



Arte e Conceito

um conluio arriscado

Hans Georg Flickinger



Editora Fundação Fênix

"Por um lado, não se pode negar o fascínio que nos toma frente à riqueza das configurações artísticas, com seu impulso de transgredir os limites da habitual percepção daquilo que nos cerca; por outro, vivem-se experiências de profundo desamparo ao querer entendê-las mediante explicações teóricas. As artes modernas e contemporâneas se rebelam contra o abraço sufocante do conceito, dando voz ao que nelas se oculta a toda abordagem da pura razão."

H-G. Flickinger



Editora Fundação Fênix



Arte e Conceito
- um conluio arriscado -

Hans-Georg Flickinger

Arte e Conceito
- um conluio arriscado -



Editora Fundação Fênix

Porto Alegre, 2024

Série Filosofia

Conselho Editorial

Editor

Agemir Bavaresco

Conselho Científico

Agemir Bavaresco – Evandro Pontel
Jair Inácio Tauchen – Nuno Pereira Castanheira

Conselho Editorial

Augusto Jobim do Amaral	Lenno Francisco Danner
Bettina Steren dos Santos	Lucio Alvaro Marques
Cleide Calgaro	Nelson Costa Fossatti
Draiton Gonzaga de Souza	Norman Roland Madarasz
Ediovani Antônio Gaboardi	Nuno Pereira Castanheira
Evandro Pontel	Nythamar de Oliveira
Everton Miguel Maciel	Orci Paulino Bretanha Teixeira
Fabián Ludueña Romandini	Oneide Perius
Fabio Caprio Leite de Castro	Raimundo Rajobac
Fabio Caires Coreia	Renata Guadagnin
Gabriela Lafetá	Ricardo Timm de Souza
Ingo Wolfgang Sarlet	Rosana Pizzatto
Isis Hochmann de Freitas	Rosalvo Schütz
Jardel de Carvalho Costa	Rosemary Sadami Arai Shinkai
Jair Inácio Tauchen	Sandro Chignola
Jozivan Guedes	Thadeu Weber

Direção editorial: Agemir Bavaresco
Diagramação e editoração: Editora Fundação Fênix
Capa: Editora Fundação Fênix

O padrão ortográfico, o sistema de citações, as referências bibliográficas, o conteúdo e a revisão de cada capítulo são de inteira responsabilidade de seu respectivo autor.

Todas as obras publicadas pela Editora Fundação Fênix estão sob os direitos da Creative Commons 4.0 –
[Http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



Série Filosofia – 150

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Flickinger, Hans-Georg
Arte e conceito [livro eletrônico] : um conluio
arriscado / Hans-Georg Flickinger. -- Porto Alegre,
RS : Editora Fundação Fênix, 2024. -- (Série
filosofia)

PDF

Bibliografia.
ISBN 978-65-5460-159-7

1. Arte 2. Arte - Filosofia 3. Filosofia
I. Título. II. Série.

24-214082

CDD-701

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Filosofia 701

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

DOI – <https://doi.org/10.36592/9786554601597>

Sumário

Prefácio	11
I O tema e suas variações	15
I.1 Arte e Conceito – uma relação tensa	15
I.2 A Revisão das Fronteiras entre Filosofia e Arte	33
I.3 Da Experiência da Arte à Hermenêutica Filosófica	53
I.4 Hegel e Gadamer – a Estética posta á Prova	81
I.5 A Arte da Ciência e a Ciência da Arte	97
II O Conceito filosófico e a Literatura	111
II.1 Filosofia e Literatura – um convívio tenso	111
II.2 A Experiência Literária na Teoria Estética de Th.W.Adorno	133
II.3 Subjetividade e Tempo – Beckett sobre Proust	149
III A verdade do Ouvir – uma excursão	167
III.1 Considerações acerca de uma Filosofia do Ouvir	167
III.2 Música e Linguagem - um complô hermenêutico	183
Referências bibliográficas	195

Prefácio

O título dessa coletânea de ensaios fortemente revistos e em parte reescritos aponta a um núcleo temático, que perpassa todos debates relativo à experiência da obra de arte; a saber, o da dificuldade de valorizar sua força sugestiva, sem reduzi-la a objeto de esclarecimento. A situação parece levar a um beco sem saída. Pois, se, por um lado, ensaia-se desvendar o mistério da arte, ou o mistério dessa experiência, por outro, devido a que toda teoria depende do conceito, no caso da arte a teoria daí extraída revela-se enquanto a malsucedida tentativa de explicar o inexplicável. De modo que, ao que tudo indica, restaria ao intérprete da arte não mais do que, sempre de novo, repetir as tentativas de mera aproximação do significado daquilo, que nele provoca essa experiência. Daí o título deste livro: *Arte e conceito – um conluio arriscado*. Ele tenta apanhar a tensa relação existente entre ambos, no processo de compreensão da arte em todas as suas manifestações.

A proposta de publicar um conjunto de trabalhos em torno ao tema foi motivada por um fio condutor que os fundamenta e reúne. Esse “fio condutor” aflorou em meus trabalhos em torno à obra de arte, a partir de uma descoberta que fiz nos anos 70, do século passado. Foi durante a elaboração de um texto (publicado juntamente com G. Figal)¹, que me dei conta da relação complementar entre a *Estética* de Hegel e a *Teoria Estética* de Adorno. Lendo a *Estética pelo avesso*, isto é, procurando apontar o que nela cala ou se vê excluído de sua argumentação afirmativa, deparei com a dita tensão entre arte e *conceito*; uma tensão que se vê amplamente discutida na *Teoria Estética* de Adorno. A sentença de H. G. Gadamer - em entrevista dada a Jean Grondin, no ano

de 1996 – quanto a que a Hermenêutica partiria “do saber do quanto fica de não dito sempre que se diz algo”², viria a confirmar, 20 anos mais tarde, aquela minha opção originária de fazer *pelo avesso* a leitura da *Estética* de Hegel. Pois, foi essa leitura, ou esse duto escolhido por mim, que me levou a detectar não só a complementaridade existente entre as teorias de Hegel e Adorno, senão, também, a perceber o abismo que se escanara à nossa compreensão, quando nos voltamos à relação existente entre as artes tradicionais e as modernas; um abismo que se abre no passo revolucionário dado pelo Romantismo justamente no sentido de libertar a arte da tutela da teoria. Este, volto a dizer, é o selo que cunha a junção dos textos neste livro.

É óbvio que uma tal abordagem exige, tanto a retrospectiva histórica quanto a diagnose da situação atual, no que se refere à tensa relação existente entre arte e conceito. Pois, sem termos presente a situação tradicional das artes no conjunto do saber humano, não poderíamos entender o desafio que nos lança a guinada interpretativa, a que nos obrigam as artes modernas e contemporâneas. Neste sentido, concordamos com Arthur Danto, quanto a que os arcos históricos de nossa compreensão das artes vêm-nos da tradição clássica grega, indo até o *princípio da não-diferenciação* das artes na modernidade -, embora dando a Hegel e Adorno o protagonismo principal, na busca que fazemos quanto ao potencial diagnóstico das artes. Porque, tendo em vista as etapas históricas, os três procuram entender o atual estágio de desenvolvimento humano e cultural das sociedades ocidentais.

A apresentação dos textos foi dividida em três partes. Os cinco textos, reunidos na primeira parte, tratam de esclarecer as demarcações justificadas por Hegel e Adorno, no que diz respeito ao potencial de

verdade das artes, em relação à pretensão de verdade teórico-científica. A segunda parte inclui três textos que concretizam, na área literária, os resultados obtidos na primeira parte. A coletânea se encerra com dois excursos no campo da música, cuja linguagem escapa, de modo radical, da tutela da conceitualização teórica. A tensão entre arte e conceito mostra-se, assim, como a fonte propriamente dita para a compreensão da importância da experiência da arte no conjunto do saber humano, justificando igualmente a rebelião das artes contra a pretensa monopolização do saber verdadeiro por parte das teorias científicas.

O fato de os textos remeterem a um fio temático comum, leva a que o leitor encontre certas redundâncias na argumentação. Impossível evitá-lo, já que os ensaios foram escritos ao longo de quatro décadas, ou seja, em fases diferentes de meus estudos. Como os textos são em si mesmos conclusivos, podem ser lidos separadamente. Espero, ainda assim, que sua leitura seja proveitosa.

Resta-me agradecer à Muriel, minha mulher, pela revisão cuidadosa dos textos tornando-os mais acessíveis ao leitor.

Porto Alegre/Kassel, junho de 2014

Hans-Georg Flickinger

Notas

1 *Die Aufhebung des schönen Scheins – schöne und nicht mehr schöne Kunst im Anschluss an Hegel und Adorno* (A suspensão do aparecer belo – arte bela e não mais bela no contexto de Hegel e Adorno), em: *Hegel-Studien*, vol. 14, Bouvier-Verlag Bonn, 1979, p. 197-224.

2 **Grondin**, Jean (1987), *Gadamer-Lesebuch*, Verlag Mohr/Siebeck, Tübingen, p. 286. „Das ist Hermeneutik, zu wissen, wieviel immer Ungesagtes bleibt wenn man etwas sagt.“

I

O tema e suas variações

I.1 Arte e Conceito – uma relação tensa

Em geral, a experiência com obras de arte modernas e contemporâneas deixa o espectador ou ouvinte numa situação ambígua. Por um lado, não se pode negar o fascínio que nos toma frente à riqueza das configurações artísticas com seu impulso de transgredir os limites da habitual percepção sensível ou intelectual daquilo que nos cerca; por outro, vivem-se experiências de profundo desamparo, desde que se queira entendê-las por meio de explicações teóricas. As obras tidas como mais avançadas fogem de uma fácil compreensão, embora se adivinhe seu vínculo com o mundo e a vida.

Se quisermos driblar a insuficiência da abordagem explicativa e procurar outras maneiras de compreender essas obras, teremos de pagar um preço alto; pois perderemos a segurança que o entendimento teórico-conceitual nos dá. Mesmo assim, precisamos buscar outro meio de chegar a compreendê-las, porque elas se negam ao conceito. Como enfrentar as impressões perturbadoras, que elas nos dão, sem um fundo pré-determinado que as ordene? Pergunto se o compreendê-las não nos virá, agora, da oscilação observada entre sua auto-recusa ao conceito e a abordagem explicativa da teoria? Estará aí, no estímulo provocado por esse intento de explicar e sua recusa simultâneos, o modo de as compreendermos? Mais ainda: como se manifesta esse processo - que não parece permitir qualquer repouso – na interpretação da obra? Questões como essas exigem respostas, se quisermos desvendar a força

que incita as artes a exercer seu potencial expressivo, num desafio permanente às nossas capacidades perceptivas. Parece óbvio, que a obra de arte – e eu me refiro, aqui, ao que costumamos nomear “obras autênticas” - traz à luz o que não se enquadra na lógica do entendimento objetivador. Ainda assim, qualquer tentativa de atingir o que nela se oculta enquanto *verdade*, parece não ter outra alternativa além do recorrer aos meios explicativos da teoria.

Qualquer avaliação da pretensão de uma *verdade* própria às artes modernas e contemporâneas não pode deixar de levar em consideração dois diagnósticos filosófico-sistemáticos, que ainda hoje vêm influenciando fortemente o debate sobre a relação entre arte e conceito. Refiro-me aos diagnósticos emitidos por G. W. F. Hegel e Th. W. Adorno.¹ Embora eles discutam o papel das artes a partir de pressupostos filosóficos diferentes, os dois pensadores tratam do mesmo problema; ou seja, da tensão existente entre a experiência artística e o poder explicativo da teoria. Nos trilhos do Iluminismo e do Idealismo alemão, Hegel argumenta em favor do domínio abrangente da razão humana, concluindo que restaria à arte tão somente a apresentação sensível de conteúdos aceitos como verdadeiros pela teoria. Em oposição a Hegel, Adorno denuncia o domínio da razão pura, por ter desfigurado a razão tornando-a meramente *instrumental*, a fim de garantir seu domínio. Em outras palavras, Hegel a teria desfigurado tornando-a uma racionalidade cega em relação ao seu próprio fundo no mito. Segundo Adorno, caberia à arte dar voz a experiências não alcançadas ou até mesmo excluídas pelos meios conceituais da teoria. É óbvio que as duas posições levam a interpretações muito diversas, quanto ao papel das artes na interpretação do mundo.

Antes, porém, de mergulhar nas concepções desses dois autores, tenho de colocar uma observação acerca do *uso* dos conceitos *arte moderna* e *arte contemporânea*; importa, sim, diferenciá-los na argumentação que segue. Eu não os enquadro, aqui, em determinados períodos históricos, por achar mais frutífero marcar sua diferença a partir de suas características específicas.

Ao falarmos em *arte moderna* devemos ter em mente, na interpretação da arte, ao menos três aspectos, que, surgidos na segunda parte do século XIX, exerceram grande influência no cenário da avaliação artística. Destaca-se – primeiro - a rebeldia contra o cânone das regras formais vindo da tradição; regras que, como sabemos, vinham comprometidas, fundamentalmente, com a ideia do *belo*, como sendo a matriz da obra de arte. Uma segunda característica da "modernidade" da arte está na disposição do artista em abrir mão da atitude afirmativa em relação a realidade vivida, procurando dar voz ao que o aparecer do mundo parece estar reprimindo. Junto disso – e eis o terceiro aspecto – o artista passa a ter dúvidas quanto ao domínio do potencial mimético de seus materiais de trabalho, e quanto ao procedimento de que lançará mão na sua criação.

Diferentemente da arte moderna, a *arte contemporânea* mergulha em um mundo cada vez mais dominado pela tecnologia; uma tecnologia que ameaça penetrar todos os poros da vida em sociedade, oferecendo-se como campo experimental, tanto do processo artístico quanto da exploração de seu potencial utópico. Ela, com isso, vem radicalizando o rumo da arte moderna, tal como desenhada por Adorno.

É necessário, antes, dar-mo-nos conta de que a socialização intelectual e científica do homem moderno faz com que ele procure

segurança em experiências, nas quais lhe seja possível reconhecer o resultado de seu próprio trabalho construtivo. A fé na capacidade construtiva da razão humana – cujo modelo subjacente, o da *mathesis universalis*, remete a uma velha tradição – não permite restrições, ainda que ela mesma tivesse de impor limites à sua validade objetiva, a fim de evitar o recuso a meras especulações. Paradoxo este, cuja expressão mais forte nós encontramos na filosofia de I. Kant.²

A soberania humana alimenta-se da confiança no domínio da razão como *conditio sine qua non* da justificativa de sua postura frente ao mundo; postura essa, que terá de reprimir permanentemente o que não se enquadra nela, ou mesmo se lhe opõe. Por isso, as experiências que não se integram nessa atitude autônoma, levam a profundas irritações. Se tomarmos a sério a pretensão dominadora dessa razão, teremos, desde já, de apontar, no papel das artes, uma alternativa a essa postura racionalista, por se abrir nelas uma esfera de manifestação de verdade inteiramente outra daquela que se abre à razão pura. Podemos dizer, que, ou as artes reconhecem a supremacia da razão submetendo-se, no seu fazer, aos conteúdos de antemão legitimados pelos critérios racionais da teoria, ou elas se posicionam contra o domínio pretensamente inquestionável da razão, buscando trazer à tona uma verdade que se esconde no seu avesso; ou que fica alcançável só além dos limites impostos por ela a si mesma. Na primeira alternativa – que é, como a seguir veremos, a de Hegel – a arte não teria a chance de escapar à teoria; ao passo que, na segunda, sua franca oposição à ditadura da razão pura a levaria a investir em experiências pré-reflexivas de difícil acesso ao entendimento teórico-explicativo. Ora, quaisquer tentativas de comunicar tais experiências pré-reflexivas teriam de haver-se com o

paradoxo de precisar buscar entendê-las justamente no terreno do conceito, contra o qual se debatem. Foi, aliás, tal paradoxo, resultado dessa segunda alternativa, que levou Adorno à sua contundente *Teoria Estética*. Foi, portanto, essa segunda alternativa, que levou ao atual debate sobre a verdade racional da teoria, a verdade mimética das artes e a relação tensa entre ambas.

Hegel, como sabemos, tentou integrar e subsumir todas as áreas do saber e do agir humanos a um sistema filosófico único cuja tarefa seria testemunhar e defender a autonomia e a liberdade do homem. A *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*³ lembra as etapas da realização objetiva desse projeto, de modo que a plena liberdade humana deveria coincidir com o reino exclusivo de *sua* razão. Com o quê a filosofia, como conceituação das experiências, representaria para Hegel o ápice desse entendimento. Aquela teoria que, segundo ele, fosse capaz de fundamentar e garantir a liberdade humana, seria a única capaz de revelar a plena verdade.

Em consequência desse raciocínio primordial, Hegel atribui a todos os outros modos de experiência um lugar integrado no sistema do pensamento, isto é, submisso à lógica do conceito. Não é de admirar, que a dignidade das artes, no que se refere a sua capacidade de manifestar a verdade, se visse restrita na evolução objetiva do espírito. No sistema filosófico de Hegel, sobra às artes tão somente a tarefa de *re-apresentar* o que o pensamento tinha já justificado como verdadeiro. Caberia ao artista encontrar a forma sensível adequada para um conteúdo por ele não mais questionável. O que significa, que ele teria de abrir mão da pretensão de expor uma verdade autenticamente artística. “Na hierarquia dos meios que servem para expressar o absoluto, a religião e a cultura

provindas da razão (grifo meu, HGF) ocupam o grau mais elevado, muito superior ao da arte." ⁴ Com esse credo, Hegel desqualifica as artes de sua época fazendo delas um instrumento meramente servil, cujas configurações artísticas deveriam adequar-se às matrizes do saber teórico. Com o quê, para entendê-las, bastaria recorrer a explicações teórico-rationais. Algo que se revelaria um engano.

Na ótica de Hegel, o critério de adequação da forma artística ao conteúdo do saber teórico marca o ideal das artes em geral. Tanto historicamente quanto em termos sistemáticos, esse *aparecer sensível da ideia* daria o fio condutor da interpretação das obras, desde as origens das artes ocidentais, na Grécia, até aquelas da época do Romantismo. Sentindo-se legitimado pelo objetivo de sua filosofia, isto é, pela fundamentação do caminho ao longo do qual se revelaria a ideia da razão humana autossuficiente, Hegel percorreu toda trajetória das artes identificando, uma por uma, suas contribuições quanto à expressão da verdade predefinida.

A arte clássica grega é vista, por ele, como caso exemplar da coincidência natural da ideia com a configuração artística, já que, naquele tempo, ainda não se conhecia nenhuma diferença entre o saber teórico e a força expressiva das obras artísticas. Muito pelo contrário, para os gregos a obra de arte é, ela mesma, o lugar da produção do saber verdadeiro. Segundo o ideal hegeliano, ela é *arte bela* por natureza, ao gerar, na configuração artística, o conteúdo tido como verdadeiro. Foi na tragédia, que os poetas gregos apresentaram o ideal do homem político, na composição do mito do herói, que apresenta o modelo da atuação ética na *pólis*. De mesmo modo, os escultores gregos criaram o mundo dos deuses a partir da extração das possíveis formas (ideias) inerentes

ao seu material de trabalho, isto é, à pedra. Algo semelhante poderia ser dito, também, da epopeia grega (Homero e outros) com sua construção do mito; ou da arquitetura dos templos, para chamar e alojar os deuses.

Em contrapartida a essa tradição e após o intermezzo da arte religiosa, na Idade Média, a campanha vitoriosa da razão iluminista, que desde a época da secularização impulsionava o desencantamento do mundo, alterou também o lugar da arte no sistema filosófico e sua contribuição ao conteúdo do saber. Pois o vínculo com uma razão tida como autossuficiente fazia com que a identificação da obra artística com o saber filosófico não mais estivesse contida na força mimética da arte. Tal distinção perdeu-se na época de Hegel, tendo sido substituída pela submissão das artes ao espírito racional e obrigando o artista a curvar-se à mensagem vinda deste.

Hoje, quando olhamos de perto essa interpretação hegeliana do papel das artes enquanto artes *belas*, conseguimos adivinhar o ponto nevrálgico de suas afirmações. Elas estão, na verdade, já apontando a um lado avesso dessa teoria, a partir do qual pode-se depreender a questão quanto ao que viria a acontecer, quando o ideal do belo, como critério artístico, deixasse de valer. De fato, rompendo com as delimitações impostas pelo ideal do belo, as artes viriam a conquistar um espaço próprio e livre das prescrições da razão até aí vigentes. Isso não foi certamente cogitado por Hegel. Pois, se o tivesse feito, ele mesmo teria posto em xeque o poder abarcador da razão. É conseqüente, portanto, a sua controvertida afirmação: "Os bons tempos da arte grega e a idade de ouro da última Idade Média são idos. Em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino (isto é, o de expor uma verdade autêntica, HGF), a arte é para nós coisa do passado." ⁵

A famosa e talvez por isso mesmo frequentemente mal-entendida tese da *morte da arte* ⁶ compreende-se somente à base dos pressupostos sistemáticos do espírito reinante, acima mencionados. A arte esvaziou-se de seu conteúdo autêntico, a partir do momento em que foi obrigada a agir à base desses pressupostos. Gera-se daí uma compreensão outra do dito de Hegel: o que ele aí anuncia, é, sim, o fim, a morte da arte comprometida com o ideal do belo. Uma tal sentença chama a atenção para o lado avesso daquilo que está sendo declarado nela; sim, ao que somos imediatamente levados pela primeira frase da *Estética*, na qual lemos: “Esta obra é dedicada à estética, quer dizer, à filosofia, à *ciência do belo* (grifo meu), mais precisamente, do belo artístico...” ⁷ Aquele que, por descuido, não tomar a sério este referencial limitador da amplitude da tese hegeliana, será levado a fazer de Hegel – erroneamente - o assassino também da arte posterior ao seu tempo. Algo que ele não foi, de modo algum.

No horizonte de sua época, Hegel não tinha motivo algum para desvincular sua concepção estética do *ideal do belo*, pois o domínio do espírito racional já havia sido reconhecido pelo Idealismo alemão, como impulso e fundamento da construção do mundo moderno. Seria somente a partir da segunda parte do século XIX, após a época de Hegel, portanto, que se encontrariam os primeiros sinais da dúvida quanto à validade objetiva dessa convicção. Foi, entre outros, Friedrich Nietzsche, quem, na esteira de seu ousado mestre, Arthur Schopenhauer, propagou essa dúvida no meio filosófico.

Nos diversos gêneros de arte observa-se, sobretudo na virada do século XIX para o XX, uma oposição cada vez mais explícita e radical contra as exigências do espírito racionalista, que, apesar dos inegáveis

progressos alcançados, não consegue mais esconder seus traços fortemente destrutivos. Tanto as artes plásticas quanto a música e a literatura passavam a gerar projetos contestatórios da ideologia do progresso contínuo,⁹ expressando a perda de confiança nos parâmetros até então vigentes na produção artística. E será justamente essa crescente recusa das prescrições da razão pura, pelas artes, que lançará luz às causas da difícil compreensão das artes modernas e contemporâneas.

É natural, que, buscando libertar-se da supremacia da razão vigente, por não estarem dispostas a continuar desempenhando o papel de meros epifenômenos de uma razão não mais convincente, as artes teriam de abandonar o princípio do *belo* como matriz exclusiva. Com isso, porém, tiveram de enfrentar um novo problema, porque perderam o lugar seguro, ainda que servil, que o sistema da filosofia lhes dava. Sua pretensão de gerar uma verdade autêntica, livre das prescrições do espírito iluminista, exigiu-lhes uma nova legitimação, que as levou a assumir a plena responsabilidade em relação tanto à forma quanto ao conteúdo articulado em sua produção.

Da perspectiva atual, podemos interpretar essa libertação das artes como a grande conquista de um novo espaço de elaboração de novas e autênticas mensagens. No entanto, por mais atraente que fosse essa abertura, as artes viram-se confrontadas, a partir da segunda parte do século XIX, sobretudo com a dificuldade de serem entendidas. Porque, querendo garantir seu projeto de manifestação de uma verdade própria e confiando em seu potencial mimético, elas se viram, de repente, soltas, sem raízes e critérios seguros para defender-se. Tendo já experimentado a (ir)racionalidade do gesto imperativo da razão teórica, elas perdiam,

agora, esse ponto de apoio, ficando sem saber para onde ir. Obrigadas, então, a voltar-se a si mesmas, isso as levou a revisar sua postura frente a realidade, já que seu próprio *status de ser arte* estava sendo contestado, tal como o potencial expressivo dos materiais e das técnicas usadas. Com isso, elas passaram a explorar o instrumentário mimético de que dispunham, no intuito de encenar uma verdade não mais sustentada pelas certezas da teoria. Um feito que - no horizonte da racionalidade vigente, e por falta de espaço objetivo a uma verdade não cegamente submissa ao reinado da razão teórica -, encenava um *u-topos*, isto é, uma utopia.

Esse foi o caminho escolhido pelas artes modernas, dispostas a pagar o preço de cada vez mais se estranharem das conceituações teóricas. O que, afinal, as levou a assumir um caráter hermético, no qual a comunicação com o mundo objetivo tornou-se uma recusa da comunicabilidade. Pois bem, foram os motivos para essa guinada, que alimentaram o impulso principal do pensamento crítico de T. W. Adorno, levando-o à sua *Teoria Estética*.

Este não é o lugar para expormos, na íntegra, os raciocínios que levaram Adorno a marcar as artes modernas como *último refúgio*, a partir do qual é-nos ainda possível apontar a verdade do mundo moderno; um mundo que, envenenado pela razão instrumental, tenta encobrir a inverdade de sua racionalidade cega em relação, tanto à sua origem quanto aos seus limites. Basta-nos indicar os passos principais, no rumo que o pensamento de Adorno foi tomando, para lançarmos luz ao cerne de sua crítica ao projeto iluminista.

A importância maior da *Dialética do Iluminismo*¹⁰ consiste em ter conseguido desiludir a autoconfiança da razão no seu desdobramento

objetivo; desdobramento, no qual ela investiu às cegas, sem atentar maiormente ao que a ela se opunha. Segundo Adorno – e Max Horkheimer – a razão nasceu do mito; uma origem, da qual ela jamais se liberta, e cuja negação a leva a perder de vista o poder ameaçador do mito em que se funda. Uma razão que o negue, corre o risco de superestimar sua própria força e sofrer o assalto do negado. Em caso de conflitos, restaria à razão iluminista uma única opção: a violência. Cega ao seu próprio fundamento irracional, ela precisaria, sim, recorrer à violência, para manter seu domínio, mesmo enfrentando o risco de tornar-se, ela mesma, um mito.

Dessa diagnose, extraída à *Dialética do Iluminismo*, há um passo apenas para a tese de que a racionalidade iluminista ganha, de fato, o caráter de um *mito moderno*. Mesmo sem colocar no centro dessa observação o caso extremo da irracionalidade contida na razão pura – exemplarmente presente nos campos de concentração nazistas e sua perfeição em elaborar uma tecnologia da morte – a própria vida cotidiana dá provas suficientes da conversão da razão em irrazão. Em nome da lógica econômica, o que se impõe à realidade é uma irracionalidade coisificadora do homem, na qual se funda o Capitalismo. É nesse processo, que se veem destruídos os bens naturais em nome do progresso humano; que se impõe ao cotidiano um espírito administrativo, pronto a reprimir seja o que for que lhe resista. Muitos outros exemplos poderiam ser, aqui, enumerados. A própria história das ciências é um testemunho vivo do peso que se dá à primazia da racionalidade iluminista.¹¹ De modo que, todo aquele que ouse denunciar essa óbvia instrumentalização da razão para fins nem racionais nem morais ou éticos, é acusado de desrespeitar os grandes progressos

realizados sob a sua égide. Um progresso, que, sendo o próprio signo da racionalidade moderna, já não consegue camuflar o cunho da regressão que o atravessa.

Ao diagnosticar a interconexão da racionalidade instrumental com o mito do progresso, Adorno perde a confiança na filosofia iluminista. Esta se teria negado, insistentemente, a reconhecer o caráter violento contido em sua visão ideológica. Nada mais natural, portanto, do que apontar a cegueira da filosofia iluminista quanto a seu próprio fundamento. Com isso, levanta-se a pergunta: haverá um outro lugar, que não esta filosofia, de onde se possa fazer dessa cegueira um tema de reflexão? A resposta de Adorno a essa pergunta pode surpreender, mas resulta de um longo caminho de reflexão, no qual ele trabalha as dúvidas que vão surgindo. Sua conclusão é de que só nas artes se encontraria esse lugar de contraposição à filosofia racionalista. Só a partir delas, de sua postura rebelde e descomprometida com o espírito vigente, seria possível forçar a razão a vislumbrar e revisar o seu gesto infundado de dominação.

No próprio título da última obra de Adorno, *Teoria Estética*, temos o claro testemunho de seu acesso crítico à racionalidade vigente. Ao atribuir à sua teoria o predicado “estética”, ele afirma a necessidade de repensar o modo de acesso à verdade peculiar à filosofia racionalista; e, ao mesmo tempo, de exigir das artes modernas a disposição de assemelhar-se, de modo mimético, à razão vigente, sem, contudo, compactuar com ela. Adorno exige, portanto, das artes, que oscilem entre seu próprio potencial mimético e o gesto afirmativo da razão. Seria este, segundo ele, o único caminho restado a elas, enquanto refúgio, a partir do qual a verdade nelas contida conseguiria se articular. Só assim, a

experiência da verdade não mais dependeria dos critérios impostos pela razão iluminista. Esquivando-se a eles, sem os perder de vista, as artes modernas resguardariam em si o seu enigma.

Com o quê qualquer tentativa de entender as artes modernas e, mais ainda, as contemporâneas, terá de haver-se com essa oscilação entre os dois polos. Como a produtividade mimética das artes alimenta-se de sua oposição à racionalidade vigente, torna-se inevitável que se procure uma sua explicação teórico-causal. E aí temos a armadilha, em que elas se debatem. Pois, afinal, para entendê-las, nós não dispomos de outros meios, que não daqueles dados pelo pensamento teórico conceitual; logo, daqueles meios próprios a uma linguagem dominada pela lógica explicativa, da qual as artes modernas e contemporâneas desconfiam. Seja qual for, portanto, a posição crítica das artes, que tente aproximar-se de sua "verdade", ela terá de haver-se com essa armadilha.

Adorno toma o acesso às artes modernas como um jogo; jogo interminável na busca de identificar o sentido das obras artísticas mediante os meios conceituais, que, sempre de novo, mostram os limites dessas tentativas. Não há, contudo, outro caminho na busca de compreendê-las. Uma metáfora usada por Adorno expressa perfeitamente esta situação: aquela do *fogo de artifício*. Este fogo se extingue justamente no instante em que se busca capturá-lo e decifrá-lo.¹²

Chegado aqui e tendo-me utilizado das considerações trabalhadas por Hegel e Adorno, no sentido de indicar ao motivo central, que dificulta a compreensão das obras de arte modernas e contemporâneas, buscarei a seguir - no intuito de ilustrar o seu caráter enigmático -, trazer alguns exemplos de gêneros artísticos diversos, a saber, do filme, da música e

da literatura. Quero alertar, ainda, a que me estou restringindo a exemplos extraídos à arte moderna, tal como Adorno a entendeu.

Um dos filmes exemplares, que nos faz experimentar o caráter autorreflexivo da arte moderna é *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni. Trata-se da história de um fotógrafo profissional que tenta documentar, por meio da *objetiva* de sua câmara, a vítima de um suposto crime. O corpo encontra-se atrás de um arbusto, distante da posição em que ele mesmo está, e ele constata que a pretensa objetividade da imagem se vê posta em xeque, no momento em que busca apanhar de perto a própria vítima. Seu intento se torna impossível devido ao olhar *objetivador*, que lança à vítima, correspondente à *objetiva*, como parte essencial de sua máquina. O que aí fracassa é a documentação do corpo real, escondido atrás do arbusto. Um fracasso que tem tudo a ver com o dilema inerente à experiência com o próprio instrumento técnico e seus limites. Pois, ao ampliar a foto, na tentativa de identificar melhor o corpo da vítima, a cada esforço de ampliação, o fotógrafo, ao contrário do que esperava, vai perdendo os contornos do objeto. O que se vai perdendo é o objeto, ele mesmo, no sentido estrito da palavra; e o que se vai abrindo, simultaneamente, é o amplo espaço do mundo imaginário. O filme de Antonioni consegue encenar, de modo muito sensível, essa oscilação entre realidade e ficção. O espectador sente-se tão perplexo quanto o fotógrafo, quando este constata a impossibilidade de ver confirmado o que de início parecia claro: o assassinio. Em uma cena final considerada *chave*, o filme confirma o limiar problemático entre objetividade/ realidade/ficção. Nesta cena, o fotógrafo acompanha, de longe, a representação apalhaçada de um jogo ficcional de tênis, executado por grupo de palhaços. Ele decide se juntar ao grupo e é como que sugado

para dentro daquele espaço ficcional, enquanto deixa abandonada, atrás de si, a máquina fotográfica com sua *objetiva*. Objetiva incapaz de alcançar o real, que, com isso, se torna ficção. Encena-se, no filme de Antonioni, a inesperada suspensão das fronteiras entre o mundo real e o ficcional, justamente mediante a tentativa de explorar ao máximo o potencial objetificador dos meios fílmicos. Em outras palavras, no filme é justamente a racionalidade da técnica que leva o fotógrafo a duvidar do que ela apontava como "verdade". É como gênero artístico, que o filme se vê aí valorizado, no vaivém entre uma pretensão de objetividade técnica, e a resistência da força mimética, ao denunciar seu fracasso.

No segundo exemplo, eu remeto à música. Refiro-me ao livro de José Miguel Wisnik, *Outra história das músicas*, intitulado "O Som e o Sentido".¹³ No capítulo III dessa obra, o autor fala acerca da tradição da música tonal, caracterizando-a pela submissão do material sonoro à imposição de uma ordem hierárquico-racional. A organização tonal superava, com isso, a linearidade do tempo. A partir do tema em torno do qual a peça musical se desdobra, constrói-se uma tensão dramática a ser solucionada no final. O que nela domina é, pois, a construção do espaço musical pelo compositor e os músicos. Não por acaso, se fala em uma *subdominante* e uma *dominante* na sequência tonal. As fugas, de J. S. Bach, talvez representassem o início e, quanto ao rigor, o auge do reinado dessa racionalidade.¹⁴ Curioso é que o ápice da música tonal coincida com a primeira fase do desdobramento do espírito iluminista. Não é de se admirar, portanto, que essa tradição tivesse determinado durante muito tempo os limites da liberdade da composição musical: os critérios da harmonia e do belo ficaram em pé durante séculos como matrizes do trabalho do compositor.

No bojo dessa tradição, porém, impulsos reprimidos ao longo do tempo iniciaram uma revolta, dando voz a um potencial mimético inesperado. Anunciado sobretudo nas obras de Richard Wagner e Frédéric Chopin, e radicalizado por Arnold Schönberg, o caminho em direção à atonalidade chegou a contestar a construção lógico-hierárquica como procedimento natural da composição. Abriu-se, com isso, um horizonte de possibilidades musicais antes menosprezado, por não seguir critérios clássicos. Não que o projeto da atonalidade tivesse renunciado ao cálculo; mas a música o internalizava na obra. A racionalidade, dirá Adorno, “torna-se, dentro da própria obra de arte, o seu princípio unificador.” Com essa formulação, ele aponta ao fato de que a obra de arte moderna explora a racionalidade inerente ao seu material, sem recorrer de modo afirmativo a uma lógica imposta de fora.

A partir daí, a música moderna desenvolveu um amplo espectro de estruturas e materiais musicais, até chegar à música contemporânea, que questiona, por exemplo, os tradicionais limites entre música e ruído. A peça “Tacit” de John Cage (1952), por exemplo, inverterá as expectativas de som, silêncio e ruído; ou, em outros casos, o ruído produzido pelos próprios instrumentos eletrônicos na composição¹⁵ será integrado à música, comprovando a desconfiança referente à naturalidade da definição do que é considerado tradicionalmente ser música. O gênero artístico chega a abdicar, aí, de seus critérios delimitadores, fazendo com que, na realização do experimento, a obra se torne produto do impulso mimético ele mesmo.

Por fim, trago o exemplo da literatura moderna cujo tema típico perpassa as obras mais autênticas, a saber, o do questionamento mais ou menos explícito da força da ideia da subjetividade humana. Sua

estrutura reflexiva, na dita autoconsciência, subjaz à racionalidade iluminista. Pois bem, o fio condutor das narrativas literárias modernas aponta à fragilidade dessa ideia, tida até aí como fundamental. A subjetividade humana como mera invenção é um dos *topoi* centrais dessa literatura. O *Henrique IV*, de Luigi Pirandello, o *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o *Ulysses*, de James Joyce, ou as peças de Samuel Beckett, apresentam apenas alguns exemplos do gênero, em que domina a consciência da perda de apoio da narrativa no sujeito dominador do mundo. Encena-se, aí, uma subjetividade fracassada, sobrevivendo apenas como ficção, não só literária, senão também real, cotidiana. Um exemplo desta última, nós o temos na tentativa que fazemos, ao preencher um muito banal *curriculum vitae*. Após fazê-lo, cada um de nós depara, com surpresa, com a ficção de uma identidade pessoal *ex post...*, que não sentimos *nossa...*

Para concluir, fica-nos a pergunta quanto a se não restaria, afinal, à arte moderna - pensada enquanto meio de exposição da verdade - não mais do que a própria força mimética enquanto "mimese do endurecido e alienado." (Adorno)

Notas

1 Ver as traduções portuguesas: **Hegel** G.W.F. (1993), *Estética*, Guimarães Editores, Lisboa, e **Adorno** Th.W. (1982), *Teoria Estética*, Martins Fontes, Lisboa.

2 Compare **Kant I.**, o prefácio à *Crítica da Razão Pura*, 2ª edição, B XXIV; na tradução portuguesa em: Os Pensadores (1980), Abril Cultural, São Paulo, pág. 15.

3 **Hegel** G.W.F. (1986), *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften, Werke in 20 Bänden*, Verlag Suhrkamp, Frankfurt/M., vol. 3.

4 **Hegel** G.W.F., *Estética*, op.cit., pág. 13.

5 Idem.

6 **Duarte** Rodrigo P. (org.)(1993), *Morte da Arte Hoje*, Scribt, Belo Horizonte.

7 **Hegel** G.W.F., *Estética*, op.cit., pág. 2.

8 Quanto a F.Nietzsche, ver **Türcke** C. (1993), *O Louco. Nietzsche e a mania da razão*; cap.V, Editora Vozes, Petrópolis. Sobre esse aspecto da filosofia de A.Schopenhauer ver: **Maia** Muriel (1991), *A Outra Face do Nada*, cap.I; Editora Vozes, Petrópolis.

9 Vale mencionar, por exemplo, o Impressionismo nas Artes Plásticas, C.Debussy na Música, ou Henrik Ipsen e August Strindberg na Literatura.

10 **Horkheimer** M. e **Adorno** Th.W. (1986), *Dialética do Esclarecimento*, Editora Zahar, Rio de Janeiro.

11 Ver, por exemplo, **Touraine** A. (1994), *Crítica da Modernidade*, Editora Vozes, Petrópolis.

12 **Adorno** Th.W., *Teoria Estética*, op.cit. pág. 98.

13 **Wisnik** J.M (1989), *O Som e o Sentido*, Companhia das Letras, São Paulo 1989.

14 Idem, pág. 105: "Na segunda metade do século XVIII e no começo do século XIX, a época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música erudita)."

15 Idem, cap.IV,8.

I.2 A Revisão das Fronteiras entre Filosofia e Arte

Os termos "palavra" e "imagem" indicam dados fundamentais da vida humana espiritual e cultural; e o pronome relativo "e" entre elas coloca-nos a tarefa de seguir o rastro de suas concatenações e afinidades.
Reiner Wiehl

Introdução

Qualquer modificação de fronteiras leva não só ao redimensionamento das esferas de influência, senão também à revisão do relacionamento entre as partes e, não por último, à redefinição dos papéis em comparação com os anteriormente exercidos.

Essas observações servem para sinalizar a dinâmica do relacionamento histórico das artes com a filosofia e, juntamente, o papel da Estética como campo filosófico. Desde sua articulação como área específica no espectro da filosofia, a Estética, ou melhor, as Estéticas alimentam-se da tensão contínua entre os dois campos, isto é, entre a pretendida autenticidade das artes e o domínio da razão conceitual.

Não foi por acaso que a *Aesthetica* de Alexander von Baumgarten surgiu na época dos primeiros sinais da rebelião das artes em relação à tutela exercida durante séculos, pelo gesto dominador do conceito filosófico.¹ Pois são elas, as Estéticas, que tomam a si a tarefa de reconstruir as etapas históricas deste relacionamento. Sua missão é conseguir lidar, tanto com a experiência estética como experiência *sui*

generis quanto com o artefacto tratado como objeto de conhecimento. O que aí está em jogo é a peculiaridade da construção artística do saber em relação à sua produção teórico-construtiva. Trata-se dos laços das artes com a filosofia e, vice-versa, da filosofia com as artes.

As diversas Estéticas não conseguiram dar respostas unívocas às perguntas por elas lançadas, pois se trata de uma relação dinâmica, sem repouso e com amplo espectro de possíveis constelações. Constata-se isso na história dos últimos três séculos, que gira em torno à pretensão de verdade na disputa entre as artes e a filosofia. Por isso, podemos usar tal relação enquanto indicador do que vem acontecendo nos estágios de desenvolvimento da filosofia e das artes, mas também do auto-entendimento da sociedade nas diferentes épocas. Ou, como escreveu Dieter Henrich, em 1966:

Não se contesta mais o pressuposto de que a teoria filosófica e as artes progridem de uma maneira tal, que permite interpretar e retratar mutuamente sua respectiva situação. Faz sentido, por isso, determinar a filosofia hodierna por meio de considerações que apontam seu relacionamento com as artes modernas. ²

Dessa perspectiva, a tensão entre artes e filosofia dá-nos a chance de aprendermos sobre cada uma delas, a partir do estágio de desenvolvimento da outra. A tarefa é a de acompanhar as etapas principais, que vêm marcando esse processo dinâmico ao longo dos últimos séculos. Como suas raízes remetem a uma tradição que vem de longa data, é importante lembrar, em rápidas pinceladas, as linhas gerais dessa tradição.

Ocupando um lugar de destaque na produção do saber, as artes clássicas dos gregos foram vistas, tal como a sua filosofia, enquanto campos de manifestação da verdade. Impossível, portanto, separá-las. Tanto o conhecimento, quanto os critérios ético-morais a serem respeitados na vida da *pólis*, foram expressos nos antigos mitos, representados nas artes. Em especial a arquitetura, a escultura e a tragédia contribuíram para sua elaboração e exposição.

A primeira diferenciação entre a apresentação artística e o saber espiritual ocorreu no contexto do pensamento medieval, quando as artes se viram subordinadas aos dogmas teológicos. Rebaixadas a uma função meramente servil, elas viram-se instrumentalizadas como meio de expressão da mensagem divina. Em outras palavras, a forma artística de expressão obedecia às demandas da religião. Destacam-se, aí, a pintura e o canto, que, ilustrando e glorificando as narrativas teológicas, levavam o conteúdo religioso a um povo em grande parte analfabeto. Não era concedido às artes um espaço autônomo, para não ser posta em risco a afirmação de uma verdade a ser interpretada exclusivamente a partir da palavra de Deus. Contentando-se com fazerem a mediação da mensagem contida nas Sagradas Escrituras, as artes conseguiam torná-la acessível e palpável, para o olhar e o ouvido dos fiéis.

Após esse período houve, naturalmente, algumas alterações nesse processo, mas a verdadeira depotencialização das artes ocorreu com a entronização da razão humana construtiva, defendida pelo Iluminismo e festejada, no seu auge, pelo assim chamado pensamento idealista. Essa alteração deu-se devido à perda crescente da convincibilidade dos dogmas teológicos, ao longo dos séculos XIV e XV. Anunciada pela *Crítica do Juízo* de I. Kant, que condiciona o compreender a obra de arte

à suposição meramente teórica de nela haver um *telos*, uma *finalidade sem fim*, a subordinação da experiência sensível à razão construtiva culminou na *Estética* de G. W. F. Hegel. Nesta, a primazia incondicional da razão humana apoia-se na tese de que os sentidos, aos quais as artes apelam, seriam enganadores, levando fatalmente a equívocos. Os efeitos dessa repressão das artes pela teoria filosófica tornaram difícil perceber qual a função da Estética como parte do pensamento filosófico. A *Estética* de Hegel e sua relação com a *Teoria Estética* de Adorno são um testemunho dessa dificuldade.

O potencial crítico da Estética de Hegel

Não podemos negar que Hegel foi o grande mago da ideia de que a razão humana e sua força construtiva seriam capazes de subsumir às suas diretrizes todas as áreas do conhecimento e do agir. Segundo o filósofo, o poder do conceito daria prova da autonomia e da liberdade do homem esclarecido. Sendo assim, a filosofia representaria o ápice do reino da verdade, de modo que todos os demais modos de experiência passariam a ser interpretados à base da lógica do pensamento e do alcance objetivo do conceito.

Diante desse cenário, não pode surpreender o fato de que a dignidade das artes, no que se refere a sua capacidade de expressar a verdade, se definisse pelos critérios da razão conceitual. As artes foram, assim, atadas na camisa-de-força da razão, sobrando-lhes, segundo Hegel, a tarefa de re-apresentar o que o pensamento já antes tinha justificado. Aos artistas caberia encontrar a forma sensível mais adequada, para um conteúdo não mais questionável por eles. Ficava-

lhes, portanto, vedada a chance de elaborar uma visão independente da articulação conceitual. Cito: “Na hierarquia dos meios que servem para expressar o Absoluto, a religião e a cultura provindas da razão ocupam o grau mais elevado, muito superior ao da Arte.”³ Com essa afirmação, Hegel desqualifica as artes de sua época, delas fazendo a mera ferramenta para dar ao saber teórico uma expressão sensível, logo, mais acessível. As artes pertenceriam, pois, à pré-história do conceito, negando-se a elas qualquer autenticidade. Aí, é a verdade de antemão autorizada pelo pensamento, que exige do artista elaborar para ela a expressão mais sofisticada possível.

A partir dessa pretensa primazia do pensamento, é consequente que Hegel escolhesse, na sua *Estética*, fazer da adequação da forma artística ao conhecimento racional o fio condutor na interpretação do papel e do desempenho das artes, ao longo da história ocidental. O filósofo desdobrava, assim, todas as etapas históricas, a partir da confirmação da verdade filosófico-conceitual dada pelas artes. Histórica e sistematicamente, a apresentação sensível da ideia – eis a definição hegeliana do ideal do *belo* – tornava-se, nessa *Estética*, o critério definidor do papel atribuído às artes na relação com o espírito idealista vigente.

Ao defender a primazia incondicional da razão, a Hegel não restava outra opção além de deslocar as artes para um plano inferior quanto ao seu potencial como meio de construção da verdade. De onde se explica a sua conclusão de que as artes teriam perdido sua função originária de abrir acesso ao saber mediante sua *presentificação*. Eu cito, outra vez: “Os bons tempos da arte grega e a Idade de Ouro da última Idade Média são idos. Em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino (isto

é, o de expor uma verdade autêntica, HGF), a arte é, para nós, coisa do passado."⁴ Com este juízo final de Hegel, as artes pareciam ter perdido definitivamente a função de oferecer uma experiência autêntica da verdade. Porém, esta sua famosa e talvez por isso mesmo frequentemente mal-entendida afirmação do *fim da arte* – isto é, de sua suposta *morte*⁵ – torna-se compreensível somente a partir de tese anunciada já antes pelo filósofo. Nela, Hegel refere-se apenas às artes comprometidas com o ideal da adequação da forma artística de expressão, ao saber de antemão justificado pelo pensamento. Trata-se, nelas, explicitamente, das artes submetidas ao ideal do *belo*. A primeira afirmação que encontramos na *Estética* é suficientemente clara acerca disso. Aí, lemos o seguinte: "Esta obra é dedicada à Estética, quer dizer, à filosofia, à ciência do Belo, mais precisamente do belo artístico."⁶ Para não cometermos o erro de denunciar Hegel como o *assassino das artes em geral*, precisamos tomar a sério essa restrição. Há aí, ademais, uma pista argumentativa que pode ser vista pelo avesso dessa afirmação, abrindo acesso a uma outra interpretação do fenômeno artístico. Pois, se, como acabamos de ver, o diagnóstico de Hegel vale apenas para as *artes belas*, nada mais natural do que nos perguntarmos acerca do que aconteceria com as artes que viessem a escapar, sacudir-se da mencionada restrição.

O declarado fim das artes belas não diz, aparentemente, nada acerca de uma arte que rescindisse o contrato com o ideal do belo. Mas foi o que aí se deu. Para conquistar sua liberdade em relação à lógica do pensamento, e recusar o papel de mero epifenômeno do saber teórico, as artes abandonam, a partir daí, o princípio do *belo* como critério de sua razão de ser, abrindo-se a experiências até então proibidas. O resultado

desse desligamento, entretanto, trouxe um efeito muito ambíguo. Pois, se as artes perdiam, assim, por um lado, a sua função e a base assegurada pelo sistema filosófico, por outro lado, emancipavam-se das restrições a elas impostas por ele. Sua perda da orientação sistemática via-se assim compensada amplamente pela abertura de um leque ilimitado de conteúdos e modos de expressão. Tornadas independentes da razão pura, ficavam livres para irromper no domínio ainda não desbravado do mundo sensível, mas também além dele. Neste sentido, concordo com a afirmação de Rodrigo Duarte, no que se refere ao anúncio da morte da arte por Hegel:

Em suma, a 'morte da Arte' em Hegel está ligada a um otimismo sobre o curso da História, segundo o qual a racionalidade, que na Arte estava obrigatoriamente colada ao sensível, adquire por um lado formas mais espirituais (a religião e a filosofia) passando, por outro, a habitar o próprio cotidiano do homem moderno."⁷

A tese hegeliana da morte da arte bela aponta, portanto, ao seu avesso, desenhando, sem sabê-lo, o rumo insólito tomado a seguir pelas artes modernas e contemporâneas.

De fato, uma nova dinâmica das artes já se esboçava na primeira parte do século XIX, com o Romantismo. Foi essa corrente, que, não só na Alemanha, abalou os alicerces racionais a que as artes vinham sendo submetidas há séculos. Nenhuma produção artística posterior pôde mais recorrer ao princípio do *belo*, cuja função afirmativa se tinha esgotado. E se insistissem em deixar-se aprisionar irrefletidamente no ideal do belo, não passavam de mera reprodução do belo, ou seja, do Kitsch. Em resumo: a tese da morte da arte bela anunciava – ainda que

ex negativo – uma liberdade surpreendente, a ser respeitada nas artes do futuro em todas as suas manifestações.

Ficou logo claro, também, que, ao renunciar ao chão firme da razão, as artes modernas topavam com o seu abismo. Ao perderem o apoio no fundamento racional de sua legitimação, e desejosas de expor sua verdade outra que a manifesta nele - verdade extraída agora ao potencial mimético que as define -, elas se viram forçadas a preocupar-se consigo mesmas, sim, a reconsiderar seus conteúdos, seus materiais e as técnicas de criação tradicionais. Faltavam-lhes, para tanto, diretrizes unívocas, de modo a poderem questionar seu próprio *status* como arte. Essa incerteza as levou a refletir sobre seu posicionamento em um mundo dominado pelo espírito racional (inflado de pretensa onipotência) do qual não podiam sair, para dele tornar-se instância crítica radical.

O diagnóstico que podemos dizer "hegeliano", da morte das artes belas aponta, pois, ainda que de modo apenas implícito, aos rumos de uma arte não mais bela e capaz de criar um saber *sui generis*. Livres, agora, para trabalhar o que a racionalidade vigente não admite, não suporta e recalca, mas que a ela pertence inseparavelmente, as artes não podem mais reivindicar um lugar garantido no mundo racional. E vão, assim, de modo acelerado, ocupando um *u-topos* na realidade não administrada pela razão, para nela tornar-se uma utopia concreta. Eis a consequência e o grande mérito da tese hegeliana da morte da arte bela: ela abre, sem querer, o caminho à compreensão das artes modernas e contemporâneas, na sua necessidade de buscar uma legitimidade rebelde à camisa de força do conceito. Levadas a articular sua verdade fora desse domínio, dele não podem, contudo, desvincular-se por inteiro.

Diante disso, é a missão das Estéticas que se complica. Interessadas em conceber a relação entre a verdade racionalmente legitimada e a pretensão de uma verdade autêntica inerente à produção artística, elas enfrentam um dilema aparentemente insuperável. Como é possível falar em termos filosóficos sobre algo que se recusa, explicitamente, a aceitar a verdade validada no conceito? Conseguirão elas, enquanto parte da filosofia, conceber experiências que escapam à conceituação? Tal dilema parece indicar muito mais os desafios a que a Estética está hoje submetida, do que aquele de uma suposta *morte das artes*. Assumindo caráter hermético, estariam as artes modernas e contemporâneas querendo voltar à sua origem no mito?

Compreender a incompreensibilidade: Th.W.Adorno

Segundo o exposto acima, podemos concluir que a comunicação entre as artes modernas e contemporâneas, e o entendimento teórico-conceitual, vem permeada de mútua desconfiança. Importa-nos, aqui, a posição das artes que se opõem à supremacia da racionalidade explicativa, conscientes de que os meios conceituais não conseguem acessar seu potencial mimético. Eis o motivo-chave que levou Theodor W. Adorno a enfrentar o *conflito* entre a pretensa exclusividade da verdade teórica e a *autenticidade da verdade* reivindicada pelas artes; foi deste conflito que nasceu sua *Teoria Estética*.

O título do livro já dá a entender que seu autor considera inviável elaborar uma Estética no estilo tradicional, enquanto uma teoria filosófica em si fechada e coerente. E parece impossível a Adorno calar diante dos novos desafios a enfrentar, quando se trata de interpretar o

mundo moderno tal como emerge nas artes modernas. Fazendo do mal um bem, a solução dada por Adorno consiste no seguinte: a reflexão acerca das artes (as quais tem de recorrer aos conceitos teóricos), precisa ter muito presente a insuficiência do conceito em alcançar a verdade nelas contida. É a isso que o título *Teoria Estética* remete, sublinhando a tensão hoje existente entre a filosofia e as artes. Essa teoria só é filosofia no vaivém entre a ditadura do conceito e a denúncia de que este é impotente no seu intuito, quando se trata das artes modernas. Com isso, a teoria vê-se como que contaminada e enfraquecida pela experiência estética, sem, contudo, dispor de um remédio qualquer, para a cura.

Não é este o lugar, para reconstruirmos, na íntegra, os raciocínios que levaram Adorno a atribuir às artes modernas o papel de *último refúgio*, de onde se poderia apontar a verdade das mentiras da racionalidade iluminista. Se quiséssemos fazê-lo, teríamos de mostrar que o filósofo, na sua *Dialética do Iluminismo*, consegue destruir a ilusão de que a razão poderia negligenciar o que não consegue abarcar na sua lógica, reprimindo-o. Tampouco poderíamos deixar de lado a sua *Dialética Negativa*, porque foi nela que Adorno perdeu a esperança de encontrar saída para a falsa racionalidade vivida, jogando tudo na esperança de uma *aparição* da verdade na obra de arte; a qual, contudo, por ser “aparição”, nos escapa... Eu cito:

O fenômeno do fogo de artifício que, por causa de seu caráter efêmero e enquanto divertimento vazio, dificilmente foi julgado digno de consideração teórica, é prototípico para as obras de arte (...). O fogo de artifício é (...) *aparição empírica*, liberta do peso da empiria (...) que não se deixa ler no seu significado.⁸

Uma vez perdida a confiança na verdade da filosofia, cujo meio é o conceito, as artes precisam preocupar-se, segundo Adorno, com o seu próprio potencial expressivo. A autorreflexividade passa a cunhá-las, mas, nesse voltar-se a si mesmas, elas acabam por desembocar na dúvida quanto à sua própria razão de ser. É Adorno quem diz: "A Arte, por sua vez, busca refúgio na sua própria negação e quer sobreviver através de sua morte."⁹

Diferentemente da avaliação de Hegel, que se refere unicamente às *artes belas*, a tese da morte da arte passa a indicar, com Adorno, a luta incessante das artes pela sua sobrevivência no mundo da racionalidade instrumental, que lhe recusa verdade própria. Aí, o sentido estético não é garantido pelo viés da teoria; muito pelo contrário, ele nasce do vir da obra de arte ao nosso encontro. Enquanto tal, esse sentido precede toda reflexão filosófica, impedindo-a de prescrever à arte o seu significado. Cito, de novo, a partir da *Teoria Estética*: "A percepção ideal das obras de arte seria aquela em que o que é mediatizado se torna imediato; a ingenuidade é o objetivo, não a origem."¹⁰ Seria este o caminho, que permitiria a experiência de algo inalcançável por meio do conceito. Um caminho, sem dúvida, paradoxal: a ingenuidade não pode ser reconquistada, pois, se assim fosse, resultaria do pensamento, da reflexão. Devido a isso, Adorno destaca o esforço das artes modernas de experimentarem os impulsos da reflexão inscritos *nelas mesmas*. Seria esta, segundo ele, a sua resposta ao pretense domínio da razão pura. Vê-se que, tendo perdido a sua legitimação teórica, elas põem-se a buscá-la em si mesmas e no seu próprio meio material.

A qualificação dada por Adorno, quanto às artes modernas serem autorreflexivas, leva a mais um desafio, tendo-se em vista que seu potencial de reflexão não pode recorrer aos meios racionais do conceito. O “compreender a própria incompreensibilidade” não encontra outro caminho a não ser o de explorar o potencial expressivo do material e da dinâmica contida na obra. Preocupadas, aparentemente, só consigo mesmas, as artes modernas assumem não apenas a responsabilidade pela própria sobrevivência, senão também a tarefa de se posicionar como oposição radical ao espírito iluminista. Na busca do espaço de sua verdade autêntica, elas vêm-se forçadas a lutar com os seus próprios meios.

Nessa luta, as artes modernas, e mais ainda as contemporâneas, não podem deixar de acompanhar os estágios de desenvolvimento mais avançados das demais áreas do conhecimento teórico e científico. Nada lhes adiantaria ignorar esse contexto, dentro do qual querem conquistar o seu lugar. Ao afirmar que “o espírito das obras de arte é o seu comportamento mimético objetivo, oposto à mimese e, simultaneamente, sua forma na arte”,¹¹ Adorno insiste em que, no seu processo *poiético*, as artes modernas abordam temas objetivamente relevantes, sem reproduzir, meramente, o significado a eles atribuído pelos demais campos do saber. Visto sob este ângulo, dá para entender o motivo de ele ter-se apoiado em autores e artistas ditos por ele vanguardistas: entre outros Samuel Beckett, Paul Klee, Franz Kafka, Arnold Schönberg ou Claude Debussy. É que esses clássicos da arte moderna, conscientes dos pressupostos que sustentam o gesto dominador do iluminismo, insistem no seu contrário, isto é, em experimentar o que a racionalidade vigente *não admite* e ao que ela *não*

dá voz. Refiro, aqui, apenas a alguns exemplos: a encenação de uma subjetividade não mais senhora de si, apresentada por Beckett nas suas peças teatrais e, mais radicalmente ainda, no seu romance (trilogia). Somos aí confrontados com a experiência pelo lado avesso da autonomia humana, que se desvela como produtividade vazia. Remeto também à música atonal de Schönberg, que José Miguel Wisnik caracteriza como segue: "A música de Schönberg ganha o seu caráter exploratório e avança por um novo universo sonoro que busca a ausência de centro, à custa de driblar continuamente o imperativo de repetição."¹² É com essa ausência de repouso, contrária à música tonal, que Schönberg rouba o centro à música, evidenciando, no atonalismo, a sua libertação da lógica da construção tonal, de matriz racionalista. Com o terceiro exemplo, de Marcel Proust, aponto à negação da concepção linear do tempo, que subjaz à ideia do progresso da razão. No romance, *À busca do tempo perdido*, Proust recorre à memória involuntária, como móvel das reflexões do narrador, denunciando as várias construções do mesmo *eu* e as projeções de sua possível identidade. Como último exemplo, quero sublinhar o jogo estético que se faz, nas obras contemporâneas, em torno ao conceito de obra ou objeto de arte, ele mesmo. Levando esse conceito-chave a fazer experimentos com os limites de sua realização, as artes hodiernas chegam a desmontá-lo por meio das formas fugidias de sua apresentação. Um caso típico é o da *performance*. "As obras de arte devem surgir como se o impossível lhes fosse possível" – eis a visão que vale para o próprio *status* da obra de arte, enquanto objeto da avaliação estética.

Como se vê, o desafio das artes modernas e contemporâneas evidencia-se sobretudo no deslocamento da reflexão teórico-filosófica

para dentro da produção artística, levando-a a tematizar a si mesma, sem cessar. Tem-se, aí, de novo, o paradoxo que caracteriza a *Teoria Estética* como um todo. Para Adorno, “o conteúdo de verdade da uma obra necessita da filosofia. É só nele, que a filosofia converge com a arte ou nela se extingue. A via que aí conduz é a da imanência refletida das obras, não a explicação exterior de filosofemas.”¹³

- A radicalização do diagnóstico de Adorno nas artes contemporâneas

Preso, ainda, em forte afinidade com o que considerava a vanguarda da arte moderna, Adorno abusa da qualificação dos artefactos desse período, dizendo-os os “mais avançados”. Com isso, ele corria o risco de recair na ideia da evolução progressiva das artes, justamente na fase que vinha marcada pela transformação da obra de arte em algo que se recusava a afirmar-se enquanto tal (obra de arte). A assim chamada arte moderna *clássica*, do século passado, à qual Adorno se refere, é vista, hoje, como uma etapa histórica anterior às artes contemporâneas. Junto ao diagnóstico de que as artes modernas teriam assumido a função de *refúgio derradeiro* do que pode, agora, ser dito um *saber verdadeiro*, encontram-se motivos para apontar dificuldades no uso das categorias da *Teoria Estética*, como sendo adequadas à compreensão das artes hodiernas. Com essa observação, não estou pleiteando em favor do abandono do diagnóstico oferecido pelo autor da *Teoria Estética*. Muito pelo contrário, temos de aproveitar as pistas indicadas nos seus raciocínios, ainda que seja necessário corrigir algumas das conclusões, que, como se diz, seriam devidas ao seu espírito por demais elitista. Hoje parece-me mais adequado falar acerca

do afastamento radical da arte contemporânea em relação ao domínio do conceito filosófico; digo "radical", no sentido de que a arte contemporânea reage ao fracasso da razão instrumental, verificado em vários campos da vida social.

Segundo o que se observa nas configurações contemporâneas das artes, o abismo que se abre na sua relação com o mundo administrado vê-se aprofundado de modo tão acelerado, que não se enxerga mais laço algum imediato entre os dois lados; nem mesmo o de uma negação determinada. Têm-se, antes, a impressão de haver, entre ambos, uma indiferença mútua. Essa impressão é, contudo, enganosa. Na verdade, enquanto as artes parecem ter perdido de vista tudo que devem à teoria, a teoria perde, por seu lado, o acesso às obras, devido a estas serem dificilmente enquadráveis no terreno considerado tradicionalmente *artístico*.

Essa situação precária parece dever-se a uma tendência dupla nas tentativas de alcançar o significado verdadeiro das artes. Ao fugirem do círculo mágico do sistema filosófico – eis a primeira tendência - as artes hodiernas procuram refúgio no cotidiano, do qual tentavam escapar, na sua origem. Essa volta, no entanto, é motivada pela experiência frustrante de que o progresso prometido pelo espírito iluminista, ou não se cumpriu ou, se cumprido, os seus efeitos colaterais foram desastrosos. Diante disso, os artistas tratam de extrair ao cotidiano uma reflexão a ele imanente, ou a ancorando *no* próprio artefacto. A obra absorve, assim, as mais variadas experiências cotidianas, no intuito de fazer delas o material de seu autoquestionamento radical.

A outra tendência, que dá prova da radicalidade com que as artes contemporâneas se separam do domínio da razão pura, manifesta-se no

processo autopoietico inscrito no material e nas tecnologias avançadas. As artes se entregam a ele, sem poder calcular de antemão o potencial de expressão contido no seu material e nas tecnologias aplicadas por elas.

É óbvio que, com a indicação dessa dupla constelação, não se abarca todo o leque de experimentos que as artes fazem consigo mesmas. Quero desenhar pelo menos dois dos principais caminhos trilhados por elas, no cenário artístico contemporâneo, sendo que esses exemplos devem servir para demonstrar a já indicada radicalização do diagnóstico feito por Adorno. Esses exemplos nascem de minhas experiências como morador da cidade de Kassel, na Alemanha; uma cidade que, desde os anos 50, do século passado, se tornou referência importante para as artes contemporâneas, devido à exposição periódica das atuais correntes mundiais nas artes. Falo da assim chamada *Documenta de Kassel*.

O primeiro exemplo trata do projeto realizado por Joseph Beuys, nos anos 80, uma década após a primeira publicação da *Teoria Estética*, de Adorno. Ao primeiro olhar, o título do projeto parece conter erro datilográfico: *Stadtverwaldung*, é o título, ao invés de *Stadtverwaltung*. Não há erro, porém. Muito pelo contrário, o município de Kassel assumiu com o artista o compromisso de plantar, junto com as sete mil pedras de granito empilhadas por Beuys na praça central da cidade, sete mil árvores a serem distribuídas pela área total de Kassel. Esta, como se sabe, foi destruída em mais de 80%, pelos bombardeiros aliados, na Segunda Guerra Mundial, devido a sua função de centro da produção bélica. Bem, não admira que a realização desse projeto, ou melhor, dessa *obra de arte*, tornasse a cidade um lugar verdejante, a floração das

árvores enchendo os olhos de surpresa, não só na primavera. Em todo o caso, Kassel ganhou identidade nova, na superação colorida de um passado infeliz. Não é, entretanto, esse efeito positivo do projeto, em termos de qualidade de vida, o que nos interessa mais, neste exemplo. O que fascina é a concepção que subjaz à obra de Beuys. Ele a denominou uma *escultura social*, e esta revolucionou, de um golpe, o ambiente cotidiano da cidade, no jogo que o artista fez com um conceito cotidiano: ao invés de *Stadtverwaltung*, que significa *administração da cidade*, Beuys apelidou sua obra de *Stadtverwaldung*, isto é *florestamento da cidade*. Com isso, ele fez irromper, sem anúncio, na vida dos cidadãos, uma promessa que iluminou seu cotidiano. O simples jogo com uma palavra técnica deixou jorrar, sobre o mundo administrado e sem cores, o encanto de uma realidade viva, antes considerada utópica.

O meu segundo exemplo lida com a questão artística do potencial autopoietico da técnica, ou seja, com a exploração da dinâmica inerente à tecnologia mais avançada. Trabalhando duas décadas na Escola Superior de Artes, em Kassel, o pintor japonês, Yoishiro Nishida, aplicou-se, desde os anos oitenta do século passado, em fazer experimentos com a então pouco explorada técnica da computação tridimensional. Tendo explorado longamente, em sua pintura geométrica, a ideia do espaço em múltiplas perspectivas – uma concepção que gestou formas em configurações bailarinas como que suspensas no ar, em flutuação poética –, Nishida decidiu alimentar seu computador com um novo e ainda mais sofisticado programa. A partir daí, entregou à própria máquina a construção de uma imagem de espaço altamente complexo e inacessível ao potencial construtivo de um cérebro humano. Frente às imagens daí surgidas, o espectador, embora encantado com o que vê,

sente-se de algum modo traído por ver-se diante de um produto, que, fingindo resultar da capacidade autopoietica da máquina, parece ter-se desligado de seu autor humano. A complexidade da construção matemático-racional, o ideal da *mathesis universalis* cartesiana, como que se vira contra o suposto domínio do homem. O artista desaparece da obra. Será?

Não seria difícil trazer à tona outros exemplos, especialmente alguns vinculados à discussão atual sobre um *iconic turn*, isto é, a uma nova concepção da imagem (Bild) e da sua percepção.¹⁴ O cerne do problema parece ter ficado, entretanto, suficientemente claro: aqui, o desdobramento das artes contemporâneas não corta os laços apenas com a teoria filosófica. Elas insistem cada vez mais nos seus vínculos com o cotidiano e com as experiências pré-reflexivas, levando as Estéticas a revisarem seus pressupostos e critérios mais recentes, considerados até aí naturais. Refiro-me, por exemplo, ao princípio da *não-diferenciação*, com qual Arthur Danto denuncia a incoerência na fundamentação das Estéticas como parte tradicional da filosofia.¹⁵ Segundo ele, ao tratarem a obra de arte diferenciando-a, de antemão, de qualquer objeto cotidiano, todas as Estéticas pressuporiam exatamente aquela experiência que buscam comprovar; a saber, o ser outro da obra em relação ao cotidiano. E cometeriam, com isso, nada mais nada menos do que uma petição de princípio. Nem mesmo a *Teoria Estética* de Adorno escapa a essa denúncia, pois, segundo Danto, sua argumentação se legitimaria em função do recurso a obras de arte ditas - nas próprias palavras de Adorno - "avançadas", e, sendo assim, já elevadas ao status de "clássicas" da modernidade.

Arthur Danto elege outro caminho. No intuito de compreender melhor as experiências com obras surgidas ao longo das últimas décadas – por exemplo, aquelas do *minimalismo estético*, da *concept-art* ou da *pop-art* – ele desenvolve sua análise à base de um fio condutor oposto às Estéticas tradicionais. E faz uma descoberta surpreendente. Seu ponto de partida, denominado da *não-diferenciação*, toma os objetos cotidianos e os artefactos artísticos como materialmente indiferentes, isto é, como equivalentes. Sua diferenciação dependeria apenas do modo como são percebidos. Não seria, pois, a diferença objetiva, mas o acesso determinado ao objeto, que levaria o espectador a designá-lo *arte*. Seu “ser” passa a seu “ser interpretado”.

Não acompanharei, aqui, todos os raciocínios de Danto, no intuito de avaliar a solução final que dá ao problema das Estéticas modernas. No contexto de nosso questionamento, eles interessam por indicarem a necessidade de uma revisão quanto às suposições, mediante as quais as Estéticas, como partes da filosofia, vêm trabalhando até hoje. Reiner Wiehl sublinha esse aspecto ao dizer: “Para ele (Danto) são antes de tudo os objetos pouco comuns do desenvolvimento recente da arte que, operando como que recusas e negações da tradição europeia, nos ajudam na compreensão teórica das obras-primas justamente dessa tradição.”¹⁶ Como não lembrar, aqui, de Andy Warhol ou Claes Oldenburg? Confirma-se, com isso, a tese de que o desprendimento das artes contemporâneas em relação à filosofia leva, igualmente, à reconsideração do papel das Estéticas, obrigando-as, quem sabe, a elaborar um novo entendimento quanto ao seu lugar dentro do amplo leque de nossas experiências e de nosso saber. Aqui, não são apenas as artes que lutam por sua sobrevivência; é o *projeto de uma Estética* ciente

dessa tensão observada entre as artes e a filosofia, que, no limiar entre ambas, exige urgentemente uma sua (re)articulação.

Notas

1 A obra *Aesthetica* de Alexander von Baumgarten foi escrita entre 1750 e 1758.

2 HENRICH, Dieter (1966): *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*, em: ISER, W. (Org.), *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*. München, Fink-Verlag, pág. 11.

3 HEGEL, G.W.F. (1993): *Estética*. Lisboa, Ed. Guimarães, pág. 13.

4 idem.

5 DUARTE, Rodrigo (Org.)(1992), *Morte da Arte, hoje*. Belo Horizonte, Fafich/UFMG, pág. 139.

6 HEGEL, G.W.F., op.cit. pág. 2.

7 DUARTE R., op.cit. pág. 139.

8 ADORNO, Th.W. (1982), *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, pág. 98.

9 idem, pág. 373.

10 idem, pág. 316.

11 Idem, pág. 375.

12 WISNIK, José Miguel (1989), *O Som e o Sentido*. São Paulo, Cia. das Letras, pág. 174.

13 ADORNO, Th.W. (1982), op.cit., pág. 375.

14 MAJETSCHAK, Stefan (2003): *Iconic Turn. Revisionen und einige Thesen zum gegenwärtigen Stand der Bildtheorie*, em: *Philosophische Rundschau*, vol. 49, nº 1, pág. 63.

15 DANTO, Arthur C. (2011): *A transfiguração do Lugar-comum*. São Paulo. Cosac & Nafty.

16 WIEHL, Reiner (2005): *Das Prinzip der Nicht-Unterscheidung in Arthur C.Dantos Verklärung des Gewöhnlichen*; em: *Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pág. 210.

I.3 Da Experiência da Arte à Hermenêutica Filosófica

Que a arte aprenda com a filosofia pode ser tomado como banalidade. A história das artes o confirma de sobejo. Menos comum é o oposto, ou seja, que a filosofia aprenda com a arte; vale dizer, com as experiências feitas com os produtos artísticos e seu potencial expressivo.

O título desse ensaio anuncia que, a seguir, trataremos da influência da arte na elaboração de uma das mais importantes correntes atuais da filosofia. Falo da *hermenêutica filosófica*, que vem chamando a atenção não só da área da teoria da ciência, senão também daquelas da teoria do conhecimento e da ética. Tratando-se da influência da arte sobre ela, não temos aqui uma mera hipótese; muito pelo contrário, essa influência foi explicitamente defendida por Hans-Georg Gadamer, o talvez mais relevante representante dessa linha filosófica. Importa, aqui, expor os argumentos encontrados por ele para legitimar sua posição. Espera-se, com isso, ademais, uma compreensão melhor das artes enquanto testemunhos críticos de seu tempo.

Verdade e Método, a obra mestra de Gadamer, tem como subtítulo o que havia sido originalmente o título: *Elementos de uma hermenêutica filosófica*. É nesta formulação, que o filósofo revela o cerne de sua teoria filosófica. Ao invés de utilizar o termo "filosofia hermenêutica" – como seria de se esperar, nas trilhas do pensamento de Martin Heidegger¹ – Gadamer refere-se a uma "hermenêutica filosófica", marcando o contraponto em relação à expectativa da época. Pois concede à "hermenêutica" a função gramatical de sujeito, deixando à predicação o

adjetivo “filosófica”. É um modo sutil de expressar sua suspeita em relação à justificativa lógico-conceitual das ciências filosóficas, às quais ele critica, por negligenciarem as experiências ontológicas primordiais, com as quais dá-se o primeiro acesso do homem ao mundo. Em contrapartida àquelas correntes científicas, cujos argumentos giram em torno à fundamentação de princípios últimos, encontramos em Gadamer a crítica veemente de que essas concepções perderiam de vista a dimensão inquietante, causada pelo vir do desconhecido e do estranho ao nosso encontro como verdadeiro motor da reflexão. Em vez de tomar essa dimensão a sério, as ciências a sufocariam em favor de critérios tidos como racionais. Gadamer denuncia, no olhar científico, a manifestação do preconceito que o move, sendo que é dessa crítica que emerge sua *hermenêutica filosófica*. Pergunta-se, então, por que o filósofo teria atribuído à experiência das artes uma função tão central na sua crítica.

Em primeiro lugar, é necessário termos presente o fato de a expressão *hermenêutica filosófica* referir-se basicamente a um marco ontológico que se dá *antes* de qualquer atividade reflexionante. Trata-se, sempre, de algo ou de alguém que se encontra à nossa frente, que vem ao nosso encontro e nos inquieta devido ao simples fato de ser outro que nós mesmos. É daí que nasce o desafio de reagirmos ao que nos acontece, e de conscientizar-nos das condições que nos levam a reagir; condições que precedem à teia da reflexão. E não se trata, nisso, de algo resultado da reflexão, senão de um impulso primordial, subjacente a esta. Tomando essa consideração a sério, teremos de conceder um fundamento pré-reflexivo a todo e qualquer saber objetivo. A *hermenêutica filosófica* conta com a tensão existente entre a experiência

de caráter ontológico – contida, como veremos, sobretudo na linguagem e nos marcos biográficos da pessoa – e o pretense domínio do espírito, que depende da atividade reflexionante. A tarefa da *hermenêutica filosófica* consiste, assim, em questionar a atitude soberana da teoria e do conceito, que ignoram ou até recalcam essa sua base ontológica.

Uma segunda pista, contida no subtítulo de *Verdade e Método*, deixa-nos entrever que a interpretação que tomasse a posição de Gadamer como um tipo de teoria dentro do espectro das teorias da ciência, estaria muito equivocada. Não, o questionamento hermenêutico não pretende subsumir as experiências aos parâmetros pressupostos de uma lógica determinadora. Pelo contrário, seu intuito é o de descobrir as condições da emergência de sentido no nosso confronto com o mundo. Processo este, que, embora sendo de ordem também racional, não se sustenta apenas nos critérios da racionalidade conceitual. Em outras palavras, a experiência hermenêutica abarca algo que se encontra aquém do conteúdo visado pelas determinações científicas, sendo que, mesmo assim, não renuncia à validade disso enquanto saber.

Junto desse segundo aspecto anuncia-se um terceiro. Não se pode contar com a exclusividade da verdade acertada pela argumentação lógico-científica. Pois, para adquirir sentido, ou seja, para encontrar sua verdade própria, cada fato objetivo precisa ser interpretado. Por mais objetivas que sejam nossas experiências, é sua interpretação que lhes atribui sentido. De onde se pode concluir, que uma fundamentação conceitual jamais conseguirá esgotar a amplitude dos possíveis sentidos de um fato objetivo. A reflexão hermenêutica entende que sempre se corre o risco de perder algo essencial de vista, ao se afirmar ter chegado a uma verdade inquestionável. Gadamer arma-nos, por assim dizer, com

uma concepção do saber que se desdobra na luta entre várias linguagens, tornando-nos hábeis na busca de sentidos que ficam ocultos e inalcançáveis ao espírito objetificador.

Para uma quarta observação preliminar, extraída também ao subtítulo da obra de Gadamer, remetemos ao sentido primordial da hermenêutica enquanto *arte da interpretação*. Temos aí, como fundo, a figura de Hermes, o mensageiro divino, ao qual cabe a tarefa de *traduzir* as palavras e vontades dos deuses para a língua humana. A dificuldade dessa tarefa evidencia-se na necessidade de salvaguardar, na tradução, o sentido da fala originária. Uma dificuldade que, segundo Gadamer, cunha de modo indelével a experiência hermenêutica no seu todo. Por isso, o filósofo caracteriza a hermenêutica como “um saber do quanto fica de não-dito quando se diz algo.”² Na medida que a filosofia iluminista insiste na delimitação lógico-científica do saber humano, ela o decepa de suas raízes, que afundam no processo da interpretação. Nenhuma instauração de sentido pode levar à afirmação de uma verdade última e, por isso, inquestionável. Recorrendo à interpretação como meio de dar sentido às experiências, a *hermenêutica filosófica* lembra à racionalidade científica o fato de que ela mesma se funda *em* uma experiência pré-reflexiva e dela depende. Eis, também, a diferença entre o que se diz *entendimento* e o que se diz *saber*. Essa diferença leva a história das ciências a lembrar, que, contra o conceito tradicional muito mais amplo de filosofia, as ciências objetificadoras exibem uma atitude de dominação ilegítima. A verdade da hermenêutica consiste na recuperação daquela tradição do pensamento, que confia muito mais na experiência da interpretação do que na subsunção da realidade vivida às delimitações impostas pela lógica do conceito.

As considerações preliminares, extraídas do subtítulo *Hermenêutica filosófica* não passam de pistas, para encontrarmos acesso ao pensamento de Gadamer. É na sua fala de que a hermenêutica seria “o saber do quanto fica de não-dito quando se diz algo”, que se anuncia o núcleo de seus raciocínios. Pois é a linguagem que contém o mistério da compreensão; é ela que desafia o conhecimento científico a examinar pressupostos, dos quais não consegue dar conta. Nada mais natural, portanto, do que investigar aqueles campos de experiência, que se devem à dinâmica própria à linguagem. Pois o não-dito aponta a um horizonte de sentido, que a interpretação do dito só poderá alcançar se sua provocação for aceita.

O que nos interessa, para a temática presente, é o fato de Gadamer ter escolhido a experiência das artes como exemplo da referida provocação. Na sua obra-mestra, essa experiência torna-se o lugar privilegiado, no qual se manifesta uma verdade autêntica e livre das imposições da lógica do conceito. Daí o título dado à primeira parte da obra *Verdade e Método*, a saber: “A exposição da verdade a partir da experiência da arte.”

Foi a experiência da arte o impulso por excelência, que levou Gadamer a detectar e revalorizar a base ontológica do pensamento. Base esta, que, ao invés de se assemelhar à lógica da reflexão, a provoca. O pensamento hermenêutico vê-se espelhado na experiência da “presença misteriosa, que tem a obra de arte”.³ Embora apontando essa raiz no nascedouro do pensamento gadameriano, não quero menosprezar ou subestimar aquela outra, da qual Gadamer, como filólogo clássico, se alimenta; isto é, a raiz que ele encontra na filosofia clássica grega, quando esta luta pela instauração de sentido mediante a linguagem viva

que se constela no diálogo. Mesmo assim, quero manter-me fiel ao caminho escolhido pelo filósofo em seu *Verdade e Método*, já que ele abre, aí, o horizonte do questionamento hermenêutico com a investigação da experiência específica da arte. De modo que será esta, a experiência que nos conduzirá ao tecido ontológico encontrado por ele como subjacente à toda reflexão.

Antes, porém, de perseguir esse caminho, quero fazer um alerta. A experiência da arte, tal como Gadamer a compreende, não deve ser confundida com as teorias existentes sobre a arte e sua caracterização científica como se fosse possível fazer das obras de arte meros objetos de conhecimento. Pois essas teorias discutem os princípios de construção, critérios de julgamento ou a pretensão de verdade da arte, sem se referir ou, em termos mais radicais, sem se interessar pelo papel da experiência ontológica, feita no encontro do homem com a obra e do impulso inquietador dela proveniente. Importa termos presente que o cerne do projeto hermenêutico está no reconhecimento dessa base ontológica da reflexão, como condição primordial do ato de compreender. É o próprio Gadamer que alude a esse fundo, ao referir-se à "presença misteriosa da obra de arte."

A dinâmica inerente à experiência da arte

As reflexões teóricas acerca da experiência da arte afirmam, de um ou de outro modo, a necessidade de considerar a *finalidade* imanente à obra artística. Segundo I. Kant, seria o ato da reflexão que injetaria uma tal *finalidade sem fim* na obra, para ela ser reconhecida como tal. Contra essa afirmação, a suposta finalidade *imanente* à obra artística, defendida

por Gadamer, não é manejável pela reflexão; pois, escondida na própria obra, ela só se revela na experiência que fazemos de seu vir ao nosso encontro. Trata-se, nesta, de uma finalidade existencial e de antemão não articulável em termos teóricos. Coloca-se, portanto, a pergunta de se seríamos obrigados a reconhecer um modo de experiência que antecede à reflexão e, mais ainda, a sustenta. A própria configuração da obra de arte esconde, acaso, algo acessível somente àquele que a ela se entrega?

É pela sua simples presença, que a obra de arte nos desafia. Sua finalidade parece, pois, pertencer ao seu modo de ser. Comparada ao conceito teórico-científico, que quer determinar nossa experiência, a obra de arte dispõe de uma dinâmica que foge a esse encarceramento racional. Seu simples vir ao nosso encontro como se dirigida por uma força obscura, nos irrita. Fato é que a linguagem artística não re-apresenta um conteúdo naturalmente disponível; ela provoca perguntas, cujas respostas só se encontram ao longo de um processo aventureiro, a que nos temos de entregar. Se não o fizermos, a obra de arte se reduzirá a um mero objeto de curiosidade, cujo apelo se perde. A fim de melhor explicar esse *status ontológico*, passo rapidamente por algumas das concepções históricas da Estética, à procura dos traços ocultos dessa base pré-reflexiva da experiência da arte.

Iniciemos essas considerações por Aristóteles. Na sua *Poética*, um dos conceitos-chave é o da mimese (*mimesis*).⁴ Esse conceito não preocupa apenas as antigas tradições grega e medieval, senão também o entendimento das artes modernas. Sabemos que, em Aristóteles, o conceito de mimese não significa a mera imitação de algo já existente e conhecido, a ser re-apresentado na configuração artística. Para este

filósofo, a autenticidade do artefato como produto humano deve-se à produção originária de um saber, isto é, de uma *póiesis*, da qual emerge o sentido inscrito no artefato, e até aí desconhecido. No caso da tragédia grega, por exemplo, a justificativa para as normas éticas como modelos a serem aceitos pela comunidade da *pólis*, resulta da composição artística do mito narrado. É o encontro com o drama, que vem provocar o espectador e ouvinte, solicitando-o a tomar posição. Eis o que diz Aristóteles: "A partir do que foi dito resulta, também, não ser tarefa do poeta comunicar o que realmente aconteceu, senão o que poderia acontecer, ou seja, o que é possível segundo as regras da probabilidade ou necessidade....a poética é algo mais filosófico e sério do que a historiografia, pois comunica mais o universal, ao passo que a historiografia comunica o específico."⁵ Quando tomada a sério, a obra de arte não apenas nos convida, senão nos intima a deixar-nos sugar para dentro de um mundo de sentido novo. É o choque entre o mundo da vida e a promessa de outros possíveis, que nos leva a reconsiderar os parâmetros de nossos comportamento e ação. Através da descoberta e do desmascaramento de nossos hábitos, interesses e paixões, somos obrigados a enxergar alternativas na nossa vida anterior. Eis a experiência denominada *catársis*; experiência sofrida, porque nos faz perder a base segura antes sentida como natural. É possível dizer, que Aristóteles faz da mimese a condição, pela qual a pessoa é impelida a experimentar a si mesma; condição esta que emerge à descoberta de um sentido oculto na obra de arte. Por ser oculto, esse sentido é chamado pelos gregos de *hiponóia* – um conceito que, na antiga retórica, era considerado a raiz do diálogo. Logo, quem promove a experiência da arte é a própria obra no que tem de oculto, e ao qual o espectador ou ouvinte

se expõe de modo catártico, isto é, sofrendo seu efeito, que leva a uma transformação interior. Uma tal experiência não se abre na mera superfície da obra de arte. Ela emerge da finalidade intrínseca à obra e só se torna acessível àquele que se abre a ela, deixando-se invadir por seu mistério.

A mimese aristotélica opõe-se ao entendimento platônico que, por sua vez, vê nela a *imitação* de uma verdade cuja garantia está no mundo das ideias. No que se refere ao caráter provocativo da arte, é Aristóteles quem prepara o caminho à sensibilidade moderna, ao atribuir à experiência da obra de arte um potencial de verdade não alheio a ela.

Essas poucas observações anunciam, como vemos, o vínculo entre a *hermenêutica filosófica* e a mimese aristotélica. É em Aristóteles que se enraíza a afirmação de Gadamer, na sua obra principal: “Na experiência da arte vemos agindo uma experiência verdadeira, que não deixa inalterado aquele que a faz...”⁶ O que aí se perdeu, foi aquela suposta segurança intelectual trazida pelos princípios do entendimento objetivo. Essa constatação não vale apenas no caso da concepção aristotélica da mimese. Podemos observar o mesmo, e com ênfase ainda maior, na experiência da arte dos últimos três séculos. Desde Kant, as teorias da arte, ou seja, as Estéticas filosóficas debatem-se com essa tendência. Ainda assim, as grandes Estéticas da filosofia iluminista não hesitaram em se submeter a uma sua legitimação científica. Algo que só foi possível à base da repressão daquela experiência ontológica pré-reflexiva, de que vimos falando. Na sua *Teoria Estética*, Adorno constata: “Hegel e Kant foram os últimos que, dito de modo rude, puderam escrever grandes Estéticas sem entender nada de arte. Isso só foi possível na medida em que a arte, por sua vez, orientava-se por normas abrangentes,

não questionadas na obra particular.”⁷ Hoje sabemos, que a tarefa propriamente dita da Estética deve ser o dispor-se a enfrentar essa tensão entre a necessidade de explicar a experiência da arte e a inexplicável vivência imediata no encontro com a obra. Uma tensão que marca toda a experiência artística.

O debate acerca da arte, desencadeado pelo Idealismo alemão, gira em torno do lugar a ser atribuído à experiência estética no sistema do saber. Kant é claro, neste ponto; cito: “Na ordem de nossas faculdades de conhecer” escreve ele no prefácio à 1ª edição de sua *Crítica do Juízo*, o juízo estético “constitui o meio termo entre o entendimento e a razão.”⁸ O filósofo sublinha, com isso, o interesse sistemático na sua investigação. Mesmo assim, não consegue evitar que sua procura da inclusão da experiência estética no sistema da razão nos leve a perceber os limites do horizonte demarcado pela sua Estética. Inadvertidamente, ele aponta com isso a um lado avesso das determinações racionais. Embora não se tivesse dado conta deste lado oculto em sua teoria, Kant nos convida a investigar justamente as condições pré-reflexivas de seu juízo estético. É óbvio, para ele, que a preocupação com a arte não encontra lugar assegurado no campo dos juízos determinantes, que submetem a experiência particular aos princípios gerais da razão; uma tarefa que só pode ser cumprida em relação a objetos capturáveis pela razão. A obra de arte não se encontra entre esses objetos; ela é artefato humano que dá a vislumbrar algo que fica além do ser apenas objeto. Na sua *Crítica do Juízo*, Kant salva, sem dúvida, o seu projeto sistemático, mas perde de vista justamente o lado mais importante da experiência estética, aquele que a funda e a torna possível: o nível ontológico anterior à reflexão. Segundo Gadamer, o filósofo se imunizaria, assim, com o que

ele mesmo, Gadamer, qualifica a “abstração da consciência estética”, contra o risco de ver questionada a pretensão de verdade atribuída exclusivamente à reflexão. Ainda assim, a suposição kantiana de uma teleologia imanente à obra de arte aponta a um campo de experiências não alcançável pelo modo objetificador da abordagem científica. A experiência da arte só se abre à consciência reflexiva, na medida em que esta respeite sua dinâmica própria. O abrir-se a essa experiência nasce do sobressalto à “presença misteriosa da obra de arte”, que suga o espectador/ouvinte para dentro do redemoinho de provocações, irritações e perguntas, que ela provoca. Aspectos que se ocultam também na concepção kantiana do gênio.

A procura pelo lugar da experiência das artes no sistema filosófico do saber, nós a vemos de modo ainda mais radical na *Estética* de Hegel. Tem-se, aí, o mesmo impulso, agora camuflado em argumentos que apontam a algo intratável pela reflexão determinante. Explicitar este ponto, na filosofia de Hegel, significa acrescentar mais um motivo para a investigação gadameriana, que faz da experiência estética a porta de entrada para sua *hermenêutica filosófica*.

Ao primeiro olhar, parece que Hegel está tomando como ponto de partida a mesma tensão identificada em Kant; a saber, a tensão entre uma teoria acerca da arte como objeto de conhecimento e um certo condicionamento ontológico que perpassa o encontro vivo com a obra artística. Por que digo apenas “a um primeiro olhar”? É que, no início de sua *Estética*, Hegel se propõe explicitamente a tematizar questões referentes a uma “ciência do Belo e, mais precisamente, do belo artístico”⁹ Deste programa, vale destacar pelo menos dois aspectos. Primeiro: o fato de Hegel restringir as questões a serem trabalhadas ao

que é de interesse científico. Tais questões deveriam elucidar o lugar da experiência estética no sistema filosófico como um todo. Dentro deste marco, a experiência do vir ao encontro da obra de arte não se enquadra; ela fica desconsiderada. Em segundo lugar, Hegel restringe o campo de sua investigação ao domínio do belo artístico, isto é, àquelas configurações que, em contrapartida aos objetos da natureza, resultam da produtividade humana livre. Hegel dá-nos a entender, que, no contexto de seu interesse científico, a arte é importante apenas na medida em que articule ideias justificadas pela teoria. E no *belo*, de fato, isso se realiza. Tudo o que não se submete a esse critério é considerado fútil. Com isso, seria aparentemente impossível arrancar a Hegel o motivo para se dizer que a arte, em sua teoria, teria sido a via áurea, tal como aquela que conduziu Gadamer à sua *hermenêutica filosófica*. Realmente?

Tendo-se em mente a perspectiva indicada na *Estética de Hegel*, sua argumentação pode ser considerada em si consistente e deve ser respeitada. No entanto, por mais convincente que pareça, ela não consegue evitar uma ambiguidade. Pois, a restrição imposta ao potencial verídico da arte pelo ângulo da cientificidade, dá uma pista interessante no sentido de se procurar abordar *pelo avesso* o que o filósofo denomina *aparecer estético*. Lemos aí o seguinte: “Na sua própria aparência, a arte deixa antever algo que ultrapassa a aparência: o pensamento.”¹⁰ Embora vinculada ao projeto “científico” da *Estética*, essa afirmação apoia-se em um pressuposto que escapa a Hegel: pois ele conta, sim, com um potencial próprio à obra de arte, já que afirma um seu *apontar a algo que a ultrapassa*. Pois esta afirmação supõe, na própria obra, uma dinâmica

capaz de abrir um horizonte de sentido não expresso no seu aparecer, isto é, "lá fora".

Um raciocínio semelhante pode ser feito em relação a outra característica do aparecer estético. Ainda na *Introdução à Estética* encontra-se uma pergunta retórica, com cuja resposta Hegel procura tornar sua argumentação mais clara. Ele dirige a si mesmo uma crítica hipotética para, em seguida, refutá-la. Será, pergunta-se ele, que a arte poderia servir de objeto a uma investigação científica? A dúvida apoia-se no fato de a arte estar comprometida com a esfera da sensibilidade, isto é, com uma esfera de aparência possivelmente enganadora. Como Hegel reage a essa possível crítica? Ele responde que o aparecer remeteria, necessariamente, a algo de essencial, que lhe subjaz. Logo, ele defende o aparecer estético recorrendo à uma sua produtividade imanente. Trata-se de um argumento surpreendente, mas inevitável graças ao horizonte sistemático de seu projeto filosófico. Vejamos.

Devemos lembrar, que o conceito de *aparecer* é um dos conceitos-chave em toda a filosofia hegeliana. Tanto na *Ciência da Lógica* quanto na *Fenomenologia do Espírito* ou na *Filosofia do Direito*, esse conceito tem a função de impulsionar a argumentação, levando-a a revelar as estruturas mais sofisticadas do sistema.¹¹ Em que consiste, então, a função específica do aparecer estético? Reencontramos, aqui, a figura da mimese poética, na medida que esta ultrapassa a mera imitação de conteúdos de antemão legitimados pela reflexão. O próprio Hegel aponta a seta nessa direção, ao dizer: "Em comparação com o aparecer da existência sensível imediata e aquele da historiografia, o aparecer da arte tem a vantagem de, nele mesmo e através de si mesmo, visar um espiritual que deve apresentar-se através de si mesmo."¹² Na verdade,

essa afirmação permite uma outra leitura da obra de arte; uma leitura que dá primazia ao aparecer em detrimento da reflexão conceitual. Nessa concepção hegeliana do aparecer estético reencontra-se, inadvertidamente, o que se escondia pelo avesso da argumentação kantiana do *belo*; a saber, a indicação de que se revela uma dinâmica própria na configuração da obra de arte, a qual nos inquieta e nos solicita de modo peculiar. O aparecer estético esconde o espiritual dentro de si ou, dito de outro modo, é no seu aparecer que o conteúdo espiritual peculiar à obra se esconde. O aparecer estético toma o caráter da autorreflexividade, da autonomia. E é precisamente essa autonomia, que irrita a aspiração de domínio da reflexão objetificadora. Concedendo essa *vantagem* ao aparecer estético, Hegel como que trai seu projeto sistemático, defendido na *Ciência da Lógica*. Com essa demarcação do lugar da experiência estética no conjunto do saber humano, ele se vê obrigado a reconhecer – sem percebê-lo! – a fonte autônoma da qual emerge a verdade na arte. Sendo assim, é dentro do próprio horizonte argumentativo de Hegel, que se pode dizer que a obra de arte escapa ao controle do conceito determinador. Confirma-se, portanto, a tese de que, ao vir ao encontro da consciência, a solicitação que a obra de arte faz a ela, precede à reflexão. Seu conteúdo espiritual age nela de modo ainda irrefletido e é este que solicita a consciência a entendê-lo. Contra a intenção de Hegel, portanto, o aparecer estético desafia a supremacia do pensamento; ele como que abre uma brecha no conceito. Podemos dizer, então, que essa leitura do texto hegeliano, isso é, de seu projeto sistemático, pode chegar a revelar, astutamente, as suas precondições ontológicas implícitas. Bem, com isso chegamos ao ponto de partida do questionamento hermenêutico. Gadamer, de fato, constatou exatamente

isso que acabamos de apontar, na sua interpretação da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. De modo que se pode entender perfeitamente, que Gadamer encontrasse no filósofo o seu próprio caminho para uma hermenêutica filosófica.

Foi, porém, na *Teoria Estética* de Adorno, que Gadamer topou com o testemunho mais importante do movimento autônomo da arte frente ao domínio da reflexão. Pois Adorno, esse hegeliano a contrapelo, trouxe à presença os impulsos que empurram as artes modernas a escolher caminhos próprios de articulação, libertando-se da camisa-de-força da lógica da reflexão. Trata-se, nesses, de impulsos ambíguos, porque tiveram sua origem na ambiguidade do pensamento iluminista. Vou tentar destacá-los, para chegar ao núcleo dos raciocínios apresentados na *Teoria Estética*; um núcleo que culmina na tensão insuperável entre a experiência da arte e a lógica do conceito.

Segundo Adorno, a arte moderna desconfia seriamente da racionalidade reinante no mundo desencantado (Max Weber). Uma constatação que se deve à irracionalidade encoberta na razão dita instrumental. Opondo-se a este cenário, a arte insistiria em novos parâmetros de produção. Adorno enraíza suas considerações naquele mesmo subsolo rebelde à reflexão, implícito, como vimos, e nunca trabalhado na *Estética* de Hegel. É Adorno que escreve: "Ao rejeitar o caráter efêmero do belo natural como também tudo o que é não-conceitual, (Hegel) mostra-se obstinadamente indiferente quanto ao motivo central da arte, que é tatear sua verdade no fugidio, no frágil."¹³

Adorno vê na experiência da arte moderna uma expressividade que se volta contra a imposição ilimitada do espírito racional. Ao perder esse ponto de repouso e de segurança, a arte passa a ter de lutar pelo seu

reconhecimento enquanto contendo uma verdade própria. Por isso, a *Teoria Estética* oscila entre o status de teoria sobre a arte e a recusa da forma lógica de argumentação. Ela desconfia da verdade meramente conceitual. Adorno é, na verdade, o primeiro filósofo a desenvolver uma teoria estética disposta a enfrentar o dilema gerado pela arte moderna. A saber, o falar sobre a experiência estética utilizando-se da conceituação teórica, mesmo sabendo que os conceitos não são capazes de capturá-la. E escreve: “A mácula da estética consiste em ela correr com seus conceitos, impotente, atrás de uma situação da arte, na qual esta, indiferente ao seu devir, abala os conceitos, que dificilmente se lhe pode retirar.”¹⁴ E ele conclui que a arte precisa encontrar uma linguagem própria, que a torne apta a expressar o que não se submete à linguagem lógica da ciência, a qual se move sempre nos limites do dizível. “A arte” escreve Adorno, “completa o conhecimento naquilo que dele é excluído”, e, aceitando que ela, assim, prejudica “o seu caráter de conhecimento,”¹⁵ conclui que, sendo ela uma *instância* inquietadora para o conhecimento lógico-conceitual, deve conter em si um poder verídico específico.

A tensão constitutiva entre a oposição à conceituação racional e a forma de expressão que lhe é peculiar, leva a arte moderna a perder todas as certezas antes disponíveis na sua submissão ao pensamento puro. Desde a dúvida referente ao como qualificar o objeto da arte, até a ampliação das linguagens artísticas, não há mais critérios seguros para identificar a produção artística. Adorno expressa esse dilema mediante uma metáfora ou, como ele mesmo diz, através de uma cifra. Refiro-me à famosa figura do *fogo de artifício*, cuja imagem expressa com muita concretude a dificuldade de autentificação da obra de arte moderna. Nas palavras de Adorno, eu cito: “O fenômeno do fogo de artifício que, por

causa de seu caráter efêmero e enquanto divertimento vazio dificilmente foi julgado digno de consideração teórica, é protótipo para as obras de arte..."¹⁶ Essa metáfora atrai pela imediatez com que leva a compreender aquilo que, na solicitação muda do vir ao encontro próprio à obra de arte, dificilmente se deixa capturar e articular em termos teóricos. A figura do fogo de artifício é de uma configuração extremamente móvel e atraente, que, percebida de repente, logo se desvanece e sequer deixa traços à tentativa de apanhá-la no seu refulgir. Essa figura agarra bem o caráter ontológico próprio à arte, que, na sua concretude particular perturbadora, espanta e nos escapa à compreensão e à fala.

Justamente daí nasce o poder da arte em desafiar a reflexão. Do efêmero de sua experiência brota a pergunta pelo universal que parece acenar no seu brilho. A identificação de seu sentido próprio fracassa, embora a experiência vivida permaneça e nos aflija, por abrir horizontes de sentido, em relação aos quais tateamos no vazio. A inquietação abre brechas no véu da consciência e as perguntas avançam; ganham tanto mais força quanto maior o ímpeto do reprimido na reflexão conceitual. A obra sai sempre vitoriosa, escapando altaneira à redução ao pensamento instrumental.

Frente a isso, não espanta que Gadamer encontrasse nessa experiência insólita a via régia à sua *hermenêutica filosófica*. Tomada como chave decifratória à experiência hermenêutica, a ontologia da obra de arte vai desvelando os elementos fundadores do compreender.

A base ontológica da virada hermenêutica

Em uma retrospectiva tardia, no ano 1996,¹⁷ Gadamer voltou a destacar a “presença misteriosa da obra de arte”, que o tinha levado a desconfiar da verdade exclusiva, reivindicada pelo pensamento científico de cunho iluminista. Ele agora sublinha o papel decisivo dessa experiência, quanto ao que se poderia chamar a *virada hermenêutica*. Uma *virada* cuja articulação veremos a seguir, ao elucidarmos a função de alguns aspectos essenciais da *doutrina da compreensão* – como se batizou, também, a hermenêutica filosófica.

Já vimos que a obra de arte não pode ser vista como objeto de investigação para um qualquer sujeito cognoscente. Se isso fosse possível, nós perderíamos justamente o que nela é mais forte e nos fascina: seu misterioso vir-nos ao encontro exigindo reação. É contra essa perda, ou contra a amputação do que nela é *mais*, que a obra se rebela. Há nela uma dinâmica, que chega a desmentir qualquer interpretação sua, que deseje ser única. Aí a reflexão fica diante de algo que a ultrapassa e desafia. Como entender o que se passa?

Diferentemente de tudo que nos é habitual - e que nos deixa quase sempre apáticos, indiferentes -, frente à obra de arte topamos com o estranho, o alheio, o intratável. Há uma espécie de valo, um vazio, entre nós e esse outro, que pode ser um ator, uma orquestra, uma estátua, um quadro etc.. O espectador ou o ouvinte é empurrado a agarrar pelos cornos o que experimenta; é exigido a reagir. E o sentimento imediato que tem, é de ameaça; uma ameaça que exige reação. Se transportarmos essa experiência para o mundo em que estamos mergulhados, isto é, sendo levados a topar com o estranho, o inesperado, mesmo até no habitual, que às vezes nos surpreende deixando de sê-lo, a questão é a

de *como reagir*, tendo em mente a relação que se estabelece entre nós e a obra de arte.

Cada um de nós conhece, por exemplo, o desamparo que nos toma, quando solicitados pela presença de um público difuso e de difícil manejo, ou se confrontados com uma cultura desconhecida. Não muito diverso é o que vivemos quando da leitura de um texto, por exemplo, de um poema, cuja linguagem carrega o falar cotidiano de uma intensidade insuspeita; ou quando, à frente de um quadro, uma escultura, um filme etc., a coisa se recusa à fácil decifração; ou de uma peça musical, que não se torna acessível, imediatamente, no sentimento que desperta em nós. A compreensão de tais experiências vivas exige de nós a disposição de aceitar o estranho, o outro, o desconhecido enquanto tais. Pois é justamente na ameaça aí contida, que se exprime também no convite de nos abirmos a isso, que se reconhece sua autenticidade própria.

Um exemplo extremo desse estado seria o de Moisés diante da sarça ardente. A palavra divina e a autoridade que aí se impõem, ao dirigir-se ao homem, não encontra, em Moisés, em homem nenhum, um estar apto, preparado a ouvi-la. Daí a pergunta pela identidade de quem fala, cuja voz lhe responde: "ego sum qui sum". Guardando a distância, acaso não se dá algo semelhante quando nos defrontamos com um novo texto, um parceiro de debate, ou quando, de repente, o passado nos vem sacudir, na lembrança? Preparados, nós jamais estamos. Como alcançar a alteridade desafiadora? Como vencer a distância inicial? Já o mencionamos antes. É do inesperado desses encontros, é à solicitação do estranho, que brota a reação. A reação é a chave à ultrapassagem das fronteiras inimigas. É a surpresa, o espanto à solicitação do outro e a disposição em procurar em nós uma resposta, o primeiro passo na busca

de compreender. Não por acaso, Gadamer dá tanta importância aos diálogos platônicos e ao papel de Sócrates neles. Sim, a Sócrates, no papel daquele que pergunta, desafiando os parceiros a entrar no diálogo concebido como o tabuleiro ou a liça em que o sentido se gesta, *a partir da pergunta*. É esta que abre a porta ao horizonte do compreender, a partir da reação do sujeito que a ela se abre e ousa engalfinhar-se com o outro que a emitiu. Na resposta à pergunta, o indivíduo se empurra para fora de sua reserva, expõe-se. O que aí está em jogo é a lógica do perguntar e responder, quando desvinculada dos critérios do conhecimento objetivo. Não se responde, aí, só para confirmar o que se sabe ou adivinha ou deseja, senão para dar a si mesmo e ao desconhecido que nos solicitou, a possibilidade de nos mostrarmos, de expor-nos aprendendo, simultaneamente, a preservar-nos e ao outro. Com isso, prevalece a pergunta em relação à resposta. Sabemos bem, que o destino de um debate iniciado, por exemplo, após uma palestra ou apresentação outra qualquer, depende muito essencialmente da reação cuja pergunta é lançada, agora, pelo público. Não é diferente o que acontece no encontro entre duas pessoas. É sempre difícil formular a primeira pergunta que, se não se quiser boiar na banalidade da temperatura ambiente ou outra qualquer, representa o desafio de tomar posição frente ao outro, exigindo simultaneamente uma reação equivalente. Assim entendido, o ato de formular uma pergunta, em sentido hermenêutico, tanto para o que a faz, quanto para o que a responde, é tão difícil como andar sobre o fio de uma navalha. Em cada um dos dialogantes, na relação, trata-se de guardar o respeito pela diferença, pela distância que a identidade de ambos exige. Eu e tu, tu e eu, mais as fronteiras do desconhecido a preservar no diálogo, eis o

cenário no jogo da revelação. Terá Moisés conseguido *compreender* o Outro por atrás das falas, das Dele e das suas?

A compreensão, que se inicia sempre com a formulação de uma pergunta, só vem a acontecer a partir da disposição do indivíduo, em “deixar-se envolver no diálogo.” Para tanto, toma-se o diálogo como espaço existencial para o relacionamento verdadeiramente social, não manejável unilateralmente por um dos envolvidos. O “deixar-se envolver” pressupõe a autonomia dos participantes no processo dialógico; é ela que se aguça, no vaivém das perguntas e respostas, levando os dialogantes a determinar sua própria postura. Gadamer aponta nessa experiência a semelhança do diálogo, não só com a experiência da arte senão também com a estrutura do jogo. Refletindo sobre ela, aprende-se algo acerca da ontologia do diálogo, assim como esta nos faz entender a razão de ser do jogo. Eis porque Gadamer aponta, no jogo, uma estrutura comparável àquela do compreender, tomando-o como *fio condutor* na sua exposição de como se dá o compreender hermenêutico, tal como o faz também a partir da experiência do encontro com a obra de arte, já que suas estruturas são análogas.

Distingue-se, na experiência do jogo, não somente a íntima interdependência observada entre os jogadores, senão, e em primeira linha, o status ontológico do jogo ele mesmo. É claro que, no jogo, o *vir a ser ou o devir* dá-se mediante a atividade dos jogadores. Sem jogadores não há jogo; o seu processo brota da re-ação e co-respondência entre eles, forjando um amarramento essencial. Sem um deles, porém, o jogo cessa. Isso, segundo Gadamer, não se explica. “Joga-se o jogo”, ele diz, para indicar a *primazia do jogo* em relação aos jogadores. Este o seu *cunho ontológico*. O mesmo pode ser dito do diálogo, a saber: “ele se

efetua". De fato, o sujeito da cena é o diálogo, enquanto os parceiros são os seus elementos. Tampouco aqui, o sujeito-diálogo pode acontecer na falta de um dos parceiros.

Há, ainda, outro aspecto estrutural importante do jogo, a ser mencionado. Trata-se do deslocamento dos jogadores envolvidos. Jogando, eles se movem em um espaço de ação estipulado, que, embora lhes impondo regras restritivas, permite-lhes abandonar esquemas rigidamente predeterminados. É o que acontece, também, na prática de um culto ou na leitura de um texto, nos quais emerge um mundo outro daquele em que se realiza o culto ou a leitura, permitindo aos participantes um deslocamento produtivo. A ludoterapia, por exemplo, lança mão disso, abrindo espaços, nos quais o indivíduo se vê *deslocado*, podendo experimentar algum tipo de comportamento bloqueado na sua vida habitual.

Quero, ainda, acrescentar um terceiro aspecto a considerar, quanto ao status ontológico do jogo. Gadamer fala acerca do *auto esquecimento* dos jogadores, quando se deixam mergulhar inteiramente na dinâmica do jogo. Como dito, não é o jogador que faz o jogo; é o jogo que o suga para dentro de seu espaço, tal como o faz a peça musical com quem a ouve, ou um texto o faz com o seu leitor. Com isso, é a distância entre o jogo e o jogador que desaparece, não há processo refletido nesse contexto: "O sujeito do jogo não são os jogadores", escreve Gadamer, "há apenas o jogo, o qual só se apresenta através dos que jogam."¹⁸ Ou ainda: "Em princípio reconhece-se aqui o primado do jogo em relação à consciência do jogador."¹⁹ No movimento do jogo, os jogadores aceitam o risco de uma entrega que os descola do terreno seguro *lá fora, além de seu espaço mágico*. Os jogadores ficam literalmente *à mercê do jogo*.

É essa detalhada caracterização da essência do jogo, que leva Gadamer a reconhecer nele um guia orientador à fundamentação ontológica de sua doutrina de compreensão. Não significa que ele *identifique* a experiência hermenêutica com a atividade de jogar. Ele se utiliza apenas da analogia *estrutural* entre as duas experiências; uma analogia, que lhe permite reforçar também a diferença entre a via trilhada pela hermenêutica filosófica e aquela perseguida pela razão objetificadora. Para concretizar essa observação, eu lançarei mão do processo de tradução de um texto e daquele que se desdobra em um diálogo.

Qualquer pessoa, que, sem maior experiência, tenha tomado a si a tarefa de traduzir um texto, sabe que, em um primeiro momento, a mera identificação das palavras corretas na língua estrangeira é experimentada com um grande alívio. Não demora, porém, para que essa sensação se esfume, dando lugar à estranheza existente entre o experimentado na língua materna e o que se abre naquela estrangeira. É essa experiência da distância e do enigmático na compreensão de ambas as línguas, que lhe mostra a impotência do mero fazer técnico de transposição de sentido. Pois é no vaivém entre as duas línguas e sua nunca suficientemente revelada carga de sentido, que o tradutor sente o espanto frente à sua própria língua. Espanta-se com o que nela não se lhe tinha ainda revelado de sentidos e articulações possíveis, sendo que até o banal fica-lhe estranho exigindo atenção. É desse espanto e da humildade, que nasce no diálogo com a língua, própria e alheia, que emerge o espírito do texto a traduzir, exigindo do tradutor um esforço que ultrapassa todo instrumentário técnico disponível. O mais perturbador é a percepção de que o espírito do texto se altera, a toda nova abordagem.

A cada releitura do já feito, algo se altera e a tradução não chegaria a um fim se o tradutor não decidisse interrompê-la, *fugindo* às solicitações do texto. Digo *fugir*, porque o tradutor sensível não determina, a partir de si mesmo, o tempo e a excelência ou não da tradução. Como no jogo, o fim é o retirar-se da luta – da liça – que, sem isso, recomeçaria e se repetiria, sem cessar.

Outro exemplo é o do desdobramento de um diálogo, no qual se mostra a analogia estrutural entre o jogo e a doutrina de compreensão. Sabe-se que a filosofia de Gadamer tem na figura de Hermes – o tradutor mítico da palavra divina para a língua do homem, e vice-versa – uma de suas mais expressivas figuras-modelo. Isso acontece, naturalmente, devido à experiência feita pelo filósofo com os diálogos platônicos. Desde sua tese de livre-docência, Gadamer não esconde a admiração pela personagem de Sócrates, o mestre da filosofia maiêutica-dialógica, com sua arte de perguntar, desafiando o outro a entrar no diálogo. Mostra-se, nessa atitude, que é a disposição dos dialogantes em ouvir-se mutuamente expondo à avaliação do outro suas próprias opiniões, que origina o verdadeiro diálogo. Neste ou no seu movimento, os protagonistas se abrem ao que até então não se havia mostrado no seu horizonte de entendimento. Com Sócrates, o aprender é um trazer à luz, ou seja, um parir novo saber. A isso, ou melhor, a esse movimento circular de perguntas e respostas, Gadamer chamou o “círculo hermenêutico”, no qual se constrói a compreensão ou o saber enquanto envolvimento elucidativo de parte a parte.

É preciso insistir, que só acontece o *círculo hermenêutico*, quando, como se dá no jogo, os protagonistas do diálogo o tomam a sério reconhecendo sempre a possibilidade de o outro ter razão. Nele, o

conflito pode vir a exacerbar-se, levando os participantes a lapidar e afinar suas posições. Como no jogo, o resultado é aqui também imprevisível, e o diálogo só cessará quando se verificar que todos os argumentos se esgotaram. O que não significa, necessariamente, que se chegou à partilha da mesma opinião, senão que houve um real mergulho no seu círculo, que o diálogo absorveu realmente os participantes. É o que vemos expresso em linguagem cotidiana, mediante observações, como “a conversa me trouxe algo de muito importante”; ou, “realmente, esse diálogo aprofundou-se muito.” Gadamer reconquista, desse modo, para o pensamento, algo que ultrapassa em muito a superfície imediata do falar. No diálogo, tal como ele o compreende, abre-se um horizonte, em que o reprimido e esquecido no périplo humano através da existência, mostra-se como impredicável - abrindo à consciência um potencial de sentido não definido unilateralmente pela argumentação racional. Repito Gadamer: “Isto é a hermenêutica: o saber do quanto fica de não-dito, quando se diz algo.”

Resumindo: A dinâmica da experiência da arte, vista por Gadamer como protótipo da experiência hermenêutica, deve-se à validade de um conjunto de condições que subjazem a ambas. Entre essas destaca-se a provocação que sentimos à presença inquietante da obra de arte, tal com quando deparamos, de súbito, com algo ou alguém que nos solicita de modo inaudito a tomar posição. Enquanto fator ontológico, esse vir ao nosso encontro, seja da arte, seja de algo qualquer estranhado ao nosso estar aí cotidiano, inflama nosso interesse, fazendo-se o motor de experiências incomuns, que buscamos compreender em sentido hermenêutico. Se é verdade que a experiência estética contribui para esclarecer o que se esconde por trás da doutrina de compreensão, faz

sentido inverter o caminho; a saber, tentar esclarecer as características da experiência estética mediante o recurso a fatores constitutivos da experiência hermenêutica. Nesse sentido, os exemplos trazidos da tradução de um texto e do diálogo, com sua peculiar gestação de sentido, apontam igualmente à estrutura da experiência artística como que a espelhando.

Notas

1 **Gadamer** foi fortemente influenciado por este filósofo, assumindo, logo, uma postura crítica.

2 Em: **Grondin**, Jean (1997), *Gadamer Lesebuch*, Ed. Mohr/Siebeck, Tübingen, p. 286: „Das Ist Hermeneutik, zu wissen, wieviel immer Ungesagtes bleibt, wenn man etwas sagt.“

3 **Gadamer**, Hans-Georg (1998), *Verdade e Método*, 2ª edição, Editora Vozes, Petrópolis, pág. 209.

4 Ver os capítulos 6 a 9, da *Poética* de Aristóteles. Ver **Aristoteles** (1986), *Poética*, Casa da Moeda, Lisboa.

5 Idem, cap. 9.

6 Ver **Gadamer**, Hans-Georg (1998).

7 **Adorno** Theodor W.(1982) *Teoria Estética*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, pág. 367.

8 **Kant**, Immanuel (1968), *Kritik der Urteilskraft*, Akademie-Ausgabe, Berlin, pág. 168; (Tradução minha, HGF).

9 **Hegel**, G.W.F. (1993), *Estética*, Ed. Guimarães, Lisboa, pág.2.

10 Idem, pág. 12

11 **Flickinger**, Hans Georg (1993) *A verdade do aparecer*, em: *Dialética e Liberdade* (org. E.Stein/A.de Boni),Ed. Vozes, Petrópolis, pág. 186.

12 *Estética*, op.cit., pág. 198.

13 *Teoria Estética*, op.cit., pág. 94.

14 Idem, pág. 373.

15 Idem, pág. 69.

16 Idem, pág. 98.

17 **Grondin**, op.cit.

18 *Verdade e Método*, op.cit., pág. 178.

19 Idem.

I.4 Hegel e Gadamer – a Estética posta á Prova

"...o que entendo que a obra é; seu esse é seu *interpretari*"¹

Arthur Danto

Arte e Filosofia vivem há muito uma relação tensa; mas, não foi sempre assim. Na filosofia clássica dos gregos, via-se na junção da produção artística e do diálogo filosófico o mais digno instrumento de revelação do saber verdadeiro; e isso permaneceu assim por longo tempo, até os sistemas filosóficos dos últimos séculos optarem pela tese da primazia do pensamento rigoroso, relegando à sensibilidade artística a expressão de um saber inferior ao da conceituação científica. A Estética, enquanto disciplina filosófica, nasceu justamente dessa tensão. Sua tarefa consiste em investigar o *como* da abordagem teórica da experiência da arte. E hoje, após alguns percalços, é possível dizer que a suposta concorrência entre filosofia e arte, quanto à sua pretensão de verdade, poderia ser descrita como de dependência mútua. Não são, ademais, apenas as artes que vemos reagir a impulsos oriundos dos debates filosóficos avançados; vale também o oposto, a saber, a filosofia se vê igualmente estimulada a reagir a provocações lançadas pelas artes, em especial pelas artes modernas e contemporâneas.

Com G. W. F. Hegel – partidário da *primazia incontestável* da razão iluminista, que desprivilegia a sensibilidade artística como órgão autêntico da verdade – e com H-G.Gadamer – defensor da experiência da arte como *matriz* hermenêutica do saber -, escolho dois protagonistas da Estética preocupados precisamente com a referida tensão entre filosofia e arte. A escolha de ambos para identificar o papel da

experiência estética no conjunto do saber permite que se questione também o papel do conceito filosófico, quando se trata de entender as artes modernas e contemporâneas. Essa empreitada nos leva a explorar o acima lembrado potencial crítico da *Estética* de Hegel e a reconhecer, na experiência da arte, um tipo de saber que escapa às restrições da razão explicativa. Será, portanto, inevitável reconsiderar a função da experiência estética no todo do sistema do saber. Uma empreitada de molde a colocar a *Estética*, ela mesma, à prova.

G.W.F.Hegel – do diálogo vivo ao conceito científico

São três os textos, nos quais Hegel discute mais detalhadamente as questões referentes ao lugar e ao papel da arte: primeiro, na *Fenomenologia do Espírito*; depois na *Enciclopédia das Ciências filosóficas*; e, finalmente, nas lições anotadas por alunos e publicadas na *Estética*.

Na *Fenomenologia*, ele fala acerca da arte, no capítulo intitulado *A religião da arte*. Essa terminologia aponta a uma dupla missão: nela se atribui à obra de arte a função de tornar presente o divino; e se vê, na produtividade artística, o meio através do qual o espírito traz à consciência os princípios ético-morais que deveriam valer na sociedade. Para Hegel, é a arte clássica dos gregos, que cumpre as duas funções; pois nela, os valores válidos na *polis* veem-se gestados e tornados visíveis nas obras de arte. Da perspectiva dos gregos, a *religião da arte* não se esgota no objeto artístico – escultura, arquitetura, música. O que essa arte faz é, mediante esses objetos, expressar algo superior, a saber, a origem da fé no divino. Segundo Hegel “esse elemento superior é a

linguagem"¹ em sentido amplo, isto é, inclusive os meios de comunicação não-verbais. A materialidade da obra de arte só se reveste de sentido no horizonte dessa linguagem viva. Por isso, a tragédia figura como a mais elevada expressão da lei divina. Segundo o filósofo, é a magia do diálogo vivo que legitima, na Grécia, os princípios da vida em comunidade, fazendo com que os membros da *polis* reconheçam seus ideais.

O referido trecho da *Fenomenologia* destaca a linguagem viva como meio de objetivação imediata do divino. O hino, o oráculo, o coro na tragédia – eis alguns exemplos dos meios aptos a fazê-lo. Não é possível, porém, para Hegel, ignorar o fato de que o trabalho artístico fica encerrado no mundo da sensibilidade; um mundo que, segundo ele, não garante que a obra gere verdade, porque os sentidos podem sempre enganar. E a obra de arte sofre, inevitavelmente, dessa falha. No caso da *religião da arte* grega, isso não causa problema ao filósofo, devido ao estágio de desenvolvimento do saber, na Grécia, que, pelo menos ao seu olhar, não dispunha dos meios conceituais adequados para dar uma justificativa racional ao saber. Com isso, temos já indicado o motivo que levaria o filósofo a insistir nos limites da arte, quanto à sua capacidade de conter o saber verdadeiro. Por mais diversas que pudessem ser as *Linguagens da arte*², elas não ofereceriam, segundo ele, um fundamento de legitimação suficiente do saber, ficando este, assim, reservado à reflexão científica. Vista a partir da perspectiva científica do Idealismo hegeliano, a experiência da obra de arte não passa, portanto, de um estágio preliminar da expressão do saber.

Um rápido olhar que lancemos ao tratamento dado por Hegel às artes, na *Enciclopédia das Ciências filosóficas*, torna claro que, por pertencer à esfera do espírito, tem de ser atribuída à arte uma função

específica. Pois ela não apresenta apenas objetos material-sensíveis, senão e sobretudo uma “intuição e representação do espírito em si absoluto, enquanto ideal”. No mesmo parágrafo 556 da *Enciclopédia*, Hegel afirma que a arte seria “o sinal da ideia”, uma sua materialização; o que significa que a obra de arte só poderia ser *arte* quando comprometida com o espírito. Nas palavras do filósofo, “o espírito tem sua corporeidade e expressão assim viva” única e exclusivamente na produção do homem, diferenciando-se, portanto, daquela que brota da natureza. A arte seguiria uma ideia, sem ter, entretanto, consciência de seu verdadeiro conteúdo. Ou ainda: a obra de arte é expressão de algo por ela visado, mas sem noção do que esse *algo* é. A *Enciclopédia* deixa bem claro, que as artes pertencem à esfera do espírito humano, mesmo não conseguindo expô-lo adequadamente.

Resumindo: segundo Hegel, a insuficiência da linguagem viva, indicada na *Fenomenologia do Espírito*, e a pertença da arte à esfera do espírito, defendida pela *Enciclopédia*, são os dois aspectos complementares que têm de ser levados em consideração na investigação de nosso acesso à arte. Esses os aspectos que marcam as lições sobre a arte, na sua *Estética*.

É preciso ter presente que Hegel concebe o seu sistema filosófico enquanto atividade de um pensamento que se debruça sobre si mesmo, logo, sobre sua própria atividade. Para conseguir acesso a essa atividade, ele desenvolve, na *Ciência da Lógica*, a conceituação que reconstrói e ordena essa atividade. Visto sob este ângulo, restaria às artes desempenhar uma função apenas preliminar e servil no sistema, devido à dependência que tem quanto aos meios sensíveis na sua produção. Sua pretensão de verdade exigiria, pois, a legitimação vinda da

conceituação científica. Com isso, a tarefa central da *Estética* torna-se o “posicionar a arte em relação à realidade finita, à religião e à filosofia”.

É desnecessário apresentar em detalhes os argumentos usados por Hegel em suas lições. Basta tomarmos a sério o seu fio condutor, para perceber a radicalidade com a qual ele defende, em termos tanto históricos quanto sistemáticos, a superioridade do espírito racional em detrimento do potencial expressivo da arte.

“A ideia do belo artístico ou o ideal” – eis o título da primeira parte da *Estética*, no qual temos o pressuposto normativo que subjaz à exposição do filósofo. A qualificação do *ideal* como *unidade de forma e conteúdo* – tal como é formulada a ideia do *belo artístico* – dá à produção do artista a tarefa de buscar a configuração adequada ao conteúdo predeterminado pela reflexão. É a partir desta concepção, que Hegel adscrive à arte clássica grega, *ex post*, o estágio perfeito da projeção sensível da verdade. Na Grécia, portanto, a obra de arte, enquanto tal, partilharia do conteúdo verdadeiro. Segundo ele, ademais, desde o medievo ela viria perdendo esse lugar privilegiado; perda essa, que ele considera definitiva em função do avanço da razão iluminista.

Na *Estética*, a ideia do *belo* enquanto unidade de forma artística e conteúdo verdadeiro é o fio condutor da reconstrução histórica das artes. E importa chamar atenção a que Hegel só fala sobre o *belo artístico*, deixando de lado a arte que se limitasse à mera imitação do *belo natural*, devido ao fato de entender que a função normativa da arte influencia também a definição de seu potencial de articulação da verdade. Com isso, só o *belo artístico*, como produto da atividade do espírito humano, seria, segundo ele, digno de investigação. Explica-se, assim, a tese aparentemente estranha, de que a articulação mais precária do belo

artístico superaria, por princípio, a mais bela imagem gestada pela natureza. O tema deste ensaio é investigar as consequências dessa tese, para a compreensão da tensão entre o domínio do espírito e a verdade da arte. Antes disso, porém, temos de expor a posição de H-G. Gadamer em relação à experiência estética, porque recorreremos a ela ao desenvolver a dita investigação.

H-G. Gadamer – o acesso hermenêutico à experiência estética

A ponte entre a argumentação de Hegel na sua *Estética* e a importância dada por Gadamer à experiência da arte na sua *Hermenêutica filosófica* pode ser construída a partir de um trabalho tardio, de Gadamer, publicado em 1995, sob o título *Da palavra ao conceito*.³ Lembrando que a palavra falada, isto é, o diálogo vivo, personificado na figura de Sócrates, teria dado início à história das ciências ocidentais, Gadamer lembra a perda desta antiga base do saber, a qual teria sido gradativamente substituída pelo triunfo histórico do conhecimento científico puro. No seu auge, a filosofia iluminista teria feito da conceituação racional o domínio exclusivo da elaboração do saber.

Sabemos de sobejo que o sucesso indiscutível da racionalidade moderna trouxe consigo efeitos colaterais indesejáveis e até desastrosos. Efeitos que culminam hoje na objetificação do ser humano mediante sua submissão à tecnologia e à lógica econômica. Consciente disso e no intuito de reconquistar a autoestima para o ser humano, Gadamer passa a questionar o domínio da razão objetificadora. Segundo ele, a trajetória “da palavra ao conceito” teria perdido de vista que, desde

sempre, o homem mergulha na história e na linguagem como *horizontes insuperáveis*. Fora deles, não lhe restaria um lugar certo para estar, nem poderia conhecer a si mesmo. O que Gadamer propõe, para corrigir os desmandos do espírito racional, é inverter o caminho percorrido na história pelo homem, até o presente. Seria necessário passarmos “não só da palavra ao conceito senão, de mesmo modo, do conceito de volta à palavra”.³ Este o motor de sua *hermenêutica filosófica*. O homem, enquanto ser essencialmente social, não deveria confiar única e exclusivamente na verdade normativa da conceituação científica, senão reconhecer a linguagem falada e o diálogo vivo como meios por excelência de sua *sociabilidade* real. Com esta estratégia, Gadamer opta por reconsiderar e corrigir a tese hegeliana da primazia do saber conceitual. Ele intenta, com isso, trazer de volta, para a filosofia, o *diálogo* e a *palavra falada*, como meios mediante os quais a verdade se dá.

“Da palavra ao conceito” e de volta à palavra falada, é, contudo, insuficiente para o que nos estamos propondo, aqui. A importância do ensaio de Gadamer está em que ele nos remete, *corretivamente*, à *Estética* de Hegel. E o faz a partir de experiência vinculada a um outro terreno, que poderíamos dizer existencial-dialógico, o qual se desenha em sua obra principal.

Verdade e Método é a obra mestra de H-G. Gadamer, e o lugar em que sua *hermenêutica filosófica* ganha corpo. À primeira vista, seu tema inicial surpreende. Em um extenso capítulo sob o título “A descoberta da questão da verdade na experiência da arte”, ele confessa que o impulso originário de sua filosofia teria sido a experiência do vir da obra de arte ao seu encontro. Em termos tanto biográficos quanto sistemáticos, ele afirma que esta experiência estética singularíssima teria sido decisiva

para a elaboração de sua concepção hermenêutica como *doutrina da compreensão*. Ele o faz sem delongas, dando ênfase ao enigma que essa experiência contém, a ponto de o inspirar de modo tão determinante. Um enigma apontado no título da segunda sessão da primeira parte de *Verdade e Método*, quando ele passa a tratar “da ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico”, concluindo, aí, que a experiência da arte e a *hermenêutica filosófica* se esclareceriam mutuamente. Seria possível, então, segundo ele, caminhar nas duas direções: a partir da experiência da arte para a *hermenêutica filosófica*, e vice-versa, a partir da *hermenêutica filosófica* para a experiência da arte.

Em texto meu, intitulado “Da experiência estética à hermenêutica filosófica”⁴ sublinhei o motivo que fez com que Gadamer criticasse o acesso objetificador da consciência à obra de arte, como exposto por Kant na sua *Crítica do Juízo*. Com Gadamer e contra Kant, é a indagação acerca da “presença misteriosa da obra de arte” que expressa a relação arte/consciência, ao contrário da distância que se cava entre a consciência e o objeto cientificamente determinado. Como, porém, acercar-nos dessa presença misteriosa? À procura de uma resposta, Gadamer aponta ao modo de ser próprio à obra de arte; um modo que não nos permite tomá-la como mero objeto mensurável. É-nos, de fato, impossível lidar com a obra artística à nossa frente como se fosse um objeto qualquer. Por quê? Porque não somos nós que a abordamos, senão ela que nos vem ao encontro, nos solicita e enche de espanto.

Para mostrar o porquê de Gadamer considerar a experiência da obra de arte tão relevante para compreender sua *hermenêutica filosófica*, vale lembrar alguns aspectos típicos na relação das pessoas com a obra artística. O primeiro aspecto remete ao caráter desafiador da obra de

arte. Diferentemente do objeto de conhecimento, a obra de arte não é um objeto subsumido ao aparato cognitivo, senão algo que aparece à nossa frente como que vindo a partir de si mesmo ao nosso encontro, e nos solicitando a reagir. A obra se nos impõe com sua simples presença; é ela que se lança como pergunta propondo o diálogo. É ela que tem algo a nos dizer; a primeira palavra lhe pertence. “A arte”, escreve Gadamer, “é como que a oferta de um diálogo verdadeiro.”⁵ Nela está a chance de fazermos experiências inesperadas, de molde a questionar e até contestar a verdade objetiva; isto é, aquela verdade construída pelo sujeito cognoscente, em sentido kantiano. Gadamer lamenta que Kant, na sua *Crítica do Juízo estético*, tivesse negado ao sujeito a chance de abrir-se a novas experiências abaladoras. Reagindo a essa falha – pode-se, aqui, suspeitar de uma certa *cegueira* na revolução filosófica do filósofo de Königsberg –, Gadamer insiste na tarefa filosófica de “reconquistar a pergunta pela verdade da arte.”⁶

Um segundo aspecto remete ao fato de que a obra de arte não é um objeto manipulável qualquer; pelo contrário, ela exige do sujeito que a contempla, uma postura diferente daquela obediente ao aparelho bem funcionante do entendimento racional. Dentro do que Gadamer chama *círculo hermenêutico*, expresso no vaivém contínuo entre a projeção e a correção dos possíveis sentidos da obra, o intérprete entrega-se a um movimento análogo ao do jogo, sendo que é sua interpretação do que se passa nessa relação dialógica com a obra, que o sentido da verdade nela contida se revela.

“O jogo como fio condutor da explicação ontológica” – é o subtítulo daquela parte de *Verdade e Método*, na qual Gadamer discute o já mencionado “mistério da ontologia da obra de arte.” Aí, mais uma vez, o

jogo serve como modelo para identificar estruturas presentes, tanto na experiência da obra de arte quanto, e sobretudo, no processo de compreensão hermenêutico. Dou alguns exemplos de experiências cotidianas, que dão testemunho disso.

Tomemos as expressões como “o futuro está em jogo”, “ele quer participar no jogo”, “o jogo pode tornar-se vício”, “o jogo acabou” etc... Embora o jogo dependa da atividade das pessoas que jogam, ele é tido por Gadamer como sendo, ele mesmo, o sujeito da ação. No seu movimento, o jogo “se joga” absorvendo, com isso, os jogadores que a ele se integram. Esse movimento constrói-se no vaivém entre os jogadores fugindo ao domínio decisional dos participantes. Se houvesse a possibilidade de um ou mais jogadores determinarem de antemão o vencedor ou perdedor, o jogo não seria jogo. Ele é uma aventura que vive da incerteza, da surpresa e da interdependência dos lances - o que inviabiliza toda expectativa prévia. Ao transferirmos essa experiência do jogo para aquela outra com a obra de arte, como o sugere Gadamer, vemos o quanto é surpreendente e mesmo subversivo o que aí se dá. Explico.

Se, por um lado, nós nos abrimos à obra de arte aceitando sua solicitação de responder à pergunta lançada por ela; por outro, aceitamos, com isso, o deixar-nos cair no estranho, no imprevisível, correndo o risco de sermos contestados no que pensávamos saber e ser, até aí. Porque, no diálogo que se estabelece entre a obra e nós, não temos domínio algum sobre o que poderá resultar do vaivém de perguntas e respostas que se desdobra nessa experiência, que, aliás, chegará ao fim sem qualquer solução derradeira. Pois, se como Gadamer diz, “arte é como que a oferta de um verdadeiro diálogo”⁷, o jogo a que seu encontro

nos submete, é aberto e sem fim. Com isso, chegamos talvez mais perto do que o filósofo quer significar, quando discorre acerca da “presença misteriosa da obra de arte”. Basta lembrar que foi a partir do mistério dessa *presença*, que ele extraiu sua *hermenêutica filosófica*...

Quero ainda abordar um terceiro aspecto da obra de Gadamer. Aquele em que ele trabalha a hermenêutica enquanto doutrina da compreensão como um “saber do quanto fica de não-dito, quando se diz algo.”⁸ Com essa formulação, o filósofo chama atenção à dialética implícita a qualquer interpretação de um texto ou de uma fala, no momento em que, ao escolher um determinado sentido afirmando-o, suprimimos, nesse gesto, outros sentidos possíveis. Na compreensão, o revelar e o ocultar vão de mãos dadas; eles são os dois lados do mesmo ato interpretativo. Tal dialética vale também no caso da experiência da obra de arte. Na medida em que se identifique na obra um determinado significado, perde-se de vista outros nela adormecidos. De modo que nenhuma interpretação pode ser conclusiva.

Resta, agora, insistir, quanto a que esses três aspectos de nossa experiência da arte vem embutidos naquela outra importante afirmação do filósofo: a de que é sempre a “obra de arte que tem algo a nos dizer.”⁹ Afirmação, sem dúvida, surpreendente, na qual, volto a dizer, se cristaliza a experiência que o levou à sua própria obra.

Hegel e Gadamer – visões convergentes?

Ainda que as considerações anteriores possam dar a impressão de haver uma profunda incompatibilidade entre as concepções estéticas de Hegel e Gadamer, defendo a tese de que há, sim, uma proximidade

surpreendente entre elas, desde que olhemos para além das afirmações explícitas de Hegel. Mantendo-me fiel, aqui, à via hermenêutica que procura descobrir “o quanto fica de não-dito, quando se diz algo”, faço a leitura da *Estética* de Hegel *pelo avesso*, apontando ao que nela *não* se encontra articulado explicitamente. Basta-me, para tanto, seguir a indicação contida nas primeiras frases da obra referida. Cito: “Essas lições são dedicadas à *Estética*; seu objeto é o vasto reino do belo e, mais de perto, é a arte, nomeadamente a arte bela, o seu terreno.”¹⁰ O que temos aí?

Remetendo à *Estética* enquanto parte de seu sistema filosófico, Hegel insiste em restringir a arte bela ao âmbito de sua explicação conceitual. Ou seja, arte enquanto expressão do *belo*. Enquanto tal, sabemos que, desde a Grécia antiga, a arte foi definida a partir de sua harmonia e proporcionalidade. Assim entendida, ela é reconhecidamente um produto do espírito humano, mesmo que se expresse por meios sensíveis, podendo, por isso, enganar ou ser enganada. O que imprime a ela o ideal do belo é o espírito, pondo-se, assim, o seu conteúdo acima da forma sensível de sua expressão. Com isso, a obra de arte torna-se um objeto passível de reflexão teórica, a saber, de ser submetido ao conceito. “Para nós”, eis como o registram em seus cadernos os alunos de Hegel, “o conceito do belo e da arte é uma pressuposição dada pelo sistema da filosofia.” É, pois, devido ao fato de que a *arte bela* nasce submetida à força normativa da razão científica (no conceito que a encerra), que Hegel, sem dar peso à experiência concreta da obra, acredita satisfazer a exigência sistemática de sua teoria estética.

A minha proposta é de que pensemos essa *restrição de ser tão somente bela*, impressa por Hegel à obra de arte, como que a seta

invisível que aponta ao avesso de sua reflexão filosófica sobre a arte, isto é, ao que nesta *fica de não-dito à reflexão*, como o exprime Gadamer. Em minha interpretação, a exigência sistemática de Hegel, quanto a que a reflexão sobre a arte deveria ser feita unicamente em relação à *arte bela*, lança uma nova luz sobre sua tese conclusiva do dito *fim da arte*. Pois, tendo-se isso em vista, a pergunta que agora se impõe, é aquela quanto ao rumo a ser tomado pela reflexão sobre uma arte considerada como *não mais bela*. Sabemos bem, ter sido justamente isso o que aconteceu ao longo dos últimos dois séculos. A arte moderna sacudiu de si o ideal do belo como norma estética, chegando mesmo a opor-se deliberadamente a ele, e conseguiu, com isso, emancipar-se do domínio do espírito científico. Podemos dizer que o deslocamento crescente da arte moderna para fora do ideal do belo deu-se sob a égide e pelo avesso da concepção hegeliana, ainda que, como vimos, esta involuntariamente o anunciasse. Ao invés de ficar presa ao ideal do belo, a *arte não mais bela*¹¹ - a saber, a arte moderna e contemporânea - abriu-se a experimentos surpreendentes, feitos em relação ao potencial expressivo de seus materiais, de suas formas e de seus procedimentos artísticos.

É verdade que o preço que ela, por isso, vem pagando, é elevado. Perdido o lugar firme de que gozava no sistema filosófico, a arte pós-idealista viu-se obrigada a procurar outro apoio ou legitimação, estranho à conceituação científica com sua rígida definição da verdade. É acerca de si mesma, que ela se vê, agora, impelida a refletir, em luta permanente com seus próprios limites. Trata-se, desde o início, de um processo, em que a soberania do artista na produção, o potencial manipulável do material, o próprio conceito de obra de arte etc. se tornam suspeitos. Pois, não mais orientada pela teoria, sua verdade passa a ser construída

no diálogo entabulado consigo mesma e com seu espectador/ouvinte, para o qual se dirige. As artes modernas e contemporâneas tornaram-se, com isso, sem repouso; na verdade, *sem nenhuma vontade de alcançar certezas definitivas*.

Resultado curioso. Pois, se Hegel involuntariamente apontava ao que a reflexão estética do belo *não* pode tematizar, essa limitação acabou por iluminar o novo, que as artes modernas vêm conquistando. A própria resposta à pergunta anterior, quanto ao rumo de uma reflexão sobre a arte não mais bela, nós a encontramos também recorrendo aos limites ditados pela sua *Estética*. O novo espírito da arte, que se opõe ao ditado por Hegel, é aquele de um Sísifo: que, tentando afirmar-se no seu discurso, e experimentando, sempre de novo, a própria impotência, precisa tentar explicar-se no seu fracasso – sem tampouco consegui-lo... Trabalho de Sísifo, eu repito, compreensível só a partir dos critérios definidos por Hegel, quando lidos pelo lado avesso de sua *Estética*. Por que? Porque é nela, na *Estética hegeliana*, que a sentença da morte da arte é lançada; mas, é também nela, que se antecipa o trabalho de Sísifo, a que ela se vê condenada. Pois, no seu gesto de recusa da camisa de força do conceito, a arte percebe que, para chegar a compreender a si mesma, esse divórcio não pode ser consumado. Percebe que, para chegar a si e se auto-iluminar, ela precisa do conceito; tem de fazer-se teoria...

Parece-me, por isso, que uma *Estética filosófica*, uma teoria filosófica da arte, só poderá sobreviver tornando-se, ela mesma, uma *teoria estética*. Livre da normatividade do conceito, ela precisa voltar ao diálogo consigo mesma, buscando neste a sua razão de ser. Partindo de Hegel, chegamos a Gadamer e à sua *hermenêutica filosófica* – na qual,

atacando a pretensa exclusividade da verdade científica do conceito, ele nos desafia a “reconquistar a pergunta pela verdade da arte.” Uma verdade, que, liberta agora da camisa-de-força do conceito, emerge a partir da palavra amalgamada na fala do diálogo vivo. Uma verdade, porém, que, *por sê-lo*, não pode negligenciar a teoria e vai aprendendo a fazer o conceito dançar na teia sensível do material de que a arte se utiliza.

Notas

1 **Hegel**, G.W.F., *Fenomenologia do Espírito*, Ed. Vozes, Petrópolis; parte VII A, pág. 496.

2 **Goodman**, Nelson (1976), *Languages of Arts*, 2ª ed., Hackett Pub, New York.

3 **Gadamer**, Hans-Georg (2000) *Da Palavra ao Conceito*, em: *Hermenêutica filosófica: nas trilhas de H.G.Gadamer*, (org. C.de Almeida et alii), EDIPUCRS, Porto Alegre.

4 Idem, **Flickinger**, Hans-Georg, pág. 27-52.

5 **Gadamer**, Hans-Georg (1993) *Ende der Kunst?*, em: *Gesammelte Werke* (cit. GW) vol. 8, übingen, pág. 216.

6 **Gadamer**, Hans-Georg (1998), *Verdade e Método*, 2ª ed., Editora Vozes, Petrópolis pág. 10.

7 **Gadamer**, Hans-Georg (1993), op.cit., pág. 216.

8 **Grondin**, Jean (1997), *Gadamer Lesebuch*, Tübingen; entrevista com J.Grondin em 1996, pág. 286.

9 **Gadamer**, Hans-Georg (1964) *Ästhetik und Hermeneutik*, em: GW 8 (1993), pág. 2.

10 **Hegel**, G.W.F. (1993) *Estética*, Editora Guimarães, Lisboa, pág. 2.

11 **Flickinger**, Hans-Georg, (junto com G.Figal) (1979), *Die Aufhebung des schönen Scheins – schöne und nicht mehr schöne Kunst im Anschluss an Hegel und Adorno*, (A suspensão do aparecer belo – arte bela e não mais bela no contexto de Hegel e Adorno) em: *Hegel-Studien*, vol.14, Bouvier-Verlag Bonn, pág. 197-224.

I.5 A Arte da Ciência e a Ciência da Arte

- uma abordagem a partir de Paul Feyerabend -

1

“Sociedades fechadas desapareceram há muito tempo, mas seus métodos de suporte ainda estão entre nós sob a forma de teorias estéticas, teorias de ação, filosofias da ciência, regras da fé”. Eis o que escreve Feyerabend ¹, para quem é arrogante e recai em mero dogmatismo qualquer teoria, que insista em fazer da coerência racional o critério suficiente no cumprimento de sua pretensão de verdade. Uma tal atitude ignora, segundo ele, os demais modos de produção do saber que, como as artes, recorrem a outros meios de construção e manifestação de experiências em relação ao mundo. Têm-se, no caso, “um chauvinismo científico que resiste à introdução de alternativas ao *status quo*.”²

Não surpreende, portanto, que Feyerabend refletisse sobre a relação entre ciência e arte como áreas de produção do saber à primeira vista incompatíveis. Crítico da teoria da ciência e íntimo conhecedor das ciências teatrais, ele tinha plena consciência de que, se a arte aceitasse seguir os critérios da cientificidade, toda sua produção deixaria de contribuir para com a articulação do saber verdadeiro. Foi recorrendo ao *Pequeno Órganon para o teatro*, de Bertold Brecht, que o filósofo conseguiu mostrar o quanto a primazia da teoria, no acesso às obras de arte, esvazia a experiência estética de seus impulsos mais desafiadores. Foi nessa mesma época, aliás, que, apontando a tensão inerente às artes modernas na busca de sua auto-justificativa, a *Teoria Estética* de Th. W.

Adorno deu razão a essa crítica de Feyerabend, ainda que por um outro viés. Segundo Adorno, as artes modernas se rebelam contra o abraço sufocante do conceito, dando voz ao que nelas se oculta a cada abordagem cientificista.³

Feyerabend entendeu, na sua crítica, que, para se chegar a compreender a arte, seria necessário aplicar o *método da múltipla representação* - "method of multiple representation" – o qual, segundo ele, alimenta a produção artística. Com isso, o que, à primeira vista, parecia incompatível (ciência e arte), tornava-se passível de ser reunido, levando a um "melhoramento das ciências e das artes", e à "possível identidade de ambas" (= "improvement of the sciences and the arts and the possible identity of the two").⁴ Feyerabend estava convencido de que as ciências seriam capazes de aprender algo das artes, tal como, ao longo de toda sua história, as artes abeberaram-se das ciências. Essa mútua aprendizagem teria por base o reconhecimento do compromisso com a verdade, pelo qual ambas sempre zelaram: tanto as ciências quanto as artes.

Mediante duas observações extraídas à experiência que o homem ocidental vem fazendo com as artes modernas, procurarei examinar a chance de artes e ciências não só aprenderem umas acerca das outras, senão também sobre si mesmas.

A primeira consideração recorre às imagens do fragmento, do torso e da ruína artificial, tão típicas do espírito do Romantismo, na nascente das artes modernas. Não são, como sabemos, as ideias do *todo*, da *completude* e da *unidade*, como entendidos tradicionalmente, que orientam a produção artística romântica. Pelo contrário, esta se orienta pelo fragmento, como símbolo que aponta a um todo oculto a ser

buscado. A função específica dos três – fragmento, torso, ruína – está em voltarem-se a um todo ainda ausente, mas desafiador, porque exige resposta. Salta aos olhos a analogia com o núcleo da teoria dos signos. O fragmento, o torso e a ruína são signos que apontam a algo implicitamente designado, embora desconhecido. Tem-se, aí, apenas um polo (o signo), em relação tensa com algo que, enquanto outro, é ainda utopia. Foi Nelson Goodman, em *Languages of Art*, quem expos com clareza essa constelação, ao falar acerca da configuração de uma “representation as” (=representação como se)⁵. O saber gerado pela experiência estética é um saber nascido da interpretação; ou seja, da mera projeção de um possível significado que, por sua vez, concorrerá com outras opções pretensamente verdadeiras. *Esse est interpretari* – o ser da obra de arte é seu ser interpretado -, eis como Arthur Danto formula a consequência dessa abordagem da obra de arte.⁶

As metáforas do fragmento, do torso e da ruína, tais como Feyerabend as utiliza na sua crítica, ajudam-nos a caracterizar a dinâmica inerente aos procedimentos científicos, na busca de identificar e corrigir as insuficiências de um saber tido anteriormente como válido. Seja devido à necessidade de precisar o conhecimento ou de ampliá-lo, seja devido à mudança do paradigma científico vigente, os avanços do saber remetem sempre a uma insatisfação, no que tange ao *status quo* da respectiva área científica. O uso dos símbolos do fragmento, do torso e da ruína aponta a essa tensão intrínseca ao processo científico. É que, ao invés de tomar o *status quo* do conhecimento como palavra final, tais símbolos servem como base para outras melhores projeções da teoria. Assim como as teorias experimentam alternativas à concepção do mundo concorrendo entre si, o mesmo ocorre com a produção artística,

cujas obras anunciam modos outros, diversos de se experimentar o mundo e compreendê-lo. Abre-se, deste modo, um leque de caminhos possíveis, para se chegar ao saber. Um leque que, segundo Feyerabend, corresponde ao espírito do “anything goes”, extraíndo daí as consequências radicais da argumentação do assim chamado *Racionalismo crítico*. Segundo ele, o conhecimento científico passa a receber seus impulsos da *fragmentação* ou do *arruinamento* do saber; um saber que se vê colocado em xeque por suas comprovadas insuficiências – os racionalistas falam acerca de sua *falsificação*. De modo que, a “teoria anárquica do conhecimento”, de Feyerabend, pode ser compreendida como uma filosofia do fragmentário, que critica toda e qualquer cientificidade apodítica. Nisso, essa teoria tem muito em comum com a experiência das artes modernas, cuja atitude principal é a de oferecer resistência à toda imposição teórica de uma determinada verdade.

A segunda observação associada à crítica das teorias da ciência tem a ver com os modos de expressão em princípio ilimitados da moderna produção artística. Os experimentos com materiais e tecnologias avançadas levam as artes a ampliar seu potencial expressivo, passando a explicar sua própria dinâmica de modo autorreflexivo. Graças a sua desconfiança em relação à razão pura de cunho cartesiano, elas insistem sobre o que Feyerabend ironiza como “burlesco involuntário da teoria pura”. Um exemplo típico desse *burlesco* é a experiência que se pode ter em um museu qualquer visitado, com um perito-guia. Pois este, explicando as obras de arte com habilidade e conhecimento admiráveis, antes obnubilará a relação do fascínio provocado no encontro entre o contemplador e a obra; um fascínio

aparentemente pouco racional, que pode chegar a ofender o perito, roubando-lhe a autoridade.

Escapadas à tutela do conceito, as artes tornaram-se livres, passando a desafiar a teoria que as quer explicar. Como seria possível ao sujeito humano, mergulhado no seu ensimesmamento narcisista, esgotar o potencial verdadeiro de fosse lá qual fosse o apelo autêntico de uma configuração artística? É nas diversas experiências de enfrentamento com a pretensa inquestionabilidade do conhecimento teórico, fechado em si, que as artes modernas tematizam nos seus próprios meios sensíveis, justamente o que escapa àquele.

Um bom exemplo do que aí se passa, é o recurso das artes aos meios da tecnologia avançada. O desenvolvimento de tecnologias segue, em geral, aos fins externos. Na visão utilitarista, as artes *servem* – no sentido estrito da palavra – para realizar ideias e projetos elaborados no âmbito da teoria. As tecnologias interessam, em primeira linha, por supostamente facilitarem o manejo da natureza e da vida humana. Ora, a preocupação das artes com o potencial da tecnologia – por exemplo, aquele da informática, nas artes plásticas; da técnica de sons, na música; da técnica de composição, nas artes visuais – suspende, em larga medida, a dependência da tecnologia quanto a fins a ela alheios. Observa-se, aqui, a perspectiva oposta: é a experimentação e exploração do potencial autopoietico da tecnologia, que se abrem a um horizonte inesperado de experiências estéticas que, não raro, ampliam também o seu futuro uso instrumental.

A verdade é que, tanto a referência à imagem do fragmento nas artes (como modelo estrutural tenso subjacente ao processo científico) quanto a liberação das artes no que diz respeito à tutela da razão

científico-instrumental, corroboram a tese de Feyerabend acerca do mútuo “improvement of the sciences and the arts” (=avanço das ciências e das artes). Dá-se, aí, a ampliação das chances de as ciências virem a ser impulsionadas pelas artes e vice-versa. Com isso, vemos que as artes modernas reivindicam o reconhecimento de seu próprio acesso ao saber, desafiando a razão pura a renunciar à sua pretensão de terem o acesso exclusivo ao conhecimento da verdade.

2

Os argumentos, usados por Feyerabend na sua crítica da teoria da ciência, permitem que voltemos a relatar alguns aspectos relegados à sombra pela racionalidade cientificista. Contento-me em referir três deles: o olhar, como meio privilegiado de legitimar o saber; a recuperação do espírito crítico; e a questão da interdisciplinaridade.

No que se refere ao olhar observa-se, ao longo da história das ciências, um fato surpreendente, embora pouco discutido. Trata-se da substituição do sentido da *audição*, que se afirmou ao longo do desenvolvimento das ciências, por aquele do *olhar*; isto é, da substituição do *ouvir*, como meio tradicional de recepção do saber, pelo *ver*. Para os gregos, o ouvido era o meio por excelência da manifestação do saber. A mensagem dos deuses, transmitida pelo oráculo, ou os diálogos platônicos, como caminho da elaboração do saber, são exemplos típicos. A *cegueira do vidente* Terésias expressa essa preferência dada ao ouvido em detrimento dos demais modos de mediação do saber. A Idade Média manteve esse foco, ainda que a voz a ser ouvida passasse a ser a humana, e se tratando de Deus, a voz *interior* ao homem. O eco dessa

tradição encontra-se, ainda hoje, na denominação das salas de conferências enquanto *auditórios*. Hoje, essa denominação contrasta com a realidade; pois prevalecem, mesmo aí, as tecnologias ligadas ao ver, em relação à voz dos conferencistas. O uso extensivo do *beamer* é um dos exemplos marcantes do domínio da palavra escrita e lida em relação à palavra falada e ouvida.

Há, de fato, uma diferença importante entre o ler e o ouvir. A leitura apresenta o conteúdo fixado na escrita, sem exigir atenção e presença plenas, pois sempre há a possibilidade de conferir a argumentação relendo o texto escrito que está lá, no *beamer*. E há, mesmo, conferencistas, que se limitam a repetir o que se mostra na tela. Os conteúdos lidos ficam como que petrificados aos olhos; ao contrário daqueles ouvidos, que se apresentam fugidios e se podem perder, sem a devida atenção. A fala dificilmente se repete, idêntica, já que, no seu desdobramento, é buscada uma melhor formulação do dito. São, na verdade, os momentos instantâneos e passageiros, que influenciam uma apresentação oral, enriquecendo-a. E aqui, mais uma vez, entra em cena Feyerabend, que se empenha pela revalidação do ouvido como alternativa esquecida na produção do saber. É o que se diz fazer parte de sua "cruzada contra o chauvinismo" da moderna racionalidade tecnológico-cientificista.

Quanto ao segundo aspecto mencionado, isto é, a necessidade de recuperar o espírito verdadeiramente crítico, devemos lembrar que cada teoria tem pretensão exclusivista, no que tange à sua conceituação. Só que, querendo fundamentar o saber, a construção conceitual limita o seu próprio alcance, porque o que se nega a ser conceitualizado lhe escapa. Por isso, tratando-se da crítica, Feyerabend não pensa no modelo do

racionalismo crítico; a este, ele acusa se autoproclamar o “caminho régio” para o conhecimento. A crítica, tal como ele a entende, repudia todo o tipo de teorias dogmáticas, que postulem a aceitação incondicional de seu método e de suas afirmações. É óbvio, que mesmo essas críticas, quando em si coerentes, geram um certo *eros científico*, porque facilitam ao homem o orientar-se em um mundo cada vez mais complexo. Elas, contudo, só dão a *impressão* de oferecer um solo seguro ao sujeito que as segue, levando, não raro, uma teoria a se utilizar dogmaticamente de sua pseudopromessa. Segundo Feyerabend, é irracional dar credibilidade à “condição de consistência, segundo a qual hipóteses novas deveriam coincidir com teorias já reconhecidas, pois ela mantém viva não a melhor teoria, senão a mais antiga.”⁷ O recurso a critérios considerados racionais, para legitimar o saber e gerar a sensação de segurança, cai sempre nessa armadilha: ele exclui experiências que escapam aos limites conceituais da teoria buscada.

Se tomarmos a sério aquele tipo de crítica rebelde ao fechamento no conceito, como defendido por Feyerabend, chegaremos a um duplo resultado: em primeiro lugar, essa crítica volta a atenção àquelas experiências que não cabem no âmbito conceitual da teoria criticada; e, em segundo lugar, ela reconhece a diversidade de fontes do saber não comprometidas com um único e exclusivo caminho para a verdade. É, com efeito, na concorrência entre as diversas fontes do saber que se manifesta a postura crítica. Uma postura crítica, que se abra a que a posição antagônica possa ter razão, parte do reconhecimento de que, na busca do saber, não se deveria descartar de antemão os argumentos opostos à posição inicial; promovendo, com isso, uma verdadeira cura da paralisia do saber. Antes, pois, de se querer fazer uma intervenção crítica

qualquer, seria necessário reconhecer o direito de pensar de outro modo aquilo que está sendo criticado. São os antagonismos que, no debate, trazem à tona o não tematizado na teoria criticada. Com isso, o tipo de crítica postulado por Feyerabend, poderia levar a uma saudável autocrítica toda aquela teoria que, até aí, tivesse pretendido defender irrefletidamente sua validade exclusiva.

A discussão intensificada acerca da reação adequada frente à diversificação e especialização no mundo científico – eis o terceiro aspecto indicado – é talvez a mais importante das contribuições de Feyerabend dentro do cenário atual das ciências. Refiro-me ao problema da interdisciplinaridade. O fato de esse termo ter gerado equívocos e levado ao uso de outros conceitos – defende-se hoje, entre outros, *transdisciplinaridade*, *multidisciplinaridade* – indica apenas a grande confusão existente em torno ao problema.

O ponto de partida dessa confusão está em que o desenvolvimento das ciências não mais permite que se integre o saber em um sistema único. Não dá mais para falar em *ciência* no singular. O leque das culturas científicas tem-se diferenciado muito, de modo que ninguém consegue dominá-lo por inteiro. E isso se vê comprovado pelo linguajar, por vezes incompatível, entre as disciplinas. Procurando um caminho de saída a esse desamparo, Feyerabend defende a tese de que “a multiplicidade de teorias é frutífera para a ciência, ao passo que a uniformidade paralisa sua força crítica.” Ele reivindica, assim, o reconhecimento de todos os modos de construção do saber, sejam quais forem os temas e métodos escolhidos. Cada um deles teria sua razão de ser e deveria ser tomado a sério. Ao seu ver, não se deveria sacrificar a

multiplicidade das culturas científicas em nome da recuperação da unidade do saber.

O que soa plausível é, contudo, difícil de realizar. Se for mesmo impossível voltar a um paradigma único da ciência, restará uma só saída; a saber, construir pontes entre as disciplinas ou, o que afinal é o mesmo, buscar instalar entre elas um modo de cooperação à base do respeito mútuo. Pergunta-se se será realmente possível contrabalançar a dinâmica de diferenciação das disciplinas mediante uma sua cooperação mutuamente respeitosa.

Aproveitando-me dos raciocínios de Feyerabend, penso que o sucesso deste caminho depende da validação de pelo menos cinco de suas demandas. a) A primeira delas requer que cada construção teórica do saber reconheça, que as demais também poderiam ter razão; nenhuma dessas construções tem o direito à última palavra. b) A segunda demanda exige o reconhecimento da pretensão de verdade das teorias concorrentes; algo que implica a aceitação da distância existente entre elas. Somente tomando a sério as outras teorias, na sua diferença, seremos levados a tornar mais clara, para nós mesmos, a nossa própria posição. É mediante o respeito pelos modos diversos da construção do saber, que se abre a postura científica reflexiva, pleiteada pelo filósofo. c) A terceira demanda reconhece que será unicamente no confronto entre concepções concorrentes, que cada uma delas se verá obrigada a confessar seus preconceitos em relação às questões em debate. Por exemplo a interpretação de dados objetivos, levantados sobre um certo território ou sobre um grupo social, vê-se sempre influenciada, entre outros, pelos interesses em jogo, pela orientação ideológica, pela qualificação dos profissionais ou pelo conhecimento preliminar. Se não

tematizarmos tais predeterminações do agir, o debate não passará de mera luta ideológica, na qual os protagonistas defenderão cegamente seus próprios preconceitos. d) A quarta demanda é de que não se deve forçar o consenso como resultado. A concorrência entre as concepções teóricas do saber deve, isso sim, levar os protagonistas a uma postura reflexiva. De onde se extrai, afinal, a quinta demanda. e) Esta quinta demanda é a disposição de abandonar, se necessário, as certezas tidas até aí, e privilegiar o avanço do saber em detrimento da segurança anterior. Será só mediante a mútua aprendizagem dos diversos modos de reagir às experiências que se venha a ter com o mundo, que nos será possível chegar a inovações científicas; inovações vistas, por vezes, como formação de "subculturas completas, não mais baseadas na ciência e no racionalismo."⁸ Trata-se de demandas radicais e de extrema importância, para o tema aqui tratado (a arte da ciência e a ciência da arte), porque suas consequências o influenciam sobremaneira.

3

Nosso interesse pela posição de Paul Feyerabend talvez surpreenda, no contexto que investiga a relação tensa existente entre a arte e a ciência. Não é, contudo, apenas o amplo conhecimento que o filósofo tem em relação às áreas da arte, especificamente das artes teatrais, além daquele que ele exhibe em reação à teoria da ciência, o que o torna tão interessante para o nosso tema, senão o reconhecimento da multiplicidade dos caminhos que, em seu entender, podem levar à geração do saber.

Sua crítica nos interessa, porque se volta contra a postura presunçosa do espírito cientificista e toca o ponto nevrálgico da experiência com as artes, desde Hegel, a saber, diz respeito às dúvidas levantadas quanto à capacidade da arte de gerar um saber verdadeiro. De modo geral, Feyerabend argumenta que, no que se refere à justificação do saber, não haveria como sustentar a superioridade da razão científica em relação aos demais modos de fundamentá-lo sem cometer uma *petição de princípio*. Pois, o resultado – a superioridade da razão científica para legitimar o saber verdadeiro – já estaria implícito na sua pressuposição. Para evitar essa falha lógica, seria necessário aceitar um leque amplo de caminhos concorrentes, não submissos a qualquer hierarquia de validade.

Esse seu raciocínio tem fortes consequências para o status epistemológico da experiência das artes. Foram sobretudo as artes modernas e contemporâneas que se vieram libertando, nos últimos séculos, da tutela do espírito cientificista, ao buscarem explorar o seu próprio potencial de expressão, dirigindo-o à articulação de um saber outro, a elas inerente; um saber que não apenas entra em concorrência com as justificações científicas, senão traz à luz o que essas últimas encobrem, reprimem ou até excluem de seu horizonte autodefinido como único legítimo. A crítica de Feyerabend em relação a esse gesto de superioridade da ciência pura promove a defesa da autenticidade do saber gerado pelas artes. Eis o que vem legitimar, *ex post*, essa nossa excursão através de sua polêmica teoria. Dita uma *teoria anarquista das ciências*, ela vem, entretanto, até hoje, influenciando o tratamento de questões tão importantes como a da interdisciplinaridade e aquela dos limites da racionalidade instrumental.

Notas

1 **Feyerabend**, Paul (1967), *On the improvement of the Sciences and Arts, and the possible identity of the two*, em: Boston-Studies in the Philosophy of Science III, Boston; pág. 410.

2 **Feyerabend**, Paul (1977), *Contra o Método*, Ed. F.Alves, Rio de Janeiro; § 4.

3 **Flickinger**, Hans-Georg (2011), *Deslocamento das fronteiras entre filosofia e artes*, em: *Pensar Sensível* (org. L.C.Bombassaro et alii), EDUCS, Caxias do Sul; pág. 497 – 510.

4 Ver **Feyerabend** (1967), op.cit..

5 **Goodman**, Nelson (1968), *Languages of Art – an approach to the theory of symbols*, Ed. Bobbs-Merrill, Indianapolis, cap. 16.

6 **Danto**, Arthur (2005), *A transfiguração do lugar-comum*, Ed. Cosacnaify, São Paulo, pág. 190.

7 Ver **Feyerabend** (1977), op.cit., § 3.

8 Idem, § 4.

II

O Conceito filosófico e a Literatura

II.1 Filosofia e Literatura – um convívio tenso

O atual cenário filosófico-literário revela uma relação bastante complexa existente entre filosofia e literatura. É o que atesta o título *Teoria Estética*, dado por Th. W. Adorno ao livro que publicou em 1971, sobre arte e reflexão filosófica.¹ O título soa enigmático, pois afinal se estranha que o predicado “estético” seja atribuído a uma teoria. É possível fazê-lo? Ao primeiro olhar, acredita-se que não, pois se costuma pensar uma teoria como construída a partir de argumentos que busquem dar fundamento às teses nela defendidas. Adorno, como vemos, não toma isso como evidente; pelo contrário, afirma que, para se ter acesso às artes modernas, a teoria pura não seria suficiente, visto que as artes escapam ao domínio dos conceitos. Sabemos, contudo, ser necessário recorrer aos conceitos se quisermos mover-nos em uma teoria, mesmo que seja uma teoria sobre as artes, que, como sabemos, resiste a eles. Eis o dilema que leva Adorno, na sua *Teoria Estética*, a se utilizar dos meios teóricos, a fim de mostrar que estes seriam inadequados ao domínio das artes. Porque, afinal, o seu sentido ou a verdade que estas encerram, arranca-se justamente de sua resistência à teoria, melhor dito, ao conceito que as quer determinar. Com o quê, para não trair esse sentido rebelde ao conceito, nas artes, a teoria de Adorno precisa fazer-se, ela mesma “estética”, vale dizer, precisa deixar-se penetrar da mesma concretude rebelde ao conceito das artes modernas, a fim de poder, não capturar ou fechar em um conceito a verdade que nelas encontra, senão

apontar, tal como as artes modernas o fazem, ao não objetificável/reconhecível/determinável, que nelas se mostra e que se apaga, enigmático, no instante mesmo de sua revelação.

Para que se entenda a relação complicada existente entre filosofia e literatura é necessário lembrar o seu desenvolvimento histórico, de modo que, no segundo parágrafo, serão apresentados exemplos literários que caracterizam essa desconfiança das artes em relação às pressupostas matrizes do saber filosófico. As considerações posteriores deverão levar a uma melhor compreensão do que se poderia dizer a *autenticidade da experiência estética* em sua relação complicada com o que se entende por *verdade filosófica*.

Considerações históricas

Ao longo da história ocidental, a relação entre filosofia e literatura sofreu modificações significativas. Na época clássica grega, o saber filosófico se construía, sobretudo, mediante as narrativas dos mitos. Os gregos faziam dos valores pelos quais se orientavam os integrantes da polis, como, por exemplo, a medida certa entre os extremos, a harmonia expressa na beleza escultural etc., além dos ideais éticos na tragédia, a base de sua produção artística, a qual deveria obedecer aos princípios modelares orientadores da comunidade tal como, na época, era considerada justa.

Se, na cultura grega, era o herói da tragédia o mais alto representante dos ideais a serem defendidos na vida política ², na Idade Média, as artes perderam seu lugar de destaque, deixando de valer como as articuladoras do saber teórico e prático-político. Nesse período, foi a

teologia que passou a *instrumentalizá-las* como meios de manifestação da verdade religiosa. O fato de os textos bíblicos não poderem mediatizar a mensagem divina a uma população em grande parte inculta, incapaz de ler, levou a cultura medieval a fazer da representação visual de histórias e lendas o meio por excelência de sua ilustração. A palavra de Deus foi largamente explicada e ilustrada para facilitar seu entendimento. Tal como aconteceu com os demais gêneros artísticos, também a literatura se viu atada às necessidades da Igreja, que passou a reger e censurar os conteúdos e as formas da expressão artística. No Medievo, portanto, coube à teologia definir o alcance e os limites da verdade contida nas artes.³

A partir do século XVI, é a secularização do mundo político e cultural, que passa a ser amplamente defendida, destronando a teologia de sua pretensão de conter o saber verdadeiro. Com isso, desloca-se para o homem o papel e a responsabilidade assumidos anteriormente pela instância institucional religiosa, na sua afirmação de um Deus todo poderoso, senhor do mundo. Com isso, é a razão humana que toma o cetro, passando a reger a medida do saber e dos princípios éticos do agir social. Dá-se, a partir daí, às artes a tarefa de representar a nova constelação de forças dominada pela figura da racionalidade humana.

Se a literatura medieval servia a fins alheios a ela, os escritores, a partir da dita “modernidade”, encontram no próprio ser humano o ponto de apoio último à racionalidade determinadora do real, além de fazerem dele o assunto de sua preferência. A tese de que “o estudo verdadeiro da humanidade é o homem”, no “Essay on Man” de Alexander Pope, ignora inteiramente o dogma teológico.⁴ Este deixou de interessar. Um século após, no período iluminista, a tragédia burguesa de Gotthold Ephraim

Lessing, a crítica da metafísica de I. Kant, ou o interesse voltado à sensibilidade individual, manifesto na arte rococó, são alguns dos indicadores da influência exercida pelo espírito racional no desenvolvimento da autoconsciência cultural, na modernidade - que se exercita no gozo da nova liberdade fundada na afirmação da racionalidade humana. Em todas essas manifestações, o núcleo comum é aquele da crença no progresso do gênero humano. Tanto a filosofia quanto a literatura dedicam-se a reforçar essa convicção. De modo que a confiança na razão avança, fazendo dela o único referencial supostamente seguro na justificativa do saber.

Não demoraram, porém, a surgir as primeiras dúvidas quanto a essa postura subordinada à dita *verdade científica*. Foram os movimentos do *Sturm und Drang* (Tempestade e Fúria) e do *Romantismo*, após, que deram os primeiros passos no sentido de libertar a literatura da tutela do saber teórico. Embora gerado no bojo do espírito iluminista e da filosofia do Idealismo alemão, o Romantismo pressentiu na razão um fundo obscuro, não dominado por ela. Um fundo, que esse movimento detectou na força destrutiva da natureza, assim como em um nível inconsciente e altamente subversivo à sombra da consciência humana. O Romantismo colocou, assim, em xeque o pressuposto iluminista do homem enquanto senhor de si e do mundo. Foi neste movimento, que se denunciou a perda do chão firme nas masmorras do sujeito racional; e que se ousou, também, a busca de entender o que lhe restaria, após o arruinamento de suas tão propaladas certezas. Em vista disso, já que toda argumentação racional pressupõe sua autossustentação na razão, e como esta se mostra, agora, duvidosa, desloca-se justamente para as artes e, antes de tudo, para a literatura, a

tarefa de expressar essas novas e assustadoras experiências. Desfeita a ilusão de ser o homem o senhor de si mesmo e do mundo em que habita, o Romantismo faz da literatura e das artes em geral o meio em que passa a apontar esse processo, denunciando a autoilusão iluminista quanto à crença na racionalidade humana. Dito isso, deslocaremos agora para a literatura o foco de nossas considerações.

Podemos, em princípio, dizer que, desde sempre, a filosofia e a literatura influenciaram-se mutuamente, sendo levadas, uma pela outra, a defender sua própria maneira de expor o saber verdadeiro. A sua história é a trajetória de uma relação, cuja tensão se viu exacerbada no mundo moderno, vindo hoje a culminar no abismo que se abre entre seus dois modos de articulação. Um abismo, que, se analisado sem preconceitos, poderia dar-nos a chave, tanto de sua diferença quanto de sua concordância.

Há, sim, vários aspectos que nos vêm confirmar o estranhamento crescente entre filosofia e literatura, no mundo moderno e contemporâneo. Um deles, é o modo como ambas abordam a ideia do tempo; outro, é o modo como cada uma delas aborda a ideia da autonomia do sujeito, a função da linguagem, o caráter da obra literária enquanto objeto, ou a questão de verdade e ficção na existência. Seja lá como for, não é fácil diferenciar a especificidade das configurações literárias em relação àquelas que são objeto da reflexão filosófica. Antes de discutir essa questão, faz sentido lembrar brevemente o espírito filosófico-científico que subjaz em larga escala ao cenário intelectual e cultural de nosso tempo.

Mostramos acima, que, desde o século XVIII, o compromisso com os ideais do Iluminismo marca as ciências no mundo ocidental, ainda que

sempre estivesse presente uma ou outra contracorrente interessada em lembrar as implicações problemáticas dessa orientação.⁵ O núcleo em torno ao qual gira o espírito iluminista e o auto entendimento do homem moderno é o da fé na soberania do sujeito racional em relação ao mundo em que se insere. Desde Descartes e sua afirmação do Eu pensante como base última do saber, a fé na razão humana serviu para legitimar essa soberania. Após isso, contudo, a própria razão passou a duvidar de si mesma, descobrindo tanto no *Sturm und Drang* como no *Romanismo*, e mesmo no *Idealismo alemão*, os seus pés de barro, ou a irracionalidade que se abre no seu lado avesso. Nesse sentido, o Idealismo alemão pode ser interpretado como a tentativa de eliminar as dúvidas geradas pela sua própria afirmação da supremacia do sujeito autônomo no mundo.⁶ Sem poder trair a si mesmo renunciando a esse pressuposto, sem aceitar pôr em xeque a prepotência da razão humana, o pensamento iluminista fica cego quanto às consequências desastrosas dessa prepotência, na vida social e cultural - como o demonstram as crises na relação do homem para com a natureza e consigo mesmo. Na exploração do homem e da natureza, são o meio ambiente, a mão de obra, a primazia do consumo em detrimento da satisfação de necessidades primárias para grande parte da população, a marca viva da (ir)racionalidade camuflada de razão, na sociedade atual. Diante desse cenário não é de surpreender que a fé na razão, em geral, perca força. É justamente daí, dessa perda de confiança na razão, que se gesta a dificuldade de, mediante ela, na sua acepção objetificadora, compreender o que subjaz ao desastre resultado da fé nela depositada. Desde o final do século XVIII e durante todo XIX, no seio do próprio Idealismo alemão, ao menos com

Schelling e os Românticos, as artes vêm sendo apontadas como o meio, no qual a compreensão da falha no uso da razão se esclarece.

Para entendermos o papel da literatura moderna na denúncia do estado de coisas apontado acima, temos de ter presente a abordagem objetificadora da realidade vinda da autolegitimação cientificista do conhecimento. Pois é a partir dessa postura, que passa a tachar como *irracional* toda outra abordagem da realidade que não siga suas diretrizes, inclusive, naturalmente, a da literatura. É obvio, que a verdade científico-racional precisa recusar a pretensão de verdade da ficção literária, porque esta a contradiz. Tal recusa, porém, não nos impede de deixar-nos arrebatados pelo fascínio da boa literatura, entregando-nos a um domínio de realidade inalcançável para o entendimento racional e sua realidade objetificada. Eis, portanto, o que aqui está em jogo: a diferenciação entre o conteúdo de verdade que nasce da teoria pura, e aquele de um domínio de realidade, que a ela escapa. A saber, o das artes; e, no que diz respeito a este ensaio, o domínio literário.

A minha escolha dos escritores, em torno aos quais desenvolverei os argumentos em favor da autenticidade da verdade expressa na literatura, caiu sobre Luigi Pirandello e Samuel Beckett, devido ao fato de suas obras serem contundentes na oposição à tese do homem senhor de si como fundamento do saber verdadeiro. Nelas, a pretensa autonomia do sujeito humano é desmascarada, tal como a diferenciação entre verdade objetiva e a ficção. Tomando pontos de partida opostos, ambos esses autores representam, de modo paradigmático, uma das correntes principais da literatura contemporânea no seu caráter fortemente existencial.⁷ Pirandello, ao jogar com o que chama as *máscaras nuas*, quando a persona se esgota no mero jogo do papel representado,

enquanto Beckett faz de suas figuras seres que sempre fracassam na busca de um sentido para sua presença no mundo. Ambos os autores trabalham com o gênero do romance e com o espaço teatral. Dois gêneros, portanto, que levam o potencial da linguagem ao seu extremo, tanto na forma quanto no conteúdo, fazendo dela, ao mesmo tempo, o lugar da emergência da realidade e o meio da reflexão teórica. Reflexão e apresentação – eis o laço paradoxal, que leva a literatura moderna a desacreditar uma verdade assentada na afirmação na racionalidade e autonomia humanas. Ainda assim, busca-se, também nela, a geração de um sentido.

Realidade e Ficção - o sujeito á procura de si

a) *As máscaras nuas* de Luigi Pirandello

Não existe, na obra de Pirandello, acesso algum a algo que poderia ser definido como essência do ser humano. “Nós mesmos e os outros não sabemos, na verdade, quem somos ...” Com essa afirmação, Karl Löwith aponta ao fio condutor da obra do escritor.⁸ É contra a ideia do homem como sujeito senhor de si mesmo, defendida com tanta verve pelo espírito iluminista, que Pirandello desenvolve suas figuras literárias, cujo drama consiste na descoberta do vazio que se abre no lugar reservado à suposta essência verdadeira da pessoa. Um drama, no qual a busca desesperada pela própria identidade desemboca em mero jogo de máscaras.

O dilema se mostra na pergunta pela identificação de um Eu puro e autodeterminado nas suas personagens. Quem sou eu

independentemente dos vínculos sociais que me inscrevem na rede multifacetada da vida coletiva? Eis a resposta de Pirandello: é impossível apontar um Eu puro, no indivíduo humano, pois tudo o que sabemos de nós resulta dos papéis a nós atribuídos, tanto por nós mesmos quanto pelas diversas constelações sociais, às quais estamos expostos sem delas podermos escapar. Já que um acesso bem fundamentado a uma suposta essência do indivíduo lhes é negada, cada um deles experimenta a si mesmo na luta entre sua autoimagem e os reflexos lançados para dentro dele, vindos do entorno social. Por isso, as figuras de Pirandello vivem uma situação paradoxal: quanto mais procuram confirmar sua identidade frente ao que as cerca, na sociedade em que se inscrevem, tanto mais se apaga a imagem esperada pelo entorno e pela própria figura. Quando Adorno lança a tese, expressa na metáfora do fogo de artifício, segundo a qual, "a arte é a esfera do clarão do que não aparece", está apontando à impossibilidade de captarmos um sentido originário e único para a obra de arte. Tal experiência parece-me coincidir com aquela vivida pelas figuras de Pirandello, na medida em que sua tentativa de construir uma autoimagem duradoura fracassa justamente no momento de sua auto iluminação reflexiva, ou seja, no momento que tentam apanhar, até fisicamente, a sua identidade própria.

Os primeiros sinais identificatórios dessas personagens são-lhes dados pelo próprio corpo, no seu aparecer físico aos olhares externos. Sua inserção natural no espaço social multiplica os olhares vindos de fora, que se colam a ele, sem controle, bloqueando a permanência auto adscrita de sua pessoa e de sua suposta identidade. Esse jogo inevitável entre o que o próprio imaginário projeta e o nela projetado pelo mundo em torno, mistura-se nas máscaras assumidas/alteradas

sucessivamente, de modo que os rasgões na sua autopercepção deixam entrever o vazio que lhes fica ao fundo. Impossível preservar a autoestima nessa ausência crescente de repouso do indivíduo em si mesmo. Daí o termo *máscaras nuas*.⁹ O que resta ao indivíduo é aceitar o jogo, a nudez da máscara *como se fosse seu ser essencial*. A obra de Pirandello acaba, assim, com a imagem racionalista de um sujeito soberano idêntico a si mesmo. Suas personagens tentam desesperadamente fixar uma máscara ao rosto que desejam ter; mas não o conseguem, no vaivém das trocas ininterruptas.

Isso afeta, ademais, a comunicação entre as personagens. Nenhum envolvido sabe com quem interage, porque máscara é máscara, e descobriu-se nela uma ausência de avesso, um vazio. É impossível, portanto, um diálogo, uma abertura ao outro; é a linguagem autista que domina a cena, nesse teatro, como se vê, seja no “Cosi é (se vi pare)”, seja no “Enrique IV”, no “Il piacere dell’Onestá”, ou no drama “Seis personagens à procura de um autor”. As figuras postas em cena são seres desesperados, por dependerem da percepção que os outros têm deles. Sentem-se avaliadas sobretudo por seus movimentos, gestos e expressões corporais, dos quais elas mesmas, a partir do olhar dos outros, vão arrancando o significado passageiro de suas máscaras. Pirandello fala, por exemplo, acerca do papel do *fantoccio*, o fantoche, quando, no drama “Seis personagens à procura de um autor”, o diretor exige dos atores, que *joguem* “conscientemente o fantoche de sua própria personalidade.”¹⁰ Reconhecemos, nessa exigência, a tese de Heinrich von Kleist, segundo a qual, a *graça da marionete* só se pode mostrar desde que a reflexão não entre em cena. Porque a dinâmica própria ao corpo livre (a graça) recusa sua fixação num conceito, numa

imagem preconcebida teoricamente.¹¹ Tal como aqui, no drama de Pirandello é a prisão na projeção racionalista de uma identidade pessoal determinada, o que impede a dança sem ressentimento das existências singulares abertas ao jogo.

Tal como acontece com a identidade física, corpórea, tampouco os esforços da consciência reflexiva conseguem imprimir identidade pessoal alguma às personagens do drama. “Sem saber por que e de onde, sempre estamos obrigados, por impulso próprio, a nos enganar com a invenção de uma realidade ... que, de tempo a tempo, se revela fútil e ilusória.”¹² Esta citação, extraída às notas autobiográficas de Pirandello, leva-nos a entender a situação desesperada do ser humano: a invenção de uma realidade que, reinventada por nós, recai, sem cessar, na consciência de ser mera invenção ficcional. O que nos obrigaria, para recuperar a “graça” da espontaneidade, a aceitar a ficção como realidade.

Tal opção, segundo o próprio Pirandello, como se vê no seu *Enrique IV*, significa aceitar a nudez de um Eu despotencializado. Pois a *invenção da realidade*, a que o ser humano se obriga, neste caso, é o afundar na máscara de sua própria escolha e oposta às influências do entorno social – o que leva a dissimulação ao seu extremo, a máscara não sendo mais do que uma realidade precária, e um esforço sem fim, como o mostra o protagonista da peça.

Também no drama “Seis personagens à procura de um autor”, é o fracasso dessa *invenção da realidade* que se desenha. Aí as personagens procuram o diretor do teatro na esperança de ver recomposto um sentido às suas relações interpessoais na perturbada rede social em que mergulham. Uma tarefa impossível, porque o teatro só pode fazê-lo de

modo ficcional, levando, com isso, à tragédia real, na morte das crianças. Reconhecendo, agora, ser a própria realidade uma ficção, não resta às personagens nada além de uma reconstrução incessante de sua identidade fictícia, no redemoinho do desmantelamento mútuo da máscara projetada a partir do exterior, pelo ambiente social, e daquela arrancada a si mesma pela personagem.

Conscientes disso, atingido o limite de seu desespero, quando o sentido último das máscaras se desnuda, as personagens caem na gargalhada. Essa erupção de hilaridade desesperada é típica para a obra de Pirandello, já que a língua falada é impotente para expressar o fim de toda a esperança, o abismo ao fundo da consciência. Não se trata, obviamente, daquela risada compensatória, qualificada por Henri Bergson como reação a um inadequado comportamento social.¹³ Com Pirandello, a gargalhada é o esgar do horror na consciência desiludida de si, de um homem até aí encarapitado nas certezas de sua racionalidade. Têm-se, nesse teatro, o arruinamento de séculos de investimento na solidificação dos pilares da autoconsciência do ser humano pensado como o eleito de Deus e seu continuador na tragicomédia de um universo, que – desde Shakespeare – já vinha deslizando para fora de seus gonzos...

b) O fracasso do sujeito autossuficiente na obra de Samuel Beckett

Sob o título “Formas de redução da subjetividade”, Wolfgang Iser apontava a uma tendência característica da literatura moderna,¹⁴ fazendo, aliás, de Samuel Beckett um dos seus testemunhos mais eminentes. Na abordagem dos limites da experiência existencial de seus protagonistas,

Beckett os leva a debater-se com os sinais mais rudimentares de seu corpo vivo, investigando neste a ideia do que poderia ser o dito *sujeito* humano. Eis uma afinidade com os “fantoques” e as “máscaras nuas”, na obra de Pirandello.

No que diz respeito à experiência físico-corpórea, Beckett trabalha com uma redução extrema das atividades fisionômicas de suas figuras. Na primeira fase de sua obra, isto é, até a metade dos anos 50, do século passado, ele aponta à perda de controle da pessoa sobre o próprio corpo, no momento em que o observa e tenta controlar: “Quando comecei a me observar, fiz alguns passos certos para, em seguida, cair” – eis a experiência do protagonista, no texto *O expulso*, de 1945.¹⁵ Impossível ajustar o comportamento do corpo às investidas da mente sobre ele. Coisa semelhante acontece em um texto do mesmo ano, intitulado *O fim*.¹⁶ Não se submetendo mais às orientações da vontade, as funções fisiológicas da personagem perdem de todo o laço com a consciência. Aí, é a integração mente-corpo, condição mínima da ideia de subjetividade, que se vê suspensa. Mesmo a fala fica reduzida a um fato físico-mecânico, apenas, a uma mera reação ao estímulo corpóreo. Na peça *Esperando Godot*, de 1952,¹⁷ por exemplo, as exteriorizações verbais de Lucky são apenas reações a pancadas de seu dono, Pozzo. A fala propriamente dita não tem sentido algum; ela é tão somente produtividade corpórea forçada.

Nos textos posteriores aos anos 50, Beckett radicaliza essa condição física de suas figuras, transformando seus corpos em torsos. Na encenação de textos, como *Fim de partida* ou *Vir e Ir*, encontramos apenas traços de corpos, cujas atividades se repetem num contínuo sem qualquer objetivo final. Diante deles, resta-nos não mais do que um

pressentimento obscuro do que denominamos habitualmente *personagem*.¹⁸ Na peça *Jogo*, os corpos das figuras são representados por rostos sem idade, arrancados a urnas. Aí, Beckett dá uma instrução dramaturgica à encenação dos rostos, escrevendo que sua “aparência deveria diferenciar-se pouco daquelas urnas. Nenhuma máscara. Eles só falam quando provocados pelos holofotes.”¹⁹ Essa orientação visa a que a reação corporal imediata se reduza a um ato físico sem nenhuma participação prévia da mente. Com isso, Beckett contrapõe a suposta autodeterminação do ser humano à pura mecanização da atividade mental e da linguagem, sem base alguma na reflexão. As atividades do corpo rompem com a expectativa de sua subordinação à produtividade mental. No texto *Imagination morte imagine*, Beckett chega ao ponto de dissolver mesmo a corporeidade, restando apenas indicadores óticos e acústicos da existência dos personagens. “É, porém, claro”, ele escreve, “que, à base de mil pequenos sinais, que demorariam demais para serem sonhados, eles não dormem.” Mais ainda, Beckett introduz a ficção do corpo como perversão sonhada. Trata-se de uma construção que, com variações, se repetirá na figura do narrador da trilogia de romance *O Inominável*, quando o narrador sonha: “E, sem a evidência distante de minhas palmas de mão e plantas do pé, das quais não consegui ainda me desprender, eu gostaria de dar-me a forma ou até a consistência de um ovo, com dois buracos, tanto faz onde, para impedir o estalo.”²⁰

O mesmo desamparo é trabalhado no nível mental dos personagens, quando eles procuram apanhar em si mesmos uma identidade construída na continuidade temporal da autoconsciência. Esta é uma tese central do Iluminismo, defendida especialmente na filosofia crítica de I. Kant - a saber, a de se supor que a autoconsciência

("o eu penso que deve poder acompanhar todas minhas representações") estaria presente em todos os atos de um Eu que conhece e age; tese que se vê destruída na descrição das personagens beckettianas. Isentas de reflexão, elas estão predestinadas a falhar na sua autopercepção. E o que caracteriza a sua existência, é a experiência repetida do fracasso dessa busca, que desemboca em projeções verbais aleatórias. Isso se dá com Estragon, em *Esperando Godot*, quando pergunta seu parceiro: "Não é verdade, Didi, que sempre encontramos algo para nos convencer que existimos?" E o parceiro reage, confirmando: "Somos mágicos. Porém, não deveríamos deixar-nos dissuadir de nossa decisão."²¹ As projeções da existência pessoal nascem, por sua vez, da incompreensibilidade do fundo dessa existência. Na peça radiofônica *Ardor das cinzas*, por exemplo, o protagonista Henry é confrontado com um mundo inventado por ele mesmo, sendo que, sem a produção contínua e sem sentido dessa invenção, ele não teria a mínima chance de saber de sua própria existência. Dou um último exemplo: na terceira parte da trilogia do romance, *O Inominável*, o narrador resume sua situação no final do romance, dizendo: "Não posso continuar, é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras até elas me encontrarem, até elas me dizerem, estranho esforço, pecado estranho, é necessário continuar, talvez já tenha acontecido, talvez eles já me tenham dito..."²² O estranho pecado atribuído a si mesmo pelo narrador (embora ele saiba não ser responsável por ele) consiste nessa coerção inexplicável da consciência em produzir imagens de um "si mesmo" fictício. Pode-se reconhecer, justamente nessa coerção mental, a única chance de a consciência irremediavelmente ausente de si experimentar, de algum modo, a própria existência – se é que se pode ainda dizer isso.

Também na experiência do tempo, em Beckett, expressa-se o desamparo em encontrar os sinais da própria existência, pelos personagens. No ensaio sobre Marcel Proust²³, ele interpreta a memória e o hábito, na obra de Proust, como *câncer do tempo* (“memory and habit are attributes of the time cancer”²⁴). E, ao mesmo tempo, compreende a *memória involuntária* como o impulso determinante da experiência existencial das personagens. Se, mediante a memória e o hábito, elas constroem suas identidades de modo apenas fictício, a ficção se desfaz a cada invasão inesperada do passado na consciência. No que se percebe, quando se trata de seus próprios textos, uma referência ao solo movediço no qual se ergue a presença a si mesmo para o ser humano.

Na prática do diálogo, nos próprios textos de Beckett, têm-se que, nas passagens em que o leitor ou espectador se preparam para acompanhá-lo (ao diálogo), topam atônitos com processos de comunicação que nada comunicam. Embora esses diálogos observem as regras formais, o seu desdobramento dá-se numa sequência de associações verbais cujo teor não tem vínculo algum com o que os personagens dizem. A linguagem autonomiza-se, transformando-se em uma espécie de ritual no qual as figuras ficam prisioneiras. Elas sabem que o diálogo é, na verdade, um mecanismo vazio, e que nele fracassam; mas sabem também, que, sem essa tentativa de um diálogo, não teriam a chance de certificar-se de sua própria existência. Daí ser preciso prosseguir falando, dizendo, esperando, mesmo não gerando sentido nenhum.

Filosofia e Literatura - impulsos mútuos

Se olharmos atrás, poderemos dizer que a racionalidade instrumental vigente tem sua origem na secularização das ideias teológicas. Substituindo-se a ideia de Deus pela ideia do homem autônomo, essa interpretação defende a onipotência do ser humano inclusive como criador de seu mundo. É o homem que determina, agora, o que é verdade; é ele que constrói o saber legítimo, sem qualquer controle alheio. Apostando nessa visão, a filosofia iluminista luta contra todas as pretensões de verdade, que se recusem submeter-se a ela.

Considerando o entendimento do mundo como uma construção da razão humana, essa visão faz da ideia de objetividade o seu fetiche epistemológico. Trata-se de uma posição radical, pois ela tenta desacreditar os demais modos de saber que reivindicam uma verdade própria a eles. Entre esses, as artes, e especificamente a literatura, destacam-se pelo seu protesto contra a primazia da racionalidade pura, sim, do homem como senhor de si. Tarefa nada fácil para a literatura. Pois, para realizá-la, ela precisa servir-se justamente do meio de comunicação próprio à filosofia, a saber, da linguagem conceitual, com o seu próprio potencial de geração de sentido.

Os exemplos literários, que vimos de referir, são testemunhos de que a literatura moderna se alimenta de impulsos provindos da filosofia e que, ao mesmo tempo, a filosofia é desafiada pela literatura no sentido de questionar os pressupostos de sua argumentação, tidos como naturais. As obras de Pirandello e de Beckett soletram, na esfera literária, pressupostos centrais da filosofia contemporânea. Se a história da tensão existente entre filosofia e literatura até o século XVIII mostra a

conquista da primazia da filosofia em relação à última, fazendo desta uma etapa passageira no caminho para a verdade do conceito filosófico – a interpretação que se apoia na *Estética* de Hegel²⁵ - vemos que no século XIX a literatura iniciou sua libertação do abraço sufocante da filosofia. A literatura moderna passou a questionar, desde aí, a convincibilidade da tese da onipotência da razão científica. Ela deixou de lado a função servil a ela atribuída anteriormente, de dar apenas uma expressão adequada às verdades filosóficas, outorgando-se a defesa de um modo próprio de articular a verdade e negando à filosofia a sua exclusividade. Um desafio, portanto, ao qual a filosofia precisou reagir.

Para articular sua libertação em relação à mordada anterior e defender sua atitude crítica em relação à filosofia, a literatura não pode cortar todos os laços antigos. Muito pelo contrário, a fim de tornar sua crítica fidedigna, ela tem de acompanhar atentamente a evolução no campo filosófico. Só assim lhe será possível denunciar a pretensa hegemonia do conceito filosófico, mostrando sua impotência ao tentar apanhar o cerne obscuro do existente. Cabe à literatura apresentar à filosofia o espelho que a leva a entender a desmedida de suas pretensões. Sendo assim, a relação entre filosofia e literatura deixa de ser um caminho de mão única. Se a filosofia traz impulsos importantes à literatura, a produção literária pode levar a racionalidade filosófica a enfrentar o fracasso de um projeto ditado pelo autoengano, a que o narcisismo da *ratio* moderna a levou. A pergunta é quanto ao *como* a literatura moderna aponta esse autoengano à filosofia.

A resposta está justamente no legado mais importante da filosofia à literatura: o legado da postura autorreflexiva. Pois, foi através do confronto com a filosofia, que as artes em geral, e a literatura em

particular, tomaram consciência desta sua propriedade extraordinária – que nelas desde sempre dormitava. Elas até a utilizavam, sem, contudo, tomarem consciência de sua força libertadora. Pondo-a, agora, em ação, com consciência e a necessária distância em relação a si mesma ou aos meios de que se utiliza, isto é, tematizando-se a si mesma, a literatura consegue, finalmente, emancipar-se da longa tutela a que se submetia. Seus experimentos de autorreflexão concentram-se, é claro, na linguagem, à qual – ao contrário da filosofia, que instrumentaliza a linguagem levando-a a expressar-se na sua lógica abstrata – os literatos se entregam, deixando-se arrastar, atentos ao que ela tem a dizer a partir de seu fundo impréensável. Eles ousam curvar-se ao que os vem assombrar a partir desses abismos, enquanto a filosofia corre o risco de bloquear em si mesma o *mais*, que o indomado da linguagem promete. Acabamos de ver, em Pirandello e Beckett, o *como* deste novo modo de fazer literatura e teatro, quando, neste enigmático voltar-se a si da linguagem literária, as obras topam com seus limites. E é justamente ao fazê-lo, e no oscilar contínuo entre realidade e ficção, que conseguem gerar e materializar à nossa frente uma verdade inquietante.

Destruída, nas obras modernas mais radicais, a expectativa de encontrarmos um sentido determinado para a existência humana, quererá essa literatura entregar-nos ao desespero? Aqui, a resposta se desloca do entendimento para o procedimento estético, já que não se trata mais de uma argumentação racional-científica. Os textos referidos, tanto no caso de Beckett quanto nos trabalhos de Pirandello, desdobram-se como jogo entre realidade e ficção. A realidade existencial é ficção e a ficção, por seu lado, é único meio da experiência existencial. Aí, a ficcionalidade intrínseca aos textos não recorre ao pano de fundo da

realidade externa. É ela, enquanto tal, que gera o espaço necessário à revelação de uma realidade própria, da qual não podemos fugir, se não quisermos perder a última chance de viver com consciência a realidade ilusória de nossa existência. Eu repito a pergunta: essa literatura quer entregar-nos ao desespero?

Para poder respondê-lo, temos de voltar à relação entre filosofia e literatura e à referência feita inicialmente à *Teoria Estética* de Adorno; pois é aqui que esta ganha o seu pleno sentido. Emancipada da filosofia, a literatura a provoca e a leva a dar-se conta da precariedade de suas antigas certezas e de seus pressupostos, tidos como evidentes. Assim desafiada, a filosofia não pode mais ignorar as novas experiências literárias. E talvez caiba a ela, após isso, impelir sua rígida conceituação a reimmergir no lodo existencial de que foi extraída, para, a partir daí, voltar a lidar com a complexidade do efetivamente vivido. Talvez caiba a ela, após isto, fazendo-se *teoria estética*, encontrar uma resposta à pergunta que brota ao cenário desesperador que essa literatura descortina. Em todo caso, será a partir da tensão produtiva entre ambas e do auto-estranhamento experimentado nesse contato, que se poderá, quem sabe, esboçar uma resposta.

Notas

1 Adorno, Theodor W. (1982), *Teoria Estética*, Ed. Martins Fontes, São Paulo.

2 O mito de Édipo, por exemplo, mostra o ideal do homem político para quem o bem público prevalece diante do interesse particular.

3 Não foi por acaso que as teorias da arte tenham traduzido o conceito grego *mimesis* pela palavra latina *imitatio*; conceito este que perde a força criativa do termo grego.

4 **Pope**, Alexander (1819), *Essay on Man* (Ensaio sobre o homem); C. Whittingham, London.

5 **Schopenhauer** e **Nietzsche** são representantes célebres dessa contracorrente do século XIX.

6 As filosofias de I. **Kant**, passando por J.G. **Fichte** e o jovem F.W.J. **Schelling** até G.F.W. **Hegel** giram em torno ao problema da auto-fundamentação do sujeito; um problema colocado, explicitamente, pela primeira vez por René **Descartes**.

7 Ambos os autores, Luigi **Pirandello** (1867-1936), italiano, e Samuel **Beckett** (1906-1989), irlandês, receberam o Prêmio Nobel de literatura; o primeiro em 1934, o segundo em 1969.

Tratei desses autores na minha tese de doutorado, de 1973, sob o título *Darstellung und Reflexion – ein Beitrag zur Kunsttheorie der Moderne* (Apresentação e Reflexão – uma contribuição à teoria de arte da modernidade), Verlag P. Lang, Frankfurt.

8 **Löwith**, Karl (1969), *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (O indivíduo no papel do próximo), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pág. 85.

9 Este título da coletânea de obras de Pirandello foi escolhido pela Editora Mondadori, de Milano. Ver Luigi Pirandello (1968), *Maschere nude*, Ed. Mondadori/Milano, 9ª edição.

10 Idem vol.1, pág. 75.

11 **Kleist**, Heinrich von (1966), *Werke in einem Band* (Obras num volume só), Hanser-Verlag, München, pág.802.

12 Luigi **Pirandello**, op.cit., vol 6; pág. 1246.

13 **Bergson**, Henri (1983), *O Riso*, 2ª edição, Ed. Zahar, Rio de Janeiro.

14 **Iser**, Wolfgang (1968), *Reduktionsformen der Subjektivität* (Formas de redução da subjetividade) em: *Poetik und Hermeneutik*, vol.3, Fink-Verlag München, pág. 480.

15 **Beckett**, Samuel (1969), *Stücke. Kleine Prosa – Auswahl in einem Band* (Peças. Pequena Prosa. Seleção em um volume só); Ed. Suhrkamp, Frankfurt, pág. 51. A edição alemã foi autorizada pelo próprio autor.

16 Idem, pág. 71.

17 Idem, pág. 135.

18 Idem, pág. 329.

19 Idem, pág. 313.

20 **Beckett**, Samuel (2009), *O Inominável*, Ed. Globo, Porto Alegre.

21 **Beckett**, Samuel (1969), op.cit. pág. 199.

22 **Beckett**, Samuel (2009), op.cit., pág. 206.

23 **Beckett**, Samuel (1965), *Proust – Three Dialogues*, Ed. J. Calder, London.

24 Idem, pág. 18.

25 **Hegel**, G.W.F. (1996), *Estética*, Ed. Martin Fontes, São Paulo.

II.2 A Experiência Literária na Teoria Estética de Th.W.Adorno

"A percepção ideal das obras de arte seria aquela em que o que é mediatizado se torna imediato; a ingenuidade é o objetivo, não a origem."¹ Esta observação encontra-se na primeira Introdução à *Teoria Estética* que, como o título indica, abandona o modo tradicional de fazer teoria, atribuindo a esta o predicado "estética". A suspeita de que as teorias científicas participam da racionalidade meramente instrumental, leva Adorno a trabalhar a relação entre filosofia e arte de maneira aforística. Fato este, que nos permite abrir o leque da problemática em jogo. Proponho-me, então, balizar o horizonte de minhas considerações, apontando alguns aspectos surpreendentes implícitos à citação acima - que volto a escandir: "A percepção ideal das obras de arte seria aquela em que o que é mediatizado se torna imediato; a ingenuidade é o objetivo, não a origem."

Adorno coloca-nos numa situação aparentemente contraditória. Pois, em vez de afirmar que, graças a experiências teoricamente refletidas, o conhecimento alcançado levaria o homem do estágio da ingenuidade àquele de um conhecimento superior, ele inverte a perspectiva. Segundo o que afirma, a ingenuidade deveria ser resultado de nossa experiência viva, deixando atrás um conhecimento corrompido pela teorização, isto é, pela mediação científica.

Ao primeiro olhar, há de parecer inviável voltar ao estágio de ingenuidade justamente por meio da reflexão. O desafio formulado por Adorno, na citada afirmação, complica-se ainda mais pela dúvida acima. Pois não se trata, na ingenuidade por ele buscada, de algo originário,

brotado à inconsciência, senão de nela vir já inscrita a experiência da reflexão. Trata-se, além disso, de uma *ingenuidade*, que, segundo o filósofo, deve servir como *refúgio* contra a inverdade teórico-conceitual, por apontar a uma verdade outra, poupada a esse equívoco. Desiludido no que tange à capacidade do saber teórico-conceitual, Adorno aposta na obra de arte enquanto lugar utópico de expressão da verdade; utópico, porque excluído do mundo da verdade científica. Tomando a sério o conceito de “utópico”, ele compreende a obra de arte no sentido da *deixis* grega, isto é, como apontando, na reflexão de si mesma, a algo que se oculta à aproximação ameaçadora do conceito.

A trajetória do pensamento de Adorno implica um longo caminho, que, inicialmente mergulhado na pesquisa empírica, desembocou numa postura cética frente a ambiguidade da racionalidade por ele desmascarada. Pois, se, por um lado, não é possível negar os grandes avanços alcançados pelo mundo moderno, devido ao desdobramento da visão cientificista, por outro, essa mesma razão incentivou experiências inaceitáveis, como, por exemplo, aquela do holocausto, contra o qual não opôs resistência considerável parecendo ignorar que sua possibilitação resultou também dela. Eis o porquê de Adorno e Horkheimer chegarem à concepção de uma *racionalidade instrumental* extraída ao gesto dominador da lógica do conceito filosófico-científico, tal como a expressam na sua *Dialética do Iluminismo*. Esta obra remete às raízes dessa postura afundada no mito sustentador da racionalidade, e do qual não se conseguiria libertar sem transformar-se, ela mesma, em um mito. A *Dialética do Iluminismo* ocupa-se, assim, com um fenômeno situado entre o mito e o logos, no próprio nascedouro da ciência ocidental.

Há, ainda, um outro aspecto a ser considerado nesta obra. Buscando acesso ao germe irracional da racionalidade instrumental vigente, Adorno e Horkheimer vêm-se ameaçados de cair em uma armadilha. Embora, por definição, o irracional fuja ao domínio do conceito afirmativo, sua identificação não pode prescindir dele. Em outras palavras, ao se buscar tematizar esse irracional não é possível renunciar à teoria e à linguagem científicas, às quais ele se nega. A única saída a esse impasse, encontrada afinal por Adorno, é lançar contra a ciência objetivista a sua própria postura afirmativa. Na sua *Dialética Negativa*, o filósofo não hesitará em escolher esse caminho, ainda que marcado pela desesperança quanto ao que poderá surgir desse trajeto.

Se tomarmos a sério o que vimos de constatar, não poderemos apostar no saber cientificamente legitimado, embora tenhamos de recorrer a ele, se quisermos compreender seja lá o que for acerca da realidade. Como sair desse impasse? Para evitá-lo, Adorno encontrou na *experiência estética* um lugar utópico não contaminado pelo conceito teórico, tal como o descreveu na sua *Teoria Estética*. Foi nesta que ele expôs um saber emerso ao misterioso *vir ao nosso encontro* da obra de arte. Encontro compreendido como um processo que oscila entre o uso necessário dos recursos conceituais e a experiência simultânea de sua inadequação, ao se buscar compreender o que a obra de arte contém em si de verdade. Trata-se de um processo que não apenas carece de repouso ou fim definitivo, senão opõe ao conhecimento científico a experiência autêntica de um saber que escapa à matriz conceitual. Este o ponto nevrálgico, ao qual Adorno aponta no trecho citado de sua *Teoria Estética*. Visto sob este ângulo, o emprego do termo *ingenuidade* oferece um contraponto à suposta autossuficiência do espírito iluminista. O

drama aí encenado vive do embate entre forças opostas, que, tentando embora mutuamente aniquilar-se, só tomadas juntamente como essenciais à obra poderão levar à compreensão do caráter utópico da experiência artística. É o que se dá na peça *Fim de partie* (Fim da partida) de Samuel Beckett, cuja apresentação prevê a continuidade da ação até que o último espectador abandone a plateia....

Tanto a história da filosofia quanto aquela das artes atestam o processo de aprendizagem e influência mútuas, que ambas encenam. Ainda indissolavelmente interconectados na tradição da cultura grega, os seus caminhos separam-se, quando os ideais do saber e da ética, antes apresentados no mito – sobretudo na tragédia grega – veem-se apanhados nas malhas do pensamento teológico da Idade Média. Aí instrumentalizadas, com o objetivo de divulgar e aperfeiçoar a mensagem divina, as artes iniciavam, inadvertidamente, a dissolução de seu íntimo vínculo com a justificativa teórica do saber. Vale mencionar os exemplos da invenção da perspectiva central, na pintura no século XIV, que substituíra, de um golpe, a ideia da onipotência de Deus por aquela do homem como o lugar intramundano da fundamentação do saber. Temos, no século XVI, com Michelangelo, às vésperas de pintar a Capela Sixtina, estudos detalhados dos movimentos do corpo humano, analisados já então detidamente na mesa de sua dissecação anatômica. Um outro exemplo é o da participação da arquitetura na geração do cálculo matemático da construção, por ocasião da projeção das igrejas renascentistas, destinadas a servir à glorificação do poder divino. Inúmeros são os exemplos que, mesmo depois da separação entre ciência e arte, se poderia indicar como testemunhos de sua mútua influência.

Foi a partir do avanço da racionalidade iluminista, que também a literatura conseguiu assumir papel eminente na reformulação da relação entre filosofia e artes. Junto à crítica filosófica da metafísica tradicional, que, desdobrada a partir do século XVIII e desembocando na postura cética frente aos grandes sistemas filosóficos do passado, a literatura questionou o poder absoluto do conceito, da argumentação lógica e da ideia da sistematicidade do saber, apontando a algo inacessível à linguagem teórica. Foi, sim, ela, que tomou para si a missão de experimentar o alcance e os limites da linguagem comprometida com as verdades da teoria pura.

Na sua *Teoria Estética*, Adorno faz uma escolha bem específica quanto às obras de arte que considera aptas a dar testemunho de seus raciocínios. Sua escolha dirige-se ao que ele qualifica como *obras avançadas*. Com esse predicado, o filósofo quis destacar aquelas produções artísticas que, no seu entender, se mostravam capazes de articular resistência acirrada à usurpação da verdade pelo saber científico-construtivo, suspeito de compactuar com a racionalidade instrumental dominante. No que tange aos seus artistas e literatos preferidos, é com certa teimosia que Adorno recorre repetidamente aos mesmos. Não que suas escolhas devam ser questionadas; mas elas ganham um caráter normativo, que corre o risco de indicar certo elitismo. No caso da música, são citados Wagner, Stravinsky, Ligeti e, antes de tudo, Arnold Schönberg. Entre os nomes favorecidos na literatura, temos Baudelaire e Samuel Beckett, Franz Kafka e Marcel Proust. Na área da pintura, o Impressionismo, Mondrian ou Andy Warhol vêm em primeiro plano. Voltemos, porém, à experiência literária.

Como já dito, a relação entre filosofia e arte, tal como Adorno a entende no contexto das artes modernas, alimenta-se da oscilação entre a pretensão de verdade, por parte da teoria, e a denúncia, por parte das artes, de que essa pretensão não se cumpre. Para explicar melhor essa tese, lancemos um rápido olhar à posição de G. W. F. Hegel, na sua *Estética*, porque ela pode tornar mais compreensível a polêmica iniciada por Adorno na sua *Teoria Estética*.

A primazia do conceito: G. W. F. Hegel

Para entender o projeto da *Estética*, de Hegel, basta explorar a primeira constatação que se encontra nesta obra, quando Hegel anuncia a demarcação da temática a ser abordada em suas preleções. Cito: “Esta obra é dedicada à estética, quer dizer, à filosofia, à ciência do belo e, mais precisamente, do belo artístico, pois dela se exclui o belo natural.”² A formulação é traiçoeira. Ela dá a entender que se trata de identificar o lugar das artes dentro dos moldes da ciência filosófica, ou seja, dentro do sistema filosófico do espírito iluminista. Assim, o tema da *Estética* vê-se, de antemão, submisso aos critérios definidos como fio condutor pela teoria filosófica.

Importa, desde já, lembrar que a filosofia de Hegel se propõe legitimar a ideia da liberdade e autonomia da razão humana. Por isso, ela acompanha a dinâmica cultural e político-social de sua época, tentando dar-lhe uma base argumentativa firme. Em consequência disso, só será atribuído um lugar à experiência estética dentro do sistema filosófico, desde que se considere as artes como um modo de expressar a liberdade do espírito humano. O alerta de Hegel, quanto a que a *Estética* trata da

“ciência do belo e, mais precisamente, do belo artístico” – em contrapartida ao belo natural – resulta dessa demarcação sistemática. Pois, afinal, o belo natural se produz segundo as leis da natureza e independentemente da intervenção por parte do homem; ao passo que o belo artístico nasce da liberdade humana, indicando com isso uma produtividade autêntica. Encontra-se, aí, uma argumentação capaz de explicar a tese de que a pior produção artística valeria bem mais do que qualquer maravilha criada pela natureza. É, pois, por expressar a atividade livre do homem, que as belas-artes ultrapassam em muito a beleza natural.

Hegel amarra, portanto, a experiência estética ao sistema filosófico-conceitual, entregando as artes à esfera dos conteúdos determinados pela filosofia. O horizonte temático, acessível à configuração artística, restringe-se, assim, à expressão de uma verdade sempre mediatizada pelo conceito. Caberia às artes procurar a forma de expressão mais adequada ao conteúdo predeterminado pela racionalidade construtiva; adequação esta, que se deixaria avaliar pela beleza expressa nas obras. Sendo assim, o belo artístico enfrenta um duplo desafio: encontrar a forma adequada ao conteúdo teoricamente consolidado, e excluir da produção artística tudo o que não se assemelhe à ideia da produtividade livre. Em “O belo artístico e o ideal”, título no qual as reflexões sistemáticas da *Estética* culminam, Hegel refere-se a essas condições delimitadoras do espaço disponível às artes. É nessa passagem da *Estética*, que o *ideal do belo* passa a definir a expressão de um *saber reprodutivo*, porque atribui às artes a tarefa de realizá-lo unicamente mediante configurações sensíveis. Saber este, que, segundo Hegel, teria levado as artes a perderem o seu espaço autêntico de

mediação do saber. Este, portanto, o modo como a *Estética* conseguiu cimentar a primazia da lógica filosófica sobre o saber mediatizado pelas artes, levando, por isso, ao desprezo da experiência estética em favor do, para ele, inquestionável domínio da razão no conhecimento da verdade.

Temos, assim, que, por mais consistente que seja a concepção hegeliana da experiência estética, ela depende de seu pressuposto iluminista, isto é, de sua fundamentação na autonomia humana. Com o quê, se esse fundamento viesse a desmoronar, a arte teria a chance de se libertar das restrições dele advindas e a ela impostas. Em outras palavras, se o dito fundamento soçobrasse, a concepção da arte submetida ao ideal do belo não funcionaria mais como condição restritiva. Mais ainda, a *Estética* de Hegel teria perdido seu eixo principal. Pois bem, foi justamente isso que ocorreu, quando as artes modernas tomaram forma e se concretizaram na presença, não só para os sentidos humanos. Por razões intrínsecas à dinâmica do mundo liberal, os rumos tomados por uma razão que insistia em ignorar seu próprio avesso irracional, facilitaram a eclosão de uma nova experiência, que, ao invés de ignorá-lo, a ele apontava, descaradamente. Com isso, a confiança na linearidade otimista do progresso deu lugar ao ceticismo, desnudando o que Adorno chamou de o *mundo administrado*, oposto àquele sonhado de uma autoiludida liberdade humana.

Ainda assim, faz sentido escolher a *Estética* de Hegel como referencial aos argumentos de Adorno. Primeiro, porque a exclusividade do ideal do belo, defendida por Hegel, desperta o interesse pelo que não mais se enquadra nesse ideal; e as artes, que o recusam, passam a interessar-se justamente pelas temáticas por ele diminuídas ou desprezadas. Uma vez libertas das verdades mediatizadas pela lógica do

conceito, elas passam a reconsiderar o que, no ideal do belo hegeliano, lhes era proibido, e a investir naquilo. Sendo assim, será justamente atentando ao que se passa pelo avesso da argumentação hegeliana, que encontraremos a chave de uma melhor compreensão da especificidade das obras de arte caracterizadas como *avançadas* por Adorno.

Com essas observações sobre alcance e limites da *Estética* de Hegel, temos uma base argumentativa, para agora investir nas considerações de Th. W. Adorno.

Sobre a autenticidade da experiência artística: Th. W. Adorno

Ao longo das explanações anteriores, mencionei o fato de Adorno ter chegado à sua *Teoria Estética* levado pela desilusão - exemplificada no horror do holocausto - quanto aos avanços da racionalidade iluminista. Sua constatação da instrumentalização da dita racionalidade para fins inumanos levou-o a responsabilizar as ciências modernas de terem assumido um papel ativo no descaminho da razão, ao desconsiderarem o seu próprio lado ameaçador e indiferente ao valor da liberdade humana. Segundo ele, qualquer tentativa de confiar na razão pura decepcionaria. Eis o fundo de horror subjacente à sua *Dialética Negativa*, que tem como horizonte empírico a experiência traumatizante com o Terceiro Reich. Como que à beira de um buraco negro, a ideia do humano e da verdade vê-se sugada pelo lado oculto da racionalidade instrumental, deixando apenas pistas de sua permanência utópica, a saber, *fora* do espaço dominado por essa razão. O que a *Teoria Estética* se propõe descobrir, é justamente essa utopia de uma *outra verdade* existencial humana. Ou, como citei no início deste ensaio: "A percepção

ideal das obras de arte seria aquela, em que o que é mediatizado se torna imediato..." Expressar a imediatez da verdade utópica – eis o desafio com que a arte moderna se debate.

É possível revelar toda a tensão inerente à produção artística moderna a partir da famosa metáfora usada por Adorno, para marcar o modo do aparecer autêntico, ou melhor, o aparecer autorreflexivo da arte moderna e contemporânea. Trata-se da metáfora do *fogo de artifício*, que, no meu entender, é a perfeita imagem da tensão apontada. Cito: "O fenômeno do fogo de artifício, que, devido ao seu caráter efêmero enquanto divertimento vazio, dificilmente foi julgado digno de consideração teórica, é prototípico para as obras de arte"; ele é a "apparition kat-exochén (aparição por excelência), sinal celeste produzido de uma só vez. *Mené Tequé*, escrita fulgurante e fugidia, que não se deixa ler no seu significado."³ As figuras produzidas no céu pelo fogo de artifício são como que um convite a decifrar seu possível significado; mas, no momento em que começamos a apanhá-las, elas se desvanecem, deixando só a lembrança de sua existência. A imediatez desse aparecer consolida-se na presença passageira do fenômeno, não permitindo sua verificação objetiva. Eis a experiência que se reproduz, de modo análogo, quando de uma visita nossa a uma exposição ou da leitura de um poema. Pois, por mais detalhada e competente que fosse a explicação de uma obra, dada pelo perito que nos acompanhasse, ela antes bloquearia do que levaria à sua compreensão. Não há dúvida, quanto a que uma explicação da composição de uma obra por nós admirada, lida ou ouvida, sua localização na história ou na biografia do artista, contribuem para um seu melhor entendimento; mas não se trata, aqui, disso. Trata-se de sua experiência imediata, do que a obra ela

mesma nos tem a dizer. Pois, o fascínio que nos agarra, no instante da descoberta da obra, quando ela nos vem ao encontro, como que se desfaz na abordagem explicativa. Na medida em que a explicação avança, o impulso desafiador da obra se esvazia; vale dizer que a obra assim se nega à *experiência estética*. Os conceitos escandidos pelo perito parecem apagar o que lhes escapa, e para o quê, justamente, a obra aponta, na sua imediatez. Não há lugar para ambos, nessa experiência. Tentarei, a seguir, conjecturar acerca do que poderia iluminar a concepção dessa experiência central na obra de Adorno.

O primeiro aspecto a lembrar diz respeito ao alto grau de reflexividade teórica inerente à produção artística moderna. O tornar outra vez imediata a experiência estética dá-se mediante uma passagem penosa através das deformações sofridas por ela sob o jugo da verdade científica. Por conter nela os efeitos de sua mediação conceitual, a obra de arte mostra-se-nos sempre paradoxal. Pois a imediatez refletida, que nela se efetiva, é o processo de uma verdade que evita o autoengano de ser definitiva. Sua linguagem rebenta as cadeias lógicas, jogando-se permanentemente de volta a si mesma. Vemos que, mesmo rompendo o compromisso com a verdade da razão teórica, os artistas alimentam-se dela enquanto seu oposto. Explica-se, assim, também o seu caráter hermético, indício dessa luta entre uma recusa que diz, ao mesmo tempo, *sim* ao recusado, impedindo-o embora de afirmar seu domínio. Esse hermetismo como que caricatura a ideia da verdade conceitual e a ironiza, abrindo espaço a uma outra verdade inacabada.

Vinculado a esse primeiro aspecto, o segundo tem algo a ver com a própria definição da arte enquanto arte. No contexto de Hegel, o conceito da arte deve-se a uma determinação sistemática dentro de sua

teoria filosófica. Se, agora, a arte moderna afirma seu destino opondo-se ao gesto afirmativo da teoria, e ameaçando perder o seu lugar no âmbito do saber filosófico, o que se observa é o contrário. Pois, se a perda de critérios válidos a leva a procurar espaço e formas inéditos de articulação – o que resulta na dificuldade em se diferenciar com clareza a arte da não-arte – o que nasce daí é uma estranheza que dá às artes modernas uma incontornável força teórica em relação à realidade; força ambígua, a que a teoria filosófica não se pode esquivar. Um caso exemplar é o do artista alemão, Joseph Beuys, que, na ampliação dos temas escolhidos e dos meios extraordinariamente banais e cotidianos de sua produção, rompe as fronteiras entre as coisas e o pensamento, desafiando o último a encontrar seu lugar na opacidade aparente da “obra”, porque ela insiste em ser “obra de arte”.

Sem condições de abordar a riqueza das observações adornianas, no que diz respeito, por exemplo, à racionalidade estética da produção artística ou ao seu caráter enigmático, abordarei brevemente certas questões da experiência literária, no intuito de concretizar o que está em jogo na *Teoria Estética*.

A experiência literária: Samuel Beckett, Marcel Proust e outros

Passando pelos textos da *Teoria Estética*, topamos com várias citações elogiosas das obras de Samuel Beckett, dando a impressão de termos neste o autor preferido de Adorno, quanto a dar testemunho do acerto de seu diagnóstico referente à literatura moderna. Vale a pena, por isso, lembrarmos alguns desses trechos de Adorno fazendo referência ao dramaturgo: “...a poesia retirou-se para o abandono, sem

reservas ao processo de desilusão, que destrói o conceito do poético; é o que torna irresistível a obra de Beckett."⁴ Ou, mais adiante: "O espaço que resta às obras de arte, entre a barbárie discursiva e o embelezamento poético, é só com dificuldade maior do que o ponto de indiferença em que Beckett se instalou."⁵ E, outra uma vez: "*Fim de Partie (fim de partida)* não é nem um fragmento de átomo, nem carece de conteúdo: a negação determinada de seu conteúdo torna-se princípio verdadeiramente formal e negação do conteúdo. A obra de Beckett dá esta terrível resposta à arte, que, pelo seu ponto de partida, a sua distância à práxis, e perante a ameaça moral, se torna ideologia graças à inconsciência da simples forma e sobretudo do conteúdo."⁶

Poderíamos acrescentar, ainda, outras passagens semelhantes, referentes à obra beckettiana, na *Teoria Estética* de Adorno. Têm-se a impressão de que o filósofo a tem como a experiência literária por excelência, na modernidade; de modo que me permito, aqui, apresentar alguns aspectos da obra do dramaturgo, a fim de compreendermos o porquê dessa escolha de Adorno.

Há poucos autores modernos, que, com a mesma insistência de Samuel Beckett, se ocuparam com a validade dos princípios sustentadores da tradição filosófica idealista. As figuras de Beckett giram, todas elas, em torno à ideia da autonomia do sujeito humano, tal como expressa na teoria da autoconsciência, na qual se funda a ideologia liberal. Giram em torno a essa ideia, eu repito, para apontar justamente a sua inverdade. Trata-se, nelas, de figuras humanas, que são, tanto física quanto mentalmente deficitárias, boiando no vazio de sentido de sua própria existência. Beckett leva suas criaturas a experimentar os limites de sua autopercepção enquanto pessoas-

sujeitos. Incapazes de dominar as necessidades do próprio corpo físico, e sem condições de dar sentido verdadeiro às suas falas, elas vivem um dilema insolúvel. Buscando embora, em cada palavra ou frase pronunciada, um significado a atingir, este se dilui no processo da lembrança, deixando pistas de um sentido possível à existência, que, mesmo elas, se desfazem após. É, contudo, esse jogo oscilante entre o proposto e o desmentido, na fala, que esboça o meio, o único, ao que parece, de um experimentar, ainda que precário, do próprio estar vivo... Isso acontece, tanto nos monólogos de Vladimir e Estragon, na peça *Esperando Godot*, quanto na conclusão a que chega o Eu-narrador de *O Inominável*. O jogo tragicômico, que aí se observa, é característico da ambiguidade que atravessa todas as peças de Beckett. Mas atentemos às últimas considerações, no romance, *O Inominável*:

“É preciso continuar, isso talvez já tenha sido feito, talvez já me tenha dito isso, talvez me tenham levado até o umbral de minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio aí onde estou, não sou, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.”⁷

É essa busca por sinais que confirmem a existência própria das personagens, no teatro de Beckett, que põe à luz o insucesso dos pressupostos idealistas da autoconsciência autônoma. São esses: a autoconsciência, a liberdade pessoal, o domínio da corporeidade física, tal como a efetividade da fala e sua determinação de sentido, que se veem postos no palco como estando arruinados, não restando, afinal, nada além do auto-engano do Eu, na existência.

Um outro exemplo literário, apontado igualmente por Beckett, apresenta o vaivém entre o gesto afirmativo da reflexão e a autenticidade da experiência estética que a contesta, no famoso episódio do *chá com madelaine*, oferecido ao narrador, Marcel, na sua infância, após passeio cansativo. No romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o jovem Marcel experimenta, de repente, num estado de espírito cinzento, o gosto do biscoito embebido no chá. O que lhe brota à sensação é a memória involuntária de um passado perdido, encerrado no gosto do biscoito. "É assim, com o nosso passado", escreve Proust, "é trabalho perdido buscar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos."⁸ Vemos que não escapa, a Proust, a autoilusão da razão quanto ao tempo linear e a fé no progresso, que se veem desmascarados ao longo da *Recherche*. Beckett aponta, nesta, uma experiência de realidade que escapa ao mecanismo racional do conhecimento, e brilha no horizonte da linguagem como *promessa*. E ele consegue festejar, aqui, com Proust, um caminho que burla a racionalidade instrumental vigente.

Notas

1 Adorno, Theodor W. (1982), *Teoria Estética*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, pág. 372.

2 Hegel, G.W.F. (1993), *Estética*, Guimarães Editores, Lisboa; pág. 2.

3 Adorno, op. cit., pág. 98.

4 Idem, pág. 28.

5 Idem, pág. 45.

6 Idem, pág. 280.

7 **Beckett**, Samuel (1989), *O Inominável*, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, pág. 137.

8 **Beckett**, Samuel (1986), *Proust*, L&PM Editores, Porto Alegre, pág. 45.

II.3 Subjetividade e Tempo – Beckett sobre Proust

Qualquer tentativa de compreender a literatura moderna enfrenta uma experiência paradoxal. Pois ela não consegue renunciar aos meios conceituais, com os quais a tradição do pensamento filosófico percorreu, no ocidente, o seu caminho vitorioso, ainda que apresente configurações surgidas e motivadas pela oposição radical de seu fazer em relação à auto imputada supremacia do saber teórico. O alvo de seus ataques subversivos é, pois, isso de que ela deseja sacudir-se, sem poder entretanto, fazê-lo de todo. Porque, também ela contém verdade e se quer compreender a si mesma, enquanto tal, logo, teoricamente. Daí o seu hermetismo, a sua resistência em ser imediatamente compreendida, provocando em nós a tentativa de decifrar a tensão que a atravessa, entre o desejo e a fuga simultâneos do impulso que a move.

Se essa afirmação for correta, teremos de reconhecer na literatura moderna a capacidade de mediatizar uma *outra verdade*, que aquela propalada pelo pensamento racional científico. Com isso, e dentro dessa perspectiva de argumentação, a tese de Hegel – segundo a qual, desde o Romantismo, teríamos de aceitar o fim da arte bela – revelaria pelo menos um cerne convincente. Pois estaria pleiteando pelo fim de uma arte cuja qualificação específica consiste na reprodução ou reapresentação artística de um saber legitimado de antemão pela reflexão.¹

Temos na *Teoria Estética* de Adorno a posição mais enfática contra a conclusão encontrada por Hegel quanto ao fim da arte, em sua *Estética*, sendo que seu questionamento nos leva a uma compreensão melhor do procedimento e das configurações artísticas da arte moderna. Não me

parece, contudo, ser este o resultado mais inovador da abordagem da arte, na obra de Adorno. Sua oposição veemente ao gesto dominador da razão científica leva-nos a esperar um entendimento melhor dos problemas inerentes à própria filosofia e ao modo de conhecimento objetificador, que nela também se observa. Mais ainda, a arte moderna promete colocar em dúvida os princípios aparentemente óbvios que subjazem ao espírito científico, de modo que se pode esperar exista nela um rico potencial diagnóstico, no que diz respeito às limitações do pensamento filosófico preso à tradição cartesiana.

Tendo-se isso em vista, os problemas provindos da imposição da autoconsciência do sujeito humano e do modelo autorreferencial ao saber tornam-se o tema por excelência das obras de arte mais avançadas em nossa época. Esse tema não é apenas o conteúdo preferencial da produção artística avançada; ele afeta também o modo de construção das obras, passando a determinar as formas e os procedimentos da atividade criadora, sendo que a autodeterminação da arte e de seus meios, a exploração de sua capacidade expressiva, o colocar em xeque a subjetividade artística, ou a perda do caráter de objeto (ver, por exemplo, o *happening*), devem ser entendidos como as suas diversas articulações na luta empreendida por ela contra o espírito iluminista.

Detendo-me, agora, na interpretação beckettiana da obra de Marcel Proust², quero insistir em que existem poucos autores, na literatura moderna, que, como Beckett, insistiram tanto nos resultados da filosofia pós-cartesiana observados no desdobramento da consciência ocidental. Poucos, que, com tal obsessão, apostaram tanto na compreensão e denúncia do que daí brotou na história do conhecimento humano.³ O

texto de Samuel Beckett sobre M. Proust, alvo das considerações que seguem, não aponta apenas à temática central da obra proustiana. Ele apresenta, sobretudo, o auto entendimento de Beckett quanto aos princípios de sua própria produtividade literária. Mesmo refractadas pelas questões proustianas do tempo e da memória, as considerações de Beckett põem em foco o duto filosófico de sua própria obra, encenando a farsa da subjetividade humana na sua autopercepção enquanto autônoma (que teve em I. Kant, J. G. Fichte e G. W. F. Hegel os seus mais convictos defensores). Sendo assim, ao abordar o tema do tempo como horizonte e condição da identidade pessoal do ser humano, insistirei sobretudo na refutação de Beckett quanto aos fundamentos de sua possibilidade, recorrendo a Proust como meio reverberante do que Beckett ele mesmo encenava em suas peças.

Antes de entrar na interpretação do ensaio de Beckett sobre Proust, esboçarei o contexto filosófico, dentro do qual se move a obra de ambos. *À la recherche du temps perdu*,⁴ romance escrito por Proust durante os anos vinte e trinta do século passado, acompanha, de certo modo, o espírito filosófico desenhado nos trabalhos de Henri Bergson, e indicado no epíteto *filosofia da vida*. Proust foi discípulo atento de Bergson, compartilhando a sua convicção de que haveria uma íntima ligação entre filosofia e literatura. Convicção extraída à suspeita de que a tradicional distinção sujeito/objeto, à base da teoria do conhecimento, seria um equívoco. Do ponto de vista teórico, as obras mais importantes de Bergson, para esse contexto, são *Matéria e Memória* e *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*.⁵ Nelas, o filósofo luta contra a mencionada distinção entre o sujeito cognitivo e o mundo objetivo, que é a marca da teoria do conhecimento pós-cartesiana. A reabilitação da

sensibilidade reprimida e sua função constitutiva para a fundamentação do saber passam a ocupar um papel predominante em sua filosofia. Proust e, a seguir, também Beckett alinham-se a essa posição, favorecendo, aliás, o resgate de outra tradição cultural-filosófica do século XIX, como, por exemplo, aquela defendida por A. Schopenhauer.⁶ Em outras palavras, o projeto filosófico de Bergson torna-se atraente por contradizer uma racionalidade objetificadora, que impede o acesso a uma verdade outra que aquela do conhecimento científico ou causal.

Bem, considerando-se que posições críticas só são convincentes na medida em que consigam entrar na discussão sobre os pontos relevantes das concepções criticadas, aniquilando-as à base dos pressupostos por elas defendidos, a crítica quanto à validade do domínio incondicional da razão teria de questionar as condições transcendentais do apriorismo kantiano e seus derivados no Idealismo alemão, investigando a legitimidade, ou, pelo menos, a sustentabilidade de seu projeto. Isso, porém, levaria a um impasse, já que, buscar justificar a crítica através de uma argumentação racional significa recair no círculo dos conceitos filosóficos, dos quais se está justamente suspeitando. Em outras palavras, a crítica não deveria apoiar-se nos meios conceituais por ela mesma denunciados, se quisesse evitar a chamada *contradição pragmática*. Como evitá-la, porém? Para Proust e Beckett, são a produtividade e o procedimento artísticos, que oferecem saída ao impasse. É que as artes, e aqui trata-se especificamente da literatura, não ficam presas nos meios conceituais do pensamento. Elas conseguem recorrer aos meios sensíveis de expressão, e a um procedimento capaz de explorar as fontes da sensibilidade e da intuição. Mais ainda, a linguagem artística, em seu sentido mais amplo, não está

comprometida com a lógica do jogo argumentativo em sua função delimitadora do saber, ainda que precise fazer referência a ela. Enquanto literatos, Proust e Beckett não precisam confiar no instrumentário conceitual. Muito pelo contrário, ao demonstrar, nas suas obras, uma falha na função delimitadora das condições transcendentais da sensibilidade - como tempo e espaço -, eles conseguem minar não só o pretense autodomínio da razão, senão, também, a tese da autonomia do sujeito. O que leva também à implosão da suposta autossuficiência do saber filosófico-conceitual. Com um tal resultado, nascido da nova experiência estética possibilitada pelas artes modernas, podemos, hoje, atribuir à literatura o ser não só uma fonte originária do conhecimento, senão a mais autêntica de nosso tempo. Pois, por não resultar da reflexão filosófica e não ter de segui-la, a literatura aponta os limites da fonte puramente racional do conhecimento, à qual se opõe de modo incisivo.

Para melhor entendermos o que se passa nesse processo de denúncia e recusa da delimitação puramente racional do conhecimento, nas obras de Proust e Beckett, desenharei aproximadamente o palco em que isso acontece:

a) O conhecimento objetivo, no sentido estrito da palavra, só pode ser legitimado pela perspectiva exclusiva de um sujeito racional. A saber, pelo "eu penso, que deve poder acompanhar todas minhas representações."⁷ Esta seria, segundo Kant, a instância originária, capaz de garantir a unidade do múltiplo de nossas representações. Ela seria a instância originária, portanto, não só da unificação de nossas representações, senão também da determinação dos objetos de nosso conhecimento e, por fim, de nosso acesso ao mundo. b) A fim de levar a

efeito a função cognitiva, o “eu penso” precisa de uma infraestrutura que garanta sua autorreferencialidade, a fim de evitar o risco de cair num regresso ad infinitum. Nessa infraestrutura, o Eu-sujeito tem de estar numa unidade tal em relação a si mesmo, a ponto de não ter de remeter a uma instância qualquer legitimadora fora de si. Ao longo das tentativas no sentido de cumprir tal exigência, surgiram sérios problemas referentes à construção do modelo autorreferencial do sujeito pensante; problemas expostos com muita nitidez, na filosofia de Fichte.⁸ O que dificulta pensar este modelo, consiste justamente na exigência racional de que todo saber verdadeiro tem de encontrar seu fundamento em um ato de liberdade originária do eu humano, a saber, em sua autonomia. c) Seja qual for o argumento crítico que se levante frente a este modelo, destaca-se nele o conceito que delimita a objetividade do conhecimento. O mundo surge, aqui, como o mero produto das condições estruturadoras da razão. Significa que só podemos conhecer aquilo que se submete às condições delimitadoras de nosso pensamento. Sendo assim, o mundo não estruturado e domado pela complexa estrutura do aparelho cognitivo fica inacessível ao nosso saber, e nem mesmo se sabe se existe.

Aceita essa delimitação kantiana do conhecimento humano, ficamos encerrados na camisa de força das condições transcendentais do pensamento, entre as quais se encontra a nossa sensibilidade, tendo-se, no tempo, a condição a priori do sentido interno, e, no espaço, aquela do sentido externo, ambos compreendidos enquanto condições da capacidade sintética da razão e enraizadas na constituição das faculdades do conhecimento. Pois bem, será exatamente essa estrutura interna do aparato cognitivo kantiano o alvo preferencial das obras de

Proust e de Beckett. Ambos conseguem mostrar, que todas as nossas sensações são ilógicas e insignificantes. É Beckett quem escreve, que, nessa concepção do aparato cognitivo kantiano, "from any given sensation", elas são interpretadas "as being illogical and insignificant."⁹ Impede-se, com isso, o pensar uma possível existência de fontes do saber não presas às condições da razão; ou seja, capazes de contribuir de modo ativo e às vezes até perturbador na formação do conhecimento. Exigindo-se, assim, o domínio rigoroso da razão sobre o conhecimento; não se pode ceder espaço à experiência das artes como fonte possível do saber e caminho para entender o mundo. Tampouco poderia ser admitido à arte o emancipar-se em relação à zona do conhecimento organizada inteiramente a partir do sujeito cognitivo, em sua autonomia.

Ainda assim, as artes modernas reagem contra esse impedimento, ocupando-se de modo obsessivo e apaixonado, com as causas da supremacia da razão no mundo moderno. É conseqüente, por isso, o seu propósito de tematizar as raízes dessa prepotência. Mediante o instrumentário do qual dispõem, isto é, mediante configurações e procedimentos artísticos, suas obras questionam a legitimidade da submissão da arte ao conhecimento filosófico-científico. É óbvio que tal empreendimento não quer, nem pode deixar-se prender nas redes conceituais da argumentação filosófica, já que esta se torna, ela mesma, o alvo da suspeita dos artistas. De modo que, apostando antes na força da expressividade da linguagem, Proust e Beckett põem, renovadamente, em cena, a debilidade da autoconsciência do Eu-sujeito. Seja mediante experiências inscritas no corpo e enraizadas na sensibilidade; seja minando a pressuposta linearidade do espaço-tempo como base da construção da identidade pessoal, a abordagem temática de que se

servem corroe o cerne das convicções que subjazem à autoconsciência intelectual das ciências objetivadoras. Ambos autores encenam essa invasão corrosiva no sujeito humano em sua pretensa autonomia, fazendo dela a força motriz de sua obra literária. Pergunto, agora, se fatores não alcançados ou recalcados pelas condições transcendentais do saber estariam, realmente, subjacentes à nossa experiência da realidade, e poderiam ser revelados na obra artística? E se assim for, como demonstrar tal experiência? Quais seriam, ademais, as consequências disso para a compreensão da subjetividade enquanto sendo idêntica a si mesma?

Para evitar, desde já, um possível equívoco, sublinho que, com tais perguntas, não quero insinuar que Proust e Beckett tivessem tentado anular a teoria transcendental do conhecimento. Muito pelo contrário, ao invés de a experiência estética propor ou insinuar uma alternativa, é bem mais provável que ela antes revele o paradoxo inescapável inerente à filosofia que dela se ocupa. É este paradoxo que a literatura moderna se propõe trazer à tona. Na arte moderna não se trata de uma atitude de mera negação da ideia da razão enquanto auto fundada, senão, isto sim, da descoberta de um núcleo de inquietação no bojo de sua racionalidade. É essa tensão, que imprime autenticidade às obras da literatura moderna. É ao perderem o domínio de seu objeto, ao fugirem dos limites tradicionais das formas tidas como admissíveis, ao suspenderem a distinção clara entre arte e vida, e oporem-se à unidade temporal e espacial de seu conteúdo mimético, que elas encontram sua própria verdade.¹⁰

Chegado, agora, à obra de Proust e Beckett, pergunto, primeiro, pelo modo proustiano de tematizar o paradoxo acima mencionado e, a seguir,

pergunto como Beckett compreende, ele mesmo, a experiência de Proust. Tomando dois exemplos encontrados na *Recherche*, e os juntando com as observações de Beckett no seu ensaio sobre o escritor, tentarei traçar algumas linhas da experiência estética aí contida.

O primeiro exemplo, ao qual me refiro, encontra-se no primeiro volume do romance, intitulado "No caminho de Swann". Trata-se do já referido episódio do chá com *madelaine*, oferecido ao narrador, Marcel, quando chegado à casa após passeio cansativo. Nesta ocasião, sua mãe lhe ofereceu um chá, "coisa que era *contra os meus hábitos*. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos cheios, chamados madalenas, e que parecem moldados na vulva estriada de uma concha de S. Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara um pedaço da madalena. Mas, *no mesmo instante* em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, *tocou meu paladar*, estremeci atento ao que se passava de *extraordinário* em mim. Invadira-me um prazer delicioso. Isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tomara, indiferentes as vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade tal como faz o amor, *enchendo-me de uma preciosa essência*, ou antes, essa essência *não estava em mim, era eu mesmo*. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? ... Deponho a taça e volto-me para o meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como? E recomeço a me perguntar qual poderia ser esse estado desconhecido, que *não trazia nenhuma prova lógica*, mas a evidência de sua felicidade, de sua *realidade ante a qual as outras se desvaneciam*." (os destaques são meus. HGF)

A sensação de felicidade tem origem na lembrança instantânea de um passado vivido na infância feliz, em Combray. É esse passado que assalta Marcel e gera uma realidade inexplicável, curiosa e estranha, mas surpreendentemente íntima. Que tipo de realidade é esse? Como o narrador consegue ter acesso a ela e, mais ainda, como ela se distingue da normalidade cotidiana? Para conseguir responder tais perguntas, busco uma interpretação mais detalhada do texto citado.

Marcel adscrive à experiência inusitada, que acaba de ter, uma instantaneidade inacessível a qualquer determinação categorial e a um possível enquadramento na normalidade de seu dia-a-dia (“contra meus hábitos”; “não trazia nenhuma prova lógica”; “a evidência de sua realidade”). A estranha realidade impõe-se a ele, sem qualquer fundamento causal e sem integração na linearidade da experiência anterior, isto é, no contexto habitual do passado. A fim de introduzir o leitor no cenário dessa *invasão do passado na consciência*, Proust indica aspectos caracterizadores das circunstâncias situacionais, sob as quais a lembrança inesperada surge, ou melhor, ataca o narrador. Assim, no início da passagem citada, este fala acerca da decisão de tomar o chá embora a “coisa fosse contra os meus hábitos”. Houve uma violação das regras normais, que, até então, organizavam o seu dia-a-dia. Já aqui, é a violação do *hábito* que vem esclarecer o que se passa. No texto original inglês, de Beckett, *habit* remete ao instalar-se em casa; o *habitare* latino expressa o morar em condições estáveis, em ambiente e circunstâncias previsíveis. A pessoa, o sujeito se instala, confia no seu ambiente a partir da tranquilidade repousante da mesmidade regida pelo seu confiabilíssimo aparato cognitivo, que o situa sem rachas no múltiplo das experiências contingentes. O “eu penso” kantiano é o ponto de apoio

desse habitar no mundo cotidiano. Feito *hábito*, é o *repouso* no fluxo de acontecimentos alinhados no tempo de modo previsível, que se impõe, sem permitir sobressaltos ao narrador, poupando-o ao esfacelamento instantâneo de sua percepção por trás do palco organizado da consciência.

Tendo por base as considerações de Beckett acerca da obra de Proust, podemos dizer que o hábito se gesta regido sobretudo pelo esquecimento e a memória voluntária. O modo de nos adequarmos ao ambiente social leva-nos inconscientemente a ignorar os conteúdos de experiências que ponham em risco nossa pretensa identidade, e que perturbariam a organização social de nossa vida. Essa recusa, que se instala em nossa percepção das coisas, e vem marcada pelo esquecimento, vigora no processo da autoexperiência cotidiana e na regência inconsciente das relações sociais. Trata-se de um mecanismo, que leva ao esquecimento de tudo que possa ameaçar e minar a imagem de nossa identidade. Eis o tempo kantiano – como forma transcendental do sentido interno – que rege a construção da identidade subjetiva à base do pressuposto de sua linearidade. Com Proust e Beckett, esse tempo se materializa no *hábito*.

Um seu segundo mecanismo, é a abstração praticada pela *memória voluntária* na percepção do vivido. Com ela, a presentificação do passado na forma habitual nasce da censura do inusitado, insintindo na mesmidade. A memória voluntária só traz à presença o que confirma o hábito no agora.

“Memory and habit are attributes of the time cancer” (memória e hábito são atributos do câncer do tempo), escreve Beckett, sendo que “the laws of memory are subject to the more general laws of habit”¹² (as

leis da memória estão submetidas às leis mais gerais do hábito). É o hábito que determina a função da memória e do esquecimento, com os quais conseguimos manter o construto da identidade pessoal. Em termos aproximados à concepção kantiana, poderíamos dizer, que o tempo linear como forma organizadora de nossas intuições é a condição de defesa do indivíduo frente às experiências ameaçadoras à sua identidade.

Em contrapartida a essa visão inspirada na descrição do aparelho cognitivo kantiano, Proust e Beckett encenam para o eu uma experiência outra e enormemente desprotegida. Uma experiência que, à mercê da memória *involuntária*, toma o indivíduo de surpresa, pondo abaixo os bastidores de sua autodefesa, a saber, o hábito e a memória voluntária. Isso traz consigo pelo menos três alterações importantes. Em primeiro lugar, a memória involuntária rouba ao hábito a batuta do esquecimento. Emersa da súbita presentificação de um passado reprimido, mas inscrito nos sentidos corpóreos (“no mesmo instante em que aquele gole... tocou o meu paladar ...invadira-me um prazer”) ela varre o esquecimento da cena. Segundo: ela também o anula, ao conseguir driblar o mecanismo construtor da identidade fixado na memória voluntária. Por fim, o que aí desaparece é o também habitual sujeito do conhecimento cuja razão se autointitula soberana. (“...enchendo-me de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo”; e “... o que se passava de extraordinário em mim”).

Nessa passagem do texto de Proust conectam-se mutuamente os três aspectos indicados (hábito, memória voluntária, memória involuntária). Mais do que isso, é o seu conjunto que dá sentido à experiência exposta no texto, na qual temos o fundamento da reflexão

artística, na *Recherche*. É evidente que a invasão instantânea da memória involuntária perturba a vida do narrador e resulta na perda do chão seguro à sua autoconsciência. O surpreendente, na experiência do que “se passava de extraordinário em mim” (no sentido estrito de *escapar à ordem vigente*), não se explica por raciocínios baseados em causas possíveis. A memória involuntária não atualiza, nem objetifica o passado, enquanto tal. Seu verdadeiro sentido está no jogo entre duas opções explicativas: por um lado, o passado vivido de uma infância feliz não se integra na moldura da vida atual do narrador, organizada no hábito tranquilizador de uma existência sem surpresas. Por outro lado, o passado emerso da memória involuntária exige espaço na presença; ou seja, não se deixa negar e excluir, porque é parte integral de sua existência. A linearidade temporal enquanto condição apriorística de sua identidade vê-se minada de modo irreparável e libertador (“...a evidência de sua felicidade, de sua realidade ante a qual as outras se desvaneciam...”). Marcel se deixa invadir pela lembrança aflorada, que dele se apossa. Esse passado não se deixa prender na lógica temporal própria ao hábito, nem mantém a distância do *já sido*. A alegria vivida à sua emersão é um agora irremovível da consciência. Mas se esvai, impossível de ser revivida, porque o hábito volta a dominar e não há esforço voluntário que reponha a lembrança verdadeira, eco de um “paraíso perdido” (“trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis”). Beckett extrai dessa perda uma consequência radical, quando diz que “as aspirações de ontem eram válidas para o eu de ontem, não para aquele de hoje” (“The aspiration of yesterday were valid for yesterday’s ego, not for today’s”)¹³

Fazendo embora parte da biografia da pessoa, esse passado verdadeiro não se pode integrar na identidade fictícia do sujeito habitual. E restam ao *eu oculto* e apenas adivinhado no *eu habitual*, não mais que ensaios desesperados de uma aproximação que não se deixa influenciar pela consciência.

Tanto Proust quanto Beckett apostam numa encenação dessa experiência, em sua obra; mas é sobretudo Beckett, que apresenta as mais diversas e grotescas variações desse processo.¹⁵ E não se trata, aqui, de “formas de redução da subjetividade”, como W. Iser quer fazer entender essa estrutura¹⁴. Pois, com Beckett, tal como com Proust, o indivíduo só ganha consciência de si perdendo-a, ininterruptamente.

A pergunta que me ocorre, é quanto à possibilidade ou não de se poder identificar um *portador* da experiência vivida mediante a dita memória involuntária. Beckett usa a expressão: “Estar presente à sua própria ausência”, para indicar a inviabilidade de um Eu-sujeito transcendental ser o portador ou produtor dessa realidade outra, que burla a lembrança voluntária. Não há, nessa experiência insólita, lugar nenhum para um sujeito autoconsciente, capaz da tarefa titânica de “pôr-se a si mesmo enquanto sujeito”, como o queria J. G. Fichte. Segundo a interpretação de Beckett, a memória involuntária trará à presença a realidade perdida do sujeito e, com isso, a sua própria perda, a saber, a “realidade de seu Selbst perdido” (reality of his lost self).¹⁶ Logo, é devido à necessidade do conhecimento objetivo, que precisamos manter a ideia do Eu-sujeito. É a manutenção dessa postura teórica que viabiliza, segundo Beckett, o único modo de experimentarmos ao menos o fracasso de seu pressuposto. Fracasso que acena na experiência da memória involuntária, com a visão de uma realidade outra que a racional,

mas que é vivida, em Proust, não porém em Becket, como promessa de *felicidade*, na *alegria* que dela se desprende.

Bem, nós topamos, aqui, com os limites impostos pelo Idealismo alemão para o conhecimento. Ou, o que é o mesmo, descobrimos o paradoxo que subjaz a uma fundamentação teórica da experiência artística, a qual não pode, contudo, prescindir da fundamentação teórica que ela mesma nega. Ainda que a pressuposição de um Eu-sujeito se revele inviável, é ela, como vemos, que fundamenta a teoria, de modo que a arte precisa conviver com ela. Nem Proust nem Beckett conseguem suspender o paradoxo inerente à obra de arte moderna. Bem antes, são obrigados a mantê-lo, para que a arte continue existindo enquanto arte, também na teoria. Os dois tiram proveito dos princípios transcendentais da posição kantiana como matriz impulsionadora de suas obras literárias, explorando o paradoxo que as atravessa. Ambos dependem da assunção do ponto de vista idealista da subjetividade e da teoria de autoconsciência, a fim de mostrar, mediante as diversas configurações e experiências artísticas, a sua inviabilidade. O resultado que alcançam torna-se, aliás, visível *via negationis*, na perda da ilusão quanto à autonomia do sujeito humano pensante. Não é possível ao homem dominar a realidade da memória involuntária enquanto realidade palpável neste mundo. É isso o que as obras de Proust e de Beckett tematizam, ainda que de modo diferente, na tentativa repetidamente frustrada de encontrar, para o eu, um solo não movediço à experiência de si na existência. O "paraíso perdido", em Proust, é a u-topia propriamente dita, a ausência de um lugar no qual se possa instalar a alegria, o gozo da própria existência. A realidade, aí constelada enquanto ficção, ilumina

a tragédia de um sujeito que, para continuar a sê-lo, precisaria poder “estar presente à sua própria ausência.”

Eu volto a Proust, para finalizar. No último livro de seu Romance, intitulado “O tempo reencontrado”, quero destacar uma metáfora, cujo significado lança luz à obra no seu todo. Cito: “Minha pessoa de hoje não passa de uma pedreira abandonada, que julga igual e monótono tudo quanto encerra, mas de onde cada recordação, como um escultor grego, tira inúmeras estátuas.”¹⁷ O que tem ele em mente, ao comparar a situação atual de uma pessoa com uma pedreira abandonada? Uma pedreira abandonada está morta; sua estrutura visível é definitiva, nada se irá alterar no seu aspecto. Ela está lá, como uma natureza morta. Olhando, porém, de perto, podemos identificar os seus contornos duramente alterados, os sinais das camadas arrancadas ao corpo original pelos cortes e curvas abruptos, os veios retorcidos que abrem caminhos pela massa inerte, e assim por diante. Atentando-se a ela, porém, a pedreira se narra a si mesma, conta *sua* história assim petrificada, desde a gênese e através de toda sua longa odisséia. Se o Eu-narrador, na *Recherche* de Proust, é essa pedreira, se dela nada conseguirá extrair enquanto se deixar aprisionar do hábito e da memória voluntária, *enquanto artista* sofrerá um abalo e ganhará nova consciência - para arrancar de si, no cinzel da lembrança, formas insuspeitadas de inúmeros possíveis. Na *Recherche*, é a lembrança que aponta o caminho ao inaudito, ao jamais dito na história do sujeito petrificado. O *tempo reencontrado* parece, pois, significar para o indivíduo humano não só a aceitação de que a realidade é uma ficção, senão também a aceitação da *promessa* que o habita e lhe lança um apelo a que a decifre. Porque é a partir do vazio que se abre ao

desaparecimento do eu habitual na lembrança involuntária, que, como de uma pedreira aparentemente abandonada, outras figurações possíveis aguardam por ser extraídas... e expor sua *verdade*...

Notas

1 **Hegel**, G.W.F. (1974), *Estética*, cap. 1º, em: Os pensadores, 1ª edição, São Paulo; pág. 95.

2 **Beckett**, Samuel (1986), *Proust*, L&PM Editores, Porto Alegre.

3 Compare sobretudo as passagens finais da trilogia de romance (1989), Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

4 Ver a edição (desde 1948) da Editora Globo, Porto Alegre, na tradução de Mario Quintana.

5 **Romanos**, Konstantin (1988), *Heimkehr – Henri Bergsons lebensphilosophische Ansätze zur Heilung vom erstarrten Leben* (Regresso ao lar – os princípios de uma filosofia da vida de Henri Bergson para a cura da vida paralisada), Editora Athenäum, Frankfurt.

6 **Pothast**, Ulrich (1982), *Die eigentliche metaphysische Tätigkeit – über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung auf Samuel Beckett* (A verdadeira atividade metafísica: sobre a estética de Schopenhauer e sua aplicação a Samuel Beckett), Suhrkamp-Verlag, Frankfurt.

7 **Kant**, Immanuel (1974), *Crítica da Razão Pura*, em: Os Pensadores, São Paulo, 1ª edição, pág.82.

8 **Fichte**, J.G. (1973), *O princípio da doutrina da ciência*, assim como *O programa da doutrina da ciência*, em: Os Pensadores, São Paulo, 1ª edição.

9 **Beckett**, Samuel (1986), op.cit., pág. 71.

10 Ver meu ensaio I.5, neste livro.

11 **Proust**, Marcel, ver nota 4, vol. 1, pág. 45.

12 **Beckett**, Samuel (1986), op.cit., pág. 18.

13 Idem, pág. 13.

14 **Iser**, Wolfgang (1968), em: *Poetik und Hermeneutik*, vol. 3, Fink-Verlag, München, pág. 435.

15 Compare, por exemplo, *The last Tape*, ou *Happy Days*.

16 **Beckett**, Samuel (1986), *op.cit.*, pág. 41.

17 **Proust**, Marcel, *O tempo redescoberto*, vol.7 da edição da Editora Globo (ver. Nota 4), pág. 248 passim.

III

A verdade do Ouvir – uma excursão

III.1 Considerações acerca de uma Filosofia do Ouvir

A relação entre música e filosofia depende do papel atribuído ao ouvido na geração do saber. A história cultural do Ocidente é exemplar na verificação dessa tese e se manifesta em grande parte mediante as alterações ocorridas na função do ouvir para a legitimação do conhecimento. Será, pois, a experiência do ouvir, que nos servirá como fio condutor às considerações a seguir.

Para iniciar, desenharei uma breve referência histórica, quanto ao processo da desvalorização do ouvir em favor do olhar na cultura ocidental, desde a Grécia antiga. Em um segundo passo, seguirá um relatório de experiências cotidianas, apontando a importância do ouvido no acesso à realidade vivida; visto, assim, pôr em xeque a ideia de que o conhecimento científico se fundaria sobretudo na experiência ocular. Em um terceiro momento e à base dessas experiências, formularei algumas teses em favor da produtividade do ouvir na educação, especificamente na educação musical.

Uma breve retrospectiva histórica

Quando se trata de legitimar o conhecimento científico, nos nossos dias, é o recurso à primazia do olhar em detrimento do ouvir, que salta aos olhos. Este não é, contudo, um fato natural, senão o resultado de um

processo histórico que tem sua origem na filosofia grega, passando pela teologia medieval e indo desembocar no espírito objetivista do Iluminismo; neste alcança-se o auge no desprezo do ouvido como fator a se considerar para o conhecimento. Embora o caminho pareça ser, à primeira vista, um caminho linear, seu resultado na valoração exclusiva do ver não chegou a anular completamente a importância do ouvido como meio de acesso ao conhecimento do mundo real. Muito pelo contrário, no avesso da moderna hegemonia cognitiva do olhar, o ouvir continua participando decisivamente na elaboração do conhecimento. Há indícios claros disso, que vêm comprovar sua gradativa reabilitação. Vejamos, então, o que a retrospectiva histórica nos diz.

Na filosofia clássica dos gregos, o ouvido era um meio inquestionável na recepção do que os deuses desejavam presentear aos homens, como princípios verdadeiros de uma sociedade justa. Foi com muita naturalidade, que os mitos gregos recorreram ao ouvido como o receptor dessas mensagens. Temos, por exemplo, o oráculo de Delfos, através do qual os deuses anunciavam decisões de grande impacto na vida coletiva. Temos, no mito de Édipo, os depoimentos de Tirésias, o *vidente cego*, que davam pistas ao rei infeliz, nas suas investigações acerca das calamidades que assolavam Tebas, levando-o, afinal, a denunciar a si mesmo como assassino do próprio pai e marido da mãe - os crimes mais abjetos naquela sociedade. Temos, ainda, os diálogos platônicos, em que o auscultar da linguagem falada era a condição imprescindível, mediante a qual os interlocutores chegavam ao saber. Trata-se, aí, da mesma confiança no ouvido enquanto órgão da verdade, da qual o Velho Testamento lança mão, ao fazer Deus revelar-se a Moisés pela voz, cegando-o ao brilho emitido pela sarça ardente.

Nenhum desses exemplos põe o olhar como meio de verificação da verdade; o ouvir tem sempre a primazia.

A Idade Média foi o período em que se deu o primeiro movimento em direção a uma desvalorização do ouvido como meio do novo conhecimento conquistado sobretudo teoricamente. Para fazer entender essa evolução, lembro a dificuldade encontrada pelos missionários cristãos em divulgar convicções religiosas dentro do mundo pagão. A promulgação oral dos dogmas teológicos atingia poucos ouvintes, de modo que os representantes do clero se viram compelidos a encontrar uma fonte imagística forte e acessível às populações analfabetas, capaz de apresentar concretamente os conteúdos teológicos. É essa necessidade que explica, em parte, a sacralização das Escrituras Sagradas e sua penosa exegese pelos Santos-Padres. Desde aí, a mensagem religiosa passa a ser ricamente ilustrada em imagens, que narram, dramaticamente, os acontecimentos encenados pelas figuras santas. As palavras divinas, expressas nas ilustrações das Escrituras Sagradas, fazem-se assim compreensíveis para todos, cristalizando-se em imagens enquanto verdades da fé. Foi com essas ilustrações que se fez, no ocidente, os primeiros passos no sentido da valorização do olhar como critério legitimador da verdade contida nas narrativas. O ouvido viu-se, então, degradado a meio fugidio ou pouco consistente de acesso ao saber, perdendo a função cognitiva anterior.

Embora o missionarismo religioso medieval tivesse dado os primeiros passos em direção a uma valorização exclusiva do olhar, para o conhecimento rigoroso, isso não significa que o ouvido tivesse perdido, de uma vez por todas, sua função ativa na construção do saber. Desalojado pelo olhar, ele buscou refúgio na “voz interior” do indivíduo; o

ouvir como que hiberna, aí, de modo subversivo. Reconhecido sobretudo pelos místicos, esse “ouvir dentro de si” funda uma tradição, que se mantém até hoje. É um *ouvir*, que se oculta, por exemplo, no ritual católico da confissão, a proteger, desde o século IX, o anonimato do pecador.

O desprezo do ouvido na recepção do que é considerado verdadeiro, atinge um auge na marcha triunfal do espírito iluminista. O suposto domínio irrestrito da razão, defendido pela ampla maioria dos representantes mais significativos dessa corrente, parece levar à desvalorização definitiva do ouvir como meio do conhecimento. E isso atinge a música, também. Segundo os pensadores iluministas, faltaria a ela a qualidade da objetividade, imprescindível à ideia da razão científica. As opiniões a esse respeito eram bastante claras. Diferentemente das artes visuais, segundo Kant, a música “julgada a partir da razão, tem menos valor do que qualquer das demais artes belas.” O filósofo legitima essa afirmação dizendo que a música “joga apenas com sentimentos”¹ expressando algo meramente subjetivo, logo, não confiável. Além disso, ele prossegue, “à música pertence uma certa deficiência de urbanidade”; ela seria “como que o deleite causado pelo cheiro que se propaga. Quem tira seu lenço perfumado do bolso, incomoda todos em torno e ao seu lado, contra a vontade deles forçando-os, ao querer respirar, a gostar do mesmo.”

Essa analogia diz tudo. Com argumentos semelhantes, Hegel também desqualificará a música, enfatizando a primazia da razão. Para ele, “a tarefa principal da música consiste em não fazer ressoar a objetividade propriamente dita, senão, ao contrário, a maneira pela qual o ser próprio mais íntimo vê-se movido em conformidade com sua

subjetividade e alma ideada.”² E prossegue: “O som é, de fato, uma expressão e formalidade, porém, uma expressão que, exatamente por ser formalidade, se faz desaparecer de imediato. Mal o ouvido a pega, ela emudece...” A citação desses dois expoentes do Iluminismo dá prova da radicalidade, com a qual o ouvido como órgão de acesso ao saber se vê sacrificado no altar do deus-razão. Em ambos, a defesa intransigente da razão impossibilita o reconhecimento do ouvido como elemento essencial na construção do saber. Não por acaso, como observa Adorno, mais tarde, “Hegel e Kant foram os últimos que, para falar francamente, puderam escrever uma grande Estética sem nada entender de arte.”³

Podemos dizer que, fazendo do mundo o seu refém, a razão humana fomenta o vício da objetividade e expulsa o ouvido do âmbito do conhecimento a ser aceito. Ainda assim, o espírito iluminista vem há algum tempo perdendo a sua irrefutabilidade, de modo que se faz cada vez mais necessária uma reavaliação da cognitividade própria ao ouvir. Foram especialmente a *Teoria Crítica* e a *hermenêutica filosófica* que apontaram o déficit e as consequências desastrosas da redução da razão científica a uma racionalidade meramente instrumental. Contra o projeto iluminista, que atribui ao olhar a função cognitiva por excelência – em detrimento do ouvido – vem surgindo, desde a segunda parte do século XX, tendências importantes no sentido de valorizar o ouvido. Falando acerca do que ele denuncia como “tirania ocular”, Ulrich Sonnemann sublinha a negligência nefasta em relação ao ouvido como órgão constitutivo do acesso cognitivo ao mundo.⁴ Sua crítica dirige-se contra a tese de que seria do olhar – como o queria Kant – que dependeria a presença do objeto como construto da razão, para o conhecimento. Segundo Sonnemann, essa tese teria, na verdade,

bloqueado o reconhecimento do caráter mimético do ouvir e de sua força construtiva no saber humano.

Os sons e a música são fenômenos fugidios. Por serem partes de um fluxo incessante que se perde no momento em que se o queira fixar na presença, eles lembram o fogo de artifício, cujo fulgor instantâneo se esvai quando se tenta capturá-lo. Som e música pegam-nos de surpresa, sem que possamos enquadrá-los numa ordem objetiva qualquer. São fragmentos de um todo presente só no ouvido, não capturável pelo olhar e menos ainda, pelo conceito. Nos termos de Nelson Goodman, trata-se, neles, de signos que apontam a um significado não identificável como objeto. Com isso, o ouvido tem acesso a uma realidade misteriosa que, tanto mais se esconde quanto mais se tenta apanhá-la. Idêntica a essa experiência, é aquela que sustenta a chamada “filosofia do diálogo”, que, desde os anos 20 do século XX, recorre à fala viva entre interlocutores, no processo criativo de um pensar sem repouso em imagem fixa ou palavra final. Segundo essa corrente, a redução da realidade a mero objeto de conceituação racional subestima “o escutar da fala” ou o “saber do quanto fica de não-dito, quando se diz algo.”⁵ Essa atitude não deveria ser entendida como um ato de mera autorreflexão, que nos levaria a questionar as supostas certezas de nosso olhar para o mundo, senão, e sobretudo, como a disposição de *ouvir* o outro e de tomá-lo a sério.⁶

Para entendermos melhor os motivos que nos obrigam a reconsiderar a função cognitiva do ouvir, relatarei algumas experiências à primeira vista curiosas, mas que confirmam a importância do ouvir na gestação do conhecimento. Antes, porém, e a fim de evitar um possível equívoco, quero insistir em que não se trata, aqui, da reconquista da

primazia cognitiva do ouvir em relação ao olhar. O que se busca é tão somente a necessária reabilitação do ouvido, ao lado do olhar, como meio imprescindível na construção de nosso saber.

Experiências incomuns

O seguinte relato de experiências auditivas aponta alguns fenômenos que surpreendem por contestar a hoje amplamente defendida prioridade do olhar na legitimação do conhecimento.

H-G. Gadamer escreve: "Quem lê um poema em voz alta, nunca mais o lerá, numa outra vez, de mesma maneira, mesmo compreendendo-o sempre 'no seu todo'."⁷ Posso confirmar essa observação a partir de experimento realizado por mim em sala de aula. Um dia, combinei com os alunos que cada um, em casa, recitasse, gravando-o, o mesmo poema por nós escolhido. No próximo encontro foram apresentadas as gravações com um efeito inesperado: cada recitação insinuava um significado próprio e específico em comparação com as outras. Aspectos tais como a entonação, as pausas e a velocidade da fala, insignificantes no caso da leitura muda ou silenciosa, podem levar a interpretações diferentes do mesmo texto. Anos antes deste experimento, eu já fizera uma experiência semelhante com um colega do departamento de filosofia, na Universidade de Heidelberg. Tendo ficado impossibilitado de ler, após cirurgia séria de um olho, o colega se queixava de não poder terminar o trabalho que estava escrevendo sobre a *Ciência da Lógica* de Hegel. Decidi ajudá-lo gravando os capítulos por ele indicados da obra referida. Tarefa nada fácil, porque logo percebi que minha leitura imprimia ao texto uma determinada

direção de sentido, que talvez irritasse o colega. A cada nova tentativa que eu fazia, de ficar neutro na leitura do texto, ela ia ficando truncada e não fluía, de modo que passei a ler como *tinha* de ler, já que era *eu* quem lia. Guardo até hoje a carta de agradecimento deste colega, na qual confessa, que, ao ouvir o texto recitado, teria descoberto possíveis interpretações interessantes, ficadas dele despercebidas nas leituras silenciosas que havia feito. Na mesma direção pode-se interpretar a situação de um dramaturgo, que, à base do texto aparentemente objetivo do drama que está encenando, percebe, à leitura em voz alta, diversas maneiras de encená-lo com os seus atores.

O meu segundo exemplo trata da música, seja no que diz respeito ao que acontece quando se ouve a apresentação de uma *fuga* de J.S.Bach, seja quando se ouve uma peça de Jazz. Sobretudo no último caso, as improvisações à base do tema apresentado pelo coro instrumental, ao início da peça, surpreendem de outro modo, a cada vez. Ao ouvir a peça no seu todo, não é apenas o entrosamento dialógico dos instrumentos que se destaca – os gregos falariam da *methexis*. O que mais fascina é a tensão entre o tema aparentemente em si fechado e a liberdade de explorar o potencial musical nele contido; uma tensão que se mostra no vaivém entre a fuga do tema e o seu repouso. Se o tema como matriz de sons - como se dá no conceito – tem a função de dar aos músicos e ouvintes uma orientação estruturada, a improvisação rompe com isso, revelando uma dinâmica alheia e oculta ao tema. É o *imprevisto* – eis a conotação do termo *improvisação* – que dá acesso a um potencial de configurações musicais intrínseco ao tema. Improvisar é nada mais do que fazer uma das múltiplas leituras de um mesmo tema. Quem ouve as improvisações vive, de cada vez, uma aventura inacessível

ao olhar objetificador. Pois bem, é justamente em função de uma tal aventura, que o ouvir abre uma espécie de *u-topos* no mundo objetivo, resgatando a *utopia* no mundo desencantado da presença estanque.

Outro fenômeno auditivo interessante é o seguinte: cada melodia é por nós construída como algo em si fechado, ou seja, como unidade sequencial de sons, a qual de modo algum se encontra objetivamente presente. É o que E. Husserl constatou ao dizer que "o escutar a música é a percepção básica da unidade na diferença e da diferença na unidade."⁸ Ele destaca o caráter duplo da melodia: o lado materialmente distinto e o conjunto imaginário. O conjunto nasce da dinâmica temporal, na qual o múltiplo dos sons distintos se integra. A percepção da melodia, no sentido estrito da palavra, dá-se pela síntese instantânea do múltiplo dos sons a qual se constrói *apenas* no imaginário. Digo "objeto imaginário" porque a música acompanha a realidade amorfa do tempo e só ganha presença mediante a distinção entre passado e futuro concatenados pelo imaginário.

Mais um exemplo ilustrativo para nosso tema vem-nos da relação entre ruído e música por um lado, e o silêncio por outro. É J. M. Wisnik quem escreve: "O som é presença e ausência e permeado de silêncio."⁹ De fato, a música nasce do silêncio e a este volta, remetendo sempre a um além da materialidade sonora de sua presença no mundo. Ela se alimenta do silêncio. Se faltasse um, o outro não teria razão de ser. "Nenhum som", diz John Cage, "teme o silêncio que o extingue."¹⁰ Junto da música, ouvimos sempre o silêncio. Sua interdependência é a base do ouvir. Daí o caráter fugidio do conteúdo musical, que aponta a algo impossível de fixar. C. Türcke indica este fato com precisão, quando diz: "Seria incompreensível se no ouvir não houvesse um elemento de

memória, que faz com que não se perceba apenas o que ressoa, senão também o que é reprimido, vibrando junto."¹¹ É isto que faz da música um indicador do quanto não está presente naquilo que se enxerga. Ao denunciar assim uma *presença ausente* mesmo para o ouvido, a música põe em xeque a validade daquele saber que se quer expresso apenas pela ordem objetiva.

Este relatório de experiências que reabilitam o ouvido como fonte originária do conhecimento está naturalmente incompleto. Ele poderia ser ampliado se o abrissemos a temas como ritmo, ressonância, voz interna etc.. Ainda assim, os exemplos trazidos bastam para pôr em questão a suposta primazia da função cognitiva atribuída ao olhar. E servirão de base no próximo parágrafo, no qual será cogitada a relevância da educação musical na pedagogia.

Educação musical – algumas teses

Assim como o desprezo do ouvir, constatado na teoria do conhecimento hoje em vigor, o ensino da música, no dia a dia de muitas instituições de ensino, vem sofrendo enorme falta de consideração. Por isso, coloca-se a questão do papel cognitivo do ouvido no campo da formação escolar. O tema tem também algo a ver com problemas oriundos da crescente incorporação de tecnologias de comunicação em sala de aula. Sua aplicação, em geral irrefletida, concentra-se, prioritariamente, na visibilidade dos meios de aprendizagem. O que leva a que, por exemplo, o termo *auditório* acabe perdendo seu significado originário, que é o lugar em que os participantes *ouvem uma fala viva*.

Ainda que as experiências acima não legitimem conclusões exatas sobre a área da educação musical, sua importância está em que elas dão a entender a necessidade de retomarmos o debate sobre o papel do ouvir no atual sistema educativo. Tendo isso em vista, apontarei a seguir alguns aspectos a elas extraídos, para estimular este debate.

Desde que a legitimação do conhecimento e do saber continua vinculada ao critério da objetividade – eis o primeiro momento –, não há como apelar ao ouvido como fonte segura da mediação de conteúdos confiáveis. Algo que se ouve não se transforma em objeto, nem se fixa no espaço material. Mesmo sendo-nos possível repetir várias vezes uma experiência sonora, ela manterá seu caráter fugidio. Temos, portanto, de pensar num papel *sui generis* para o órgão auditivo, se quisermos contar com ele no conhecimento. Para a experiência musical, essa tese implica em que o ouvido traz à tona um conhecimento diverso daquele voltado ao objeto do olhar, pois não comprometido única e exclusivamente com a objetividade material do mundo a conhecer. É necessário admitir que o ouvido põe em xeque a pretensa exclusividade do tipo de cientificidade que hoje domina no ensino em geral.

Um segundo momento refere-se ao caráter fugidio da experiência sonora, que afeta, sem dúvida, a postura soberana do sujeito conhecedor. Explico. Por se tratar, na música, de uma experiência processual, o sujeito que a vive não dispõe de seu pleno domínio. Experimentando somente sinais passageiros, estes lhe dão não mais que a base material de elementos-alvo à interpretação. A provisoriedade é o cunho deste processo de conhecer, que depotencializa o Eu cognitivo, fazendo-o como que pairar no ar. Por um lado, isso pode ser visto como a perda do chão firme, que o olhar lhe garante; por outro, porém, anuncia-

se nisso um ganho de liberdade imagística, do qual a educação musical pode tirar proveito.

Um terceiro momento está em que, se o conceito não pode compreender ou apanhar em si a experiência musical, a música contém uma base cognitiva que precede toda e qualquer definição. A sequência de sons sempre já se perdeu de nosso ouvido, antes de conseguirmos inscrever nela a melodia; de modo que a experiência sonora é apenas o estímulo material à atividade construtiva de quem ouve. Isso faz com que a educação musical deva ser vista como modelo por excelência de um modo mais amplo da construção do saber; um modo em que o conhecimento, que dele brota, não nasce de mera apropriação de materiais dados, como praticada em geral nas instituições de ensino. Esse conhecimento nasce a partir de duas fontes normalmente pouco consideradas no ensino: da recepção ativa de um material em si amorfo e evanescente; e da revelação de possíveis significados que podem ser articulados a partir desse material, pela interpretação. Sendo assim, a experiência musical poderia ajudar a corrigir a falsa concepção de que o conhecimento consistiria, sobretudo, na mediação e na apropriação de verdades estanques.

Um quarto momento, que eu diria marcante entre aqueles referidos em prol da revalorização da educação musical, está no fato de a música ocultar muito mais do que ela consegue revelar efetivamente. Ela aponta a algo que, ausente da pura materialidade sonora, está, contudo, inscrito nela como sentido possível. De onde o ensinar música seja sobretudo ensinar a perceber tal ocultamento e tal ausência nela existentes, e, quem sabe, trazê-los de alguma maneira à tona.

Acontece o mesmo, quando se quer entrar num texto para compreendê-lo. Temos de lê-lo atentando também muito ao que se oculta "nas entrelinhas". Acontece o mesmo ao redigirmos um texto. Texto algum, tomado como material puro, indica algum sentido unívoco, de modo que a redação consiste em detectar uma opção de sentido entre vários ocultos nele. Na experiência musical, no ouvir em geral, qualquer esforço de sua interpretação torna audível o que o material sonoro esconde como seu potencial de sentido. E aquele que quiser fazer de uma peça musical um mero objeto de seus raciocínios, jamais alcançará a riqueza nela contida.

Vista a partir daí, a educação musical tem também a tarefa de recuperar, no aluno, o respeito pelo silêncio, e o sentido subversivo que este contém. Ao fazê-lo valorizar o silêncio como parte essencial da experiência auditiva e sua reflexão, a educação musical o leva a entender, que só o repouso no silêncio faz emergir o significado oculto no fluxo dos sons. Como vivemos numa época de desdobramento incontrolado da tecnologia de informação, com uma perturbadora invasão de dados que nos bombardeiam o cotidiano, o conhecimento que daí poderia brotar só emergirá a partir do repouso a que esse bombardeio seria submetido pela educação musical. A interdependência de som e silêncio deve, portanto, ser tomada como caso modelar na aprendizagem: o conhecimento só pode nascer à base do silêncio da reflexão aplicada ao fluxo inconstante de informações que nos invadem a consciência cotidiana.

Para finalizar, faço uma derradeira observação atribuindo ao exercício do ouvir um impulso ético importante. Dissemos, antes, que a experiência musical, isto é, a experiência do ouvir, seria capaz de desmascarar a *tiranía ocular*, e juntamente, o espírito racional-objetivo.

Implícito nesta afirmação estava, que, com isso, o caminho para um conhecimento não objetificador teria de passar pelo deixar-se ouvir a voz do imprevisível, do não conceitualizável, ou seja, do outro da razão pura na sua diferença radical. Sim, estava aí implícito o deixar-se irritar pela voz de um outro saber; saber equivalente ao reconhecimento de um outro acesso ao mundo, aqui entendido como *base ética do conhecer*. Eis o que nos parece ser a tarefa por excelência da educação musical hodierna. Uma tarefa, na qual a revalorização do *ouvir* torna-se arma de luta contra certos desvios da práxis educacional, gerados pela monocultura científica. Desvios dentre os quais o da *tiranía do olhar* é, de longe, o mais perigoso.

Notas

1 **Kant**, Immanuel, *Crítica do Juízo*, § 53.

2 **Hegel**, G.W.F. (1993), *Estética*, Ed. Guimarães, Lisboa; 3ª parte, secção 3, cap. 2.

3 **Adorno**, Theodor W. (s/d), *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa; pág. 367.

4 **Sonnemann**, Ulrich (1969), *Negative Anthropologie*, Verlag Rowohlt, Frankfurt, pág. 37.

5 **Gadamer**, Hans Georg apud **Grondin**, Jean (2001), *Gadamer Lesebuch*, Verlag Mohr/Siebeck, Tübingen.

6 **Flickinger**, Hans-Georg (2014), *Gadamer e a Educação*, Ed. Autêntica, Belo Horizonte; cap. 3.

7 **Gadamer**, Hans Georg (1989), *Musik und Zeit*, em: *Gesammelte Werke* vol. 8, Verlag Mohr/Siebeck, Tübingen; pág. 364.

8 Ver: **Husserl**, Edmund, (s/d), *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do Tempo*, documentadas na Scribd.

9 **Wisnik**, José Miguel (1989), *O Som e o Sentido*, Companhia das Letras, São Paulo, pág. 10.

10 **Cage**, John (1985), *De segunda a um ano*, Editora Hucitec, São Paulo; pag. 98.

11 **Türcke**, Christoph (2001), *Zurück zum Geräusch*, em: Merkur (626), Verlag Klett-Cotta, Stuttgart; pág. 514.

III.2 Música e Linguagem - um complô hermenêutico

Desde sempre, linguagem e música mantêm uma relação misteriosa. E o querer compreendê-la não é nada fácil. Um primeiro passo nesse sentido pode ser feito pela caracterização de capacidade de ambas, de relacionar-se ao saber. A partir daí poderemos identificar não somente o potencial epistemológico das duas, senão, também, a chance de elas aprenderem uma acerca da outra e, com isso, cada uma delas acerca de si mesma. Pergunta-se, então, pelo que a linguagem é capaz de ensinar à música e vice-versa, pelo que a música pode trazer para o entendimento da linguagem.

A fim de concretizar o tema, vale lembrar, inicialmente, algumas experiências que cada um de nós já deve ter feito em relação a ambas.

Tendo ouvido uma peça de música, se perguntados pelas impressões e emoções que experimentamos ao ouvi-la, temos dificuldade em responder. Seja lá o que for que digamos soa não só insuficiente, senão falso, e, se insistimos em ser claros, tanto mais a coisa nos escapa. Até entendermos que justamente essa impotência em expressar o experimentado revela a força do vivido e o mistério da música.

Nossa experiência difere muito, também, se ouvimos música ligeira ou música erudita, como se diz. No primeiro caso, a música ouvida acompanha, em geral, um afazer qualquer, sem lhe darmos maior atenção, ou quem sabe divertindo-nos, lembrando-nos algo, provocando-nos a dançar, seja ela clássica, nova, popular ou vanguardista. No caso da música erudita, a situação é, em todo caso,

outra. Se ouvida por acaso, no rádio, ela nos interrompe, obriga-nos a escutar, chama-nos a atenção como se nos quisesse dizer algo. Quanto maior o apelo tanto mais nos sentimos envolvidos e até presos por ela. Um amante apaixonado dessa música, em geral, suspende o que está fazendo, para ouvi-la; embora, é verdade, isso possa também acontecer com aquele tipo de música leve, dita popular, mas por outros motivos, fortemente ancorados na lembrança...

Um outro exemplo refere-se a impulsos intrínsecos à música. Querendo caracterizá-los, recorro a um fenômeno que se conhece na literatura. Usada apenas para veicular uma determinada opinião ou ideologia, um texto literário pode servir como mero instrumento de expressão, sem respeitar o ritmo próprio e o fluxo melódico da linguagem. A linguagem é, assim, violentada porque o autor do texto faz apenas uso dela, manejando-a para seus próprios fins, alheios de todo ao próprio ser da linguagem. O mesmo abuso pode ocorrer com a música. Quando instrumentalizada para emitir certa mensagem – como no caso da propaganda, da ideologia política ou de um qualquer significado pessoal – ela se torna um meio de transporte que a ignora e violenta. Se, no “Prelúdio a gota d’água”, Frédéric Chopin tivesse querido expressar sua apreensão diante da tempestade imprevista como um perigo para a amada, lá fora, sua composição teria ficado no nível de uma sentimentalidade banal; ou, se no seu “Allegro bárbaro”, Béla Bartók tivesse martelado um sentimento de raiva particular, nós, em nenhum dos casos ficaríamos pregados no lugar, ao ouvi-los como se um raio nos tivesse atingido. O que é o *mais*, que faz dessas composições musicais experiências abaladoras, que vão muito para além do registro de situações subjetivo-particulares?

Temos sobretudo a referir, na música, o mistério da lembrança. Quem de nós já não foi sacudido por um sentimento de ausência ou de perda, sem saber bem do quê, ao ouvir certa música? Tal como, na *Recherche*, de Proust, o gosto prosaico de uma *madelaine* projeta o narrador em um “paraíso perdido”, em última análise inidentificável por ele, na infância.... De qualquer modo, seja na música, seja na literatura, nem a mais sofisticada explicação científica poderia dar conta do que o fenómeno transmite; *isso se esquiva, nega-se à toda tentativa de apanhá-lo em sua trama gelada.*

Quero lembrar, por fim, uma curiosidade, a que pouco se atenta: a língua cotidiana se serve, não raro, de conceitos musicais para expressar uma determinada situação, tais como: “equivocar-se no *tom*”; “a *entonação da fala*”; “a *melodia da linguagem*”; “sou todo *ouvidos*” etc.. Essa constatação insinua um potencial intuitivo inerente à música, que nos facilita enormemente a compreensão inexpressável de certas experiências.

Poderíamos seguir com outros exemplos, que indicam, por sua vez, fortes diferenças no modo de expressar-se da música e da linguagem falada. Antes de investigar as razões responsáveis por essa diferença, vale lançar o olhar às relações históricas entre essas duas áreas de articulação de sentido. Isso nos dará pistas importantes para nos acercarmos de seu mistério.

A base comum nas relações históricas entre música e linguagem

Em termos gerais, podemos diferenciar quatro etapas históricas nas relações entre música e linguagem: a fase clássica grega, a Idade Média,

os séculos XVII/XIX, e a época recente. É claro que se trata de uma diferenciação apenas aproximativa; ela é, porém, suficiente para mostrar características comuns que ambas trazem em si.

Independentemente das diferenças internas verificáveis na filosofia grega clássica, pode-se falar de uma determinação a ela originária no seu todo: é o seu compromisso com a ideia de harmonia, que se expressa na sua convicção quanto à construção harmônica do cosmos. Isso se constata na sua concepção da saúde; nos seus princípios éticos; e, não por último, na sua concepção básica da harmonia como tendo caráter musical. O demiurgo do mundo, no *Timeu* de Platão, constrói o cosmos à base de relações harmônicas; a medicina hipocrática faz da harmonia entre os diversos elementos corporais o princípio da saúde física e psíquica; e como que de modo natural, a ideia de harmonia, no cálculo matemático, torna-se também o fundamento da eticidade política. Não é de se admirar que essa convicção, onipresente no pensamento daquela época, se visse enraizada na música e seu fundamento matemático, não só nas proporções de sua estatuária, senão na tragédia, pela importância nela dada ao coro. Este observa e comenta a ação dramática, defendendo o projeto ético-moral como modelo a seguir no drama social. Os princípios da organização do cosmos, tais como a proporcionalidade rítmica dos movimentos estelares expressam-se, não só na harmonia exigida à obra de arte, senão também nos fundamentos da organização da comunidade social e política. Embora não alcançável, a ordem cosmológica prescreve ao homem o marco, dentro do qual ele deve buscar seu lugar apropriado. Vista como ciência da harmonia, a *arte dos sons* - como foi denominada então a área musical – tem, na Grécia, um lugar especial devido ao seu comprometimento com a harmonia

cósmica. A música ultrapassa, por isso, as demais artes, sendo entendida enquanto mimese, ou seja, projeção de mitos. Essa concepção da música importa muito, para o tema presente, na medida que ela dá voz a algo que, nela presente e sendo em si mesmo inacessível, não se articula na linguagem falada. Trata-se aí da *hyponóia* ou do trazer à tona algo que fica além do verbo, mas se expressa, invisível, no som.

Já na música medieval, o que aqui nos interessa é seu papel conciliador. Ela harmoniza a criatividade divina e a arte da composição em concordância com princípios matemático-técnicos. É na harmonia da composição musical, na sua construção harmônica, que se cristaliza a tese teológica de que Deus teria organizado tudo segundo uma medida certa. Não por acaso ela se torna, aí, o meio por excelência na expressão da mensagem religiosa da perfeição de Deus e de sua criação. Perfeição esta, que rejeita toda dissonância como sendo obra do demônio. É aí que nasce a discussão em torno do trítono. Eu cito J. Wisnik: "...a dissonância constitui falha cósmica; não há nada a fazer com o trítono a não ser evitá-lo a todo custo. O trítono emerge como diabo."¹ É a ideia de perfeição divina que tem de ser festejada na música, a qual se vê, assim, instrumentalizada em detrimento da falha humana. A ela é concedido acesso apenas ao transcendente, ao divino. De modo que, na liturgia medieval, o canto gregoriano torna-se o meio de promulgação da fé e da promessa de salvação frente à infelicidade humana no pecado que atravessa o mundo. Ainda hoje, sobretudo nas igrejas evangélicas e protestantes, aproveita-se essa atribuição concedida à música medieval, dando amplo espaço ao canto coletivo, na missa. Ela se torna o órgão por excelência, mediante o qual se festeja a alegria do encontro com o

divino. Distinção que se expressa no *jubilare sine verbis* - no qual vem à presença o verbalmente incomunicável.

Enquanto a corrente principal da música medieval restringe-se ao âmbito teológico, observa-se, a partir dos séculos XVI/XVII, uma alteração radical na concepção do que seria a música como arte. Considerado fenômeno estético *sui generis*, a música passa a ser vista como atividade *poética* do compositor no sentido estrito da criação. Sob a recém iniciada época iluminista, o ser humano passa a ter um novo acesso a si mesmo, enquanto ser autônomo, e isso naturalmente influencia a nova concepção da música como um ato livre de criação do espírito humano. Não é este o lugar para reconstruirmos a mudança musical que acontece nas fugas de J. S. Bach, quando essa nova postura do homem em relação a si mesmo e ao mundo atinge o seu auge. Basta lembrar que o impulso promotor da mudança se encena na sua crença de ser o construtor de *seu* mundo; um papel indicado antes, quando da introdução da perspectiva central na pintura e na arquitetura do século XV.² A Estética filosófica nasce daí como avaliação da livre produtividade artística, levando os filósofos idealistas, que se voltam aos efeitos epistemológicos e morais da autonomia humana recém conquistada, a perguntarem-se também acerca da autenticidade das obras de arte e seu valor de verdade. Uma situação paradoxal, porque, buscando inscrever a experiência da arte no seu sistema teórico-racional, a filosofia da arte depara nela mesma com um referencial inexplicável, avesso ao conceito.

Só para lembrar alguns protagonistas dessa nova área filosófica, cujo desafio é o de dar voz ao que lhes fica inacessível e invisível, remeto a Alexander Baumgarten e à sua interpretação psicológica, na *Aesthetica*, passando por I. Kant e sua interpretação teleológica, além de Hegel e sua

afirmação de que a arte seria um “aparecer que, através de si mesmo, aponta algo além de si”, até chegarmos a F.W.J.Schelling, para quem a base inconsciente da produtividade artística seria o inexplicável e o indizível. Eles ocupam, até hoje, um lugar central nas teorias filosóficas da arte. Suas concepções tomam a obra artística como presentificação de algo que, criado pela imaginação humana, não pode ser levado ao conhecimento conceitual. Seria o espírito romântico, surgido no final do século XVIII e início do século XIX, que encenaria, com brilho, o paradoxo de um conhecimento que topa com seus próprios limites no confronto com a obra a conhecer. O Romantismo expressa, no fragmento, na ruína e na falta de repouso, o desamparo da teoria diante do que na obra a ela se nega. Na música é a *síncope* o exemplo típico dessa inquietude.

Na música contemporânea, é difícil desenhar um fio condutor único que a defina. Pode-se destacar nela, porém, um impulso que caracteriza a grande maioria dos projetos musicais dos últimos cem anos. Refiro-me à tendência de investigar e fazer experimentos com o potencial expressivo inerente ao material sonoro. Uma tendência que, obedecendo esse impulso, corrige o construtivismo fechado, próprio à música tonal, na qual se fala, não por acaso, de uma *subdominante* e de uma *dominante*. Mostra-se hoje, no jogo com a dissonância enquanto fator perturbador da harmonia, a possibilidade maior na ampliação do leque das expressões musicais. Isso fica evidente na libertação da tonalidade, na renúncia da música serial ao repouso; e, antes de tudo, na ampliação do repertório do material sonoro, tal como na utilização dos ruídos cotidianos e dos próprios instrumentos musicais. O ruído externo como que entrando em diálogo com a composição, passou a exigir respeito pela sua participação na realidade sonora. Música e ruído passaram a

condicionar-se mutuamente, assim como o som e o silêncio. Eles como que intervêm um no outro, criando uma linguagem sonora pouco calculável. Quanto mais se faz experimentos com tais impulsos, tanto mais se desloca o seu referencial para um fundo pré-racional da reflexão. É o que mostra Wisnik, ao pôr em relação o som e o sentido na obra intitulada justamente *Som e Sentido*.

A relação entre linguagem e música gira em torno à questão de como fazer entender experiências não de todo acessíveis aos conceitos racionais. Toda tradição musical mostra-nos que a música vive do impulso de trazer à tona o que foge às limitações da conceituação científica. Pergunta-se, então, como chegar aí ao que escapa a essas limitações.

Entre som e sentido

Diante do exposto acima confirma-se, que, ao dizer-nos algo, a música o faz graças ao potencial expressivo inerente ao material sonoro. Pode-se, talvez, dizer que se trata de uma comunicação sensorial, que busca fazer compreender o que a linguagem falada escamoteia. Pois bem, é aí que surge uma analogia surpreendente com o que caracteriza a experiência hermenêutica.

O primeiro aspecto dessa analogia está na observação, já feita, de que é a música que vem ao nosso encontro, e de que não nos podemos esquivar a ela, desmentindo-se, com isso, a suposta autonomia do eu que a ouve. Não é este o senhor da relação. Pelo contrário, o eu-ouvinte se curva ao apelo da música sentindo-se desafiado a entender seu significado. De fato, linguagem explicativa alguma seria capaz de levá-lo

a entender esse apelo, ou melhor, seria até mesmo contraproducente, porque, sendo cega aos apelos sensoriais que a obra de arte emite, apoia-se em seus próprios pressupostos e a ignora no seu mistério. Esta é uma constatação reconhecida, no campo das artes visuais, tendo levado Gottfried Boehm, protagonista da assim chamada *ciência da imagem* (Bildwissenschaft), a atribuir à imagem o que identificou como o seu “potencial dêictico”³. Segundo sua tese não é a palavra que, precedendo-a, subjaz à imagem; é, isso sim, a imagem que precede a palavra. E é justamente essa primazia da imagem em relação à palavra, o fundo do qual emergiria o potencial de sentido da obra, por ele ser fundamentalmente sensorial. Dizer “imagem” seria, ademais, um modo insuficiente de dizer o que, na obra, precede a palavra. Dizer “imagem” seria, antes, um modo de “apontar” algo, a que a fala não pode alcançar, na obra.

Pois bem, o que se disse acima, corresponde ao que se verifica igualmente na música. Desafiados pela peça musical, temos de aceitar que vem dela o impulso que acorda nosso interesse e exige que a ele nos entreguemos. Impossível dominar o cenário sem suprimir seu fascínio, que emana de um fator constitutivo da experiência sonora: a impossibilidade de conceber essa experiência como experiência objetiva. O ouvinte não se pode pôr *fora* do espaço sonoro; está inserido nele, sem nenhuma distância, de modo que não se pode chegar a uma explicação objetiva da experiência musical, sem destruí-la. Eis a estrutura que se reconhece também como própria àquela da compreensão hermenêutica, com seus horizontes intransponíveis e não objetiváveis, tanto na linguagem quanto na história.

Um segundo aspecto da analogia com a hermenêutica filosófica a ser destacado refere-se à experiência que fazemos diante de uma obra de arte musical: é ela que nos vem ao encontro perguntando algo, que exige reação. É nesta reação, que a linguagem musical se abre ao ouvinte oferecendo-lhe seus sentidos múltiplos. Ouvindo o apelo que se oculta nos sons, o ouvinte renuncia ao domínio não só sobre o que ouve, senão sobre si mesmo. O que explica a impotência do ouvinte em capturar, na teoria, o sentido de uma obra musical. Pois o sujeito desta esvaiu-se na sensibilidade entregue ao apelo da música. Sejam quais forem os indicadores dessa entrega do ouvinte ao nível pré-conceitual, o que importa guardar dessa experiência diz respeito à riqueza do ouvir e à verdade que nele se agasalha para o conhecimento. Por isso, exige-se também na música a investigação teórica, tal como acontece na teoria filosófica, quanto à experiência hermenêutica do diálogo.

Uma outra característica a referir na experiência do ouvir uma peça musical, tem a ver com o alcance do que apreendemos mediante a linguagem dos sons e diz respeito à já indicada *despotencialização* da linguagem conceitual, tão similar àquela que acontece na experiência hermenêutica. Pois, tal como se dá com meios de comunicação naturais não articulados na fala, quando nos comunicamos, seja no gesto ou na mímica, o ouvir também se “abre a processos temporais, a acontecimentos contínuos fora da divisão analítica. Enquanto o olho é competente antes de mais nada, para entender dados estáticos, o ouvido o é em relação a processos dinâmicos.”⁴ É esse seu modo muito particular de transportar sentido, que faz da música um agente vigoroso de experiência utópica para o seu ouvinte, levando-o a derrubar as

barreiras objetificadoras do conhecimento e a mergulhar no nível impréensável do conhecimento da realidade.

A quarta característica a ser mencionada, está ligada ao modo de como se fala acerca do fazer música. Um fazer que, em vários idiomas, vincula-se ao *jogo*. Em inglês, diz-se “play music”; em francês, “jouer um instrument”; tal como em alemão, “Musik spielen”. A ligação com o jogo não existe no português, onde o “tocar música” faz referência à técnica utilizada pelo músico, no seu instrumento. Faz, porém, muito sentido vincular a prática musical ao jogo, devido ao vaivém verificado entre o texto musical e a sensibilidade de seus intérpretes; um vaivém entre a música, o músico e o ouvinte. O caráter aberto desse jogo faz com que o mesmo texto musical – na partitura, por exemplo – seja visto como mero material básico às mais variadas interpretações. São estas, não a partitura propriamente dita, que geram os possíveis sentidos da peça. Seja qual for o texto da canção, a partitura para os músicos, ou as improvisações do coro temático, o jogo encenado na execução da composição musical diz respeito sobretudo à sensibilidade particular dos intérpretes. Ouvir a execução de uma peça musical, seja ela qual for, deixa vestígios nos seus ouvintes, é claro, mas isso acontece também em quem, de cada vez, a executa, porque o processo é sempre outro e nova a experiência. Dá-se o mesmo com o que, na hermenêutica filosófica, se entende como tomar “o jogo como fio condutor da explicação ontológica”⁵ do diálogo. Percebe-se, também aqui, a proximidade entre o domínio da música e aquele da hermenêutica. É de se supor, que a linguagem musical tenha servido de modelo à concepção da hermenêutica filosófica. E vice-versa, que a hermenêutica filosófica seja capaz de ajudar a decifrar o enigma da experiência musical. Em todo

caso, considerados a partir de seu acesso ao conhecimento, os dois domínios são muito aparentados.

Ao que tudo indica, podemos pensar numa relação de aprendizagem mútua entre a linguagem musical e a abordagem interpretativa da experiência humana, desde que cada uma consiga respeitar seu próprio alcance ou os limites de seu domínio particular de experiência. Frente à linguagem musical, a linguagem falada encontra os limites do que é, ela mesma, capaz de expressar; tal como, frente à linguagem falada, a linguagem musical tem de se contentar com a função sensível, fugindo à toda determinação objetiva - e reservando a si mesma um lugar utópico de acesso ao mundo.

Notas

1 **Wisnik**, José Miguel (2017), *O Som e o Sentido*, Companhia das Letras; 3º edição, São Paulo, pág. 99.

2 Entre os artistas e arquitetos renascentistas, que lidaram com essa questão, destacam-se Piero della Francesca, Ghigiberti, Masaccio e Brunelleschi.

3 **Boehm**, Gottfried (2007), *Wie Bilder Sinn erzeugen – die Macht des Zeigens*, (Como imagens geram sentido – o poder do apontar) Berlin University Press, Berlin.

4 **Meyer**, Petra Maria (2008), *Acoustic turn*, Fink-Verlag, München, pág. 49.

5 Este é o título do parágrafo 2.1, da primeira parte de *Verdade e Método*, de H.G. **Gadamer**.

Referências bibliográficas

Arte e Conceito – uma relação tensa, publicado sob o título: *Para um Acesso à Arte Moderna*, em: *Filosofia – Diálogo de Horizontes* (org. P.Feltes/U.Zilles), (2001), EDUCS/EDIPUCRS, Caxias do Sul/Porto Alegre, p. 437-448.

A Revisão das Fronteiras entre Filosofia e Arte, em: *Estéticas do Deslocamento* (org. R.Duarte), (2008) CD-Rom, Edição da ABRE, Belo Horizonte.

Da Experiência da Arte à Hermenêutica Filosófica, em: *Hermenêutica Filosófica – nas trilhas de H.G.Gadamer*, (org. G.de Almeida et alii) (2000), EDIPUCRS, Porto Alegre, p. 27-52.

Hegel e Gadamer – A Estética posta à Prova, em: *A Questão da Estética* (org. N.Hermann e R.Rajobac) (2019), EDIPUCRS, Porto Alegre, p. 35-46.

A Arte da Ciência na Ciência da Arte – uma abordagem a partir de Paul Feyerabend, em: *Cadernos IHU Ideias* (2014), ano 12, nº 217, vol. 12, São Leopoldo, p. 3-11.

Filosofia e Literatura – um convívio tenso, em: *Literatura e Filosofia – Encontros contemporâneos* (org. R.Timm et alii) (2015), Gradativa Editorial, Porto Alegre, p. 19 -34.

Experiência Literária na Teoria Estética de Th.W.Adorno, em: *Filosofia e Literatura* (org. L.Rohden/C.Pires) (2009), Ed.UNIJUÍ, Ijuí, p. 79 – 92.

Subjetividade e Tempo (1993), em: *Revista VERITAS*, vol. 38, nº 152, EDIPUCRS, Porto Alegre, p. 339 – 350.

Considerações acerca da Filosofia do Ouvir, em: *Música, Filosofia e Formação Cultural* (org. R.Rajobac/L.C.Bombassaro) (2017), EDUCS, Caxias do Sul, p. 41-54.

Música e Linguagem – um complô hermenêutico, em: *Música, Linguagem e Sensibilidades* (org. R.Rajobac/L.C.Bombassaro) (2021), Ed. Fundação Fénix, Porto Alegre, p. 85.

