predicado são pura e simplesmente *entes indiferentes* que nada têm a ver um com o outro, a ponto de cada um ser a potência de uma personalidade própria.⁵²

Maneira hegeliana de afirmar que as determinações atributivas do predicado estão cindidas em relação à idéia que se aloja na posição de sujeito. É isto que Hegel tem em vista ao afirmar que o ser para-si se põe como objeto enquanto Outro, não que tenha outro conteúdo, mas seu conteúdo é o próprio Si em absoluta oposição. Em outro contexto, isto poderia ser a própria realização do conceito de espírito, até porque esta cisão é consciente-de-si, ela não se dá mais às costas da consciência, e a infinitude da distância entre sujeito e predicado poderia ser manifestação de uma “negatividade infinita absoluta” que encontra enfim uma determinidade. No entanto, de uma forma muito peculiar, Hegel age como quem diz que esta cisão absoluta é apenas nostalgia de uma unidade bloqueada; unidade que continua a orientar os julgamentos da consciência.

Natureza e música

Neste ponto, podemos retornar ao texto de Diderot pela última vez. Pois o texto desenvolve-se em direção a uma certa conciliação inusitada que pode dizer muito a respeito do problema que Hegel tem em mente. Depois de uma longa série de confrontações que foi exposta anteriormente, Rameau e o filósofo encontram, quase ao final do texto, um terreno de concórdia. Ele está presente no campo dos julgamentos estéticos. Trata-se da discussão a respeito da música. Isto a ponto do filósofo afirmar: “Como é possível que com um tato tão fino, uma sensibilidade tão grande para as belezas da arte musical, você seja tão cego para as belas coisas em moral, tão insensível aos charmes da virtude?”⁵³ Podemos mesmo dizer que as digressões sobre música não são extemporâneas ao embate central do texto, mas nos revelam um fundamento não problemático presente no solo estético. Mas este terreno da crítica estética fica como promessa não realizada na efetividade da vida social. O filósofo gostaria de fundar julgamentos morais a partir da natureza recorrendo, com isto, à transformação de julgamentos estéticos em base para a racionalização de julgamentos morais. Pois, através da estética, a ordem natural aparece como conceito normativo.

Lembremos como, ao falar da música italiana, o sobrinho dirá: “Que verdade! Que expressão!”⁵⁴ Mais à frente, ele advertirá: “Cria em tudo o que disse, pois é a verdade”.⁵⁵ E ainda: “O verdadeiro, o bom, o belo têm seus direitos”⁵⁶. Que o vocabulário da expressividade da verdade saia da boca deste anti-filósofo cínico, eis algo que deve surpreender. Ainda mais porque durante toda a digressão sobre

⁵² HEGEL. *Fenomenologia*, par. 526, *Phänomenologie*, p. 345.

⁵³ *Ibidem*, p. 116.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 106.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 107.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 109.

a música, os pólos invertem-se no interior da peça. Ao perguntar: “qual o modelo do músico quando ele faz um canto?”, o filósofo reconhece sua inabilidade para responder à questão e ouve atentamente a intervenção segura do sobrinho, que irá dar uma aula sobre “a verdade em música”, pois é do “canto verdadeiro”, do “sublime” que será questão na intervenção do sobrinho.

E o que diz o sobrinho? Diderot serve-se aqui do sobrinho para dar vazão à sua posição a respeito da querela que contrapunha Jean-Phillipe Rameau e defensores da ópera italiana como Rousseau e Grimm. *Grosso modo*, trata-se de uma contraposição entre, de um lado, uma noção de modernidade musical vinculada ao primado da harmonia e das regras estritas de uma progressão harmônica derivada da teoria fisicalista do som, harmonia que abria as portas para uma polifonia contrapontística controlada pelo centro harmônico e para uma definição de estruturação da forma musical absolutamente autônoma em relação a tudo o que seria extramusical; de outro, uma reação que insistia no primado da melodia e da simplicidade monofônica inspirada no canto. Posição rousseuista que Dahlhaus caracterizou bem: “Um sentimentalismo que ama ver-se estimulado pela música, um racionalismo que quer programas, uma pintura musical na música instrumental e a nostalgia de uma antiguidade que se opõe à polifonia moderna, confusa e *savant*, uma simplicidade tocante da monofonia grega – eis os compostos da estética musical de Rousseau”⁵⁷.

Para Rousseau, tratava-se de, através da defesa da centralidade da melodia, sustentar a estrutura mimética da racionalidade musical. Mimetismo entre música e a expressão natural da linguagem com suas entonações e acentos. Isto o permite vincular a música a uma pedagogia da arte capaz de servir de veículo de formação moral por recuperar o vínculo entre natureza e cultura⁵⁸. De maneira surpreendente, é a esta vertente que o sobrinho de Rameau se vinculará (neste sentido, contra seu tio). A verdade da procura da *autenticidade* que se perdeu no interior das práticas sociais. Lembremo-nos por exemplo do que diz Rameau sobrinho a respeito da questão: “qual é o modelo da música e do canto?”: “É a declamação (...) quanto mais esta declamação for forte e verdadeira, quanto mais o canto que a ela se conforma cortá-la em um maior número de pontos, mais o canto será verdadeiro e belo”⁵⁹.

Estas não parecem palavras de um cínico desencantado. Mas elas nos revelam que o impulso cínico de ironização absoluta das condutas pode conviver com uma nostalgia da verdade e da *identidade como expressão imanente* que se guarda na arte. Talvez isto nos permita ver no cinismo não exatamente um amoralismo, mas uma espécie de hiper-moralismo que reconhece sua impossibilidade em se realizar no campo da convivência social e que, com isto, pode voltar-se, por exemplo, para uma hiper-moralização da arte. O rousseuismo musical do sobrinho de Rameau, aliado ao seu “naturalismo” moral (resultante, na verdade, da transformação das relações do capitalismo em “história natural”), expõe, na dissociação de pólos, o caráter contraditório do recurso à natureza positiva enquanto fundamento da norma social⁶⁰. É esta contradição que impulsiona a negatividade de Rameau. Uma negatividade que, por formalizar-se como ironização, tende a se realizar apenas como estetização da impossibilidade de identidade.

⁵⁷ DAHLHAUS. *L'idée de la musique absolue*, p. 49.

⁵⁸ Lembremo-nos do que diz Rousseau: « Quando pensamos que, de todos os povos da terra, todos os que têm uma música e um canto, os europeus são os únicos que têm uma harmonia, acordes, achando esta mistura agradável; quando pensamos que o modo durou tantos séculos sem que, em todas as nações que cultivaram as belas-artistas, nenhuma tenha conhecido esta harmonia, que nenhum animal ou pássaro, nenhum ser na natureza produziu outro acorde que o uníssono ou outra música que a melodia; que as línguas orientais, tão sonoras, tão musicais, exercidas com tanta arte, nunca guiaram estes povos voluptuosos e apaixonados em direção à nossa harmonia; que sem ela suas músicas tiveram efeitos tão prodigiosos; que com ela a nossa tenha efeitos tão fracos; que, enfim, estava reservado aos povos do norte, cujos órgãos duros e grosseiros são mais tocados pelos ruídos e explosões de vozes do que pela doçura dos acentos e melodias das inflexões, fazerem esta grande descoberta e defini-la como princípio a odas as regras da arte; quando, digo eu, levamos

Mas fica aqui uma questão maior: o que é uma ação que não se reduz à estetização da impossibilidade da identidade, nem recai na posição da identidade (seja sob a forma do decisionismo e da soberania) e que reconhece a negatividade própria à subjetividade? Lembremos as críticas do jovem Marx criticando o caráter meramente formal (e, - por que não?- “irônico”) das reconciliações hegelianas que conservam contextos em crise de legitimação: “em Hegel, a negação da negação não é a confirmação da verdadeira essência, precisamente mediante a negação da essência aparente, mas a confirmação da essência aparente ou da essência alienada de si em sua negação ou a negação dessa essência aparente enquanto uma essência objetiva, habitando fora do homem e independentemente dele, e sua transformação no sujeito”⁶¹. Sustentação da aparência como aparência que não parece estruturalmente distante do que vimos a respeito dos processos de ironização. Resta saber o que Hegel teria a dizer sobre isto.

Bibliografia

- ADORNO. *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- ARANTES. *Ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BAKHTIN. *The dialogical imagination: four essays*. Austin: University of Texas Press, 1980.
- BEHLER. *Irony and the discourse of modernity*. Seattle: University of Washington Press, 1990.
- BRANHAM; GOULET-CASÈ. *The cynics: the cunic movement in antiquity and its legacy*. University of California Press, 1996.
- BÜRGER. *The decline of modernism*. Pennsylvania State University Press, 1992.
- COLEBROOK. *Irony*. Londres: Routledge, 2004.
- DAHLHAUS. *L'idée de la musique absolue*. Genebra: Contrechamps, 1997.
- DE MAN. *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. University of Minnesota Press, 1983.
- DIDEROT. *Le neveu de Rameau*. Paris: Flammarion, 1983.
- DIÓGENES LAÉRCIO. *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*. v. II. Paris: Flammarion, 1965.
- FOUCAULT. *Histoire de la folie*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard, 1994.
- HEGEL. *Fenomenologia do Espírito*. v. I e II. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. *Phänomenologie des Geistes*. Hamburgo: Felix Meiner, 1988.

tudo isto em consideração, é muito difícil não desconfiar de que toda a nossa harmonia seja uma invenção gótica e bárbara a respeito da qual nunca seríamos avisados se fôssemos mais sensíveis às verdadeiras belezas da arte e à música realmente natural » (ROUSSEAU. *Dictionnaire musical*).

⁵⁹ DIDEROT. *Op. cit.*, p. 106.

⁶⁰ Já a confrontação Kant / Sade seria o outro pólo da crítica às aspirações fundacionistas do esclarecimento devido à exposição da impossibilidade de fundar a moralidade em uma determinação transcendental da vontade (ver, a este respeito, SAFATLE. O ato para além da Lei. In: *Um limite tenso: Lacan entre a filosofia e a psicanálise*. São Paulo: Unesp, 2003).

⁶¹ MARX. *Manuscritos econômico-filosóficos*. p. 130.

- _____. *Vorlesungen über Ästhetik I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- HEIDEGGER. *Hegel e os gregos*. São Paulo: Duas Cidades, 1971.
- KIERKEGAARD. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MARX. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- PINKARD. *Hegel's phenomenology: the sociality of reason*. Cambridge University Press, 1996.
- PLATÃO. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1950.
- ROUSSEAU, *Dictionnaire musical*. Disponível em <www.rousseau.fr>.
- SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SLOTERDIJK. *Critique de la raison cynique*. Paris: Christian Bourgois, 1983.
- TORRES FILHO. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

O senso e o sensível na *Estética* de Hegel¹

Charles Feitosa*

Intróito

Conforme a classificação hegeliana, o pensamento é superior ao desejo. Na Introdução ao curso sobre a História da Filosofia encontramos a seguinte justificativa dessa superioridade: “No desejo, e similares, o universal ali presente se mostra muito misturado com o particular e o sensível. No pensamento, ao contrário, lidamos somente com o universal”. (*Introdução à História da Filosofia*, p.84). Também nas *Lições sobre Estética* Hegel serve-se do mesmo critério para estabelecer um sistema das diferentes formas de artes. Nesse sistema é a literatura (prosa e poesia) que ocupa o patamar superior por se mostrar menos condicionada pelo sensível e pelo particular do que a música, a pintura, a escultura ou a arquitetura. Apesar disso é a filosofia e não a literatura que ocupa o posto máximo na hierarquia dialética. A filosofia é a forma mais alta de manifestação do “Espírito”, porque é um pensar que se autodetermina; já a literatura, enquanto forma de manifestação artística, é o produto de um pensamento ainda contaminado pelo sensível. A proposta do presente trabalho é investigar os pressupostos e as consequências da demarcação hegeliana entre Filosofia e Arte a partir de uma leitura da Introdução à *Estética* centrada na noção do “sensível”. Pretendo mostrar que a determinação do belo e da arte dentro do sistema hegeliano está intimamente conectada com o papel, o lugar, a importância que são atribuídos à dimensão sensível nesse mesmo sistema.

I. Misturas

Qual é a importância da dimensão sensível para a filosofia hegeliana da arte? Antes de examinar mais de perto essa questão, vale o comentário preliminar que associar arte e sensibilidade parece uma obviedade, afinal toda experiência estética é ao mesmo tempo uma forma de experiência sensível. Há, entretanto, uma dimensão não-sensível na experiência estética. Quem já teve oportunidade de observar, por exemplo, uma estátua de Rodin, provavelmente ficou extasiado com a plasticidade com que o corpo humano é reproduzido. Provavelmente ficou também com vontade de tocar a obra, o que felizmente é proibido. Eu digo “felizmente” porque então a experiência estética do belo provocada pela observação dessa obra seria perturbada e até mesmo interrompida. Quando tocamos a superfície da escultura, encontramos, ao invés de carne, calor, sensualidade e vida, apenas mármore ou bronze, enfim, a frieza e a rigidez da morte. Assim, se por um lado a fruição de uma escultura de Rodin depende enormemente da percepção sensível (no caso, a visão), por outro lado, um simples toque pode impossibilitar essa mesma fruição. Hegel sugere na *Estética* que a obra de arte não se mostra enquanto obra de arte

*Doutor em Filosofia pela Universidade de Freiburg i. B./Alemanha; Departamento de Filosofia e Ciências Sociais - DFCS, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

¹ Uma primeira versão desse texto foi apresentada no VIII Encontro da ANPOF (Associação Nacional de Pós Graduação em Filosofia), 25 - 30 de setembro de 1998, Caxambu.

para todos os diferentes sentidos. Não é possível provar, tocar ou cheirar uma obra de arte enquanto obra de arte porque olfato, tato e paladar são sentidos inferiores, que só lidam com o singular e não com o universal, sentidos associados ao consumo e não à fruição. Para Hegel a experiência estética nada tem a ver com o interesse do desejo, da pura negatividade que consome, mas já é desde sempre um interesse inteligente, espiritualizado. A obra de arte tem que ser respeitada como objeto autônomo, não é para comer, é para ser vista e ouvida. A visão e audição seriam os sentidos mais elevados, porque não apenas permitem um distanciamento maior do objeto, visão e audição são sentidos teóricos aptos, ainda que de forma imperfeita, a tomar manifesto o universal (Cf. *Estética*, VII., p.15, Berlin:1976). Contra Hegel poderia se argumentar que essa distinção entre os sentidos inferiores e os sentidos superiores não é suficiente para esclarecer o papel paradoxal (enquanto condição de possibilidade ou de impossibilidade) do sensível na experiência estética. Vejamos um exemplo: a leitura de um livro, seja em prosa ou em verso, será tanto mais intensa quanto for nossa capacidade de abstrairmo-nos da forma do texto que estamos lendo e deixarmos nos levar por aquilo que as palavras nos evocam. Se, ao contrário, nos distraímos pela forma rebuscada das letras, como em um texto com caracteres góticos, teremos dificuldades em deixarmos-nos envolver na leitura. Existem, portanto, diferentes formas de ver, diferentes formas de percepção sensível. Aqui o ver pode ser tanto apelo como ruído na nossa atenção ao belo. A percepção estética não é dissociada dos sentidos, mas esses exemplos mostram que há uma certa descontinuidade entre ambas, ou seja, que a percepção sensível e a percepção estética não são exatamente o mesmo. Existe um aspecto inteligível na obra de arte que não pode ser negligenciado, pois a obra exige interpretação, quer dizer, uma atividade de constituição de sentido daquele que a percebe. A experiência do belo é uma mistura entre senso e o sensível, embora nesse momento ainda não saibamos bem em que dose, sob que condições, ou em qual organização essa mistura se dá. Fica como tarefa da filosofia determinar os limites entre um e outro. Talvez essa tarefa seja impossível de ser realizada, mas Hegel, o campeão das missões impossíveis, tenta realizá-la na *Estética*. Trata-se de um esforço de tomar posse de territórios, de demarcação de linhas divisórias, de construção de cercas visando a proteção dos espaços. A arte, representante da colorida luminosidade do sensível, versus a filosofia, guardiã da “sombria aridez do conceito” [*die Lichtlose duerre Trockenheit des Begriffs*] (*Est. I.*, p. 17).

Em seguida pretendo reconstituir algumas dessas demarcações, mostrando que elas nunca são apenas meras distinções, mas envolvem sempre estabelecimentos de hierarquias, ou simplesmente exclusões.

II. O Nome da Coisa

As *Lições sobre Estética* foram as mais frequentadas entre todos os cursos que Hegel proferiu durante sua vida acadêmica. O curso foi apresentado em diferentes versões, a primeira em 1817, em Heidelberg, a última em Berlim, em 1828. O texto atualmente disponível, editado por Hotho em 1835 e revisado em 1842, é uma colcha de retalhos.

O tema do curso é, segundo Hegel, o reino da beleza, mas há aí uma série de distinções a serem feitas, todas elas envolvendo a delimitação do papel do sensível no objeto da investigação. Por um lado trata-se

efetivamente de uma investigação sobre o belo que se apresenta aos sentidos e não a beleza inteligível ou a beleza do inteligível, nos moldes do platonismo, onde *kallon* era um conceito de harmonia, integração e radiância que se aplicava muito mais à esfera do invisível, quer dizer, do mundo das “leis e idéias imutáveis”, do que do visível. A verdadeira beleza para Platão era a beleza da verdade. A *Estética* de Hegel está ao invés disso comprometida com o aparecer sensível do Belo. Por outro lado, Hegel argumenta, já no Prefácio, que o termo “estética” é inadequado para designar seu projeto na medida em que significa a “ciência do sensível e do sentimento”. Sabemos que o termo, cuja origem remonta ao grego *aisthesis*, quer dizer, percepção sensível, foi cunhado pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714–1762) por volta de 1750. Baumgarten usou a expressão para designar uma nova disciplina que pretendia muito mais investigar a estrutura da percepção sensorial/sentimental do esteticamente prazeroso do que propriamente examinar o estatuto da obra de arte enquanto tal. Para Hegel, no entanto, trata-se aí de uma aproximação superficial e incompleta do fenômeno do belo; a estética hegeliana quer ser mais do que um mero exame das reações subjetivas geradas na experiência estética, ela quer apreender o reino do belo como um todo, tanto no seu aspecto subjetivo como objetivo.

Se Hegel confessa uma certa desconfiança frente ao termo “estética”, por outro lado ele também se mostra descontente frente ao termo “kallística”, uma solução alternativa muito em voga na sua época. Temos aqui a terceira importante distinção feita logo no início da *Estética*. Para Hegel a sua *Estética* não pode ser uma kallística, pois não pretende ser uma investigação sobre o belo em geral, mas sim sobre o belo na arte. O belo na natureza não interessa à ciência, a estética hegeliana se apresenta antes de tudo como uma filosofia do belo na arte, ou ainda mais especificamente, uma filosofia das belas-artes (em contraposição às artes mecânicas). Recapitulando então as distinções introduzidas, trata-se de uma análise do belo sensível e não inteligível, a ênfase no belo sensível não se contenta com uma investigação acerca da estrutura sensorial-sentimental do sujeito que percebe, mas visa muito mais descrever o processo de manifestação do belo no real. Trata-se finalmente de uma investigação sobre o belo na obra de arte e não na natureza. Especialmente a exclusão do belo na natureza merece ser examinada mais atentamente, pois nela se decide a localização do sensível no sistema hegeliano.

III. Belo natural versus belo artístico

O curso de *Estética* de Hegel começa com uma instigante tese: “O belo artístico é superior ao belo natural”. Essa afirmação soa arrogante, esnobe, elitista, ela agride até mesmo ao bom senso. Hegel quer dizer que mesmo um *schlechter Einfall* [uma má idéia], como por exemplo uma tela de um pintor de terceira categoria ou um poema cometido na adolescência é superior ao mais impressionante pôr do sol que você já tenha presenciado na praia do arpoador ou nas serras mineiras. Pessoalmente tenho dificuldades de aceitar essa tese. Imediatamente simpatizo muito mais com a palavra do poeta Verlaine, que diz “La mer est plus belle que les cathédrales”. Entretanto, a exclusão do belo natural da estética hegeliana não é uma questão de gosto, simpatia ou similares, mas roga o estatuto de uma opção racional, ou melhor, de uma opção pela racio-

nalidade, uma opção passível de justificação e discussão. Segundo Hegel trata-se aí de uma questão de origem, de árvore genealógica, de *pedigree*. O belo na arte nasce do espírito, e o espírito, segundo a hierarquia hegeliana, é sempre superior à natureza. Sabemos que “Espírito” é um termo central do sistema hegeliano, mas que apresenta diversas periferias: é um centro de vários círculos (as outras fórmulas mais conhecidas: “um eu que é nós”, “espírito do mundo”, “espírito do tempo”, “espírito do povo”). Mais tecnicamente, “espírito” pode representar tanto a subjetividade humana (quer dizer, a mente, o intelecto, a consciência), como também uma racionalidade independente, transcendente, absoluta, quer dizer, o princípio que anima a história da humanidade e se manifesta na arte, na religião e na filosofia. Quando Hegel diz que o belo artístico é superior, é porque o espírito põe-se a si mesmo em obra na obra de arte, a arte é produto de uma racionalidade livre e independente, ao passo que a natureza apresenta um ritmo mecânico, inexorável, inconsciente.

Isso não quer dizer que não haja beleza na natureza, mas esta é simplesmente inferior à da arte. Hegel afirma que a beleza não é uma qualidade da natureza, mas apenas “reflexo da beleza do espírito” (*Est. I*, p.14). Um reflexo não é um mero outro, mas nós mesmos como outro. Quando contemplamos com deleite uma paisagem, o prazer que aí sentimos é o prazer de admirar nossa própria imagem, reproduzida de forma ainda imperfeita na natureza. Tudo se passa, portanto, como se o prazer estético, seja com o belo artístico, seja com o belo natural, fosse antes de mais nada um prazer do espírito humano consigo mesmo. Trata-se de um amor de si, um amor pelo idêntico. Esse amor se satisfaz mais na obra de arte do que na natureza, porque a arte parece refletir o espírito mais nitidamente do que a natureza.

A tese da superioridade do belo artístico em Hegel causa um certo desconforto. Entretanto o embate entre belo natural e o belo artístico não é uma mera disputa acadêmica. Em primeiro lugar trata-se de uma questão de poder. Ao colocar o belo artístico como superior ao belo natural, Hegel parece sugerir que a criatividade humana, a ação de fazer cultura, é de alguma forma superior à criação divina da natureza. Deus faz o mundo, mas não sabe fazer arte (Deus também não pensa, não sabe fazer filosofia). Nesse caso a mais bela catedral tem o curioso valor dialético de ser um monumento ou homenagem à divindade e ao mesmo tempo uma afronta, pois atesta a impotência divina.

Em segundo lugar trata-se de um diálogo com a estética de Kant. Como sabemos Kant enfatiza a primazia da beleza natural sobre o belo artístico: no parágrafo 45 da *Crítica do Juízo* ele afirma que a arte é bela quando, embora saibamos que é arte, ela se parece com a natureza, quando ela reflete a beleza da natureza (sem conceito, sem interesse, sem representação de um fim). De certa forma pode-se dizer que a arte não apenas reproduz a beleza da natureza, a arte é praticamente um produto da natureza, ainda que um produto intermediado pela natureza presente no artista. A natureza mostra seu poder através do gênio do artista, de seu talento inato. É contra uma certa supervalorização do subjetivo e do formal em detrimento da obra e de seu conteúdo que Hegel exclui o belo natural da sua *Estética*. Além disso Hegel opõe-se à idéia de que a arte seja uma reprodução ou muito menos uma produção do “favorito da natureza”, o gênio. Arte é o trabalho do espírito sobre a natureza. O espírito comunica

sua superioridade à natureza através da obra. Para Hegel a relação entre arte e natureza é a do “pleroma”, quer dizer, um aperfeiçoamento, uma complementação de algo que supostamente está em falta. A arte preenche a carência das coisas, ela transmite duração ao que na natureza só é finitude, transitoriedade. Arte é um processo de infinitização do finito.

Aqui não será possível aprofundar o diálogo virtual entre Kant e Hegel acerca do valor do belo natural, mas algumas questões podem ser colocadas. Em primeiro lugar não é uma grande pretensão racionalista reduzir a beleza das coisas a um reflexo, quer dizer, a algo dependente, que não tem valor por e para si, mas somente para outro? Gadamer em “A Atualidade do Belo”, um texto de 1977, vê aí não uma degradação, mas uma revolução no modo de pensar a natureza. Hegel teria sido o primeiro anotar a historicidade de nosso olhar sobre o mundo. Se o belo natural é reflexo, então ele tem história, ele pode refletir em diferente épocas a respectiva sensibilidade de cada povo, de cada cultura. Quer dizer, não se trata nunca do olhar livre de todo conceito e significado como quer Kant.

Uma questão mais radical seria: a exclusão da beleza natural da Estética não é um gesto pouco dialético? Por que a beleza da natureza não pode ser, segundo a lógica do conceito, *aufgehoben* (suspensa), quer dizer, conservada como um momento importante, embora inferior, no processo de realização do belo? Para Hegel esse gesto de exclusão “vai nos parecer natural” porque nunca ninguém quis fundar uma ciência que apresentasse sistematicamente as belezas da natureza. Isso se dá porque “a beleza natural nos faz sentir por demais no indefinido, sem critérios, e por si uma tal classificação apresentaria pouco interesse”. (*Est. I*, p.15). A obra de arte, ao contrário, é um constante convite à reflexão, ela nos interroga incessantemente, ela intima o pensamento. Portanto Hegel sacrifica o belo natural não em nome da arte, mas em nome da filosofia.

A principal crítica que se pode fazer a Hegel é que suas justificativas para a recusa de integrar o belo natural na Estética baseiam-se em argumentos que não provam necessariamente uma carência conceitual da natureza, mas apontam muito mais para a incapacidade do conceito de apreendê-la. Diante da beleza da natureza somos convidados a calar. Adorno diz na *Teoria Estética* que até mesmo a expressão “oh, que bonito” diante de uma paisagem fere a sua linguagem silenciosa e diminui a sua beleza. O belo natural efetivamente não serve para a ciência estética, mas essa inadequação é o “traço do não-idêntico no caminho da identidade universalizante” (*Teoria Estética*, p.108, Frankfurt: 1973), sua indeterminabilidade é um espaço de liberdade que resiste a toda apropriação racional. O belo natural é a dimensão da sensibilidade em seu estado mais selvagem, ele pertence à dimensão do indizível e do impensável. Essa recusa do conceito no belo natural não deve ser vista como o ex-estético, o fora da estética, o não-estético, mas, ao contrário, talvez seja justamente a marca mais originária de toda experiência do belo.

IV. A Filosofia para além da “sombria aridez do conceito”

E o belo artístico? Será que na obra de arte o sensível já está devidamente domesticado pelo conceito? Será que a obra serve a algum fim inteligível fora dela? Qual é a função da obra de arte? Qual a relação da arte com o verdadeiro? Se Hegel exclui o belo natural da sua *Estética* é

porque ele quer dar a essa disciplina o máximo de cientificidade possível. Mas imediatamente a arte parece também ter mais a ver com os sentidos, com a fantasia do que com a “sombria aridez do conceito”. A Estética de Hegel quer recolocar a arte no caminho da verdade e do pensamento, caminho ao qual, Hegel acredita, a arte sempre pertenceu.

Aqui vale lembrar o que já foi mencionado antes, a saber, que em 1820 a Estética ainda era uma disciplina nova. Não que não houvesse antes disso investigações acerca do belo, mas é assim mesmo interessante perguntar por que somente em 1750, com a já mencionada obra de Baumgarten, é que foi desenvolvida a estética como disciplina autônoma do sistema de ciências. Uma maneira sutil de responder essa pergunta seria talvez mostrar que o advento da Estética como disciplina coincide exatamente com a época áurea do racionalismo iluminista, como se os séculos XVIII-XIX fossem o momento em que a razão se sente forte o suficiente para tentar apreender aquilo que até então sempre lhe pareceu simplesmente irracional, tirando um atraso de quase 2000 anos. Existem, no entanto, algumas razões mais evidentes para esse atraso. A arte parecia ser o domínio do subjetivo, do gosto individual, daquilo que não se discute, porque não tem a menor pretensão de verdade. Como se fazer um discurso organizado sobre algo que parece ser refratário ao requisito mínimo de toda ciência, a saber, a validade universal? Para essa visão dissociadora de arte e verdade contribuiu enormemente o gesto platônico de expulsar os artistas de sua cidade ideal, a república, acusados de provocarem o engano, de forjarem ilusão. A expulsão dos poetas é na verdade a indicação de que arte nada tem a ver com a verdade ou com o conhecimento, mas sim com a aparência, a ilusão, a superfície. Esse é um gesto fundador, um gesto que se tornou mecânico, um gesto de repulsa a tudo o que pertence ao reino da finitude (passivo, instável, limitado, dependente, mutável) e talvez explique as dificuldades que até hoje persistem para quem quer trabalhar com estética (p.ex.: “estética” não consta nas listas de sub-áreas de conhecimento da filosofia no catálogo das agências brasileiras de fomento à pesquisa).

Hegel é radicalmente contra essa separação entre essência e aparência, inteligível e sensível, infinito e finito, que está por trás da suspeita platônica contra a arte. Para a dialética, a aparência não é o outro da essência, mas a essência enquanto outro de si mesma: “A aparência pertence essencialmente à essência, a verdade não seria nada, se ela não brilhasse e aparecesse” (*Est. I*, p.19). O verdadeiro tem sempre que aparecer e por isso a arte não deve ser excluída da ciência, mas respeitada como a instância onde o verdadeiro se apresenta como beleza sensível. A arte é uma espécie de saber ou conhecimento do absoluto, só que de forma imediata e intuitiva.

Curiosamente essa *Estética*, que parece uma ruidosa celebração da arte como lugar de co-presença de verdade e beleza, inteligível e sensível, infinito e finito, comporta também o anúncio de sua morte. Seria a famosa tese sobre o “fim da arte” uma constatação ou um atentado? Na verdade Hegel aponta para um suicídio ao sugerir que a estética pode finalmente na sua época se estabelecer como ciência rigorosa justamente porque a arte estava chegando ao seu fim, o advento da filosofia da arte é um sinal da crise da arte. Que crise é essa? Para Hegel a evolução da arte na história tende para seu próprio esgotamento. Se a obra de arte é uma unidade entre o inteligível e o sensível, por outro lado, essa não é uma

unidade adequada. A arte é apresentação do mais elevado, da verdade, mas ainda em uma forma imperfeita, sensível. A verdade nunca vai poder se manifestar perfeitamente na forma sensível, essa descontinuidade entre o conceito e o concreto gera uma crise. O espírito moderno não encontra mais satisfação na arte, a arte não é mais um espelho adequado, e a única forma da arte se expandir é através da total espiritualização, quer dizer, a liberação total do sensível, da matéria, da sonoridade, da cor. A lógica do desenvolvimento da arte a impele para a auto-superação. Por isso diz Hegel que a arte como tal é coisa do passado, quer dizer, ela foi momento importante no processo de realização do absoluto, mas acabou. O futuro da arte está na religião ou, principalmente, na filosofia.

Assim, a *Estética* de Hegel quer registrar a instauração definitiva da dominação do senso sobre o sensível. O curioso é que Hegel parece saber muito bem da contaminação originária entre senso e sensível. Numa bela passagem da primeira parte da *Estética* ele afirma: “Sentido [Sinn] é essa palavra maravilhosa, que é utilizada em dois significados contrários. De um lado designa os órgãos da apreensão imediata, de outro lado sentido quer dizer: o significado, o pensamento, o universal da coisa. Uma consideração sensata/plena de sentido [*sinnvolle Betrachtung*] não separa os dois lados, mas conserva em uma direção a direção contrária e apreende na intuição imediata do sensível ao mesmo tempo a essência e o conceito”. (*Est.* I, p.133). Na verdade uma avaliação sensata teria que mostrar contra Hegel que é o ideal de filosofia enquanto pensamento puro que é inadequado às mudanças na essência da verdade. Quer dizer, ao invés de tentar purificar o pensamento do sensível, talvez seja preciso assumir a dimensão estética da filosofia, aprender a cheirar o mundo através do pensamento e deixar o pensamento ter cheiro. Isso quer dizer deixar-se levar pela sonoridade das palavras, deixar-se levar passivamente pelas coisas, ao invés de um ativismo embrutecedor, enfim, jogar-se para além da sombria aridez do conceito.

Glória, Rio de Janeiro, abril de 2005.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. W. Teoria Estética [*Ästhetische Theorie*]. In: *Gesammelte Schriften*. v. VII. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- GADAMER, Hans Georg. A Atualidade do Belo [*Die Aktualität des Schönen*]. Stuttgart: Reclam, 1977.
- HEGEL, G. W. Introdução à História da Filosofia [*Einleitung in die Geschichte der Philosophie*]. Hamburg: Felix Meiner, 1966.
- _____. Lições sobre Estética [*Vorlesungen über die Ästhetik*]. v. I e II. ed. H. Hothos (1842). Berlin/Weimar: Duncker & Humblot, 1976.
- KANT, I. Crítica do Juízo [*Kritik der Urteilkraft*]. In: *Werkausgabe*. v. X. ed. por Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.

O fingidor e o filósofo:

breve ensaio acerca do

ut pictura poesis

Ana Lúcia M. de Oliveira *

Esta comunicação se insere em uma investigação mais ampla (cf. OLIVEIRA, 1992, 2002) acerca do paralelo entre a pintura e as artes discursivas, partindo de sua configuração grega, que precede, em alguns séculos, a criação horaciana do bem-sucedido símile *ut pictura poesis*. Em linhas gerais, não se pretende aqui desenvolver um exame detalhado da tematização da *mimesis* em Platão¹, mas apenas abordar algumas passagens em que o filósofo recorre ao *paralelo com a pintura*, para detectar não somente as motivações anti-sofísticas que originam tal paralelo, como também a concepção de representação mimética que o enforma. Fazendo dialogar certos textos escolhidos, deixarei estrategicamente de lado a problemática maior de cada diálogo, quando esta não apresentar uma relação direta com o campo problemático que tento construir.

O famoso requisitório contra a *mimesis* peitoral na *República* (X, 597) será o ponto de partida. A questão central dessa parte do diálogo é a de não fornecer direito de cidadania à poesia, devido essencialmente à sua natureza mimética. Para definir a poesia imitativa torna-se necessário, em primeiro lugar, saber o que é a imitação em geral. Como ilustração desse ponto, Sócrates refere-se ao que se tornaria uma metáfora clássica da representação: o espelho, por meio do qual se pode reproduzir tudo o que existe no universo, bastando “andar com ele por todo lado” (596 d). Semelhantes aos objetos meramente aparentes, desprovidos de existência real, que constituem os reflexos no espelho – eis sua caracterização das pinturas. Para explicitar a analogia, o filósofo recorre ao exemplo da cama, referindo-se às três formas existentes desse objeto: a natural, confeccionada por Deus e pertencente ao reino das idéias, a executada pelo marceneiro e aquela criada pelo pintor (597 b). Quanto a este último, urge saber se também se inclui na categoria de artífice, à qual pertencem os outros dois. A resposta de Sócrates é peremptória: “De modo algum. [...] O título que me parece que se lhe ajusta melhor é o de imitador daquilo de que os outros são os artífices” (597 e).

Assim, seguindo o costume grego de contar os dois extremos de uma série dada, o pintor se distanciaria em três graus da verdade original, da *physis* da cama. Curiosa topografia platônica, em que as posições se definem sempre consoante a *distância adequada em relação à realidade*. Como esta, para o filósofo, é o mundo das idéias, cria-se a partir daí uma hierarquia, segundo os diferentes graus de afastamento, que, conforme veremos, será a base do procedimento de exclusão, capital para o pensamento platônico. Será ela também o motor da aproximação entre poesia, retórica e pintura.

* Prof. UERJ, onde doutorou-se em Literatura comparada. Publicou Linhas de fuga: trântosos ficcionais (7Letras, 2004) e Por quem os signos dobram (EdUERJ, 2003).

¹ Para maiores desdobramentos acerca desse tema, consultar Barbara Cassin (1995) Costa Lima (1980, p.1-66, e 1995, p. 63-76) e Maria Cristina Ferraz (1999).

Seguirei, como fio condutor, o tema do afastamento em relação ao modelo original, discutido em grande escala nesse diálogo. O paradigma ainda é o da analogia entre diferentes *tékhnai*, só que agora se trata de um parentesco com atividades menos nobres, uma vez que as técnicas de imitação sempre foram, para Platão, taumatúrgicas, manifestações mágicas. Leiamos:

[...] a mesma grandeza, vista a nossos olhos, de perto e de longe, não parece igual. [...] E os mesmos objetos parecem tortos ou direitos, conforme os observemos na água ou fora dela, côncavos ou convexos, segundo uma outra ilusão de ótica produzida pelas cores, e é evidente que tudo isso lança a confusão na nossa alma. É a essa enfermidade de nossa natureza que a pintura de sombreados (*skiagraphia*), a arte do charlatão e cem outras invenções do mesmo gênero se dirigem e aplicam todos os prestígios da magia. (*República* X, 602 c-d).

Analisando as técnicas pictóricas referidas pelos termos gregos *skiagraphía* e *skenographía*, Wesley Trimpi (1978, p. 403) constata que são empregadas freqüentemente em metáforas ilustrativas que fazem um paralelo de tais técnicas com restrições ou deficiências em diferentes campos, tais como metafísica, epistemologia, ótica, ética, retórica e poesia. Por exemplo, pode-se usar um desenho *skiográfico* como metáfora da incompletude do conhecimento ou uma perspectiva *skenográfica* cuidadosamente projetada para representar a falsidade da argumentação sofisticada.

É recorrente no autor dos *Diálogos*, como na citação acima, a utilização do desenho sombreado visto a distância em analogia ao engano suscitado pelas aparências. Novamente o que está em questão é a distância adequada – às vezes, basta aproximar-se do objeto para perceber o caráter ilusório das aparências – e a melhor demonstração para isso é a pintura. Os exemplos se repetem, em diferentes textos:

Assim como as coisas num quadro, quando vistas a uma distância, parecem estar todas numa única e mesma condição e serem semelhantes, mas, quando se chega perto delas, parecem ser muitas e diferentes. (*Parmênides*, 165 c-d).

[...] À maneira de certos quadros: de longe tem-se a impressão de unidade, parecendo, assim, de característica uniforme e semelhante.

[...] Porém, de perto, aparecem como múltiplos e diferentes, e esse simulacro de diferença lhes empresta caráter de diversidade e de dessemelhança consigo mesmo. (*Filebo*, 42 a-b).

Voltemos à *República* e à tentativa de neutralização das artes mímicas, operacionalizada pelo *logos* filosófico. Facilmente se depreende que a análise da representação pictural, em vez de constituir apenas um desvio da problemática central perseguida por Platão, revela-se uma poderosa estratégia para fortalecer sua argumentação posterior. Fica evidente, com isso, o verdadeiro alvo a atingir por meio dessa desqualificação da pintura:

Era a esse ponto que eu queria chegar, quando dizia que a pintura e, de um modo geral, a arte de imitar, executa as

suas obras longe da verdade e, além disso, convive com a parte de nós mesmos *avessa ao bom senso*, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro. [...] Não acreditemos, contudo, apenas na semelhança com a pintura, mas avancemos até aquele setor do espírito que convive com a imitação poética, e vejamos se é inferior ou valioso. (*República*, 603 a-c).

Ut pictura poesis... como formularia Horácio, séculos mais tarde. Pelo viés desse recurso à pintura, deixa-se entrever o verdadeiro alvo: a *imitação poética*. Com efeito, a passagem acima é bastante reveladora dos pressupostos que fundamentam a definição platônica da *mimesis* e dos critérios usados para determinar o seu valor. É um bom exemplo, entre vários outros, da desconfiança face às artes “avessas ao bom senso”, que a filosofia clássica não mais abandonaria. Trata-se sempre de reafirmar o primado da verdade, submetendo a pintura às condições filosóficas que regulam o estatuto da aparência, isto é, de imagens cuja referência é necessariamente constituída pelo que se considera como real. Desse modo, o pintor não produz o ente verdadeiro, mas a aparência, o fantasma (*República*, 598 b), ou seja, aquilo que já configura uma simulação de cópia – razão pela qual geralmente se traduz *phántasma* (cópia de cópia) por simulacro.

Desqualificada a pintura e enunciada sua semelhança com a poesia, é chegado o momento de Sócrates avaliar o poeta imitador:

Por conseguinte, temos razão em nos ocuparmos dele desde já, em o colocarmos em simetria com o pintor. De fato, parece-se com ele no que toca a fazer trabalho de pouco valor em relação à verdade. [...] Da mesma maneira, afirmaremos que também o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está *sempre a forjar fantasias*, a uma *enorme distância da verdade*. (605 a-c, grifo nosso).

Segundo parece evidente, enuncia-se mais uma vez o critério decisivo da *distância em relação à verdade*. A partir desta, justifica-se a grande proximidade entre a pintura e a poesia, dois modos de representação profundamente cúmplices, já que produzem os mesmos efeitos: desviando a alma da posição ascendente ideal, arrebatam-na para baixo, dirigindo-se à sua parte irracional – a parte desejanante –, que só reage aos estímulos de prazer e de dor. Daqui se infere que *a crítica à poesia desenvolvida nos textos platônicos nunca é uma questão de técnica, mas de ética e de política*.

Na etapa final do requisitório contra as artes miméticas, o veredito é categórico: não há lugar na República para pintores e poetas, essas almas sedentas que beberam *hybristicamente* da água do rio Ameles e, por isso, esquecidas do mundo eidético, contentam-se com os prazeres do sensível (*República*, 621 a-b). Entretanto, eles não são os únicos a sofrer desse mal. Para identificar seus companheiros de infortúnio, retomemos o paralelo com a pintura, nosso fio condutor, que constitui uma estratégia freqüente dessa caça platônica aos *desmemoriados*.

O segundo diálogo selecionado é o *Fedro*. Deixando de lado os diversos temas nele abordados, concentrar-me-ei na discussão central sobre

a retórica, diretamente relacionada ao questionamento da escrita. Como falar em público, por que escrever? – eis o assunto do debate que movia dois atenienses, no final do século V a.C. Para Fedro, a retórica é uma arte da fala que se exerce sobretudo nos tribunais (*Fedro*, 261 b) e cujo principal representante é Lísias, autor de discursos de defesa para serem lidos em processos. Já Sócrates, ampliando consideravelmente o campo de ação da retórica, define-a como arte de influenciar as almas por meio do discurso, não apenas nos tribunais, mas em todos os tipos de reuniões (261 a-b). Desenvolvendo uma crítica à retórica tradicional, devido à sua semelhança com a sofística na busca do sucesso político para os seus adeptos, Sócrates enuncia o seu projeto para uma verdadeira ciência do discurso – a *boa retórica filosófica* –, fundada no método dialético, o único capaz de conduzir a alma à apreensão do inteligível. Em contrapartida, tenta descaracterizar a retórica sofística, praticada pelos especialistas em logografia, atividade de má reputação por ser remunerada e por ser escrita. Sua estratégia perfaz um duplo movimento (cf. BRISSON, 1989, p. 59): em primeiro lugar, a ampliação do espectro semântico do termo *logographós*, do sentido estrito de “escrivão judiciário” ao sentido geral de “escritor”, de “prosador” (257 c - 258 d); em seguida, a depreciação da escrita – e aí intervém o paralelo com a pintura:

O que há de terrível [...] na escrita, é também, Fedro, que ela tenha verdadeiramente tanta semelhança com a pintura. E, por esse fato, os seres que cria passam por seres vivos, mas, que se lhes faça alguma pergunta, plenos de dignidade eles se calam! Acontece o mesmo com os escritos. Falam das coisas como se as conhecessem, mas, quando alguém quer informar-se sobre qualquer ponto do assunto exposto, eles se limitam a repetir sempre a mesma coisa. (*Fedro*, 275 d-e).

Nessa comparação entre a escrita e o retrato – o *grafema* e o *zoo-grafema* –, o traço de semelhança que faz da primeira um homólogo da pintura é, segundo Jacques Derrida (1972, p. 156), a seguinte deficiência compartilhada: “o seu silêncio, esse mutismo obstinado, essa máscara de gravidade solene e interdita que dissimula tão mal uma incurável afasia, uma surdez de pedra, um encerramento irremediavelmente débil à solicitação do *logos*”. O texto escrito pode ser comparado a uma imagem pintada, tanto mais facilmente já que é o mesmo verbo, *gráphein*, que designa o ato de escrever e o de pintar. Todavia, apesar de semelhante à pintura, o discurso escrito ocupa um degrau mais baixo na hierarquia das artes miméticas, devido a um paradoxo de base que o constitui: dá-se como imagem da fala, mas é silencioso, ou seja, trata-se de uma estranha arte imitativa que desnaturaliza e trai aquilo mesmo que pretende imitar. Assim se compreende que não possa responder a qualquer questão que se lhe faça, que não possa escolher seus destinatários nem se defender sem a ajuda daquele que o compôs. O diagnóstico é simples, segundo a *Carta VII* de Platão: “paralisia, enfermidade de que sofrem efetivamente os caracteres escritos” (343 a).

Mas não silenciemos sobre as motivações que regem tal condenação da escrita, por intermédio da analogia com a *mímesis* pictural, apesar de esse problema ultrapassar o nosso tema. Pode-se continuar a ampliação do campo semântico da palavra *logographós*: o último movimento de

Sócrates é o de também incluir os retores em geral e, com isso, baralhar ainda mais as fronteiras entre retórica e sofística. Ao avaliar a escrita e a pintura com a medida do ser e da verdade, critérios que não levam em conta a especificidade do objeto de análise, o filósofo prepara o terreno para lançar as bases da boa retórica filosófica: a sua, evidentemente. Dada a fortuna de tal condenação no pensamento clássico, é Jacqueline Lichtenstein (1989, p. 59) que nos esclarece sobre os seus drásticos efeitos:

Platão deporta a análise para um terreno totalmente estranho ao seu objeto e onde ela deveria permanecer durante séculos. Essa identificação da pintura e da retórica com a sofística, obrigando a pensar esses dois modos de representação através das categorias lógicas da verdade, colocará um peso considerável sobre toda a história das artes visuais e das artes da linguagem. Pintores e oradores terão sempre que se defender de serem sofistas.

Desse modo, infere-se que, em linhas gerais, as considerações do filósofo acerca da *mimesis* pictural têm, em primeiro lugar, a finalidade estratégica de, através da pintura, visar, de um modo mais genérico, à sofística. E mais: *a escolha da estratégia, longe de ser gratuita, ajuda a revelar uma característica básica do alvo*, conforme nos indica a mesma autora: “Com efeito, por que proceder a esse desvio pela imagem pictural para atacar a sofística, se não for porque esta é acusada em razão das suas ‘pinturas?’” (1989, p. 57). Claramente se verifica a referência ao visualismo patético, traço marcante do discurso sofístico, que descreve as coisas colocando-as diante dos olhos do receptor, através do recurso a simulacros verbais como a *enargeia* (evidência) e a *ekphrasis* (descrição). Essa prática pressupõe uma concepção da linguagem que privilegia seu caráter persuasivo, o efeito produzido sobre o ouvinte, reconhecendo nas imagens poder de encantamento que suplanta o das palavras. Sem pretender fechar a questão, importa enfatizar as implicações dessa identificação entre sofística e pintura, retomando alguns trechos do diálogo *Sofista*:

Assim, o homem que se julgasse capaz, por uma única arte, de produzir tudo [...] só fabricaria, afinal, imitações e homônimos das realidades. Hábil, na sua técnica de pintar, ele poderá, exibindo *de longe* os seus desenhos, aos mais ingênuos dentre os jovens dar a ilusão de que poderá igualmente, de tudo o que quiser fazer, criar a verdadeira realidade. [...] Bem, não devemos admitir que também o discurso comporta uma técnica por meio da qual se poderá levar, aos ouvidos de jovens ainda *separados da verdade das coisas por uma longa distância*, palavras enfeitiçadoras e apresentar ficções verbais sobre todas as coisas, dando-lhes assim a ilusão de ser verdadeiro tudo o que ouvem e de que quem lhes fala conhece tudo melhor do que ninguém? (234 b-c).

Em síntese, a discussão central da obra se desenrola em dois planos: as tentativas de definição do sofista e a demonstração da possibilidade de existência do erro, fundada no reconhecimento de uma certa realidade do não-ser. Aparentemente, o objetivo primordial do diálogo é chegar a uma definição do sofista que possibilite distingui-lo do político e do filósofo. Como o Estrangeiro e Teeteto sabem que isso

não será fácil, precisamente porque o sofista se furta às definições, experimentar-se-á de início, acerca de um tema aparentemente banal, o método lógico apropriado à investigação pretendida. Trata-se de definir o pescador de linha, através de uma série de divisões sucessivas: eis o método dialético² em ação.

Quando se passa ao sofista, percebe-se que a pesca não era um mero exemplo, mas a ilustração patente do próprio procedimento de captura, em funcionamento no texto. Como o alvo é móvel, fugidio, nenhuma definição consegue capturá-lo. Dentre as diversas caracterizações apresentadas, destaquemos a seguinte: contraditor de profissão, capaz de superar a todos em qualquer tema (233 b), o sofista possui, em aparência, a ciência universal (233 c) – sabe tornar verdadeiro o que é falso. Essencialmente falsificador, ele consegue, por meio das imagens plasmadas por sua fala artificiosa, *dar o ser ao que não existe*. E esta é, de fato, a *essência do falso*, nas coisas e nas palavras.

Para definir o sofista como produtor de imagens falsas, ou seja, que não reproduzem acuradamente as proporções do original, o Estrangeiro recorre ao paradigma do desenhista. Em primeiro lugar, este pode produzir desenhos exatos ou inexatos de seu tema, o original da imagem. Um desenho exato, ou ícone, corresponde a uma afirmativa verdadeira de alguém que possui um conhecimento genuíno, já o desenho inexato corresponde a uma afirmativa falsa e é denominado de fantasma. Vejamos:

ESTRANGEIRO: A primeira arte que distingo na mimética é a arte de copiar. Ora, copia-se mais fielmente quando, para aprimorar a imitação, transportam-se do modelo as suas relações exatas de comprimento, largura e profundidade, revestindo cada parte com as cores convenientes.

TEETETO: E daí? Todos os que imitam não tentam agir assim?

ESTRANGEIRO: Menos aqueles, pelo menos, que devem modelar ou pintar alguma obra de grandes dimensões. Com efeito, se eles reproduzissem essas belezas em suas verdadeiras proporções, sabes que as partes superiores nos pareceriam pequenas demais e as partes inferiores, exageradamente grandes, pois a umas *vemos de perto* e a outras, *de longe*. [...] Abandonando a verdade, os artistas, de fato, não sacrificam as proporções exatas para substituí-las, em suas figuras, pelas proporções que criarão ilusão? (235 d – 236 a).

Eis o paradoxo da *mimesis* pictural que se pretende cópia: distorce as proporções do próprio original para se acomodar às leis da perspectiva, mas o resultado dessa compensação artística para uma distorção ótica é que *imagens inexatas nos fornecem imagens exatas do original*. Portanto, ser uma imagem é, de algum modo, ser e não ser o original: eis o seu estatuto paradoxal, eis o seu perigo, do ponto de vista de uma lógica regida pelo princípio metafísico da identidade. Essas observações nos levam a concluir, com Stanley Rosen, que “para estabelecer a existência de imagens e a partir daí definir a arte do sofista, devemos demonstrar que é possível falar e pensar falsidades sem nos contradizermos” (1983, p. 150). Como a falsidade é então, aparentemente, uma combinação autocon-

² Sobre o método dialético platônico, cf. Deleuze, 1968, p. 82-91 e 1969, p. 292-307.

traditória de ser e de não-ser, o próximo passo, obrigatório – e entramos no segundo plano do diálogo –, será procurar um modo de poder dizer que o falso é real, sendo para isso necessário provar a realidade do não-ser. O parricídio, afinal:

ESTRANGEIRO: É que, para nos defender, teremos que, necessariamente, questionar a tese de nosso pai Parmênides e demonstrar que, em certo sentido, o não-ser é e que o ser, por sua vez, de alguma maneira não é. [...] Enquanto não se fizerem nem essa refutação, nem essa demonstração, não se poderá falar de discursos falsos nem de opiniões falsas, nem de imagens, de cópias, de imitações ou de simulacros, e muito menos de qualquer das artes que deles se ocupam, sem cair, inevitavelmente, em contradições ridículas. (*Sofista*, 241 d-e).

Consumado o crime, a etapa seguinte consistirá na definição do não-ser – posto que agora já se pode falar dele – como alteridade, isto é, como *o outro do ser*. Para uma melhor compreensão dessa passagem, recorrerei à reflexão de Costa Lima (1980, p. 43):

O não-ser, por conseguinte, é uma modalidade do ser, identificado pela relação de alteridade que supõe quanto ao verdadeiro. *O não-ser penetra nos discursos e nos julgamentos como o falso que vem a caracterizá-lo*. O discurso do não-ser é o discurso do falso e este é propriedade do sofista. A obra do imitador é perigosa ao filósofo, não só inferior à sua atividade, justamente porque lida com o outro do ser, com o seu avesso.

Tais considerações nos levam a retomar as análises do *Fedro* e da *República* e a aproximar todos os que lidam com essa perigosa alteridade. Sob as diversas máscaras assumidas pelo “sofista de cem cabeças” (*Sofista*, 240 c), encontram-se todos os produtores de diferença: pintores, poetas, retores e sofistas – é tudo farinha do mesmo saco-de-gatos platônico. Barbara Cassin, em sua decisiva análise do discurso sofístico, define-o como “um performativo, no sentido austiniano do termo: *How to do things with words*” (1990, p. 261). Explorando ao máximo as potências do *logos*, tal discurso se afirma como produtor retórico de um efeito sobre o outro – a persuasão, através da adulação dos sentidos – e de um efeito-mundo, de uma ficção. A via assim aberta permite destacar o perigo – do ponto de vista dos *amigos da sabedoria* – representado por essa demiurgia discursiva, que, segundo a definição de Platão, de base etimológica, poderia ser denominada de *poesia*, operação que provoca a passagem do não-ser ao ser (CASSIN, 1990, p. 262).

Para concluir, diagramemos, em linhas gerais, o funcionamento do paradigma pictural em Platão. Na comparação que enforma tal paradigma, a pintura é sempre o termo comparante, fixo, ao passo que o termo comparado, flutuante, opera como a casa vazia – ocupada, a cada vez, por um dos “falsos pretendentes” a ser desqualificado – que permite a movimentação das peças no tabuleiro textual. Resumindo: a comparação com a pintura constitui uma das estratégias a que o filósofo recorre para efetuar o processo de exclusão dos que ousam pretender à alteridade. Entre estes, como vimos, incluem-se todos aqueles que produzem os avessos da verdade – os simulacros – que a razão, sob a égide da filosofia ou de outra ordem dominante, não cessará de perseguir.

Referências Bibliográficas

- BRISSON, Luc. Introduction. In: PLATÃO. *Phèdre*. Paris: Flammarion, 1989. p.13-68.
- CASSIN, Barbara. *Le plaisir de parler*. Paris: Minuit, 1986.
- _____. *Ensaio sofisticado*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- _____. *L'Effet sophistique*. Paris: Gallimard, 1995. [Trad. bras. *O efeito sofisticado*. São Paulo, Editora 34, 2005.]
- COSTA LIMA, Luiz. A explosão das sombras: mimesis entre os gregos. In: *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 1-66.
- _____. A questão da *mimesis*. In: *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 59-248.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1968.
- _____. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1969.
- DERRIDA, Jacques. La pharmacie de Platon. In: *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972. p. 69-198.
- FERRAZ, Maria Cristina. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1989.
- PLATÃO. *Théétète*. 3. ed. Rev. Paris: Belles Lettres, 1955.
- _____. *Philèbe*. Paris: Belles Lettres, 1959.
- _____. *Le sophiste*. Paris: Belles Lettres, 1969.
- _____. *Parménide*. 5. ed. Paris: Belles Lettres, 1974.
- _____. *República*. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- _____. Lettre VII. In: *Lettres*. Paris: Flammarion, 1987. p. 133-232.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. *Ut pictura rethorica: uma aproximação da sermonística vieiriana*. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992. Mimeografado.
- _____. *Ut pictura poesis: o paradigma pictural nos diálogos platônicos*. In: CHIARA, Ana C. (Org.) *Forçando os limites dos textos: estudos sobre representação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002. p. 11-24.
- ROSEN, Stanley. *Plato's sophist: the drama of original and image*. New Haven & London: Yale University Press, 1983.
- TRIMPI, Wesley. The early metaphorical uses of *skia-graphia* and *skeno-graphia*. *Traditio* (Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion), New York: Fordham University Press, v. XXXIV., p. 29-73, 1978.

Fingimento, ficção, máscara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana¹

Maria Cristina Franco Ferraz*

Para fundar o campo mesmo da filosofia, Platão procedeu a uma desqualificação moral e ontológica de outras práticas com as quais rivalizava no mundo grego. Com vistas à sua desqualificação, a sofística – sua rival mais direta e imediata – foi inscrita, tanto por Platão quanto posteriormente por Aristóteles, no campo oposto ao da verdade, no terreno moveção, suspeito e ardiloso de *pseudos*. Primeiro porque os sofistas trabalhavam apenas com o falso, dizendo o que não é, o não-ser, lidando única e exclusivamente com o que não é na verdade ente: os fenômenos, as meras aparências. Além disso – e mais grave ainda – porque diriam o falso com a intenção de enganar, de seduzir e de persuadir, utilizando todos os recursos do *logos* para obter êxito rentável, quer como oradores, quer como professores.

Se tanto em Platão quanto em Aristóteles a sofística foi, portanto, condenada em nome de uma ontologia, cada um desses filósofos lançou mão de estratégias diversas para garantir a eficácia de tal acusação. A condenação efetuada por Platão e por Aristóteles difere, em suma, na medida em que, como mostrou Barbara Cassin², cada um desses filósofos estabeleceu modelos de identidade diversos a partir dos quais procederam a tal acusação: enquanto o modelo da identidade platônica foi a idéia, o mundo supra-sensível das essências imutáveis, não sujeitas à degradação, o modelo estabelecido por Aristóteles para combatê-la e para, simultaneamente, erigir seu sistema de pensamento foi o sentido da palavra.

Para estabelecer sua supremacia, a filosofia procedeu a uma tentativa de neutralização da potência demiúrgica do *logos* sofístico. A estratégia utilizada correspondeu ao deslocamento de parte dessa potência para outro discurso associado à sofística, colocado prudentemente à margem, no lugar do jogo, do não-sério, do que, sendo agradável, é em geral perigoso: o discurso mimético. Aproximada por Platão da sofística, a *mimesis*, que pode ser remetida a um *pseudos* que se quer *pseudos*, tem seu lugar demarcado em oposição à seriedade do discurso filosófico, como se pretendesse cumprir idênticos propósitos: “o imitador tem apenas um conhecimento insignificante sobre as coisas que imita e a imitação não passa de uma brincadeira indigna de pessoas sérias”³. Platão a associa igualmente ao jogo pernicioso da retórica, esta espécie de *kolakeia*, mera lisonja, adulação dos sentidos que, tal como a culinária, se preocuparia apenas com o apazível, e não com o bem: “Eis portanto o que chamo de adulação, e a considero uma prática feia (...) porque visa ao agradável, negligenciando o bem”⁴. O jogo mimético passa a ser, portanto, duplamente desqualificado: face ao conhecimento do ser e, como brincadeira muito pouco séria, frente à moral. Dessa maneira, a criação demiúrgica de mundos pela força poética das palavras subsiste apenas em sua versão

* Professora Titular de Teoria da Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Doutora em Filosofia pela Universidade de Paris I – Sorbonne

¹ Este ensaio resulta da articulação entre passagens extraídas, em grande parte, de dois de meus livros anteriormente publicados. A primeira parte, relativa sobretudo à desqualificação socrático-platônica, remete ao livro *Platão: as artimanhas do fingimento* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999); a segunda, sobre o gesto nietzschiano, ao oitavo capítulo do livro *Nove variações sobre temas nietzschianos* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002).

² Cf., sobretudo, Barbara Cassin, *Ensaio sofísticos* (São Paulo: Siciliano, 1990), bem como *Si Parménide* (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1980) e *O efeito sofístico* (São Paulo: Editora 34, 2005).

³ Cf. Platão, *La république*, terceira parte, Paris, Les Belles Lettres, 1934, p. 94, passagem 602b, aqui em minha tradução.

⁴ Cf. *Górgias*, 464e-465a, in Platão, *Protagoras/Euthydème/Górgias/Ménexène/Ménon/Cratyle*, Paris: Flammarion, 1967, p. 193, minha tradução.

desqualificada e atenuada, no campo circunscrito e marginal da ficção. A partir do triunfo da metafísica, o caráter demiúrgico expresso no *plasma* da sofística já não mais corresponde à produção real de efeitos-mundo; transportado para a *mimesis* na visão platônica, transforma-se, no livro X de *A república*, após o estabelecimento da teoria do conhecimento platônica (ao final do livro VI e início do livro VII), em invenção de meros simulacros, cópias de cópias, distantes em três graus do real, isto é, do plano transcendente das idéias.

A operação fundadora da filosofia confunde-se, assim, com as estratégias de captura dos discursos com os quais Platão, e posteriormente Aristóteles, rivalizavam no mundo grego. É a partir do solo de oposições engendrado pela metafísica – essência/aparência; verdadeiro/falso – que a radical alteridade de outros discursos, tais como a retórica, a sofística e a poesia, será tragada para o campo da filosofia, tornando-os, assim, reféns de um campo conceitual que não lhes dizia necessariamente respeito. A vitória da filosofia parece ter sido assegurada justamente por conta de uma hábil tática de captura, por meio de jogos de pergunta e de resposta, pela atração da alteridade para dentro do campo que era o seu próprio. Dessa forma, a filosofia não mais permitiu que outras práticas discursivas pudessem, sem se justificar, subsistir perigosamente fora de sua circunscrição, o que colocaria inevitavelmente em risco a pretensão de universalidade própria ao pensamento metafísico. Estabeleceu-se, assim, um regime hegemônico para o pensamento cujo gesto inaugural, como bem mostrou Nietzsche, consistiu em apagar-se como violência, como invenção e apropriação de sentido. Em consequência a todo esse processo, passou-se a julgar outras práticas discursivas a partir de pressupostos que lhes eram alheios, garantindo-se previamente sua condenação e atribuindo-se simultaneamente à filosofia o papel de único *logos* legitimado. Esse procedimento marcou definitivamente o pensamento ocidental, constituindo as balizas que fundam, de certo modo até hoje, nosso pensamento e nossas práticas discursivas, bem como a separação, igualmente vigente, entre os campos da ficção e da não-ficção.

No livro X da *República*, associada à pintura, a poesia será considerada “afastada da natureza em três graus”⁵, como imitação do que já não passaria de cópia da essência, de mera aparência sensível, com suas realidades moventes. Na medida em que a imitação passa a ser julgada em função de uma realidade tomada como originária – o mundo transcendente, efetivamente real, das idéias –, a *mimesis* estará, a partir de então, desprovida de qualquer reconhecimento. A ela será atribuída uma dupla deficiência: não apenas em relação à realidade inteligível, de que estaria radicalmente apartada, mas também face ao mundo sensível, que ainda se submeteria, na qualidade de cópia degradada, à lógica do modelo⁶. Não correspondendo nem a um conhecimento verdadeiro nem a uma técnica de fabricação, instalada no reino ilusório das puras aparências, a *mimesis* é então privada tanto de fundamento quanto de utilidade, já que não procura nem mesmo transformar a matéria, como no caso das diversas *technai*, para confeccionar um produto concreto. Como assinala Jacqueline Lichtenstein, em seu livro *A cor eloqüente*⁷, a *mimesis*, considerada inútil por sua insuficiência em relação ao real e, ao mesmo tempo, extremamente perigosa por sua suficiência face ao verdadeiro, pode ser bem representada pelo brilho sedutor da pintura. Não é, portanto, por acaso que, no livro X de *A república*, a pintura serve como paradigma para a condenação da

⁵ Cf. Platão, *A república*, *op. cit.*, Livro X, 597e. Três graus porque os gregos costumavam contar não os intervalos, mas cada um dos níveis de uma escala.

⁶ Cf., a esse respeito, Gilles Deleuze, Platão e o simulacro, in *Lógica do sentido*, *op. cit.*, p. 259-271.

⁷ Cf. Jacqueline Lichtenstein, *A cor eloqüente*, São Paulo: Siciliano, 1994. Em seu livro, Lichtenstein mostra de que forma as hierarquias impostas pelo platonismo fizeram com que a cor se tornasse o lugar privilegiado de um antiplatonismo *na* pintura, no qual se expressaria o verdadeiro antiplatonismo *da* pintura. A revolta antimetafísica ocorrida no interior da própria pintura assumiu, segundo a autora, uma forma ofensiva nas lutas dos assim chamados coloristas contra seus adversários, os adeptos do desenho, na Itália do final do século XV e na França da segunda metade do século XVII.

poesia. Segundo Lichtenstein, a pintura foi condenada, na filosofia platônica, como *kosmetike* enganadora, capaz de produzir ilusão, de seduzir e de encantar pela cintilação de suas cores. Em Platão, todo um conjunto de práticas e de comportamentos relacionados à sedução, ao prazer e à beleza irão sofrer os efeitos negativos de tal condenação. Dessa forma, serão simultaneamente desqualificadas todas as atividades que, segundo a perspectiva filosófica, recorreriam a artifícios para fingir a verdade. Tais atividades, vinculadas à *kosmetike*, correspondem, por exemplo, às técnicas de maquiagem, de tingimento, de pintura, ou seja, ao conjunto das artes do ornamento, tanto aquelas relacionadas ao corpo quanto as vinculadas ao discurso e à imagem. Como ressalta Lichtenstein, a definição platônica da cosmética, presente no diálogo *Górgias*, como campo de atividades perniciosas que, não visando ao bem mas apenas ao agradável, criam ilusão pelas aparências e pelas cores, refere-se a atividades que, frequentemente, concernem à mulher e ao ator (*hypokrites*), e, mais ainda, aplica-se de modo tão adequado à arte do pintor que parece tê-lo como alvo preciso. A pintura é assim tratada como arte cosmética por excelência, como atividade em que o artifício exerceria sua sedução em total autonomia quer em relação ao real quer frente à natureza. Com efeito, a atividade pictórica não se contentaria em modificar, em simplesmente embelezar, em maquiular uma realidade preexistente. Prova cabal disso é que, uma vez retiradas as camadas de tinta de que o pintor se utiliza para apresentar formas em um quadro, resta apenas a nudez da tela: nenhuma realidade se dissimula sob as tintas multicores. Eis por que a pintura, e sobretudo a cor, podem esquivar-se totalmente a um regime de oposições instaurado por Platão, tais como essência/aparência, verdadeiro/falso. A pintura não daria a ver, portanto, uma aparência ilusória, mas, em um gesto radicalmente antiplatônico, apresentaria exatamente a ilusão de uma aparência cuja “essência” seria cosmética. A pintura realizaria, dessa forma, a própria “essência” do ornamento, que consiste precisamente em ser privado de qualquer essência, em ser irredutível, em suma, a essa dicotomia estabelecida por Platão. Jacqueline Lichtenstein afirma, pertinentemente, que a pintura funciona como uma espécie de roupa que não se consegue tirar, sem se arrancar, simultaneamente, a pele, a máscara. Um tal tipo perverso de realidade estaria apto a escapar de todos os golpes e contragolpes de uma lógica regida pelo princípio da identidade, colocando evidentemente em risco a metafísica dualista erigida por Platão.

É contra as múltiplas implicações desse gesto fundador da filosofia que se volta radicalmente a obra e o pensamento de Nietzsche. Para me ater, no breve espaço deste artigo, ao tema aqui privilegiado, resalto inicialmente a abertura do aforismo 40 de *Além de bem e mal*, em que o filósofo afirma que “tudo o que é profundo ama a máscara”. Tal afirmação traz definitivamente a profundidade para o plano da superfície, da pele, colando-a à opacidade de uma aparência que, já não se opondo a nada, não mais poderá ser transpassada pela vulgaridade e indiscrição de um olhar dogmatizante. O regime inaugurado pelo único privilégio da aparência requer, portanto, uma postura de total esQUIVA ante a falaciosa pretensão de se alcançar qualquer fundamento, solicitando a entrada em cena de um pensamento que, em vez de pretender impudicamente chegar ao “fundo”, convoca o procedimento da *mise en abîme*, caro ao pictórico, que remete, por trás das máscaras, sempre a outras máscaras, e assim indefinidamente.

A adesão à potência ontológica da máscara e do artifício encontra-se também ativa em certas experiências literárias do próprio século XIX. Lembremos, por exemplo, a poesia de Charles Baudelaire, que abre significativamente suas *Flores do mal* com uma famosa e expressiva saudação a seus possíveis leitores: “*Hypocrite lecteur, - mon semblable, mon frère!*” (Leitor hipócrita, - meu semelhante, meu irmão!). Essa saudação instaura um duplo jogo em que, resgatando o sentido grego originário e esquecido do termo “ator”, libera-o ao mesmo tempo da lógica metafísica, necessariamente (como também o mostrou Nietzsche) moralizante. Na abertura então das *Flores do mal*, evidencia-se de todo modo, pelo seu avesso, a força e a persistência da tradição moral-metafísica. Apenas como mais uma referência literária moderna, já no século XX, lembremos ainda o poeta Paul Valéry – leitor de Nietzsche –, que afirma que o mais profundo é a pele.

O processo de revalorização da superfície, da máscara, transforma-a em um vasto espaço de disseminação extensiva em que a pele, o corpo, como pura exterioridade e terreno de experimentação, se deixam afetar e contaminar. Esse movimento de contínua deriva, suscitado pelo privilégio da superfície e que certo uso de máscaras pode solicitar, foi, desde Platão, pensado como persistente ameaça à constituição e estabilização do modelo de identidade de que ainda somos herdeiros⁸. Para desenvolver o tratamento ontológico da máscara, do fingimento, do ficcional, evocaremos outra experiência poética do início do século passado – a de Fernando Pessoa –, na perspectiva aberta pela potente leitura proposta por José Gil⁹. No livro *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, desdobrando sua problematização da heteronímia na poética pessoana, José Gil investiga de que modo a experiência da pura diferença expressa pelo heterônimo Alberto Caeiro, deflagrador e mestre dos demais heterônimos, resulta em cisão trágica – portanto em introjeção da negatividade –, nos discípulos Fernando Pessoa ele-mesmo, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Bernardo Soares. Afastando-se definitivamente de uma tradição crítica que em geral inscreve a experiência poética pessoana em uma perspectiva niilista, José Gil esboça o belo tema da função ontológica da máscara, tematizando a invenção de duplos como expediente necessário à própria possibilidade de se navegar o devir sem se dilacerar. Apoiando-se consistentemente em conceitos deleuzianos, Gil mostra como é preciso guardar, nessa experiência, algum “estrato de significância, um pouco do estrato de subjetivação e também de organismo”. Nesse contexto, cita o seguinte trecho de *Mil platôs*:

Do organismo, é preciso guardar qualquer coisa, suficiente para que ele se refaça a cada aurora; é preciso guardar pequenas provisões de significância e de interpretação, é preciso guardá-los, mesmo para os opor ao seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, mesmo as situações a isso obrigam; e é preciso guardar pequenas rações de subjetividade, suficientemente para poder responder à realidade dominante. Mimai os estratos.¹⁰

É necessário, como acrescenta Gil, “proteger o processo de desestratificação ou heteronimização”, conservando restos de estratos como estratégia de “prudência na desestruturação”. Nessa perspectiva, a heteronímia pode então ser pensada “como uma técnica extraordinária de

⁸ Para um notável desdobramento acerca da “profundidade da pele”, cf. o livro *Movimento total – o corpo e a dança* (Lisboa: Relógio d’Água, 2001), no qual José Gil tematiza o corpo paradoxal do bailarino, aproximando-o da fita ou anel de Möbius: “pura superfície sem profundidade, sem espessura, sem avesso, corpo-sem-órgãos que liberta as intensidades cinestésicas mais fortes” (p. 79). Cf. igualmente o capítulo “Valéry Matisse dança desenho”.

⁹ Cf. Gil, José, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações* (Lisboa: Relógio d’Água, s/d) e, sobretudo, *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000).

¹⁰ Cit. in *idem*, *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, op. cit., p. 79-80.

libertação”¹¹. Assim é que, de um regime de mera pluralidade – sempre redutível à unidade –, passa-se a um efetivo exercício da multiplicidade, identificado por Gil no processo poético de outramento pessoano, apto a possibilitar uma clivagem do sujeito sem efeitos patológicos. Trata-se, aí, do devir-criança como condição, em Fernando Pessoa, de todos os devires: “Tal como acontece quando a criança brinca: o seu Eu é ainda suficientemente inconsistente e plástico para se sentir ameaçado”¹². Não é à toa que a criança é, também para Nietzsche, a personagem conceitual que configura a terceira, a derradeira metamorfose do espírito, na abertura da primeira parte de *Assim falou Zaratustra*¹³, com a diferença de que, se toda criança pode brincar porque seu “eu”, ainda plástico, não se sente ameaçado, em Nietzsche trata-se de um “tornar-se” criança, recuperando, ou melhor, reagionando e produzindo a inconsistência, a plasticidade que, na criança empírica, já estão dadas. Tanto no caso de Nietzsche quanto no de Pessoa, não se trata, obviamente, da infância trivial de um sujeito psicológico, mas da possibilidade de reencontrar, de reinventar um rico território de experimentação de “si” (na linguagem antimetafísica de Nietzsche, “*Selbst*”). Para Fernando Pessoa já curiosamente heteronimizado em “eu-mesmo”, trata-se de criar, para si, uma nova chance de readquirir “o poder de ‘outrar-se’ ou, como diria Bernardo Soares, de ‘brincar’, de representar papéis”¹⁴. José Gil ressalta, a seguir, que a criança brinca de virar múltiplas personagens justamente em busca da consistência que ainda não possui, enfatizando que a noção da infância como dispositivo necessário ao devir-outro e, portanto, à própria autoterapia de Pessoa – que se confunde, segundo o crítico, com sua poesia – diverge radicalmente “dos diversos regressos à infância descritos pela psicanálise”¹⁵. A infância em Pessoa funciona, antes, como um dispositivo de reativação da faculdade ativa do esquecimento¹⁶, como a possibilidade aberta para a invenção de devires, e, nesse sentido, aproxima-se do tornar-se-criança nietzschiano.

As máscaras e o fingimento, atingindo, na experiência ficcional, sua mais alta potência, permitem outramentos protegidos dos riscos de total dissolução e de possíveis implicações patológicas, restituindo, graças ao como-se ficcional, a leveza do devir-criança como aventura por entre os estratos em que se congelam e solidificam as forças da vida. De que forma devir-criança, fingimento ficcional e máscara encontram-se interligados é igualmente tematizado em um curioso conto de João Guimarães Rosa, intitulado “Pirlimpisquice”, incluído no livro *Primeiras histórias*. Nesse conto, meninos que ensaiavam uma peça em um colégio interno começam a tramar outra história, em lugar do drama, a fim de manter a surpresa da estréia, enganando os demais colegas a respeito de seu verdadeiro teor. Por sua vez, os colegas que não haviam sido escolhidos para encená-lo, por despeito, respondem a tal expediente astuciosamente, inventando outra trama que afirmam ser a verdadeira. Acontece que, no momento da estréia, por conta de uma alteração de papéis de última hora, ambas as peças inventadas intervêm naquela previamente ensaiada e decorada, propiciando a emergência, no palco, de um evento dotado de uma singularidade inimitável. O que antes era impostura resulta, agora, em puro encantamento. Do que, não havendo, acontecia¹⁷, temos o seguinte relato:

Tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra

¹¹ Cf. *ibid.*, p. 80

¹² Cf. *ibid.*, p. 92.

¹³ Cf. o segundo capítulo do meu livro *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio: Relume Dumará, 2002.

¹⁴ Cf. Gil, *ibid.*, p. 93.

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 95.

¹⁶ Cf. *Nove variações sobre temas nietzschianos*, op. cit., quarto capítulo.

¹⁷ Meu texto ecoa brevemente, nesta passagem, uma frase de outro conhecido conto de *Primeiras histórias* (“A terceira margem do rio”): “Aquilo que não havia, acontecia.”

vez, e nunca mais. Eu via os do público assungados, gostando, só no silêncio completo. Eu via – que a gente era outros – cada um de nós, transformado. O Dr. Perdigão devia de estar soterrado, desmaiado em sua correta caixa-do-ponto.¹⁸

Logo a seguir no conto, o narrador nomeia a inaudita categoria que os meninos no palco passaram a viver, instalando a alteridade e o movimento do devir no cerne de termos antes apropriados por uma lógica da identidade: “Ah, a gente: protagonistas, outros atores, as figurantes figuras, mas personagens personificantes.” Mais adiante, eis como o narrador sintetiza o estúrdio evento:

Entendi. Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar?¹⁹

Para quebrar o encanto, o menino só encontra uma maneira: chegar-se até a “beira da beirada” do palco e, em uma cambalhota, despençar. Tal movimento de queda remete ao limite, à linha fronteira, dura, da separação entre teatro-teatro e teatro-mundo, fronteira em que tem se apoiado a identidade no Ocidente. Também pode ser referido ao que, como mencionamos, Deleuze configurou como uma necessidade de guardar provisões, de conservar restos de organismo, de significância e de interpretação para ainda se poder saltar novamente para dentro, de volta à cena de sentidos compartilhados e previamente estabelecidos, mas retornando revigorado, em estado de aurora, como o caracterizou nietzschianamente Gilles Deleuze.

Mas também aqui é necessário terminar. Como fazê-lo? Concluindo, talvez, sem saltos nem sobressaltos, que, nessas perspectivas significativamente retiradas do campo da ficção, o teatro e a máscara surgem como a própria condição de possibilidade da experiência ontológica da multiplicidade, da sempre arriscada aventura de outrar-se. Tornando-se outros, criando “personagens personificantes” que não congelam a personificação em formas enrijecidas, é possível se alcançar, paradoxalmente, uma estranha forma de sinceridade, experimentada talvez por aqueles que utilizam o como-se ficcional para dançar por entre os estratos solidificados, heteronimizando-se, improvisando-se como trans-pessoas. Eis o que se pode depreender das breves notas aqui traçadas acerca das implicações da aposta nietzschiana na potência do falso, assim estigmatizado pela tradição filosófica. Paradoxalmente, outrar-se por meio de máscaras permite, nesse sentido, interromper e fazer cessar todo fingimento, tal como indicado em um pequeno e oportuno fragmento poético escrito por Henri Michaux, que, para finalizar, convoco a seguir:

Sendo múltiplo, complicado, complexo, e aliás fugidio – se te mostrares simples, serás um trapaceiro, um mentiroso.

Tu o és. Faz ao menos algumas vezes um esforço de sinceridade, em vez de te dissimulares na corrente da época ou em um desses grupos em que, por amizade, ingenuidade ou esperança, nos homogeneizamos.²⁰

¹⁸ Rosa, João Guimarães, *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1969, p. 47.

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

²⁰ Michaux, Henri, *Poteaux d'angle*, Paris: Gallimard, 1981, p. 28, minha tradução.

1

En février 1961, Yves Klein apporta un ex-voto au couvent de Santa Rita di Cascia en Italie qui était fait d'une caisse en plastique transparent avec principalement trois compartiments carrés, égaux, alignés horizontalement, dont le premier contient du pigment rose, le deuxième du pigment bleu outremer et le troisième des feuilles d'or pur. En dessous de ces trois casiers, il y en a encore deux autres, horizontaux ceux-ci et superposés l'un à l'autre. Celui d'en dessous qui sert de base à toute la caisse contient trois lingots d'or entourés de pigment bleu outremer. L'autre contient une feuille de papier écrite à la main. Comme cette feuille est pliée, on ne peut lire que le début du texte. En voici une transcription: "Y.K. LE BLEU, L'OR, le ROSE, L'IMMATERIEL. LE VIDE, l'architecture de l'air, l'urbanisme de l'air, la climatisation de grands espaces géographiques pour un retour de la vie humaine dans la nature à l'état Edénique de la légende. LES trois LINGOTS d'or Fin sont le Produit de la Vente des 4 premières ZONES DE SENSIBILITE PICTURALE IMMATERIELLE."¹

Le bleu, l'or, le rose, l'immatériel, le vide, voilà le résumé des thématiques qui auront travaillé Yves Klein durant sa courte carrière. Parmi ces thématiques, la vente, la transaction monétaire retraduite en transaction d'or, métal monétaire par excellence, joue un rôle majeur. En effet, les trois lingots d'or fin sont le fruit de la vente de quatre "zones de sensibilité picturale immatérielle". Dès 1959, Yves Klein fit imprimer des reçus concernant cette vente de "rien". Ces reçus étaient classés dans sept séries à dix exemplaires (il s'agissait donc d'une édition limitée), l'unique différence entre ces séries étant le prix d'achat. Chaque reçu indique le numéro de 1 à 7 de la série à laquelle il appartient et puis le numéro de 1 à 10 qu'il obtient à l'intérieur de la série. De plus, il porte le cachet de garantie de la galerie d'art qui aura effectué la vente. Suit alors le texte principal: "Reçu Vingt Grammes d'Or Fin contre une Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle", le montant en or changeant selon la série.² En dessous, on peut inscrire le lieu et la date dans des cases prévues à cet effet. Enfin, il y a la signature d'Yves Klein. Sur le côté en bas à gauche du feuillet, il y a un encadré avec du texte écrit en plus petit expliquant les règles d'usage de ce reçu. Les voici: "Cette zone transférable ne peut être cédée par son propriétaire qu'au double de sa valeur d'achat initiale. (Signatures et dates pour transferts au dos). Le transgresseur s'expose à l'annihilation totale de sa propre sensibilité."

Ainsi, on acquérait donc de l'art à l'état pur, ne s'agissant plus d'un objet quelconque communiquant quoi que ce soit, mais de

* Bruno Haas a fait ses études à Bonn, Paris, Rome, Freiburg en philosophie et histoire de l'art. Maître de Conférences à la Sorbonne (Paris 1) en philosophie. Publications sur la philosophie de l'idéalisme allemand (surtout Kant et Hegel), sur la théorie d'analyse de la peinture avec des applications couvrant l'histoire de l'art européen de la fin du moyen âge jusqu'à nos jours.

¹ Reproduit p.ex. dans Yves Klein. *La vie, la vie elle-même qui est l'art absolu*, catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne et contemporain, édité par G. Perle et B. Corà, Nice 2000, p. 204. Pour le texte voir Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et d'autres écrits*, édité par M.-A. Sichère et D. Semin, Paris 2003 (cité d'après comme *Ecrits*), p. 276.

² Il s'agit ici d'un exemplaire de la première série reproduit dans le catalogue de l'exposition du Musée National d'art moderne Yves Klein, édité par D. Bozo, Paris 1983, p. 348. Le poids de l'or requis double de série en série. Une zone de sensibilité de la 7e série coûtera donc 1280 grammes d'or. Voir aussi Denys Riout, Yves Klein. *Manifeste l'immatériel*, Paris 2004, p. 97-118.

la sensibilité elle-même, immédiate. Cette transaction n'aboutissait pourtant pas à la pleine jouissance du produit si n'étaient remplis certain rituel et certaines conditions que Klein décrivit ainsi: "... Tout acquéreur éventuel d'une zone de sensibilité picturale immatérielle doit savoir que le simple fait qu'il accepte un reçu pour le prix qu'il l'a payée lui ôte toute l'authentique valeur immatérielle de l'oeuvre, bien qu'il en soit cependant le possesseur. Pour que la valeur fondamentale immatérielle de la zone lui appartienne définitivement et fasse corps avec lui, il doit brûler solennellement son reçu, cela après que son nom, prénom, adresse et date de l'achat aient été inscrits sur le talon du carnet à souche des reçus. Dans le cas où il désire accomplir cet acte d'intégration à lui-même de l'oeuvre, Yves Klein le Monochrome doit, en présence d'un Directeur de Musée d'Art, ou d'un marchand d'Art connu, ou d'un Critique d'Art, plus deux témoins, jeter la moitié du poids de l'or reçu dans la mer, dans une rivière ou dans un endroit quelconque dans la nature, où cet or ne puisse être récupéré par personne. Dès ce moment, la zone de sensibilité picturale immatérielle appartient d'une manière absolue et intrinsèque à l'acquéreur. Les zones ainsi cédées, après que l'acquéreur ait brûlé son reçu, ne sont plus transférables par leurs propriétaires." (Ecrits, p. 278-279) Ce texte est suivi d'un *post scriptum* qui accentue le sens hypostatique que l'auteur entend attribuer à cette fiction d'une soi-disante sensibilité immatérielle – nous nous poserons la question en quoi elle serait, par dessus le marché, spécifiquement "picturale": "Il est important de signaler que, au-delà des rites de cession ci-dessus, existent, dégagées de toute règle et de toute convention, des cessions-transferts de vide et d'immatériel dans l'anonymat le plus absolu..."

Il y a donc un acte performatif, la vente, le transfert d'or et son anéantissement, dans et par lequel manifestement existe cette "oeuvre immatérielle", mais qui existerait aussi au-delà de cet acte, en elle-même. L'acte performatif et l'oeuvre correlative portent tous les traits du fétichisme proprement artistique, allant du prix d'or jusqu'à la position fondatrice du nom de l'artiste et de sa signature, problématique abordée aussi par des artistes comme Piero Manzoni et Marcel Broodthaers. On peut même dire que la présente oeuvre s'y résume, puisque, en dehors de son cadre rituel, elle est littéralement du vide hypostasié. Il ne s'agit pas pour autant d'une "critique" du fétichisme. On le fait plutôt fonctionner ici, et d'une façon franchement affirmative, sans rentrer tout simplement dans un schéma commercial traditionnel.

Vu l'analyse que Hegel donna jadis de l'art et de son autonomie, thématique omniprésente d'une façon ou d'une autre, dans tous les discours concernant l'art moderne, il est probable que le fétichisme n'y soit pas pour rien. En effet, l'art serait un but en soi au-delà du bien moral, doté d'une validité intrinsèque et absolue. Mais comment penser cette validité sans présupposer l'idée d'un "bien suprême" (*αγαθόν*), c'est-à-dire de ce qui fonde toute validité par son lien à ce qui est, de nécessité, un but pour tout homme, l'*εὐδαιμονία* (voir Aristote, *Ethique à Nicomaque*, I, 4, p.1095a), comment la pen-

ser sans avoir recours à ce qui est, dans notre monde, le seul objet de valeur pure, l'argent? On observe en effet que l'autonomie de l'art s'affirme historiquement au moment où l'oeuvre d'art devient un objet de collection, donc une marchandise, c'est-à-dire à la Renaissance. C'est à la même époque (et dans les mêmes centres) que l'argent est posé pour la première fois dans l'histoire humaine dans la position du "capital" au sens marxiste.

L'oeuvre d'Yves Klein nous invite à repenser l'art et son autonomie dans ses rapports étroits et problématiques avec le capital. *Problématique*, puisque – et c'est encore Hegel qui insiste sur ce point – dans l'art, il s'agit aussi de *vérité*. Or, l'argent, le capital semble en quelque sorte être le lieu par excellence du mirage, du phantasme et du faux. C'est ce que nous allons étudier dans ce qui suit.³

2

(Les couleurs) En 1956, Yves Klein présentait chez Colette Allendy une exposition uniquement avec des tableaux monochromes. Dans "L'aventure monochrome", Klein décrit son expérience de cette exposition: "Malheureusement, il est apparu au cours des manifestations qui eurent lieu à cette occasion, et notamment lors d'un débat organisé chez Colette Allendy, que de nombreux spectateurs, prisonniers d'une optique apprise, demeuraient beaucoup plus sensibles au rapport des différentes propositions entre elles (rapport de couleurs, de nouveau, de valeurs, de dimensions et d'intégrations architecturales): ils reconstituaient les éléments d'une polychromie décorative." (Klein, *Ecrits*, p. 232.) Cette déception amena Klein, comme il poursuit, "à pousser plus avant la tentative et à présenter cette fois-ci en Italie, à la Galerie Apollinaire de Milan, une exposition consacrée à ce que j'ai osé appeler mon époque Bleue. (Je me consacrais en effet, depuis plus d'un an déjà, à la recherche de la plus parfaite expression du "Bleu".) Cette exposition était composée d'une dizaine de tableaux bleu outremer foncé, tous rigoureusement semblables en ton, valeur, proportions et dimensions." (ibidem). L'idée de réduire la peinture à la monochromie se nourrit chez Klein d'un désir de sortir du tableau comme espace limité d'événements picturaux, définis par la *rencontre*, du fait que la ligne ou l'opposition de différentes couleurs s'y introduisent. "Dès qu'il y a deux couleurs dans un tableau, un combat est engagé; du spectacle permanent que donne ce combat des deux couleurs dans le domaine psychologique et émotionnel, le lecteur en tire un plaisir raffiné, peut-être, mais non moins morbide d'un point de vue philosophique et humain pur", dit Klein (*Ecrits*, p. 227). En effet, tout engagement de "combat" sur la surface picturale revient à une opposition *représentative*, et ceci vaut aussi pour le cas de la peinture dite "abstraite", qui se reclut dans ce lieu incommensurable qui s'appelle l'espace pictural. Mais "la représentation même la plus civilisée est basée sur une idée de 'combat' entre différentes forces, et le lecteur assiste dans un tableau à une mise à mort, à un drame morbide par définition, qu'il s'agisse d'amour ou de haine." (ibid.). Ce raisonnement fort curieux appellerait une foule de com-

³ On comparera l'étude de Thierry de Duve, "Yves Klein ou le marchand mort", in: idem, *Cousus de fil d'or*, Villeurbanne, 1990, p. 51-74.

mentaires, parmi lesquels celui-ci qu'avec la monochromie, le peintre se pose au-delà de cette représentation du "subconscient ou inconscient" comme le formule Yves Klein, c'est-à-dire au-delà d'une position oblique, médiatisée ou médiatisante. Il se place tout droit, dans une position d'être (cf. *ibid.* p. 236). D'où l'idée d'exposer de la sensibilité picturale à l'état pur, c'est-à-dire d'exposer rien du tout et d'apporter l'événement artistique et sensible par la seule présence et même absence du peintre. L'apport d'Yves Klein à une exposition de groupe à Anvers en 1959, se résumait à une place vide à laquelle l'artiste chercha de donner une présence positive en prononçant cette phrase de Bachelard: «D'abord, il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue» (tiré de *L'air et les songes*, Paris 1943, p. 218; voir Klein, *Ecrits*, p. 121). Le tableau bleu ne sera dès lors plus que le témoin ou la trace de cette "sensibilité pure", ou encore il en sera "les cendres": «Le tableau n'est que le témoin, la plaque sensible qui a vu ce qui s'est passé. La couleur à l'état chimique que tous les peintres emploient est le meilleur médium capable d'être impressionné par l'"événement". Je crois donc je peux dire: Mes tableaux représentent des événements poétiques ou plutôt ils sont les témoins immobiles, silencieux et statiques de l'essence même du mouvement et de vie en liberté qu'est la flamme de poésie pendant le moment pictural. - Mes tableaux sont les "cendres" de mon art.» ("L'aventure monochrome", in: *Ecrits*, p. 230).

Il serait fort prématuré de croire que cette position soit liée à la monochromie en tant que telle. D'autres peintres l'ont abordée, et ils n'ont pas obtenu forcément le même résultat. La galerie fictive de Danto (dans *The transfiguration of the commonplace*, Cambridge Mass. 1981) constituée uniquement de tableaux monochromes rouges que l'on ne distinguerait par rien d'autre que seulement le discours qui les accompagne ne correspond pas à la réalité de la peinture monochrome qui montre une variété importante de solutions techniques différentes qu'on est autorisé à supposer significatives. Le sens ou le fonctionnement des monochromes kleiniens ne se résume donc pas au discours plus ou moins pertinent qui les commente; il y a aussi une évidence toute sensible dont il faut prendre acte. Comparons p. ex. la pratique d'Yves Klein avec celle d'un Robert Ryman. Ce dernier s'est limité, on le sait, à la monochromie blanche qui n'est pas absente non plus de l'oeuvre kleinien. Comment aborde-t-on un blanc de Ryman? Il y a deux expériences au moins, opposées mais solidaires d'une certaine façon, qu'il me semble possible de citer ici en guise de description sommaire et provisoire, certes, pour dégager une différence essentielle avec Yves Klein: D'une part, il y a, chez Ryman, une grande richesse et diversité. Chaque surface blanche montre une autre facture et un autre visage pour ainsi dire: il y en a qui sont plutôt brumeux et insaisissables, d'autres au contraire présentent une surface très nette, d'une fragilité extrême. On croirait pouvoir les endommager rien qu'à les regarder. C'est ainsi que l'on entre dans quelque chose comme un espace proprement pictural. Mais il y a aussi un refus, un esquivement. Comment entrer dans un espace pictural qui n'est que blanc, qui ne montre "rien", qui

reste vierge de toute trace ou marque? – Cette expérience de l’objet pictural reste liée à la couleur blanche. Vis-à-vis de ce blanc, toute autre couleur serait déjà de trop, une marque, relevant d’une décision expressive, le blanc lui-même étant ce qui précède toute marque et donc, par son minimalisme expressif même, en effet très expressif.⁴

Mais la peinture de Klein ne se positionne pas à l’intérieur de cette logique du blanc comme couleur minimale. Cette logique, bien évidente chez Ryman et qui s’appuie sur la tradition européenne du fond blanc en peinture – tradition moins ancienne d’ailleurs qu’on ne pourrait croire puisqu’elle remonte seulement au XIXe siècle –, ne manque pas de surprendre par son arbitraire du moment qu’on se rend compte que finalement, le blanc est une couleur comme une autre et qu’il n’y a aucune raison *a priori* de la croire plus fondamentale que p. ex. le bleu. On pourrait approfondir l’argument en reprenant ici le traité des couleurs de Wittgenstein. Il n’y a aucune raison *a priori* de le faire; mais il y en a peut-être *a posteriori*. Disons que chez Ryman, c’est bien cette vision du blanc qui est engagée et que sa peinture, de par sa propre structure, engage notre perception du blanc dans cette direction-là. Je parlerai dès lors d’une détermination *fonctionnelle* du blanc, c’est-à-dire d’une détermination due non point à la nature du blanc tout court, mais à sa contextualisation concrète dans une peinture.⁵ Nous dirons pareillement que la fonctionnalité propre à la peinture d’Yves Klein ne donne pas la même place au blanc, que tout au contraire, elle réélabore la structuration du champ de l’expérience chromatique et ceci en donnant une place prépondérante au bleu. – Pour éviter des malentendus, soulignons qu’il ne suffit pas de peindre une surface en bleu pour poser le bleu comme couleur fondamentale. Pour analyser une détermination fonctionnelle comme p. ex. celle du bleu chez Yves Klein, il faut suivre scrupuleusement l’évidence que procurent les peintures elles-mêmes. C’est là que réside toute la difficulté de l’analyse fonctionnelle. – Faute de quoi, on tombe dans ce que Hegel appela jadis avec mépris “le raisonnement”.

Cette place prépondérante du bleu, elle est parfaitement sensible lorsqu’on étudie un Monochrome bleu à côté d’un Monochrome blanc d’Yves Klein. En effet, le blanc apparaît ici comme s’il était posé sur un bleu fondamental, comme s’il le recouvrait tout en étant porté par lui, par un bleu donc qui n’existe que dans l’imaginaire – un bleu “immatériel” comme Yves Klein aimait à dire. C’est pourquoi le blanc d’Yves Klein a un caractère exquisement coloré, “chromatique” (contrairement à l’achromasie qu’on lui attribue dans des descriptions traditionnelles de cette couleur). Le bleu par contre ne semble recouvrir rien d’autre. C’est pourquoi il apparaît toujours, chez Klein, comme corps chromatique, avec une épaisseur. Cette corporalité du bleu fondamental l’a amené d’ailleurs à le proposer aussi sous la forme de sculptures.⁶

Si Yves Klein met le bleu dans la position d’une couleur fondamentale, il reprend une tradition européenne qui remonte au Moyen Âge. C’est lui-même d’ailleurs qui en parle dans sa conférence de la Sorbonne: “j’ai reçu le grand choc en découvrant à Assise, dans la basilique de Saint-François, des fresques scrupuleusement monochromes, unies et bleues, que, moi, je crois pouvoir attribuer à Giotto

⁴ Par le terme “marque”, je traduis ici ce que Walter Benjamin, dans ces notes, appelle “das Mal” (cf. *Ges. Werke*, vol. II, 2, p. 603-607 et les fragments vol. VI, p. 109ss.

⁵ Sur la logique de l’analyse fonctionnelle, cf. B. Haas, *Die freie Kunst*, Berlin 2003.

⁶ A part quelques stèles en or, vert et rose, de rares sculptures éponges en rose et les versions en rouge et blanc de la sculpture rotatoire, Yves Klein n’a pas réalisé de sculptures qui ne soient pas bleues. Je rappelle notamment les pièges à lignes où l’aspect in-forme et épais du bleu est particulièrement éminent. Voir le catalogue raisonné de Paul Wember et Gisela Fiedler, *Yves Klein*, Köln 1969.

mais qui pourraient être de l'un de ses élèves, de quelque disciple de Cimabue ou encore de l'un des artistes de l'École de Sienne. Bien que ce bleu dont je parle soit bien de la même nature et de même qualité que le bleu des ciels de Giotto, que l'on peut admirer dans la même basilique à l'étage supérieur. En admettant que Giotto n'ait eu que l'intention figurative de montrer un ciel pur et sans nuage, cette intention est tout de même bien monochrome." (Ecrits, p. 136.)

Qu'en est-il de ce bleu? La question se pose surtout du moment que le champ de l'expérience chromatique est organisé par les symétries qu'on connaît: symétrie entre les trois couleurs dites "primaires" (bleu, jaune, rouge), symétrie entre les couleurs dites secondaires (vert, orange, violet), position symétrique des pôles "achromatiques" (noir et blanc) avec les lois qui en découlent nécessairement concernant l'intensité de la teneur "chromatique" des couleurs, leur clarté et leurs rapports de parenté quantifiable. A l'intérieur de cette théorie, les couleurs primaires sont fonctionnellement identiques, c'est-à-dire, elles ont tout simplement toutes la même fonction de couleur primaire. Le bleu et le vert par contre sont fonctionnellement distingués, puisqu'il s'agit d'une couleur primaire et d'une couleur secondaire. La fonction d'une couleur dans ce sens est donc sa définition relative par rapport aux autres couleurs.

Ceci dit, il est évident qu'à l'intérieur du système chromatique défini par le cercle traditionnel des couleurs, rien ne permet d'attribuer un rang particulier au bleu. Or, dans les systèmes chromatiques plus anciens et dont la connaissance s'est perdue depuis d'une façon pratiquement complète malgré l'existence d'un nombre assez important de sources écrites, ces symétries fonctionnelles n'existaient pas. Chaque couleur tenait en effet un rang structurellement différent. On peut montrer p. ex. que le bleu, et notamment le bleu outremer, dont le prix atteignait celui de l'or⁷, joue un rôle absolument fondateur dans les systèmes chromatiques à partir du XIV^e siècle au plus tard et, notamment, chez Giotto. L'usage que fit Giotto du bleu outremer uni pour les fonds est celui suivi par tous les peintres de son temps. Dans la fresque, le bleu remplace très souvent le fond d'or des tableaux sur bois. L'or et le bleu outremer (*azurum*) étaient donc des couleurs interchangeable ou d'une certaine façon équivalentes. Leur liaison était d'ailleurs usuelle dans les décors des plafonds d'église où l'on peignait des étoiles dorées sur un fond bleu outremer pour créer ce qu'on appelait alors le "ciel". Avant que Michelangelo ne peigne le plafond de la chapelle sixtine, celle-là était en effet embellie d'un tel "ciel".

A côté des couleurs bleu et or, Yves Klein utilisa encore le rose dans son ex-voto de Santa Rita di Cascia. A partir de 1958, la monochromie d'Yves Klein se limite avec de très rares exceptions à ces trois couleurs, en excluant les blanc, jaune, orange, noir, gris, vert, rouge des années précédentes. Il appelle ces peintures les "Monogold", les "Monopink" et - les "Monochrome Bleu" ("IKB" = International Klein Blue). Cette dernière couleur est la seule pour laquelle Yves Klein déposa un brevet (Ecrits, P. 159). Le bleu tient donc un rôle d'exception parmi les couleurs chez Klein.

⁷ Michael Baxandall, *Painting and Experience*, Oxford 21982, p. 11, et Michel Pastoureau, *Bleu. L'histoire d'une couleur*, Paris 2000.

Avant de déposer le brevet du “IKB”, enregistré le 19 mai 1960, Yves Klein exposa, en 1957 chez Iris Clert du bleu “immatériel”. L’exposition consistait en une salle bien blanchie et vide, mais pour y accéder, il fallait passer par un dais bleu dans un couloir où l’on offrait, le jour du vernissage (28 avril), un cocktail bleu, pour ensuite pénétrer dans la salle vide par une porte, bleue encore. “Ainsi, écrivit Klein, quelques jours avant l’ouverture de l’exposition, le Bleu tangible et visible sera dehors, à l’extérieur, dans la rue, et, à l’intérieur, ce sera l’immatérialisation du Bleu. L’espace colore qui ne se voit pas, mais dans lequel on s’imprègne.” (*Ecrits*, p. 90.) Le blanc des murs fonctionnait ainsi comme ce qui se montre au lieu du bleu, dorénavant immatérialisé; il fonctionnait comme tenant lieu du bleu, c’est-à-dire par rapport à ce bleu absent, sur fond bleu imaginaire. Voilà donc le bleu, et lui seul, promu au rang de couleur invisible, immatérielle, mais d’autant plus puissante, au point que l’on peut s’en imprégner tout entier.

Pourquoi du bleu? Pour répondre à cette question, tournons-nous un instant vers l’un des panneaux bleus. Il me semble possible de décrire leur fonctionnement tout en général, c’est-à-dire sans prendre en compte, qu’il s’agit là chaque fois, au dire de leur auteur du moins, d’une oeuvre unique, si unique que Klein a cru bon de demander des prix différents pour chacune d’elles lors de l’exposition de Milan (Galerie Apollinaire, 1957). - Premièrement, le bleu ne reste pas limité à la seule surface matérielle qu’il recouvre, il semble “flotter” devant le panneau et tout autour. Ensuite, il ne semble jamais proprement “recouvrir” une surface (p.ex. une surface initialement blanche), c’est-à-dire, il n’y a rien d’autre derrière lui que du bleu, il est profond en lui-même, voire sans fond. Il modifie ainsi, troisièmement, la perception de ce qui s’appelle le “ici”, lieu du corps propre. Ce lieu se définit essentiellement par rapport à ce qui se présente dans la position du là-bas. Mais ce bleu n’est pas un “là-bas” apte à localiser un “ici”, puisqu’il n’a pas lui-même de lieu déterminé. Ce bleu est bien intense. Mais son intensité ne produit pas une concentration, c’est-à-dire la réduction à un centre commun. L’intensité du bleu est dans l’étendue. C’est pourquoi il n’a pas de limite et que même les limites de la planche ne limitent pas vraiment la couleur bleue. Celle-ci ne peut pas s’opposer à quoi que ce soit. Le bleu ne s’oppose jamais, il concède. La concession est son intensité. Or, comment me situer par rapport à ce qui ne s’oppose pas? L’“ici” se détermine à partir d’un là-bas défini, c’est-à-dire circonscrit, limité, il se détermine par opposition. En face des Monochromes bleu de Klein, cette possibilité s’évapore et donne lieu à une expérience d’“être là” au sens d’exister, c’est-à-dire d’être vivant. Disons que le bleu, dans ce sens *donne la vie*.

Correlativement, la sensation du corps propre se modifie. Celui-ci, d’une part, est bien le corps que nous sommes nous-mêmes, et, de ce fait, incomparable à tous les autres corps. Mais d’autre part, il a bien une forme, basée, celle-là, sur ce qu’on a appelé l’image du corps, - du corps propre en tant corps vu ou corps d’un Autre, et qui se trouve en tant que tel dans la position d’un là-bas. Si, devant le

bleu de Klein, le là-bas s'abolit dans une expérience de l'être-là, corrélativement, le corps propre en tant que corps vu et corps circonscrit s'efface pour donner lieu à une expérience je ne dirais pas de la chair, mais bien de notre *incarnation* (du fait d'exister en tant qu'êtres incarnés), expérience "spirituelle", dans le sens qu'elle s'affranchit d'une certaine corporalité ou spatialité du corps, c'est-à-dire de sa volumétrie définie dans le contexte spatial de l'"ici" et du "là-bas". Cette "spiritualité" n'est rien d'autre que le sentiment, la «sensibilité». En face de ce bleu, il n'y a pas de *point de vue*. La vue n'émane pas d'un point, l'œil n'est pas punctiforme, et la vue est partout. – Cet état se traduit par une sensation de lévitation; "mon corps" n'a plus de poids: thème très présent dans les écrits de Klein, voir p.ex. le saut dans le vide (*Ecrits*, p. 181–182), la lévitation (ibid. p.ex. p. 105, 127, 271), l'architecture de l'air (ibid., p. 267, 269–270) etc. Puisque le bleu se montre ainsi comme la couleur de l'espace indéfini ou "indéfinissable" – c'est une parole de Delacroix que Klein cite à toutes les occasions –, force est qu'il précède toutes les autres couleurs dans la structuration du monde chromatique. Le blanc notamment (celui des monochromes blancs de Klein) s'inscrit dans un espace qui est essentiellement bleu; d'où son aspect savoureusement chromatique. L'orange par contre apparaît très nettement comme couleur opposée au bleu, et même définie par cette opposition. Si le bleu est la couleur sans limites, l'orange est celle qui s'affirme par sa spécificité limitante, c'est-à-dire par le fait de se distinguer ou d'être autre et de ne point admettre aucune modification; paradoxalement, cette insistance sur soi de l'orange se traduit par une tendance à sa propre annihilation dans une impression de gris. En effet, les plans oranges de Klein, de par leur intensité à outrance fonctionnent comme une extinction de tout chromatisme. L'orange prend toute sa virulence dans l'opposition au bleu toujours-déjà présupposé en tant que couleur fondamentale de l'espace indéterminé. L'orange kleinien, fût-ce dans la situation la plus monochrome possible, est donc toujours posé dans un espace chromatique fondamentalement bleu. Mais il se définit par une tendance à faire s'éclipser le bleu, à l'exclure. Tant qu'il y a de l'orange, il n'y a pas de bleu; c'est un rapport d'exclusion sans compromis. Ce n'en est pas moins un rapport au bleu. Nous reviendrons plus tard au rose (pourpre) qui semble être une transfiguration du bleu originaire en chair. Le Monochrome jaune par contre, apparenté à l'orange, et qui reparait, après avoir disparu de la monochromie dès 1958, dans l'anthropométrie dans la position très parlante du fond aux impressions féminines bleues, – ce jaune, au lieu de recouvrir le bleu et de le repousser comme le fait l'orange se laisse plutôt porter et transporter par lui. Jamais jaune ne paraît éteint par un surcroît d'intensité comme l'orange qui se décolore vers le gris. Le jaune ressemble en ceci au blanc dont nous avons déjà vu, combien son aspect proprement chromatique est dû au fait qu'il est fondamentalement porté par le bleu. Si l'orange donc s'oppose au bleu dans un rapport négatif d'exclusion, le jaune s'y oppose d'une façon affirmative de prolongation. Notons en passant que parmi les monochromes signés au recto, il y a un certain nombre d'oranges, de

jaunes et de rouges, mais mis à part le seul IKB 38 de 1957 (selon le catalogue raisonné de Paul Wember et Giesela Fiedler) aucun bleu, ni aucun or, rose, vert ou blanc. Le vert foncé (p.ex. M77, vert du type $\pi\omega\omega\delta\eta\varsigma$, couleur de poireau) apparaît comme un dérivé du bleu fondamental un bleu épaissi ou, mieux, limité et réduit, un bleu qui a perdu son universalité. Ce vert est la fonction différentielle dans le système chromatique tel qu'il apparaît chez Klein. C'est par rapport au vert que le statut de l'orange et du jaune se détermine respectivement. L'orange se trouve dans un rapport binaire avec le bleu dont il est le contraire exclusif. C'est parce qu'il l'exclut, la couleur fondamentale, qu'il s'éteint lui-même dans le gris. C'est-à-dire, malgré son éclat fulgurant, l'orange kleinien paraît comme incolore. La décoloration d'une couleur intense n'est d'ailleurs pas un phénomène particulièrement rare dans la peinture du XXe siècle. On peut le saisir en imaginant que l'orange (en l'occurrence) serait l'unique couleur restée après une décoloration générale du monde. Cet orange, tout intense qu'il soit, apparaîtrait à la fin, manque de contraste coloré, incolore. L'usage de couleurs très intenses peut faciliter cette impression, lorsque la réceptivité de l'œil pour cette couleur s'affaiblit par un surcroît de stimulation. Mais il ne faut pas confondre cet effet d'optique avec l'effet de sens que nous essayons de décrire ici. On comparera, à ce sujet la remarque de Kandinsky que voici: «jaune + jaune + jaune + jaune = gris ... L'augmentation devient une diminution et termine dans le zéro. C'est "irrationnel"», voir «Vom Wert eines Werkes der konkreten Kunst», in: Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, édité par Max Bill, Bern 1955, p. 233. – Ce comportement de l'orange est déterminé par la binarité structurale de son rapport au bleu. Etant donné cette binarité du rapport bleu-orange, marquée par la décoloration de l'orange, le vert n'y a pas de place: il n'est donc pas distingué du bleu, il semble être un bleu accidenté. Le jaune par contre s'oppose au bleu tout en le présupposant, c'est le bleu justement qui en exalte l'éclat. Dès lors, le jaune s'installe dans une relation non plus binaire, mais ternaire, où lui et le bleu participent d'un espace commun, troisième terme de leur relation. Cet espace, d'une façon générale, est blanc, c'est le blanc du «vide» et de l'immatérialisation du bleu plutôt que celui des monochromes blancs qui tout au plus y pointent d'une certaine façon.

Comme le jaune coexiste donc avec le bleu, ouvrant un vrai espace chromatique, le vert peut y prendre une place à part entière. Disons donc que le vert fonctionne comme une douleur différentielle dans ce système chromatique dans la mesure où il se comporte autrement au regard de l'orange et autrement au regard du jaune, vu qu'il se fonde dans la fonction bleue dans l'un et s'en distingue dans l'autre cas.

Essayons enfin de situer le rose dans cet espace chromatique. Nous avons vu comment le vert distingue orange et jaune dans leur rapport au bleu. Tandis que l'orange s'oppose au bleu dans un rapport binaire qui amène sa propre décoloration, le jaune ouvre un vrai espace chromatique, blanc, couleur du bleu immatérialisé. Or, le rose fonctionne comme l'au-delà de cette blancheur, c'est-à-dire comme l'au-delà de l'espace chromatique différencié, tout comme

le bleu est l'en-deçà de toute différenciation chromatique. Si donc le vert est la couleur différentielle du système, le rose sera la couleur transdifférentielle, toute distinction chromatique s'étant évaporée dans l'indistinction blanche. En effet, le rose est porté par ce blanc, qui, lui, n'est pas celui du fond traditionnel, mais bien celui du bleu immatérialisé. Il est donc frappé par l'absence du bleu, par un oubli. La fonction de l'oubli est essentielle pour la compréhension du rose dans l'économie des derniers travaux de Klein.

Bien entendu, il ne s'agit pas ici du fonctionnement de contrastes chromatiques, dans la mesure où le monochrome exclut justement le contraste, mais des relations entre ce que nous appelons des "idées" (au sens grec du terme) chromatiques, c'est-à-dire la couleur en tant qu'unité significative et signifiante. Il s'avère en effet que ces "idées" forment un ensemble fonctionnel. C'est à quoi on aboutit dès qu'on admet une dimension de signifiante dans le choix du bleu p.ex. Il faut alors qu'il y ait des rapports éidétiques entre les couleurs. L'analyse des fonctions dans un système chromatique ne sert à rien d'autre qu'à comprendre justement cette différenciation entre les couleurs sur un plan signifiant.

Les seules couleurs qui ne se laissent ramener à ce rapport fondateur au bleu sont le rouge primaire (p.ex. M34) et le vert moyen (p.ex. M35, vert du type *χλωρος*). En effet, toutes deux restent parfaitement indifférentes à la fonction fondatrice du bleu et suggèrent plutôt l'idée d'un fond gris (fond d'indifférence). C'est pourquoi elles apparaissent d'emblée comme autonomes et opposées (structures de la position d'indifférence). Klein les a vite écartées de sa pratique du monochrome, mais non sans marquer leur place d'exception parmi les couleurs dans un court texte publié dans le "journal d'un seul jour" (*Ecrits*, p. 196-197). Dans la deuxième partie de ce texte, intitulé "Les cinq salles" et sur lequel nous reviendrons plus tard, il est question d'un projet d'exposition-spectacle projeté en hommage au pape Jean XXIII, mais jamais réalisé. Voici l'extrait qui nous intéresse: "Une grande salle carrée: sur l'un des murs, un immense tableau bleu monochrome I.K.B., sur le mur en face un immense tableau blanc monochrome de même format qui tourne au bleu dans l'espace de trente minutes exactement. Sur les deux autres murs, deux tableaux, toujours du même format, l'un rouge et l'autre vert, qui devaient se dissoudre dans le même temps de trente minutes à peine, exposés à l'air ambiant de la salle. Le thème de la manifestation: "Le Mal et la Guerre disparaissant devant Jean XXIII"." Klein décrit très clairement ici comment le blanc fonctionne de lieu-tenant du bleu et comment rouge et vert sont exclus du monde chromatique fondé par le bleu. Notons en passant que le statut d'exception du rouge et du vert n'est évidemment pas une invention d'Yves Klein et que nous pouvons en suivre la trace au plus tard depuis les débuts du XIXe siècle, entre autre dans les textes de Goethe et dans la peinture qui lui est contemporaine. (Je rappelle qu'il ne s'agit pas ici d'une interprétation de la nature objective de ces couleurs, mais bien d'une analyse de leur fonctionnement dans la peinture kleinienne, qu'elles nous intéressent donc ici en tant qu'elles ont un sens.)

Pour résumer cette analyse du système chromatique kleinien, disons que le blanc a le statut exceptionnel de marquer l'immatérialisation du bleu, sa présence dans l'absence, ce que je représenterai, dans le schéma qui suit tant bien que mal par la superposition du symbole du blanc sur celui du bleu. L'orange par contre couvre le bleu, s'y *oppose*. Ce n'est pas le cas ni du jaune, ni du rose qui sont tous deux *portés* par le bleu, l'un directement, l'autre indirectement, par le truchement de l'oubli. Le vert foncé dont la nature est de *ressembler* au bleu est la couleur différentielle du système. Refusée par l'orange et accueillie par le jaune, il fonde non seulement le jaune dans sa fonction créatrice d'un espace chromatique, mais il se trouve aussi aux antipodes du rose qui se place précisément au-delà de la fonction différentielle. Notons en passant que la fonction du rose a connu quelques oscillations jusqu'en 1957/8, année dans laquelle Klein fixa son rose définitivement dans une tonalité plutôt foncée. Voilà enfin notre représentation schématique de ce système chromatique:

or		
a(al)z		az : bleu
vd _π	ros	al : blanc
		ros : rose
gl		gl : jaune
		or : orange
		vd _π : vert de type ποωδης

La fonction du noir reste quelque peu énigmatique et se précisera avec l'élaboration du Monogold, nous y reviendrons.

3

(L'argent) "Qu'est-ce que la sensibilité?" demande Klein dans sa conférence à la Sorbonne du 3 juin 1959. "C'est ce qui existe au-delà de notre être et qui pourtant nous appartient toujours. La vie ne nous appartient pas. C'est avec la sensibilité qui, elle, nous appartient que nous pouvons l'acheter. La sensibilité est la monnaie de l'univers, de l'espace, de la grande nature qui nous permet d'acheter de la vie à l'état matière première." (Ecrits, p. 125.)

Si la sensibilité est la monnaie de l'univers, nous pouvons dire que cette monnaie est bleue. N'est-ce pas du bleu immatériel que l'on a pu rencontrer chez Iris Clert en 1958? Et pourquoi Klein vendrait-il de la sensibilité *picturale* immatérielle, si elle n'avait aucune couleur?

Or, cette image monétaire de l'univers n'est pas forcément capitaliste. Récurrente dans la rhétorique kleinienne, elle n'est pas dépourvue d'une certaine pertinence historique qu'il vaut la peine de développer brièvement. Dans la conférence à la Sorbonne, Klein compare le liant pictural à cette monnaie en introduisant une ambi-

valence caractéristique: “Pour peindre, nous dit Yves Klein, j’ai longtemps cherché le médium fixatif, pour fixer justement ces grains de pigment qui font une masse rayonnante et éblouissante quand le pigment est en poudre dans le tiroir des marchands de couleurs. C’est consternant de voir ce même pigment, une fois broyé à l’huile, par exemple, perdre tout son éclat, toute sa vie propre. Il semble alors qu’il est momifié et pourtant on ne peut pas le laisser par terre et ainsi le maintenir tenu par le médium fixatif qui est alors l’invisible force d’attraction terrestre. (...) J’ai cherché un médium fixatif capable de fixer chaque grain de pigment entre eux, puis au support, sans qu’aucun d’eux ne soit altéré ni privé de ses possibilités autonomes de rayonnement, tout en faisant corps avec les autres et avec le support, créant ainsi la masse colore, la surface picturale. - C’est ainsi qu’en appliquant ces normes de recherche picturale à un peuple entier d’un pays quelconque, dans l’idée de présenter un jour un tableau rayonnant dans la galerie du monde aux yeux de l’univers, on s’aperçoit que le principe monétaire, l’argent, est le médium fixatif de tous les individus groupés dans une société, et les momifie, leur enlève leur autorité vis-à-vis d’eux-mêmes, et les dirige tout droit vers la surproduction quantitative au lieu de les grouper, tout en leur laissant la responsabilité imaginative et libre qui les contraigne à trouver le bien-être dans la production qualitative.” (*Ecrits*, p. 145-146.) Il y aurait donc une monnaie qui garantirait l’indépendance et l’autonomie responsable de chaque individu dans une société tout comme le liant de Klein garantit la liberté de chaque grain de pigment. Ce qui distingue cette autre monnaie de celle que nous connaissons, Klein ne le dit pas vraiment. Mais ce qui les rapproche, c’est bien leur caractère de valeur abstraite, leur abstraction et universalité. C’est comme si Klein avait tout simplement isolé un versant de l’objet d’échange traditionnel, pour l’opposer à la réalité moderne. Cet autre versant de la valeur abstraite et capitaliste, nous pouvons le voir à l’oeuvre déjà dans l’art de la première Renaissance, et d’une façon extrêmement puissante. Il s’agit tout simplement de l’usage que faisaient de l’or les maîtres d’antan. Il est impossible de fournir ici une analyse complète de ce phénomène très riche et complexe, mais il est possible d’esquisser quelques-unes des articulations les plus marquantes pour notre propos.

Mise à part la valeur symbolique ancienne de l’or dans la représentation du pouvoir nobilitaire, on observe ce métal notamment dans la représentation des nimbes, espèce de halo lumineux qui distingue les saints du commun des mortels. Le nimbe semble jaillir du corps en tant qu’il est habité par une âme. Il exprime la sainteté du personnage. La sainteté lui confère une valeur absolue et qui est, de ce fait, incommensurable avec toute valeur d’échange. Or, dès le début du XVe siècle, l’or des nimbes s’intériorise de plus en plus, puisque les personnages prennent eux-mêmes un air proprement doré, d’un or dorénavant implicite et très-subtile qui semble habiter les corps comme une âme. Mais il serait plus juste de dire que leurs corps habitent dans cet or, non seulement parce que la doctrine néoplatonicienne conçoit le rapport entre le corps

et l'âme en ces termes (p.ex. dans sa version ficinienne; le corps, dit Ficin, habite dans l'âme plutôt que l'inverse), mais aussi, parce que l'or apparaît réellement, dans la peinture de ce temps, comme une lumière dorée qui englobe tous les corps. Ce nouvel usage de l'or en peinture s'observe surtout dans les centres du premier capitalisme, en Italie et en Flandres, au plus tard dès le début du XVI^e siècle (mais il y a eu une très longue gestation de ce phénomène). C'est en tant que le corps se trouve placé dans cet or implicite, qu'il est introduit dans le sentiment heureux d'une reconnaissance ontologique, reconnaissance impliquée dans le seul fait d'être et qui précède toute reconnaissance sociale effective. L'être apparaît ainsi comme une *possibilité* structurellement reconnue, approuvée et confirmée, *valide*. C'est précisément cette validité universelle et inconditionnelle, puisque ontologique, qui apparaît, d'une façon tout à fait flamboyante, dans la pratique picturale du XVI^e siècle. - Rappelons que la même époque aura assisté à l'engagement des humanistes contre les privilèges nobilitaires, mais pour la noblesse (dignité) du genre humain, qu'on pense au *Convivio* de Dante, au *De dignitate hominis* de Giannozzo Manetti, ou au traité du même titre du plus célèbre Giovanni Pico della Mirandola. C'est que l'or comme monnaie et objet d'échange capitaliste comporte ceci qu'il ne fait pas la différence, qu'il fonde une valeur absolument universelle dans laquelle toutes les différences s'effacent.

Au cours du XVI^e siècle, l'usage du pigment doré et de la feuille d'or se fait de plus en plus rare. Utilisé dans des bordures des vêtements ou dans d'autres détails décoratifs, il appelle l'autre or, celui qui seul compte, mais qui n'existe plus que comme atmosphère, un air, donc, au fond "invisible" et intouchable. C'est cette lumière dorée, cet or "spirituel" qui a fasciné les auteurs du XVI^e et XVII^e siècle. On allait jusqu'à chercher, en médecine, un or assez "subtile" (dans la terminologie de l'époque) pour être potable: on en attendait des vertus médicinales remarquables. L'or subtile, croyait-on, soutient et maintient la vie elle-même, tellement il est similaire au principe de vie qui s'appelle l'âme. Toutefois, le regard sur l'or était, à la Renaissance, profondément ambivalent. À côté de la fascination et de l'emphase, il y avait aussi une horreur et un mépris qui visaient, dans les écrits des humanistes, les premiers symptômes du capitalisme naissant. Corneille Agrippa de Nettesheim p.ex. fera l'éloge de l'alchimie dans sa *philosophie occulte* pour l'attaquer comme basse quête de richesse dans le *De vanitate scientiarum*. La même ambivalence se remarque partout. On n'a qu'à ouvrir le *De auro* de Giovanni Francesco Pico della Mirandola qui commence par une critique âpre du fétichisme de l'or pour ensuite s'engager dans une discussion des plus exaltées des problèmes de l'alchimie. Dans un texte singulièrement brillant de Maffeo Vegio, la *Disceptatio inter terram, solem et aurum*, ces trois "corps" se présentent devant le créateur, afin qu'il juge de leur excellence respective. La terre vante toutes ses beautés. Mais le soleil lui rappelle qu'elle les tient de lui que c'est lui qui donne la lumière sous laquelle et grâce à laquelle naissent toutes les choses. Dans les descriptions

de Vegio, on reconnaît aisément la lumière “dorée” de la peinture. Arrive enfin l’or, corps humble et peu excellent en comparaison au soleil et à la terre, mais c’est lui qui remportera le prix après un discours cynique sur sa valeur d’échange et son pouvoir symbolique.

Cette position ambivalente de l’or dans la culture de la Renaissance nous semble être due à la fonction ambivalente de la valeur abstraite: D’une part, elle confère à tout individu, indépendamment de sa naissance et donc d’une façon émancipatoire très présente p.ex. dans le *Convivio* de Dante, une reconnaissance fondamentale, car tout individu est inscrit d’emblée dans une espace de valétude (valetudo) universelle, exprimée en peinture par l’or auquel on attribue des vertus médicinales aussi bien qu’un symbolisme réaliste (métonymique) du divin. D’autre part, elle fonctionne selon les règles du capitalisme naissant avec ses effets discriminatoires, dénoncés avec amertume par les mêmes humanistes.

Les panneaux dorés d’Yves Klein ainsi que son usage de l’or comme moyen de paiement – de mise en valeur, au sens littéral – de l’œuvre d’art ne sont pas sans rappeler cette dialectique anciennement inscrite à l’art, d’autant plus que la peinture de la Renaissance accorde un rang tout à fait exceptionnel, nous l’avons vu, au bleu aussi. L’or et le bleu, ne l’oublions pas, sont les couleurs héraldiques des rois de France. – A part cela, l’intégration des couleurs bleu et or dans le système chromatique de la Renaissance comporte encore le concours du blanc, entendu essentiellement comme couleur de la transparence (du *nitidum* comme disaient les auteurs de ce temps-là) et qui a son rôle de marque d’absence (le vide) chez Klein aussi.⁸

A l’entrée de la galerie Iris Clert, il fallait payer un ticket de 1500,- FF si l’on ne disposait pas de l’une des 3000 invitations. Pour faire respecter les règles du lieu, Klein avait engagé, dit-il, deux agents de la garde républicaine “en grande tenue” et quatre agents privés (dont l’autorité est sollicitée une fois pour faire mettre à la porte un individu qui s’évertue à gribouiller sur les murs, *Ecrits*, p. 86-87). Ce sont des détails importants; ils nous apprennent que la “sensibilité immatérielle”, cette monnaie de l’univers, a un prix. Ce prix sera bientôt donné en or. – Tout ceci nous rappelle la mise en scène quelque peu pompeuse et exquisement sensuelle du “Théâtre du vide” (in: “Dimanche”, *Ecrits*, p. 182-184). Les spectateurs, après avoir payé comme l’artiste n’oublie pas de préciser une entrée “assez chère”, sont ligotés et baillonnés à leurs sièges “par mesure de sécurité”, – à ceux qui renonceraient sous ces conditions au spectacle, on promet de les rembourser. Ensuite, on assistera à une heure de scène vide, toute blanche et claire, dont la première demi-heure sera accompagnée d’un “pétitement continu”. “Dans la salle de très belles filles nues ou, à la rigueur, en bikini, sortes d’ouvreuses-hôtesse, passent dans les rangs des spectateurs et les réconfortent, ajustent leurs chaînes et leurs bâillons, leur disent l’heure et combien de temps ils ont encore à supporter le spectacle (de très beaux jeunes hommes, nus aussi ou en bikini, s’occupent des spectatrices).” Le spectacle du vide est ainsi encadré par un élément pécuniaire et un élément érotique. Si le vide appartient au bleu et l’aspect pécuniaire à l’or, l’érotisme (la

⁸ J’ai étudié ailleurs ce rapport fondateur entre les trois couleurs bleu, or et blanc dans la peinture de la Renaissance, cf. “Il colore: Pittura e Filosofia tra Rinascimento e Barocco”, in: *Paragone Arte*, LII, n° 619, 2001, S. 3-34.

chair) semble d'une certaine façon lié à la couleur rose, comme c'est déjà le cas dans les traités courtois sur la symbolique des couleurs à la Renaissance; et c'est ainsi que les trois couleurs de l'ex-voto de Santa Rita di Cascia trouvent leur place respective.

Nous constatons donc que l'immatérialisation du bleu, le passage à la sensibilité "immatérielle" et ce nonobstant "picturale" est accompagnée par l'introduction thématique du prix d'achat ou d'entrée, c'est-à-dire de la valeur économique de l'argent et plus tard de l'or qui apparaît sous la forme du monochrome à partir de 1959/60. Ce rapport essentiel est très net aussi dans le brevet du *International Klein Blue* (IKB) enregistré le 19 mai 1960 (*Ecrits*, p. 159). Le brevet d'artiste jouera un rôle de plus en plus important dans la défense des droits d'auteur, mais aussi dans la constitution fétichiste de l'oeuvre d'art dans les dernières décennies du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui.⁹ La positivité du passage au vide, nous semble-t-il, pré-suppose cette position de la valeur économique qui l'encadre. Cette constellation jette une lumière aussi sur la nature de l'érotisme et, par la suite, sur le rapport des sexes, foncièrement asymétrique ici

4

Je ne suis pas le premier à rapprocher l'acte de peindre et l'éjaculation. Ce rapprochement a été fait d'une façon insistante par Cy Twombly dans son usage de la pâte blanche gluante qui recouvre ses dessins de dislexique. Pour qui couvrait des planches d'une couleur bleue unie, il y eut nécessité de remodeler l'acte même de peindre, d'abord en le réduisant au simple remplissage par le moyen d'un rouleau (qui remplaçait donc le pinceau ce qui n'allait pas sans affecter la métaphorique de l'acte pictural), puis en le remplaçant par la pratique de l'anthropométrie qui consistait à inviter les modèles féminins à s'induire le corps de couleur bleue pour l'appliquer ensuite par empreinte sur le support. De cette pratique est né d'ailleurs l'un des brevets de Klein, brevet d'un procédé qui "consiste à enduire totalement ou partiellement le corps d'un ou de plusieurs sujets ou modèles d'une ou de plusieurs couleurs adaptables à la peau puis à faire s'appliquer, sous la direction d'un maître d'oeuvre ayant le recul nécessaire, le ou lesdits sujets sur un support approprié ou vice-versa (...) de façon à obtenir des empreintes colorées sur ledit support." (Klein, *Ecrits*, p. 161-162). Klein avait d'abord peint ses surfaces bleues en présence de modèles nus féminins pour créer dans une atmosphère de sensualité qui devait se communiquer aussi à ses oeuvres. Il aimait à dire plus tard que les femmes étaient ses "pinceaux", ce qui ne manque pas de sel vu le sens premier du pinceau phallique. Et voici comment Klein s'exprime sur les autres peintres: «Je déteste les artistes qui se vident dans leur tableaux, comme c'est bien souvent le cas aujourd'hui. Le morbidisme! Au lieu de penser au beau, au vrai, ils rendent, ils éjaculent, ils crachent toute leur complexité horrible, pourrie et infectieuse, dans leur peinture comme pour se soulager et en charger "les autres", "les lecteurs" de leurs oeuvres, de tout leur fardeau de remords ratés.» (*Ecrits*, p. 240-241.) Mais à la fin, il ne

⁹ Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, Genève 2001.

s'agissait plus de *peindre*, mais d'*être* pour reprendre la formulation d'Yves Klein: «A vrai dire, ce que je cherche à atteindre, mon développement futur, ma sortie dans la solution de mon problème, c'est de ne plus rien faire du tout, le plus rapidement possible, mais consciemment, avec circonspection et précaution. Je cherche à être "tout court". Je serai un "peintre". On dira de moi: c'est le "peintre". Et je me sentirai un "peintre", un vrai justement, parce que je ne peindrai pas, ou tout au moins en apparence. Le fait que "j'existe" comme peintre sera le travail pictural le plus "formidable" de ce temps.» (*Ecrits*, p. 236.) C'est à partir du système chromatique kleinien que nous allons essayer de mieux comprendre de quoi il s'agit.

Le vide, d'une certaine façon, est blanc; c'est du moins la couleur que Klein donna aux salles de l'exposition du «vide» chez Iris Clert, à la scène du *théâtre du vide* dans le Journal d'un seul jour et à la salle du vide au musée de Krefeld.¹⁰ Dans un autre texte du Journal d'un seul jour, *Les cinq salles*, sur lequel nous reviendrons sous peu, le blanc est carrément appelé «International Klein Immatériel (vide)» (*Ecrits*, p. 197). Ce blanc, en tant que immatériel et vide, est le vide du bleu en tant qu'il est absent («immatérialisé») et donc présent dans cette absence. Ensuite, il faut de l'or pour maintenir le bleu dans l'existence au moment même où il s'immatérialise. L'or garantit la valétude du bleu immatérialisé.

Si pour le peintre, il s'agissait d'*être* au lieu de *peindre*, c'est-à-dire de ne rien *faire*, c'était une façon de tirer les conséquences inhérentes à la nature du bleu dans le système chromatique ici esquissé. Nous l'avons vu, le bleu est une couleur dont l'intensité consiste non point dans un mouvement de concentration, mais bien plutôt d'extension et dont le propre est de concéder, de «donner la vie» comme nous disions plus haut. Mais celle qui donne la vie, n'est-ce pas la femme? Le bleu serait alors l'intensité de l'étendue du féminin en tant qu'il donne la vie. Et c'est précisément en tant qu'elle est don de vie, qu'elle n'insiste pas sur elle-même. D'où la nécessité de renoncer au faire, d'abandonner la couleur bleue au modèle féminin, d'aller vers ce vide où l'action du peintre se réduit au seul fait d'exister. Y aurait-il là un geste similaire à celui dont parla Schelling jadis en disant que l'être est la clémence qui renonce à soi en concédant l'existence à son Autre, à l'étant? Si différence il y a, elle se situera du côté du signifiant monétaire et de la place qui lui revient dans l'économie des deux élaborations.

Le bleu est la couleur sans limite, qui ne cache ni ne recouvre rien, qui est infiniment profonde et par conséquent sans aucune profondeur, qui abolit la définition spatiale du corps propre en tant qu'il serait "ici" et nous amène à la pure sensation d'être. C'est la couleur "vitale", c'est-à-dire celle qui donne lieu à l'être du vivant, celle en laquelle l'être du vivant apparaît justement comme le don d'un donner lieu, la couleur féminine par excellence. Dans le système chromatique kleinien, c'est "la" couleur tout court, celle qui porte toutes les autres et qui, seule, resterait, si on les supprimait toutes, la couleur-mère.

Ce n'est pas Klein pour autant qui aura "inventé" ce bleu. Il l'a trouvé tout prêt pour l'introduire dans la position de monochromie

¹⁰ Bien publié dans le catalogue de l'exposition *Yves Klein*, éd. par Olivier Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer, Frankfurt a.M. (Schirn) 2004.

qui caractérise sa vision. Ce bleu est déjà très présent dans l'oeuvre de Kandinsky où il apparaît à plusieurs reprises sous la forme de la montagne bleue (p.ex. "Blauer Berg", 1908, Collection Guggenheim, New York; "Berg", 1909, Lenbachhaus, Munich; "Improvisation 35", 1914, Kunstmuseum, Basel). C'est peut-être le même qui apparaît dans la poésie de Georg Trakl (p.ex. «des Abends blaue Taube» dans *Das Herz*, «der blaue Frühling» dans *Im Dunkel*, «der blaue Augenblick», l'instant bleu qui serait «Seele», âme, dans *Kindheit*, avec un lien évident au bleu des romantiques).

Je voudrais suggérer par contre que les couleurs orange et jaune concernent d'une certaine façon le pôle masculin du système chromatique analysé ici. Nous avons déjà observé que ce sont seuls les monochromes orange, jaune et rouge que Klein signait quelques fois sur le recto (avec la seule exception du IKB 38 de 1957, selon Wember). L'apposition du nom propre (la signature de l'artiste créateur) et la position masculine semblent aller ensemble. Rappelons que parmi les anthropométries qui sont toujours des empreintes féminines, certaines sont bleues sur fond jaune. Le rouge obtient certainement une position à part par rapport au jaune et orange, comme nous l'avons indiqué déjà plus haut. La signature de l'IKB 38 de 1957 serait à interpréter selon ce contexte.

En approchant la couleur, le peintre s'abolit ainsi dans la *Gelassenheit* du laisser être, en laissant faire d'abord son pinceau qui est alors le modèle féminin, obéissant, et puis dans le non-faire accompli d'un non-étant qui serait dorénavant l'être même, qui donne l'être en y renonçant soi-même. Il change de sexe.

Correlativement, la peinture bleue de Klein engage une temporalité particulière. Le bleu est don d'être, mais ce qui donne l'être, c'est l'avenir. Le bleu est donc le visage de l'avenir, promesse. Dans ce bleu, à travers lui, l'avenir est tout ouvert, ouverture de l'être, promesse d'être. Le présent, la présence de l'être-là de celui qui regarde n'est rien d'autre que cette même ouverture sur ce qui est promis, c'est-à-dire mis par-devant, et offert en don: l'avenir. Pour cette présence, il n'y a pas de passé, ni de mémoire. C'est pourquoi cet avenir n'est pas celui d'un destin, ni d'une décision, mais seulement celui du don pur d'être.

Rien que cette temporalité exclut déjà le «point de vue», individuel et toujours lié à un destin dont nous avons vu plus haut qu'il s'efface et comment il s'efface devant le monochrome bleu. Dans cette situation iconique sans point de vue, ni passé, ni mémoire, le corps ne connaît pas de besoin dans le sens tout simplement qu'il n'est pas dans le besoin. Pour être dans le besoin, il faut avoir, il faut pouvoir avoir un passé. Le monochrome bleu réalise, d'une façon imaginaire, l'utopie du jardin Edénique – utopie d'une époque sans passé qui l'aurait précédée d'ailleurs – dont parle Klein à plusieurs reprises, et notamment dans son ex-voto pour Santa Rita di Cascia.

Cette figure du temps se trouve dans un rapport tendu avec celle que le temps prend depuis longtemps dans le contexte de la valétude capitaliste. Le capital, dirons-nous, impose une structuration du temps. C'est que la valeur d'un capital dépend d'une certaine

façon du moment dans le temps où vous le possédez. La plus-valeur se produit précisément par une avancée de capital à celui qui ensuite le reproduit. Mais tandis que le travailleur ne possède que la valeur d'un travail accompli dans le passé, frappé, de ce fait, par l'irréversibilité temporelle, l'entrepreneur, lui, encaisse une plus-valeur par son pouvoir de produire justement une avancée, autrement dit de donner au travailleur ce qu'il n'a pas encore produit. Entre les deux, il y a le besoin de l'être mortel. Etant donné que nous sommes très loin de savoir ce que le temps «est», s'il «est» ou non et dans quel sens, c'est-à-dire que nous ne connaissons pas son statut ontologique, étant donné, autrement dit, que le temps en tant que tel semble tout singulièrement dépendre d'une élaboration signifiante, cette remarque nous semble ouvrir tout un champs de questions.

L'idée de peindre des billets de banque (*Ecrits*, p. 254) ou encore celle du tableau comme «titre de propriété» (*Ecrits*, p. 81) n'est pas forcément qu'une apothéose du signifiant capitaliste. Il s'agit peut-être de l'essai impossible et utopique de produire de la valeur à partir de l'avenir, c'est-à-dire à partir du bleu, de ce «sang de la sensibilité», comme don d'être (avenir).

«Le sang de la sensibilité est bleu», dit Shelley et c'est exactement mon avis. Le prix de sang bleu ne peut en aucun cas être de l'argent. Il faut que ce soit de l'or. Et puis, comme nous le verrons plus tard, (...) le bleu, l'or et le rose sont de même nature. Le troc au niveau de ces trois états est honnête.» Citation tirée de la *Conférence à la Sorbonne*, in: *Ecrits*, p. 122. Lorsque Klein oppose plus loin dans la même conférence l'idée d'une production qualitative accompagnée d'une responsabilité imaginative à la surproduction quantitative de type capitaliste (p. 146), il n'est pas trop loin de ce qu'un Beuys a pu dire de la créativité humaine comme véritable capital, p. ex. «Kunst und Staat», in: Joseph Beuys, *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle, Texte 1941-1986*, édité par Eva Beuys, Bonn 2000, p. 224ss.

5

Quel est le statut de l'or (de l'argent, de la "valeur") par rapport à l'"immatérialisation" du bleu? Nous avons insisté sur le fait que l'immatérialisation sous toutes ses formes s'inscrivait toujours, chez Yves Klein, dans un contexte économique clairement défini. Il faut le considérer comme une part intégrante des oeuvres en question. Le passage du paiement en argent au paiement en or pur y ajoute encore une nuance digne d'attention.

On pourrait se demander p.ex. ce qui resterait de tant de vide s'il n'y avait rien à payer? D'une certaine façon, le non-étant, cela n'existe pas; pour que cela soit, il faut du moins que ça *vale*. Le non-étant n'est pas, mais il vaut. Il est l'*intentum* valable d'une intention, une *valeur*. Par ce terme, je traduis d'abord ce que les Grecs nommaient l'ἀξιον, c'est-à-dire ce qui est digne et donc valeureux parmi les hommes. En allemand, il faudrait rendre ce terme par le mot "Geltung" (dont l'argent, «Geld», est un dérivé) qui n'induit pas les sous-entendus moraux du "Wert" (valeur).

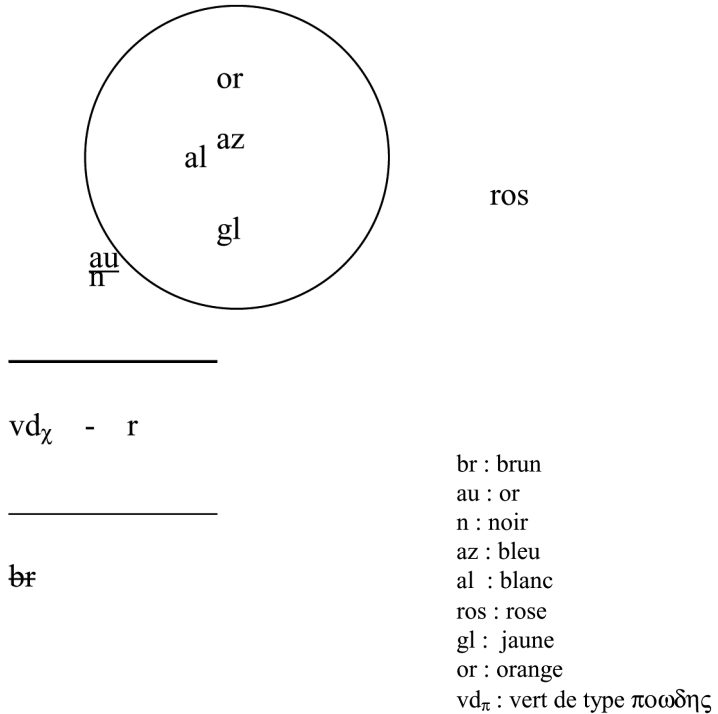
Ceci signifie inversement que la valétude est structurellement frappée par la figure de la négation: il n'y a pas de valétude sans néant. Pour qu'une chose vaille, il faut qu'elle ne soit pas. La valétude est dans ce sens, selon la formule de Platon (Sophiste), l'être de ce qui n'est pas. C'est précisément cette fonction fondatrice du néant – à ne pas confondre avec celle du vide (blanc chez Klein) – qui revient, dans le système chromatique étudié ici au noir. Klein lui-même l'appelle tout simplement le «International Klein Néant, I.K.N.» (Ecrits, p. 197). En ceci, Klein s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans la tradition occidentale de la peinture.

Il est temps enfin de citer ce petit texte qui décrit une exposition à cinq salles qui se suivent et que le spectateur parcourerait lentement «traînant des boulets aux pieds»:«- Entrée par la salle des neuf tableaux monochromes bleus, tous du même format et du même bleu (I.K.B.). – Passage dans la salle vide entièrement blanche immaculée (sol y compris) (I.K.I.) – Passage dans la salle des neuf Monogold du même or fin 999,9 (I.K.G.) et toujours tous du même format que les précédents bleus de la première salle. – Passage dans la salle vide obscure presque noire (I.K.N.). Passage dans la salle des neuf monopink toujours du même format que les bleus et ors des salles précédentes (couleur exacte: I.K.P. laque de garance rose...), sortie.» (Ecrits, p. 196.)

Ce petit texte est remarquable aussi pour quelques détails typographiques comme la majuscule réservée au «Monogold» qui marque bien la place du Maître, mais aussi les trois points qui suivent le rose... qui fait littéralement «sortie» et qui convoque ce qui ne se dit pas, l'amour. Déjà les auteurs et peintres de la Renaissance considèrent le rose comme la couleur de la chair et de son plaisir. Le lien de la chair à l'or, couleur de l'âme en tant que principe de vie, s'affirme au plus tard, nous l'avons vu, dès la fin du Moyen Âge. Le rose partage nombre de caractéristiques avec le bleu. C'est lui, que Klein aura traité jusqu'à la fin de sa carrière dans les mêmes contextes que le bleu en sculpture et en relief éponge, même s'il reste, du point de vue quantitatif, la couleur subordonnée. Si le bleu est la couleur absolue, le rose en est un dérivé, un bleu allégé. Il est apparenté au bleu dans la mesure où il en partage la profondeur, le caractère étendu qui s'oppose au caractère de l'orange et du jaune. Mais il se distingue du bleu par le fait d'être une couleur spécifique, le bleu étant la couleur universelle par excellence. Par rapport à l'or, le bleu fonctionne comme l'espace chromatique qui l'accueille et dans lequel l'or prend tout son éclat. Le rose par contre se place au-delà de l'or, avec une tendance vers le blanc manifeste dans les roses qui ornent le «tombeau de l'espace». A la Renaissance, le lien entre rose et blanc se faisait par le biais du sang qui transparait à travers une peau idéalement blanche. Le rose n'a pas de poids.

Si cette suite de cinq salles s'achève sur la couleur de la chair, elle exclut celle de l'excrément, le brun, qui fournit pourtant l'arrière-fond nécessaire à l'exaltation kleinienne du valor. Exclusion dont je voudrais suggérer ici qu'elle impose un retour sous forme d'une utopie qui ne manque pas du coup d'une certaine teneur en réalité.

Avant d'aborder brièvement la revenance du brun fécal dans l'utopie selon un effet de réalité, essayons de résumer de façon schématique le système kleinien de la couleur :



Le $vd - r$ mis à part reprend l'argument développé plus haut, selon lequel ces deux couleurs ne rentrent pas dans l'économie du bleu couleur absolue. - Le brun barré signifie la suppression d'une couleur. Tout supprimée qu'elle est, elle revient, et voici comment.

C'est le prix d'achat et d'entrée qui apporte la valeur ou la valétude du non-étant posé comme art. L'oeuvre s'inscrit ainsi dans le contexte capitaliste de la valeur auto-génératrice. Nous avons déjà fait le lien entre l'autonomie de l'art et sa position de but en soi par-delà la morale d'une part et le phénomène capitaliste d'autre part dont nous avons fait observer l'apparition simultanée avec l'«art» dans un sens emphatique à la fin du Moyen Age. Mais les choses sont plus compliquées. La valeur de l'objet artistique, le fait qu'il est valable, se place justement dans une distance critique par rapport à la valeur économique. Chez Klein, au moment où il s'agit de «consommer» la sensibilité immatérielle, on jette le prix d'achat dans la Seine, ce qui revient, pourrait-on croire, à un anéantissement de la valeur capitaliste. Notons toutefois que cet anéantissement n'est jamais complet, puisqu'une partie du prix revient à la galerie d'art et une autre à l'artiste. L'apparition de ce «reste» n'est pas sans intérêt vu la symbolique fécale du métal et de sa fonction économique. Yves Klein déposa d'ailleurs, nous l'avons vu, trois lingots d'or issus de la vente des quatre premières zones de sensibilité picturale immatériel- le en ex-voto à Santa Rita di Cascia.

Ce reste en convoque un autre, dont la présence est particulièrement puissante à la fois et cachée. En effet, au moment où l'artiste jette l'or pur dans la Seine, il se produit quelque chose comme un anéantissement de la valeur. Littéralement, on jette l'argent par la fenêtre. C'est comme si une mince partie du capital était retirée de la circulation pour être définitivement détruite. En réalité, il n'en est rien. Au contraire, l'achat de l'or en aura accéléré la vitesse en bonne et due forme. Sa destruction n'est rien de plus qu'un usage un peu inhabituel, mais qui n'interrompt aucunement la circulation du capital. Disons que l'acte d'anéantissement de l'or secrète une circulation capitaliste classique et se détache de ce fond-là, essentiel au bon fonctionnement de l'oeuvre. Celle-ci se loge en effet dans cette valétude économique qui garantit son existence et survivance au moment même où elle se dissout dans le rien. Elle est essentiellement constituée par un certain renoncement à la valeur monétaire de la part de l'artiste et de l'acheteur, renoncement ambigu, du côté de l'artiste, il y a la «juste rémunération» qui reste et du côté de l'acheteur le talon dans le cahier à souches déposé à la galerie, sans parler du gain en prestige et publicité qui revient au deux parties.

Yves Klein nous annonce en effet une architecture de l'air qui aboutirait à la maîtrise du climat permettant ainsi de vivre heureux, autonome et tout nus aux habitants de la région en question, voire à l'humanité toute entière (voir *Anthropométrie* 102, *Ecrits*, p. 271 et *Ecrits*, p. 286). Vision utopique et de mauvais goût surtout à une époque comme la nôtre qui entrevoit les conséquences dévastatrices et extrêmement discriminatoires envers les populations pauvres du réchauffement de la terre. «Quoi qu'on en pense, tout ceci est de bien mauvais goût et c'est bien mon intention, je le crie très fort: "LE KITSCH, LE CORNY, LE MAUVAIS GOUT", c'est une nouvelle notion dans l'ART. Par la même occasion en passant, oublions l'ART tout court! - Le grand beau n'est vraiment vrai que s'il contient, intelligemment infiltré en lui, du "MAUVAIS GOUT AUTHENTIQUE", de "L'ARTIFICIEL EXASPERANT ET BIEN CONSCIENT" avec un doigt de "MA LHONNETETE".» (*Ecrits*, p. 287.) Sous ces conditions, il n'est que conséquent, si «la théorie de l'immatérialisation nie l'esprit de science-fiction.» (*Ecrits*, p. 270), c'est-à-dire qu'elle exclut d'avance sa propre réalisation



Música

Conhecimentos que se tocam: semelhanças entre processos de análises musicais e as práticas interpretativas

Alberto Sampaio Neto

Assim como, ainda hoje, no senso comum, considera-se que o pensamento *pensa* – basicamente – por palavras, da mesma forma predomina no campo musical uma idéia de que compreender e analisar uma música consiste – fundamentalmente – em explicar verbalmente o funcionamento de sua estrutura interna. Entretanto acredito que, em música, o movimento de compreensão seja **a** e **por** princípio não-verbal.

Em diálogos sobre música, que ocorrem por exemplo em ensaios e aulas, comunicam-se idéias não somente através de palavras (inclusive com a utilização de analogias e metáforas) e das entonações significativas da fala, mas também por meio de gestos e expressões faciais. Porém, sobretudo no âmbito da interpretação musical, é *tocando/cantando* – ou seja, tornando reais, no tempo, as relações sonoras – que as idéias referentes ao *como fazer* são vivamente comunicadas e as palavras, anterior ou posteriormente utilizadas, podem adquirir sentidos um pouco mais precisos.

Os textos de análise musical são discursos sobre algo de que verbalmente, ou mesmo utilizando conjuntamente símbolos gráficos, só podemos *nos aproximar*: a realidade sonora de uma música.

Tanto no contexto do estudo de uma peça visando à sua *performance*, quanto ao se elaborar algum tipo de *análise* desta mesma música, conhecimentos são utilizados, atualizados e construídos. A meu ver, a suposta – e grande – dissociação entre estas duas formas de aproximação de uma peça é falsa: o ato de se executar uma obra musical envolve processos analíticos e não se dá de maneira desvinculada destes. Isto ocorre porque cabe ao intérprete, no processo de seu estudo – a *performance* vai sendo construída –, descobrir, pôr em evidência e enfatizar, no fluxo do tempo musical, relações estruturais da peça.

No ato de se experimentar e comparar diferentes maneiras de se realizar (*frasear/direcionar*) um determinado trecho musical, na busca de maior fluência e continuidade ou articulando secções em graus diferenciados de contraste, aplicam-se e engendram-se conhecimentos não necessariamente verbalizados ou verbalizáveis. Podem surgir perguntas-diretivas que vão orientar as escolhas interpretativas, o que também caracteriza, *em processo dinâmico*, uma postura analítica.

A identificação de semelhanças e diferenças, a delimitação e diferenciação de segmentos, agrupamentos e componentes e também a

configuração de partes são operações comuns às atividades interpretativas e analíticas, as quais se integram, em complementaridade, na procura de *delinear* e *fazer* sentido(s), fato que é próprio da percepção-compreensão.

Uma música possui várias dimensões de relações que coexistem em diferentes camadas, interagindo em diversos níveis. É necessário, então, organizar a percepção: conectar elementos, inclusive à distância, e eleger seletivamente as relações mais importantes. Deste modo, vários serão os focos de atenção e as possibilidades de leitura. A liberdade de escolha de diferentes pontos de partida gera também a possibilidade de variadas abordagens, sob prismas diferenciados, de inúmeros aspectos e questões musicais. Este fato aponta, então, para uma multiplicidade de áreas e “ferramentas” ou métodos de análise e também de interpretações musicais. Creio que, por estas razões, as conclusões das análises não devam ser consideradas unívocas e que uma determinada interpretação (por exemplo uma gravação específica) não possa ser avaliada como a *correta* ou a *definitiva*.

Sobretudo no âmbito da área das práticas interpretativas, há que se considerar, como um ponto de partida fundamental, o grau de abertura inerente a qualquer escrita musical, independentemente do tipo de música. Por mais detalhada que seja uma partitura, sempre haverá “espaços” – níveis – nos quais, ou a partir dos quais, o intérprete precisará ir além das indicações gráficas. Torna-se preciso transcender **nas** (não **as!**) indicações da partitura lendo-a nas *entre-linhas* pois ela é apenas um mapa, não o território. Portanto, é desejável que uma partitura seja vista não em seu caráter estático, estrito ou rígido, mas como um elemento mediador e deflagrador de possibilidades. Nesse sentido, considero-a como um campo de potencialidades, uma configuração potencialmente ativa, dotada de capacidade de realizações, ou seja, de diferentes distribuições de forças/energias. A noção de *fraseado*, que consiste no direcionamento do fluxo da tensão musical (suas expansões e retrações) exemplifica bem esta idéia.

Nessa direção, vários aspectos nos demonstram que, de fato, o músico precisa *interpretar* as indicações gráficas das partituras, considerando sua relatividade. No processo de estudo de uma peça, os músicos experimentam e comparam diferentes possibilidades de execução, e realizam, criteriosamente, escolhas.

Por exemplo, em relação ao parâmetro INTENSIDADE:

- o quanto crescer ou decrescer em um determinado trecho ou em determinada nota (ainda que não exista uma indicação na partitura)?;
- o quão forte será uma determinada nota ou passagem (comparativamente a outra, anterior ou posterior)?;
- quais notas valorizar com uma pequena ênfase/acentuação?;
- como realçar o movimento de tensão-resolução existente em uma apoggiatura?;
- como diferenciar consonâncias de dissonâncias?;

- como evidenciar as mais diversas relações harmônicas (nos diferentes contextos dos sistemas Tonal, Modal ou Atonal)?;
- como conseguir um melhor equilíbrio entre diferentes estratos sonoros?;
- como distinguir, em uma polifonia linear, dois planos sonoros?;
- como, enfim, utilizar-se do parâmetro intensidade/dinâmica para efetivamente construir e direcionar o fluxo de continuidade musical (intensificando, expandindo ou permitindo escoar a tensão)?;

Nos aspectos relacionados ao parâmetro DURAÇÃO (ASPECTOS RÍTMICOS / MÉTRICOS):

- qual o melhor andamento?;
- como serão os impulsos de anacruse, e como funcionarão as relações arsis-thesis (já que existem várias possibilidades)?;
- qual será o grau de apoio nos tempos 1 de cada compasso (qual nível de impulso eles receberão no fluxo de continuidade das pulsações)?;
- qual será, enquanto realidade sonora, a unidade de pulsação em determinado trecho (por exemplo: consegue-se uma maior fluência impulsionando as pulsações de 2 em 2 tempos ou de 4 em 4)?;
- como manter o fluxo e a tensão nas pausas?;
- qual será o “tamanho” das fermatas e das respirações?;
- qual o grau de regularidade rítmica, ou qual será o grau de maleabilidade possível ou desejável em um determinado trecho?;
- o quanto acelerar ou ralentar uma determinada passagem?;
- como realizar um rubato?;
- como, enfim, explorar os recursos de agógica para direcionar determinadas passagens e obter maior fluência e expressividade?;

Quanto às várias possibilidades de ARTICULAÇÃO / MODOS DE ATAQUE:

- como realizar os ataques em uma passagem (considerando que, no continuum entre o extremo stacatto e o extremo legato, existem várias nuances)?;
- levando-se em conta que cada nota, por menor que seja, possui começo (ataque), meio (sustentação) e fim (terminação e ressonância), como realizá-las?;
- quanto às notas repetidas: como repeti-las, o quanto se deve separá-las?;

Musicistas possuem plena consciência de que questões semelhantes a estas podem se desdobrar *ad infinitum*...

Em busca de diversas sonoridades, os intérpretes também podem explorar criativamente o parâmetro TIMBRE, pois cada instrumento (incluindo-se a voz) oferece uma interessante gama de nuances tim-

brísticas. Além disso, os músicos têm em mãos outros recursos expressivos, tais como o uso de diferentes formas de *vibrato* e a utilização consciente das ressonâncias.

Ao se considerar a *temporalidade* da música, as partes de uma determinada obra musical devem ser encaradas não como entidades fixas, mas como fenômenos em transformação. A repetição/*ritornello* de uma determinada secção ou frase ilustra bem a questão: a um musicista não basta que uma análise apenas descreva que na forma musical há uma repetição literal, caracterizando uma igualdade. Isto porque o fato de uma estrutura repetir-se em um momento posterior, no fluxo do desenvolvimento da tensão musical – não sendo de toda uma novidade – já diferencia por si esse fenômeno: suas direções internas e relações com outras partes serão diferentes. O *já conhecido* precisa ser atualizado como *novo*.

Após refletir sobre algumas semelhanças e pontos de intersecção entre o *analisar* e o *tocar* (*executar*), considero importante estabelecer uma diferenciação entre duas situações/momentos de análise: um primeiro momento abarca todos os possíveis movimentos de compreensão (verbais ou não) que a pessoa constrói para si mesma, nos processos de *aproximação* de uma música. Já um segundo momento consiste no ato de escrever um texto discursivo, através do qual, utilizando-se as palavras como principal veículo, busca-se comunicar a outras pessoas, idéias e compreensões que já haviam sido anteriormente “conquistadas”. A escrita de um artigo, portanto, envolve outros atributos que, no campo da palavra, não são habitualmente treinados pelos músicos: coerência lógica, clareza e ordenação na comunicação; poder de síntese (ênfase em idéias consideradas fundamentais, sem se perder numa profusão de detalhes não-essenciais); e o saber *jogar* com a *polissemia* das palavras, a pluralidade de significados e nuances que elas podem carregar dependendo de seu contexto.

No percurso de seu desenvolvimento, o músico pode vir a alcançar a percepção da complementaridade existente entre os modos e movimentos de compreensão – analíticos e práticos, verbais e não-verbais – que compõem suas diversas experiências relacionadas à música. Poderá então emergir-lhe, com simplicidade, a noção de que (os) conhecimentos se tocam.

Por fim, talvez seja preciso lembrar que, nas várias dimensões do fazer musical, não se deve perder de vista o *todo* – ainda que em realidade só nos seja possível enfocar um número limitado de aspectos – sob risco de ocorrer uma fragmentação indevida e desconexa do conhecimento. Dito de outra maneira, no processo de ampliação de horizontes rumo a uma maior compreensão, o *vislumbre do todo* é tão importante quanto a consciência da impossibilidade de se esgotar e abarcar todas as facetas e relações existentes em uma dada música. Assim, não seria muito saudável acreditar que tal interpretação de uma obra seja a única correta ou, tampouco, pretender que um dado trabalho analítico seja *o mais* perfeito e completo. Aliás, a *incompletude*, uma particularidade de qualquer análise, é uma das características essenciais do ser humano frente à realidade.

- ARNHEIM, Rudolf. O lugar que cabe às palavras. In: *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1971.
- CARNEIRO, Pedro. Algumas reflexões sobre análise musical e escuta musical. In: XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Belo Horizonte, 2001. *Anais*. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. p. 432-438.
- GANDELMAN, Saloméa. A relação análise musical/ performance e a pesquisa em práticas interpretativas no programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO. In: XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Belo Horizonte, 2001. *Anais*. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. p. 489-495.
- GARCIA, Ely Bonini. Iluminação e compreensão. *Cadernos Sidiapa*, Belo Horizonte, 1992. p.21-26.
- LIMA, Sônia Albano. Pesquisa e performance. In: XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Belo Horizonte, 2001. *Anais*. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. p. 431-538.
- OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- SEICMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2001.
- ZAMPRONHA, Edson S. *Música representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2000.

A música brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1935)

Cesar Maia Buscacio*

Introdução

Este artigo vincula-se à pesquisa de Doutorado intitulada *A Música Brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1930-1956)*, desenvolvida no curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Seu foco investigativo privilegiou a formulação de representações e sociabilidades do campo musical através da escrita epistolar, mutuamente trocada por dois de seus importantes agentes: Curt Lange (1903-1995), musicólogo alemão naturalizado uruguaio, que através de intensa correspondência e edição de periódicos, empenhava-se em divulgar artigos e partituras inéditas latino-americanas, e Camargo Guarnieri (1907-1993), paulista de origem italiana, compositor e regente, com obra de destacado viés nacionalista.

O presente artigo assume um caráter de ensaio, pois apresenta uma análise ainda em fase “experimental”, isto é, atenta à operacionalidade de distintos procedimentos metodológicos para interpretação da escrita epistolar, assim transformada em fonte histórica. Neste sentido, como etapa preliminar, torna-se importante reconstituir a transposição desta correspondência em documentação basilar do nosso estudo. Para tanto, é preciso remeter à constituição do Acervo Curt Lange, cujo surgimento foi proposto pelo próprio missivista em carta datada de 4 de outubro de 1993 e endereçada à professora Sandra Loureiro de Freitas Reis, docente do Departamento de Teoria Geral da Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Em seu relato, Curt Lange comentou possuir expressivo acervo de documentos referentes à música brasileira e latino-americana, composto por manuscritos, correspondências e outros itens, expressando o desejo de encaminhar seu acervo à Universidade.

* Professor no Departamento de música da UFOP.

¹ Passagem da carta de Curt Lange à Professora Sandra Loureiro de Freitas Reis. Nesta passagem em manuscrito, algumas palavras mostram-se ilegíveis, devido a sérios problemas de visão portados por Curt Lange já nos seus últimos anos de vida. Neste trabalho, será mantida a ortografia do texto original, nas transcrições das cartas escritas por Curt Lange e Camargo Guarnieri.

Você é a única pessoa na qual eu [ilegível] entrego confiadamente [ilegível] como curadora, e suponho que a Universidade responda economicamente às tuas exigências. [ilegível] na publicação em série dos meus manuscritos e das cartas da minha correspondência. Tudo deverá ser inventariado peça por peça.

Em decorrência, a referida professora contactou a Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa (FUNDEP), que viabilizou a compra desse acervo e efetuou sua doação à UFMG.

O Acervo Curt Lange encontra-se atualmente em processo de catalogação, que implica no registro institucional de cerca de noventa e oito mil cartas, além de centenas de fotografias, instrumentos musicais, gravações, transcrições de obras musicais, material bibliográfico etc. Toda essa correspondência abarca uma ampla rede de missivistas, incluindo importantes intelectuais, políticos, administradores, musicólogos, historiadores, compositores e escritores do Brasil e do mundo: personalidades como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Koellreutter, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, dentre outros, faziam parte de seus interlocutores, em um diálogo que também portava testemunhos inéditos de letrados como Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, além de outros nomes representativos do cenário cultural brasileiro. Trata-se de um material valioso, através do qual estudiosos de diferentes áreas poderão reconstituir a historicidade do campo musical brasileiro e sul-americano do século XVIII ao XX. Além disso, é possível investigar, mediante tais missivas, o percurso biográfico de Curt Lange, associando-o a movimentos musicais, como o nacionalismo e o “Americanismo Musical”.

A correspondência especificamente trocada entre Curt Lange e Camargo Guarnieri totaliza, de acordo com o levantamento efetuado até o momento pelos curadores do Acervo, cerca de cento e quarenta cartas, estendidas entre os anos de 1934 e 1956. Tal *corpus* documental foi selecionado como objeto da referida tese de Doutorado em decorrência de pesquisa que já desenvolvíamos, a convite da professora Sandra Loureiro de Freitas, como parte integrante do projeto *Curt Lange e a Música Brasileira*, voltado à preservação da memória da produção musical brasileira e sul-americana. Nosso acesso a tal documentação, inclusive em reprodução digital, foi facultado pela Universidade; paralelamente, também obtivemos a autorização da viúva do compositor para seu emprego nesta pesquisa.

Devido ao expressivo volume de cartas trocadas entre Curt Lange e Camargo Guarnieri, mostrou-se necessário, para a elaboração deste artigo, promover um recorte temporal, elencando-se assim os anos de 1934 e 1935 como período a ser estudado. Tal escolha fundamentou-se em diferentes critérios, que se somaram: 1934 foi o ano em que Curt Lange travou os primeiros contatos pessoais com Camargo Guarnieri, iniciando-se, a partir daí, uma troca epistolar; já em 1935, esta correspondência foi um dos elementos favoráveis à edição do primeiro volume do *Boletim Latino-Americano* (1935-1946), periódico criado por Curt Lange, que atingiu em uma década a expressiva marca de seis grandes volumes (contendo artigos e partituras), onde foram impressos cerca de sessenta e seis trabalhos sobre compositores do continente. Para estes dois anos, foram encontradas sete cartas, entre correspondência ativa e passiva, o que viabilizou uma interpretação pautada nos pressupostos da micro-história:² para cada missiva, foram levantadas múltiplas indicações, no entrecruzamento do cultural e do político,³ a seguir relacionados com algumas questões relevantes às produções historiográfica e musicológica contemporâneas sobre o tema. Assim, a partir da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri trocada entre os anos de 1934 e 1935, buscar-se-á promover uma tríplice investigação: a carta como linguagem, como instrumental constituidor de sociabilidades e como estratégia de poder.

² REVEL, Jacques (org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

³ BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

I. A carta como linguagem

A carta, na primeira metade do século XX, cumpria um relevante papel social, intercambiando informações, oportunidades, acordos ou cisões, tanto nas relações pessoais quanto profissionais. Diante do elevado custo e da precariedade da comunicação através do telefone, sobretudo de longa distância, a carta constituía-se em veículo de grande interlocução social. Este alargamento na circulação do epistolário demarcava, portanto, uma mudança histórica quanto ao seu uso, uma vez que em épocas anteriores (sobretudo prévias ao romantismo) as cartas destinavam-se, em geral, a fortalecer os vínculos e as hierarquias sociais, prevalecendo a demarcação das deferências hierárquicas, inclusive entre letrados.⁴

Inúmeros intelectuais e artistas, como Curt Lange e Camargo Guarnieri, exerciam o ofício epistolar não somente com o objetivo de cultivar amizades e estreitar relacionamentos, como também de propor discussões literárias, estéticas e ideológicas, concernentes a um determinado período histórico. Desta forma, entremeia-se, no elevado volume de cartas trocadas por Curt Lange e Camargo Guarnieri, um conjunto de elementos que ultrapassam as características da correspondência privada, seja nos assuntos abordados ou pelas formas de tratamento empregadas.

Acresce-se um terceiro estado ao trânsito desta correspondência entre o público e o privado: sua transformação em acervo universitário, o que a disponibiliza a uma quantidade bem mais ampla de leitores. Assim, as temáticas e indagações por ela portadas, antes restritas à sua própria temporalidade, passam a dialogar com uma nova historicidade.

A retórica utilizada para propiciar o deslocamento entre as diferentes espacialidades – de uma intimidade afetiva a uma sociabilidade mais formal – também exprimia, por vezes indiretamente, a subjetividade daquele que escreveu as missivas. Desta forma, a redação epistolar mostrava-se indissociável do filtro da memória, que ressignificava os eventos passados e as expectativas de futuro; tal registro, ultrapassando a experiência objetivamente vivenciada, era enriquecido pela subjetividade de seu autor.⁵ Neste sentido, a predominância de uma estilística cordial no discurso de Guarnieri – como no tratamento, várias vezes empregado, “Amigo Curt Lange”,⁶ possibilitava-lhe expressar seus sentimentos e desejos, ainda que de uma forma contida. Outra alternativa, desta feita utilizada por Curt Lange, foi a de entrecruzar referências distintas (e quase antagônicas, entre a intimidade e o formalismo), as quais não anulavam seus significados específicos, mas constituíam um terceiro sentido, abrindo espaço semântico ao afetivo: assim, a carta datada de 19 de dezembro de 1934, introduz o tratamento de “Senhor Professor Camargo Guarnieri” e, em seguida, menciona o destinatário como “meu estimado amigo”. Já na missiva de 15 de agosto de 1935, a expressão “Senhor Maestro Camargo Guarnieri” foi seguida por “meu estimado amigo Guarnieri”, sendo que nesta mesma carta Curt Lange assina como “Diretor”.

Face ao caráter profissional de que as cartas trocadas entre Curt Lange e Guarnieri estavam imbuídas, seu tamanho não era extenso, normalmente, ocupavam somente uma página.⁷ Decididamente,

⁴ BURKE, Peter. *A Arte da Conversação*. São Paulo: Unesp, 1995.

⁵ GOMES, Ângela de Castro. (org.). *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2003 p.15.

⁶ Cartas datadas de: 7 de dezembro de 1934, 7 de setembro de 1935 e 19 de novembro de 1935.

⁷ Diferenciam-se deste perfil a primeira carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, datada de 7 de dezembro de 1934, que apresenta como anexo um bilhete e uma autobiografia, e a carta de 19 de novembro de 1935, que portava duas páginas.

tratava-se de uma escrita mais pragmática que confessional. Tal viés foi parcialmente ratificado pela materialidade conferida à correspondência por Curt Lange: todas as cartas por ele enviadas a Camargo Guarnieri foram datilografadas. Já as enviadas por Camargo Guarnieri foram, pelo contrário, manuscritas, o que suscita uma interrogação sobre o acesso a tais instrumentais.

Além disso, justamente pelo pequeno tamanho da carta e da escrita rápida, ocorria algum esquecimento por parte do remetente, sendo utilizado assim, na grande maioria das missivas, o *post scriptum*. Este dado, aparentemente inexpressivo, revela a importância da subjetividade na escrita da primeira metade do século XX: já era permitido ao remetente “esquecer-se” de algo, retomar o discurso, em suma, deixar transparecer eventuais lacunas.

Foram poucas as cartas escritas ao longo do biênio 1934-1935, mas diversos eram os seus objetivos, embora nunca totalmente discrepantes, abrangiam uma variada gama de elementos. Em geral, eles visavam o estabelecimento de um intercâmbio cultural entre os dois agentes, o que implicava também numa troca lingüística (espanhol e português), cultural e ideológica (de estilos musicais a conceitos de nação). Assim, Curt Lange e Guarnieri insistem em pontos comuns: o envio ou o pedido de obras a serem publicadas no *Boletim Latino-Americano*; comentários críticos acerca das produções enviadas; relatos sobre apresentações e eventos ocorridos, biografias de músicos e indicações de obras e artigos a serem incluídos no periódico. Desta forma a correspondência reafirmava o valor do indivíduo como partícipe da história cultural, política e social em sua sociedade.

Esta perspectiva de valorização da ação humana, defendida por Curt Lange e Camargo Guarnieri, era não apenas expressa, mas também produzida através da correspondência. Afinal, escrever cartas exige tempo, disciplina e reflexão,⁸ isto é, a lenta formulação de um projeto de vida através do discurso, projeto este que, para os dois músicos, mesclava uma concepção de cultura, de sociedade e até mesmo de poder.

II. A carta como instrumental constituidor de sociabilidades

A troca da correspondência entre Francisco Curt Lange e Mozart Camargo Guarnieri envolvia não apenas a dimensão privada de suas existências, mas também as funções públicas que exerciam, vinculadas às respectivas instituições. Assim, Curt Lange ocupava a função de cofundador do S.O.D.R.E. (Serviço Oficial de Difusión Radio Electra), uma empresa estatal uruguaia, bem como o cargo de diretor da Discoteca Nacional e da divisão musicológica do Instituto de Estudos Superiores deste país e, ainda, a cadeira de história da música e estética musical da Universidade do Uruguai.⁹

Grandes centros como Montevideu e Buenos Aires tornaram-se referência para vários músicos mencionados pela correspondência. Desta forma, Elsie Houston¹⁰, cantora brasileira que divulgou composições de Camargo Guarnieri em seus recitais, estudou com Ninon Vallin em Buenos Aires. Foi também na Argentina que o maestro Burle-Marx regente paulista, em 1934 atuou junto as Filarmônicas de Berlim e Hamburgo.

⁸ GOMES, Ângela de Castro. (org.). Op. Cit. p.19.

⁹ *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. P.431

¹⁰ A cantora foi citada na autobiografia enviada por Camargo Guarnieri anexada na carta datada de 7 de dezembro de 1934. Elsie Houston conheceu Luciano Gallet, com quem passou a interessar-se pelas canções folclóricas harmonizadas, de quem gravou diversas composições; em 1927 conheceu Mário de Andrade, o que aumentou seu interesse pelo folclore brasileiro, tendo na mesma ocasião recolhido temas do folclore nordestino.

¹¹ Comentário feito por Guarnieri em sua autobiografia anexada na carta datada de 7 de dezembro de 1934. Burle-Marx, regente paulista, em 1934 atuou junto as Filarmônicas de Berlim e Hamburgo.

Ernani Braga,¹² professor de Camargo Guarnieri, viveu algum tempo não só em Buenos Aires, onde dirigiu durante três anos o programa “Hora do Brasil”, dedicado exclusivamente à música brasileira, como também em Montevidéu, difundindo as composições nacionais em corais que organizou; outro professor de Guarnieri a radicar-se no sul do continente foi o maestro Lamberto Baldi,¹³ que, oriundo da Itália e residente por algum tempo no Brasil, transferiu-se para o Uruguai.

O Cone Sul tornava-se, desta maneira, um foco de difusão e valorização da música brasileira, prática que mesclava, sob o viés do nacionalismo, uma concepção de cultura e uma estratégia política. Assim, para Curt Lange “*Montevideo será para el arte musical latino-americano el terreno de la objetivación de las luchas locales, el eje de un intenso movimiento emancipador y el centro de su vasta organización y propaganda*”.¹⁴

Já Camargo Guarnieri, em uma pequena biografia por ele enviada a Curt Lange em 1934, referia a si próprio como “*professor do Conservatório Dramático Musical de São Paulo*” e regente de “*vários concertos sinfônicos da Sociedade Filarmônica de São Paulo*”.¹⁵ A primeira instituição citada por Guarnieri fora fundada em 1904, num esforço dos setores elitizados da sociedade paulistana por autolegitimação e aprimoramento cultural.

Ali Camargo Guarnieri ingressara como aluno e, ao integrar o corpo docente, atuava, ao menos indiretamente, como mediador, uma vez que indicava a produção de alguns membros em atividade na referida Instituição, como relevantes para a musicologia. Em uma de suas cartas a Curt Lange, ele escreveu:

Querendo colaborar no seu formidável trabalho com o meu pequeno auxílio, pergunto-lhe o seguinte: E quando aqui estive, conheceu outros dois compositores paulistas, digo, Artur Pereira¹⁶ e Francisco Casabona¹⁷? Ambos têm trabalhos interessantes e quem sabe lhe interessam as suas colaborações musicais no Boletim Latino-Americano? Se quiser, poderei pô-los em comunicação com você. Escrevame sobre isso.¹⁸

O Conservatório Dramático Musical, aliás, tornava-se uma referência para Curt Lange, através dos músicos que lá atuavam. Em carta datada de quase um ano antes, comentara com Camargo Guarnieri acerca de um terceiro compositor: “*Viana*¹⁹ *no me há mandado nada aún; le ruego que le diga que me encuentre a la espera de sus obras y biografía*”.²⁰

Tais nomes não foram citados casualmente: todos eles assumiram o nacionalismo como referência para suas criações. Francisco Casabona incluiu a temática regionalista em várias de suas obras, como “Maraçatú”, “Coral Sertanejo”, “Noite de São João”...; Frutuoso Viana, por sua vez, compôs “Corta Jaca” para Piano, “Sete Miniaturas sobre Temas Populares Brasileiros” para Piano, “Seresta” para Flauta e Fagote, “Refrão de Mutum”, “Sem-fim” e “Sabiá” para Canto e Piano, enquanto Artur Pereira, que pouco atuou como compositor, não deixou de produzir “Seis Peças Monotonais sobre Temas do Folclore Brasileiro” para Piano,²¹ tendo duas de suas obras, “Dança Brasileira” e “Cantiga de Ninar”, incluídas por Camargo Guarnieri, poucos anos depois, no concerto do bicentenário de fundação de Porto Alegre.

¹² Também citado na autobiografia enviada por Camargo Guarnieri anexada na carta datada de 7 de dezembro de 1934, Ernani Braga foi um dos grandes estudiosos do folclore brasileiro.

¹³ Mário de Andrade considerava Baldi o melhor regente estrangeiro da época e o único que de fato conseguiu se interessar pela composição brasileira. In *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991. p.28

¹⁴ Editorial do primeiro volume do *Boletim Latino-Americano*. p.11

¹⁵ Autobiografia anexada à carta enviada a Curt Lange em 7 de dezembro de 1934.

¹⁶ Artur Pereira (1894-1946) foi professor das cadeiras de harmonia, piano e composição do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

¹⁷ Francisco Casabona (1894-1979) foi diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo entre 1936 e 1944.

¹⁸ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 19 de novembro de 1935.

¹⁹ Trata-se, possivelmente, de Frutuoso Viana (1896-1976). Entre 1930 e 1938 lecionou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

²⁰ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 19 de dezembro 1934.

²¹ *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. p. 618, 813,814.

Assim, no epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri, uma expressiva gama de elementos (destacadamente a remissão a diferentes autores e composições) configurava o ideal nacionalista da produção musical. Camargo Guarnieri realçava o viés nacionalista em sua obra e missivas, a ponto de afirmar, anos mais tarde, em depoimento na *Gazeta Musical e de Todas as Artes*:

Sou e quero ser um compositor nacional do meu país. Se cada ser humano tem uma responsabilidade sobre a terra, a do músico será, certamente, a de contribuir, na medida de sua capacidade, para o enriquecimento da música universal, entendida esta como a soma das diversas músicas nacionais.²²

Por sua vez, na abertura do primeiro tomo do *Boletim Latino-Americano*, Curt Lange afirmou:

Apenas iniciado el movimiento de dignificación del arte musical latino-americano, de una fructificación recíproca de ideas y hechos, y viendo despierta subitamente la conciencia artística de nuestro continente, creciendo diariamente el numero de adherentes incondicionales a nuestros sanos propósitos, era preciso crear, por encima de una copiosa correspondência de hombre a hombre, de institución a institución, um órgano que fuese no solamente el defensor de nuestros esfuerzos y desvelos, neustras legítimas aspiraciones y fundadas esperanzas.²³

As cartas mutuamente trocadas entre Curt Lange e Camargo Guarnieri serviam, portanto, para estabelecer laços, e também para reatar antigos liames que se haviam desfeito. Desta forma, Camargo Guarnieri, em uma de suas primeiras cartas a Curt Lange, solicita-lhe a indicação do endereço de seu antigo professor e amigo: “*Agora uma amolação: peço-lhe o grande favor de mandar-me o endereço de meu grande e saudoso amigo maestro Baldi. Já lhe escrevi umas quatro cartas, e não tive resposta de nenhuma. Creio que o endereço que tenho está errado: Boulevard Hespanha, 2673*”.²⁴

Rapidamente, Curt Lange respondeu à solicitação que lhe fizera Guarnieri: “*Puede Ud. Escribir a Baldi a la siguiente dirección: Maestro Lamberto Baldi – SODRE – Calle Andes Y Mercedes, Montevideo*”.²⁵ O episódio, todavia, mostrava-se um pouco mais complexo do que aparentemente parecia, pois, conforme Curt Lange informou em seguida, num tom um pouco constrangido, Baldi havia recebido as citadas missivas:

Le he dico le que Ud. Me pidió El recibio todas sus noticias, y me dice que no ha escrito porque lo esperaba em Montevideo, pues según me contó, temia propósitos de venir. Me habló em tono de broma, así que yo no sé em que forma tocar el asunto. Pero de todos modos, ya sabrá²⁶ que há recebido las cartas y que está bien de salud.

Lamberto Baldi, chegado ao Brasil em 1927, viera ao continente contratado pela Sociedade Filarmônica de São Paulo, instituição em que Guarnieri o havia assistido pela primeira vez e da qual tornar-se-ia regente, muitos anos depois:

²² *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, ano IX, 2ª. série, n. 96, Março 1959. Apud: SILVA, Flávio (org.). Camargo Guarnieri: o tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 15

²³ Editorial do Volume I do *Boletim Latino-Americano* por Curt Lange. p. 9.

²⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 7 de setembro de 1935.

²⁵ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 20 de setembro de 1935.

²⁶ Ibid.

Guarnieri assistiu a um concerto seu e ficou empolgado. A tal ponto que, vencendo sua timidez, foi ao camarim cumprimentá-lo, vê-lo de perto. No dia seguinte, houve um encontro mais demorado e de resultados definitivos. A conversa em italiano entre o maestro e o pai de Guarnieri concluiu assim: - Vou permanecer algum tempo no Brasil. Preciso de um aluno e seu filho de um professor. Vamos ver se serei o professor que ele espera e ele, o discípulo de que necessito.²⁷

Observa-se, assim, a importância das apresentações musicais, principalmente das orquestras, para a promoção de contatos entre os agentes do campo artístico e seus futuros alunos e/ou patrocinadores. Havia, portanto, um trânsito de papéis entre o músico e o educador, dado que o recrutamento dos professores para as instituições de ensino – algumas delas recém-fundadas, como o próprio Conservatório Dramático de São Paulo – baseava-se em grande parte no aproveitamento da mão-de-obra estrangeira especializada do campo musical.

Duas questões podem ser ressaltadas com base em tais comentários. Por um lado, verifica-se uma circularidade dos agentes musicais por diferentes espaços geográfico-culturais, em busca de melhores oportunidades. Desta forma, o italiano Baldi saía da Europa, residia um período no Brasil e, por fim, estabeleceu-se no Uruguai, país ao qual chegara a solicitar cidadania; também Curt Lange, alemão, fizera do Uruguai sua segunda pátria. O paralelo entre a imigração musical e o movimento de trabalhadores de uma Europa em crise para as terras americanas, sucessivamente ampliado entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, era inevitável.

Por outro lado, Baldi portava uma especificidade perante a maioria dos agentes musicais europeus, que reforçavam a referência estrangeira como padrão do ideal civilizatório. Baldi, sem negar a importância da erudição e da técnica, buscou valorizar a produção musical dos artistas brasileiros, o que o tornou bem quisto entre intelectuais, tais como Mário de Andrade.²⁸

São Paulo revelava-se, a cada nova década, um centro cultural prestigioso. Assim, Francisco Casabona pôde acumular variadas funções musicais, tornando-se fundador do Conselho Técnico e consultivo da Sociedade Sinfônica de São Paulo, diretor artístico da Rádio Educadora Paulista e presidente do Centro Musical de São Paulo.

O Rio de Janeiro, todavia, mantinha-se como *locus* privilegiado para visibilidade pública de um artista. Assim, o Instituto Nacional de Música,²⁹ depois Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, foi o espaço formador de vários músicos mencionados na correspondência, como Frutuoso Viana e Burle-Marx, este professor de regência da instituição a partir de 1932. Outros estabelecimentos de destaque no Rio de Janeiro foram a Orquestra Filarmônica, fundada em 1931 por Burle Marx, e o Teatro Municipal, também dirigido por ele entre 1946 e 1949.

Fora do eixo Rio-São Paulo, também foram criados conservatórios em importantes cidades do Brasil, como o de Belo Horizonte, onde Frutuoso Viana lecionou a partir de 1929, e o de Pelotas, fundado em 1918 por Antônio de Sá Pereira,³⁰ professor de Guarnieri, além

²⁷ ABREU, Maria in SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 39.

²⁸ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991. p.28.

²⁹ A primeira denominação do Instituto Nacional de Música, recebida no século XIX, foi de Conservatório de Música.

³⁰ Antônio de Sá Pereira (1888-1966) destacou-se como um dos grandes educadores brasileiros.

de cursos de música em escolas secundárias. Ernani Braga, professor que Guarneri também menciona em sua autobiografia, organizou concertos orfeônicos com milhares de estudantes em capitais como Porto Alegre, Curitiba e Recife.

Mas a matriz formadora e, paralelamente, ratificadora da produção e do ensino musical brasileiro continuava sendo a Europa. É elucidativo verificar que todos os músicos citados por Camargo Guarneri em sua correspondência estudaram, ao menos por alguns meses, no continente europeu, havendo principalmente três pólos de atração: a Itália, para onde foram Artur Pereira e Francisco Casabona; a Alemanha, onde estudou Burle-Marx, e a França, país escolhido por Guiomar Novais³¹ e Elsie Houston, divulgadoras da obra de Guarneri no cenário internacional. Todavia, alguns desses músicos circularam por diferentes espacialidades formativas, como Frutuoso Viana, que estudou em Berlim e Paris.

Enquanto a Europa mantinha seu prestígio como núcleo formador musical, os Estados Unidos eram tidos como um importante pólo difusor da música brasileira. Neste sentido, o reconhecimento profissional incluía apresentações na América do Norte, como as realizadas por Burle Marx ou Antônio Sá Pereira, que em 1942 foi para os EUA como convidado da Associação Nacional de Professores de Música e da Divisão de Música da União Pan-Americana de Washington.

III. A carta como estratégia de poder

Se a correspondência trocada entre Curt Lange e Camargo Guarneri fazia menção a variados agentes do campo musical, entremeando sociabilidades e representações, ela também portava um aparente e expressivo silenciamento: o Estado, enquanto instituição promotora de cultura, não foi diretamente mencionado. Tal aspecto torna-se curioso por saber-se que o panorama político-cultural na década de 1930 foi marcado por incisivo incentivo do Estado a educadores, artistas e intelectuais, havendo, inclusive, um elevado número de instituições do campo musical recebendo subvenções governamentais.

Todavia, se, ao invés de ater-se a uma remissão ao Estado, o enfoque da pesquisa incidir sobre o percurso profissional dos agentes citados nessas mesmas missivas, o resultado torna-se bastante distinto: a atuação estatal fazia-se presente na grande maioria dos casos, viabilizando viagens, apresentações, publicações. Desta forma, Francisco Casabona, citado por Camargo Guarneri em carta de 19 de novembro de 1935, exerceu a função de fiscal do governo estadual junto à Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, tendo feito também parte do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo; o próprio Casabona e Artur Pereira foram contemplados com bolsas de estudo no exterior, aperfeiçoando-se em Nápoles com auxílio do governo paulista; Antonio de Sá Pereira, em 1931, foi convidado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública para a Comissão de Reforma para o Ensino da Música e, juntamente com Luciano Gallet e Mário de Andrade, trabalharam em prol da integração do Instituto Nacional de Música à Universidade do Brasil.

Assim, no período de atuação do ministro Gustavo Capanema (1934-1945) no governo, estabelecia-se uma nova modalidade de re-

³¹ Renomada pianista, citada como intérprete, nos EUA, da obra de Guarneri em sua autobiografia.

lacionamento, que ligava artistas e intelectuais às classes dirigentes do país, incluindo neste contexto nomes como Mário de Andrade, Villa-Lobos, Lúcio Costa, dentre outros.³² Instalava-se, assim, o dilema da difícil separação entre a atividade criadora e a mera prestação de serviços políticos.

Sugere-se, entretanto, que os projetos propostos pelo governo em favor da produção musical não corresponderam totalmente aos intentos de muitos artistas e intelectuais. Na visão de Mário de Andrade, por exemplo, a reforma do Instituto Nacional de Música não atendeu às aspirações dos membros deste campo cultural, não deixando o literato de criticar o governo por não subvencionar e estimular festivais, congressos e pesquisas.³³

As missivas trocadas entre Curt Lange e Camargo Guarnieri, ao não mencionarem uma postura mantenedora do Estado, reiteravam, ainda que indiretamente, a visão crítica de Mário de Andrade: o governo tinha critérios político-ideológicos bastante específicos (que incluíam até mesmo o favorecimento a apadrinhados), assim como campos de atuação cultural privilegiados, que lhe permitiam uma acolhida social mais ampla, em detrimento de outros setores. Torna-se premente questionar, portanto, de que maneira a ideologia do Estado agia em relação aos músicos e à veiculação de suas produções, através de incentivos a instituições e eventos.

Conclusão

O estudo da música brasileira a partir da correspondência trocada entre Curt Lange e Camargo Guarnieri envolve questões que se multiplicam, algumas delas ainda pouco exploradas pela produção acadêmica. Assim, para cada um dos tópicos desenvolvidos neste ensaio, algumas perguntas, longe de serem respondidas de maneira imediata, emergiram com grande ênfase, apontando para desdobramentos que poderão se tornar elucidativos para a pesquisa historiográfica e musicológica brasileira.

No que tange à interpretação da carta como linguagem verificase a importância de uma investigação mais aprofundada da sua utilização na primeira metade do século XX. Como veículo de comunicação, inserida nas particularidades dos hábitos e costumes, a carta permite o reconhecimento de diferentes perfis de missivistas, possibilitando o desvendamento da relação destes no campo das sociabilidades. Desta forma, sugere-se um olhar mais atento, tanto para os aspectos epistolares em si como para as práticas que eles revelam.

Tornou-se premente, assim, o entrecruzamento da correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri com a biografia dos diferentes compositores, músicos e intelectuais nela citados; sendo também desejável, embora ultrapassasse os limites deste ensaio, que tais cartas fossem confrontadas com aquelas trocadas entre Curt Lange e os agentes mencionados. Desta maneira, seria possível contrapor informações, comparar tipos de tratamento, e buscar elucidar a razão do largo espaço de tempo decorrido entre a última carta analisada neste trabalho, datada de 20 de setembro de 1935, e que lhe é seqüencialmente posterior, datada de abril de 1940. Desta maneira tornar-se-á possível realizar uma análise mais profunda da atuação de Curt Lange

³² Segundo Mendonça, o referido ministro transformou sua Pasta em “território livre” para a produção de uma cultura oficial. Para muitos dos intelectuais envolvidos. MENDONÇA, Sônia Regina, in LINHARES, Maria Yedda (org.). *História Geral do Brasil*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990. p.344.

³³ ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991. p. 28-30.

como missivista e, conseqüentemente, realçar a sua importância no cenário musical latino-americano do século XX.

A maioria dos trabalhos acadêmicos, desenvolvidos sobretudo nos programas de pós-graduação, prioriza a atuação dos compositores em detrimento dos musicólogos. Neste sentido, Curt Lange obteve reconhecimento público por ter encontrado e divulgado partituras dos compositores mineiros do século XVIII, mas sua atuação como musicólogo, divulgando a produção musical do século XX, não teve repercussão significativa nas últimas décadas.

Já no tocante à carta como campo de sociabilidades, destaca-se a importância de uma pesquisa que reconstitua os espaços de veiculação da produção musical, o tipo de repertório mais recorrente e o perfil dos compositores e intérpretes no período em questão, assim como a repercussão do *Boletim Latino-Americano* no Brasil e em outros países.

A história da música, ainda nos dias de hoje, é tratada sob o prisma dos grandes compositores e artistas de destaque. Todavia, tomando-se como base um enfoque historiográfico contemporâneo, através dos intérpretes e artistas menos conhecidos, torna-se possível reconhecer os procedimentos de construção e guarda de uma memória individual “comum”,³⁴ contrapondo-se, assim, ao perfil predominante na musicologia atual. Sob este ponto de vista, este ensaio trouxe à tona compositores e obras pouco conhecidos do meio musical, possibilitando o enriquecimento da abordagem.

Por fim, no uso da carta como estratégia política, constata-se que, neste pequeno número de cartas analisadas, são poucos os elementos que remetem à atuação do Estado no campo da produção musical, embora este tema apareça em missivas posteriores. Porém, através de uma reflexão em torno da produção musical e da trajetória de compositores e intérpretes, é viável identificar-se a atuação do Estado como mantenedor de instituições e viabilizador de projetos que envolvem a produção musical, evidenciando-se, assim, a necessidade de um estudo mais atento sob o ponto de vista da atuação dos músicos enquanto participantes dos projetos propostos pelo Estado ou, ainda, parcialmente discordantes dele.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BURKE, Peter. *A Arte da Conversação*. São Paulo: Unesp, 1995.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ENCICLOPEDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

GOMES, Ângela de Castro. (org.). *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

³⁴ GOMES, Ângela de Castro. (org.). *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p.12.

- LANGE, Curt. *Correspondência*. Acervo Curt Lange, Biblioteca Universitária da UFMG: Série Correspondências.
- _____. *Boletim Latino-Americano*. Montevideú, 1935-1946. Acervo Curt Lange, Biblioteca Universitária da UFMG: Série Boletim.
- LINHARES, Maria Yedda (org.). *História Geral do Brasil*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.
- REIS, Sandra L. F. *Curt Lange e a Musicologia Brasileira: Projeto de Preservação e Pesquisa Científica Tecnológica da Memória Brasileira e Sul Americana, através do Acervo Curt Lange da UFMG*. Belo Horizonte, 2004.
- REVEL Jacques (org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

Razão e Nostalgia o lugar da música no pensamento moderno

Enrique Menezes*

“Filosofia é na verdade nostalgia”

Novalis

Introdução

Em relação aos problemas estéticos da filosofia da arte em geral, a música sempre se desenvolveu com certa autonomia. Sua afinidade semântica com as outras artes sempre foi extremamente delicada e problemática, fazendo com que ela, na história da estética, oscilasse entre os extremos da “hierarquia” das artes. Tal particularidade ocorre porque a música sempre carregou um status próprio, conseqüência, principalmente, de dois problemas: a alta complexidade dos meios técnicos com os quais se realiza e a impossibilidade de expressar fatos racionais da linguagem cotidiana. Em outras palavras, depois de árduo estudo para compreender e bem utilizar as técnicas de um instrumento ou da composição, instrumentista e compositor não têm a capacidade de, com a linguagem adquirida, comunicar a alguém que vai à padaria ou passar uma receita de bolo. Nos escritos teóricos, é comum à música aparecer ou como a mais privilegiada das artes ou como a mais inexpressiva, e tal conceito sempre se constrói sobre sua incapacidade de expressar conceitos.

Segundo Enrico Fubini, “caso se queira assinalar o momento de início de uma estética musical moderna (...) deveríamos dirigir-nos ao setecentos, o século que assistiu a uma lenta e laboriosa liberação da estética musical do racionalismo e do intelectualismo de origem cartesiana, que haviam relegado a música ao último posto da hierarquia das artes”. (Fubini, 1971, p. 10). Tal momento coincide com a busca de uma liberação e autonomia da música como expressão artística, iniciada no iluminismo e levada ao extremo no romantismo. Como reação a um mundo que se torna excessivamente racional, a música é tomada por autores como Schopenhauer, Nietzsche, Wackenroder e Schelling, por exemplo, como aquilo que carrega o não apreensível pelo conceito, aquilo que não pode ser dito pela palavra, e por isso - em termos gerais - é tomada como via de acesso a verdades que de outro modo não seriam acessíveis.

* Universidade de São Paulo
menezesenrique@gmail.com

A discussão acerca da superioridade ou inexpressividade da música como expressão artística pode ser colocada também, em linhas gerais, através da dicotomia racionalidade/irracionalidade: valorizada em seu caráter assemântico e não conceitual, afastado da linguagem cotidiana, estaria no topo das artes, mas, no entendimento racional, ela cai para o último. Independente da opinião de tal ou qual autor, no que diz respeito à expressividade da música como linguagem artística, essa discussão nos permite identificar qual é o seu lugar na história do pensamento racional.

Modernidade e Nostalgia

O progresso da racionalidade na cultura opera uma inevitável divisão entre ciência e poesia. Na modernidade, o método científico de compreensão da natureza exige que os acontecimentos estejam livres de qualquer explicação mágica, irracional ou mitológica. A exigência do fim das relações místicas acaba por separar também a linguagem entre as diferentes artes: ela se vê dividida, incapaz de, através da soma de todas novamente, reconstituir-se em um todo orgânico. A separação entre signo e imagem, que ocorre através do método científico, retira da linguagem sua existência orgânica outrora existente. Depois da separação, a vontade de conciliar novamente as coisas em um Todo pleno de sentido é sempre nostálgica. “O abismo que surgiu com a separação, a filosofia enxergou-o na relação entre a intuição e o conceito e tentou sempre em vão fechá-lo de novo: aliás, é por essa tentativa que ela é definida. Na maioria das vezes, porém, ela se colocou do lado do qual recebia o nome.” (Adorno, 1985, p. 31).

Tal abismo é também o que leva os teóricos a refletirem sobre o estado da música e da linguagem. De modo geral, o fazem comparando o estado de sentido na arte de sua época com o de uma época ideal, na qual o Todo não se separava em diferentes acontecimentos, e assim constituía a unidade anterior ao abismo.

Para o homem que faz essa projeção, noutros tempos, a vida e as coisas estavam impregnadas do sentido que ele não cansa de procurar, e parece que esse só se retirou das coisas na medida em que aquele iniciou sua busca: num mundo dotado de mais sentido, anterior ao abismo, não se pensaria na distinção entre vida e essência, palavra e coisa, pois seriam conceitos idênticos. Muitos teóricos idealizaram, desse modo, a *Mousiké* grega, que articulava sobretudo música, poesia, dança e mímica como um mesmo acontecimento não separado em diferentes termos: as partes constituíam um todo orgânico, repletas de um sentido prontamente existente. Assim como para Lukács em sua Teoria do romance, também para Rousseau e Rameau – em sua concepção iluminista da música –, o passado anterior à divisão carregava um sentido imanente: a totalidade estava impressa em cada particularidade, e cada particularidade era expressão do todo. “Eis por que os tempos afortunados não têm filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda filosofia.” (Lukács, 2000, p. 26). O sentido da vida seria imanente, ou seja, o trabalho filosófico dos modernos seria algo tão simplesmente óbvio que não teria razão de ser.

Na Modernidade, a existência de não-sei-o-quê obscuro indica que aquela totalidade já não está mais presente, e também que há anseios do sujeito burguês que não se ligam a representações racionais. Em consequência dos progressos de seu racionalismo, o irracional sobra como um escondido esquisito, proibido pela razão, e a sensação de perda retorna de modo sintomático. O desamparo surge como seqüela necessária à dura formação do indivíduo moderno, e as estruturas racionais tentam deixar para trás o que há de obscuro do Eu. Contudo, a primazia da razão não é total, e o esquecido pela racionalidade continua existindo, apesar de escondido. O seguinte comentário de Adorno apresenta a música como uma figuração dialética interessante para nosso referido problema: “Por seu puro material a música é a arte em que os impulsos pré-racionais e miméticos se afirmam irredutivelmente, entrando ao mesmo tempo em constelação com as tendências ao progressivo domínio da natureza e dos materiais.” (Adorno, 1983, p. 262).

A reconciliação com o Todo

Na história estética do pensamento musical autônomo, a busca nostálgica de uma reconciliação com o Todo é constante. Como consequência de sua separação da palavra, a música revela sua asemantividade, sua incapacidade de expressar conceitos fechados, e por isso é tomada muitas vezes como inferior às artes racionais, mas também como capaz de comunicar-se diretamente com a essência, subtraindo assim a mediação humana.

Para alguns teóricos antigos, as melodias já existiam na natureza, plenas de virtuosismo e beatitude. A representação artística que as respeitasse estaria de acordo com a essência do Universo. Boécio, por exemplo, em seu *De Institutione Musica*, do século V, afirma que os movimentos orbitais dos astros estariam vinculados a uma relação perfeita e bem combinada, e que suas diferentes velocidades consistiriam numa ordem racional de movimentos. Segundo ele, a harmonia uniria as diferentes e contrárias potências dos quatro elementos que, juntos, formariam cada corpo e organismo. A música humana é entendida como o universo e o si mesmo, já que o corpo humano também é dotado de diferentes componentes unidos, formando um único organismo que produz uma consonância. Não é à toa que não se assinavam as composições dessa época – para ele, a música já estava escrita nas leis naturais, bastava imitá-las. Era a concretização singularizada – no homem, na matemática, na arte etc. – de um Uno essencial e indiviso. Essa concepção de mundo unívoca é que permite para a antiguidade uma segura imanência de sentido, sua organicidade positiva; e para o homem moderno, um lugar para projetar um mundo de sentido ideal.

Batteux, em ensaio de 1747 intitulado “Les beaux arts réduits à un même principe”, trata também da imitação da natureza nas artes, e na música inclusive. A arte imita a natureza, diz Batteux, mas a supera e aperfeiçoa por selecionar suas melhores características, descartando tudo o que de feio e desagradável possa apresentar a realidade. Em sua concepção, a poesia é a “linguagem do espírito”, enquanto que a música é a “linguagem do coração”: aqui já aparece a ruptura irreparável entre razão e sentimento, que se fará cada vez mais profunda. Para Batteux, o que pertence ao coração entende-se imediatamente: basta

sentir, não é necessário nomear (...) O coração tem sua própria inteligência independente de palavras. (Batteux, 1773). Sem necessidade de mediação, a música aparece em seu ensaio como uma linguagem universal, livre de convenções, reconciliada com o todo através de sua especificidade. Entretanto ela já aparece separada das outras artes, e a possibilidade de transcender a mediação e encontrar-se com o Todo só pode se dar através dessa especificidade.

Rameau, em seu Tratado de harmonia reduzida a seu princípio natural, procura reduzir a ruptura que começa a surgir entre arte e razão. Através de um perfil físico-matemático calcado na tradição pitagórica, busca reinserir a música em um lugar privilegiado na escala das artes. “Meu fim é o de restituir à razão os direitos que perdeu no campo musical” (citado em Fubini, p. 32). Explica a harmonia através de um princípio natural e original, portanto racional e eterno, a teoria dos harmônicos. A música causa deleite precisamente porque expressa, com sua harmonia, o divino de ordem universal, a natureza mesma. Para Rameau, a música expressa não só emoções e sentimentos, mas também a divina e racional unidade do mundo. Entre razão e sentimento, intelecto e sensibilidade, natureza e lei matemática, não há nenhum contraste, mas sim uma perfeita consonância: esses elementos devem, pois, cooperar harmonicamente, num todo parecido com o que imagina Boécio.

A idéia de “reconstituir” algo que se perdeu também está presente no pensamento de Rousseau. A concepção da *Mousiké* aparece de modo fantasmático, como algo que deve ser restabelecido na expressão, tanto para Batteux e Rameau quanto para Rousseau. Assim, em seu Ensaio sobre a origem das línguas, Rousseau defende a composição vocal em detrimento da instrumental: concebe a música unicamente como canto, pois apenas desse modo ela voltaria a encontrar-se em seu estado de natureza original. “Em um passado mítico, quando o homem estava em estado de natureza, música e palavra constituíam um nexo indivisível, e o homem podia expressar suas paixões e sentimentos de modo mais completo. Em outras palavras, em sua origem as palavras eram acentuadas musicalmente, e foi um desafortunado efeito da civilização que causou a perda da melodiosidade original e elas ficaram aptas somente para expressar racionalizações; por outro lado, os sons musicais que em outros tempos constituíam o acento da linguagem e representavam sua causa vital tornaram-se isolados e empobrecidos em sua capacidade expressiva.” (Fubini, p. 39). Para Rousseau, o canto melódico restituiria aquela unidade perdida. Em sua projeção ideal, não havia outra música que a melódica, nem outra melodia que o som modulado da palavra; os acentos formavam o canto, e falava-se tanto mediante os sons como pelo ritmo e articulações das vozes. Entretanto, essa reconstituição da unidade despedaçada só poderia ocorrer na linguagem que não tivesse perdido completamente sua originalidade musical: as orientais e meridionais (árabe, persa e, sobretudo, o italiano). As línguas nórdicas seriam precisas, exatas, duras e articuladas, se prestariam a ser escritas e lidas, falariam à razão, perdendo para esta sua musicalidade. Harmonia, contraponto, fuga e outros procedimentos técnicos seriam invenções não-naturais, fruto de meras convenções sociais. (Rousseau, 1978).

O sistema tonal: matriz artificial doadora de sentido

O anseio pela reconciliação com o Todo converte-se não só em nostalgia e desamparo, mas também em arquétipos artificialmente formados, cuja intenção é semelhante à da projeção ideal do passado: a imanência orgânica do sentido. Em música, o tonalismo é uma forma artificial de grande importância. Por ter elaborado uma interpretação completa de tal sistema, usaremos para o nosso entendimento a reflexão de Arnold Schoenberg em seu *Tratado de Harmonia*. Sua primeira afirmação sobre o modo maior, baseada na teoria dos harmônicos, é categórica: “A nossa escala maior, a seqüência dó-ré-mi-fá-sol-lá-si, cujos sons se baseiam nos modos gregos eclesiásticos, pode ser explicada como uma imitação da natureza.” (Schoenberg, 2001, p. 61). É um raciocínio no qual se podem perceber ecos pitagóricos da concepção musical.

Assim, “Se a escala é a imitação do som horizontalmente, em sucessão, os acordes são a imitação vertical, simultânea. A escala é a análise do som, assim como o acorde é a síntese.” (Schoenberg, 2001, p. 67). O sistema tonal, entendido nessas bases, seria então uma representação da natureza na música, como acontecia com o pensamento grego.

Mas Schoenberg é cauteloso ao chamar a atenção para o fato de que “O descobrimento de nossa escala foi um feliz acaso para o desenvolvimento da nossa música. Não só pelos resultados obtidos, como também porque poderíamos ter encontrado outra sucessão diferente, como os árabes, os chineses, os japoneses ou os ciganos. (...) E, acima de tudo: semelhante escala não é o fim, a meta última da música, mas tão-somente uma etapa provisória.” (Schoenberg, 2001, p. 64). O cuidado que Schoenberg toma é o de lembrar que o tonalismo possui um contexto histórico, evitando assim considerar natural o que é socialmente desenvolvido.

Tanto a concepção de Boécio e da *Mousiké* grega quanto a do tonalismo encontram na imitação da natureza sua matriz doadora de sentido. Entretanto, as diferenças que as separam são visíveis: enquanto naquelas os acontecimentos estariam organicamente relacionados num sentido indiviso e único, o tonalismo se autonomiza em relação às outras artes, sendo essa separação um sintoma da perda da totalidade orgânica, da cisão entre Eu e Mundo. Na *Mousiké*, o sentido surge da relação mimética com a natureza em sua forma pura e direta, enquanto que o tonalismo é um sistema de imitação artificialmente criado, onde o sentido já está envolvido pelas formas mediadoras, o que impossibilita aquela totalidade homogênea do pensamento de Boécio.

Mas o sistema tonal ainda é depositário de um sentido comum, capaz de expressar os vínculos da esfera artística com a sociedade em que nasce. Rigorosamente lógico, os encadeamentos e leis acústicas que regem suas estruturas estão em conexão com a vida comum, e cada composição realizada dentro desse sistema é a expressão particular e fechada de um sentido maior, ficando automaticamente atrelada aos valores de um povo, cultura ou época. Em todo caso, é um estilo sociocultural orgânico, capaz de realizar vinculações somente através da realização de seus funcionamentos internos.

Após o declínio tonal na música erudita da nossa época, é para alguns experiência de espanto e algum pesar ouvir um compositor do

século XVIII, como Mozart, que tão bem expressou aquele sistema. Seu pleno domínio técnico sobre a linguagem tonal converte-se – exatamente por ser um domínio ativo – em elogio do compositor ao sistema, e sua composição transforma-se em um prazer estético socialmente partilhado. Para o nosso ouvinte nostálgico de hoje, o pesar se dá ao reconhecer como esse prazer vincutivo aparece de modo tão inesperadamente simples.

Mas, mesmo nos autores que melhor realizaram suas lógicas, o tonalismo permanece como uma aparição fantasmática daqueles tempos nos quais a vida não se separava da essência, e o sentido estava impregnado em cada objeto e em cada ação. Aliás, toda a história da música, desde o início da polifonia, evolui através de rupturas e descontinuidades que atestam a perda de uma totalidade comum por meio do progresso da racionalização.

Frente à racionalidade crescente, a estética musical recebe um lugar curioso: sua assematicidade, sua incapacidade de expressar conceitos (Hanslick e Fubini não cessaram de reiterar essa particularidade) colocam-na em posição análoga àquele não-sei-o-quê obscuro que sobra na razão, ela toma a forma desse vazio. Como reação romântica à racionalização, a música é levada, por essas especificidades que a jogavam ao último degrau do sistema das artes, a um novo lugar privilegiado. Adorno é preciso ao comentar essa especificidade: “Não há dúvida de que a história da música é uma progressiva racionalização. Teve passos, como a reforma guidônica, a introdução da notação mensural, a invenção do baixo contínuo, a afinação temperada, e finalmente a tendência à construção integral da música, irresistível desde Bach e hoje levada ao extremo. Não obstante, a racionalização – inseparável do processo histórico do aburguesamento da música – é apenas um de seus aspectos sociais, assim como a racionalidade, ela própria, ‘Alfklärung’¹, é apenas um momento da história da sociedade, que permanece irracional, presa ainda a formas ‘naturais’. No interior da evolução total de que participou através da progressiva racionalidade, a música foi também, e sempre, a voz do que ficara para trás no caminho dessa racionalidade, ou do que fora vítima.” (Adorno, 1983, p. 262).

A Nova Música e a ausência de uma prática composicional comum

Por meio da realização de suas próprias lógicas e possibilidades, o sistema tonal entra em colapso. Sua utilização anacrônica transforma-se em um pastiche: um aglomerado de siglas gerais, progressões estereotipadas, funções que se mecanizam e todo tipo de clichê sentimental jogam o afeto em direção ao valor de troca, à mercadoria. O tonalismo se reifica, e aparece desqualificado enquanto expressão. Para usar de uma metáfora da época, o compositor “perde a casa”. Agora estão impossibilitadas tanto a totalidade mimética da *Mousiké* quanto a linguagem comum do tonalismo. O compositor enfrenta um problema de consciência: coagido pelo processo histórico do material musical ateu fogo em sua própria casa.

Aqui encontramos nos problemas da composição mais uma atualização da nostalgia moderna: o compositor se encontra impossibilitado de uma linguagem comum, amputado de seus meios expressivos

¹ Esclarecimento.

costumeiros, consternado por ter ele próprio os queimado; seu desejo é de que ressuscite um sentido que existia em uma linguagem passada, mas que ele sabe impossível. Aqui, a Nova Música é que carrega a aparição fantasmática do tonalismo, mostrando-se em tendências distintas, que podem ser percebidas em soluções diferentes. Como reação ao abismo que aumenta entre linguagem e expressão, a composição significativa deixa à mostra sua crise. Há compositores que remontam os cacos que restaram da casa que se perdeu e os juntam com as conquistas técnicas de que dispõem, com a esperança de que em uma nova organização ou em novo tratamento os cacos arruinados ao menos deixem aparecer uma fagulha daquele sentido que outrora estava vivo. Em outros casos, os restos também são reunidos, colocados artesanalmente um ao lado do outro, mas apenas para ostentar o fracasso a que foram submetidos. Há ainda as tendências mais novas que procuram renunciar ao temperamento – e assim ao tonalismo definitivamente.

Schoenberg é um caso exemplar do primeiro modo de aparição; suas primeiras obras revelam o limite tenso entre a tonalidade e a atonalidade. O material que aparece nessas composições provém freqüentemente da gramática tonal, tanto do que a formou quanto do que a extinguiu: terças, trítomos, sensíveis, dominantes, cromatismos, seqüências de quartas, pés-métricos de dança etc. são colocados de modo que nunca representam a função que tinham naquele sistema. O sentido da composição começa a se deixar transparecer em uma dificuldade acarretada pela insatisfação com um sistema de referência que apresenta seus meios tradicionais de expressão já praticamente catalogados, e a impossibilidade ou contra-senso de separar-se dele. Essa antinomia opera um movimento de negação recíproca que mantém a idéia em eterna circularidade, sem nunca chegar a uma síntese, como um pêndulo, trazendo a crise para um momento limite. A antinomia subjetividade/racionalização passa a ser reconhecida como fratura nas obras musicais de Schoenberg. Essa negação recíproca pode ser observada logo nos primeiros compassos da Sinfonia de Câmara Op.9:

Logo nesses primeiros quatro compassos da introdução podemos perceber alguns desses limites com os quais o compositor busca flertar: apesar da tonalidade indicada na armadura ser mi maior, o último acorde dessa seção é um fá maior, em fermata, e a harmonia que o precede vem construída cromaticamente através da aproximação cromática e diatônica desse fá maior – a primeira nota é um lá bemol, que juntamente com um si bemol que aparece logo depois estão polarizando

um lá natural, que será a terça do acorde final da seção. O mesmo acontece com o baixo, que vem polarizando o fá através do movimento cromático para o grave (sol, sol bemol, fá); e na oitava superior o mesmo movimento cromático para o agudo (mi bemol, mi natural, fá). Todo o material anterior a esse acorde, com acordes construídos em superposição de quartas é harmonicamente incomum ao tonalismo, apesar de estar inserido em sua lógica de polarizações. O caminho até esse fá maior não se utiliza das funções harmônicas postuladas no sistema tonal, mas abstrai sua essência. Notemos também a função do si bemol que polariza o lá no acorde em fermata que antecede o fá maior: funciona como o movimento da quarta sobre a terça presente na cadência do acorde de quarta e sexta comum no barroco e no classicismo. Quatro compassos que atestam a situação do compositor frente ao material musical: podemos encarar os três primeiros compassos como a busca daquilo que Schoenberg chama de “verdade”: buscando eliminar os ornamentos da composição e desviar a expressão de uma gramática clichê, o compositor tira do material a essência da sistematização tonal – as polarizações – e constrói algo livre das estruturas acordais comuns nas quais a convenção pesaria mais do que a expressão. Se por um lado a construção convencional dos acordes já não atrai sua atenção, procurando novos caminhos através de polarizações cromáticas, a conclusão em um acorde triádico, que confirma o tonalismo em sua forma mais clichê (a resolução cadencial 4 – 3), de que de certo modo se quer fugir, aparece como inevitável e talvez um pouco paródica; como se não resolver a polarização inicial tirasse dela o sentido, mas também como se usar essa forma cadencial tirada de seu contexto tonal pleno causasse uma sensação de saturação.

Na segunda peça do Op.19 – já imerso no atonalismo – o que vemos é um manuseio da forma através de uma “variação progressiva” à maneira de Brahms desses “materiais impossibilitados” (no caso, a terça, retirada do contexto tonal), construindo assim uma peça fechada e coerente, calcada na tradição alemã. A fratura entre eu e mundo verte o que era pressuposto formal em material composicional.

II

1 Langsam (♩) = 50
äußerst kurz PP

2 mf

3 p espress.

4 PP

Quanto às obras de sua fase dodecafônica, é Pierre Boulez quem nos aponta a continuidade da mesma antinomia (embora para chegar a conclusões diferentes): “A série intervém, em Schoenberg, como um mínimo denominador comum para assegurar a unidade semântica da obra; mas os elementos da linguagem assim obtidos são organizados por uma retórica preexistente.” (Boulez, 1981, p. 244). Essa retórica preexistente é o que entendemos como aparição fantasmática do tonalismo, cristalizada no caminho das inovações técnicas racionais da música como um entrave, carregado de força expressiva. Algo parecido acontece em Alban Berg em sua suíte lírica ou no concerto para violino, onde formas e gestos de extremo lirismo, típicos do auge romântico do tonalismo, aparecem exagerados e impossibilitados de acontecerem tal como eram, por ocasião de estarem ligados não mais a uma gramática tonal, mas sim a seu inverso: o dodecafonismo.

Em Gustav Mahler, a situação desmantelada da linguagem aparece juntamente com uma certa ausência de identidade. Seu romantismo levado ao limite faz retornarem à composição temas folclóricos, imagens nostálgicas, produtos de lembranças arcaicas do compositor, misturadas à erudição histórica tradicional da harmonia e do contraponto, adquirida em sua formação. Tal aproximação entre a música popular e a erudita, antes de significar um retorno à linguagem orgânica do passado, atesta, para o autor, a impossibilidade tanto de uma quanto de outra. O terceiro movimento de sua primeira sinfonia, por exemplo, é construído sobre a tradicional canção popular “Frère Jacques”, retrabalhada ao gosto do criador. Tradicionalmente em tonalidade maior, Mahler transpõe o tema para a tonalidade de ré menor. O tratamento contrapontístico estrutura o movimento, contradizendo a essência popular do tema.

Em nossas terras também surgem saídas para o problema. Como compositor nascido em um país no qual a grande música clássica é estrangeira, Heitor Villa-lobos não precisa colocar-se como participante de sua tradição. Retira material tanto de festas folclóricas brasileiras quanto da tradição européia que aqui chegou. Composições como o

seu trio para palhetas carregam uma certa “esquizofrenia”, uma identidade que se confunde entre brasileiro popular e europeu erudito – definida, aliás, exatamente por meio desse quiproquó. A melodia de caráter folclórico aparece organicamente misturada a um contraponto de tradição européia em passagens abruptas, onde o tratamento dado aos materiais não é o da tradição tonal, como em Mahler. Também o desenvolvimento harmônico aparece impedido em sua acepção tradicional por essa confusão de uma coisa com outra, costurando e tecendo a noção de um sujeito artístico envolto por duas tradições que pouco têm em comum. Essa maneira de compor o encaixa em um novo modo de aparição da Nova Música, que surge agora sob a forma objetiva da ostentação do fracasso tonal por compositores que, apesar de envolvidos com sua lógica, estão fora de sua formação tradicional e histórica.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; MAX Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. Idéias para a sociologia da música. In: *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BATTEUX, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris: Chez Saillant & Nyon, Veuve Desaint, 1773.
- BOÉCIO. *Fundamentals of music*. Translation by Calvin M. Bower. Yale University Press, New Haven, 1989. Título original: *De Institutione Musica libri quinque*.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: *Rousseau*. São Paulo: Ed. Abril, 1978. (Os Pensadores).
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.

Flavio Barbeitas*

Artefilosofia, Ouro Preto, n.2, p.127-145, jan. 2007

Não me parece haver exagero em dizer que, de algum modo, passam pela música questões fundamentais para a compreensão da cultura brasileira. E nem é necessário, para sustentar a afirmação, o recurso precipitado a frases de senso comum que se referem, genérica e superficialmente, à importância da nossa música popular como traço identitário, ao seu prestígio internacional, à sua adequação ao mercado globalizado de massa etc. Basta um exame atento de nossa história intelectual para perceber que a música marcou presença capital em movimentos vanguardistas do século XX e tem sido preocupação constante de importantes intérpretes atuais do Brasil. É exatamente nessa linha que pretende avançar este texto, refletindo sobre o diálogo que alguns de nossos destacados escritores, poetas e críticos estabeleceram com o traço marcadamente musical da realidade brasileira; diálogo em que a música – ora uma metáfora, ora um objeto de análise – desponta como instrumento privilegiado para a leitura do país e de sua cultura. Distante do discurso tecnicista que freqüentemente a isola no meio acadêmico brasileiro, a música é aqui inserida numa ampla trama de relações culturais e torna-se ponto de articulações variadas a partir do qual podem se abrir novas perspectivas teóricas envolvendo as questões acerca da identidade nacional.

1. Machado de Assis e a apresentação da questão

Início com Machado de Assis, mais precisamente por seu conto *Um homem célebre*, integrante da coletânea *Várias histórias*, trazida a lume em 1896. O texto, cuja história se passa de 1875 a 1885, foi publicado pela primeira vez em junho de 1888, antes, portanto, de sair no citado volume e cerca de um mês após a assinatura da Lei Áurea. Ainda que, como se sabe, a conquista da liberdade não tenha significado nenhuma mudança substancial das condições de existência dos negros brasileiros, sem dúvida ela impôs à jovem nação, com todos os percalços de um longo e doloroso processo que então apenas começava, a necessidade de incorporar mais um elemento extra-europeu à construção de sua identidade, um tema estimulante que não passa despercebido no conto de Machado de Assis. Além disso, a imbricação da formação da cultura nacional com o predomínio da moderna indústria do entretenimento – outro aspecto característico da história brasileira – é fotografada em *Um homem célebre* exatamente no seu momento embrionário, não parecendo casual o fato de a música ser, no conto, a mercadoria que faz girar todo um círculo de produção, comercialização e difusão.

Esses dois aspectos, somados a outros não menos importantes que serão abordados a seguir, ajudam a configurar o conto de Machado como uma narrativa de origem do “Brasil”, uma espécie

* professor da Escola de Música da UFMG e doutorando em Literatura Comparada – UFMG

de alegoria da nação, e justificam a opção de tomá-lo como ponto de partida desta análise. Relembremos, então, o trecho: *Pestana*, o protagonista, é um compositor e pianista bastante disputado nos saraus promovidos por representantes da alta sociedade fluminense. As suas obras, no entanto, não conhecem nem respeitam as barreiras sociais. Circulando inicialmente em partituras, as polcas do Pestana ganham rápido os pianos e conjuntos instrumentais nos bailes de todo o Rio de Janeiro, caem no ouvido e na voz do homem comum e fazem do seu autor um nome popular na cidade.

Contra a sua vontade, porém. É que Pestana nutria bem outros desejos em relação à música: sonhava com a arte de um Bach, de um Mozart, de um Beethoven, entre outros mestres, muitos deles retratados nas paredes de sua casa, os grandes autores das peças que deliciavam seus ouvidos de compositor e desafiavam suas mãos de pianista. Enlevado pela profundidade e beleza dos inspirados monumentos musicais, Pestana ambicionava a glória de criar de próprio punho “uma só que fosse daquelas páginas imortais”, alguma pelo menos “que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann”. O ideal estético, contudo, é fadado a não se concretizar. A despeito dos esforços e das angustiantes noites em claro, tudo o que resultava das tentativas de Pestana eram pastiches, um “eco apenas de alguma peça alheia”, provavelmente um resto largado num “daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições”.

Eram pastiches ou então... polcas. Sim, pois eram essas que lhe vinham espontâneas à mente e fluentes aos dedos, “escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene”. Nem mesmo a morte da esposa, ocasião única para tentar a composição de uma *Missa de Réquiem*, impediu que a criatividade de Pestana, após um ano de infrutífero esforço de erudição, se expressasse na forma de uma polca. A música ligeira, contudo, aquela “musa dos olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa”, significava para as ambições do estudioso músico um perfeito fracasso, razão suficiente para que ele pensasse em desistir da arte, em buscar outro emprego ou até no suicídio como solução para o impasse. Incapaz, no entanto, desse último e desesperado gesto, Pestana conduz sua vida até o fim com as minguadas rendas proporcionadas pela edição de suas músicas, uma existência suspensa entre a recusa a assumir definitivamente a verve da polca e a incapacidade de produzir-lhe uma alternativa de maior prestígio.

Dotado de forte simbolismo, como se pode notar, *Um homem célebre* oferece e demanda múltiplas possibilidades de leitura, de que, aliás, é um alentado exemplo o ensaio *Machado maxixe* de José Miguel Wisnik, recentemente publicado em livro. Para as finalidades do presente trabalho pretendo apenas registrar aquelas questões do conto que irão me permitir cruzá-lo com textos de outros autores.

1.1 O duplo estranhamento

Pestana é um homem cindido, dilacerado. De um lado, ele é irremediavelmente estranho ao universo musical europeu, embora

este constitua o objeto do seu desejo como compositor; de outro, ele estranha o seu próprio contexto musical, enxergando apenas trivialidade no modo em que a música se realiza ao seu redor. A tradição européia, todavia, por mais admirável que fosse, só podia ser por ele tomada como herança, como obra alheia e resistente a uma interferência no nível dos processos formativos. Todas as suas tentativas de reproduzir ou, de algum modo, prosseguir o caminho herdado frustravam-se ou acabavam gerando uma diferença, um desvio, uma novidade – cifrada no conto como polca, mas, na verdade, já uma polca amaxixada, típico sincretismo musical brasileiro em que a dança negra se mistura à forma européia. Essa novidade, porém, nunca consegue apaixonar o nosso personagem por muito tempo. Passado o entusiasmo inicial, ele logo volta os seus ouvidos para o que entende ser a *fonte*, o *original*, a verdadeira *arte*.

Outros elementos da narrativa nos possibilitam aprofundar essa noção de estranhamento da herança. Os quadros que ornavam a sala do Pestana, representando os grandes compositores, eram objetos de adoração, “postos ali como santos de uma igreja”, dignos de um respeito musealizante. Todavia, em razão do estado precário dos retratos, “alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho”, tem-se a impressão de estar diante de um arremedo de museu, de uma coleção mal-ajambrada de restos. Tratava-se de ícones de excelência e maestria abstraídos do tempo e do espaço, fortemente ancorados num plano metafísico, numa espécie de eternidade transcendental. Eis aqui uma clássica equação: carência e inconsistência material implicando uma valorização extremada no plano ideal; fraqueza de um lado tornando-se força do outro.

Absolutamente distante do contexto, da densidade factual, das vicissitudes históricas em que por sua vez surgiram as grandes obras dignas de sua admiração, Pestana não tem ao alcance da mão uma alternativa àquela de, num gesto que poderíamos dizer de salvamento, conduzi-las ao templo seguro do além. Esvaziados, de saída, os monumentos musicais de suas relações funcionais e terrenas, tratava-se de preencher as lacunas então abertas não apenas com admiração estética, mas com um considerável aporte de sacralização. Ocorre que o descanso no eterno é, por definição, livre de determinações históricas, independe de um passado e não aponta para nenhum futuro. O eterno é amorfo. É a imobilidade do sempre presente, refratária a qualquer ordenação no tempo e incapaz de oferecer linhas de continuidade. O deslocamento de toda a tradição herdada para o nível da eternidade cobrava, então, o seu preço, pois acarretava a impossibilidade lógica da intervenção concreta por parte dos comuns mortais, a aura espiritual impondo a reverência que inibiria qualquer artesanato musical. Um verdadeiro beco sem saída para as pretensões musicais de um Pestana que fantasiava ver sua improvável obra “encadernada entre Bach e Schumann”, denunciando que nem mesmo se tratava, para ele, de inserir-se, como indicaria o critério cronológico, na seqüência do compositor romântico, o mais recente dentre os retratados em sua galeria de imortais.

No mesmo movimento, justamente esse amor pela glória e pela eternidade de seus mitos musicais gerava a aversão às condições mundanas, a náusea ante a fugacidade das exigências do mercado musical que o requisitava incessantemente. Para Pestana, que de certas descrições resultava um tipo quase caricatural, a música, a “verdadeira” música, era praticamente uma linguagem celeste (“as estrelas pareciam-lhe outras tantas notas musicais fixadas no céu à espera de alguém que as fosse descolar”). Ele sonhava com sonatas, sinfonias e missas, mas, compositor diminuído e inferiorizado de polcas, via-se obrigado, além de tudo, a submetê-las aos nomes maliciosos ou politicamente oportunistas ditados pelo tino comercial do editor, títulos que o afastavam da universalidade celestial de seus mitos arrastando-o para o emaranhado infernal das circunstâncias, do apenas efêmero e trivial do seu cotidiano carioca.

1.2 A lacuna originária

A harmonização possível para esses dois mundos radicalmente dissonantes era, na verdade, o elo perdido da história embora figurasse igualmente na pequena galeria de Pestana. Era o único dos quadros pintado a óleo, o único, também, a não representar um mestre da música européia, mas um padre, “que lhe educara, que lhe ensinara latim e música e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana”. O conto ainda revela que o clérigo compusera alguns motetes, “era doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias...”. Para um conhecedor da história da música brasileira, é clara a alusão, aqui, ao Padre José Maurício Nunes Garcia – principal compositor do chamado Barroco mineiro e, para o entendimento da nossa historiografia, o ponto inicial da chamada música erudita brasileira – religioso mulato que transitava entre modinhas e missas, do violão ao coro e orquestra, e que, curiosamente, teve um filho, médico, mas também importante autor de modinhas e lundus¹.

A referência a um personagem histórico híbrido (pai, pai, mulato, “erudito” e “popular”) contribui para que o caráter equívoco da paternidade do protagonista exorbite os limites da textualidade e encontre o campo aberto da análise cultural. Afinal, como não relacionar esse vazio na origem, essa indeterminação genealógica do nosso personagem com a condição cultural do Brasil, país pós-colonial, fruto de miscigenação inevitável, carente de uma certificação cronológica capaz de indicar-lhe uma “família” e de assinalar-lhe a proveniência da herança? A filiação dúbia, obscura, velada ou dissimulada, o veto incontornável de declarar o pai, no caso do personagem machadiano, torna-lhe problemática a reputação. Da cultura brasileira retira o marco inicial que funda a narrativa historiográfica das continuidades e dos recortes periódicos consequenciais, condição epistemológica a que sempre nos adaptamos mal, como se aquela falta (genealógica) no passado tivesse sempre produzido entre nós uma indefinição essencial (ontológica) no presente e uma certa desorientação (teleológica) de perspectivas quanto ao futuro. A inacessibilidade da origem encon-

¹ A fim de uma análise mais aprofundada sobre este e outros aspectos, veja-se o excelente ensaio de José Miguel Wisnik citado anteriormente e referido, ao final, nas Referências Bibliográficas.

tra ainda na figura do padre um complicador extra, adquirindo um caráter indecível entre o sagrado e o profano, entre o simbólico e o biológico. Evidentemente a condição híbrida em que habita o padre, a transição encarnada entre o religioso e o mundano, é o logicamente impossível, repousa no absurdo, expressa o paradoxo. Sempre no terreno da lógica, o que seria então a ponte entre os dois mundos estanques de Pestana é também – e tragicamente – a própria correnteza que a faz desabar.

1.3 A música como metáfora da cultura

No conto de Machado, de um lado temos a rua, os saraus e as casas de baile, sempre imersos numa atmosfera de expansão e divertimento, espaços em que o corpo desponta no primeiro plano, estimulado pela música e pela dança. “Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda”, diz o narrador, descrevendo uma intervenção pianística de Pestana na festa de aniversário da viúva Camargo. Logo adiante, saindo da habitação da viúva, enfasiado com o assédio dos convidados e contrariado com a demanda pela execução de sua polca, Pestana é surpreendido com a onipresença da sua própria composição durante o retorno à casa:

Rua afóra, caminhou depressa, com medo de que ainda o chamassem; só afrouxou, depois que dobrou a esquina da Rua Formosa. Mas aí mesmo esperava-o a sua grande polca festiva. De uma casa modesta, à direita, a poucos metros de distância, saíam as notas da composição do dia, sopradas em clarineta. Dançava-se. Pestana parou alguns instantes, pensou em arrear caminho, mas dispôs-se a andar, estugou o passo, atravessou a rua, e seguiu pelo lado oposto ao da casa do baile. As notas foram-se perdendo, ao longe, e o nosso homem entrou na Rua do Aterrado, onde morava. Já perto de casa viu vir dos homens: um deles, passando rentezinho com o Pestana, começou a assobiar a mesma polca, rijamente, com brio, e o outro pegou a tempo na música, e aí foram os dois abaixo, ruidosos e alegres, enquanto o autor da peça, desesperado, corria a meter-se em casa.

Em casa, respirou.

Justamente a casa do músico parecia ser o oposto de todo esse ambiente festivo e informal (“Casa velha, escada velha, um preto velho que o servia...”). Já falamos da sala dos retratos, o recinto da casa onde se encontrava o piano, instrumento que, ali, não despertava dança alguma, mas ancorava o sofrimento do frustrado compositor na sua inglória luta contra o bloqueio da expressão. Na sala dos retratos, a música não vibrava no corpo, emanava dos livros de partituras; não era um entretenimento coletivo, mas provinha do esforço individual. Na casa de Pestana, a música requeria destreza na execução, mas acima de tudo, exigia a concentração da escuta e impunha o silêncio da contemplação.

O contraste, contudo, não é configurado somente pelo repertório. São atitudes e comportamentos gerais radicalmente diversos. Se, num extremo, temos a rua, o entretenimento e a oralidade, no outro, está o mundo dos livros; ou seja, o *cotidiano* versus a *biblioteca*. Sim, a chamada música de concerto ocidental européia tem vários pontos em comum com a cultura literária, entre eles o suporte da escrita e a conseqüente discursividade de tipo lógico – encadeamento seqüencial e ordenado de idéias (ou motivos musicais), exposto à compreensão de um leitor (e/ou ouvinte). Quanto a esse aspecto, algumas diferenças notáveis se fazem presentes nas polcas de Pestana, que, a esse ponto, podem ser entendidas como metonímia da música urbana do país. Embora no momento histórico retratado pelo conto, as polcas ainda encontrassem na partitura o seu meio de difusão (função que seria posteriormente assumida pelo rádio e pelo fonograma²), a própria dinâmica do mercado musical já impunha, certamente, uma transmissão oral ou “de ouvido”, não tão mediada pelo papel, de modo que apenas a impressão da música não bastava para emprestar à polca o caráter de obra completa e imperfeável que caracteriza o repertório erudito. Além disso, a recepção das polcas é marcada pelo consumo imediato, pelo uso passageiro que fala ao corpo e tende a se esgotar na dança. Sintoma disso é o caráter ocasional da composição evidenciado pelos títulos que captam a oportunidade do momento: a última “deixa” da política, uma expressão da moda ou uma provocação aos costumes. Nada de abstrações ou de expressões poéticas. O tempo veloz do mercado, como não podia deixar de ser e como bem demonstram os contratos de Pestana, dita o trabalho composicional e a produtividade do compositor.

Diversamente, a música com que sonha o nosso personagem parece contar com um circuito de comercialização bem mais restrito. Vinculada a uma tradição estética e aos prazeres de um intelecto capaz de apreciar o desenvolvimento temático, a articulação formal, o desenho melódico e o encadeamento harmônico, a música de concerto se restringia aos teatros, com ingressos provavelmente caros, pelo que se deduz do comportamento de Pestana que “pedia uma entrada de graça, sempre que havia alguma boa ópera ou concerto de artista”. Em outros termos, a história de Pestana evidencia que a música de concerto não dispunha de um sistema articulado de autores, obras e público, garantindo-lhe fôlego próprio e inserção social. As próprias ambições do nosso músico quanto aos seus projetos sérios de composição apontam para um rumo idealizado, bem diferente do de suas polcas: Pestana quer compor uma “página”, sonha em ver o seu trabalho “encadernado”, resguardado pelo livro do desgaste do mero consumo desatento e do uso descartável. Não quer apenas fazer “a composição do dia”, mas, alienado da lógica do sistema de produção que moldava o mercado musical do seu tempo, anseia a posteridade, a glória futura.

Creio já ter o bastante para prosseguir o percurso. Machado de Assis, em *Um homem célebre*, metaforizou em música algumas das grandes questões da cultura brasileira. Diferença, identidade, memória, origem, tradição – termos fortes para o discurso da nação

² Cf. Carlos SANDRONI, Adeus à MPB, p. 27.

– marcaram presença no conto envolvidos por uma névoa de negatividade, de falta, uma espécie de ausência primordial. Mas se engana quem atenta apenas para esse bordão, esquecendo-se de ouvir o contraponto que desfaz o monocórdio. Fundamental é perceber a imensa produtividade musical de Pestana que, mesmo desdenhada, continua a fazer brotar as polcas, alegre e incessantemente. Incapaz de prosseguir a tradição européia, a genialidade de Pestana é, contudo, virtuosa em transformá-la vigorosamente pela diferença, em *suplementá-la*. E é nesse diálogo tenso, porém frutífero, que Machado suspende a sua trama. O fim do conto não corresponde a uma cadência conclusiva, não nos conduz a nenhum ponto seguro, não utiliza nenhum acorde consonante. Na véspera da morte, solicitado pelo editor, Pestana responde positivamente à encomenda de uma nova polca com uma pilhéria, *a única que disse em toda a vida*, sinal possível de uma resignação, enfim, diante das contínuas frustrações e do incômodo que lhe caracterizou a existência³. Conformidade, portanto, que deixa em aberto o conflito, a separação de dois tempos, de dois mundos, de duas tradições culturais.

O problema que nos interessa passa, então, a ser formulado nesses termos: que respostas se produzem no Brasil às questões originárias tocadas pelo conto de Machado? Identificada a dificuldade em lidar com a herança, o que fazer dela? A música continua a ser uma metáfora válida para pensar a cultura brasileira? Como, em que medida e por quê? Analisemos duas grandes alternativas que as vanguardas intelectuais e artísticas brasileiras do século XX sistematizaram em programas, antes de passarmos, como conclusão deste texto, ao cenário contemporâneo com a crise das noções de vanguarda, de arte e de liderança intelectual que o caracteriza.

2. A resposta modernista

Começo pelo Modernismo, movimento que no campo específico da música não tardou muito para traduzir-se no chamado Nacionalismo Musical. Mário de Andrade, sua principal referência, em numerosos escritos atuou sempre na perspectiva de entender e trabalhar com a diferença, com a especificidade musical brasileira. É importante, contudo, esclarecer que esse entendimento da diferença no Modernismo/Nacionalismo era inseparável de uma sua *objetivação* em registros sonoros e principalmente gráficos. Uma vez *localizada* como traço marcante de identidade, uma vez *classificada, documentada*, enfim, *representada*, a diferença constituía base para aproveitamento e reelaboração eruditas; um papel de matéria-prima, portanto, em que era valorizada mais como um potencial expressivo à espera de lapidação do que como um produto cultural auto-suficiente.

Fruto dessa concepção é o célebre *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928, obra em que Mário de Andrade introduz uma série de fragmentos musicais – analisados do ponto de vista rítmico, melódico e instrumental – e elabora uma espécie de guia para compositores eruditos no qual expõe as bases para a constituição progressiva de uma técnica composicional brasileira fundada na observação dos procedimentos populares. A aposta do autor era inse-

³ O desconforto do protagonista é, de resto, cifrado no seu próprio nome. Os que tocam violão sabem que o termo pestana indica uma especial posição do indicador esquerdo bastante difícil e, pelo menos a princípio, bem dolorida. Posição incômoda, enfim, que, porém, é inevitável até para tocar as músicas mais simples.

rir a brasilidade no código genético da obra culta, no seu próprio processo técnico de elaboração, de modo a evitar o impasse do exotismo que comprometera as expressões proto-nacionalistas do nosso Romantismo musical. Ali, o colorido sonoro nativo se destacava, paradoxalmente, como elemento alienígena numa composição que por todos os lados provinha da tradição européia. Vacinado pelo duvidoso resultado artístico daqueles experimentos musicais, Mário de Andrade inclui no *Ensaio* um esboço de projeto estético de nacionalização da música artística (erudita) que evoluiria em três fases, partindo exatamente da utilização ostensiva de ritmos e melodias folclóricas/populares (tese nacional), passando pelo amadurecimento composicional dessa utilização (sentimento nacional) até chegar ao ponto em que tanto os materiais quanto a técnica de composição refletissem naturalmente, sem necessidade de afirmação voluntariosa, a brasilidade (inconsciência nacional).

Essas coordenadas estéticas perseguem o ideal modernista de aproximação das culturas popular e erudita com o estabelecimento de uma música nacional; em outras palavras, implicam uma espécie de síntese harmonizadora, fundada na idéia de nação e seus atributos, para o conflito entre a herança da tradição européia e a diferença radical da conformação musical brasileira. O drama de Pestana encontra, assim, em Mário de Andrade uma solução que passa tanto pela *liberação do ouvido* para os sons do campo e da cidade – com a conseqüente aceitação do seu encanto e de sua presumida rudez e aspereza – quanto pelo *adestramento da mão* nos modelos musicais europeus que permitisse o amadurecimento posterior de uma técnica de composição própria, também nacional, capaz de suprir as “falhas” da “inocência” folclórico-popular. Se não era o caso de concordar com Pestana no seu sonho europeizante, isto é, na recusa em identificar-se com o seu contexto espacial e temporal, tampouco se tratava de acompanhá-lo na resignação final, no abandono puro e simples de uma grande energia criadora à trivialidade de uma simples polca. O Brasil teria potencial para produções de maior fôlego e interesse desde que levasse a cabo a tarefa a que estava destinado, a de dominar (ou domesticar, valendo-me aqui da etimologia comum, *domus* = casa) a diferença que despontava dentro de si, fazendo dela um uso que lhe consentisse, para além do mero exotismo, *acrescentar* algo novo à tradição européia, *complementá-la*. Se o domínio da diferença dependia daquilo que se falou acima, ou seja, de sua *localização* e *objetivação*, torná-la um impulso criador que renovasse o sentido da herança, já isso exigia um *método*, um caminho que, na perspectiva andradeana, poderia ser percorrido apenas se iluminado pela própria idéia de nação. Ilustra bem toda essa estratégia programática do Nacionalismo Musical a seguinte passagem de Francisco Mignone, um dos mais destacados compositores eruditos brasileiros e, talvez, o discípulo diletto de Mário de Andrade:

Tenho pesquisado muito porque sempre me dou uma porção de problemas técnicos por resolver (...) Por exemplo: faço uma “Valsa de esquina” em três partes e pesquiso a possibilidade de ir acrescentando contra-

pontisticamente as melodias das partes. Será essa uma pesquisa legítima? Não! Não passa de um treinamento técnico, útil mas ineficaz, porque não atinge a essência do problema “valsa brasileira”. (...) Mas preciso esclarecer bem o que quer dizer pesquisar sobre problemas essenciais. Eis um: *a expressividade psicológica da música brasileira*. Todos têm fracassado nesta pesquisa, caindo a maioria na quadratura da modinha. Só mesmo o Villa-Lobos nas Serestas (algumas) e o Guarnieri em algumas canções conseguiram alguma coisa. O que fazer? Estudar o populário e esses autores. (...) Deve-se estudar tudo e aproveitar de todos. Bem. Percebidos os elementos psicologicamente expressivos da atual música brasileira, então pesquisar como desenvolvê-los. *Pegar nos elementos da modinha e fugir sistematicamente da forma canção, da forma toada, de qualquer espécie de quadratura, atacando sistematicamente o processo da melodia infinita.*⁴

Como se vê, sobretudo pela referência ao processo wagneriano da melodia infinita, o papel que cabe à tradição européia no estabelecimento de uma música nacional é o de contribuir tecnicamente para alargar e enriquecer aquilo que na manifestação popular tenderia a se cristalizar em formas rígidas (canção, toada, modinha, valsa), tidas como de limitado rendimento estético. No caminho inverso, é exatamente o “populário” que pode garantir ao Brasil um atalho diante da impossibilidade de continuar a trilha européia e, pela via da originalidade, a formação de uma escola de composição digna de reconhecimento estrangeiro por oferecer ao conjunto da música universal um elemento que lhe falta. Comprometidos com um entendimento histórico no qual a música ocidental resultava da manifestação característica e expressiva das diferentes raças ou nacionalidades⁵, para Mário de Andrade e seus seguidores o que se impunha era a necessidade de introduzir a voz brasileira no coro das nações, fazê-la ressoar com a marca incontestável de uma forte identidade, ainda que, para tanto, fosse necessário afiná-la pelo diapasão modelado em séculos de prática musical no Ocidente.

Não sendo o caso de examinar em detalhes o Nacionalismo Musical, limito-me a apontar alguns dos nós que ajudaram a determinar o seu esgotamento. Como se sabe, os nacionalismos são narrativas que pressupõem o estabelecimento de uma origem forte e segura, um ponto inicial a partir do qual se pode afirmar a identidade e determinar a essência da nação. Como outras manifestações simbólicas – e talvez de modo particularmente poderoso, por falar alto aos afetos e atingir o sujeito no seu corpo, naquilo que lhe é mais íntimo e próprio – a música funciona como um elemento de coesão em torno da idéia de cultura nacional, ativando a sensação de pertencimento à coletividade, em que se apóia a ideologia da nação. Por outro lado, na via de mão dupla que caracteriza o exercício dessa função pedagógica, pode lhe ser exigido um certificado de origem, uma etiqueta de controle – a palavra *brasileira*, que nos acostumamos a associar ao termo música. E foi nessa tarefa de representar o que seria o *brasileiro* da música, posteriormente alçada

⁴ Francisco MIGNONE, *A parte do anjo*, p. 41-42. (Grifo nosso).

⁵ Essa idéia é presente em vários dos escritos de Mário de Andrade sobre a música, mas pode ser facilmente encontrada ao longo da sua *Pequena História da Música*.

a um dever quase institucional de avaliar e julgar o grau de nacionalização de uma manifestação cultural, nessa tarefa extraviou-se o projeto estético nacionalista.

Mas não apenas aí: se na ânsia de preencher a lacuna genealógica, o Nacionalismo Musical procurou aprisionar aquela diferença que simplesmente brotava, sem quê nem para quê, das mãos de Pestana, e se buscou dar forma e conteúdo àquilo que o personagem machadiano podia apenas expressar, mas não representar – por ser mesmo irrepresentável –, o projeto guiado por Mário de Andrade costurou suas propostas ancorado em contradições. De um lado, num gesto ambivalente de valorização do próprio e idealização do alheio, não superou o complexo de inferioridade – que vitimara o protagonista de *Um homem célebre* – em relação à cultura européia, tomando-a sempre como o parâmetro de comparação, como um farol que sinalizava as etapas a serem vencidas pela produção musical brasileira; de outro, a representação do nacional apontava, como era de se esperar, para o apagamento das diferenças e a uniformização das vozes culturais do país, no estilo de uma harmonização musical clássica – produto da razão iluminista – em que as dissonâncias existem para conduzir ao acorde perfeito, claro, puro e livre de ambigüidades. É o próprio Mário quem o afirma numa de suas cartas ao poeta Carlos Drummond:

O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica numa nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização.⁶

3. A resposta concretista

“Dos nossos modernistas, quem entendia de música era Mário, mas quem sabia das coisas, como sempre, era o Oswald”. A frase de Augusto de Campos, estampada em um dos artigos que compõem o seu volume *Música de Invenção*⁷, esclarece imediatamente a posição do autor – e do grupo de vanguarda a que pertencia – em relação à geração de intelectuais que o antecedeu. Os poetas concretos, mesmo sem a pretensão explícita de liderar um projeto global para a arte brasileira, atuaram como referência inconteste junto a uma parte expressiva do meio musical do país, aí incluídos os seus agentes eruditos e populares. Radicalizando a antropofagia de Oswald de Andrade, transformaram-na em instrumento subversor da profissão de fê nacionalista que, no campo musical “erudito”, significara aversão a qualquer obra não calcada em elementos reconhecidamente nativos ou, pelo menos, nacionalizados, bem como rejeição de técnicas composicionais ditas estrangeiras (a exemplo do dodecafonismo), e que repercutira também na “música

⁶ Carlos Drummond de ANDRADE, *Carlos e Mário*, p. 70.

⁷ Augusto de CAMPOS, *Música de Invenção*, p. 73.

popular” como resistência a gêneros não brasileiros e à utilização de certos instrumentos, como a guitarra elétrica, estranhos à sua tradição.

Em linhas gerais, o concretismo tentou um golpe final na idéia do inexorável atraso brasileiro nas artes, reivindicando a possibilidade de um movimento de vanguarda, com vocação universalizante, nascer e ter vigência cultural mesmo num país como o Brasil, subdesenvolvido e periférico. Afinados desde o início com as novas teorias que, na Europa, agiam de forma contundente na desconstrução do edifício metafísico, os Campos promoveram uma releitura da historiografia literária brasileira rejeitando a idéia de evolução cronológica ancorada no desenvolvimento social (veja-se toda a celeuma em torno do Barroco “seqüestrado” pela historiografia literária) e apostando numa desvinculação, ainda que relativa, entre as dimensões estética e econômica. A arte brasileira podia ser até mais criativa do que a européia em virtude do descompromisso com o peso da tradição e da distância em relação aos grandes centros, tudo isso sem depender de correr atrás de um eventual prejuízo ou de um suposto atraso. Livre do dever filológico e da institucionalização excessiva das artes, o olhar da margem seria naturalmente mais propositivo, mais aberto para experimentações, mais capaz de inovações estéticas, desde que assumisse definitivamente a própria marginalidade e diferença. E aí se colocava a tarefa – quase o destino – do país, especialmente de suas vanguardas artísticas: repensar o *nacionalismo*

como movimento dialógico da diferença (e não como unção platônica da origem e rasoura acomodatória do mesmo): o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como acomodação tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova idéia de tradição (antitradição), a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao *cânon* prestigiado e glorioso.⁸

Assim, se a receita concretista para os males do nosso Pestana passava pela assunção imediata da diferença inerente à situação brasileira, a mudança de perspectiva permitia considerar a nossa cultura como uma possibilidade legítima desde o seu início, independente de qualquer elaboração gradual. Não haveria motivo para cultivar complexos de inferioridade, lamentar lacunas originárias ou basear-se em modelos culturais consagrados. Ao contrário, a falta na origem teria, sim, um potencial produtivo, pois dela naturalmente derivava uma ampla liberdade na manipulação da herança cultural. Aparentemente, Pestana estaria liberto das suas aflições se compreendesse que não precisava mais disputar com fantasmas nem tinha de suportar sobre os ombros o peso da tradição estranha. Tampouco devia, necessariamente, envergonhar-se da polca ou abdicar da fruição dos clássicos: situado num ponto em certo sentido privilegiado

⁸Haroldo de CAMPOS, *Metalinguagem e outras metas*, p. 237.

do espaço, ele poderia gozar os frutos de uma intervenção livre sobre o amplo panorama cultural que o circundava – desde que, como veremos, apontasse sempre na direção do novo.

Haroldo de Campos, em entrevista também publicada em *Metalinguagem e outras metas*, renova, exatamente nesse sentido, a utilização da música como metáfora da cultura brasileira. Diz o poeta: “minha relação com a tradição é antes *musical* do que *mu-seológica*” (note-se que museu e música provêm do mesmo étimo: as Musas, filhas de *Mnemosine*, a Memória). A frase quer evidenciar não só a impossibilidade de, no Brasil, perseguir-se a ordenação cronológica e periodizante resguardada na perspectiva do *museu*, mas, fundamentalmente, busca instaurar uma memória apoiada na *música*, na característica que lhe é peculiar de qualquer som (ponto) poder receber uma harmonização que lhe altere o sentido, e qualquer tema (linha) poder ser justaposto a outro que lhe sirva de contraponto, tudo dentro de uma dimensão temporal pela própria música estabelecida, insubmissa aos ditames epistemológicos. É na capacidade intrínseca que a música tem de absorver e desdobrar uma multiplicidade de vozes, é na sua potencial polifonia, que Haroldo de Campos enxerga a produtividade da metáfora: sendo infrutífero qualquer esforço nacional de adaptação a uma trajetória cuja origem e densidade, em última análise, não nos dizem respeito, resulta que devemos assumir a subversão possibilitada pela nossa própria diferença e aproveitar as oportunidades do distanciamento natural em relação aos diversos centrismos para oferecermos o contraponto à monodia do Ocidente.

Essa imagem da música como libertação, um tanto nietzscheana – de resto ambientada num característico tom de manifesto – serviu aos concretistas não só como instrumento de leitura da realidade cultural brasileira, mas também como parâmetro de primeira grandeza para a composição poética, sempre na perspectiva – bem sucedida ou não – de um alargamento das fronteiras discursivas, varando os limites de um *logos* linear para abarcar, entre outras possibilidades, um *melos* descomprometido com a representação e com a referencialidade. Assim, se já o Mário rapsodo, de *Macunaíma*, servira, entre os concretos, como antídoto ao Mário pedagogo, do *Ensaio sobre a música brasileira*, também em campo especificamente poético é possível enxergar na teoria do verso polifônico empregada na *Paulicéia Desvairada*, totalmente ancorada num raciocínio musical, algo como um breve prelúdio doméstico da já clássica insatisfação concretista com a organização sintática tradicional do poema em versos.

Mas, na visão vanguardista, essa música, que, enquanto metáfora, revelara-se tão fértil, precisava, ela mesma, como simples manifestação artística no Brasil, de um arejamento modernizante. A vida musical no país deveria passar por um *aggiornamento* que a tornasse ao menos ciente da experimentação de ponta que ocorria nos países centrais. A produção de nossos compositores inicialmente “bloqueada” pelos preconceitos nacionalistas no que deveria ser seu projeto estético “natural”, ligado à desautomatização e à ampliação da sensibilidade, padecia, na contemporaneidade, dos efei-

tos da massificação do entretenimento que era incapaz de absorver a experimentação da “nova música”. Na lógica da antropofagia, a essa altura já dando evidentes mostras de insuficiência, tratava-se de saber: como *devorar* o alheio? Como tornar a *diferença* produtiva, se permanecíamos, por força de uma indústria cultural de baixo nível, na total ignorância do *outro* e de sua produção contemporânea? A pergunta é latente nas páginas de *Música de invenção*, o livro de Augusto de Campos que reuniu vários de seus artigos de crítica musical, todos unânimes em condenar o sumiço da chamada música contemporânea dos catálogos de nossas gravadoras, das estantes das lojas e, por conseqüência, dos ouvidos dos brasileiros.

Já como demonstra no título, o autor se mantém fiel à classificação de Ezra Pound que divide os artistas em inventores, mestres e diluidores, confiando aos primeiros a missão de levar adiante a evolução estética na batalha incessante pela quebra de códigos e contra os hábitos cristalizados de fruição das obras-de-arte. Exatamente a fidelidade, não só aos critérios poundianos, mas à própria concepção esteticista da arte, marca, porém, os limites da interpretação que os poetas concretos produziram sobre a cultura brasileira, inclusive a sua tentativa de superar o característico fosso entre o erudito e o popular. O olhar sincrônico, a relação “musical” com a tradição, a quebra das barreiras disciplinares, a revisão do cânone, a voracidade antropofágica por traduzir as mais diferentes tradições culturais, a própria liberdade que os concretos anteviram para o artista brasileiro – tudo isso pareceu valer *até* e *para* a fixação das próprias idéias como crivo de julgamento estético e norma de conduta artística. Verdadeiro gargalo que travou o ímpeto de sua crítica renovadora, o esteticismo dos Campos, a despeito das críticas ao traçado linear e ao “cânone prestigiado e glorioso”, não só tendeu a restabelecer uma linha no passado, baseada no trabalho dos “inventores” de todas as épocas, como, analogamente, avistou no futuro apenas o cordão daqueles que trilhariam a estrada revolucionária da vanguarda. No campo musical “erudito”, superariam esse funil apenas os heróicos representantes da chamada música contemporânea; no terreno “popular”, apenas os compositores que propunham um trabalho “criativo” e “inovador” com o texto poético. E é essa lógica, sempre bastante discutível, que permite a Augusto de Campos, em *O balanço da bossa e outras bossas*, avaliar Chico Buarque como apenas um “mestre”, inferior ao “inventor” Caetano Veloso e mais acanhado do que o “surpreendente” Paulinho da Viola de *Sinal Fechado*. Simples opiniões, talvez – e, como tais, legítimas –, mas que deixam clara a rigidez de critérios, a atenção excludente aos aspectos – sempre um tanto subjetivos – da originalidade e da inovação, além do indisfarçável autoritarismo para ditar o que seria a evolução das linguagens artísticas.

4. Cenários contemporâneos

É justamente na insuficiência da estética como instrumento para a interpretação da trajetória da arte no Brasil – seja devido às nossas peculiaridades, seja em razão do próprio contexto cultural contemporâneo – que se pode avaliar um texto de Silviano Santiago

que leva o sugestivo subtítulo de *Cultura versus Arte*. Articulando questões que mobilizaram o conjunto da sociedade brasileira ao final da ditadura militar, o crítico enquadra o triênio 1979-1981 como o período que, entre nós, marcou a “transição do século XX para o seu fim”. A virada refere-se, principalmente, ao esgotamento dos instrumentos “modernos” de leitura e interferência na realidade cultural, todos comprometidos de alguma forma com o ideário marxista. Do ponto de vista político, o triênio assinala o término da coesão das esquerdas na resistência a uma ditadura agonizante; do ponto de vista artístico-cultural, perdia força a matriz literária e sociológica da reflexão crítica, em benefício de uma linha antropológica e culturalista com a conseqüente quebra, no tratamento dado ao objeto artístico, da hierarquia entre o *erudito* e o *popular*. É nesse cenário que reencontramos a música – agora inevitavelmente acompanhada dos adjetivos *popular* e *brasileira* – como um elemento fundamental para a interpretação do país, despontando principalmente como um veículo da autonomia cultural das várias *diferenças* brasileiras, quase um campo simbólico de democratização radical.

Até aqui, pudemos ver que no jogo em que o Machado de Assis de *Um homem célebre* embaralhou e distribuiu as cartas, os lances de modernistas e concretistas foram autênticas tentativas de fechar a partida. Embora divergindo no conteúdo, coincidem na formulação sistemática. Com Mário de Andrade, notamos que a diferença brasileira só podia se expressar através da construção da unidade da nação; esta era o instrumento para dar concretude, representatividade à diferença que, de outro modo, não teria como se afirmar. Ali, a música metaforizava o projeto nacional buscando a originalidade e a dignidade universal ao representar a cultura com a fusão entre o próprio e o alheio, entre o característico e o estrangeiro. Com os Campos inverte-se o raciocínio e é a nação que só pode se expressar pela diferença que ela mesma é e sempre foi; sem admitir-se antes de tudo como tal não há nem como se pensar a nação. A música metaforiza, assim, a única memória possível de um Brasil que se assume como diferença e aponta para o livre jogo das relações numa dimensão temporal própria. Em ambos os casos, um projeto sistemático se delineia com a atribuição de um papel imprescindível de condução para as vanguardas. Para Pestana – o músico, o artista, o intelectual – é apresentada uma direção, um caminho (método, *metá + hodós*, através de um caminho) que o liberta das amarras da indecisão e que lhe aponta uma meta e uma razão de existência. Uma imagem verticalizada da cultura é formada, uma figura ascensional a traduz, uma pirâmide, por exemplo, cujo topo, a sua parte mais destacada e ponto final da construção, é reservado ao intelectual/artista.

Na aposta de Silviano Santiago, intelectual pós-moderno, essa imagem não mais satisfaz; encontra-se inviabilizada pelas diversas crises que sacudiram o mundo no século XX e que atingiram os alicerces da cultura ocidental moderna com as inevitáveis conseqüências no cenário brasileiro: crise dos estados nacionais, dos sistemas filosóficos, dos relatos historiográficos, crise do capitalis-

mo industrial e advento da globalização etc. Os setores da base da pirâmide já não aceitam e não se fazem mais representar por quem está no topo. Exigem e conquistam autonomia cultural e identidade social, demonstrando o seu próprio conhecimento da história e sua independência na interpretação da cultura. Interferem na nação sem se deixarem, *a priori*, representar por ela. Exigem, portanto, a “democratização *no* país e não apenas *do* país”, conforme a atenta observação de Silviano Santiago. Nesse contexto, a alternativa de um Pestana é um recuo estratégico: abdicar da vanguarda e, embora mantendo a tarefa crítica, desobrigar-se das formulações redutoras ou totalizantes. Num país que não pode mais ser compreendido unitariamente como diferença, mas como *diferenças* em tensão, restaria para Pestana, talvez, um caminho “de volta”, “regressivo”, na direção de um grupo de “origem”, para unir responsavelmente a sua voz ao coro dos companheiros na negociação permanente que, mais do que nunca, passa a caracterizar a nação.

O conjunto dessa mudança e o momento de sua emergência no Brasil são detectados por Santiago nas reações da nova intelectualidade brasileira, nos gestos metodológicos que – em virtude da insuficiência das leituras sociológicas e da análise da arte calcada nas *belles-lettres* – procuravam responder à avalanche das novas produções do mercado: a entrevista, a literatura marginal, a música popular. Essa última, e o autor a examina seguindo as coordenadas estabelecidas por José Miguel Wisnik, seria mesmo um fenômeno complexo, “o espaço ‘nobre’, onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as contradições sócio-econômicas e culturais do país, dando-nos portanto o seu mais fiel retrato”.⁹ Ao mesmo tempo em que se constitui como reunião das vozes e das diferentes subjetividades da nação, a música popular expressaria, até na sua própria história – na passagem da condição socialmente diminuída que se viu em *Um homem célebre* à principal manifestação cultural do país –, um verdadeiro ideal democrático. Em seu âmbito, na horizontalidade que caracterizaria o seu modo de manifestação, a polifonia brasileira atingiria o mais alto grau.

Ao privilegiar a leitura cultural da música, Silviano Santiago acaba dando por superado o conflito que tanto atormentara Pestana e para o qual se prontificaram a dar soluções os modernistas e os concretistas. O embate entre a tradição musical herdada da Europa e o apelo da música urbana parece encontrar uma solução aparentemente simples, dada pelo próprio vigor cultural da “música popular brasileira”. Santiago, note-se, não vê a música da mesma forma que, no seu famoso ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, entendia a literatura: o músico não lhe parece dimensionado pelo amor ao modelo europeu e a necessidade da transgressão. O “entre-lugar” em que vive o escritor já teria encontrado, no campo musical, um nome: a música popular, templo próprio e seguro para a expressão do músico brasileiro. É o que se pode deduzir quando Silviano Santiago, fazendo suas as palavras de Wisnik e também tomando distância do eurocentrismo das teses adornianas sobre a música, afirma:

⁹ Silviano SANTIAGO, *Democratização no Brasil - 1979-1981* (Cultura versus Arte), p. 19.

No caso brasileiro, não há por que valorizar a música erudita já que não existe uma tradição sólida; não há por que rebaixar a música popular pelos motivos que José Miguel expõe e reproduzimos: ‘a tradição da música popular [no Brasil], pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido’.¹⁰

No Brasil, a música e a musicalidade estariam historicamente muito mais ligadas ao uso interessado – aliadas a práticas religiosas, ao trabalho, à festa – do que ao propriamente “artístico”. A “formação” da música brasileira – e tanto Santiago quanto Wisnik se servem dos termos de análise de Antonio Candido em relação à literatura – estaria também atrelada à configuração de um sistema de produção e reprodução que reuniria autores, obras e público. Esse sistema no Brasil, tal como flagrado pelo conto de Machado, consolida-se com o desenvolvimento da moderna indústria cultural e irá aproveitar, logicamente, a força preexistente da tradição *popular*, marcando uma diferença profunda em relação ao sistema análogo que havia na Europa. O aspecto decisivo, contudo, é que, embora absorvida pela indústria cultural, a música popular entre nós não seria uma sua refém. Pelo contrário, essencialmente porosa, ela teria sempre incorporado e se deixado permear por inúmeras forças, da cultura não-letrada à poesia culta, sem se identificar definitivamente com nenhuma. Seu vigor residiria justamente aí, no fato de ser um espaço multidirecional de intensas trocas culturais, impossível de ser monopolizado por algum grupo ou tendência.

Passado já algum tempo tanto da redação do ensaio de Silviano Santiago quanto, principalmente, do período por ele tratado, há que se perguntar se os seus pressupostos continuam válidos para pensar a música e seu papel na cultura brasileira e no debate sobre a nação. Não me deterei, portanto, num aspecto que considero discutível, embora relativamente secundário: a desimportância excessiva com que é tratada a chamada música “erudita” no texto efetivamente não faz jus sequer ao papel que esta também desempenha no vasto e tão valorizado campo da música “popular”. Aliás, a própria terminologia “erudito” e “popular” parece estar muito engessada para expressar a realidade musical do país, sobretudo se considerarmos o conjunto das interpretações históricas que este ensaio procurou abordar.

Com olhos e ouvidos voltados para a atualidade, no entanto, prefiro indagar se continua a existir, com o nome de “música popular”, o espaço democrático em que a nação se discute e em que

¹⁰ Idem, p. 19.

os vários setores sociais se exprimem. Tendo a acreditar que não, ou pelo menos que as mudanças ocorridas na sociedade brasileira nesses últimos anos imponham uma nova maneira de interpretar a relação da música com a cultura. Em primeiro lugar, aqueles setores que reivindicaram autonomia cultural e que, conforme indicado por Silvano Santiago, exigiram a democratização *no* país, passaram a não mais se sentir representados – se é que alguma vez se sentiram – pela sigla MPB, isto é, pela dimensão nacional que lhe é inerente devido à presença dos adjetivos *popular* e *brasileira*. O texto de Santiago dá a entender que eles encontravam no caldeirão comum da MPB um modo de vibrar a própria voz e de fazê-la ouvir no debate nacional. O passar dos anos pode ter mostrado exatamente um processo inverso: a crescente impossibilidade de representação dos grupos mantidos na periferia, que, ao começarem a se manifestar efetivamente num nível comercial, alargaram tanto o espectro da MPB que inviabilizaram a sua eficácia como sigla unificadora. O tema é realmente complexo e uma análise exaustiva escaparia, e muito, aos limites deste texto. A esse ponto, recomendo vivamente a leitura de um artigo do pesquisador Carlos Sandroni, curiosamente intitulado *Adeus à MPB*, que dá conta do esgotamento dessa tarefa de “tradução cultural” que caracterizou boa parte da história da música popular brasileira; uma tradução que, afirma esse autor, se fundava no *recalcamento* de uma série de práticas folclóricas e materiais musicais típicos de grupos sociais marginalizados, ao contrário, portanto, de veicular-lhes efetivamente a voz, como afirmara Santiago.

Mas não é somente pelo rompimento da barreira que separava o popular do folclórico que a esgarçada do caráter representativo e nacionalizante da MPB se intensificou. Num outro movimento, é pertinente apontar as transformações da vida urbana no Brasil que vêm minando as condições que favoreciam exatamente o diálogo e as trocas culturais características da MPB. Falo especificamente da crescente criminalidade nas cidades, da perda assustadora do espaço público urbano – das ruas e das praças – cada vez mais preterido por uma população amedrontada, alienada e, em parte, exclusivamente preocupada em manter incólumes os seus restritos ambientes privados. O velho abismo social brasileiro ganha aqui um contorno de separação cultural que vai muito além do parâmetro econômico, medido pelo acesso aos bens de consumo. É que ao perder-se a rua, perde-se a experiência compartilhada que gera a cidadania, perde-se o espaço do diálogo e da mediação.

A música popular brasileira, o que se entende com essa expressão, sempre foi um fenômeno de rua, de praças, de praias, de bares, de festas, de casas abertas. De lugares não excludentes, essencialmente democráticos, inspiradores até de uma certa noção de povo. Ameaçados esses espaços nas grandes cidades brasileiras, recrudescer a própria divisão social e cultural no país, num círculo vicioso cujos reflexos musicais são evidentes. Não é à toa que um compositor como Chico Buarque se queixe da “proliferação de *revivals*, de coletâneas, de *best of*, [do] anseio do público pelo velho, pelos *standards*”, para logo em seguida perguntar: “seriam sinais de

fim de linha da canção como modo de expressão?” É claro que essa tendência pode ser universal e não faltarão os que a expliquem por uma lógica estritamente musical. Isso, todavia, não impede que analisemos os vários fatores locais que dão uma tonalidade tipicamente brasileira ao processo.

Insisto: os atores sociais, que ao menos teoricamente se sentiam incluídos no grande processo tradutório da MPB, passaram a recusar toda e qualquer forma de representação e pulverizaram o antigo conjunto unitário. É dessa forma que se pode entender um fenômeno como o do grupo de *rap* Racionais MC's cujos integrantes narram, como protagonistas da realidade, o filme de horrores da exclusão socioeconômica, da violência policial e de todo o conjunto do descabro brasileiro. Com o crescente grau de marginalização das nossas periferias urbanas, é inconcebível a possibilidade de que o relato da tragédia, para os que a vivem, seja recitado pela voz de um outro, ainda que seja a de um artista embalado de solidariedade e boas intenções. Não basta o texto, o conteúdo da mensagem. Para eles, é preciso que a voz do canto seja própria, marcada, reconhecível e legitimada pelo sotaque, pela inflexão e pelo timbre. A música que resulta desse processo não se pretende “brasileira” e tampouco é “popular” num sentido generalizante.

É sintomático que até mesmo um nome considerado quase unânime como Caetano Veloso, ao enveredar pelos caminhos do *rap* por ocasião da sua famosa *Haiti*, tenha inicialmente sofrido uma série de resistências e contestações por parte de grupos que definitivamente não aceitavam intromissões em seu território. Implícâncias de gueto? Talvez sim, mas apenas em parte. Penso que seja esse um exemplo de que está atualmente em questão o sentido de uma das expressões culturais, a música popular, em que o Brasil se acostumou a acreditar, desde o tempo de Machado de Assis, como um elemento decisivo para a construção de sua unidade e de sua identidade nacional. Se, de um lado, é indiscutível que a música continuará a ser uma força cultural de primeira grandeza entre nós – e o caso do *rap* apenas o confirma –, de outro, há sinais que indicam, ao menos, que uma etiqueta unificadora já não consegue mais se impor sobre o conjunto das vozes *no país*.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- _____. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____. *Poesias Completas*. 3ª ed. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário; Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

- ASSIS, J. M. Machado de. Um homem célebre. In: _____.
Obra completa. 8ª impressão. Organização de Afrânio
Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, v. II. p.
497-504.
- BHABHA, Homi K. *Nazione e narrazione*. Tradução de
Antonio Perri. Roma: Meltemi, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São
Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São
Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*, autocrítica de um
cinqüentenário. São Paulo: Mangione, 1957.
- SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil –
1979/1981 (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul
et al. *Declínio da arte / Ascensão da cultura*. Florianópolis:
ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. p. 11-23.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE,
Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José
(org.). *Decantando a República*: inventário histórico e
político da canção popular moderna brasileira. Rio de
Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu
Abramo, 2004. v. 1, p. 23-35.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha,
2004.



Teatro

Regimes de narrativa no teatro

Daniel Furtado Simões da Silva*

Qualquer pessoa que já tenha participado de uma montagem teatral baseada ou inspirada em um texto literário, ou que já tenha se debruçado sobre as questões envolvidas nesse processo de tradução intersemiótica, deve ter notado as dificuldades de se fazer um emparelhamento entre aquele texto original, que Gerard Genette chama de *hipotexto*, e o espetáculo, o *hipertexto*¹. Essa relação é definida por uma transformação ou imitação do texto anterior, mesmo que nessa tradução pouco se conserve do hipotexto que torne reconhecível a ligação existente entre os dois.

Existe sempre a questão do que é que permanece nessa passagem, daquilo que pertencia ao texto literário e se configura ou de alguma forma se reflete ou se transfere ao texto cênico². Ao usar o termo *Texto* para me referir ao espetáculo, admito e pressuponho que o teatro tem uma linguagem, que ele pode ser lido e compreendido por um espectador que esteja habituado aos códigos e convenções de uma representação teatral, que esse espectador é capaz de reconhecer naquele evento o que se convencionou chamar de um “espetáculo de teatro”. Se não possuir esse hábito, pode perfeitamente ocorrer que não reconheça aquele acontecimento como teatro, ou simplesmente tome a ficção por realidade, como acontece às vezes com as crianças pequenas que assistem pela primeira vez a uma peça teatral. Supondo, portanto, que nosso espectador tenha a habilidade e o treinamento necessários para distinguir e perceber o que é uma representação teatral, esse ato que toma forma diante dele se configura em um *texto*, que não apenas pode ser lido como também ser objeto de uma análise semiológica.

O que é esse texto? Trata-se na verdade de um conjunto sêmico³, ou um “conjunto analisável de signos”, como afirma Coelho Neto⁴. Possui características próprias, que Barthes define como *teatralidade*, referindo-se a uma “espessura de signos e de sensações que se desenvolvem em cena”, uma “espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que afundam o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior”⁴. Ou seja, é a relação de todos os sistemas significantes que são usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação.

Percebemos que a primeira tendência do espectador comum – desde que tenha conhecimento daquele texto-base sobre o qual trabalharam o diretor e/ou o dramaturgo –, tendência que é também a do crítico em geral, é promover a comparação desses dois textos, normalmente partindo do princípio da maior ou menor fidelidade da adaptação ao original. É curioso notar que ser ou não fiel ao texto literário pode tornar-se um *valor*, especialmente quando se trata de

* Graduado em Artes Cênicas pela USP; mestre em Letras pela UFMG, atualmente é professor substituto da UFOP.

¹ Cf. GENETTE, *Palimpsestes*, p. 11-12.

² Cabe observar que não estou utilizando aqui o termo *texto cênico* na acepção que alguns estudiosos o utilizam, como um modelo teórico e não o espetáculo concretizado na cena. Pavis, por exemplo, iguala *texto espetacular* e *texto cênico*, definido-o como “uma noção abstrata e teórica, não empírica e prática”. (Cf. PAVIS, *Dicionário de teatro*, p. 409).

³ COELHO NETTO, *Em cena, o sentido*, p. 43.

⁴ BARTHES, *Essais críticos*, p. 42.

uma “obra-prima”, ou de uma obra muito conhecida do público em geral. Tratando-se de tradução intersemiótica, é mais adequado adotar o ponto de vista de Haroldo de Campos, que pensa a tradução como uma operação que visa “o efeito icônico do todo”, isto é, que além da transmissão da fábula ou do conteúdo do texto original procura ser portadora da mensagem inter e transemiótica da língua, uma operação radical que ele chama de transcrição⁵. Ou seja, é uma operação que incorpora o elemento de criação, partindo da idéia de iconicidade, e permitindo que se pense na forma ao mesmo tempo em que nos libera justamente dessa idéia de fidelidade ao original. Teóricos como Jakobson e Paz pensaram o processo de tradução como semelhante ao processo de criação, dada a ambigüidade e a intraduzibilidade – no sentido estrito – da linguagem poética.

A passagem intersemiótica envolve, portanto, um processo de criação, não só de buscar equivalências de um sistema semiótico em outro, mas de percepção das qualidades que cada meio possui, tanto materiais como sensíveis, acarretando uma ampliação e redefinição da mensagem estética. Portanto *Tradução*, aqui, tem esse sentido, de uma transmutação, de uma transcrição de formas baseada na *equivalência das diferenças*.

Quando se tem em mente a especificidade dos meios empregados pelo artista – a materialidade, as características e as potencialidades daquilo que é o suporte da obra de arte –, automaticamente ultrapassa-se o problema da correspondência pura e simples entre as obras que foram objeto de tradução. Embora seja possível se falar em fonte, no sentido daquilo que inspirou ou motivou o ato de tradução, a obra originária não é por isso mais “pura”, nem a sua tradução uma “degradação”, com conseqüente diluição ou perda de suas qualidades e dos seus significados.

Quando Lessing elaborou a distinção entre artes temporais e espaciais, chamou a atenção justamente para a materialidade dos suportes ou meios de expressão. Apesar dessa separação entre o espaço e o tempo já ter sido superada, é a partir dele, Lessing, que se tenta compreender a relação existente entre os signos utilizados e o objeto representado como uma adequação ao meio utilizado, com suas características próprias. E isso é fundamental para podermos pensar o processo de passagem do texto literário para o cênico, que lida justamente com a percepção e entendimento dessas especificidades, e que nos leva a constatação de que não há perdas, mas transcrição de formas, com uma redefinição da mensagem estética.

A questão da narrativa é o ponto chave dessa relação. Pois não há texto sem que algo seja narrado, mesmo em se tratando de um texto dialógico. Poderiam dizer aqui que, já que se trata de representação direta de acontecimentos, não seria adequado falar em narrativa; porém o que está em jogo é justamente o fato de se tratar da *representação de um acontecimento* (ou de uma série deles), real ou fictício, por meio de linguagem – no caso a linguagem teatral. Lembremos que Aristóteles incluía a epopéia, a poesia ditirâmbica, a tragédia e a comédia entre as artes imitativas, distinguindo umas das outras pelos meios, os objetos e a maneira de imitar. A epopéia “serve-se unicamente da palavra simples e nua dos versos” enquanto o drama faz

⁵ Cf. CAMPOS, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, p. 181.

“aparecer e agir as próprias personagens”⁶. Narrativa pura ou através de imitação de ações, trata-se sempre do ato de narrar: algo está sendo contado, a partir da relação estabelecida entre os personagens (ou os actantes) e o espaço em que eles atuam. No teatro, a forma como esse espaço é ocupado e utilizado, a maneira que os personagens são caracterizados, como eles jogam entre si e se dispõem no cenário, junto aos outros elementos que constituem o conjunto sêmico da cena, configuram maneiras diferentes de narrar, ou diferentes *regimes de narratividade*, como veremos adiante.

A narrativa teatral se apóia nos códigos e convenções teatrais e na relação estabelecida entre Personagem, Cenário e Jogo. Tomo aqui emprestado o modelo usado por Coelho Neto, que vê esses três elementos como necessários e suficientes para constituir e definir o fato teatral. Aqui, Personagem é entendido não apenas como os atores, mas os seres/objetos investidos de uma máscara; cenário é o espaço determinado e trabalhado para a cena, mesmo que seja um espaço vazio; e Jogo, conceito mais abrangente que o de ação, é um certo relacionamento que envolve os atores e o cenário onde atuam, ou o conjunto de regras determinantes desse relacionamento⁷. Essa estrutura se articula, em segundo nível, através do Espaço, dos Actantes e da Máscara. O *Espaço* é a existência física e concreta da área de atuação, aquilo que sustenta o Cenário e as Personagens, e que não poderia ser virtual, sendo portanto “o lugar, a extensão onde se desenvolve o processo teatral”⁸. Actante é definido como uma força, uma possibilidade de processo, sendo assim mais amplo que a noção de figura humana, uma vez que há formas de teatro com personagens não sustentadas por pessoas. Assim, actante é “tudo que atua, que sustenta ou promove uma proposição”⁹. Já a *Máscara* é um investimento feito sobre os actantes e o espaço, como traços definidores que se revelariam materialmente através da gestualidade, da indumentária, voz, movimentação e outras características, e que são apreensíveis através daqueles elementos. Dito de outra maneira, Máscara é um “signo ou conjuntos sîgnicos que se superpõem ao actante e ao espaço”¹⁰.

No processo de construção desse fato semiológico – o espetáculo – e no ato de sua decifração, ou seja, de sua leitura, que corresponde a um ato de decodificação, estão envolvidos sistemas os mais diversos, em número muito variável, e creio que nenhum deles exclusivo dessa linguagem de encenação teatral¹¹. Keir Elam distingue os códigos culturais – princípios ideológicos, éticos, epistemológicos e morais que aplicamos em nossas atividades cotidianas – dos sub-códigos teatrais – códigos específicos relacionados com a performance, que nos permitem ver o fato teatral como um evento articulado, não-acidental ou casual – e dos sub-códigos dramáticos – relacionados com o nosso conhecimento do gênero, estrutura, estilo e outras regras relativas ao drama e sua composição –, que são usados na codificação e decodificação dos signos teatrais¹².

Para a análise desses códigos e sub-códigos, o grau de referência dos objetos postos em cena em relação à realidade não é fundamental. Ou seja, esses elementos não necessariamente precisam remeter ao que estamos acostumados a perceber na natureza ou no nosso co-

⁶ Cf. ARISTÓTELES, *Arte Poética*, cap. I e III.

⁷ Cf. COELHO NETTO, *op. cit.*, p. 22-26.

⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰ *Ibidem*, p. 28.

¹¹ Poderíamos pensar na figura do ator, ressaltando que tal função não é exclusiva nem restrita ao gênero humano: um boneco ou uma marionete, até mesmo um simples pedaço de pau pode exercer essa função, desde que tenha capacidade de “representar” alguém, que consiga “significar” um personagem, como bem lembra Honzl (HONZL, Jindrich, A mobilidade do signo teatral, in: COELHO NETTO, J. T.; GUINSBURG, J.; CARDOSO, R. C. *Semiologia do teatro*, p. 128.). Porém o conceito de personagem e a necessidade da presença física do intérprete e do público abrangem outras artes como a dança e a ópera, entre outras, jogando por terra qualquer pretensão à exclusividade.

¹² Cf. ELAM, *The semiotics of theatre*, p. 52-3.

tidiano; tal fato não altera a estrutura ou as possibilidades de relação que são estabelecidas em cena, nos vários níveis e sistemas. O grau de codificação utilizado pelo encenador pode ser alterado sem perda de sua substância, isto é, do fato de que o que está sendo colocado no palco é uma convenção, é um código que está sendo utilizado, e esse uso se constitui em linguagem, em possibilidade de decifração, leitura e entendimento.

Retornando ao ato de narrar, a primeira coisa a se compreender é que, tratando-se do fato teatral, a materialidade dos corpos, do espaço, das vozes, sons e objetos se torna *processo de significação*. Ao lado e concomitante à ficcionalidade que a representação estabelece, portanto coexistente com ela, a realidade desses corpos se impõe enquanto elemento sensível e concreto. A percepção se dá paralelamente nesses dois níveis, o ficcional e o concreto, que é material e sensorial. Qualquer elemento colocado em cena – e quando digo elemento aqui me refiro inclusive ao deslocamento do ator no espaço, a sua forma de elocução, às mudanças de luz, etc., etc. –, qualquer elemento torna-se assim revestido de um duplo status, que se refere ao mesmo tempo à existência física e à relação de ficcionalidade que ele adquire no contexto da representação. Trata-se aí de uma situação extremamente dinâmica, alterável a todo instante e que depende da relação estabelecida com os outros elementos presentes na encenação. Ao colocar e tirar um adereço o ator pode trocar de personagem e, na cena seguinte, desligar-se dessa máscara e assumir perante o público sua identidade enquanto indivíduo, cidadão, com laços familiares e preferências pessoais; um objeto ou parte do cenário pode mudar de função, de banco para cama ou barco, por exemplo, ou se quebrar, estragar-se, e assim retomar suas qualidades convencionais de açucareiro, garrafa ou pedaço de madeira, perdendo seu estatuto de ficcionalidade.

Ao realizar a passagem da linguagem escrita para esse universo sensorial, do texto literário para o palco, os realizadores do espetáculo fazem uma opção por uma determinada forma de conduzir a narrativa. O encenador escolhe constantemente qual o meio, qual a matéria mais adequada para transmitir um determinado estado, sensação, idéia ou imagem. Ele vai se apoiar sucessivamente no texto dito pelos atores, na forma como eles evoluem e se movimentam pelo espaço, nas imagens criadas pela relação dos objetos, corpos e luzes durante a cena. Tais opções, que, devemos lembrar, atuam também quando se constrói uma encenação que tem por base um texto originalmente dramático, constituem-se em diferentes *Regimes de Narratividade*. Aqui, portanto, narratividade não se confunde com a narrativa, pois significa, de fato, a forma como esta última é organizada no palco: é o próprio ato de narrar, é a maneira que o encenador e seus colaboradores (incluídos aí os atores) escolheram para contar aquela história ou sucessão de fatos, para apresentar aquelas ações que se constituem na peça representada.

Esse ato de concretização do discurso cênico (renovado e atualizado no aqui-agora de cada apresentação) é um processo constantemente redefinido em suas bases, sempre se apoiando na relação estabelecida por todos os elementos e sistemas presentes

na cena. É para essa relação e essa possibilidade – dos diferentes elementos que constituem o texto teatral conduzirem a leitura do espectador nesse processo de semiótica que é o espetáculo teatral – que queremos chamar a atenção. A escolha desses elementos não apenas indica uma opção estética, mas implica em um regime de narratividade fundado ora no corpo, ora na palavra, ora no espaço ou na imagem criada em cena pelos actantes/objetos que a compõem. Embora esses elementos estejam sempre presentes e atuando, há momentos de dominância ora de um ora de outro, e inclusive espetáculos inteiros construídos apoiando-se exclusivamente ou quase que exclusivamente em um deles.

A escolha de um desses regimes implica numa determinada ordem a ser criada no palco. Delimita um campo semiótico através do qual o encenador engendra o texto que será decodificado pelos espectadores. As diferentes soluções cênicas elaboradas pelo encenador exploram o que o meio escolhido oferece em termos sensíveis, suas qualidades visuais, sonoras e mesmo culturais. Já que cada sentido humano capta o real de forma diferenciada, as diferentes linguagens atuam como prolongadoras desses sentidos, assim como “as qualidades materiais do signo influem e semantizam as relações com seus sentidos receptores”, tornando essa relação interlinguagens como de “substituição e complementaridade entre original e tradução”¹³. Da mesma forma, a escolha entre o gesto ou a palavra, expressar através do corpo do ator/bailarino ou por uma imagem criada em cena, implica colocar em cena distintas qualidades sensíveis que possuem camadas também distintas de significação, trazendo apelos sensoriais de ordens diversas.

As diferentes qualidades envolvidas no uso dessas linguagens e sistemas evidenciam diferentes estratégias ou projetos de ‘semantização’, de tornar a encenação mais ou menos ‘legível’, estabelecendo uma polissemia instaurada pelos vários sistemas ou canais de comunicação (corpo, palavra, voz, luz, espaço, objetos, imagens) que formam a cena. Podemos, no entanto, observar relações de coordenação e subordinação que governam o diálogo estabelecido por esses sistemas ou entre os elementos desses sistemas.

Em uma dada encenação, o gesto pode se tornar acessório da palavra, construir sua significação a partir dela; nesse caso, há uma organização por hipotaxe: o código verbal subordina este ou os outros sistemas semióticos, “a espinha dorsal do conjunto vem dada pelo elemento estrutural dominante [a palavra], sendo que os demais elementos exercem funções periféricas”¹⁴. Se o espetáculo recusa a palavra (um espetáculo de teatro-dança ou de teatro-físico, por exemplo), a significação passa obrigatoriamente por outros canais. O corpo, mas não o corpo isolado, porém colocado em relevo e contraste com outros corpos e com o espaço, na dinâmica temporal que o movimento possui, torna-se o condutor da narrativa, coadjuvado pelo cenário, pela luz e pela música. Aqui a relação de subordinação torna-se menos aparente, pode haver diversos momentos em que predomina a parataxe entre os vários elementos cênicos (do corpo em relação à luz ou ao espaço ou à música): “na organização por coordenação não há como explicar a diferença entre dominante e

¹³ PLAZA, *Tradução intersemiótica*, p.49.

¹⁴ *Ibidem*, p.74.

dominado, central e periférico, pois a relação entre os elementos corresponde às noções de colaboração”¹⁵.

O caso da imagem exige uma análise à parte, já que a visibilidade, os elementos visuais, são componentes obrigatórios e fundamentais em todo espetáculo de teatro. Entretanto o tratamento dado à imagem em determinadas encenações permite ou, antes, faz com que ela ultrapasse a referencialidade que naturalmente carrega, instaurando um regime no qual a capacidade de gerar associações e significados torna-se o centro da encenação, subordinando o texto dito pelos atores e determinando a movimentação e a expressão dos corpos.

Vemos configuradas, nas diferentes montagens, maneiras diversas de conduzir a narrativa teatral, através de vários sistemas semióticos. As relações de dependência e coordenação estabelecidas são assim decorrentes da própria escolha de um sistema semiótico ou outro – palavra, corpo, imagem –, ou de sua combinação, já que “os princípios normativos de uma forma estética impõem um comportamento a essa forma que afeta a sua configuração, ao mesmo tempo em que essa ordem se reflete no interior de seu sistema”¹⁶.

Quando se trata de uma encenação que tem como hipotexto um texto literário, o diálogo estabelecido entre eles, o texto literário e o cênico, permite que certos aspectos da estrutura de ambos se tornem mais claros, assim como certos delineamentos temáticos e estilísticos configurados no hipotexto e no hipertexto. A discussão sobre os regimes de narratividade assumidos pelo espetáculo propõe uma maneira clara de analisar as opções feitas pelo encenador no processo de tradução intersemiótica, e assim revelar a relação entre o eixo narrativo escolhido para a encenação e as possibilidades de transposição, de transformação em cena, que o texto literário oferece.

Discutir a forma escolhida pelo encenador para refletir a obra literária não significa ressuscitar a “intenção do autor”, mas sim tomar consciência das relações propostas na interação desses dois textos, a partir da existência material dos corpos e demais elementos que compõem a cena, com suas possibilidades e características expressivas.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

COELHO NETTO, J. T. *Em cena, o sentido*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

ELAM, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. London and New York: Mithuen, 1980.

¹⁵ *Ibidem*, p.74.

¹⁶ *Ibidem*, p.71.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HONZL, Jindrich. A mobilidade do signo teatral. In: COELHO NETTO, J. T.; GUINSBURG, J.; CARDOSO, R. C. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 125-147.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- LESSING, Gotthold. *De teatro e literatura*. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de *verdade*

Martha Dias da Cruz Leite*
Eusébio Lobo da Silva**

Introdução: Stanislavski e Peter Brook - aproximações e diferenças

Peter Brook freqüentemente se remete ao termo “Centelha da Vida” para se referir a uma idéia de um teatro de fortes qualidades expressivas, devido a sua alta capacidade, entre outras, de “prender” a atenção do espectador. Em relação ao trabalho do ator afirma, constantemente, que o principal elemento determinante de toda a sua qualidade resvala no fato de existir ou não “vida” no ato de representar. É neste ponto que Brook propõe, com bastante relevância, as seguintes questões: qual a diferença entre um homem que, imóvel no palco, consegue chamar nossa atenção e aquele que não consegue fazê-lo? Por que, muitas vezes, saímos do teatro com a sensação de ter passado uma noite insípida, apesar de o espetáculo assistido ser dotado de excelentes recursos técnicos e interpretado por bons atores? Ou, então, temos a mesma sensação com certos espetáculos tidos como “culturais” e impregnados de grandes teorias teatrais, ao passo que uma peça muito menos pretensiosa, com um tema bobo e interpretações simples, parece-nos muito mais encantadora. A diferença é a presença desta faísca, uma pequena centelha que acende e dá intensidade a esse momento comprimido, destilado, pois é a presença da vida que faz com que o que está sendo apresentado torne-se interessante.

Um ponto interessante encontrado em seus relatos de trabalho, nos livros que escreve e em suas entrevistas é que, freqüentemente, Brook usa o termo verdade para falar desta qualidade expressiva essencial ao trabalho do ator. Stanislavski tem este mesmo termo como o alvo central de suas pesquisas e, para ele, é a busca pela verdade cênica que deve ser o objetivo de seus atores. A partir daí, escreve o seu Sistema para auxiliar o ator a chegar a um bom resultado em sua representação através de procedimentos mais seguros do que a simples intuição e inspiração.

Com o objetivo de apontar algumas considerações e reflexões sobre a verdade cênica, este artigo propõe a discussão das seguintes questões: o quanto existe de semelhanças e diferenças entre o sentido dado por Peter Brook e Stanislavski ao termo verdade teatral? A verdade Stanislavskiana seria a mesma verdade buscada por Peter Brook em seu teatro? O quanto os procedimentos metodológicos adotados, con-

* Mestre em Artes pela
Universidade Estadual de
Campinas (martha@gmail.com)

** Professor Dr. Livre-Docente
do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de
Campinas
(elobosilva@yahoo.com.br)

¹ BROOK, *A porta aberta*.

cepções de teatro, opções estéticas e até mesmo a escolha da linguagem utilizada para abordar este conceito revelam diferenças, e o que existe de comum em suas buscas e aspirações artísticas? Para responder a essas perguntas, busquemos nas teorias de Stanislavski e de Peter Brook algumas argumentações que possam vir a esclarecer tais questões.

1. A verdade cênica no método de Stanislavski

O termo *verdade cênica* e Konstantin Stanislavski são elementos quase automaticamente associados, afinal foi o diretor russo que introduziu tal termo no vocabulário teatral e, desta maneira, influenciou e polemizou toda uma série de pesquisas em busca dessa qualidade.

Vivendo em uma época em que a artificialidade das atuações e o convencionalismo no repertório eram as práticas mais comuns no panorama teatral russo, Stanislavski operou uma revolução no modo de se fazer e pensar o teatro no início do século XX. Guinsburg², tratando da interpretação dos atores dessa época, descreve um cenário desolador: o estudo sistematizado e rigoroso sobre a arte de interpretar não era a prática comum na formação dos atores, pelo contrário, a presença de atores amadores e sem formação e nem talento predominava nos palcos da época; para ser ator somente era necessário ter uma voz vibrante, maneiras fáceis e, no caso de ser uma atriz, o maior requisito era um corpo bem feito e um rosto bonito; as peças eram montadas com dois ou três ensaios, e os atores não precisavam fazer nada mais do que repetir os sons que o ponto soprava e reproduzir as entradas, saídas e marcações de cena fixadas pelo diretor. Enfim, era uma época de toda a sorte de estereotipia e clichês reproduzidos mecanicamente em uma prática generalizadamente medíocre, em que muitos atores consideravam, inclusive, que uma elaboração cuidadosa do papel, através de um trabalho sistemático, com o uso de técnicas e meios racionais, seria prejudicial para a obra de arte teatral, que deveria ser fruto da inspiração e de uma subjetividade calcada no acaso. Roubine³ compartilha desta visão, qualificando a interpretação teatral convencional do início do século XX como “espírito de rotina, amadorismo, irresponsabilidade e falta absoluta de senso crítico”.

Stanislavski, em sua revolta contra esse cenário, debruça incessantemente sua atenção sobre a sua atividade dramática para estudá-la e desenvolvê-la, através de análises e reflexões rigorosas, em uma busca e experimentação constante com o objetivo de alcançar meios autênticos de expressão na representação teatral. Foi um militante de uma batalha contra clichês, estereótipos, automatismos rotineiros e habilidades exteriores desprovidas de conteúdo emocional.

O Sistema de Stanislavski é baseado no que ele chama de *leis orgânicas da vida* e seu objetivo principal é permitir ao ator alcançar uma boa representação sem depender exclusivamente da inspiração e da intuição. Stanislavski fala constantemente em “criar a vida de um espírito humano”, e, com isso, refere-se a uma atuação que pareça convincente aos olhos do público⁴. Seu trabalho é comumente dividido por estudiosos em duas fases. A primeira é a fase da *memória emotiva*, na qual ele conclui que o ator pode se valer de sentimentos análogos já vividos antes na vida real para viver o papel. Em sua segunda fase, se apóia no Método das Ações Físicas como uma construção segura para a criação do personagem.

² GUINSBURG, *Stanislavski, Meierhold & cia.*, p. 302.

³ ROUBINE, *A linguagem da encenação teatral*, p. 173.

⁴ STANISLAVSKY, *A preparação do ator*.

Fernando Peixoto, no Prefácio do livro de Eugênio Kusnet *Ator e Método*⁵, aborda a questão da *verdade cênica* como uma realidade virtual adotada pelo ator na qual ele acredita piamente, porém sem perder a capacidade de se observar e conduzir a sua criação. Isto significa ter *fé cênica*, isto é, assumir a problemática do personagem e vivê-la com a maior sinceridade possível, sem deixar de ser ele próprio para ser o personagem. Stanislavski afirma que, se o ator souber alcançar este estado de *verdade* em sua atuação, através da aceitação das *circunstâncias propostas* e dos *objetivos* do personagem *como se fossem seus*, a transmissão de idéias e emoções ao espectador será tão eficiente que o ator conseguirá tocar o público, despertar sua emoção e manter o interesse deste na cena apresentada.

A capacidade do ator de inserir-se nas *circunstâncias propostas* e de atuar de acordo com o *objetivo* da personagem forma o trabalho de base da técnica realista de interpretação, pois evita o equívoco de o ator preocupar-se com elementos não fundamentais. Um exemplo disto é a indicação dada por Stanislavski ao ator para nunca interpretar um sentimento *em geral*, isto é, não executar uma ação por executar ou querer “sentir” algo por sentir, pois toda ação em cena deve ter um objetivo⁶. Kusnet coloca o *objetivo* da personagem como sendo o fator chave que levará o ator a conseguir inserir-se nas *circunstâncias dadas*, e não admite que um ator execute uma ação que não seja motivada e orientada por um *objetivo* definido, pois é este que desencadeará a *vontade criadora* do ator:

Portanto, convenhamos que em teatro não possamos admitir que ação cênica seja desprovida de objetivos. Como na vida real, a necessidade estimula a atividade do homem dentro de uma determinada situação, assim também em teatro o objetivo do personagem estimula a imaginação do ator e o induz a agir dentro das circunstâncias da obra dramática.⁷

A *memória emotiva* é o carro-chefe de Stanislavski em sua primeira fase, na qual ele se concentra na Linha das Forças Motivadas Interiores – mente, sentimento e vontade juntos para desencadear a atividade criadora do ator. Para ele, o ator só pode desfrutar de uma interpretação *verdadeira* caso utilize seus próprios sentimentos para representar. Isto está relacionado às experiências dos seres humanos em determinadas situações da vida. Mesmo em suas peças simbolistas ou aquelas que se passam no plano da fantasia, para ele, os personagens experimentam uma gama de sentimentos que os próprios atores possam ter sentido alguma vez na vida, ou seja, os sentimentos dos personagens devem ser análogos a sentimentos já experienciados pelo atores, dos quais estes se utilizariam para representar seu papel. E é por isso que Stanislavski induz seus atores a começar concentrando-se nas situações propostas pelo autor e em visualizações ativas que os auxiliarão a agir *como se* estivessem naquela situação, sem esquecer, é claro, de agir de acordo com os objetivos da personagem para, desta forma, motivar a *vontade criadora* necessária ao despertar dos sentimentos e da vida interior da personagem, provocando assim, a tão almejada sensação da *verdade*.

⁵ KUSNET, *Ator e método*.

⁶ STANISLAVSKY, *op. cit.*, p. 64.

⁷ KUSNET, *Ator e método*, p.29.

Uma outra etapa fundamental no trabalho proposto pelo mestre russo é a *encarnação do papel*. Preparados os desejos, objetivos e aspirações da personagem, o próximo passo é colocá-la em ação, usando as palavras e movimentos físicos para transmitir seus pensamentos e sentimentos. Stanislavski explica que isto significa simplesmente executar os objetivos determinados de um modo físico.⁸ O pensamento do ator no processo criativo stanislavskiano foi algo que adquiriu uma importância fundamental entre os seus seguidores, e é por este motivo que, freqüentemente, encontramos na história da interpretação teatral relatos de más interpretações de seu método, como se este se resumisse à *memória emotiva*. Entretanto, uma importantíssima parte do método de Stanislavski (e talvez seu maior legado) é o Método das Ações Físicas, em que ele deixa clara a importância de externalizar em ações concretas a atividade interior da personagem, procedimento sem o qual todo o trabalho mental de identificação das *circunstâncias dadas, objetivos, visualizações ativas*, entre outros, perde seu sentido.

Se, durante a primeira fase do seu trabalho, Stanislavski se concentra na Linha das Forças Motivas Interiores e na *memória emotiva*, em sua segunda fase ele desloca sua atenção para a necessidade de fixação de elementos trabalhados anteriormente, tais como a memória e os sentimentos. Mas ele admite a impossibilidade de fixar os sentimentos, então recorre às ações físicas para operar tal procedimento: “não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar as ações físicas”.⁹ Ao executar tais ações, a necessidade de justificá-las internamente leva o ator a recorrer a todos os procedimentos, já descritos mais acima. Portanto o Método das Ações Físicas não representa uma ruptura com o processo das Linhas das Forças Motivas e da *memória emotiva*, e sim um novo procedimento que se inicia a partir de elementos exteriores (as ações físicas) que funcionarão como uma espécie de *catalisador* dos sentimentos e emoções.

A ação exterior alcança seu significado e calor interiores, graças ao sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos, a *encarnação externa*.¹⁰

Para isto ser possível, o ator deve acreditar sinceramente em cada uma das ações físicas executadas, pois estas funcionarão como *iscas* para o sentimento interior. Neste ponto, a principal preocupação do ator deve ser a de executar estas ações com a maior *verdade e fé* possível. A *verdade* agora é abordada por meio de uma disponibilidade psicofísica do ator em acreditar, em termos orgânicos, na execução de suas ações.

Basta que o ator em cena perceba uma quantidade mínima de verdade física orgânica, em suas ações ou em seu estado em geral, para que instantaneamente suas emoções correspondam à crença interior na autenticidade daquilo que o corpo está fazendo.¹¹

Em resumo, para Stanislavski “representar *verdadeiramente* significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel”; viver o papel é “tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando”¹², e isto necessita de uma completa união entre a entidade física e a entidade espiritual do personagem. Neste ponto, Guinsburg¹³

⁸ STANISLAVSKY, *A criação de um papel*.

⁹ TOPORKOV, Stanislávsky alle prove. Gli ultimi anni. *Apud BONFITTO, M. O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba*, p. 25.

¹⁰ STANISLAVSKY, *A criação de um papel*, p. 163.

¹¹ STANISLAVSKY, *loc. cit.*

¹² STANISLAVSKY, *A preparação do ator*, p. 39.

¹³ GUINSBURG, *Stanislavski, Meierhold & cia.*, p.4.

assinala a importância de não confundir verdade e realidade na arte, pois aquilo que é real não necessariamente atinge a verdade artística. Em termos práticos, isto significa que Stanislavski não vê o elemento da verdade na arte da representação como uma simples reposição de estados afetivos reais, anteriormente vividos pelo ator e recuperados pelos mecanismos da memória afetiva. Guinsburg argumenta que esta é uma etapa importante do método, mas representa apenas uma parte do processo, pois a outra parte consiste justamente em pôr os elementos mobilizados a serviço de uma configuração significativa no corpo do intérprete. Dar forma artística a este material emocional recolhido na primeira etapa do processo significa, portanto, exprimi-lo organicamente na vida física do ator. Trata-se de uma criação em que a esfera emocional, a imaginativa e a carnal trabalham em conjunção total: “É na efetiva conjugação orgânica das três (esferas) que reside a autenticidade do representado, isto é, a sua verdade”¹⁴.

2. A centelha da vida: uma busca pela vida da cena

Sem estabelecer um método de interpretação, ou sistematizar seus estudos sobre o ator de forma a consolidar procedimentos tão definidos como fez Stanislavski, Peter Brook fala de maneira quase metafórica – e nem por isso menos importante – sobre a problemática da atuação, resvalando em questões muitas vezes de caráter existencial. Em se tratando de *verdade* teatral, ele define como a raiz do trabalho do ator “saber se a cada momento, no ato (...) de atuar, existe uma faísca, uma pequena centelha que acende e dá intensidade a esse momento comprimido e destilado” que é o evento teatral, pois “essa centelhazinha de vida tem de estar presente a todo instante”¹⁵. Para propiciar tal fenômeno, ele acredita ser a única coisa necessária a presença do elemento humano, argumentando que, embora o resto tenha a sua importância, isto é o principal. Para existir teatro são necessárias apenas duas pessoas que se encontram e uma terceira que assiste. A partir dessa afirmação, Brook conclui que o bom ator é aquele capaz de estabelecer com os outros atores e com o público uma relação que funcione, sem deixar, ao mesmo tempo, de manter uma sólida e profunda relação com seu mundo interior. Para ele, a tríade *mundo interior – outros atores – público* é a base do evento teatral, e é no desenvolvimento dessas relações que se encontra o berço da *verdade* cênica, ou seja, uma representação em que se percebe a presença da “Centelha da Vida”.

O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem existir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com a sua vida interior, com seus colegas e com o público.¹⁶

Considerando que Peter Brook, na maioria das vezes, trabalha com atores experientes e que possuem cada qual o seu método pessoal de criação, cria-se a hipótese de que esta seja uma justificativa possível à sua não necessidade de propor um caminho definido, um sistema de trabalho tal como fez Stanislavski. Principalmente depois da formação do Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, onde, ao trabalhar com atores de diferentes culturas e tradições, ele estudou o que está por trás destas técnicas e explorou vários procedimentos de se chegar a uma atuação que considerasse *verdadeira*.

¹⁴ *Ibid.*, p.6.

¹⁵ BROOK, *A porta aberta*, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, p.26.

Peter Brook não teve uma formação em escolas de teatro, sua experiência advém da prática, e ele argumenta que isso fez com que não se apegasse a estilos e classificações teatrais. Assim, durante sua vida, correu de um gênero a outro no intuito de investigar as questões que em cada época o instigavam: transitou pelo teatro convencional inglês no início de sua carreira, época em que priorizava a geometria do espetáculo, as imagens produzidas através da música e das luzes; estudou as teorias de Artaud e realizou pesquisas intensas com a linguagem não verbal; no espetáculo *Marat/Sade* investigou onde, como e em que nível a oposição Brecht – Artaud deixa de ser real; e em *U.S.* adotou procedimentos brechtianos ao montar uma peça em que a denúncia à Guerra do Vietnã era o ponto central da dramaturgia; em 1971 fundou o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, onde reúne atores de várias nacionalidades, etnias e costumes para investigar a essência da comunicação teatral¹⁷; uma de suas últimas peças – *Tierno Bokar*, que viajou pelo Brasil durante o mês de agosto de 2004 – mostrou uma forte tendência realista na interpretação de seus atores, levando ao extremo a estética do “simples e essencial” ao minimizar ao máximo a ação exterior na interpretação.

Peter Brook, em seus livros e entrevistas, apesar de utilizar bastante o termo *verdade* e de concordar com Stanislavski em que ela se encontra nas profundezas da vida, não elabora um conceito de *verdade*, mas utiliza-se de metáforas para explicitar seu pensamento a esse respeito: para ele, a *verdade* é algo inatingível e não passível de ser trazida à luz da reflexão em termos tão concretos como “faça isto porque assim será verdadeiro”. Entretanto, argumenta que, como é possível definir uma mentira – pois esta sim facilmente se revela –, através do combate e eliminação desta mentira, inevitavelmente o que sobra é a *verdade*. Além do que, Brook diz existir um fator intuitivo que leva todo ser humano a sentir, independente da cultura e do gosto pessoal ou artístico, se a *verdade* está presente ou não. Não se pode explicar o que é essa capacidade e como ela funciona, mas, intuitivamente, todos sabem quando algo é realmente bom (o que Brook denomina *dimensão de qualidade*) e quando uma obra não passa de “qualquer coisa”. Desta forma, o conceito de *verdade* empregado por Peter Brook refere-se, em suas palavras, a uma “percepção ampla da realidade”: por um momento, experimentamos a sensação de que a nossa capacidade de percebê-la é ampliada e funciona como um elo entre o aspecto mais profundo da vida (o invisível) e a realidade cotidiana (o visível). Porém este momento é efêmero e, mais uma vez, ficamos com a sensação de que a *verdade* esvai-se, sendo necessário buscá-la novamente. E é esta busca que alimenta e rege o trabalho do ator.¹⁸

Em sua maturidade, Peter Brook passa a abordar o trabalho do ator como aspecto central de suas pesquisas, contrariamente aos seus primeiros anos de teatro, quando se voltava quase que exclusivamente para a questão imagética do espetáculo, deixando a interpretação dos atores para segundo plano.¹⁹ O diretor inglês argumenta que a principal responsabilidade do ator é preparar o terreno e tornar as condições favoráveis para que a “Centelha da Vida” aponte no momento certo, pois a vida impregna o palco somente se o ator for convincente.

¹⁷ LEITE, *Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator.*

¹⁸ Em *Fios do Tempo* fica clara a influência das idéias espirituais de George Ivanovitch Gurdjieff na vida e, conseqüentemente, no trabalho de Peter Brook. Portanto todas essas questões estão ligadas ao conceito de verdade relacionado à ciência-esotérica de Gurdjieff. (BROOK, *Fios do Tempo*).

¹⁹ LEITE, *Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator.*

“Como colher o invisível, como manter as ‘centelhas da vida’ presentes nas ações executadas pelos atores?”²⁰ Bonfitto afirma que é sobre este “como” que a atenção de Peter Brook se concentra enquanto conduz suas pesquisas, que têm como eixo central o ator. Também atenta para o fato importante de que este “como” não diz respeito somente à atuação enquanto conjunto de técnicas e conceitos teatrais, mas também enquanto experiência existencial, que envolve todos os processos perceptivos, sensoriais e intelectuais do ator. O trabalho de Peter Brook passa a ser um “canal de investigação e busca de descobertas que são geradoras de transformações perceptivas, sensoriais e intelectuais, (...) é permeado por uma atitude de ‘abertura existencial’, de ‘suspensão de juízo’ que tem como objetivo perceber o não percebido, descobrir o que está escondido, tornar visível o invisível.”²¹

Independente da linha de pesquisa em que Brook estivesse trabalhando, seu objetivo era o de encontrar um teatro “onde se pudesse experimentar certas coisas que sabemos corresponder profundamente à vida”, não importando o estilo ou a opção estética que representasse²². Neste sentido, é importante trabalhar com o que ele chama de formas vivas, idéia que se contrapõe ao *teatro morto*, isto é, enfadonho, sem sentido e significado tanto para quem vê como para quem faz, cujo produto final é o tédio. E, para trabalhar com formas vivas, Brook acredita que é necessário não cristalizá-las, pois defende que a *verdade* é algo inefável e dinâmico, e conclui que essa é a razão pela qual uma forma perde sua virtude e sua vida se estanca no momento exato em que se torna fixa. Assim, ele define como *teatro morto* aquele que já descobriu a maneira certa de ser feito e não tolera renovações, mesmo quando a “Centelha da Vida” já abandonou a sua forma exterior e sua realização perdeu o sentido.²³

O ator que trabalha dentro desta concepção de teatro tende a estar pronto a se submeter a uma investigação constante, a “angústia da criação” não deve abandoná-lo após os primeiros ensaios. Arriscar e descobrir constantemente novos caminhos e possibilidades – acredita Brook – é a única maneira de não caminhar rumo a uma representação morta. O ator criativo está sempre em constante mudança, pois explora vários aspectos da representação até o último momento: “O verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição, que implica aceitação e medo.”²⁴ Yoshi Oida, ator que trabalha com Brook desde a década de 70, aborda este ponto sob um prisma muito interessante. Ele define o ator criativo como aquele que, mesmo que possua uma técnica tradicional – como, por exemplo, as técnicas tradicionais orientais –, compreende não somente a forma, mas também a essência dessa técnica e, além de tudo, sabe aproveitar-se das inovações do mundo contemporâneo.²⁵ A postura de trabalho do ator, neste caso, resvala até mesmo numa investigação de cunho existencial:

Cada pessoa tem o seu próprio passado, e quando se atua nunca se usa o passado. Ontem e hoje são diferentes e você deve desenvolver algo para o presente. De fato, eu estudei o teatro clássico japonês, mas não para usar no meu trabalho.

²⁰ BONFITTO, *O ator compositor*: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba, p. 121.

²¹ *Ibid.*, p. 122.

²² BROOK, *Em Busca de uma Fome*.

²³ LEITE, *Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator*.

²⁴ BROOK, *A porta aberta*, p. 20.

²⁵ OIDA, *Um ator errante*.

Eu o estudei talvez porque tivesse uma outra personalidade. Talvez as melhores coisas até tenham sido tiradas do teatro clássico, mas não é como uma teoria ou uma técnica. É algo mais. O “como” essa experiência influencia o corpo humano no seu dia-a-dia e no palco é o mais importante. O que importa é o humano, e não a técnica. Quando represento um personagem no palco, a pergunta é **quem sou eu?** Aquele no palco sou eu mesmo encoberto pela personagem, e não um personagem debaixo da minha técnica. Sou eu mesmo como eu construí esta personagem, através da minha vida familiar, das minhas amizades e de meu trabalho com o teatro.²⁶

Ao se analisarem alguns processos de ensaios de montagens de Peter Brook, verifica-se que o diretor trabalha com uma gama variada de técnicas, indo desde a discussão de um texto a práticas menos conceituais como improvisações, compreensão intuitiva através do trabalho corporal, trabalho com abundância de materiais (fotografias, filmes, relatos, artigos, visitas a locais relacionados ao tema do trabalho, etc.), pesquisa de sons, estudo e aplicação de técnicas teatrais diferenciadas, apresentação para crianças e auto-exploração dos recursos do ator (corpo, voz, gestualidade, energia, presença, ritmo, percepção, emoção, relação e concentração). Desta forma, pode-se dizer que Peter Brook trabalha com uma abundância de material que vai sendo lapidado, atos de eliminação daquilo que ele julga não servir ao processo de montagem da peça e, ao mesmo tempo, incorporações de descobertas que julga úteis a este. Portanto, fases de criação, cuja última e mais tardia etapa é o processo de formalização da personagem, que, por fim, acaba por “nascer”, “brotar” destas etapas anteriores²⁷. Roose-Evans²⁸ relata que existem atores que odeiam o método de Peter Brook, pois não conseguem trabalhar com este nível de insegurança quanto a um resultado final, já que Brook encoraja o abandono de uma maneira de interpretar, durante etapas bem tardias do processo, se sentir que esta está se tornando vazia.

Em suma, o conceito de *verdade* no teatro de Peter Brook está muito mais ligado a uma busca infindável por uma forma viva (às vezes até de cunho existencial) do que a um conjunto de técnicas e procedimentos pré-definidos. Oida analisa a diferença entre o que se faz em uma sala de ensaio e o que se leva para o palco: ele diz que o ator recolhe material para que possa carregá-lo até a frente do público e, então, descobrir, a cada noite, como fazer vida usando este material.²⁹ Porém Brook completa dizendo que este é o caminho em termos ideais, mas reconhece que numa temporada longa, este esforço de recriação diária seria insuportável, e é nessa hora que o ator deve se apoiar na técnica para conseguir levar adiante o espetáculo. O ator criativo valoriza tudo o que descobriu, mas sabe que deve aparecer diante do público disposto a redescobrir o que fazer naquela situação, para que, deste modo, se conserve o frescor da atuação.³⁰ Em outras palavras, para que consiga propiciar um terreno fértil para o surgimento da “Centelha da Vida” em sua representação.

²⁶ Entrevista com o ator Yoshi Oida concedida à pesquisa de Iniciação Científica **Estudo das Considerações de Peter Brook sobre o Trabalho do Ator** (LEITE, 2002). Entrevistadores: Martha Leite e Matteo Bonfitto.

²⁷ LEITE, *Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator*.

²⁸ ROOSE-EVANS, Peter Brook and Marat/Sade: Workshop e Production.

²⁹ Cf. Entrevista (LEITE, 2002).

³⁰ BROOK, *O teatro e seu espaço*.

3. *Fé cênica e centelha da vida: uma análise comparativa do conceito de verdade*

Ao considerarmos os caminhos que Stanislavski e Brook propõem para alcançar o que chamam de *verdade*, observamos alguns pontos relevantes para uma comparação. Primeiramente, a própria linguagem utilizada por cada um deles para abordar a questão da *verdade* expressa bem tais diferenças. Stanislavski nos toca pela lógica com que articula seus pensamentos ao definir técnicas e procedimentos bem concretos que podem nortear o trabalho do ator – mas sem deixar de considerar a importância da porção orgânica e inconsciente desse trabalho. Peter Brook nos atinge pelas imagens e sensações que suas palavras nos trazem; usa de metáforas para falar de assuntos que ele considera pertencentes ao campo do indefinível, como a sua concepção de *verdade*; neste caso, é possível notar uma grande influência da filosofia existencial de Gurdjieff³¹, seu guia espiritual³².

Em relação aos procedimentos metodológicos propostos por ambos ao ator, Stanislavski tinha uma escola de atores e estabeleceu um sistema de cunho didático, com passos e procedimentos bem definidos. Peter Brook, em grande parte das vezes, trabalhava com atores experientes e de diferentes tradições culturais e artísticas, experimentando diversas vias para se chegar a uma atuação que ele considerasse verdadeira. Peter Brook argumenta:

Se eu tivesse uma escola de teatro, o trabalho não começaria de jeito algum por caráter, situação, pensamento ou comportamento. Não procuraríamos conjurar anedotas de nossas vidas passadas para chegarmos a incidentes, por mais que fossem verdadeiros. Não buscaríamos o episódio, mas sua qualidade: a essência³³ dessa emoção, além de palavras, aquém do incidente.

Do ponto de vista estético, Stanislavski teve como carro forte o Realismo e, apesar de ter encenado peças simbolistas e expressionistas, a base de atuação de seus atores era a interpretação realista. Peter Brook, em um dado momento da sua vida, expressa certa desconfiança em relação à estrutura de trabalho dentro de uma proposta realista de interpretação:

Interesso-me pela possibilidade de alcançar, no teatro, uma expressão ritual das verdadeiras forças motrizes de nosso tempo, nenhuma das quais, acredito, é revelada nas peripécias ou caracterização dos personagens e situações das chamadas peças realistas.³⁴

Em *O Teatro e seu Espaço*³⁵, Brook ataca o título dado por Stanislavski a seu livro *A Construção de um Personagem*, por achar que “o personagem não é uma coisa estática que pode ser construído como uma parede”. Desta maneira, conclui que o processo de criar um personagem não é uma “construção”, e sim um ato de eliminação. Uma má compreensão do Sistema de Stanislavski pode levar o ator a pensar que é possível definir racionalmente todos os objetivos de uma cena, o que acaba por induzi-lo a uma postura friamente analítica, pois “o objetivo de uma cena, a natureza de uma cena,

³¹ Para saber mais sobre o trabalho de Gurdjieff e sobre a sua concepção de verdade, consulte seu livro *Views from the world*, capítulo “Glimpses of Truth”.

³² BROOK, *Fios do tempo*.

³³ BROOK, *O ponto de mutação*, p.307.

³⁴ BROOK, *O ponto de mutação*.

³⁵ BROOK, *O teatro e seu espaço*.

só pode ser descoberto no processo de ensaio.”³⁶ Como já foi dito, é um erro pensar que Stanislavski propõe um processo puramente racional de trabalho – o Método das Ações Físicas e a Análise Ativa (procedimento que iremos comentar logo à frente) derrubam esta possibilidade –, de modo que o que Brook parece criticar, neste caso, é a terminologia adotada, a palavra “construção”, que pode direcionar a uma postura equivocada por parte do ator.

Uma das principais preocupações de Peter Brook é a de como manter interiormente vivas as ações executadas pelos atores, isto é, como garantir que a “Centelha da Vida” não abandone tais ações. Colocada de outra forma, Stanislavski também parece ter a mesma preocupação ao frisar a necessidade da *ação interior* da personagem durante a execução da ação exterior (“O principal nas ações físicas não está propriamente nelas, mas naquilo que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos”³⁷). Por isso, cria o Método das Ações Físicas para garantir uma porta de acesso mais segura ao reino das emoções e sentimentos, como forma de “acionar” tais elementos (memórias, sensações, etc).

Peter Brook, por sua vez, para resolver a questão de como manter presente a “Centelha da Vida”, se concentra em não cristalizar uma forma externa das ações executadas pelo ator, já que, para ele, a *verdade* não pode ser encontrada em formas fixas e desgastadas. Não sugere procedimentos tão específicos quanto Stanislavski, mas sublinha a necessidade de uma abertura por parte do ator para lidar com uma incessante busca interior de redescoberta, e de uma consciência plena e absoluta de que a ação teatral se passa no tempo presente. Stanislavski expressa essa mesma preocupação de outra forma. Existem dois pontos importantes em seu trabalho neste sentido: os impulsos interiores e a improvisação. O diretor russo aponta para a existência de impulsos interiores, semelhantes a desejos, que levam à ação. O impulso não é a ação, mas sim um ímpeto interior ainda não satisfeito, e a ação é uma satisfação interior ou exterior deste desejo. É o impulso que pede pela ação interior, e a ação interior necessita, conseqüentemente, da ação exterior. Se o ator é capaz de motivar seu desejo pela ação, isto é, criar o impulso originário da ação interior, sua ação exterior será rica em *verdade*.³⁸

Kusnet³⁹ esclarece maravilhosamente a improvisação no trabalho de Stanislavski, ao comentar o método da Análise Ativa. A Análise Ativa é uma maneira dos atores analisarem o material dramático em ação, pois procura compreender os papéis não através de análises intelectuais, e sim através da ação executada com base em um conhecimento superficial da peça, ou seja, o conhecimento que se pode apreender do instante imediato ao primeiro contato com esta. Aqui, os atores só precisam saber contar o conteúdo da peça para partir para a improvisação. Kusnet argumenta que a improvisação é a base da arte, pois isso garante a espontaneidade da criação, e não deve estar presente somente nos primeiros ensaios, e sim até a última apresentação do espetáculo. “Mas como improvisar aquilo que já foi decorado e repetido mil vezes nos ensaios e nos espetáculos? Como poderia funcionar a espontaneidade do ator nessas condi-

³⁶ BROOK, *O ponto de mutação*, p.68.

³⁷ STANISLAVSKY, *A criação de um papel*, p. 219.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ KUSNET, *Ator e método*.

ções?”⁴⁰ Kusnet propõe e responde tais perguntas, esclarecendo que, neste caso, não se trata de uma improvisação livre, e sim da “presença do espírito” da improvisação durante todas as etapas da peça. E isso acontece quando o ator é capaz de, a cada vez que tiver de executar a mesma ação, realizá-la “como se fosse a primeira vez”, isto é, manter a sensação de frescor da primeira execução. Como fazer isto? Apesar de os *objetivos físicos e psicológicos* e as *circunstâncias propostas* serem fixos a cada execução, existe uma série de fatores que podem variar de uma apresentação a outra, como, por exemplo, o estado psicofísico dos atores, a reação da platéia e o contato dos atores em cena (que também nunca representarão da mesma maneira). Estes dois últimos são de fundamental importância, pois o ator tem de desenvolver a sua receptividade à ação dos outros, ou seja, ser capaz de perceber a ação do outro, compreendê-la, comentá-la e só depois reagir a ela.

(...) é através da ação dos outros que nós concebemos o início de nossa própria ação. (...) Graças ao seu poder de receber, o ator consegue captar, em seu espetáculo, novos detalhes da ação cênica, aos quais, por serem novos para ele, reage com autêntica surpresa.⁴¹

Voltando às teorias de Peter Brook: em relação ao que ele fala de não cristalizar uma forma, pois a *verdade* não habita formas fixas, não estaria ele dizendo algo semelhante ao que Kusnet chamou de “manter a presença de espírito da improvisação até o último espetáculo”? E sobre os três vínculos humanos (o vínculo do ator com ele mesmo, com os outros atores e com o público) que Brook aponta como os responsáveis pelo acontecimento teatral, e que o ator deve ser capaz de manter para que a “Centelha da Vida” aponte na representação? Neste caso, haveria uma grande diferença entre essa capacidade do ator de estabelecer tais vínculos e o que Kusnet chama de desenvolver a receptividade do ator à ação dos outros? O que Kusnet chama de *espontaneidade* não seria algo próximo à “Centelha de Vida” de Brook? Ao que tudo indica, essas diferenças são mais nominais e metodológicas do que essenciais. Stanislavski elaborou um sistema contendo procedimentos e técnicas pontuais. Brook debruçou-se numa pesquisa mais aberta no que se refere a tais procedimentos, mas com certeza ele não se importará se algum de seus atores utilizar-se intuitivamente de elementos do Sistema de Stanislavski para alcançar aquela qualidade expressiva em que se percebe a tal *verdade*. Um exemplo disto é o relato de Yoshi Oida a respeito de como criou o seu personagem na peça *The Man Who*, dirigida por Brook:

(...) estava trabalhando em vários papéis da peça, não me preocupava em retratar personagens específicos. Problemas neurológicos e energia humana básica não estão conectados a nenhuma situação pessoal. Simplesmente me concentrei em construir cena detalhe por detalhe, ação por ação. Achei esse processo interessante. Ao mesmo tempo, tentei usar um número mínimo de ações necessárias para comunicar a realidade da situação do personagem.⁴²

⁴⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴² OIDA, *O ator invisível*, p. 85.

E também:

Na peça *The Man Who*, eu fazia o papel de um paciente que tinha perdido a percepção do lado esquerdo do corpo. Numa cena os médicos lhe pediram que se barbeasse inteiramente, de modo cuidadoso, em frente ao espelho. Então ele o fez. Mas como não tinha percepção do lado esquerdo, se barbeou apenas do lado direito do rosto. Estava absolutamente convencido de que tinha se barbeado inteiramente. Durante o teste ele tinha sido filmado em vídeo. Os médicos então pediram que se virasse e se olhasse no monitor do vídeo. Enquanto no reflexo do espelho o lado esquerdo do paciente aparecia à sua esquerda, na tela do vídeo ele aparecia à sua direita, e então ele pôde ver que metade de seu rosto ainda estava coberto de espuma. Naquele momento ele compreendeu que seu cérebro estava danificado. Em termos de palco, eu tinha de olhar para a tela do vídeo e de volta para o espelho três vezes, para comparar as duas imagens no meu rosto. Cada virada repetida de cabeça tinha de desenvolver a situação. A primeira vez que o homem se virou foi quando o médico pediu que olhasse para a tela do vídeo. Então eu simplesmente girava minha cabeça. A segunda vez, como o homem não compreendia o que tinha visto, era preciso verificar a imagem na tela. Para criar o desenvolvimento apropriado, mudei o andamento cada vez que mudava a posição da cabeça. Parece mecânico, mas, na verdade, cada vez que interpretei isso, percebi que sentia uma genuína tristeza. Não sei por quê. Eu não estava procurando pela emoção. Mas por causa do ritmo e da conexão interna, percebi que algumas lágrimas escorriam no meu rosto. De fato, o todo da minha interpretação fora construído através de detalhes físicos minúsculos: virar para a tela num “certo” andamento; depois parar um pouquinho no meio; inclinar a cabeça muito ligeiramente para a direita... e a emoção surgiu. Como ator, se eu procurar primeiro pela emoção, tenderei ao pânico. Posso pensar: “Ontem, senti uma tristeza genuína. Então, hoje, eu tenho de achar a mesma tristeza novamente.” Mas quando tento pensar “estou me sentindo triste”, a tristeza nunca vem. É extremamente difícil repetir a mesma emoção uma atrás da outra. Corre-se um grande risco quando se depende das próprias emoções como base para reproduzir uma cena num espetáculo que deve ficar muito tempo em cartaz. Por outro lado, podem-se repetir os detalhes do corpo exatamente do mesmo jeito todos os dias. Trabalhar com as formas físicas é muito útil aos atores.⁴³

Podemos inferir que Oida, por ser um ator de grande experiência, conhece o Sistema de Stanislavski, mas não é um seguidor de tal. Entretanto, pode-se dizer que este depoimento é uma clara aplicação intuitiva e pessoal de elementos do Método das Ações Físicas e da Análise Ativa de Stanislavski.

⁴³ *Ibid.*, p. 98.

4. Considerações finais

Feitas as análises necessárias, pode-se inferir agora que, do ponto de vista da metodologia de criação, da linguagem adotada em seus relatos de estudo e da estética teatral, as buscas de Stanislavski e Brook caminham para alvos distintos. Entretanto, apesar destas abordagens diferenciadas, existe um ponto que ambos sublinham talvez como a principal preocupação do trabalho do ator: a representação tem que ter “vida” e se comunicar verdadeiramente com o espectador. Independente da ação cênica passar ao nível do realismo ou não, tanto o diretor russo quanto o inglês concordam que a principal obrigação do ator é tornar-se interessante ao espectador, isto é, convencê-lo da realidade ficcional apresentada – realista ou baseada em convenções – e manter seu interesse na representação. Do ponto de vista da representação, ambos, provavelmente, estavam referindo-se ao mesmo nível de **qualidade de expressão cênica** quando falavam de uma representação sincera e verdadeira. Portanto a diferença entre a concepção de *verdade teatral* de cada um está mais nos procedimentos metodológicos adotados, na opção estética e na linguagem utilizada para expressar-se sobre um determinado tema, do que na qualidade de expressão cênica exigida de seus atores. Stanislavski propõe um sistema para isto, já Brook não acredita em métodos fixos e verdades absolutas, mas o elemento humano que emerge da interpretação é o alvo central da busca dos dois encenadores. Stanislavski tentou trazer de volta a humanidade ao teatro e Brook “reafirmou o humano como força maior do ato teatral”, mesmo que cada qual a sua maneira⁴⁴.

Referências Bibliográficas

- BONFITTO, M. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 143p.
- BROOK, Peter. *A porta aAberta*. 2ª ed. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 103 p.
- _____. *Fios do tempo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 336 p.
- _____. *O ponto de mutação*. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaiano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. 321 p.
- _____. Em busca de uma fome. *Cadernos de teatro*, [s.l.], n. 96, p. 1-8, jan. 1983.
- _____. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1970. 151 p.
- EICHENBERG, F. O espaço vazio: entrevista com Peter Brook. *Revista Bravo*, [s.l.], ano 4, n. 37, p. 71-80, out. 2000.
- GUINSBURG, J. *Stanislavski, Meierhold & cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GURDJIEFF Glimpses of truth. In: _____. *Views from the world*. [s.l. : s.n.], [2001?]

⁴⁴ EICHENBERG, O espaço vazio: entrevista com Peter Brook, p. 71-80.

- LEITE, M. D. *Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator*. 78 f. Monografia (Iniciação Científica) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- KUSNET, E. *Ator e método*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987. 168 p.
- OIDA, Y. *Um ator errante*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. 220 p.
- _____. *O ator invisível*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. 220 p.
- ROOSE-EVANS, J. Peter brook and Marat/Sade: workshop e production. In: _____. *Experimental theatre: from Stanislavsky to today*. New York: Avon, 1971. p. 200-263.
- ROUBINE, J.J. *A linguagem da encenação teatral*. 2ª ed. Trad. Yan Michalski: Rio de Janeiro, 1998. 286 p.
- STANISLAVSKY. *A preparação do ator*. 14ª ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. 319 p.
- _____. *A criação de um papel*. 4ª ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. 286 p.
- TOPORKOV, V. *Stanislávsky alle prove*. Gli ultimi anni. Milano: Ubulibri, 1991.

Respiração e criação cênica

A Respiração no Trabalho do Ator¹

Sandra Parra*

A respiração é a primeira de nossas necessidades vitais que aprendemos a suprir por nós mesmos – desde o primeiro segundo de vida! – e a única feita de maneira totalmente independente. A partir do momento em que deixamos o útero de nossa mãe, ninguém mais pode respirar por nós: nascemos, inspiramos, estamos vivos.

Respirar é a função orgânica cuja falta se faz sentir mais agudamente em menos tempo: podemos ficar semanas ou meses sem comer, dias sem beber água, mas não mais do que poucos minutos sem respirar. A ausência de oxigênio desencadeia em nós não só uma necessidade mas uma *urgência* de que aquela falta seja suprida. E, se a fome e a sede precisam de bebida e comida, que estão fora de nós e dependem de uma ação consciente (nossa ou de outro) para se satisfazerem, se evacuar, urinar, dormir são funções orgânicas sobre as quais a vontade consciente tem pouquíssimo poder de influência, a respiração se situa num ponto de equilíbrio – ou, melhor dizendo, de ambigüidade entre esses dois fatores: ela é a única função vital do organismo que, embora sendo involuntária, pode ser controlada voluntariamente por um longo período de tempo.²

E isso nos dá margem à proposição de uma hipótese: acreditamos poder afirmar que a respiração faz um trânsito, ou estabelece uma “ponte fisiológica” entre o consciente e o inconsciente, e que dirigir nossa atenção para essa ponte – para a respiração – pode ser uma maneira de permitir que a consciência possa molhar seus pés no inconsciente, e ao mesmo tempo criar espaço para que o inconsciente possa minar e fluir pelo consciente.

Dada essa hipótese, nós a estenderemos agora para o âmbito das artes cênicas: acreditamos que a respiração pode ser um elemento de grande eficácia no que diz respeito ao trabalho de criação do ator, auxiliando-o a acessar e deixar fluir para a consciência o seu “inconsciente criador”.

Eugenio Barba distingue, na prática do ator, o trabalho pré-expressivo (“modo de canalizar e modelar a energia do ator”) do trabalho expressivo (produção de significados).³ Assim também tentaremos pensar a respiração nas artes cênicas, pois acreditamos que ela tem papel fundamental tanto em um quanto em outro. Os tratados sobre treinamento e metodologias de trabalho para atores, pelo que pudemos perceber até agora, costumam tratar a respiração sempre num nível pré-expressivo, ou, menos ainda, sempre ligada ao aspecto mecânico do treinamento de voz e movimento corporal do ator. Um dos nossos objetivos neste artigo é buscar, nos escritos dos mestres

* Possui graduação em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP. Atualmente é professora substituta da UFOP.

¹ O presente artigo foi extraído, em sua maior parte, da monografia *A Respiração como Signo Comunicativo nas Artes Cênicas*, orientada por Cleide Riva Campelo, sob os auspícios de bolsa Fapesp, no curso de Comunicação das Artes do Corpo – Puc-SP, em 2004.

² Souchard, 1989a, p. 22.

³ Barba, 1994, p. 149-152.

do teatro do século XX, de quem nossa arte ainda hoje é subsidiária, indicações de uma utilização *expressiva* da respiração – ligada à criação artística, à criação e transmissão de significados.

Embora conheçamos a enorme riqueza de práticas e reflexões sobre a respiração na cultura oriental, concentramos nossa busca em pensadores do teatro ocidental. Claro que não pretendemos aqui traçar uma linha divisória, já abolida pelo próprio Barba e os estudos de Antropologia Teatral, entre “métodos do Oriente” e “métodos do Ocidente”, mas gostaríamos de poder traçar, a partir das linhas ocidentais de artes cênicas, um modo de utilização e um pensamento sobre a respiração que estejam mais próximos da nossa realidade, da nossa experiência. Isso porque percebemos que as artes cênicas orientais, seus métodos criativos e de treinamento são indissociáveis de sua cultura, sua filosofia, seus rituais e religiões. E acreditamos que o mesmo se pode dizer das artes cênicas ocidentais, embora séculos de pensamento analítico possam ter nos dado a ilusão de independência entre tais assuntos.

A primeira questão com que nos deparamos em nossa pesquisa foi a absoluta escassez de referências à respiração nos livros escritos pelos mestres do teatro ocidental sobre seus métodos de trabalho. Seja na prática de treinamento, seja na prática de criação, interpretação ou vivência de um trabalho cênico, todos os artistas são unânimes em reconhecer a importância fundamental da respiração no trabalho do ator. Ainda assim, surpreendentemente, quase não encontramos referências específicas à respiração nos autores estudados. Eugenio Barba, por exemplo, em seus estudos sobre a Antropologia Teatral e a busca dos “princípios que retornam”, não inclui entre eles a respiração – embora nos pareça claro, à leitura de seus escritos, a importância e o peso desse elemento em todos os princípios que ele discute.

Uma significativa exceção é o trabalho desenvolvido por Iben Naguel Rasmussen no grupo *A Ponte dos Ventos*, dirigido por ela na Dinamarca. Atriz do grupo Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba, formou o grupo Ponte dos Ventos em 1989, com atores de várias partes do mundo, e nele conduz pesquisas sobre questões que lhe são próprias, independentemente do Odin.

Para Iben, a respiração é elemento fundamental para o surgimento de um estado criativo do ator. De fato, “o ‘terceiro olho’ de Iben – centrado no plexo solar – a orienta em direção à ‘corrente subterrânea’ que ela pesquisa; e esse terceiro olho pode ser visto pelos alunos como a própria perspectiva [verticalização do trabalho] e suas asas [que os lançam em direção à criação]”.⁴

O grupo se encontra uma vez por ano, durante vinte dias, durante os quais treinam, criam, trocam experiências. Um dos componentes desse grupo é o ator Carlos Simioni, que integrou ao treinamento do grupo Lume vários dos exercícios desenvolvidos no Ponte dos Ventos; dentre eles, a *Dança dos Ventos*. Segundo a descrição de Luís Otávio Burnier,

A dança dos ventos consiste em um passo ternário, harmonizado com a respiração – que é binária – da seguinte forma: o passo ternário tem um acento forte no início, que deve coincidir com a expiração. (...) A dança dos ventos é uma forma de converter a respiração – concretamente, a

⁴ Rietti; Aquaviva, 2001, p. 2.
Tradução livre.

expiração – em uma fonte de energia. Normalmente, a expiração é um momento de relaxamento no qual nos esvaziamos de energia. A questão é como utilizar esse momento para renovar a energia. Na dança dos ventos a auto-renovação é realidade, ao fazer coincidir a expiração (o momento no qual finaliza o processo de respiração) com o momento inicial do passo ternário.⁵

Segundo Iben “não faz diferença usar a palavra energia; eu a uso porque não conheço outra”.⁶ O que lhe interessa é, antes de tudo, que o *fluxo* do trabalho aconteça; que a criatividade do ator flua junto com sua movimentação, sua voz, sem bloqueios e sem se deixar esgotar pelo cansaço. E a Dança dos Ventos, se pode ser executada pelos atores durante horas, sem esgotamento, improvisando e criando sobre seu passo ternário básico (e sempre comum a todos na sala), também serve, por exemplo, de fio condutor ao *Espetáculo Branco*, montagem feita pelo grupo, que se renova, a cada ano, sendo sempre apresentado em situações e espaços diversos.

Outra exceção que podemos citar, no que concerne à atenção dedicada à respiração na criação cênica, é o trabalho de Antonin Artaud, de que falaremos mais adiante neste artigo.

Na prática do trabalho de cunho stanislavskiano – em geral ligado à estética realista – é voz corrente a importância da respiração na criação e na interpretação de um papel (a ponto de os atores da época áurea do teatro realista no Brasil afirmarem que “atuar é respirar”). No entanto, em seus escritos, as referências à respiração feitas por Stanislavski são pouquíssimas, e muitas vezes podemos mais adivinhá-las do que encontrá-las citadas de maneira concreta.⁷

Temos, em *A Construção da Personagem*,⁷ por exemplo, várias referências sobre a pausa lógica e a pausa de pontuação – sua importância na clareza da enunciação, mas principalmente na clareza da *expressão artística* do universo construído pelo ator. No entanto, não encontramos nenhuma referência sobre a função ou importância da respiração nessas pausas, a despeito do controle e consciência respiratórios que elas implicam.

Mas notamos que, em grande medida, o estudo das pausas lógicas e de pontuação serve como uma “preparação de terreno” para que Stanislavski possa introduzir o assunto das *pausas psicológicas* – um dos pontos centrais da sua técnica de representação, que se liga diretamente ao trabalho criativo, imaginativo e de construção da ação interior e exterior. O próprio Stanislavski afirma que:

Enquanto a pausa lógica modela mecanicamente as medidas, frases inteiras de um texto, contribuindo assim para que elas se tornem compreensíveis, a pausa psicológica dá vida aos pensamentos, frases, orações. Ajuda a transmitir o conteúdo subtextual das palavras. Se a linguagem sem a pausa lógica é ininteligível, sem a pausa psicológica não tem vida.

A partir disso, seria possível a um pesquisador do método stanislavskiano desenvolver todo um trabalho a respeito do papel e do envolvimento da respiração na criação, sustentação e comunicação das

⁵ Burnier, 2001, p. 131.

⁶ Rietti; Aquaviva, 2001, p. 10. Tradução livre.

⁷ Stanislavski, 1992.

⁸ *Op. cit.*, p. 163.

pausas psicológicas; podemos afirmar, por observação e experimentação empíricas, que pausa psicológica e respiração são absolutamente inseparáveis e interdependentes. Esse aprofundamento sobre a respiração no trabalho criativo do ator o próprio Stanislavski não o faz, nem sequer o aponta – deixa-o ser feito, podemos crer, por cada corpo, cada organismo, para cada ator fazê-lo a seu modo, cada um com suas especificidades, talentos e sensibilidades únicos e irrepetíveis.

Tampouco pretendemos, a partir deste trabalho, propor a criação de trilhos, “métodos”, receitas de como manipular tecnicamente a respiração para que se atinja tal ou qual fim, com “melhor resultado”. Nossa intenção aqui é a de chamar a atenção para um aspecto fundamental do trabalho criativo: a respiração, e apontar suas possibilidades não apenas como instrumento mecânico, mas principalmente como porta, ou caminho, para que o artista criador possa acessar os recessos e as infinitudes criadoras – aquilo que o próprio Stanislavski chamou, com tanta felicidade, de “inconsciente criador”.

No livro *Em Busca de um Teatro Pobre*,⁹ de Jerzy Grotowski, podemos ler sobre a proposta e a efetivação de um treinamento para o ator que o coloque em um nível de atenção e consciência muito diferenciadas em relação às que se têm cotidianamente – um estado “não-cotidiano” do corpo e da mente, que permita o *encontro*, o desnudamento do ator diante do público, que comungará com ele daquele momento de autotranscendência.

No primeiro dos dois artigos intitulados “O Treinamento do Ator”, descrevem-se exercícios de treinamento elaborados entre 1959-1962. Esses exercícios buscavam criar um treinamento pessoal para o ator que lhe permitisse descobrir “as resistências e os obstáculos que o prendem na sua forma criativa” e sobrepujá-los. Nesse treinamento, segundo Grotowski, “não há exercícios respiratórios. (...) Não trabalhamos diretamente com a respiração, mas corrigimo-la através de exercícios individuais que são quase sempre de natureza psicofísica”.¹⁰

E então nos perguntamos: o que ele querará dizer por “não trabalhar” a respiração? E o que significa “corrigi-la”? Mesmo porque ele coloca exercícios de “respiração total” na parte destinada ao trabalho vocal. Será que ele quer dizer que não propõe exercícios que explorem as potencialidades da respiração “em si”, mas apenas a coloca a serviço da voz e do domínio das técnicas corporais, como esse capítulo dá a entender?

No segundo “O Treinamento do Ator (1966)”, encontramos, na extensa parte dedicada ao trabalho com voz, o seguinte trecho:

Durante estas aulas [de dicção], presta-se muita atenção à respiração e às diferentes técnicas de respiração. Isto está errado. A respiração abdominal, por exemplo, não pode ser aprendida por todo mundo. (...) Tenha o cuidado de somente sugerir um método aperfeiçoado de respiração a alguém que tenha dificuldades genuínas com a respiração. É uma bobagem impor um certo tipo específico de respiração ou uma certa técnica a alguém que não tenha problemas a este respeito.¹¹

⁹ Grotowski, 1992.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 107-108.

¹¹ *Op. cit.*, p. 153.

O que podemos depreender desse trecho é que, da mesma forma que os exercícios corporais são propostos sempre no sentido de fazer com que o ator supere suas inibições e resistências, o trabalho sobre a respiração deveria ser feito apenas em atores que apresentem “travas” ou “problemas” respiratórios evidentes, no sentido de liberá-la, e jamais no sentido de lhe dar uma forma ou modo de utilização rígido, como Grotowski denuncia ser feito nos cursos tradicionais de voz.

Nisso, concordamos integralmente com ele. Mas continuamos ainda com uma questão: se todo o corpo e a voz são trabalhados de maneira “extra-cotidiana”, codificada, treinada, por que não a respiração? Porque parece-nos, ao ler esses artigos, que não se analisa, nem se pergunta primeiro ao aluno se ele tem algum bloqueio corporal ou vocal – de certa forma, parte-se do princípio que esse bloqueio já exista (ou que, se não existir, o exercício de qualquer forma não trará mal algum...). Qual seria o motivo desse “passe livre” para a respiração?

Ainda mais considerando-se que, do ponto de vista de Grotowski, “[o corpo do ator] deve ser treinado para obedecer, para ser flexível, para responder passivamente aos impulsos psíquicos (...). A espontaneidade e a disciplina são os aspectos básicos do trabalho do ator, e exigem uma chave metódica”.¹² Pois bem; diante disso, gostaríamos de levar em conta que o Dr. Angelo Gaiarsa afirma que a respiração está totalmente conectada à vontade humana – mais ainda do que isso, é o *primeiro ato de vontade consciente* do ser humano, motivado pela sensação de asfixia sentida após o desligamento do cordão umbilical. Ela é “o primeiro ato intencional, ou de vontade dirigida, a primeira experiência da função reguladora da consciência, e a primeira experiência de sensação significativa. Todas essas coisas que são ditas em muitas palavras são um ato só”.¹³ Assim, partindo-se dessa premissa, tem-se que, para que a disciplina – vontade – possa abrir caminho para o impulso psíquico – inconsciente criador –, a “chave metódica” de que Grotowski fala deverá passar necessariamente, seja de modo consciente ou não, pela respiração.

Em “O Treinamento do Ator (1959–1962)”, ao dizer que em seu trabalho “não há exercícios respiratórios”, o próprio Grotowski nos remete ao capítulo “A Técnica do Ator”, dizendo explicar lá seus motivos para tal postura. Nesse artigo, percebe-se que o que Grotowski chama de “exercícios respiratórios” são condicionamentos formalizados da respiração, “modos” de se respirar “corretamente”. Realmente, por tudo o que já temos dito neste artigo, condicionar a respiração a uma determinada fôrma só poderá limitar não só o desempenho físico/vocal do ator, como também sua intuição criativa.

Mas acreditamos que se podem trabalhar exercícios de respiração no sentido de ampliar não só nossa consciência sobre o nosso próprio corpo, como também sobre todo o universo de possibilidades criativas que a própria respiração traz consigo. Mais do que isso, é parte da nossa hipótese nesse trabalho que esses exercícios podem ser altamente eficazes nesse sentido. Como exemplo concreto, citamos Eugênio Barba, que, ao falar sobre a *pesquisa do sentido*, cita Luís Otávio Burnier:

A expiração [para Decroux], ao contrário do que acontece normalmente, era a parte ativa sobre a qual ele apoiava e

¹² *Op. cit.*, p. 216.

¹³ Gaiarsa, 1994, p. 52.

desenvolvia a ação. A inspiração era veloz, chamava-a *spasme*, era o início da ação que se chocava contra a resistência obtida, prolongando o máximo possível a expiração. (...) ¹⁴

Essa “expiração forte” de Decroux é perfeitamente visível em vídeos que mostram o próprio mestre em demonstrações do seu trabalho. ¹⁵ A força e a liberalidade com que utilizava a respiração, sem pretender escondê-la, camuflá-la, como se faz no trabalho realista, nos impressionaram muito. Talvez seja esse um dos componentes da força e da vitalidade do trabalho de Decroux, de que nos fala Burnier:

Todos os que estudaram com ele têm uma técnica refinada, alguns extraordinária. Mas é uma técnica fria. Apenas Decroux conseguia comover-me. ¹⁶

Em relação à respiração, o aprendizado teatral ministrado em escolas, cursos e nos livros, seja no âmbito da expressão corporal, seja no âmbito do trabalho vocal, está sempre preocupado com a *inspiração* do ar. Nos são ensinadas técnicas e truques para ampliar o fôlego, para “abrir” as costelas, para introduzir a maior quantidade de ar possível nos pulmões e liberar esse ar de maneira muito controlada, quase “avara”, para que o preciosíssimo “fôlego” não nos falte nunca.

No entanto, o estudo da fisiologia da respiração nos mostra que, sem uma expiração eficiente, não há inspiração eficiente. É o esvaziamento adequado dos pulmões que gera o reflexo da inspiração. Como nos mostra o Dr. Souchart, ¹⁷ músculos inspiratórios em constante tensão não permitem uma expiração adequada do ar, o que “diminui a amplitude inspiratória possível, visto que os inspiratórios já se encontram bloqueados na inspiração”; isso aumentará consideravelmente o número de movimentos respiratórios necessários para garantir a oxigenação corrente, gerando fadiga; finalmente, graças a essa tensão acumulada nos inspiratórios, os músculos expiratórios (chamados de “antagonistas-complementares dos inspiratórios”) perdem seu tônus. Sem poder expirar adequadamente, a inspiração não se dará de maneira natural e completa, e assim se cria um círculo vicioso de “falta de fôlego”. Como nos diz o Dr. Souchart, “excetuando-se certos casos de problemas neurológicos ou edema pulmonar, não existe insuficiência inspiratória, apenas insuficiência expiratória”. ¹⁸

Assim, trabalhando-se com foco apenas na inspiração, acabamos por nos tornar atores de respiração fraca, sem tônus, sem vigor. Para compensar essa falta, criamos uma série de tensões paralelas, parasitas, na tentativa de criar uma base que sintamos sólida para a emissão da nossa voz, da nossa energia, da nossa presença em cena – e de toda a arte que pretendemos transmitir ao público espectador. Mas um corpo cheio de tensões, de “pré-ocupações” – Stanislavski já nos advertia! – não pode entrar em contato com seu “inconsciente criador”, e não pode, muito menos, deixar que essa criação flua com liberdade, transite sem impedimentos entre a sensibilidade do artista e sua expressão física; entre o mundo sensível do ator e o mundo sensível do espectador, criando assim uma comunhão verdadeira entre os dois, e não uma “imposição de arte” para um assistente temeroso e passivo.

¹⁴ Barba, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵ Esses vídeos foram assistidos quando atendíamos às oficinas de teatro físico de Yves Lebreton em Firenze, Itália, e pertencem ao seu acervo particular.

¹⁶ Barba, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷ Souchart, 1989a, p. 86-87.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 87.

Antonin Artaud terá sido, talvez, dos pensadores do teatro ocidental, aquele que mais se dedicou ao estudo da importância e do poder da respiração na criação cênica. Percorrendo-se os artigos e cartas publicados em *O Teatro e seu Duplo*, acreditamos ser possível traçar uma certa “trajetória” da busca de Antonin Artaud pela *poética feita para os sentidos*. Parece-nos que essa busca, no decorrer de sua vida, no desenvolver de seu pensamento, leva-o a ir fazendo um mergulho cada vez mais profundo em seu próprio corpo, e vai deixando cada vez mais clara, mais *transparente*, a importância da respiração na relação do artista com sua obra e desta com o mundo.

A leitura de seus textos não traz respostas concretas, não fornece pontos de apoio, mas abre portas e lança em espaços; não fomos nós os primeiros a dizer isso, ou a nos sentirmos assim, nessa *perplexidade* que a escrita de Artaud gera, mas nos parece que isso é, de certa forma, inescapável. Falamos em perplexidade, mas talvez essa não seja a melhor palavra, visto que não é hesitação nem imobilidade o que surge durante as leituras; talvez melhor fosse *deslumbramento*: lemos Artaud, nossa razão não pode explicar do que se trata exatamente, mas sentimos que “*é assim*”, e o seguimos, e nos deixamos levar.

Suas proposições nos geram perguntas, suposições imagéticas, mais do que “idéias” sobre a respiração. Já em “O Teatro e a Peste” encontramos uma relação bastante instigante:

(...) os dois únicos órgãos realmente atingidos e lesados pela peste, o cérebro e os pulmões, são os que dependem diretamente da consciência e da vontade. Podemos impedir-nos de respirar ou de pensar, podemos precipitar nossa respiração, ritmá-la à vontade, torná-la voluntariamente consciente, introduzir um equilíbrio entre os dois tipos de respiração: o automático, que está sob as ordens diretas do sistema simpático, e o outro, que obedece aos reflexos do cérebro tornados conscientes.

(...) A peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes ou em vias de se manifestar.¹⁹

Se a peste, o grande desorganizador de sistemas, ataca no corpo onde a consciência atua – o cérebro e a respiração, se o teatro deve ser como a peste, penetrando, contaminando, destruindo a ordem estabelecida, poderíamos depreender daí que a força ou a poesia do teatro devem contaminar, desorganizar, destruir primeiramente o cérebro e a respiração, para então esses dois “matarem” o resto do corpo culturalmente condicionado do ator?

A questão da respiração é de fato primordial, ela é inversamente proporcional à importância da representação exterior.

Quanto mais a representação é sóbria e contida, mais a respiração é ampla e densa, substancial, sobrecarregada de reflexos.

¹⁹ Artaud, 1999, p. 16.

E a uma representação arrebatada, volumosa e que se exterioriza corresponde uma respiração de ondas curtas e comprimidas.

Não há dúvida que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria. (...)

O que a respiração voluntária provoca é uma reaparição espontânea da vida. (...) pela acuidade aguçada da respiração o ator cava sua personalidade.²⁰

O artigo “Um Atletismo Afetivo” está em um ponto do trabalho de Artaud em que ele já se encontra empenhado em procurar dar forma, sistematizar suas idéias sobre o trabalho do ator, sobre suas relações com o orgânico e o metafísico. E, nesse artigo, Artaud o faz procurando criar um método de trabalho baseado justamente nos estudos cabalísticos sobre a respiração.

Não sabemos se esse trabalho, assim estruturado, rendeu frutos – pelo que podemos saber, tampouco o próprio Artaud teve chances de pô-lo à prova. O que nos interessa aqui, sobretudo, é como ele não só creditava à respiração potencialidade criativa, mas também acreditava ser possível criar um caminho, um método de trabalho baseado na respiração.

Nisso, também nós acreditamos. Para traduzir aquilo que acreditamos que pode ser o papel da respiração no trabalho cênico, talvez melhor do que o termo “método” (que pode induzir à idéia de um esquema fechado de proposições) seja o conceito de *operacionalizador*, como explicitado por Luís Otávio Burnier:

O termo *operacionalizar* pode ser compreendido de distintas maneiras. Por um lado, significa o *tornar fato*, ou *materializar* o impulso criador, ou seja, modelar a matéria de maneira que a aproxime ao máximo do que se tem em mente (ou do que se tem em si). A criação só será realizada quando ambos, impulso criador e modelagem, acontecerem. (...) O termo *operacionalizar* também pode estar ligado aos caminhos que permitam o contato entre *dimensão interior* e *dimensão física e mecânica*. Para o ator, trata-se do contato, do *fluxo comunicativo* que ele deve estabelecer entre sua pessoa, sua humanidade, seu fluxo de vida e seu *fazer*.²¹

Acreditamos, por tudo o que foi dito, que a respiração pode ser um operacionalizador altamente eficaz para o trabalho do ator – principalmente na questão de o operacionalizador estar ligado àquilo que Burnier chama de “contato entre dimensão interior e dimensão física”. E que a respiração pode, sim, concretizar-se na dimensão estética com que sonhou Artaud.

O tema da respiração e sua conexão com as artes cênicas é tão vasto quanto fascinante; sua riqueza de possibilidades, tanto concretas e físicas quanto imagéticas e poéticas, abre campo para um universo imenso, talvez inesgotável, de conexões, potencialidades. A partir do estudo da respiração podemos também pensar toda uma nova maneira de trabalharmos a conexão com o público (a partir da *identificação*

²⁰ In: *op. cit.*, p. 152.

²¹ Burnier, 2001, p. 24-25.

respiratória, conceito que extraímos dos trabalhos do Dr. Gaiarsa) e o entendimento da própria encenação, pensando a respiração como uma *metáfora para a cena*. Essas idéias serão desenvolvidas de maneira mais aprofundada em artigo próximo.

Isso significa que há novamente *magia* de viver; que o ar do subterrâneo, embriagado, como um exército refluí de minha boca fechada para as narinas escancaradas, num terrível barulho guerreiro.

Isso significa que quando represento meu grito deixou de girar em torno de si mesmo, mas desperta seu duplo de forças nas muralhas do subterrâneo.

E esse duplo é mais que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu.

Do tamanho de uma concha, adequado para segurar na palma da mão, esse segredo; é assim que fala a tradição.

Toda a magia de existir terá passado para um único peito quando os Tempos se encerrarem.

(...)

E com o hieróglifo de uma respiração quero reencontrar uma idéia do teatro sagrado.²²

Referências bibliográficas

Sobre respiração

FOX, Eduard L.; BOWERS, Richard W.; FOSS, Merle L. *Bases Fisiológicas da Educação Física e dos Desportos*. 4º ed. Trad. Giuseppe Taranto. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1991.

McARDLE, William D.; KATCH, Frank I.; KATCH, Victor L. *Fisiologia do Exercício – energia, nutrição e desempenho humano*. 4º ed. Trad. Giuseppe Taranto. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1982.

SOUCHARD, Philippe-Emmanuel. *Respiração*. São Paulo: Summus, 1989.

_____. *O Diafragma*. São Paulo: Summus, 1989.

Sobre teatro

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

²² Artaud, O Teatro de Séraphin, in: *op.cit.*, p. 171, 173.

- _____; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec/ Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator*: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. 4º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- RIETTI, Francesca Romana; ACQUAVIVA, Franco (org.). *Il Ponti dei Venti: un'esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen*. Copenaghen: F. Hendriksens, 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. 6º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *A Preparação do Ator*. 10º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- Sobre psicoterapia:*
- GAIARSA, José Angelo. *Respiração, Angústia e Renascimento*. 3ª ed. São Paulo: Ícone, 1996.
- _____. *O Corpo e a Terra*. São Paulo: Ícone, 1991.
- NOGUCHI, Haruchika. *Order, Spontaneity and the Body*. Tokyo: Zensei, 1984.
- Publicações e Periódicos
- DEMPSEY, Jerome A. Is the Lung Built for Exercise? *Medicine and Science in Sports and Exercise*. v. 18, n.02, dez. 1985.
- FIORAVANTI, Carlos. Prova de Resistência. *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, n. 89, p. 32-37, jul. 2003.

O Teatro na Pós-Modernidade: uma tentativa de definição estética

Tania Alice Feix¹

Introdução

Em várias encenações recentes, a cadeira de rodas constitui um dos objetos cênicos principais. Toda ação da peça parece assim concentrada ao redor do tema da alienação, da impossibilidade de ação. Em *Acordei que sonhava* do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, a protagonista da adaptação de *A vida é um sonho* de Calderón de la Barca tenta escrever, presa numa cadeira de rodas. Na cena final de *Antígona* de Antunes Filho, Antígona aparece amarrada em cima de uma cadeira de rodas. Em *Festa de Casamento*, adaptação de Eid Ribeiro do *Casamento do Pequeno Burguês* de Brecht, o personagem da mãe passa o casamento todo na cadeira de rodas, simbolizando a postura de submissão na qual a família a coloca. Em *Psicose 4h48*, montagem da peça de Sarah Kane pela Cia Marcos Damaceno, a protagonista efetua um vai-e-vem com a cadeira de rodas que simboliza a sua incapacidade de lidar com a crueldade do mundo. Simbolizando a submissão do indivíduo diante da sociedade que o oprime, a cadeira de rodas, utilizada frequentemente nas encenações contemporâneas, acaba igualmente criando um eco de uma peça para a outra, que não é somente temático. Objeto cênico, a cadeira de rodas parece sugerir, além do conteúdo simbólico imediato, uma paralisia geral, que pode ser vista como a metáfora da situação do teatro na Pós-Modernidade, paralisia que se observa diante das políticas públicas, mas também dentro do universo artístico de uma forma geral. Surge então a questão de saber se os parâmetros que definem a Pós-Modernidade não acabam criando uma prisão para a expressão artística. De que maneira as teorias artísticas contemporâneas influem sobre a criação teatral de um ponto de vista estético, mas também ético? Esse artigo propõe uma tentativa de definição da estética teatral a partir de algumas encenações atuais, focando particularmente nos espetáculos apresentados no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana em 2006².

Dificuldades preliminares

Na linguagem crítica, o consenso tende a chamar de “contemporânea” a criação dos dez últimos anos, ou seja, voltando dez anos atrás a partir do momento da enunciação textual. Conseqüentemente, pode-se considerar “contemporânea” a produção de 1996 até 2006. Definir esteticamente a produção artística de uma época constitui uma tentativa complexa porque, a partir de certas características analisadas,

Diretora teatral, escritora e professora de História e Estética Teatral na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutora em Letras e Artes pela Universidade de Aix-Marseille I (França). E-mail: taniaalice@hotmail.com.

¹ Diretora teatral, escritora e professora de História e Estética Teatral na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutora em Letras e Artes pela Universidade de Aix-Marseille I (França). E-mail: taniaalice@hotmail.com

² O Festival de Ouro Preto e Mariana de 2005 foi organizado pela Prof.ª. Dra. Guiomar de Grammont, diretora do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura (IFAC) da UFOP, e o Prof. Dr. Fábio Favarsani, Pró-Reitor de Extensão. A Curadoria de Artes Cênicas foi realizada pelo Prof. Dr. Gilson Motta e pela Prof.ª. Dra. Tânia Alice Feix, autora do artigo.

corre-se o risco da generalização com o objetivo da sistematização. Por definição, a delimitação de uma identidade é fechada; corre-se igualmente o risco da superficialidade, na medida em que a afirmação da identidade é acompanhada de um procedimento de exclusão. Por exemplo, quando se organizam festivais de teatro no Ceará reservados a grupos regionais, recorre-se sempre aos mesmos questionamentos: o que é um grupo “cearense”? Um grupo que trabalha com estética nordestina, mesmo sediado no Rio de Janeiro? Um grupo cuja sede é no Ceará? Um grupo cujo diretor é cearense?

No caso da produção teatral contemporânea, a questão da identidade é mais complexa ainda. O que une, de um ponto de vista estético, uma encenação da Oficina Multimídia de Belo Horizonte com a apresentação do Bumba-meu-Boi de Ipatinga, do interior de Minas, ambas realizadas durante o Festival? O aspecto polimorfo da criação contemporânea, que brinca com a noção de diversidade, pela junção de textos, de linguagens, de contextos culturais não facilita a definição.

Outro fator que dificulta a análise é a simultaneidade da pesquisa com o contexto analisado. Para que uma análise tenha pertinência, percebe-se freqüentemente que o pesquisador não pode ter uma proximidade muito grande com o assunto analisado. Por exemplo, pelos dogmas da sua profissão, um psicanalista é proibido de praticar a análise com um membro da família ou um próximo. Essa dificuldade inerente à simultaneidade conduz ao fato de que as teses de mestrado ou doutorado em Letras são preferencialmente consagradas a escritores mortos, sob pena de que a História interfira no processo de construção da obra, a desmentindo, por exemplo.

Considerando essas dificuldades, podemos tentar, pelo menos, delimitar alguns traços da criação teatral contemporânea a partir dos trinta espetáculos apresentados em espaços tradicionais e alternativos durante o Festival de Inverno de 2006.

Uma estética do indivíduo

Considera-se que a contemporaneidade, definida anteriormente, se insere no contexto da “Pós-Modernidade”.

O termo “Pós-Modernidade”, pela sua própria estrutura semântica, sugere uma continuidade e, ao mesmo tempo, uma ruptura. A Pós-Modernidade seria uma forma de continuidade da Modernidade, conforme o imperativo de Rimbaud para quem teríamos que ser “*sempre absolutamente modernos*”. A Modernidade é considerada como sendo essa tensão em direção ao que está por vir, um futuro promissor, que cumpra com as esperanças do agora. Nesse sentido, os jornais e periódicos mais lidos na Europa do século XIX são representativos: os títulos *Domani* (Itália) ou *L'espoir* e *L'Avenir* (França) revelam a tensão humana em direção ao Futuro. Se referindo às teorias de Jean-François Lyotard em *La Condition Post-Moderne* e de acordo com o Historicismo do século XIX, a Modernidade seria a época de crença nos grandes mitos coletivos que iriam levar a Humanidade para um bem-estar mais elevado. Entre esses mitos promissores, costuma-se tradicionalmente colocar o Capitalismo, o Comunismo, o progresso científico e tecnológico, a religião ou mesmo a psicanálise. Com a realização desses “Grandes Mitos” (Lyotard), a Humanidade iria conquistar um

futuro promissor. A derrota progressiva desses Mitos conduziu a uma visão desencantada em relação ao futuro. Tanto que, para Lyotard, os acontecimentos em Auschwitz assinarão definitivamente o fim da Modernidade. O filósofo analisa o fracasso desses Mitos:

As guerras totais, os totalitarismos, a diferença dos países do Norte para os países do Sul, o desemprego e a pobreza e a crise da educação são devidos ao desenvolvimento tecnocientífico, artístico, econômico e político.³

Foram tantos mitos que a Humanidade conseguiu visualizar como uma utopia por vir. Dentro da filosofia de Foucault, a análise em relação aos progressos possíveis para a Humanidade se acompanha da análise da instauração de um único sistema, cujo objetivo era desenvolver os valores ligados ao capitalismo. O filósofo analisa de que forma o desenvolvimento técnico e industrial, iniciado no século XVIII, se acompanhou de uma fase na qual a práxis pedagógica desenvolveu uma variedade de métodos para disciplinar o ser humano em função do valor fundamental do sistema instaurado: a produtividade. Escravizando-se em função desse “ideal”, a Humanidade teria abandonado simultaneamente seus ideais e mitos coletivos. O próprio Walter Benjamin, que se posiciona contra o historicismo positivista, acaba se afastando do princípio de causalidade que significaria progresso. No seu ensaio sobre Brecht, Ingrid Dormien-Koudela analisa essa desconstrução do mito do progresso na filosofia de Benjamin: “Benjamin entende a história não como um acontecimento a ser reconstruído, mas como produto de uma atividade heurística que independe do próprio ponto de vista espaço-temporal historiográfico”⁴, sublinhando a relatividade do posicionamento do historiador e analista em relação ao contexto.

Com a morte de Deus anunciada por Nietzsche, cujos pensamentos modificaram radicalmente toda filosofia ocidental enterrando definitivamente o mito do catolicismo salvador, estaríamos de volta para praticar o que Glusberg chama de “*cerimônias sem Deus, rituais sem crenças*”⁵. Em *A última gravação de Krapp*, de Beckett, direção de Francisco Medeiros, Krapp se mostra desencantado em relação à vida, sem esperança em relação ao futuro, preso dentro de uma vida que invariavelmente se repete de um aniversário para o outro. Resgatando uma gravação realizada num aniversário passado, ele observa com desespero a rotina repetitiva na qual nenhum Deus, nenhum ideal pode vir salvá-lo. Assim como a sociedade ficou órfã das suas utopias, “*o teatro ficou órfão das revoluções*”, como escreve Denis Guénoun.⁶

O valor que resta é o indivíduo, desencantado pelas ideologias coletivas. Tanto é assim que, em *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*⁷, o sociólogo Gilles Lipovetsky aponta para o individualismo como uma das características da Pós-Modernidade. Segundo ele, nos voltaríamos para a “Era de Narciso”, onde o “*temos que ser absolutamente modernos*” de Rimbaud foi substituído por “*temos que ser obrigatoriamente nós-mesmos*”. O que explicaria a volta no primeiro plano do “Eu”, numa tendência pós-romântica exacerbada e desencantada. Se opondo às teorias de Michel Maffesoli, para quem a Pós-Modernidade se configura em função de uma volta à vivência em tribos, Lipovetsky demonstra de maneira empírica como o

³ LYOTARD, J.F. *La Condition post-moderne*. Paris: Minuit, 1979.

⁴ KOUDELA, Ingrid. *Brecht na Pós-Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

⁵ GLUSBERG. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

⁶ GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

“eu” vai ocupando o primeiro lugar na cena, acompanhado por uma tendência ao consumo acentuada. Nesse sentido, o sociólogo francês se refere às idéias de Bakhtine sobre a passagem de uma forma de organização social na Idade Média à afirmação do indivíduo exaltada pelo Romantismo e que culmina na contemporaneidade. Essa volta do individualismo se manifesta pelo número crescente de monólogos na cena teatral. No Festival de Inverno, por exemplo, dos oito espetáculos apresentados no Teatro do Centro de Convenções, cinco eram monólogos. Sempre mais, dominadas pela ideologia neoliberal, as exigências materialistas da contemporaneidade conduzem os artistas a realizar trabalhos individuais, com cenários mínimos. Nesse contexto, colocando Narciso como a figura que encarna uma Pós-Modernidade que desacredita no amanhã, Lipovetsky analisa a sociedade contemporânea como sendo profundamente voltada para o indivíduo e para o consumo. De certa forma, essa postura legitima a falta de engajamento do artista contemporâneo, bem como a falta de crença na possibilidade de modificação da sociedade pela arte.

Uma estética do engajamento

A questão do engajamento do artista se tornou uma das interrogações do teatro contemporâneo, como o demonstra a temática do Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM) de Belo Horizonte em 2006, “O Teatro em tempos de Guerra”. Lyotard⁸ analisa de que forma a sociedade Pós-Moderna e seus contextos de informação e comunicação geram a necessidade de elaborar novas formas de comunicação. Ele aponta para a importância da existência de uma contracultura, de um contra-pensamento, que não seja utilitário, funcional, subordinado aos meios e fins ou da produtividade ou do marxismo – sendo essas, segundo Lyotard, as duas correntes de pensamento dominantes do século XX. Nesse contexto, e conforme a máxima tão conhecida de Deleuze, “resistir é criar”, a questão do engajamento se coloca com força na criação teatral contemporânea. Conforme as teorias do intelectual situacionista Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (1967)⁹, tudo o que era vivido antes se afastou para tornar-se uma representação, gerando o sentimento da impossibilidade de o ser humano interferir e modificar o desenvolvimento da História, inclusive na sua própria história, sendo isso o primeiro passo para a passividade pós-moderna. Mesmo relativizando esse posicionamento em *Les temps hyper-modernes*¹⁰, Lipovetsky não deixa de reforçar a legitimidade da falta de engajamento que se percebe assistindo a certas encenações contemporâneas e que gera o que Jimenez chama de “crise da arte contemporânea”¹¹, consequência dos trabalhos artísticos que buscam uma expressão romântica do “eu”, sem se preocupar em buscar uma forma de comunicação com a platéia – crise acentuada, segundo Jimenez, pela lacuna da crítica na explicação do que fundamenta a criação contemporânea. Um exemplo de tentativa de resistência arcaica é a encenação de *O Assalto*, direção de Marcelo Drummont (São Paulo, 2004), realizada a partir do texto de Zé Vicente, datando de 1969 e apresentada no Centro de Convenções durante o Festival. Por ser localizado originalmente no contexto onde a relação humana passa a ser submetida mais intensamente ainda aos imperativos do mercado liberal, o texto ressalta

⁷ LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2006.

⁸ LYOTARD, J.F. *La Condition Post-Moderne*, op. cit.

⁹ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Folio Essais, 1967.

¹⁰ LIPOVETSKY, Gilles ; CHARLES, Sebastien. *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.

¹¹ JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Folio Essais, 2005.

a crueldade e o interesse que domina as relações humanas através do confronto entre um bancário e um faxineiro. A encenação comporta uma tentativa de atualização dessa temática substituindo a máquina de datilografia pela informática, mas utiliza-se de efeitos tradicionais como o recurso freqüente à quarta parede num palco italiano, numa encenação que repete clichês. Assim, cada vez que o bancário levanta seus arquivos, uma sonoplastia de cunho religioso vem sublinhar que o Deus contemporâneo passou a ser o dinheiro. A encenação recorre a um humor previsível, exacerbando temas da sexualidade e palavrões, inserindo-se no contexto da comédia. O efeito é acentuado pelo recurso a um telão que filma os rostos dos atores sem que essa filmagem tenha um efeito retórico. Dessa forma, a sobrevivência desencantada no contexto urbano é constatada, sem que a encenação ofereça outras formas de resistência do que exaltação de uma relação erótica exacerbada, baseada na luta pela dominação física, econômica e intelectual. O próprio tema da resistência parece esgotado pelo fim dos “Grandes Mitos”.

Contudo, a situação não é desesperadora. Baseando-se em Deleuze, que define o criador como “o *grande vivente de saúde frágil*” que se opõe à “*gorda saúde dominante*”, o psicanalista e ensaísta Miguel Benasayag¹² analisa a importância da resistência no nosso mundo “*ontologicamente obscuro no qual o inimigo é indefinido*”. Para Benasayag, a concretização artística é, em si, uma forma de resistência. A visão marxista de luta de classes não é mais vigente, ultrapassada pela própria realidade histórica. Para Benasayag, colocando o corpo em cena, o restituindo em sua densidade, o ato criador em si é um ato de resistência, válido e necessário, que se afirma em nome da vida, do desejo – recusando o utilitarismo e tornando-se efetivo a partir do momento em que ele encontra um eco em outras formas de ação social. Apresentado na Igreja do Carmo de Ouro Preto, o espetáculo *Como habitar uma paisagem sonora* de Dudude Hermann, da Bem-Vinda Cia. de Dança, coloca em cena corpos que se movem com liberdade numa paisagem exterior em ruas, escadas, igrejas, entre outros. A movimentação livre dos corpos contrasta com a movimentação tradicional dos espectadores, criando um encontro e um questionamento. O corpo sugere a liberdade em relação aos moldes sociais, sem que o espectador sinta a necessidade de uma explicação específica.

Nessa tentativa de resistência que não seja retrógrada, o teatro contemporâneo se encontra em uma situação difícil. Tanto que exige-se do diretor de teatro que, dentro da sua “inutilidade” no contexto “globalitarista”, ele seja “pelo menos” um agente de divertimento. Ou então que ele distraia o público a partir de temas convencionais e, diga-se de passagem, que essa distração se dê em novos espaços de diversão, como os shoppings. Neste contexto, a definição do filósofo Pascal, que considera que a “diversão” é o que afasta o homem do essencial, se revela mais pertinente ainda. Exige-se do artista que ele se torne um analgésico, para que ele possa – inclusive – beneficiar-se do apoio das Leis de Incentivo. “O capitalismo com a sua indústria da cultura não tolera que a arte modifique o comportamento do indivíduo no sentido de um desenvolvimento da sua humanidade”, analisa Traeger¹³. Porém muitas companhias se adaptam às exigências da con-

¹² Palestra proferida por Miguel Benasayag no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) em Belo Horizonte, 13 abr. 2006.

¹³ TRAEGER, Claus. *Weimarer Beiträge*. Weimar: Weimarer Verlag, 1972.

temporaneidade, sem renunciar a uma perspectiva engajada. Levando em conta a importância da percepção contemporânea – exigência de rapidez, de ação, influenciada pela cultura televisiva –, estas companhias persistem na contracultura sem abaixar o nível de exigência artística, evitando e fugindo da literatura e do teatro de puro conformismo, alta audiência, entretenimento, habitualmente definidos como cultura de “massa”¹⁴. O prazer estético, que chega a passar para um segundo plano em algumas formas do teatro de *agit prop* ou de ação social que utilizam o teatro como meio e não como fim, não chega a ser subordinado à realização da proposta política e social. “*Todo mundo conhece a utilidade do útil, poucas pessoas conhecem a utilidade do inútil*”, escreveu o filósofo oriental Tchouang-Tseu: o prazer estético se torna gratuito, alcançando assim a forma poética.

Um exemplo é o Grupo Galpão com a montagem de *Um homem é um homem* de Paulo José (2005), apresentado no Centro de Convenções de Ouro Preto, que leva o texto do Brecht de 1926 para o contexto da invasão do Iraque pelos Estados-Unidos. Como o sublinha o diretor Paulo José:

Os assuntos abordados, guerras de pacificação, Oriente versus Ocidente, a luta do Bem contra o Mal, são de absoluta atualidade. O que ocorria na Índia na época em que a peça foi escrita pode ocorrer hoje no Afeganistão, no Iraque ou em um país fictício, um Urbequistão qualquer da Ásia menor, e as tropas inglesas são hoje as forças coligadas do mundo livre ocidental e cristão em luta contra a barbárie oriental. (...) Nossa adaptação permitia que se colocassem em cena as teorias que orientam a política externa americana de hoje, expondo os motivos reais de suas ações bélicas, deixando claro que elas não são uma calamidade inevitável, como os terremotos e outros grandes acidentes da natureza, mas atos criminosos que podem ser denunciados, combatidos e evitados.¹⁵

Na peça *O Inspetor Geral* de Paulo José (2004), o texto de Gogol já tinha sido transposto para o contexto regional e aparecia mais leve pelo recurso ao humor, sem que essas formas de contextualização tenham prejudicado ou atenuado a força crítica da peça original, ampla contestação e descrição metafísica das limitações humanas. O mesmo já acontecia em *Um Molière imaginário*, direção de Eduardo Moreira (1996). Com o recurso ao humor e à contextualização regional, ao mesmo tempo em que ela constitui uma celebração e uma homenagem à força do teatro, a peça critica um dos modos que, segundo Lipovetsky, caracterizam a sociedade de “hiper-consumo”: o investimento crescente em termos financeiros na saúde¹⁶. Estabelecendo uma ponte com outros trabalhos realizados fora do contexto do Festival, podemos considerar a adaptação de *Esperando Godot* realizada por Francisco Expedito no Rio de Janeiro, em 2004, e em Sobral (CE) em 2005. O diretor optou pela multiplicação do casal Vladimir e Estragon em vários casais que encarnam todas as facetas dos mitos que assinam o fim da Modernidade. Além de possibilitar uma leitura nova, a peça ganhou em dinamismo, ritmo, leveza, sem perder a sua essência, progredindo assim

¹⁴ ROSENBERG e WHITE, David Manning. *Cultura de Massa*. São Paulo: Cultrix, 1957.

¹⁵ JOSÉ, Paulo. Em torno de *Um homem é um homem*. *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, dez. 2005.

¹⁶ LIPOVETSKY, Gilles. *Essai sur la société d'hyperconsommation*. Paris: Flammarion, 2006.

na elaboração de uma contracultura, que não seja elitista. O impacto provocado pela primeira montagem de *Esperando Godot* de Herbert Blau em 1947, no presídio de Saint Quentin na França, já tinha demonstrado, contrariamente às expectativas, que a nova linguagem e a acepção do teatro propostas por Beckett não tinham nada de elitista e, pelo contrário, respondiam às inquietações metafísicas profundamente humanas, independentemente do grau de informação do espectador, ampliando a reflexão, o conhecimento, e, através dele, a liberdade humana. A resistência funciona, tanto que muitas entrevistas realizadas com a platéia após o espetáculo co tinham o depoimento seguinte: “*Os personagens são como nós, aqui no Sertão, esperando algo que nunca chega.*”¹⁷ Outro exemplo de resistência na cena teatral contemporânea é o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que trabalha a encenação de clássicos em linguagem contemporânea, utilizando-se do *hip hop* e do grafite na adaptação de *A vida é um sonho* de Calderon (2005, direção de Cláudia Schapira), que leva o questionamento do Século de Ouro Espanhol para o contexto das favelas no Brasil de hoje.

Uma estética da fusão

Segundo a *Estética* de Hegel, cada época propõe uma junção entre a forma e o conteúdo. Sendo assim, na Arte Oriental, a forma transbordava sobre o conteúdo. As forças iam se equilibrando no Classicismo, até chegar ao Romantismo, em que o conteúdo é primordial em relação à forma. Partindo do princípio de que hoje consideramos que “a forma é o conteúdo”, de que forma podemos analisar a fusão estética?

De acordo com Meschonnic em *Modernité Modernité*, na nossa época, “*uma compulsão de convergência conduz a busca de uma síntese artística, espírito do tempo*”¹⁸. Em 1917, *Parade* de Eric Satie já aliava música, pintura e coreografia, num ideal de fusão já anunciado pelo entusiasmo das vanguardas. Era o início da fusão artística como princípio estético afirmado. Fusão entre as artes com a integração do cinema na literatura, por exemplo. Como o sublinha Francine Dugast-Porte em *Le Nouveau Roman, une césure dans l’histoire du récit*, o *Nouveau Roman* já era ligado ao cinema. A imagem cinematográfica foi penetrando aos poucos a linguagem específica das artes plásticas e das artes cênicas, trazendo a consciência de que as novas tecnologias podem acarretar estéticas novas. Como o ressalta Glusberg em *A arte da performance*, a *Bauhaus* foi um dos primeiros movimentos a querer juntar as artes e introduzir as novas tecnologias, buscando sempre uma melhora na vida do homem. A *Semana da Bauhaus*, em 1923, teve por título *Arte e Tecnologia, uma nova unidade*, antecipando em mais de quarenta anos a consolidação da arte intermídia e os *Experiments on Art and Technology* (EAT) nos Estados Unidos. Da mesma forma, o movimento *Fluxus*, idealizado por George Maciunas, já era um exemplo dessa fusão entre tecnologia e arte pictórica, sendo, segundo o seu criador, um “*teatro neobarroco de mixed media*”. Assim, três dos oito espetáculos de palco apresentados no Festival utilizavam-se da linguagem e dos recursos cinematográficos. No espetáculo *A Acusação da Oficina Multimídia* (MG), inspirado na obra de Kafka, o enredo é ilustrado por projeções cinematográficas. Da mesma forma, em *Confissão de Leontina* do Teatro do Pequeno Gesto, a imagem projetada é utilizada para ilustrar o conto de Lygia Fagundes Telles, criando um

¹⁷ Pesquisa desenvolvida na Universidade Vale do Acaraú (UVA), Sobral, Ceará, nov. 2005, no Departamento de Letras e Artes pela Profa. Tânia Alice Feix.

¹⁸ Meschonnic, Henri. *Modernité Modernité*. Paris: Verdier, 1988.

contraponto irônico com o enredo proposto. Em *O Assalto*, de Marcelo Drummont, o rosto dos atores é filmado simultaneamente e projetado no telão. Nos três casos, a projeção não é utilizada pelo seu efeito potencialmente retórico, mas ilustra o enredo proposto.

Dessa forma, o teatro tende a se expandir além do “Teatro Pobre” preconizado por Grotowski, estabelecendo uma ponte com as outras artes. Os princípios propostos por John Cage e Merce Cunningham com o *Untitled Event*, que se propunha ser uma fusão de todas as artes – forma ancestral da *performance*, continuam se expandindo. Da mesma forma, os cenários vão utilizando as técnicas da recomposição e da colagem, legados do Cubismo e da técnica da colagem, idealizada por Max Ernst e desenvolvida depois por vários artistas como Pollock, no seu performático *Action Painting*.

Aos poucos, conforme as teorias de François Pluchard¹⁹, a pintura sai da tela, a literatura sai do livro, a música sai do disco e o teatro, arte total, acaba propiciando a junção das artes.

A fusão artística se expressa igualmente através da própria construção e concepção dramaturgica. A noção de “polifonia textual”, que considera que nenhum texto é original, mas uma composição de várias vozes, teorizada por Bakhtine e importada na Europa e depois na América Latina por Julia Kristeva, se vulgarizou. Em *Ladrões de Palavras*²⁰, Michel Schneider parte dos princípios desenvolvidos por Kristeva e analisa a partir de um ponto de vista psicanalítico a maneira como o escritor lida com a noção de propriedade intelectual. A contribuição da obra de Schneider nesse sentido é fundamental: hoje, consideramos com naturalidade a polifonia, a remixagem de idéias, de vozes. O “comunismo das idéias” preconizado por Freud conseguiu se impor. É nesse sentido que se pode entender a profusão de adaptação de textos clássicos em linguagem contemporânea. No Festival de Inverno, a apresentação de *Electra* de Sófocles, resultado do trabalho da Oficina “Prática de montagem de um texto clássico”, com a direção de Anselmo Vasconcellos a partir da adaptação de Antônio Pedro e Gabriel Moura com a tradução de João Ubaldo Ribeiro, demonstrou a importância da releitura e da polifonia textual. A partir de uma versão do texto brasileira, em linguagem coloquial, o diretor integra elementos de composição moderna, como uma sonoplastia composta por uma banda de rock, que se junta com uma forma de interpretação de cunho naturalista, além dos elementos tradicionais da encenação.

Uma estética da fragmentação

Do ponto de vista da dramaturgia, a produção artística sofre as modificações ligadas à quebra do enredo tradicional. Sempre mais, as criações contemporâneas se inscrevem numa estética da fragmentação, da composição a partir de materiais diversos. Por exemplo, apresentado no Festival de Inverno como resultado de uma oficina ministrada por Francisco Medeiros, o texto *Guantánamo, defendendo a liberdade em nome da honra* foi elaborado a partir da junção de material documental – jornais, entrevistas registradas e copiadas, entre outros – com o texto original de Nicolas Kent, também composto a partir de material documental, criando uma poética nova. A dramaturgia de *A acusação* da Oficina Multimídia foi livremente inspirada no *Processo* de Kafka; o

¹⁹ PLUCHARD, François. *L’art, un acte de participation au monde*. Nîmes: Chambon, 2002.

²⁰ SCHNEIDER, Michel, *Ladrões de palavras – ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

texto de *Sinhá Olympia*, de Guiomar de Grammont, foi composto a partir de artigos, testemunhas, relatos sobre a vida de Dona Olympia, personagem mítico da cidade de Ouro Preto.

Nos anos 60, voltando-se para o texto, o estruturalismo já tinha teorizado o fato dos seres de peças, romances ou contos serem “seres de papel” (Nathalie Sarraute), que remetem a uma realidade intertextual mais do que a um referencial externo. Cada vez mais, o teatro não busca mais ser um espelho realista que reflete o contexto social, como era o caso na época de apogeu do drama burguês, mas uma experimentação de novas formas de linguagem, baseadas no trabalho do ator.

Da mesma forma que a dramaturgia se fragmenta, o trabalho de interpretação escapa do sistema naturalista. Os atores não são mais atores porque querem um dia ser Fedra ou Don Rodrigo, mas porque querem ser atores, explorando as diferentes formas de interpretação e explorando o corpo como meio da criação, como o explica Renato Ferracini, do Grupo Lume de Campinas²¹. Como o sublinha Glusberg, “O corpo é uma unidade auto-suficiente, essa unidade auto-suficiente é empregada como um instrumento de comunicação”²². A referência a Grotowski é evidente:

Tudo se sucede como se, numa época privada de transcendência e despojada de formas e estruturas, surgisse a necessidade de procurar, na imanência do gesto, posto no nível elementar do corpo, uma volta ao cerimonial.²³

O trabalho de interpretação vai buscando uma nova semiologia corporal, baseada nos trabalhos de Eugênio Barba acerca da disposição corporal extra-cotidiana. O interesse por essas questões foi ilustrado pela grande procura pela oficina “Teatro Físico – O Corpo como meio” de Fábio Vidal. Em seu espetáculo *Erê - O Eterno Retorno*, o ator-diretor explora a linguagem do teatro físico para a elaboração de uma dramaturgia inspirada na filosofia nietzscheana. O aspecto anafórico do espetáculo, além de propor uma dramaturgia inovadora não isenta de crítica social, sublinha o eterno retorno ao ator e suas capacidades. Glusberg interpreta a repetição como algo que remete a um simbolismo mágico-mítico, isto é, a preservação de um estado de ordem frente à ameaça do caos bíblico. *A Descoberta das Américas*, direção de Alessandra Vanucci e atuação de Júlio Adrião, é outro exemplo. Contando o texto de Dario Fó, o ator consegue evocar de maneira performática o cenário e, de uma forma mais geral, todo contexto ligado à descoberta do Novo Continente. Como sublinha Denis Guénoun, o sistema de interpretação stanislavskiano fugiu para o cinema, abrindo a porta a formas novas de interpretação.

Segundo Bernardo Carvalho em *O mundo fora dos eixos*²⁴, estaríamos na era do “teatro do indizível”, que se situa além do realismo. Essa tentativa de dizer o indizível foi o ponto crucial do espetáculo *Psicose 4h48* de Sarah Kane, dirigido por Marcos Damaceno. Como materializar o desespero de um texto no qual a consciência da protagonista vai se fragmentando aos poucos diante do mundo? Claude Régy na sua montagem da mesma peça apresentada em São Paulo (2003) combatia o ilusionismo e o naturalismo. Da mesma forma, com projeções de textos relativos ao suicídio, o espetáculo de Marcos Damaceno visa um distanciamento e uma conscientização em relação à solidão e à ne-

²¹ FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

²² GLUSBERG. *A arte da performance*, op.cit., p. 83.

²³ GROTOWSKI, Jerzy. *Für ein armes Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 1999.

²⁴ CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

cessidade de uma maior solidariedade entre os homens. Característica dos textos da contemporaneidade como os de Sarah Kane, Koltès ou Heiner Muller, a própria fragmentação dramaturgica reflete o mundo fragmentado e desencantado da Pós-Modernidade.

O que importa então é que “o teatro lança o poema para diante de nossos olhos” (Guénoun), seja ele engajado ou poético no sentido restrito do termo.

Uma estética de inclusão do espectador

Conforme as teorias desenvolvidas por Jauss e Iser sobre estética da recepção, cada vez mais, os diretores vão levar em consideração a platéia. As diferentes formas de crítica do século XX, ou seja, a crítica psicanalítica, a crítica sociológica, a crítica formalista e a estética da recepção, se juntam para elaborar uma abordagem cênica na qual o espectador é o componente essencial da obra. Em *A obra aberta*, desenvolvendo as teorias de Jauss, Umberto Eco afirma que “se tem que evitar que uma interpretação única chegue ao espectador”²⁵, tornando a recepção do espetáculo personalizada, sendo ela uma “experiência estética não amarrada” (Kandinsky)²⁶. Integrando o “lector in fabula” – para citar o título de Umberto Eco –, o espetáculo estabelece uma forma de comunicação direta, solicitando a participação ativa do espectador, que chega a ser parte integrante do espetáculo. No início de *O Assalto*, o faxineiro entra varrendo os assentos do teatro e passando um pano no rosto dos espectadores. Antes do espetáculo *Erê - o eterno retorno*, o ator distribui balas para a platéia.

Além da interpretação do sentido, que se torna pluralista, o espectador interage diretamente com os espetáculos, dentro de uma perspectiva de aproximação e construção conjunta.

Conclusão

Emblemática da Pós-Modernidade na qual se insere a produção artística do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana de 2006, a afirmação do indivíduo constitui uma das características da estética teatral contemporânea. Essa afirmação do indivíduo é acompanhada por uma postura de engajamento, inerente ao próprio fazer teatral. Sempre mais complexo, esse fazer trabalha a partir de uma junção entre as diferentes artes e a tecnologia, que revela a complexidade do Homem no mundo pós-moderno. Complexidade que não retrata mais uma unidade cósmica, mas a fragmentação do artista diante do mundo, que se revela através da fragmentação do texto e na segmentação das diferentes modalidades de interpretação e de composição do espetáculo. Integrando a perspectiva crítica da estética da recepção, os espetáculos estabelecem um diálogo, tentando estabelecer novas formas de comunicação com o espectador, que chega a fazer parte do processo artístico, aliviando assim a solidão e a dor do criador, imerso no mundo da produtividade, do individualismo e do interesse, conforme a formulação de Antonin Artaud:

“Nunca o homem escreveu uma linha, esculpiu uma pedra, pintou um quadro ou elaborou um espetáculo por outro motivo do que escapar do Inferno”.²⁷

²⁵ ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

²⁶ KANDINSKY. *L’Oeil et L’Esprit*. Folio: Essais, 1980.

Referências Bibliográficas:

- AZEVEDO, Sonia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- DEBORD, Guy. *La société do spectacle*. Paris: Folio Essais, 1967.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Lector in fabula*. Paris: Grasset, 1985.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- HEGEL. *Esthétique*. Paris: Livre de Poche, 1995.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GUENOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Für ein armes Teater*. Berlin: Alexander Verlag, 1999.
- GUINSBURG. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- JIMENEZ, Marc. *La crise de l'art contemporain*. Paris: Folio Essais, 2005.
- KANDINSKY. *L'Oeil et L'Esprit*. Folio: Essais, 1980.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht na Pós-Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide ou essai sur l'individualisme contemporain*. Paris: Folio, 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien. *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. Du bon usage du post-moderne. *Magazine Littéraire*, p. 97, mars 1987.
- MAFFESOLI, Michel. *La part du diable – Précis de subversion postmoderne*. Paris: Flammarion, 2002.
- MESCHONNIC, Henri. *Modernité, modernité*. Paris: Gallimard, 1988.
- PONTALIS. *Narcisses*. Paris: Folio, 1976.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

²⁷ Citado por MEYER, Philippe ; SIVRY, Sophie. *L'Art et la Folie*. Paris: Sextant Bleu, 1998.

PLUCHARD, François. *L'art, un acte de participation au monde*.
Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.

RIOUT, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Gallimard,
2000.

ROSENBERG e WHITE, David Manning. *Cultura de Massa*.
São Paulo: Cultrix, 1957.

SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots*. Paris: Gallimard, 1985.

TRAEGER, Claus. *Weimarer Beitrage*. Weimar: Weimarer Verlag,
1972.



Convite

A propósito de *Eyes wide shut*, de Stanley Kubrick

Jean-Claude Milner*

Advertência: supõe-se que o filme seja conhecido; a maior parte das informações complementares foi extraída da base de dados IMDb (Internet Movie Database, us.imdb.com).

Dado inicial: uma família estatisticamente conforme da burguesia nova-yorkina (um marido médico, uma mulher que se ocupa com arte, uma criança, sem empregados domésticos permanentes). Durante uma recepção à qual foram convidados por um cliente, o marido e a mulher são submetidos, tanto um quanto outro, a uma tentação sexual. Ao retornarem para casa, eles conversam sobre isso e acabam discutindo. Começa então uma seqüência de orgias, ciúme, doença, morte e ameaças. O marido havia descoberto, sobre sua mulher, algo que não desejava saber; ele descobrirá sobre si mesmo algo que não desejava saber; ele confessará a sua mulher algo que ele não desejava que ela soubesse. A célula familiar parecerá estar a ponto de estilhaçar-se. Mas o filme termina-se com a sua recomposição, às vésperas do Natal, numa loja. A mulher tomando a iniciativa de dizer ao homem a palavra do fim: vamos trepar (*fuck*).

A estrutura vem de *Christmas Carol*: uma provação, da qual não se sabe jamais a que ponto é real ou imaginária, vem reforçar o espírito natalino, que é igualmente o espírito da socialidade¹ mercantil – a célula familiar como condição necessária e suficiente da socialidade; a forma mercadoria como base material desta mesma socialidade, desde que humanizada pela célula familiar.

Salvo que não se trata do mundo de Dickens, mas do mundo do século XX – o filme é de 1999, penúltimo ano do século. Não a infância, mas a sexualidade constitui a língua minimal, capaz, ela sozinha, de articular o que deve ser dito. O filme também não se termina, como em Dickens, com o espírito natalino (retorno à infância), mas com seu substituto moderno: o espírito do *fucking* (retorno à sexualidade sã e regulada). A substituição se autoriza pelo único fato de que a sexualidade sã e regulada dá a resposta material à questão que Dickens evita colocar: “Donde vêm as crianças?” Por intermédio desta substituição, pode-se prosseguir no paralelismo em detalhe. É tentador supor que haja três noites, como há três visitas em Dickens, mas, mesmo supondo que assim não seja, resta ainda que os três espíritos natalinos, passado ou presente ou futuro, ali ecoam no espírito do *fucking* passado (a visão da mulher nos braços do marinheiro), ou do *fucking* presente (a recepção e a casa misteriosa), ou do *fucking* futuro (a AIDS e o necrotério). A cena do necrotério no filme repete bem explicitamente a cena do cemitério em Dickens, na qual Scrooge decifra seu próprio nome sobre a pedra tumular, após ter visto o que ele compreende retroativamente como sendo seu próprio cadáver, nu sobre um leito sem cortinas nem lençóis. Como se sabe, Scrooge descobrirá que tudo era um sonho,

* Filósofo e linguista, foi professor da Universidade Paris VII. Presidiu o Collège international de philosophie. Publicou recentemente *Le juif de savoir* (Grasset). Em sua vasta obra, destacam-se *Mallarmé au tombeau* (Verdier) e *A obra clara*: Lacan, a ciência, a filosofia (Jorge Zahar)

¹ Optamos por adotar aqui o neologismo *socialidade*, em fidelidade ao uso, por parte do autor, do termo neológico *socialité*, uma vez que ele mesmo poderia ter optado pelo termo *sociabilité*, que, este sim, corresponderia ao léxico *sociabilidade*, da língua portuguesa.

que nada aconteceu; do mesmo modo, explicar-se-á a Tom Cruise que tudo era encenação, e, especialmente, o mais aterrorizante. Em ambos os casos, ninguém morreu, malgrado o que os olhos viram; em ambos os casos, cabe ao herói tirar a lição do que não se passou, mas anunciou o que poderia se passar. Para Scrooge, retorne a vossa família pelas vias da infância (não sem comprar antes um ganso enorme para vosso empregado: forma mercadoria e forma salarial); para Tom Cruise, retorne a vossa família pelas vias do *fucking* monógamo e fecundo (sem risco de AIDS e outros aborrecimentos), não sem antes comprar um grande presente para vosso filho. O empregado desapareceu, porque, no mundo moderno, o assalariado não é senão um resíduo marginal do passado decadente. Somente permanece viva a forma mercadoria, em antítese do luxo, resíduo, este também, do passado decadente.

É que falta executar um passo a mais. Kubrick fala da decadência. Sua tese é muito simples: os Estados Unidos são o futuro do mundo, sob uma condição – necessária e talvez não suficiente: que eles se livrem do legado que lhes deixou a Europa. Esse legado se declina em formas múltiplas que se entremixam: a literatura, a arte, a cortesia, a guerra, a astúcia, o imperialismo, a luta de classes, as classes de lazer (que são as verdadeiras classes perigosas: Veblen é aqui incitado à caça às bruxas), etc. O anti-social ama Beethoven, não malgrado a anti-socialidade, mas por causa dela (*Laranja mecânica*). O escritor se torna um matador, porque este é o destino necessário de um americano que se apegue à literatura, num lugar arquitetado como uma catedral européia (*Shining*). A guerra européia é denunciada em *Os caminhos da glória*, sua funesta retomada pelos Estados Unidos é denunciada em *Full metal Jacket*, não pelo antiimperialismo, mas por fidelidade à temática isolacionista de Thoreau.

Em *Eyes Wide Shut*, a mansão de orgias funciona exatamente como essas residências luxuosas em que se desenvolvem as atividades antiamericanas: pontos de encontro dos nazistas nos filmes dos anos 40, dos comunistas nos filmes dos anos 50, complôs militares nos filmes dos anos 60, etc. Tudo ali está: requinte nos lugares e maneiras, a senha captada em pleno vôo pelo herói, as ameaças, as fiações, a presença de nomes tão grandes que não se ousa sequer mencioná-los. É preciso concluir: a casa de orgias é o resumo de tudo que ameaça, ameaçou e ameaçará os USA; a depravação sexual que ali se estende propõe o estenograma de todo tipo de atividade antiamericana.

Mas à constituição do estenograma cabe acrescentar um operador intermediário: não o crime como uma das belas-artes, mas as belas-artes como crime. Entendamos crime contra a América, por suposto que as belas-artes são o cavalo de Tróia da decadência européia.

Revelador, o fato que algumas das máscaras de orgia venham da pintura; o olhar atento reconhece de passagem Miguelangelo e Picasso. Revelador ainda o fato que Nicole Kidman seja cortejada por um europeu. O personagem tem um nome húngaro e o ator é Sky Dumont, conhecido das séries de TV alemãs (ele, aliás, dublou a si mesmo na versão alemã, segundo IMDb). A tentativa de sedução passará pela proposição de visitar uma coleção de bronzes antigos. Desde as primeiras palavras da conversa, Ovídio é evocado; a *Ars amatoria*, mas também seu exílio solitário e longínquo. Ora, sabe-se que Ovídio diz de si mesmo que foi

exilado porque tinha visto o que não devia ver. Mas é isso justamente o que poderia ter acontecido com Tom Cruise, caso ele não seguisse os conselhos de prudência que lhe havia dado anteriormente, e de maneira cada vez mais veemente, o personagem representado por Sidney Pollack. Este último – ele se chama Victor Ziegler no filme – resume a crise: Tom Cruise viu o que não devia ver; sua única salvação doravante é convencer a si mesmo de que nada viu, “*eyes wild shut*”.

A decadência e o crime antiamericanos consistem na decisão de retirar o objeto para fora da relação produtiva, tomada no seu sentido mais geral. As belas-artes, pois, e singularmente as belas-artes do colecionador, mas também a sexualidade dissociada de sua produção própria que é a família. Por contraste, Nicole Kidman resistirá vitoriosamente ao sedutor exibindo seu anel conjugal; Tom Cruise será salvo da adorável Domino por um telefonema de sua mulher; por ali ele será salvo da AIDS, pois lhe informarão em seguida que Domino era seropositiva. Os dois esposos se salvarão um ao outro, assim como sua filha, pela graça de uma loja em que cada objeto encontra-se inserido na cadeia produtiva; saído das fábricas da indústria mundial, ele próprio é produtor de atrativo para o consumidor, do qual a criança inocente é o representante edênico. Naturalmente, ordenar-se-á na série dos objetos dissociados de sua produção própria o champanhe, que embriaga e não sacia a sede, a droga, que não alimenta, a música, quando não acompanha uma venda ou um dever conjugal. Por extensão sucessiva, encontrar-se-á assim o conjunto do que Veblen categorizou sob o título do “*leisure*” (lembra-se que Veblen é, para um americano um pouco letrado, uma referência obrigatória). *Leisure*, “loisir”, se traduz, sem medir que o termo francês é entendido na maior parte das vezes num sentido favorável, ao passo que o termo inglês ganha facilmente uma orientação pejorativa. “Ociosidade” seria mais apropriado.

Ora, a ociosidade é mãe de todos os vícios, luxúria, mentira, desprezo pelas leis divinas e humanas. Isso conduz à casa das orgias, mas há pior do que as orgias. Um velho acaba de morrer; Tom Cruise, que dele cuidava, deseja apresentar suas condolências a sua filha. Quase na mesma hora, a jovem lhe declara seu amor. Nada a interrompe, nem seu luto, nem seu noivado anunciado. Diante do cadáver de seu pai, ela proclama seu desprezo pelo casamento, sua vontade de tudo abandonar para acompanhar Tom Cruise, para simplesmente estar perto dele. Tudo isso em meio ao luxo mais requintado; percebe-se mesmo uma doméstica, privilégio o mais exclusivo e o mais raro hoje em dia de uma *leisure class*. Não há sequer um mandamento que não seja aqui ridicularizado. A depravação é tão profunda que dispensa toda corporeidade; nenhuma nudez; nenhum desvestir; a decadência dos ociosos corrompeu até a própria alma.

A música interessa a Kubrick. Em *2001, Odisséia no Espaço*, ela é uma das chaves do filme. Lembra-se que os movimentos dos corpos celestes se dão ao ritmo de uma valsa de Strauss (*O Danúbio Azul*). É que o filme opõe diametralmente o tempo circular (tempo da natureza) e o tempo linear, tempo da ação humana, marcado por outro Strauss, o de *Zaratustra*. O primeiro não conhece nem começo, nem fim, nem orientação; o segundo é orientado. A técnica de dominação da natureza se marca, é claro, no que tange ao fato de que o homem

saiba reproduzir o movimento circular no tempo linear: tema do bumerangue, que faz a transição entre a primeira e a segunda parte do filme. Tema da astronave que avança linearmente no espaço, mas girando sobre si mesma. Para tanto, há um preço a se pagar.

Desde que o homem imagina-se ter dominado a tal ponto a natureza, ele se vê na situação de quem trouxe para seu mundo de homem a circularidade cósmica. Neste instante, sua decadência começa, porque para o homem o tempo circular é também o tempo de sua inação. A valsa de Strauss diz, pois, duas coisas: a circularidade da natureza, mas no mesmo lance a decadência da civilização que ela acompanha. Pode-se decerto deter-se nos tratos mais aparentes; que, na civilização a valsar, tudo adota o estilo aveludado e poliglota das instituições supranacionais; que a mecanização generalizada ali reina, reduzindo ao máximo possível o esforço físico. O essencial, todavia, encontra-se alhures. Ele concerne ao seguinte: no ritmo das valsas indefinidas, o homem se imagina mestre do cosmos, mas por aí ele se fez escravo do tempo circular da inação. Por esta servidão, ilusoriamente apresentada como uma liberação, a humanidade, toda ela, foi transformada numa única classe de ociosidade. O castigo virá, posto que toda ociosidade é culpável.

Eis o que marca o episódio da máquina lógica HAL. Ela é suposta servir ao homem para além do imaginável; não somente ela o dispensa dos esforços do corpo, mas também o dispensa dos esforços de pensamento. Ora, a máquina serve engaja uma luta de morte contra seu mestre. Não vertendo o sangue, mas projetando o astronauta no espaço onde ele girará indefinidamente. No sentido próprio, uma transfiguração. A máquina mata o homem transformando-o num corpo celeste. No que ela faz somente tomar ao pé da letra a intenção de ociosidade generalizada que presidia sua própria concepção. Salvo que o único ocioso absoluto é o cadáver.

Para vencer HAL, um meio: submetê-lo à dura lei do tempo linear, pela destruição sistemática e sucessiva de suas funções, até não restar mais do que uma canção infantil. Do mesmo jeito, o homem circularizado pelo seu sonho de dominação da natureza reencontra a lei de sua própria ação, que deriva de uma temporalidade diversa da temporalidade cósmica. Odisséia do espaço, que recobre uma *Ilíada* do tempo. Apelo endereçado ao homem para que reencontre a linearidade, com a certeza, ainda discreta, que somente o homem US poderá entender.

Impossível desde então não prestar alguma atenção na presença recorrente, em *Eyes Wide Shut*, da valsa de Chostakovitch. Uma vez mais, trata-se da intrusão do tempo circular no tempo linear. Mas a proposição não concerne mais à oposição entre o homem e o cosmos; não estamos mais no século XXI tal que o sonharam os anos 60 (2001 data de 68). Ela antes concerne à oposição entre dois mundos humanos: estamos no século XX terminando e já sabemos que a realidade do século XXI não será cósmica. O mundo do tempo circular é, propriamente falando, o Mundo Antigo, que não faz senão retornar a ele mesmo (seu passado, suas obras, o retraimento repetido para fora da produção); a isso se opõe o Novo Mundo, ou seja, os Estados Unidos, que se ordena pelo tempo linear. O escândalo que destaca Tom Cruise diz respeito justamente a isso; ele corre de um lugar para o outro, sem retornar, como o faria um detetive de filme *noir*. Por que Chos-

takovitch e não Strauss? Porque Strauss não faria mais do que repetir Schnitzler, e encerraria o filme numa forma já por demais conhecida da decadência, a de antes de 14. Ao passo que Chostakovitch fala da União Soviética e, logo, do século XX, ele todo, de 1917 aos nossos dias. Ele atesta explicitamente que à série dos objetos decadentes, circularizantes, anti-humanos, em uma palavra: antiamericanos, é preciso acrescentar o soviétismo.

Cabe também acrescentar o jazz. A valsa pertence a uma obra intitulada *Jazz suite*. Cabe, pois, concluir que a Europa aqui triunfou sobre a América; do jazz ela fez uma forma da cultura, e, logo, um objeto ocioso. Confirma-o o músico, colega de estudos de Tom Cruise e por intermédio de quem Tom Cruise terá acesso à casa das orgias. O personagem, ele mesmo, é alguém que não deu certo, um fracassado da medicina e um fracassado sem mais; enquanto amigo de juventude, ele representa somente um retorno ao passado, enquanto *jazzman* pago pelo serviço, ele roda de lugar em lugar; tempo circular, ainda mais uma vez. No mais, ele se chama Nightingale, o rouxinol que canta para nada e para ninguém, senão para os ociosos e para a ociosidade. Sob as aparências da americanidade, ele veicula a decadência. Não é de se espantar que da decadência ele detenha a senha.

Na verdade, o *jazz* é coisa acabada; mal se percebem algumas notas de Duke Ellington, tocadas por uma orquestra que Nightingale desqualifica logo em seguida. Por contraste, a cena conjugal entre os dois heróis se faz ao som de Chris Isaak: música não circular, antes R&B. Na verdade, a cena, ela toda, é US: fuma-se um baseado: prática US, a se opor às práticas européias do champanhe e da prostituição; todos os propósitos passam pelo politicamente correto (os homens não compreendem em nada as mulheres, igualdade da mulher para com o homem, mas igualdade que é uma superioridade, já que o homem é animal, ao passo que a mulher é humana, etc.). É verdade que a querela desencadeia, na narrativa, o que aparecerá, em seguida, como um encadeamento de catástrofes. Ela sinaliza deste fato as fissuras que introduzem demasiadamente rápido, nos mais são, a visita, mesmo fugidia, da decadência. Resta dizer que ela anuncia de saída que o essencial pode ser salvo, se permanecemos atrelados à conformidade estatística dos modos US, música MTV e *sitcoms*.

O ponto de passagem entre o Mundo Antigo e o Mundo Novo é a recepção, da qual tudo parte. O recepcionista, Victor Ziegler (Sidney Pollack), será também o agente do desenlace. Ele é manifestamente judeu. É exatamente enquanto judeu que ele é o portador da Europa no seio dos USA. Da Europa e suas pompas: belas-artes, recepções, valsas, cultura, ociosidade como retraimento dos objetos e dos sujeitos para fora da produção, logo também depravação sexual, droga, morte, disfarces, etc. Mais profundamente, ele é portador do tempo circular. Enquanto judeu, ele não tem para frente, mas retorna sempre para o ponto de partida, que é o judaísmo. Ora, todas as formas de retirada para fora da produção, do mesmo modo que todas as formas de circularização do tempo, não mais são do que variantes das atividades antiamericanas. A conclusão se impõe: o judeu é por excelência o vetor das atividades antiamericanas. O cavalo de Tróia da decadência. Lênin diz em algum lugar que a Rússia traz consigo uma parte de Ásia, e que a Revolução somente triunfará se

combater infatigavelmente esta parte asiática que lhe é interna. Kubrick diz paralelamente que os USA trazem consigo uma parte de Europa e que o homem US (que é o homem, sem mais) só triunfará ao combater esta parte europeia que lhe é interna.

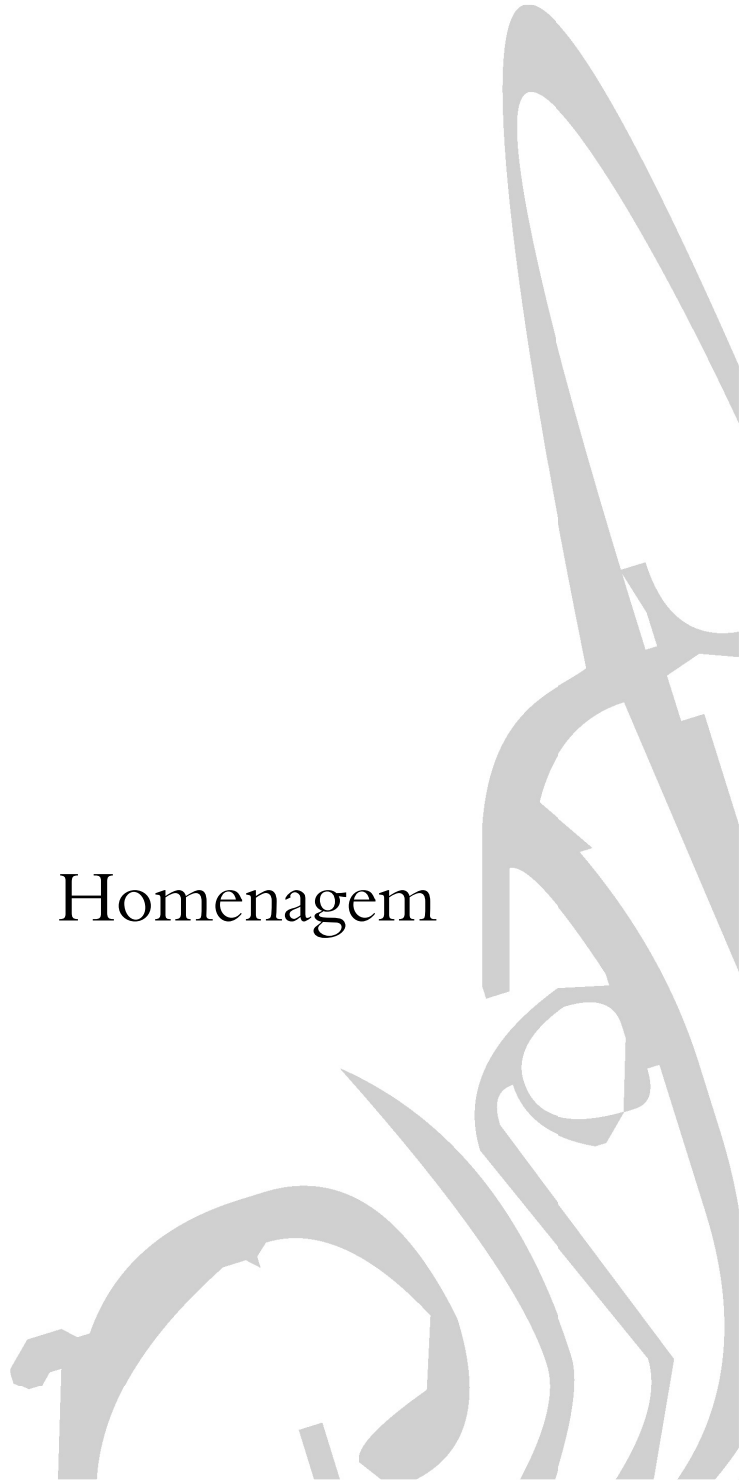
Ele se opõe conscientemente assim a Spielberg, para quem o homem US (que, para Spielberg, também, é o homem, sem mais) somente triunfará ao salvar esta parte europeia que lhe é interna. Ora, esta parte europeia é imediatamente também uma parte judaica. Dali algumas discordâncias quanto ao judaísmo, quanto às guerras europeias e quanto à natureza dos USA. Isso poderia esclarecer a história de *Artificial Intelligence*, projeto lançado por Kubrick, sobre o qual trabalharam juntos, até Kubrick abandonar o projeto deixando-o nas mãos de Spielberg, que o realizará em 2001. Ora, ninguém pode ignorar que este filme fala, entre outras coisas, da assimilação judaica. Eu acrescento este detalhe, extraído de IMDb: o casal Cruise/Kidman traz o nome de Harford no filme; isso se explica pelo seguinte: os cenaristas, apoiando-se no romance de Schnitzler, tinham em mente fazer do herói um judeu; Kubrick exigira, pelo contrário, que os dois esposos fossem jovens americanos sem sal (o que IMDb chama “vanilha”: eu entendo WASP) e acrescentou que Tom Cruise deveria evocar Harrison Ford. Dali o nome Harford. Eu ousou acreditar que isso concerne ao Harrison Ford de Spielberg, e singularmente ao herói de *Os caçadores da arca perdida*.

Do que precede, segue uma dupla conclusão:

1. *Eyes Wide Shut* é um filme liberal, no sentido US do termo. Disso testemunha, mais do que tudo, a réplica final. Cabe à mulher tomar a iniciativa e pronunciar a palavra “*fuck*”. Trata-se, no sentido próprio, do *maître-mot*; ele se desdobra assim:
 - há uma relação sexual, que é uma relação de produção;
 - a relação sexual, se existe uma (ora, há uma, mas somente a mulher pode garanti-la), é a pedra angular da sociedade;
 - uma sociedade que faz da relação sexual sua pedra angular é também uma sociedade que faz de toda espécie de relação ao mesmo tempo seu elemento e seu limite: a sociedade começa e termina onde existem relações;
 - o retraimento para fora de qualquer relação é o que define o objeto de arte, a cultura em geral, a ociosidade, a depravação, a decadência;
 - para que do sexo surja qualquer relação, é preciso a família;
 - pensar que o homem é dela o único garantidor é ser reacionário (Bush pai ou filho); pensar que a mulher é dela a garantia é ser progressista (Clinton, marido e mulher);
 - a mulher existe, tanto e mais do que o homem.
2. *Eyes Wide Shut* é um filme maccarthysta.

Do mesmo modo que nasce na Europa um anti-semitismo que não necessita de negacionismo, nasce nos USA um maccarthysmo que não precisa do conservadorismo.

Homenagem



“Desculpe-me pelas lágrimas, mas tudo isto é de cortar o coração”. Foi com estas palavras ditas por uma voz embargada que Bento Prado terminou, há muitos anos, uma de suas aulas para um pequeno grupo de pós-graduandos. Nós havíamos ouvido uma análise cuidadosa sobre o advento do discurso de primeira pessoa na filosofia, que o levava a comentar as primeiras linhas de *“Rosseau, juiz de Jean-Jacques”*. Nesta hora, diante da escrita dilacerada de um filósofo que não conseguia mais se encontrar consigo mesmo, um filósofo que se via apenas na distância de um juiz diante de um acusado, Bento Prado sabia que não havia nada mais adequado do que o silêncio e olhos lacrimejantes.

Para alguns de nós, estas lágrimas irão ressoar sempre. Pois, para quem havia aprendido filosofia através da exortação ininterrupta ao rigor e à desafeição, descobrir que haviam idéias que tinham a força aterradora de nos fazer chorar era como confrontar-se com um campo até então estranho no qual pensamento e vida não pareciam mais andar em separado. Um campo diante do qual nossos esquemas não cessavam de desabar. Depois de Bento Prado, nunca mais ninguém teve a coragem de nos levar até lá.

Quando escrevermos o livro da história da vida intelectual nacional dos últimos quarenta anos, certamente encontraremos um capítulo dedicado a um professor de filosofia que teimava em colocar seus alunos diante de uma certa modalidade de resistência à reflexão do conceito, de um certo limite à própria prosa da filosofia; isto para mostrar como, longe de representar uma fraqueza da filosofia, este reconhecimento das coisas que resistem era sua ironia suprema. Maneira de aprender a rir da filosofia através da filosofia.

Sua forma de escrever, privilegiando o caráter ziguezagueante do ensaio à sistematicidade das grandes dissertações, sua indiferença soberana em relação às fronteiras intelectuais, indiferença que lhe permitia operar no ponto de intersecção entre filosofia, literatura, psicanálise, estética: em todos estes aspectos encontrávamos a ironia de quem gostava de repetir a frase de Whitehead *“Os limites da natureza estão sempre em farrapos”*. E se tem algo que Bento Prado nos ensinou foi como era possível fazer filosofia a partir daquilo que aparece à experiência contemporânea na condição de *“farrapos”*: material descontínuo e aparentemente irreduzível à costura da reflexão.

Desta forma, o que estava em gestação no interior da experiência intelectual de Bento Prado era uma reflexão de larga escala a respeito de uma racionalidade capaz de se livrar do esquema rígido da norma e do sistema para repensar seus procedimentos e seus modos de escrita a partir do que aparece inicialmente como opaco aos procedimentos conceituais. Daí, por um lado, seu interesse por Bergson, Sartre e Deleuze. Daí, por outro, sua maneira peculiar de recuperar categorias como sujeito e subjetividade desprovido-as de todo pensamento da auto-identidade. Uma costura surpreendente que só Bento Prado era capaz de fazer. Uma costura que ele leva consigo, agora que a morte nos deixa apenas com as lembranças da força formadora de suas lágrimas e com a presença insistente das nossas.



Resenha

Poética da tragédia e filosofia do trágico

Roberto Machado é conhecido no Brasil principalmente por seus estudos sobre Nietzsche. Nesse novo livro, porém, embora a motivação de fundo seja mais uma vez a compreensão de um aspecto da filosofia de Nietzsche, que se refere à noção central do trágico, que tanto inaugura o pensamento desse filósofo quanto se mantém como presença constante e forte ao longo de toda a sua obra, o propósito da investigação se move num plano mais amplo. A abordagem não se inscreve nos comentários usuais feitos de Nietzsche, empenhados em geral mais com a perscrutação minuciosa de um aspecto particular de sua obra ou com um assunto dominante *no interior* da obra do que com uma indagação dos temas na medida em que pertencem à história da filosofia ou à cultura em geral. Nessa direção, também se deve mencionar que o enfoque se distingue de muitos outros estudos de história da filosofia, que via de regra elegem determinado tema num filósofo, para então explorá-lo exaustivamente no interior do mesmo, segundo sua “estrutura” interna.

E esse parece-me um primeiro mérito incontestável desse livro corajoso e arrojado, que se eleva no cenário filosófico brasileiro precisamente porque procura pensar a obra de Nietzsche por aquilo mesmo que se ressalta imediatamente a todo leitor, acostumado com a filosofia clássica alemã, ao se deparar com *O nascimento da tragédia*: é inegável que Nietzsche se move aqui na esteira de uma tradição de mais de cem anos do pensamento alemão (e não só segundo Kant e Schopenhauer). Roberto Machado aceita esse desafio crítico e procura, numa investigação alentada, reconstituir com muito empenho esse fio da reflexão sobre o trágico, desde o nascimento, até certo ponto indireto, do assunto com Winckelmann, em meados do século XVIII, passando por desdobramentos no classicismo e idealismo alemães, chegando à soleira de Nietzsche, com a obra de Schopenhauer e, por fim, desembocando no próprio autor do Zarathustra.

Precisemos a empreitada: o desafio inicial é compreender o que vem a ser “tragédia”, ou melhor, o “trágico” em Nietzsche e a hipótese que anima o livro é que “trágico” para Nietzsche não significa apenas um adjetivo ou uma qualidade imediata ou óbvia do gênero dramático, muito menos uma categoria geral, digamos assim, da “vida” ou da “existência” (segundo a acepção mais corriqueira), e sim possui um cunho específico, ou melhor, implica um enorme esforço de reflexão que remete a toda uma tradição de pensamento sobre o teatro, da qual Nietzsche é tributário. Nesse ponto, Machado apóia-se numa tese de Peter Szondi (aliás, presença constante por todo o livro) que, grosso modo, é a seguinte: desde os tempos antigos, quando nasceu a tragédia junto aos gregos e, logo em seguida, estabeleceu-se a maneira canônica de compreendê-la, com a *Poética* de Aristóteles, iniciou-se a tradição das “poéticas da tragédia”, que têm como traço característico

a análise dos elementos estruturais básicos do gênero dramático: ação, caracter, catarse, peripécia, catástrofe, nó e desenlace; unidade de tempo, de lugar e de ação, etc. Essa perspectiva marcadamente empírica de pensar, que procura “dissecar” o modo de funcionamento formal de uma peça dramática, segundo Szondi, perdurou desde Aristóteles até o fim do século XVIII, quando ocorre uma virada no pensamento, que coincide com a “revolução copernicana” postulada por Kant. Agora não se pretende mais saber apenas o que anima a superfície, mas o que está no fundamento do drama, isto é, pergunta-se por aquilo que é propriamente trágico no drama, e mais, entende-se que é a tragicidade, esse elemento universal e, portanto, mais filosófico, que sustenta toda a estrutura formal da tragédia. Passamos então para a era da “filosofia do trágico” e que marcará todo o pensamento estético clássico alemão. Szondi é lapidar quanto a isso em seu *Ensaio sobre o trágico*: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (Jorge Zahar, 2004, p. 23, tradução de Pedro Süsskind, revisado pelo próprio Roberto Machado para a coleção “Estéticas”, que integra também o livro aqui em questão).

Assumindo essa tese de Szondi, Machado a amplia e, assim, arma seu livro: na introdução e no capítulo “zero” (sic) é apresentado todo o contexto em que propriamente surgiu essa passagem de uma poética da tragédia para uma filosofia do trágico. Os capítulos seguintes, do primeiro ao sexto, consistem num exame das diferentes etapas da filosofia do trágico, começando com Schiller que, embora ocupe um lugar intermediário entre a poética aristotélica da tragédia e a ontologia do trágico, foi quem propriamente inaugurou a reflexão especulativa da tragédia, a partir da teoria kantiana do sublime como perda no nível do sensível e vitória no supra-sensível. Na seqüência, são passados em revista os filósofos idealistas Schelling, Hegel e Hölderlin, junto aos quais o trágico recebe a marca da dialética, seja como conflito entre liberdade e necessidade, seja como contradição que caminha para uma reconciliação ou mesmo que se mantém paralisada, separada e insolúvel. E o desfecho, ou melhor, já que estamos falando de tragédia, o desenlace dá-se com Schopenhauer e Nietzsche, quando a tragédia ingressa especulativamente no campo sensível da existência, seja como negação do império da vontade e alívio diante do sofrimento do mundo, seja como tônico ou estimulante musical que, na embriaguez dionisíaca, conduz o homem para além da individualidade. Note-se nesse instante a proximidade do trágico com a música, em contraste com a predominância de paradigmas visuais nos sistemas estéticos do idealismo alemão (p. ex., a escultura em Hegel) para situar o gênero dramático. Será o drama musical wagneriano que despertará Nietzsche para as duas forças estéticas essenciais da natureza: o dionisíaco e o apolíneo. Conforme arremata Machado, “fundada na música, a tragédia não apenas dá o conhecimento da vontade como também proporciona a afirmação da vontade, grande originalidade do primeiro livro de Nietzsche em relação à teoria da tragédia de Schopenhauer” (*O nascimento do trágico*, p. 238).

Como se vê, o livro apresenta um projeto ambicioso, que inevitavelmente tende a correr riscos por procurar comentar vários filósofos extremamente complexos, o que redundará em altos e baixos na abordagem. Por exemplo, as páginas dedicadas a Aristóteles e a Win-

ckelmann mantêm-se num patamar bastante conhecido. Penso também que Lessing pode ser compreendido não apenas como pensador moralista e seguidor estrito de Aristóteles, e sim pela noção moderna de crítica (o que mudaria seu papel no esquema proposto pelo livro). Por outro lado, as análises dedicadas à *Ifigênia* de Goethe são muito inspiradas e inspiradoras. Aqui, e em outros instantes em que se refere às peças de teatro, p. ex. ao *Édipo Tirano*, no capítulo sobre Hölderlin, e à *Iliada*, no capítulo sobre Nietzsche, Machado confia mais em sua intuição e, no contato direto com a obra poética, acerta mais a mão, ao passo que em certos momentos do livro percebe-se que os comentaristas (basicamente três franceses: Taminaux, Labarthe e Courtine), nos quais se apóia, tomam conta do fluxo da redação, o que acaba afetando a originalidade da investigação. Seja como for, não vejo essa desigualdade na abordagem como algo que deve levar a uma diminuição da importância do livro. Muito pelo contrário, isso faz parte da natureza da questão, do gênero e do projeto a que se propôs Machado. Nesse particular, mais vale a virtude do todo do que esse ou aquele detalhe passível de crítica.

Em suma, esse livro é extremamente bem vindo em nosso meio filosófico, por uma série de razões, das quais me limito a destacar aqui somente duas. Em primeiro lugar, o livro é fundamental para quem pretende compreender Nietzsche, pois permite olhar para esse filósofo segundo uma perspectiva mais ampla e percebê-lo não apenas como alguém que “diz sim à vida”, por seus efeitos de superfície, mas como alguém que dialoga com a tradição. Em segundo lugar, trata-se de um livro muito instrutivo para quem se ocupa com estética, principalmente, com a estética alemã clássica e com questões relativas ao teatro. No caso da estética alemã clássica, Machado possui o mérito incomensurável de penetrar efetivamente nas questões artísticas e nos problemas estéticos nelas presentes e delas decorrentes. Com isso, temos um deslocamento do eixo de certas investigações “estéticas” feitas em nosso meio, que muitas vezes de modo árido e esquemático se concentram em intermináveis explicações detalhistas (ou maçantes) de temas tidos como mais “filosóficos”, como, por exemplo, a lógica da noção de gosto. E, assim, atestam pouca familiaridade com questões efetivamente artísticas. Fazer estética ou ocupar-se com a estética dessa época, porém, se aproxima muito mais do que Machado fez nesse livro. Pode-se até discordar desse ou daquele enfoque de suas análises, mas o caminho e a atitude me parecem muito conseqüentes e sólidos, inclusive para as gerações mais jovens, na medida em que nesse livro se procura penetrar, de modo concreto, nas obras e nos temas propriamente artísticos da época, para desentranhá-los com elevado senso filosófico. Além de ser escrito de maneira muito clara e direta, não temer o enfrentamento das questões, vê-se ainda que Machado abre nessa obra espaço para autores como Goethe, Schiller, Winckelmann, Hölderlin etc., que não são os filósofos “profissionais” da época, de modo que o resultado é então uma sólida e frutífera articulação entre vários níveis discursivos, a saber, entre filosofia, arte, crítica, teoria e história da arte.

Marco Aurélio Werle
Professor de Estética do Depto. de Filosofia da USP

Artefinal



*E virá o tempo com suas bandagens,
ervas secretas em mãos que aprenderam,
as agulhas brilhantes dos segundos
caindo-nos em fúria, lentamente.*

*Virá a secura asséptica do saibro,
o pó de sintaxe de eternos livros,
o azeite dos dias quentes e glândulas,
álcool e silêncio, purificando-nos.*

*Virão as velhas vozes em sussurros,
e as vozes escritas, agora mágicas,
na reza oculta de qualquer palavra,
sem significar, adormecendo-nos.*

*Depois, profética, a nuvem de insetos:
cupins roendo a polpa das imagens,
formigas roubando a doçura, traças
nos bilhetes e papiros, comendo-nos.*

*O céu, de repente e aos poucos, será outro,
uma luz tranqüila vencendo o opaco
da nossa face sem surpresa ou riso,
barco desenhado descendo o rio.*

*Antes da pedra gravada em suspiro,
enquanto a pele tece um novo leito,
não esperar será a obra, porque
há calma, não há atraso: virá*

*o tempo, com passos macios e certos,
esvaziando-nos do desespero,
limpando-nos com sombra, sal e luz,
guardando-nos em ouro e esquecimento.*

A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias

Rodrigo Duarte

Resumo. Nesse artigo, o tema da “desartificação da arte” – uma das contribuições mais originais, mas também mais obscuras, da *Teoria Estética de Theodor Adorno* – é elucidado a partir dos próprios textos do autor. No entanto, apesar de sua especificidade para com a estética adorniana, o conceito de desartificação mantém uma relação tanto com a tradição anterior da filosofia da arte, especialmente com o tema do fim da arte nos *Cursos de Estética de Hegel*, quanto com os desdobramentos mais recentes, como, por exemplo, a teoria sobre a arte contemporânea (ou pós-histórica) de Arthur Danto. Em vista disso, a investigação do tema da desartificação em Adorno é precedida, aqui, de uma sucinta análise do aludido motivo hegeliano e seguida de uma rápida apresentação da temática conexa na estética de Danto.

Palavras-chave. estética adorniana, arte contemporânea, Teoria Crítica da Sociedade e Arthur Danto.

Abstract. The theme of “desartification of art” – one of the most original but also obscure, contributions of *Adorno’s Aesthetic Theory* – is discussed in this paper on the basis of this author’s passages on the subject. Nevertheless, in spite of its specificity in the Adornian aesthetics, the concept of desartification presents a relation not only to the previous tradition of the philosophy of art, specially to the theme of the end of art at *Hegel’s Courses of Aesthetics* but also to its most recent developments such as Arthur Danto’s theory on contemporary (or post-historical) art. Thus the investigation of the theme of desartification in Adorno is preceded here by a concise analysis of the Hegelian topic and followed by a brief presentation of the connected subject in Danto’s aesthetic.

Key-Words. Adornian aesthetics, contemporary art, Critical Theory of Society and Arthur Danto.

Muito longe, muito perto:dialética, ironia e cinismo a partir da leitura hegeliana de *O sobrinho de Rameau*

Vladimir Safatle

Resumo. Este artigo visa discutir o sentido da crítica hegeliana à noção romântica de ironia a partir de uma articulação possível entre ironização das condutas e cinismo presente em *O sobrinho de Ra-*

meau, de Diderot. Tal articulação talvez nos demonstre como Hegel tem em vista, principalmente, certos processos de interversão das expectativas de racionalização próprias à modernidade que só podem ser tematizados de maneira adequada pela dialética.

Palavras-chave. dialética, cinismo, ironia, natureza e música.

Abstract. This article aims to discuss the meaning of Hegel's critique against romantic irony. This meaning can be understood upon the commentaries of hegelian lecture on Rameau's nephew, of Diderot. We need to show, in this lecture, the articulation between ironisation of behaviors and cynicism. By this way, it's possible to discuss a certain process of subversion of modernity's claims that Hegel want to think in a dialectic way.

Key words. dialectic, cynicism, irony, nature and music.

O senso e o sensível na *Estética* de Hegel

Charles Feitosa

Resumo. Conforme a classificação hegeliana, o pensamento é superior ao desejo. Hegel serve-se do mesmo critério para estabelecer na *Estética* um sistema das diferentes formas de artes, onde a literatura (prosa e poesia) apresenta-se num patamar superior por se mostrar menos condicionada pelo sensível e pelo particular do que a música, a pintura, a escultura ou a arquitetura. Apesar disso, a literatura não ocupa o posto máximo na hierarquia dialética. A filosofia é a forma mais alta de manifestação do “Espírito”, pois é um pensar que se auto-determina; já a arte é o produto de um pensamento ainda contaminado pelo sensível. A proposta do trabalho é de investigar os pressupostos da demarcação hegeliana entre Filosofia e Arte a partir de uma leitura da *Estética*.

Palavra-chave. Hegel, sensível, senso, arte e pensamento.

Abstract. The main aim of this article is to analyse some principles involving Hegelian strategies on his demarcation of the boundaries between Philosophy and the Art. We examine relations between thought and sensible, from a close reading of Hegel's *Aesthetic*.

Key word. Hegel, sensible, sense, art and thought.

O fingidor e o filósofo: breve ensaio acerca do *ut pictura poesis*

Ana Lúcia M. de Oliveira

Resumo. Este artigo pretende abordar o paralelo entre a pintura e as artes discursivas em sua configuração filosófica grega. Enfocando especificamente os Diálogos platônicos, não se tratará de desenvolver um exame detalhado da mimesis em Platão, mas apenas de destacar

alguns textos em que o filósofo recorre à comparação do discurso retórico e da poesia com a pintura, para detectar não apenas as motivações anti-sofísticas que originam tal paralelo como também a concepção de representação mimética que o enforma. No curso da análise, destacar-se-á o critério decisivo da distância em relação à verdade, que constitui tanto um ponto de aproximação entre as artes miméticas quanto um fator determinante para sua condenação pelo filósofo.

Palavras-chave: mimesis, ut pictura poesis, retórica e Platão

Abstract. This article takes into account the parallel between painting and discursive arts in its Greek philosophical configuration. In considering Plato's dialogues, the focus of the analysis will be the comparison between rhetoric or poetry and painting in order to detect its anti-sophistic motivations as well as the Platonic theory of mimetic representation. The investigation will emphasize the relevant criteria of the distance in relation to truth, which constitutes not only a common aspect of the different mimetic arts but also a cause for their disqualification by the philosopher.

Key-words. Mimesis, ut pictura poesis, rhetoric and Plato

Fingimento, ficção, máscara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana

Maria Cristina Franco Ferraz

Resumo. Este artigo busca examinar temas como fingimento, ficção, máscara, desde sua desqualificação moral e ontológica na filosofia de Platão até os procedimentos nietzscheanos de reversão do platonismo e afirmação da potência onológica do falso. Tais procedimentos são mostrados especialmente na poesia de Fernando Pessoa e em um conto de Guimarães Rosa.

Palavras-chave. fingimento, ficção, máscara, Platão, Nietzsche, Fernando Pessoa e Guimarães Rosa

Abstract. This article intends to examine subjects as faking, fiction and mask, since its moral and ontological disqualification in Plato's philosophy until the nietzschean procedures of reversion of the platonism and affirmation of the ontological power of false. Such procedures are especially shown in the poetry of Fernando Pessoa and a short-story by Guimarães-Rosa.

Key-words. faking, fiction, mask, Plato, Nietzsche, Fernando Pessoa and Guimarães Rosa.

L'art et l'or

Bruno Haas

Resumo. A obra de Yves Klein aborda de maneira aguda a relação entre arte e capital. De um lado, ele elabora um sistema cromático no qual o azul e o ouro têm um papel preponderante, papel que tentamos descrever com precisão. Por outro lado, ele engaja procedimentos de constituição de algo como uma validade do objeto artístico (por exemplo as “zonas de sensibilidade pictórica”), na qual se trata de elaborar a relação com o fetiche e com o capital. As possibilidades significantes das cores azul e ouro, revistas por Klein numa tradição européia, da qual certos aspectos são aqui evocados, permitem uma análise detalhada do nó que liga daí em diante a arte e o capital, ao menos numa grande parte da produção artística atual.

Palavras-chave. Yves Klein, cor, azul, ouro, pintura, capitalismo e arte.

Résumé. L'art d'Yves Klein aborde d'une façon aiguë le rapport entre l'art et le capital. D'une part, il élabore un système chromatique, dans lequel le bleu et l'or jouent un rôle prépondérant, rôle qu'on tente à décrire avec précision. D'autre part, il engage des procédés de constitution de quelque chose comme une validité de l'objet artistique (par exemple dans les «zones de sensibilité picturale») dont il s'agit d'élaborer le rapport au fétiche et au capital. Les possibilités signifiantes des couleurs bleu et or, revues par Klein dans une tradition européenne dont certains aspects sont évoqués, permettent une analyse détaillée du noeud qui relie dorénavant l'art et le capital du moins dans une partie importante de la production artistique actuelle.

Key-words: Yves Klein, colour, blue, gold, painting, capitalism and art.

Conhecimentos que se tocam: semelhanças entre processos de análises musicais e as práticas interpretativas

Alberto Sampaio Neto

Resumo. Em uma breve reflexão, este artigo aponta algumas semelhanças entre os processos de análises musicais e as práticas interpretativas (construção de performances). Considerando ambos como movimentos para a compreensão, sugere-se sua interação em uma relação de complementaridade, diversa daquela noção – equivocada – que dissocia estas duas formas fundamentais de aproximação de uma música. O ato de tocar (incluindo-se aqui os momentos de preparação/estudo) envolve e não se dá de maneira desvinculada de processos analíticos. Partindo da premissa básica de que compreensão musical é primordialmente não-verbal, este trabalho toca em pontos importantes para os músicos-analistas ao abordar questões como a verbalização e o conhecimento em/sobre música e o grau de abertura intrínseco a qualquer tipo de partitura.

Palavra-Chave. Análise musical, prática, interpretação.

Abstract. On a brief reflection this essay shows some correspondences between musical analysis processes and performance practices. One considers both as understanding movements, and one sees their interactivity as a complementary relationship, diverse from the current (and misunderstood) notion that separates these two fundamental kinds of approaching of a musical piece. The act of playing (which includes the moments of practicing and studying a musical piece) is not dissociated of analyzing processes. Given that musical understanding is fundamentally a “non-verbal” task, this essay touches points which are important for “analyzing-performers”, such as knowledge of music and its verbalization, and the degree of “openness” of any kind of score.

Key word. Musical analysis, practice, interpretation.

A música brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1935)

Cesar Maia Buscacio

Resumo. Este trabalho propõe um estudo da correspondência trocada entre Curt Lange e Camargo Guarnieri nos anos de 1934 e 1935, privilegiando uma tríplice investigação: a carta como linguagem, como instrumental constituidor de sociabilidades e como estratégia de poder. Através deste epistolário, emerge a relevância da atuação de Curt Lange na divulgação da música brasileira do século XX, assim como a diversificada produção de compositores, musicólogos e intérpretes no cenário musical do período.

Palavras-Chave. Música brasileira, Camargo Guarnieri, Curt Lange, e Escrita epistolar.

Abstract. This paper intends to study the mail exchanged between Curt Lange and Camargo Guarnieri in 1934 and 1935. A triple investigation was privileged: the letter as language, as sociability constituting instrumental tool, and as a strategy for power. Through these epistles the relevance of Curt Lange’s performance emerges from the advertisement of the 20th century Brazilian Music, as well as the diversified production of composers, musicians and interpreters in the musical setting of that time.

Key words. Brazilian Music, Camargo Guarnieri, Curt Lange and Epistle Writing.

Razão e Nostalgia - o lugar da música no pensamento moderno

Enrique Menezes

Resumo. Em relação aos problemas estéticos da filosofia da arte em geral, a música sempre se desenvolveu com certa autonomia. Sua afinidade semântica com as outras artes sempre foi delicada e problemática, fazendo com que, na história da estética, ela oscilasse entre os extremos da “hierarquia” das artes. Tal particularidade ocorre porque a música sempre carregou um status próprio, consequência, principalmente, de dois problemas: a alta complexidade dos meios técnicos com os quais se realiza e a impossibilidade de expressar fatos racionais da linguagem cotidiana. A discussão acerca da superioridade ou inexpressividade da música como expressão artística pode ser colocada também em linhas gerais através da dicotomia racionalidade/irracionalidade: valorizada em seu caráter assemântico e não conceitual ela estaria no topo das artes, mas, no entendimento racional, ela cai para o último. Independente da opinião de tal ou qual autor no que diz respeito à expressividade da música como linguagem artística, essa discussão nos permite identificar qual é o seu lugar na história do pensamento racional, bem como interpretar essa racionalidade partindo de um objeto que é tanto altamente racional (sua complexidade técnica) quanto não-conceitual (sua assemânticidade).

Palavras-Chave. Modernidade, Racionalidade, Nostalgia e Composição

Abstract. It can be said that music has had a certain autonomous development in relation with the aesthetical problems of the art philosophy. Its semantic affinity with the other arts was always delicate and problematic, making that music, in the history of aesthetic, floated between the extremes of “hierarchy” of arts. Such a particularity occurs because music has always carried a particular status which is a consequence of two problems: the high complexity of its technical means and its impossibility of expressing rational facts of daily language. The discussion about the superiority or lack of expressivity of the music as an artistic expression can also be taken in a broader sense through the dichotomy rationality/irrationality: valorized because of its non-semantic and non-conceptual character, music would be placed in the top of arts, but in the rational understanding, it falls to the last place. Independently of the opinion of different authors concerning the expressivity of music as an artistic language, this discussion allows us to think about its place in the history of rational thought, as well as interpreter this rationality through an “object” that is, at the same time, highly rational (technical complexity) and non-conceptual (non-semantic).

Key words. Modern Age, Rationality, Nostalgia and Composition.

Música, cultura e nação

Flavio Barbeitas

Resumo. Estudo da música como ponto de articulação de perspectivas teóricas envolvendo diferentes aspectos da identidade nacional.

Palavras-chave. música, cultura e nação.

Abstract. This article examines music as a point of joint of theoretical perspectives involving different aspects of the national identity.

Key-words. music, culture and nation.

Regimes de narratividade no teatro

Daniel Furtado Simões da Silva

Resumo. Neste artigo discuto alguns aspectos da transposição do texto literário para o palco, enfocando questões concernentes à tradução intersemiótica e à criação do texto cênico. Nesse processo, destaco a criação do que defino como regime de narratividade, concretizado na forma como a narrativa teatral é conduzida.

Palavras-chave. Tradução intersemiótica, Texto literário e texto cênico e Regimes de narratividade.

Abstract. This article discuss some aspects from literary text transpositions to the stage, focus on questions concerning semiotic translation and performance's text making (bringing) up. In this process, I outstand the creation of what I define as narrativity system, settled in the manner as theatrical narrative is lead.

Key words. Intersemiotic translation, Literary text and performance text and Narrativity system.

A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de *verdade*

Martha Dias da Cruz Leite e Eusébio Lobo da Silva

Resumo. A verdade teatral é um tema freqüentemente discutido por artistas e pesquisadores de teatro, como também alvo de uma constante busca por aqueles que se dedicam com um mínimo de seriedade ao fazer teatral. Com o intuito de realizar uma reflexão sobre a questão da verdade teatral, este artigo opera uma comparação entre as teorias dos diretores Konstantin Stanislavski e Peter Brook, sob a ótica do conceito de verdade, termo freqüentemente utilizado por ambos para referirem-se a uma certa qualidade expressiva essencial ao trabalho do ator. O objetivo deste artigo é discutir, ao longo de uma análise de seus procedimentos metodológicos, concepções de teatro e opções estéticas, em que pontos ambas as teorias se contra-põem ou se encontram na questão da verdade teatral.

Palavras-Chave. Verdade Cênica, Interpretação Teatral, Stanislavski e Peter Brook

Abstract. The dramatic truth is a matter that has been very examined by people who works with dramatic arts. This article operates a comparison between the theories of Stanislavski and Peter Brook about the conception of the dramatic truth, term usually used by both directors to refer to a one certain essential expressive quality to the actor's work. Through an examinations of their methodological procedures, theatre conceptions and esthetics options, the aim here is argue where the both theories harmonize each other or not in the dramatic truth point

Key word. truth, interpretation, theatre, Stanislavski and Peter Brook

Respiração e criação cênica - A Respiração no Trabalho do Ator

Sandra Parra

Resumo. Neste artigo, apresentamos a hipótese de que a respiração pode ser um instrumento altamente eficaz para ajudar o ator-criador a transitar entre consciente e inconsciente. Para tanto, trabalhamos sobre as obras de alguns dos pensadores e realizadores mais significativos da criação teatral no século XX, buscando encontrar em seus escritos um pensamento sobre a respiração. Os termos e conceitos apresentados também são lidos, em certa medida, como provocadores para pensarmos a respiração, para criarmos parâmetros e conceitos que possam nos auxiliar a objetivar uma idéia sobre o papel da respiração na cena artística.

Palavras-chave. Teatro Contemporâneo, Respiração, Treinamento de Ator e Ator-Criador.

Abstract. In this paper, is introduced the idea that breathing may be a very effective tool to help a creative actor to move through consciousness and unconsciousness. To do so, we worked upon the writings of the XX century most significant directors, trying to find on it a thinking on breathing. The words and concepts presented are also concerned as provocative thoughts, so we may create our own concepts to help us to construct a thought about the role of breathing on theater.

Key words. Contemporary Theater, Breathing, Actor Training and Creative Actor.

O Teatro na Pós-Modernidade: uma tentativa de definição estética

223

Tania Alice Feix

Resumo. os parâmetros fundamentais da Pós-Modernidade não acabam criando uma prisão para a expressão artística? Esse artigo propõe uma tentativa de definição da estética teatral a partir de algumas encenações atuais, focando particularmente nos espetáculos apresentados no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana em 2006

Key-words. pós-modernidade, estética, teatro e Festival de Inverno.

Abstract. Post-modernity's most inner parameters does not finally turns into a "prison" for artistic expression? This article attempts to reach a definition of a theatrical aesthetics, focusing on some works presented in "Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana" last year

Key-words. post-modernity, aesthetics, theater and Festival de Inverno

Normas para publicação

A revista ARTEFILOSOFIA publica textos nas áreas de Artes (priorizando Artes Cênicas e Música) e Filosofia (preferencialmente em Estética e suas interfaces). Os trabalhos deverão ser inéditos (salvo o caso de traduções indicadas pelo Conselho editorial).

Os trabalhos submetidos são previamente avaliados pelo Conselho Editorial, que aprecia sua afinidade à política editorial da Revista. Os textos selecionados nesta primeira etapa serão objeto de pareceres de membros do Conselho Consultivo e/ou pareceristas *ad-hoc*. Os artigos aceitos serão publicados nos números subseqüentes, a critério do Conselho Editorial.

Os trabalhos submetidos para a publicação deverão ser enviados em formato eletrônico para o endereço: artefilosofia@ifac.ufop.br (com cópia para revista_artefilosofia@yahoo.com.br) e, em versão impressa, para: Revista ARTEFILOSOFIA, IFAC/UFOP, Rua Coronel Alves, 55, Cep 35.400-000, Ouro Preto, MG. A versão impressa deve ser acompanhada de ofício solicitando apreciação para publicação. Este ofício deve ser assinado pelo autor e deve conter endereço e telefone(s) de contato.

Os artigos deverão conter, no máximo, 16 páginas, no seguinte formato: papel A4, documento do tipo *Word*, com fonte *Times New Roman* 12, em “estilo normal” ou “corpo de texto”, espaço simples entre linhas, parágrafos justificados e margens de 3 cm, evitando-se o uso de recursos avançados de edição, como estrutura de tópicos e semelhantes.

Serão analisados textos em português, espanhol, francês, inglês e alemão. Todos os trabalhos deverão apresentar: título, nome, vínculo institucional e endereço eletrônico do autor; resumos em português e em inglês, com 200 palavras no máximo; palavras-chave nas duas línguas. As referências bibliográficas deverão ser relacionadas ao final do texto, em ordem alfabética, de acordo com as normas da ABNT.

O Conselho Editorial informará ao autor o resultado de sua solicitação. Eventuais alterações de forma ou de conteúdo sugeridas pelos pareceristas serão encaminhadas ao autor. Em prazo informado pelo Conselho editorial, o autor deverá reenviar a versão final do trabalho, contendo as alterações sugeridas.

Ao submeter texto à Revista ARTEFILOSOFIA, caso este seja selecionado, o autor autoriza sua publicação sem quaisquer ônus para a revista ou para seus editores. Fica resguardado ao autor o direito de republicar seu trabalho em coletânea de artigos de sua autoria, do modo como lhe aprouver

ARTEFILOSOFIA is a peer-reviewed journal of Philosophy, Music and Theater. Papers and essays are currently published in Portuguese, but submissions in English, French, German and Spanish are accepted as well. It is the policy of ARTEFILOSOFIA to encourage publication by researchers at the beginning of their careers (PhD students, for example) as well as by established scholars. Manuscripts can be submitted electronically, to Gilson Iannini (editor) at: artefilosofia@ifac.ufop.br; with a copy to revista_artefilosofia@yahoo.com.br. For further information, please contact ARTEFILOSOFIA's editor.

Les soumissions d'articles se font par messagerie électronique. Pour tout renseignement, n'hésitez pas à nous écrire aux adresses ci-dessus.