

GASPAR PAZ
THAYS ALVES COSTA
ERIKA MARIANO
(orgs.)

Gerd Bornheim



ENSAIOS e
CONFERÊNCIAS
sobre
TEATRO, LITERATURA,
ARTES PLÁSTICAS,
MÚSICA e
CRÍTICA DE ARTE

 EDUFES

**GASPAR PAZ
THAYS ALVES COSTA
ERIKA MARIANO**
(orgs.)

Gerd Bornheim

**ENSAIOS e
CONFERÊNCIAS**
sobre
**TEATRO, LITERATURA,
ARTES PLÁSTICAS,
MÚSICA e
CRÍTICA DE ARTE**

 **EDUFES**

Vitória, 2022



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



EDUFES
EDITORA

Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Chefe de Gabinete

Aureo Banhos dos Santos

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Carlos Roberto Vallim, Eliana Zandonade, Eneida
Maria Souza Mendonça, Fátima Maria Silva,
Graziela Baptista Vidaurre, Isabella Vilhena Freire
Martins, José André Lourenço, Marcelo Eduardo
Vieira Segatto, Marcos Vogel, Margarete Sacht
Góes, Rogério Borges de Oliveira, Sandra Soares
Della Fonte, Sérgio da Fonseca Amaral

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,
Marcos de Alarcão, Maria Augusta Postinghel



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Preparação de texto

Fernanda Scopel

Projeto gráfico

Seção de Design da Edufes

Diagramação

Juliana Braga

Capa

Willi Piske Jr.

Ilustração

Erika Mariano

Revisão de texto

Héber Oliveira Dias

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Bornheim, Gerd A. (Gerd Alberto), 1929-2002.
B736e Ensaios e conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte [recurso eletrônico] / Gerd A. Bornheim; organizadores: Gaspar Paz, Thays Alves Costa, Erika Mariano. - Vitória, ES : EDUFES, 2022.

243 p.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-487-1

Também publicado em formato impresso.

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Bornheim, Gerd A. (Gerd Alberto), 1929-2002. 2. Arte – Filosofia. 3. Teatro. 4. Crítica de arte I. Bornheim, Gerd A. (Gerd Alberto), 1929-2002. II. Paz, Gaspar (org.). II. Costa, Thays Alves (org.). III. Mariano, Erika (org.). IV. Título.

CDU: 7.072.3

Elaborado por Elem Rodrigues de Oliveira – CRB-6 ES 537-O

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

Sumário

Prefácio • 7

Apresentação • 11

As dimensões da crítica • 31

A questão da crítica • 47

A estética brechtiana entre cena e texto • 58

Brecht e as quatro estéticas • 66

Beckett e os significados do gerúndio • 88

A concepção do tempo – os prenúncios • 90

O sentido da tragédia • 108

Nelson Rodrigues • 120

A propósito da história de uma vida: o livro • 122

Democracia e cultura • 130

Bez Batti • 138

Vasco Prado • 140

Pintura que é pintura • 142

Verde que te quero verde • 148

A coerência de um itinerário • 150

Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura • 161

Ouvir e dizer a música • 174

Arte e comunicação • 176

A comunicação como problema • 190

A estética na saúde • 213

Sujeito e objeto, e novas paragens • 231

Procedência dos textos • 237

Lista de assuntos • 239

Prefácio

O público leitor tem à disposição, a partir de agora, estes *Ensaios e conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte*, de Gerd Bornheim, que possuem a peculiaridade de acrescentar à extensa obra do grande esteta brasileiro textos sobre os tópicos mencionados no título (e muito mais, como se pretende mostrar), sendo que a quase totalidade deles é datada dos últimos anos de vida do autor. Isso significa, entre outras coisas, que o excelente trabalho dos organizadores resultou tanto da compilação de textos anteriormente surgidos em publicações ocasionais, frequentemente destinadas a um lamentável desaparecimento precoce, quanto de palestras gravadas em áudio (posteriormente degravadas) e datiloscritos originais a partir do espólio de Bornheim, os quais têm aqui a sua primeira aparição – o que, por si só, já faz deste livro um material precioso e útil para estudantes, professores e pesquisadores na área de estética e filosofia da arte.

Na verdade, encontra-se neste livro muito mais do que isso, dada a característica ímpar do trabalho intelectual de Gerd Bornheim, que soube como ninguém fazer da reflexão filosófica algo vivo e orgânico, sempre inserido, mediata e imediatamente, nas discussões mais candentes acerca da cultura brasileira e internacional. Fala a favor desse traço dinâmico do livro o fato de que, dos 21 textos que o compõem, nove são oriundos de palestras – posteriormente publicadas ou não – ministradas pelo autor no seu melhor estilo de improvisação. Improvisação? Sim, pois todos que tiveram o privilégio de ver Bornheim

proferir conferências viram-no subir ao púlpito “de mãos abanando”, sem nem mesmo uma “colinha”, um bloquinho de anotações ou coisa que o valha. E o seu imenso saber, então, jorrava solto, correndo o risco da imprecisão que a fala livre sempre comporta, mas com um alcance reflexivo universalmente raro e com um humor sempre delicioso.

Não era à toa que ele gostava tanto de teatro, pois desempenhava como ninguém, de modo totalmente veraz, o papel do intelectual capaz de aliar a clareza conceitual à dinâmica da oralidade filosófica, tão prezada pelos gregos antigos, pelos quais Bornheim era, aliás, irreversivelmente apaixonado. Essa oralidade era tão arrebatadora que, ao ler silenciosamente os textos aqui presentes, oriundos de palestras, com o objetivo de escrever este prefácio, me peguei muitas vezes ouvindo mentalmente a inconfundível voz de Bornheim – de graves profundos e médios ricos em harmônicos – perguntando, articuladamente, à plateia: “E vocês sabem por quê?”

Os sempre esclarecedores porquês advindos da atividade intelectual de Bornheim se materializam, aqui, em textos que cobrem os assuntos anunciados no título do livro, de modo totalmente frutífero. No que tange à crítica de arte, podemos identificar duas vertentes: a primeira – mais imediata – diz respeito às apreciações de Bornheim, feitas em apresentações de catálogos de exposições e livros sobre artistas, de criadores como Bez Batti, Vasco Prado, Glenio Bianchetti, Marta Gamond e José Carlos Moura.

A segunda vertente, mais mediata, oportuniza melhor o aparecimento da verve filosófica de Bornheim, na medida em que se compõe de ensaios de, por assim dizer, *metacrítica*, ou seja, de reflexão sobre os condicionantes históricos e culturais que engendraram a crítica das artes tal como a conhecemos no momento atual. Nessa vertente se destacam os textos “As dimensões da crítica” (antes integrante da coletânea *Rumos da crítica*) e “A questão da crítica”, originalmente uma palestra ministrada no Rio de Janeiro, no início da década de 2000.

Tendo em vista a mencionada paixão de Bornheim pelo teatro, não poderiam faltar neste livro ensaios importantes como “A estética

brechtiana entre cena e texto”, “Brecht e as quatro estéticas” e “O sentido da tragédia” (originalmente palestras proferidas em eventos sobre o teatro), “Beckett e os significados do gerúndio” (oriundo de datiloscrito até então inédito) e “Nelson Rodrigues” (originalmente um prefácio escrito para o romance *A mentira*, do autor recifense).

De grande interesse neste livro são também os textos que poderiam ser classificados como pertencentes à chamada “crítica da cultura”, tais como “A concepção do tempo – os prenúncios” (capítulo da coletânea *Tempos dos tempos*), “A propósito da história de uma vida: o livro” (capítulo do livro *O lugar do livro hoje*), “Democracia e cultura” (artigo originalmente publicado na revista *Semear*), “A estética na saúde” (capítulo da coletânea *Saúde e previdência social*) e “Sujeito e objeto, e novas paragens” (originalmente uma palestra na PUCRS, depois publicada na coletânea *Fenomenologia hoje II*).

No que tange à música, outro campo que sempre despertou forte interesse por parte de Bornheim, encontram-se neste livro, além de preciosas menções *en passant* em vários outros textos, dois mais específicos com relação à arte dos sons: “Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura” (palestra no evento “Assim falou Nietzsche”, depois publicada em *Cadernos Nietzsche*) e “Ouvir e dizer a música” (datiloscrito até agora inédito).

Salta aos olhos em muitos dos textos aqui presentes a ideia da arte como comunicação, num sentido bem mais profundo do que aquele normalmente associado à cultura de massas, sendo que dois dos ensaios enfocam explicitamente esse tema. O primeiro é “Arte e comunicação”, originalmente um datiloscrito até então inédito, que, no desenvolvimento desse tópico, apresenta uma excelente exposição/interpretação de passagens intrincadas de *A origem da obra de arte*, ensaio de Heidegger conhecido pela obscuridade de alguns de seus enunciados. O outro texto é “A comunicação como problema”, originalmente uma palestra, que foi depois publicada na coletânea *Letras e comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Destaca-se nesse texto, além da mencionada ideia não balizada de comunicação, a menção ao livro eletrônico, que,

na virada do milênio, ainda era mais uma promessa do que uma realidade, mas já se encontrava no escopo das preocupações de Bornheim.

Para concluir, parece-me importante mencionar um motivo que surge explicitamente em quatro dos 21 textos que compõem a coletânea, mas que aparenta subjazer a quase todos eles: trata-se do que Bornheim chama de “quatro estéticas”, que, introduzindo de modo aproximado e sucinto, consiste na ideia de que a concepção originária da arte como *mimesis*, eivada de comprometimentos teológicos, foi posta em xeque em virtude do advento da revolução mecanicista do século XVII, a partir da qual surgiram duas estéticas que passaram a coexistir: a *do objeto*, bem representada pelo vertiginoso desenvolvimento da pintura de paisagens, e a *do sujeito*, exemplificada por fenômeno semelhante no âmbito da pintura de retratos. Registra-se também que Bornheim toma as fases inicial e final da produção compositiva de Beethoven como exemplos das estéticas do objeto e do sujeito, respectivamente. Para ele, entretanto, a quarta estética é, simultaneamente, supraobjetiva e suprassubjetiva, pondo em relevo o caráter de linguagem subjacente a todas as artes. Essa é uma bela e sugestiva forma de caracterizar a produção artística de nossa contemporaneidade e é também um bom aperitivo – um *Vorgeschmack*, como dizem os alemães – ao grande banquete estético-filosófico em que consiste a leitura deste livro.

Rodrigo Duarte¹
maio de 2021

1. Professor titular do Departamento de Filosofia da UFMG. É graduado e mestre em Filosofia pela UFMG e doutor pela Universidade de Kassel (Alemanha, 1990), com estágio pós-doutoral na Universidade da Califórnia em Berkeley (EUA, 1997). Publicou, além de numerosos artigos e contribuições em coletâneas, no Brasil e no exterior, os seguintes livros: *Deplatzierungen. Aufsätze zur Ästhetik und kritischen Theorie* (Max Stein Verlag, 2009; segunda edição: Springer Verlag, 2017), *Indústria cultural: uma introdução* (Editora FGV, 2010), *A arte* (Martins Fontes, 2012), *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos* (Annablume, 2012), *Indústria cultural e meios de comunicação* (Martins Fontes, 2014) e *Varia aesthetica* (Relicário, 2014).

Apresentação

Este livro é uma compilação de ensaios e conferências que compreende a última fase de produção de Gerd Bornheim. Trata-se de uma amostragem significativa de textos, em sua maioria dos anos 1998 a 2002, que tecem questões fundamentais de filosofia da arte, estética e áreas correlatas. Tais textos começaram a ser organizados e reunidos a partir de pesquisa de doutorado e pós-doutorado sobre as interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim². Esses anseios se intensificaram com a criação do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética, que está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) desde 2015 e vem realizando um trabalho de organização documental sobre a vida e a obra de Bornheim.

A ideia motivadora do livro foi expandir os debates sobre a reinterpretação de nossas heranças culturais, filosóficas e artísticas, reunindo textos para o estudo das noções de “crítica” e “experiência estética”, que na obra de Bornheim são tomadas em perspectiva dialética. Essa vertente se desenha em seus ensaios e posicionamentos desde o livro *Dialética teoria e práxis* (1983a [1977]) e suas incursões atentas sobre as obras de Hegel e Marx. O itinerário ganha um relevo

2. Referimo-nos às pesquisas de doutorado e de pós-doutorado de Gaspar Paz, realizadas respectivamente na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com estágio doutoral na Université Paris 1 Sorbonne, e na Universidade de São Paulo (USP) e na Université Paris 1 Sorbonne.

todo especial com a entrada do autor nas interpretações da cena teatral, que foi para ele um dos espaços mais férteis para reflexões e ações sociopolíticas. Vale sublinhar que foram mais de quatro décadas dialogando com a atualidade das práticas culturais e teatrais (tomadas aqui num sentido amplo de conexão entre as expressões e práticas artístico-culturais). Foi nessa linha que despontaram, por exemplo, as publicações de *O sentido e a máscara* (Perspectiva, 1992b); *Teatro: a cena dividida* (L&PM, 1983b); *Brecht: a estética do teatro* (Graal, 1992a) e *Páginas de filosofia da arte* (Uapê, 1998c). O interesse pelo teatro e pela literatura repercutiu em sua ensaística principalmente a partir de seu diálogo com o dramaturgo, escritor e crítico Ruggero Jacobbi. Essa interlocução teve um peso decisivo para que Bornheim acessasse os novos desígnios da crítica contemporânea, tarefa enfrentada por ele não raramente em seus estudos sobre as práticas culturais, como no ensaio “O bom selvagem como *philosophe* e a invenção do mundo sensível” (em *Temas de filosofia*, 2015), e em suas impressões sobre Brecht e Beckett. O interessante é que esses autores são frequentados justamente a partir de uma verve dialética, visto que Bornheim projeta neles um diálogo, fazendo-nos visualizar todo um mosaico de transformações sociopolíticas no seio das artes. Nesse sentido, com esta coletânea que agora o leitor tem em mãos, pretende-se facilitar o acesso aos textos esparsos e indispensáveis do autor àqueles que se interessam pelas áreas de filosofia e artes.

Gerd Alberto Bornheim nasceu na Serra Gaúcha, na cidade de Caxias do Sul, em 19 de novembro de 1929. Esse exponencial pensador brasileiro destacou-se por seus estudos sobre filosofia moderna e contemporânea e pela densidade e clareza de suas análises críticas, expressas em ensaios, cursos, entrevistas e conferências. Notável por seus questionamentos culturais sobre a realidade brasileira, mostrava-se imerso na pluralidade dos temas abordados. Ainda jovem, realizou períodos de estudos na Europa, o que foi um dos fatores determinantes para suas elaborações intelectuais. Acompanhava com interesse todas as novidades surgidas no cenário artístico e cultural e foi

dessa forma que começou a desenvolver seu próprio espírito crítico, por meio de análises profundas de teses e concepções filosóficas que admirava e analisava à exaustão em seus múltiplos conceitos e pontos de vista. Desde então tornou-se um viajante interessado em todos os meandros das esferas culturais. Transitava por cidades brasileiras e estrangeiras (como Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo, Londres, Frankfurt e Paris). Em Paris era assíduo aos cursos ministrados por Gaston Bachelard, Jean Hyppolite, Jean Wahl e Merleau-Ponty, entre outros. E nessa trajetória de viagens descobre-se escritor. Na correspondência de Bornheim, que vem sendo estudada pelo grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética, o autor revela esse sentimento, numa carta endereçada à sua amiga Juta:

Assim, Juta, parece que, como autor, terei enfim um lugar ao sol. Ou então, serei definitivamente bombardeado. Aliás, sinto-me não um autor, isso é excessivamente objetivo, e sim um escritor, embora não no sentido literário da palavra. É que gosto, mais do que nunca, de escrever. Gosto de tudo no ato de escrever, desde a pesquisa inicial até as correções finais e o passar a limpo a cópia definitiva do texto. Nada me dá tanta satisfação quanto corrigir um texto, pensar cada palavra, cada frase. Estou sempre mais encantado com o fenômeno da linguagem. E talvez, algum dia, escreva um ensaio a respeito. Sinto-me um pouco no vazio por não poder mais dar aulas. Acontece que a aula para mim sempre foi essencial. Ela era o meu laboratório, como o mármore e os tubos de ensaio para o químico. Tudo o que fiz até hoje, originariamente era pensado em função de aulas. A aula foi a tal ponto o meu modo de pesquisar, não sei como fazer para mudar de método. Tenho medo até da preguiça. Mas agora, como já disse, trabalho muito. É que tenho pesquisas acumuladas (BORNHEIM, 1970).

No Brasil, em 1969, com a intensificação de suas atividades docentes e de formador de opinião, foi cassado pela ditadura

civil-militar. Nessa época, atuava como professor de filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Acusado de subversivo por manifestar seus posicionamentos críticos ao governo, foi impedido de lecionar em universidades. Nessa mesma época, publicou o resultado da sua tese de livre docência, *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais* (1969). Na imersão desse percurso *flâneur*, Bornheim viaja em direção à descoberta de sua própria personalidade. E descrevendo as vicissitudes que o assolaram na universidade, reflete:

O pior é autoexpurgar-se, ou ser obrigado a fazê-lo, da vida intelectual. Até agora ainda não fui levado a tal extremo, pois continuo trabalhando muito, em casa. Contudo, minha situação é tal que dificilmente poderei manter-me desta maneira além de um mês. Espero que até março surja alguma coisa de positivo, que não me obrigue a abandonar o meu trabalho (BORNHEIM, 1970).

E complementa:

É justamente isto que não quero admitir para mim. Paradoxalmente, do ponto de vista do trabalho simplesmente intelectual, nunca estive tão bem quanto agora; é como se de repente tivesse alcançado toda a recompensa de meu esforço: só leio e escrevo (BORNHEIM, 1970).

Os anos de exílio na Europa marcaram o despontar da sua produção bibliográfica, não apenas a partir de temas filosóficos, mas também com atenção à literatura, às linguagens artísticas, e de maneira ímpar sobre Brecht e o teatro. Nesse viés, dedicou sua vida ao ensino e à produção de uma obra que perpassa a filosofia, as artes e a política. Faleceu em 5 de setembro de 2002 no Rio de Janeiro, lugar escolhido – com um sentimento aflorado – como morada das últimas décadas de sua vida. Lá escreveu inúmeros ensaios, foi professor universitário

inicialmente na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, posteriormente, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) até o final da sua trajetória. A cidade do Rio de Janeiro era também um local de descanso das atividades acadêmicas e das inúmeras viagens para conferências e palestras que fazia no Brasil e no exterior. Nessas conferências, que proferia com uma oratória impecável e sedutora, a voz grave, melodiosa e consistente demonstrava o prazer e o desejo de dialogar com grandes plateias. Deixou-nos um legado de proposições de pensamento, que contribuem para uma melhor compreensão de temas estético-político-culturais. Algumas dessas valiosas incursões poderão ser acessadas nesta edição.

Mais algumas palavras sobre a seleção dos textos desta coletânea. Optamos por uma disposição que deixasse transparecer as imbricações de cada um desses escritos, sem indicar explicitamente subdivisões de capítulos por temas específicos. Contudo, o leitor perceberá ao menos seis perspectivas de interpretações do autor: 1) a problematização da crítica artística; 2) a estética teatral entre a cena e o texto; 3) instancias literárias que brotam de preocupações políticas com os andamentos da democracia e da cultura; 4) a experiência estética e o aprendizado do olhar nos escritos sobre artes plásticas; 5) a música como paradigma estético; 6) o problema da comunicação e as novas paragens das artes contemporâneas.

Os dois primeiros textos, “As dimensões da crítica” (ensaio sobre a crítica publicado em 2000) e “A questão da crítica” (transcrição de uma conferência de 2001, publicada em 2002) são exemplos de uma apreensão dialética de questões de filosofia da arte. Tanto a ensaística quanto a oralidade que marcam esses dois capítulos revelam uma percepção estética que se espalha pelos capítulos seguintes. Bornheim, numa retomada vivaz de Brecht e Marx, dialoga com seu amigo Ruggero Jacobbi para pensar o exercício da crítica. Considera importantes o lado ensaístico de interpretação do (con)texto ou da produção da obra (a peça, o quadro, o filme) e a conseqüente preocupação com os desdobramentos dos eventos, espetáculos ou

acontecimentos artísticos de uma forma geral. A exigência é que se acompanhem os andamentos da obra através de um diálogo estimulante. Esse exercício de pensar a crítica pode ser conferido também em outras publicações do autor, tais como “Gênese e metamorfose da crítica” e “Da crítica”, em *Páginas de filosofia da arte* (1998c), e “Crítica necessária”, em *Temas de filosofia* (2015). Segundo ele, no ensaio que abre este volume:

O pressuposto fundamental da crítica situa-se de certo modo no âmago da própria cultura ocidental: trata-se nada menos que a invenção do espírito crítico inerente ao nosso mundo, em decorrência do surgimento da filosofia e do espírito científico de modo geral – isso de perscrutar racionalmente os processos reais e os cometimentos humanos. No caso particular que nos vai ocupar, quer-se saber que tipo de necessidade presidiu o surto mesmo da crítica de arte: de onde veio, a que veio – e isso a ponto de estabelecer-se como uma espécie de gênero literário a postular as exigências de todo um departamento de nossas bibliotecas (BORNEIM, 2000b, p. 34).

Percebe-se então o gesto performático que revela a um só tempo o teatral e o literário, ambos elementos constituintes do plano de sua escrita. Ousamos enxergar nesses textos o entrelaçamento de um jogo semelhante ao trabalho preliminar por que passam as montagens de espetáculos teatrais e que, pela própria natureza de síntese de práticas artísticas, traz exemplos das artes plásticas, da música, da literatura, do cinema etc. É através de sua maneira natural de filosofar que ele nos convida, nesse espaço de expressão, a experimentar a importância da linguagem no decorrer das mudanças ocorridas no campo das artes, assim como as crises existentes no âmbito da reflexão estética no mundo contemporâneo.

Se nos dois primeiros capítulos o autor se põe a pensar sobre a crítica, nos dois capítulos que os seguem, “A estética Brechtiana entre

a cena e o texto” e “Brecht e as quatro estéticas”, o que se faz presente é toda uma aplicação dialética desse modo de interpretação. Brecht, trabalhando no limiar entre texto e cena, entre teoria e prática, vivência e problematiza em sua obra e em suas discussões com as equipes de trabalho ao menos quatro tendências estéticas: imitação, sujeito, objeto e linguagem. Para Bornheim (2007, p. 59), Brecht foi um “problematizador do teatro, não um teórico – Brecht não foi um teórico. Num nível essencialmente prático, ele foi problematizador”. Assim, uma das problematizações brechtianas é colocada a partir da separação e do distanciamento, signos de sua vigorosa atuação no teatro, na poesia e nas artes em geral. Para Bornheim (2001b, p. 30), a separação em Brecht é uma ação “fundamental para reinstalar na realidade o homem, alienado que foi pelo palco italiano, passivo, sentado no escuro, desligado do mundo”. Ele exemplifica o fato dizendo:

Eu entro num cinema e vejo um drama ou uma comédia, acaba o filme, eu ri muito, chorei muito, saio do cinema e digo assim: “Então, amanhã eu tenho que trabalhar”. Quer dizer, voltei à realidade. A arte serviu para me afastar da realidade. Brecht quer um tipo de arte prazeroso, elegante, litúrgico quase, e que mergulhe o homem, devolva o homem a uma realidade que ele esquece não só quando está no cinema, mas quando trabalha, quando está passeando pela rua. É só (BORNHEIM, 2001b, p. 30).

Na esteira desse “caminhar com a obra de arte comentada”, próprio das interpretações de Bornheim, o leitor encontrará, nesta edição, dois textos que se espraiam em diálogo com os capítulos anteriores: “A concepção do tempo – os prenúncios” e “Beckett e os significados do gerúndio”, ambos transcritos a partir de datiloscritos originais do autor. Distintas concepções das intuições de tempo e espaço aparecem em cena. No primeiro texto, por exemplo, o autor relembra Mircea Eliade, que percebe essas noções a partir do profano e do sagrado:

Existiria o nível de um tempo e de um espaço profano, no qual se desenvolveria a vida usual dos indivíduos em determinada sociedade, e a esse nível se contraporía uma outra dimensão do espaço e do tempo, ligada agora a todas as coisas que codificam o mundo sagrado [...].

É assim que o autor pinta todo um histórico que remonta aos gregos antigos e interpreta o impacto desses feitos nos acontecimentos atuais. Por outro lado, em “Beckett e os significados do gerúndio” e também em “O sentido da tragédia” ele tem em vista uma realidade contrastada por essas intuições. Para ele, conforme o primeiro texto,

Tempo e espaço são noções que se movem no curso da dramaturgia beckettiana de modo especialmente incisivo. Em *Esperando Godot*, a peça inaugural, há um momento em tudo privilegiado em que se vê os dois palhaços-mendigos instalados em um meio-fio qualquer. Um deles tira o velho e esburacado sapato e põe-se a sacudi-lo, como se nele houvesse algo a impedir, quiçá, futuras caminhadas. Seu parceiro observa essa estranha azáfama, e pergunta intrigado: “você acha que nós temos um sentido?” O sapatólogo para, responde ao olhar, faz uma pequena pausa e dá uma estrondosa gargalhada. Nem deixa de ser curioso que a mesma pergunta apareça ainda em outra peça do autor. E a situação, note-se, tem tudo a ver com aquelas noções de tempo e espaço.

Segundo ele, Beckett nos lança numa outra percepção das coisas: “o grande problema está exatamente aí: o espaço e o tempo perdem o sentido ou se fragmentam ou se tornam uma realidade altamente problematizada” (BORNHEIM, 2002c, p. 28). O *corpus* beckettiano é, portanto, uma experiência disruptiva e radical com a linguagem, o que para Bornheim é um campo aberto de experimentações. O interessante é que os textos presentes neste volume vão se conectando. Em “O sentido da tragédia”, Bornheim fala de um possível diálogo teatral

que poderia ter havido entre Brecht e Beckett, duas experiências que modificaram a forma de encarar o teatro contemporâneo. No mesmo texto há comentários sobre os tempos da epopeia homérica e das interações da tragédia grega que se ligam diretamente ao ensaio “A concepção de tempo – os prenúncios”, mas também à experiência da escrita e da cena que se vê configurada na dramaturgia do brasileiro Nelson Rodrigues. O profano e o sagrado, a culpa, o pecado e a utopia são associados pelo filósofo ao jogo da linguagem de Nelson no prefácio para o livro *A mentira*, organizado por Caco Coelho (fruto da pesquisa *O baú de Nelson Rodrigues*). O ensaio sobre Nelson Rodrigues, que mostra as nuances de uma tragédia contemporânea à brasileira³, foi o último texto escrito por Bornheim antes do seu falecimento em 2002. Nessa edição, o ensaio enfeixa, junto de “A propósito da história de uma vida: o livro” e “Democracia e cultura”, as preocupações de Bornheim com a realidade social e política dos tempos atuais. Une-se a essas dimensões uma percepção literária que faz resistentes: “os descendentes de Machado de Assis”, como disse Bornheim (2000a, p. 44) sobre o livro.

O ensaio “Democracia e cultura” é um marco desta compilação, pois mostra que as ligações entre a crítica, as experiências estéticas e as interpretações de filosofia da arte sustentam-se a partir de uma verve política fundamental. E ele está disposto aqui não por acaso, pois, como dizia Guimarães Rosa, o real aparece no meio da travessia. Com as ideias de democracia, cultura e cidadania, às quais os ensaios precedentes se ligam diretamente, toda a atualidade da cena começa a ser colocada. Segundo Bornheim (2001d, p. 24): “São dois, repito, os personagens novos que tudo reinventam: o indivíduo e o elemento coletivo”. E, para dar um exemplo disso, ele fala das peripécias da dramaturgia de Schiller:

3. É sempre bom lembrar o ensaio de referência escrito por Bornheim sobre a tragédia, “Breves observações sobre o sentido e a evolução do Trágico”, em *O sentido e a máscara* (1992).

Numa primeira peça, *Os bandidos*, o poeta apresenta um grupo de rapazes, herdeiros de Rousseau, que se rebelam contra a ordem da cidade estabelecida, e tentam organizar-se, baldadamente, fora dela – o fracasso da empresa nem importa: trata-se da invenção de uma nova raça que ainda hoje povoa as nossas ruas, os *hippies* de todas as espécies. Em outro texto do mesmo poeta, *Fiesko*, assiste-se à luta de autoexterminio da tradição: são dois duques que se aniquilam na busca do poder; de permeio, a plateia consegue ouvir os gritos enraivecidos de protesto do povo, mas sem vê-lo: é que o povo apenas começa a nascer, situado ainda nos bastidores da cena. Schiller chegava a constranger-se com a violência que ele mesmo predizia; alguns meses depois da encenação de *Os bandidos*, o dramaturgo escreve um prefácio ao texto para desdizer-se, condena o furor dos jovens e declara-os perigosos à ordem vigente. Tarde demais: os jovens já se instalavam na cena viva, e embrulhavam-se nas aventuras de uma política em tudo novidadeira, a começar pelos prenúncios da Revolução Francesa (BORNHEIM, 2001d, p. 24).

Não poderíamos ter deixado de citar aqui essa passagem, pois, além de sua visível atualidade, ela faz o enlace entre as experiências estéticas e o exercício do olhar propostos por Bornheim nos cinco textos que se seguem, cuja temática gira em torno das artes plásticas: “Bez Batti”, “Vasco Prado”, “A pintura que é pintura”, “Verde que te quero verde”, “A coerência de um itinerário”. Cabe ressaltar que esses escritos são potencializados pelo interesse do autor em compreender o sentido das imagens, do imaginário e da própria realidade das coisas. Esse exercício do ver a realidade através das imagens e quadros de pintores como Cézanne e Van Gogh, proposto por Rodin ao jovem Rilke, é também uma das investidas poéticas de Bornheim. Seguindo o labor rilkiano, ele alia vivência e percepção artística para aceder à realidade. Essa conexão será vital para sua experiência com a linguagem e para a tomada de consciência de seu tempo.

O que se depreende disso é que Bornheim era um admirador das artes em sua completude e dedicava-se ao estudo e à escrita sobre as diversas linguagens artísticas, cujo funcionamento buscava compreender. Desse modo, produziu importantes questionamentos sobre as obras de artistas plásticos, como Bez Batti, Carlos Scliar, Vasco Prado, Glenio Bianchetti, José Carlos Moura, Marta Gamond, alguns reunidos nesta edição. Discursou sobre a dicotomia sujeito e objeto, a subjetividade impregnada na pintura, a plasticidade da escultura, as rupturas representativas na estética e com os valores morais, refletindo assim sobre os inúmeros elementos que envolvem uma obra de arte. Mais do que uma escrita sobre arte, nos ensaios de Bornheim repousa toda uma verve poética. Seus textos não se restringem a formatos de catálogos ou de publicações com teor acadêmico; havia algo mais, algo mais sensível, algo mais vivo, que só os experimentos e as percepções poéticas poderiam alcançar na escrita e na filosofia.

Da simplicidade da forma em Vasco Prado a uma “espécie de anjos diabólicos” (BORNHEIM, 1994, p. 93) nas cabeças esculpidas por Bez Batti, Bornheim sentiu o silêncio da escultura. E constatou: “A escultura ama o silêncio” (1994, p. 93). Na ação das mãos dando vida e forma à matéria bruta consiste o ato de esculpir, o ato de criar. Há silêncio na relação artista e matéria, assim como há silêncio na escultura, “mas há um silêncio ainda mais forte, vindo de muitas distâncias, confluências de um homem; há a suficiência das mãos que tudo sabem, síntese da terra e do humano” (BORNHEIM, 1984, p. 77), e há o silêncio como uma expressão natural da vida, que toca por extensão a arte, como algo inerente ao ser humano. Nesse viés, a escultura é a possibilidade de existência para um artista como Bez Batti.

Para nosso autor, “nada mais silencioso que a escultura” (1984, p. 77). Um silêncio que se condensa nas formas quase primitivas ou na “ideia que ficou travancada na cabeça ou paralisada nas mãos” (1994, p. 93) de Bez Batti, seu amigo e interlocutor. Na contraparte do silêncio nasce também o som vertente de um rio, que traz consigo seixos esculpidos pelas águas que correm caudalosas em direção a Bez

Batti. O basalto é para Batti uma paixão de infância que se intensificou nos momentos que passou no Rio Taquari, contemplando um mar de seixos. Foi então que começou a esculpir cabeças, lembranças dos totens tribais ou de máscaras africanas, remetendo-nos às origens das civilizações, e conseguindo com elas “sua expressividade maior, seu meio de reescrever a fábula do mundo” (1984, p. 77). O escultor Bez Batti busca a obra de arte na natureza, mesmo que a pedra se mostre resistente à imposição da forma. Ele sabe que “a luta com a matéria crua sabe ser árdua” (1984, p. 77), e talvez seja por isso que tenha investido no contraste da pedra polida e da pedra bruta como signo de suas obras e suas lutas. O silêncio em Bez Batti aparece na solidão ou na relação com a natureza, seu refúgio, seu ateliê pessoal e onde encontra a matéria, construindo assim, com a escultura, seu lugar.

Para Bornheim (1984, p. 76), a escultura é “uma arte destinada a todos”, pois se situa frequentemente entre os corpos que transitam por uma cidade, revela geografias, paisagens e se faz personagem de um todo histórico. A escultura, concebida no espaço e no tempo, assume a possibilidade de um estar-em-todos-os-lugares, sendo acessível/visível para todos, como acontece com as obras de Vasco Prado, que “nossos olhos já estão acostumados a encontrar” (1984, p. 76) se caminharmos pela cidade de Porto Alegre. Mas permanece “o silêncio absoluto da pedra bruta, resistente e inamovível” (1984, p. 77), assumindo o traço livre e ganhando a forma inventiva em Vasco. O “gesto intenso da vida” (PRADO, 1984, p. 9), esculturalmente monumental, atrai os olhos. Além disso, nas esculturas de Vasco há um apelo à abstração, mesmo sem o abandono da representação figurativa. O espírito de ruptura herdado pelas vanguardas servia como uma espécie de direção na busca pela forma que evoca a ancestralidade, como em sua deusa Pomona⁴. “É como se as coisas e a vida voltassem à sua raiz primeira”

4. Obra *Pomona*, de Vasco Prado, escultura em arenito rosa, de 1950, localizada no Parque do Balneário Oswaldo Cruz.

(BORNHEIM, 1984, p. 77). No Clube da Gravura⁵, por exemplo, Vasco Prado intensificou as narrativas sociais, com um certo realismo social que se confunde com a influência formal do expressionismo, que aparece também nas pinturas de Glenio Bianchetti.

E Glenio Bianchetti foi companheiro de Vasco Prado nesse clube, em que o grupo compartilhava interesse por temáticas que enfatizassem o elemento social. Nessa época, fez-se presente o retrato expressivo da classe trabalhadora e dos costumes regionais nas gravuras de Glenio. Sobre as possíveis afinidades desses artistas do sul, Bornheim destacou que a pesquisa do linguajar plástico era o ato de revolução deles. É esse modo de ver que o leitor encontrará nos escritos de Bornheim, num movimento concatenado entre as esculturas de Batti e Prado e a pintura de Bianchetti. É importante que se diga, contudo, que não há como generalizar uma análise da obra desses artistas. Em Glenio, por exemplo, as produções e as fases se diferenciam em termos estéticos no interior da própria obra do pintor, e assim é possível identificar diferentes influências em suas pinturas, como a geometrização da forma em *Barcos* (1993), os corpos expressivos e melancólicos em *Ciranda* (1988), a tendência à abstração em *Moças* (1967). A experimentação plástica parecia uma aventura para Glenio, em que “tudo é, simplesmente, o que é” (BORNHEIM, 1999, p. 7) e se transforma com o uso da técnica.

Glenio desafiou a dicotomia sujeito e objeto, e assim “o objeto passa agora a ser tudo, até mesmo ele mesmo: ele quer ser tradução da linguagem” (BORNHEIM, 1999, p. 5); já o sujeito, presente nos retratos, compõe rostos com “ausência de feições”, afinal, “já nem rosto mais existe” (1999, p. 6) na simplificação da forma que não entende a necessidade do detalhamento da face – a expressão está na pincelada gestual e no uso preciso da cor, como no verde de Marta Gamond. Para Bornheim, na pintura de Glenio havia ironia e humor,

5. O Clube da Gravura foi fundado por Vasco Prado em 1949, em Porto Alegre. Integravam o grupo artistas como Carlos Scliar, Glenio Bianchetti, Glauco Rodrigues, Danúbio Gonçalves, Iberê Camargo e outros.

como se ele pensasse na representação do real através de caricaturas, compondo um mundo repleto por cenas cotidianas e banalidades que não têm a intenção de parecer outra coisa, senão a realidade. Uma pintura em que “o que se vê é tudo, e se vê tudo”, o que importa é a experiência plástica na representação do real: “Pintura que é pintura – pintura maior” (1999, p. 7).

A pintura pela pintura encontra seu potencial no verde/cor de Marta Gamond, em que Bornheim identificou um respeito pela cor de maneira análoga à pintura de Glenio. “A atmosfera geral do quadro está toda na cor” (BORNHEIM, 1999, p. 6), como se dispensasse os outros elementos e assumisse uma certa independência, deixando o desenho em segundo plano, quase como um coadjuvante no quadro. O verde de Marta Gamond homenageia o poeta espanhol Federico García Lorca, com uma espécie de tradução plástica do poema “Verde que te quero verde”, que, “de certo modo, abandona a palavra e mergulha na plasticidade da cor” (BORNHEIM, 1998b). Observa-se na obra de Marta, uma busca pela “transubstanciação da palavra no elemento da plasticidade” (BORNHEIM, 1998b), em que a cor se torna elemento essencial; como disse Bornheim, a cor é onipresente como na pintura de Glenio.

A palavra poética de Lorca no quadro de Marta não estava evidente na forma física, mas sua presença estava no domínio da plasticidade e nas nuances do verde. Desse modo, “a pintura sabe guardar o esplendor do sentido dessa mesma palavra: Marta pinta o vento como quem pinta o verde” (BORNHEIM, 1998b) que se une ao poema de Lorca.

Na coerência do itinerário de José Carlos Moura, Bornheim descreveu sua experiência com o livro de arte do artista, que traz uma retrospectiva de sua carreira. Moura se expressou em diversas linguagens artísticas, mas na publicação *Em relevo* a gravura teve destaque. Com suas gravuras em relevo, Moura criou jardins sensíveis e compostos por conjuntos de plantas e de animais. Em Moura, o relevo da gravura não encontra o peso do entintamento, assim “o branco em relevo oferece agora uma intensidade expressiva em tudo impressionante” (BORNHEIM, 1998a, p. 15), de modo que temos apenas as

marcas da matriz, tão delicadas, que exigem a necessidade do olhar mais atencioso e contemplativo. Mas ele parecia não satisfeito em trazer a leveza dos jardins apenas com os relevos, assim a sensibilidade da cor compõe seu jogo com as aquarelas. Seu livro-arte, “ele mesmo uma obra de arte” (BORNHEIM, 1998a, p. 10), possibilita uma experiência com a diversidade de elementos usados pelo artista ao longo de sua obra. “Neste livro vê-se toda uma vida” (1998a, p. 19), suas experiências, modos de ver o mundo, a observação da natureza. Moura “organiza o fascínio pelo mundo orgânico” (1998a, p. 10), em que a aquarela estabelece uma energia estimulante aos olhos que perseguem os relevos e encontram a cor.

Para Bornheim (1998a, p. 15), os pássaros presentes nas gravuras de Moura compunham formas geometrizadas em que as asas se moviam, e isso “quase sugere que elas se desprendam do papel” e assumam o risco do voo. Sua liberdade diante da natureza assume um tom de saudade e um olhar nostálgico – será que veremos a pujança da natureza compondo nossa paisagem em tempos futuros no Brasil?

O pensamento em estética cria conexões entre as questões compositivas da obra de arte e as reflexões filosóficas e sociais, sem deixar de lado as problemáticas que trazem a história da humanidade, como toda uma narrativa do mundo. Segundo Bornheim, a obra de arte se faz elemento vivo em constante transformação e interação. O desafio, imposto por ele mesmo, parecia ser o de decifrar as linguagens artísticas, como códigos de uma experiência do olhar, a partir de uma ampla percepção.

Depois dos textos sobre a experiência estética nas artes plásticas é a vez de a música marcar presença como um paradigma estético. Na conferência “Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura”, Bornheim situa duas perspectivas que para ele são importantes para se compreender as artes contemporâneas: a totalidade wagneriana e a separação brechtiana. A música entre a audição e a fala, como no escrito sobre Enio Squeff, vai compondo um panorama de sonoridades e reverberações fundamentais sobre o tema da comunicação e da

linguagem. É justamente a comunicação, recorrente em outras passagens deste livro, que será retomada no datiloscrito original “Arte e comunicação” e na conferência “A comunicação como problema”. Em “A estética da saúde” também aparece um tema crucial para os questionamentos bornheimianos, o corpo. Corpo, alteridade, sujeito, objeto, tecnologia e política requisitam o pensar sobre as novas paragens das artes contemporâneas.

Rematamos esta apresentação agradecendo a todas e todos que, de uma forma ou de outra, tornaram este livro possível. Agradecemos especialmente a Amália Marie Gerda Bornheim (*in memoriam*) pelo estímulo, entusiasmo e pela autorização para a publicação dos textos. A Irmgard Cecília Bornheim (*in memoriam*), pelo incentivo à preservação do legado de Gerd Bornheim. A Rosa Dias, Olgária Matos, Cristina Moura, Aissa Guimarães, Samuel Araújo, Dominique Chateau, Sérgio Cardoso, Ricardo Fabbrini, Caco Coelho, André Queiroz, Rafael Haddock-Lobo, Aline Prúcoli, Ignez Capovilla, Marina Aragão, Maria Marta Tomé, Roney Ribeiro, Thaynã Targa, Anielle Paola de Paula Lopes, Paula Piêtra Araújo Nascimento e todos os integrantes do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética da Ufes, pelo acompanhamento das etapas de organização deste livro e pelas instigantes interlocuções e sugestões. A Rodrigo Duarte, pela generosa contribuição ao escrever o prefácio. A Fernanda Scopel Falcão, pela primorosa e sensível edição de texto desta publicação. A Wilberth Salgueiro e toda equipe da Edufes, pela atenção e respaldo para a solução de questões editoriais. A Uerj, USP, UFRJ, Université Paris 1 Sorbonne e Ufes, pela abertura dos espaços de pesquisa. À Fapesp, pelas bolsas de pós-doutorado no Brasil e exterior, que possibilitaram a primeira fase de idealização desta publicação. À Ufes, pelo auxílio FAP à pesquisa e pela viabilização de bolsas de iniciação científica e de mestrado acadêmico aos integrantes do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética. Agradecemos, ainda, a Ana Lúcia Oliveira, Bez Batti, Caco Coelho, Enio Squeff, Fátima Saadi, José Carlos Azeredo, José Carlos Moura, Leda Huhne, Marcio Doctors, Maria Helena Martins,

Nythamar Fernandes de Oliveira, Rosa Dias, Ricardo Timm Souza, Scarlett Marton e Susana Cazarré, que gentilmente deram sua aquiescência para a publicação dos textos deste livro.

Gaspar Paz⁶
Thays Alves Costa⁷
Erika Mariano⁸

Referências

BORNHEIM, Gerd. A coerência de um itinerário. *In*: MOURA, José Carlos. **Em relevo**. Porto Alegre: Edição do Autor, 1998a.

BORNHEIM, Gerd. A comunicação como problema. *In*: AZEREDO, José Carlos (org.). **Letras e comunicação**: uma parceria no ensino de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Vozes, 2001a.

6. Professor adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes. Doutor em Filosofia pela Uerj, mestre em Musicologia pela UFRJ e licenciado em Filosofia pela UFRGS. Coorganizador dos livros: *Arte brasileira e filosofia: espaço aberto Gerd Bornheim* (Rio de Janeiro: Uapê, 2007) e *Música em debate: perspectivas interdisciplinares* (Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2008). Organizador do livro *Temas de filosofia*, de Gerd Bornheim (São Paulo: Edusp, 2015). Autor do livro *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim* (Vitória: Edufes, 2019).

7. Doutoranda em História, mestre em Artes e licenciada em Artes Visuais pela Ufes. Desenvolve pesquisa sobre arte bruta. Integra o grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética e o projeto Vida e Obra de Gerd Bornheim: Correspondência, Recensões e Datiloscritos Originais sobre Filosofia da Arte e História da Filosofia.

8. Mestra em Teoria, crítica e história da arte pela Ufes, graduada em Fotografia pela UVV e em Letras-Inglês pela URCA. Pesquisadora com temáticas relacionadas à fotografia, alteridade, subjetividade e cinema. Desenvolve estudo sobre a vida e a obra de Gerd Bornheim. Atua como fotógrafa, produtora cultural e *filmmaker*.

BORNHEIM, Gerd. A concepção do tempo – os prenúncios. *In: DOCTORS, Marcio (org.). Tempos dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003a.

BORNHEIM, Gerd. A estética brechtiana entre cena e texto. **Folhetim**: Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 10, p. 22-31, maio/ago. 2001b.

BORNHEIM, Gerd. A estética na saúde. *In: BAYMA, Fátima; KASZNAR, Istvan. Saúde e previdência social: desafios para a gestão no próximo milênio*. São Paulo: Makron, 2001c.

BORNHEIM, Gerd. A pintura que é pintura. *In: BIANCHETTI, Glenio; BIANCHETTI, Ailema de Bem (org.). Glenio Bianchetti: 50 anos de arte*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1999.

BORNHEIM, Gerd. A propósito da história de uma vida: o livro. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 142 (O lugar do livro hoje), jul.-set. 2000a.

BORNHEIM, Gerd. A questão da crítica. **Folhetim**: Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 15, p. 22-35, out./dez. 2002a.

BORNHEIM, Gerd. Arte e comunicação. [s. d.]. Datiloscrito original do autor.

BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. *In: MARTINS, Maria Helena (org.). Rumos da crítica*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2000b.

BORNHEIM, Gerd. Beckett e os significados do gerúndio. [s. d.]. Datiloscrito original. Documento de trabalho, acervo do autor, conservado pelo grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética, da Ufes.

BORNHEIM, Gerd. Bez Batti. *In: Bez Batti: escultura em basalto*. São Paulo: Prêmio, 1994.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992a.

BORNHEIM, Gerd. Brecht e as quatro estéticas. *In: DIAS, Rosa; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (org.). Arte brasileira e filosofia: espaço aberto Gerd Bornheim*. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

BORNHEIM, Gerd. Carta a Juta. 1970. Datiloscrito original e inédito. Documento do acervo do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética, da Ufes.

BORNHEIM, Gerd. Democracia e cultura. **Semear**: revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro: Nau, v. 5, 2001d.

BORNHEIM, Gerd. **Dialética, teoria e práxis**: ensaio para uma crítica da fundamentação ontológica da dialética. Porto Alegre: Globo, 1983a.

BORNHEIM, Gerd. **Introdução ao filosofar**: o pensamento filosófico em bases existenciais. Rio de Janeiro: Porto Alegre, 1969.

BORNHEIM, Gerd. Marta Gamond – Verde que te quero verde. *In*: GAMOND, Marta. **Marta Gamond**: verde que te quero verde: homenagem a Federico García Lorca no centenário do seu nascimento: óleos sobre tela. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cândido Mendes, 1998b.

BORNHEIM, Gerd. Nelson Rodrigues [Prefácio]. *In*: RODRIGUES, Nelson. **A mentira**. Organização de Caco Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

BORNHEIM, Gerd. Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo: GEN, n. 14, p. 11-26, 2003b.

BORNHEIM, Gerd. O sentido da tragédia. **Folhetim**: Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 12, p. 26-39, jan./mar. 2002c.

BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992b.

BORNHEIM, Gerd. Ouvir e dizer a música. [s. d.]. Datiloscrito original do autor.

BORNHEIM, Gerd. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998c.

BORNHEIM, Gerd. Sujeito e objeto, e novas paragens. *In*: SOUZA, Ricardo Timm; OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de (org.). **Fenomenologia hoje II**: significado e linguagem. Porto Alegre: Edipucrs, 2002d.

BORNHEIM, Gerd. **Teatro**: a cena dividida. Porto Alegre: L&PM, 1983b.

BORNHEIM, Gerd. **Temas de filosofia**. Organização, apresentação e notas de Gaspar Paz. São Paulo: Edusp, 2015.

BORNHEIM, Gerd. Vasco Prado. *In*: PRADO, Vasco. **Vasco Prado**. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul; São Paulo: Companhia Iochpe de Participações, 1984.

PRADO, Vasco. **Vasco Prado**. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul; São Paulo: Companhia Iochpe de Participações, 1984.

*As dimensões da crítica*⁹

Interessam-me aqui certas dimensões inerentes à crítica da arte e da literatura tal como ela vem sendo desenvolvida no curso dos últimos dois séculos. Refiro-me, pois, a uma prática relativamente recente na história da cultura, e busco elucidar certos tópicos de sua razão de ser; nesta perspectiva, tento retomar alguns dos aspectos de seus começos, já que a reflexão sobre as suas origens talvez esclareça e possa dar prognósticos acerca do próprio sentido de sua possibilidade, das transformações por que passa, ou ainda, quem sabe, dos prenúncios de sua morte. Convém, pois, iniciar com esse asserto em tudo essencial – e é que a crítica começa no tempo, no recontro de coordenadas bem precisas, talvez já viciadas em suas mesmas origens pelo germe de sua extinção. Realmente, trata-se de um fenômeno histórico, que está longe de ostentar qualquer passaporte para a eternidade. Hoje, a crítica está aí, instituiu-se em hábito e se fez em espécie perene de patrimônio da cultura. Perenidade que talvez também se explique, ao menos em boa medida, pelo surrado costume, ainda que decadente, de tudo querer elucidar, mesmo no que diz respeito ao mais ínfimo dos quefares populares, a partir de posturas que se querem estáveis, eternas, na continuada oferta de seus já desavisados critérios.

Estou apenas querendo enfatizar que a crítica, por definitivos e imperiosos que possam parecer os discursos de seu exercício, não passa

9. Nota dos organizadores. Ensaio publicado em 2000 no livro *Rumos da crítica*, organizado por Maria Helena Martins.

de manifestação fundamentalmente histórica, que tem, pois, em princípio ao menos, o seu começo e o seu fim. Mas pretendo neste escrito tão somente alargar um pouco mais a abrangência de uma temática já por mim abordada em outros lugares¹⁰, atendendo sempre a uma problemática que continua a merecer a melhor meditação. Mas fique isto posto: nada autoriza qualquer forma de estabilidade perene. Ou talvez, a crítica venha a ser, com mais algum tempo e vagar, algo como a postura fundamental do homem a decorrer simplesmente de um já maduro estatuto de humanidade. Cabe dizer, portanto, que a crítica nem sequer existiu nos vastos espaços do passado. Não faria nenhum sentido, por exemplo, pretender que a *Poética* de Aristóteles constituísse uma crítica da tragédia grega: o filósofo não realizou mais do que um levantamento das partes que compõem o espetáculo da tragédia, dos modos como tais partes se relacionam a ponto de se armarem em uma totalidade em busca de fins bem determinados – digamos que um pouco à maneira do moderno estruturalismo; ou ainda, para utilizar outro exemplo, quando Platão critica a poesia de Homero, ele não se põe a discutir a especificidade da arte do poeta e, sim, a ordenação de uma certa pedagogia. Claro que os exemplos se podem fazer complicados e revelar até uma proto-história da crítica, mas o que deve ser sem dúvida asseverado é que a crítica, em sua acepção moderna, soube estabelecer-se em fenômeno inteiramente original, decorrente que é de experiências outras, inusitadas em todo aquele passado. É essa novidade que aqui nos interessa. E o que importa está em sabermos nos defrontar com uma determinada abertura: se a crítica vem aparentando sinais de uma crise que nem poderia ser menosprezada, talvez ela leve a inaugurar, no percurso de suas interfolhas, a criação de uma postura diferente, e mesmo totalmente nova, a transmutar o próprio sentido da história das relações entre o homem e a arte.

10. Nota dos organizadores. Trata-se dos textos “Gênese e metamorfose da crítica” e “Da crítica”, publicados no livro *Páginas de filosofia da arte* (1998).

O pressuposto fundamental da crítica situa-se de certo modo no âmago da própria cultura ocidental: trata-se nada menos que a invenção do espírito crítico inerente ao nosso mundo, em decorrência do surgimento da filosofia e do espírito científico de modo geral – isso de perscrutar racionalmente os processos reais e os cometimentos humanos. No caso particular que nos vai ocupar, quer-se saber que tipo de necessidade presidiu o surto mesmo da crítica de arte: de onde veio, a que veio – e isso a ponto de estabelecer-se como uma espécie de gênero literário a postular as exigências de todo um departamento de nossas bibliotecas.

Mas tudo teve um início. E, no caso da crítica, um início que se apoia na força de uma verdadeira devastação na própria razão de ser da evolução geral das artes. De fato, no correr das últimas centúrias, as artes começaram a passar por experiências que modificaram profundamente o seu significado, a inteireza de suas dimensões a ponto de passarem a questionar os velhos pressupostos pedagógicos instalados nas raízes mesmas da criação artística em todo o passado. A empreitada terminou gerando a fatalidade de uma singularíssima transformação e, por causa disso, pôs em crise toda a produção artística enquanto lugar seguro e sobretudo privilegiado da esplendorosa manifestação das verdades divinas. A própria arte passou a questionar as suas antigas fundações. E as coisas se passaram até mais rapidamente do que seria de esperar a propósito da aniquilação da antiga estabilidade da presença, sempre tão insuspeita e prepotente, das revelações por meio da arte daquele elemento divino. Em verdade, essa contundência já acontecia aliciada não pelos andamentos da própria arte, como principalmente pelo evoluer geral da sociedade. É que, por exemplo, toda a pompa teológica do componente patético do barroco viu-se subitamente substituída pela festividade sinuosa de uma volúpia outra, já toda feita da inocência do rococó. Que este novo prazer continuasse aderido à arquitetura religiosa da época – como tanto aconteceu entre nós – mostra apenas o quadro de uma inacreditável inversão de valores.

Insisto um pouco mais no tema. Como disse, os horizontes da arte já vinham manifestando modificações altamente significativas.

Tomo como exemplo disso dois tópicos que falam por si. O primeiro mostra a espantosa transmutação nos modos de ver a natureza a partir, mais acentuadamente, dos fins das renascenças. Até então, a temática da natureza fazia derivar as suas origens da representação do paraíso terrestre: refiro-me aqui à, na época, costumeira associação dos temas da natureza aos assuntos da realidade divina, que incluía até o bestiário medieval generosamente compatível com a paisagem paradisíaca: no fundo, tudo era teologia, mesmo quando, logo em seguida, o próprio Deus passa a falar a linguagem geométrica. Pois não é que, quase que desprevenidamente, desponta o surgimento de um novo gênero pictórico: o da natureza dita morta, a chamada pintura de gênero? Os produtos da natureza aparecem agora desprovidos das luminosidades da representação medieval, e destituídos também de quaisquer resquícios da divina linguagem das proporções renascentistas. É que nasce então esse novo deslumbramento, a desmoralizar a tradição platonizante, que é justamente essa pintura de gênero: a simples e descompromissada representação de alguns elementos vegetais acrescidos não raro de alguma presa de caça. A revolução não poderia ter sido maior, e soube estender-se na forma de um estilo belamente superior ao menos até fins do século XIX. Na pintura de gênero nasce enfim a natureza, a desbulhar as antigas fantasmagorias e as minudências da ornamentação serviçal.

O outro tópico, e restrinjo-me aqui também à contribuição das artes plásticas, não é menos surpreendente. Penso na extrema maturidade alcançada pela soberba arte do retrato – ou melhor: pela própria invenção desta arte. Pois o retrato, tudo bem pensado, nem sequer existiu na longa história da representação da figura humana anterior à Renascença. Representavam-se, sim, os deuses, os heróis, os reis, os santos, o Cristo, e todas essas realidades que configuravam os processos divinizatórios – não se tratava jamais de retratos de indivíduos concretos, e a impossível tentativa de retratar um Cristo redundaria simplesmente em seu total aniquilamento. A insciência leva até mesmo a confundir a representação egípcia de um rosto com lábio leporino

com a realização do retrato. Pois foi somente o surto do moderno individualismo, para resumir essa história, que veio propiciar o advento do retrato. E aprecia-se então esta curiosa experiência: o Cristo, a Virgem, todos os santos e suas sequelas, que dominavam todos os cenários da imaginação, veem-se gradualmente substituídos pelo novo evangeliário maior: a representação dos novos donos do poder, prestes a consolidarem a febril constituição de sua cidadania; e, no caso, nada mais pertinente do que a criação do retrato dentro da sua moldura exata. A necessidade desse itinerário mostra-se até mesmo óbvia demais: as velhas efígies sacrossantas e paradigmáticas passam a ceder os seus espaços às novas imposições desses astutos fazedores de dinheiro e que, como que acuados, vasculham os interiores de suas preocupações na faina da edificação de um mundo novo – de um homem novo. E, calcado nesse individualismo iconoclasta, aparece o rosto – um rosto sério, responsável, inventor da liberdade, comprazido em suas próprias invenções, em sua fortuna e em seus incipientes saberes – aparece o rosto do homem moderno – e sua réplica perfeita: o retrato. É preciso aprender a ver, e muito bem, toda a série, por exemplo, dos retratos e autorretratos postos na tela por um Rembrandt. O que se percebe então, dentre outras coisas, é nada mais nada menos do que o nascimento da subjetividade, enfim, dona de si mesma. O retrato não passa de ser a expressão maior de uma revolução sem paralelo na história.

Os dois tópicos tudo elucidam, ainda que tenham tido de enfrentar todas as idas e vindas, todas as contradições de uma arte atravessada pelas turbulências ocasionadas, de um lado, pelo continuísmo, que terminou se esvaziando progressivamente até alcançar esse mostuário geral que foi o neoclassicismo eclético; e, de outro, o embate característico da abertura de novas tendências. Realmente, cessa, como disse, a arte da imitação platonizante; o barroco foi o último período em que a arte assumia o elemento religioso como substância objetiva, para falar com Hegel. A novidade instala-se num ponto preciso: é que se estabelecem, então, e sempre com acrescido rigor, duas novas linhas estéticas obedientes justamente àqueles tópicos exemplificativos: a

estética do objeto e a do sujeito. Veja-se bem: o que está acontecendo concentra-se na transmutação do sentido de presença da verdade da arte: na grande arte do passado era o mister divino que se encarregava de transmitir a sua mensagem pedagógica – essa mesma personagem divina que fundamentava a acepção metafísica da verdade; o jogo da verdade acontecia então no terreno da própria divindade, e a função do sujeito e do objeto permanecia essencialmente caudatária e como que desnorteada em sua insuficiência. Agora, a autonomia divina põe-se em retirada e aos poucos são as realidades de sujeito e objeto que passam a ocupar todas as delimitações em que se constrói a verdade. A observação é importante porque mostra que a arte e a estética pertencem a coordenadas bem mais amplas do que as de suas próprias peculiaridades. E mostra também que, abandonada a velha imitação, só restam dois caminhos para o desenvolvimento subsequente da arte e da estética: o do sujeito e o do objeto, tudo em obediência à trama que compõe o estamento da verdade.

Assim, por um lado, topamos com uma arte calcada na presença do objeto, que se mostra já na despreensão da natureza-morta, mas que alcançará as grandes dimensões do painel histórico; e, por outro lado, a arte derivada da agora forte presença do sujeito, e, com isso, a arte inaugura a estética da expressão; pense-se aqui na enorme importância do romance moderno, a ruminar interminavelmente os menores meandros da vida privada. Isso significa que essas duas diretivas de base se estendem através de uma copiosa diversidade, e o asserto vale de modo até mesmo exemplar para a arte do século XIX. Curiosamente, o velho classicismo continua a fazer-se presente através da exploração de uma bela e instigante plasticidade. Não importa: sujeito e objeto trazem nas mãos os trunfos da grande e novidadeira empresa da época, por introduzirem, por assim dizer, as experiências de ponta da arte.

Mas cabe observar aqui a intromissão nessa paisagem de ainda outra novidade, arvorada em sua inquietante carga: é que sujeito e objeto, longe de se constituírem em domínios autônomos, como se cada um devesse percorrer a sua própria perfectibilidade em separado, como

se tudo fosse a expressão de verdades distintas – percebe-se cedo que essas duas categorias revelam uma permeabilidade em tudo surpreendente. Sujeito e objeto são isto: permeáveis, ou seja, um logra transmutar-se no outro, ou consegue realizar essa metamorfose de modo até natural. Assim, por exemplo, nas cenas que retratam a vida cotidiana, as personagens apresentadas já nada têm a ver, ou muito pouco, com os traços da subjetividade. E floresce de modo muito mais variegado o tema oposto, em que o sujeito se torna objeto; assim, no teatro naturalista, o sujeito deve render-se aos comedimentos da realidade objetiva para que se torne digno das apreciações da verdade científica. De fato, nesta perspectiva da objetivação do sujeito, as intrigas se fazem mais pretensiosas: é por aí que, por exemplo, no expressionismo, o sujeito chega a alçar-se à condição de homem-massa, destituído de características humanamente subjetivas. Ou então, de modo ainda mais contundente, encontramos um pouco por tudo a figura do homem robotizado, composto como grotesca projeção dos nefandos avanços da tecnologia. Vê-se nisso tudo o quê? Fantasias de artista? Claro. Mas lembro apenas que, quando surge na filosofia o tema da intersubjetividade, isso com Hegel em sua dialética do mestre e do escravo, todo o conflito se deixa armar exatamente como uma relação entre o mestre-sujeito e o escravo-objeto. Ou ainda, esta outra lembrança: Sartre afirma, em sua obra maior, que as relações intersubjetivas encontram como que o seu limite nas relações, em princípio nada patológicas, do sadomasoquismo. Para a arte, o tema já começa a moldar os contornos de uma nova crise, e é que a insuficiência de Deus se alastra também para a insuficiência de sujeito e objeto. Volto mais adiante ao tema.

E a quantas andamos com a crítica? A questão toda se concentra agora na temática da comunicação da arte. Quero dizer que é justamente a cisão entre dois tipos de estética que acaba por tornar críticos – por pô-los em crise – os níveis possíveis de comunicação entre a arte e o seu público. Não se avente aqui o problema perdido em sua própria exterioridade, o tema não se deixa explicar por avanços epistemológicos, como não ocorre por razões de ordem aleatória e nem

poderia ser justificado pelos azares de um acaso incontrollável. É de fato um problema que deriva por inteiro da situação geral da arte numa época que se caracteriza, de resto, por profundas conturbações. Limite-me ao que interessa aqui. Dividida entre duas estéticas distintas, a vivência da arte topa como que de repente com uma experiência absolutamente nova em toda a história da arte – a da ausência de fundamento. O fundamento já não funciona como tal, perde vigência e deixa os seus antigos sucedâneos – que são a configuração moderna de sujeito e objeto – como à deriva. Entenda-se bem: na arte anterior, a da imitação, realmente existia um fundamento; por exemplo: a presentificação do Cristo, em tudo anterior e por isso princípio fundante das próprias bases da comunicação. A chamada crise da metafísica levou a este ponto absolutamente crucial: ela tornou inviável a vivência concreta do fundamento. Quando um cristão medieval entrava numa catedral gótica para participar do culto divino – por intermédio da visão arquitetônica, da luminosidade plástica, da música e da audição da palavra divina, o todo mediado por uma imaginação transbordante –, esse cristão realmente vivenciava o fundamento e tudo se restringia a essa frequentação do sentido; o fiel como que se instalava no ser: os menores detalhes irradiavam a própria fonte da comunicação, deixavam-se iluminar pelo esbanjamento da luz do Cristo; muito antes da comunicação entre sujeito e objeto, o todo do ambiente era comunicação, o próprio mistério se fazia presente e tudo se justificava, desde o esplendor da verdade em si mesma que era o Cristo até o corpo leproso do mendigo – tudo expandia o princípio de inteligibilidade que fluía do próprio Deus; por tais vias, a comunicação não poderia conhecer nenhum entrave de percurso.

E, no entanto, aos poucos e às vezes quase que subitamente, o esplendor daquela comunicação universal desaparece, ela deixa de ser nova e se faz simplesmente antiga; desponta então um outro princípio de estabelecimento da verdade com aquelas duas estéticas acima referidas. Negativamente consideradas, a própria possibilidade dessas novas linhas estéticas, a do sujeito e a do objeto, repousa sobre a sombra

dessa fantástica ausência: a impossibilidade de a arte ser expressão do fundamento, e neste preciso ponto reside, de certo modo, a razão de ser de toda a crítica de arte. Pois a crítica pressupõe justamente a crise daquela comunicação, e isso a ponto de esgotar, por assim dizer, o próprio tema, como que a medir a distância entre a vida e a morte. Já por isto: a crítica vive da morte da comunicação. E o fenômeno prolifera de inúmeras maneiras. Nada, entretanto, de pessimismo ou decadentismo nisso tudo: o fato é que a arte passa a desenvolver-se nos moldes de uma nova e outra vitalidade, com uma vontade de expansão realmente extraordinária. Digamos que o homem se desduda do Absoluto e passa a inventariar novos caminhos de educação. Agora, nem há exagero: a arte nunca foi de modo tão intenso vontade de criação. É que as duas novas estéticas já não se desdobram através do conforto de respostas preestabelecidas, no amparo da segurança do próprio Absoluto. Nos novos tempos, tudo se quer caminho, tudo são perguntas a revolver aquelas velhas respostas, e as coisas se reviram em pesquisa a perscrutar os rumos de sua intrínseca necessidade, e mesmo de sua própria razão de ser.

Mas tudo se verifica sob o signo de uma certa crise, que vai surgindo por aqui e por ali, de modo até mesmo camufladamente insuspeito. Dou disso alguns exemplos. O primeiro, já aventado por mim alhures, está em Beethoven, no imprevisível fracasso, possivelmente o primeiro na história numa certa linha de consideração, do último movimento, uma fuga, que culminava um de seus derradeiros quartetos: o público simplesmente não entendeu a tal fuga. Qual o significado dessa retração dos ouvintes? Abriu-se por aí um vazio – e onde está o explicador para contornar essa lamentável ausência de comunicação? Observe-se que, hoje, a referida fuga já não oferece qualquer problema. Outro exemplo: toda a construção do romance de Flaubert, *Madame Bovary*, acaba desaguando numa ambiguidade radical, que afeta a própria inteligibilidade da obra e os modos de sua comunicabilidade. Porquanto a história se desdobra em dois níveis: há as aventuras balzaquianamente vulgares de uma personagem a aliciar o interesse

dos leitores, e há também, e *principalissimamente*, o romance da própria linguagem romanesca, e que veio transformar, como é notório, toda a natureza do romance moderno. Ora, nessa duplicidade de níveis encontramos um problema altamente “crítico” – em qual dos níveis se estabelece a comunicação? Pois que entre em cena o crítico. Um terceiro exemplo, a confirmar o anterior, se refere à já banal anedota atribuída a Picasso de que maçãs não foram feitas para serem pintadas, e, sim, para serem comidas, e representa uma irônica defesa de todos os empenhos da pintura de Cézanne; o que se veem nos quadros são apenas maçãs dispersas num sentido que nem se pretende impositivo; mesmo porque as maçãs em verdade nem interessam; o que interessa, e é aqui que arranca a mordacidade de Picasso, está no fato de que a fruta se torna pretexto, e o que passa a chamar atenção está na própria pintura: a arte se concentra agora, e por inteiro, na ponta do pincel. Está aí o problema da novidade do nascimento do crítico. Então, a própria nascerça do crítico se desentranha no espaço dessas ambiguidades: há aí, por assim dizer, algo como a inconformidade da própria obra de arte a solicitar, com respeitável dose de necessidade, o desempenho da crítica elucidatória.

No entanto, as coisas viriam a complicar-se ainda mais. Pois os cometimentos dos exemplos citados direcionam-se já à crise da consistência da arte e da estética regidas pela breve hegemonia daquelas duas categorias que pareciam tudo esgotar: a do sujeito e a do objeto. E é então, tudo radicalizado, que a crítica começa, ou recomeça. Os cenários se fazem, pela segunda vez, diferentes. Acontece que, como rigorosa consequência, aquela breve hegemonia das duas estéticas, responsáveis pela própria progenitura da crítica, acabaram revelando-se insuficientes – coisa já prefigurada pelas realizações de um Flaubert e de um Cézanne. É que a arte termina cansando tanto da subserviência do objeto quanto das insinuações do sujeito. A partir de uma espécie de saturação de tudo o que pode ser feito com a evidência do objeto e de tudo o que se deixa transfigurar em sujeito, a partir de uma espécie de situação-limite para a qual foram empurrados tanto sujeito quanto

objeto, a partir, portanto, de certa forma de esgotamento – é daí que começa a esboçar-se uma quarta modalidade fundamental de estética, toda ela concentrada na questão da linguagem, tomado o termo em seu sentido mais amplo. Aos poucos, foi-se mostrando insuficiente a corrente classificação das artes em figurativas e não figurativas. Tal distinção revelou-se logo extemporânea. Um Picasso, por exemplo, foi de ponta a ponta um artista figurativo. E, no entanto, o que menos o motiva, do ponto de vista da pesquisa plástica, está justamente na presença da figura: ela se torna, de texto que sempre foi, pretexto. Ou seja, o que solicita o nosso pintor resume-se completamente na exploração da linguagem plástica; é como se a figura viesse imbuída de toda uma linguística, como que ideogramaticamente prescrita, como que provida de uma alfabetologia a descobrir, e é essa plasticidade que importa vasculhar. Evidentemente, as estéticas do sujeito e do objeto continuam a se fazer presentes, mas o que importa agora está no fato de que as artes, todas elas, passam a concentrar-se nessas experiências de ponta, na insistente exploração da linguagem específica de cada arte, arrostando as delimitações de sujeito e objeto como que a destruí-los, e, ao mesmo tempo, recriando talvez os seus traços originários. O que importa sublinhar está no esquecimento dos referenciais, é esse esquecimento que se metamorfoseia em princípio de educação. Mas de uma educação, se pensarmos no passado, que inverte o sentido de seu itinerário. Porquanto, como foi dito acima, na grande arte do passado tudo se deixava alicerçar na terra firme de uma resposta, a resposta perfeita que era a presentificação da divindade: a arte apenas conjugava os seus passos com uma resposta que se queria eterna e avassaladora. Depois, a arte acomodou-se a essas duas respostas, por assim dizer, menores, constituídas pelo sujeito e pelo objeto enquanto realidades pretensamente autossuficientes. Agora, cessa todo o sentido atribuível a qualquer forma de autossuficiência e a qualquer modalidade de respeito à ideologia da resposta. Vê-se logo: a arte se faz pergunta, quer-se sentido de problematização, entrega irrestrita e incondicional à inventividade do ato criador em si mesmo. Qualquer tributo à resposta já

não passa de homenagem a um passado, agora viciado na constatação de sua cansada inutilidade. Resumindo: tudo passa a nortear-se pelos caminhos e descaminhos do próprio ato criativo.

De onde vem esse problema? Problema, convém lembrar, que não afeta a atividade do crítico profissional tão somente, mas que invade, e amplamente, a firmeza das bases de toda comunicação possível do público com a arte. Tento elucidar um pouco mais a questão com um breve reparo sobre a noção de norma no âmbito das artes. Ao longo da tradição ocidental, a norma passa por três fases básicas em suas modalidades de funcionamento. A primeira ofereceria um caráter substancialista: a norma identificar-se-ia com a própria Diké, a deusa da Justiça, na tragédia grega, ou então, com o esplendor do Cristo na arte medieval. Ou seja, a norma não era nem precisava ser explicitada: o Cristo tinha de ser expresso em toda a dimensão de sua verdade, e essa verdade era, e plenamente, a própria norma. Compreende-se, por isso, que as possíveis normas fossem formuladas apenas para certos preceitos acentuadamente empíricos, como era exigido pelo labor dos construtores das catedrais góticas. Entretanto, um passo mais, e a norma se faz explícita. De fato, no Renascimento passa-se, por exemplo, a interpretar a *Poética* de Aristóteles como um repositório de normas; discutem-se agora as leis da tragédia e o aparato conceitual toma uma estatura até mesmo de superioridade em face da obra realizada. O conceito legiferante torna-se agora em tudo soberano, mestre daquilo a que estão submissos todos os ímpetos e os calculares da criatividade. A norma alça-se, então, ao nível de autoridade a reclamar certa autonomia, esquecida que se fez de suas raízes profundamente históricas. Nesta diretiva, a *Arte poética*, de Boileau, torna-se em tudo exemplar. A criatividade passa agora a ser controlada por certos conceitos. Aconteceu, entretanto, que tais conceitos se foram aos poucos relativizando, e terminando por perder aquela imponente majestade estatutária; isto ocorre, por exemplo, ao longo da *querelle des anciens et des modernes*: o que vale aqui e agora já não vale muito bem acolá, e as Ifigênias se multiplicam, pluralizando os seus significados. Vão-se

descortinando, assim, a ineficiência e mesmo a inutilidade de todo aparato normativo. Em outras palavras: a norma passa a ser até mesmo um princípio de desconsideração da obra de arte por ignorar aquilo que realmente interessa – e o que interessa é que a situação edípica, por exemplo, muito aquém de todos os esquemas freudianos, oferece uma diversidade de variações realmente extraordinárias; é essa diversidade que poderia inventar a norma, e não o contrário. Percebe-se logo: a norma passa a ser uma espécie de consternação até mesmo danosa. Mais um resolutivo passo, e inicia-se o processo pelo qual o artista aprende, subitamente (como no impulsivo exemplo de Picasso, anteriormente referido) ou demoradamente (penso nos treze anos de intensa pesquisa de Kandinsky em sua estada em Munique no princípio do século XX), a dispensar todo e qualquer recurso à norma. O grande pressuposto – negativo – da arte de nossos dias encontra-se justamente no obituário da norma – que nem tantas saudades deixou: deixou-se, sim, a abertura de um larguíssimo espaço, e a nova permanência exaure todo o seu sentido da força do próprio ato criador. As normas passam a ser vistas, e com razão, enquanto sinônimo de reprodução da esclerose, e a palavra plágio torna-se o equivalente de crime – não se pode plagiar a obra de outrem, e o que é mais significativo: o artista não deve, sob pena de cair na repetição inócua, plagiar-se a si mesmo, estragando assim os próprios veios de sua criatividade.

O empenho da crítica situa-se agora inteiramente no ato de acompanhar como que a gênese de uma obra; e essa gênese concentra-se então naquilo que acontece a partir do toque de um pincel, do balbucio de um som, na afinada ponta de um lápis escrevinhador. O problema inaugural da crítica fixa-se neste lugar exato: em saber decifrar as coisas que se verificam pela elucidação dessa instância formadora de mundos, e daí deriva a criatividade da crítica – ela deve saber tocar de um modo, por assim dizer, absoluto esse outro que é a obra, e perquirir se o ato da crítica sabe inventar a si próprio. Em outras palavras: o nascimento da crítica decorre todo inteiro dessa história através da qual Deus deixa de ser o criador definitivo e a arte passa então por um processo, ao

que tudo indica radical, de dessacralização; e o crítico instala-se justamente nesse modo de ver aquilo que no passado nem precisava ser dito. A atividade do crítico pressupõe, claro está, que a explicitação se faça mediada pela obra. Mas a questão está em saber se a linguagem da crítica não advém de uma pretensão desmesurada, a exigir o impossível. Em nome da clareza, tento delinear um tosco esquema dessa evolução histórica: a) existe a criação divina instalada na inspiração do artista, e para a qual o crítico nem sequer poderia existir; b) demite-se Deus; existe o artista enquanto criador autônomo. O crítico começa a anunciar-se; c) existe a obra e existe o crítico, e este numa criação de terceiro grau. Examinando, a seguir, o assunto em algum detalhe.

Não é apenas curioso observar que a crítica, já em suas origens, nasce no contexto de uma ambiguidade deveras significativa. É que, por um lado, se verifica a crítica que reduz a obra de arte à condição de um objeto, e ela se deixa guiar pelas coordenadas que regem a própria vigência desse objeto (“objeto” aqui pode ser tanto a obra derivada daquela estética do objeto acima referida quanto a obra que se prende àquela estética do sujeito; em definitivo, a categoria do objeto termina vitoriosa). Acontece que, por outro lado, há um tipo de crítica que também se quer como obra de arte – a concorrer de certo modo com a criatividade da própria arte. Pense-se em Baudelaire, no jovem Lukács, em Walter Benjamin e em tantos outros que fizeram da crítica um tipo de obra de arte, espécie de gênero paralelo à realidade que ela mesma comenta. Essa tendência, bastante disseminada, vê, pois, no ato de escrever sobre uma obra um sucedâneo que repete à sua maneira a gênese geradora da obra. Seria como que uma criação em grau outro, teimosa em persistir em sua autonomia, em coadunar-se com a especificidade de sua linguagem.

Assim é que se podem ler certos ensaios sobre arte e literatura, em Sartre por exemplo, que são sem dúvida capítulos da crítica, mas que ostentam em verdade uma autonomia que os torna em certo sentido autossuficientes. A peculiaridade desse tipo de crítica reside totalmente no fato de seu autor instalar-se na intimidade do

elã criativo que dá origem à própria obra de arte – já não se a considera a partir de um resultado-objeto a oferecer-se em sua precisa composição. Vista nesta perspectiva, caberia dizer que a crítica contemporânea vive de um paradoxo: ela se sente compelida a exercer o seu mister simplesmente pela análise desse resultado final que se dá à percepção do espectador. O paradoxo está em que, por este viés, o crítico se aproxima da obra enquanto ela constitui um objeto dado à percepção; e todo o engenho crítico move-se, por consequência, dentro das fronteiras estipuladas pela ampla hegemonia da dicotomia sujeito-objeto. É por aí que se pode entender o sucesso, mas também o fracasso – e em todos os casos a medida – de métodos como o do *new criticism* e o do estruturalismo. Trata-se de abordagens que acabam por reduzir a obra ao estatuto de objeto, e seria por tal caminho que a crítica poderia alcançar o nível epistemológico mais usual para compatibilizar-se com as exigências de certa definição da verdade. Entretanto, é necessário que se ouça a obra, e sucede que ela já não se satisfaz com os postulados decorrentes do estatuto exigido quer pelo sujeito quer pelo objeto; nossa arte, como vimos acima, rebelou-se precisamente contra tais estatutos e já não quer estabelecer qualquer forma de comércio com as ultrapassadas estéticas do sujeito e do objeto. Isso significa que a crítica que se deixa pautar pelos quesitos inerentes à categoria da objetividade ou da subjetividade acaba tropeçando em sua carência essencial: se a arte já não se conforma com a estética do objeto e a do sujeito, peca por deficiência de princípio precisamente toda aquela crítica que se faz subserviente aos critérios objetivos, ou aos empenhos da atividade objetivante.

A crise atual da crítica deriva, ao que tudo indica, dessa dissonância radical entre dois níveis: o ato criador que gera a obra e o retardamento de uma crítica que, ainda que de modo velado, insiste na visualização através de uma normatividade pretensamente objetiva. Esta, repito, talvez seja a raiz do impasse que habita a crítica em sua própria essência, como que a indicar a sua transitoriedade. As portas, entretanto, e já em nome de uma bela tradição, permanecem

amplamente abertas: tudo se oferece à meditação, a uma meditação que busca penetrar o sentido de uma obra e o sentido, até, da arte de modo geral. Esse impasse da crítica poderá ser atribuído à subserviência que decorre dos processos objetivantes: quero dizer que – e radicalizo aqui o nosso problema – a crítica submissa aos critérios da estética do objeto acaba se movendo no contexto de possíveis manipulações, ou seja, mesmo no caso de a crítica ser negativa, ela se faz sempre a serviço da propaganda. Mas deixo a questão em aberto: em sua essência, trata-se de uma crítica que existe, e que oferece mesmo o seu caráter de necessidade, mas seu empenho definitivo não se deixa compatibilizar com aquilo que a arte contemporânea oferece de mais estimulante, nem se coaduna com aquela meditação que busca o resgate da obra de arte – o resgate de um lugar que, justamente por se ter tornado afeito até mesmo ao protesto, nesta mesma medida, recusa os processos manipulatórios.

*A questão da crítica*¹¹

Então, vamos lá. Não sei ao certo o que vou falar (risos). Eu estou falando tanto, isso é quase um vício. Mas sabem que eu gosto? Todos os vícios são bons.

A última vez que estive em Berlim, vi uma coisa maravilhosa, que me deixou simplesmente atônito. Uma ópera na Ópera de Berlim: era o Édipo, de um jovem compositor alemão: cenário perfeito, personagens, tudo no lugar certo, e eles cantavam. Mas o fantástico é que o autor da ópera – uma ópera séria, não era brincadeira – partia de um pressuposto, que é óbvio ululante: todo mundo conhece a história, o mito, todo mundo já viu o Édipo. E sabe o que eles cantavam? Literalmente? Os ensaios de Hölderlin sobre o Édipo. Foi deslumbrante. Estão entendendo como é a comunicação na obra de arte? É uma comunicação que de repente se desdobra; ele podia fazer o Édipo rei de Hölderlin, que é uma maravilha. Mas não, eles cantavam os textos de Hölderlin, numa espécie de convite ao pensamento. Acho que isso resume um pouco e de certa maneira a crise da crítica e o sentido da crítica. De repente você vê cantados textos interpretativos e geniais, absolutamente geniais do Hölderlin. Era um sucesso incrível, o espetáculo era maravilhoso.

Para entender a crítica, acho que há um tronco, um ponto de partida fundamental que nunca pode ser esquecido: é que a arte sempre

11. Nota dos organizadores. Conferência publicada em 2002 no número 15 da revista *Folhetim*.

foi, na base, no ponto de partida, comunicação. E é um tipo de comunicação muito especial. Eu tenho uma tese, muito minha, sobre a qual eu ainda não escrevi, mas vou escrever: é a questão da arte como arte total, que é muita coisa, que é a ópera, é um espetáculo teatral, é Carlitos, Brecht, Wagner, tanta coisa. Uma obra de arte como síntese das artes, todas as artes estão ali, compactuam com essa obra, constroem a obra de arte. E, em segundo lugar, essa obra de arte, essa síntese, expõe os valores fundamentais de uma coletividade. Isso é a gênese da arte, a arte nasce não a partir do desenho disso ou daquilo, como se faz hoje na escola, na academia ou coisa que o valha, absolutamente. A arte é uma síntese na sua gênese. Você pega uma tribo de índios no Brasil, por exemplo, eles estão decadentes, não fazem mais a guerra (uma civilização sem guerra?). Bom, mas de qualquer maneira, eles têm uma liturgia, uma ritualística, eles fazem a síntese das artes, pintam o corpo, usam cocares ou coisas assim, cantam, têm textos, têm um sapateado, fincar os pés no chão e marcar o ritmo da coisa toda... Não é uma maravilha? A arte primitiva dos nossos indígenas, por exemplo, é uma síntese das artes, está tudo comunicado: artes plásticas, texto, dança, música, tudo congregado. Isso é fantástico, simplesmente. A arte nasce dessa maneira e assume, intrinsecamente, os valores fundamentais da coletividade. Por exemplo, os gregos viviam da guerra, tinham que roubar o outro para conseguir o tesouro. E tinham sucesso. No caso dos índios, por exemplo, eles tinham público e um público dramático: a mãe sabe que o filho pode morrer na guerra e por aí vai, mas tudo isso faz parte de um conjunto. Digo isso para a gente compreender que a arte é essencialmente comunicação. Não é a comunicação de eu entender que aqui está um copo d'água e eu vou beber água ou não, isso é bobagem, isso é um objeto e eu sou um sujeito. Não: estou falando dessa síntese maior, da congregação das artes ligadas à guerra, ou à agressão, ou à defesa, mas que se faz com toda uma ritualística, que é, ao meu entender, a síntese, a origem da arte – a tragédia grega nasce assim. Toda a arte maior do passado nasce dessa maneira. Hoje há o problema da comunicação na

arte, mas a arte sempre foi essencialmente comunicação, a tragédia grega era comunicação; uma catedral gótica, toda aquela complicação fantástica, é comunicação: quando um cristão medieval entrava na catedral, ele entrava no fundamento, no sentido e na razão de todas as coisas. A catedral é uma síntese de todas as artes, uma maravilhosa síntese, que comportava, inclusive, num certo período, a dança e, depois, também o espetáculo, os mistérios, que eram feitos ao redor da catedral, em portais laterais, em certas catedrais ao menos. Essa síntese é comunicação, e a grande arte sempre quis ser essa comunicação, só que agora temos os percalços modernos.

Lessing, num livro importantíssimo que é *A dramaturgia de Hamburg*, primeiro livro de crítica teatral, afinal de contas, faz uma crítica à ópera barroca, diz que não funciona, que ela foi degradada à condição de *divertissement*, o coro da tragédia grega foi esquecido (reivindicado depois por Schiller no prefácio de *A noiva de Messina*).

Um exemplo que eu gosto de dar porque acho muito pedagógico e vou repetir aqui, mais uma vez, é o Beethoven. Acho que a primeira experiência de ruptura da comunicação, tanto quanto eu vejo, está em Beethoven. Ele estava em Viena, e lá foi apresentado o último concerto de obra dele a que ele assistiu, ouviu direitinho, embora já estivesse com problemas graves de audição. Era o *Opus 125*, um dos últimos quartetos dele, que coloca um problema curiosíssimo, uma briga de bastidores entre Beethoven e Rossini. O *Opus 125* é uma peça toda singular – uma fuga. Beethoven já tinha feito uma fuga numa sonata, *109* ou *111*, não lembro. Mas houve uma briga entre ele e Rossini para saber quem é que fazia a melhor fuga. Bach não fazia fugas, elas saíam pela manga, ele ia despejando fugas, mas, morto Bach, fazer uma fuga era outro problema. Então, Beethoven fez no *125* uma fuga, o quinto movimento é uma fuga. Ele foi ao concerto, na Sala Cecília Meirelles de Viena, que existe lá ainda hoje, e foi tocado o quarteto; resultado: ninguém bateu palmas. Sabem por quê? Ninguém entendeu. O público recusou o quarteto de Beethoven, não é fantástico? Eu acho que foi a primeira vez que se detectou na

história essa ruptura. Uma ruptura de uma dramaticidade incrível... Eu já consultei inclusive na biblioteca, na Alemanha, como é que Beethoven reagiu: ele foi para casa, em silêncio absoluto, sentou-se ao piano e escreveu um novo quinto movimento, para substituir a fuga, que tinha sido recusada pelo público. E hoje, muitas vezes, as boas gravações do quarteto de Beethoven trazem as duas versões para o quinto movimento, que são belíssimas.

Claro que isso tem muitas nuances, o fim da arte religiosa no barroco não foi pensado na época; Hegel, na *Estética* dele, vislumbra o problema: de repente a arte religiosa, que é comunicação pura, começa a perder terreno, começa a desaparecer. Haendel, por exemplo, é um caso típico desses, porque ele fazia óperas em Londres – os alemães, naquele tempo, tinham mania de ir morar em Londres – e tinha escrito uma ópera lá, mas a ópera dele não pegou, e todo mundo na rua cantarolava outra ópera, que era *The beggar's opera*, do John Gay. O Haendel ficou tão chocado que voltou às origens, deixou a ópera e voltou ao oratório religioso. Quer dizer, Haendel não suspendeu a comunicação, porque o oratório comunicava, funcionava perfeitamente bem. É que, de repente, de fato, há esse problema: a falta de comunicação na obra de arte. Beethoven era um exemplo tão redondo, tão perfeito, que sempre me impressionou e continua me impressionando. Eu não entendo como é que esse homem reagiu, o que tinha dentro dele para ele chegar em casa com tanta humildade... Ele não era humilde, os gênios nunca são humildes, isso é uma besteira romântica; ele era orgulhoso, um criador, ele sabia exatamente o que fazia. Mas com toda humildade, entre aspas, ele fez um novo quinto movimento... Estão entendendo o problema?

Isso mostra o quanto a comunicação é essencial à obra de arte. Ela tem que se comunicar. Claro que as coisas são muito mais complicadas que isso, mas, *grosso modo*, podemos dizer que a crítica de arte é uma invenção do século XIX. E o pressuposto fundamental dessa crítica é que não há comunicação, então o crítico é um indivíduo que tem que explicar a obra de arte para que ela seja entendida.

Quando eu morava em Porto Alegre e era professor do curso de teatro, eu me dava muito com o Ruggero Jacobbi, que era uma pessoa admirável. A crítica teatral de Ruggero era muito interessante: saía em dois capítulos. A primeira parte era um artigo sobre a peça, não precisava ser *Hamlet*, ele fazia isso com qualquer peça. E a crítica sobre o espetáculo só saía no dia seguinte, ou dois dias depois. A coisa se desdobrava, e isso mostra a situação da crítica de uma maneira interessante. A crítica tem, de fato, duas dimensões; uma que é fundamental, que é como que hermenêutica, que é dizer o texto, interpretar – aquela história dos ensaios de Hölderlin, que acabam servindo de texto para uma ópera; isso é crítica de fato, isso é a base, é fundamental, só que não se pode botar isso no Jornal do Brasil, não sai, nenhuma questão tão erudita... mas que não é tão erudita assim, o pessoal lê, sim, essas coisas. E a segunda dimensão, que é a crítica do espetáculo, que se desdobra para abordar todas as partes, a música etc. e vai compondo todas as dimensões possíveis do espetáculo até aparecer um conjunto. De qualquer maneira, a crítica veio se incorporar à obra de arte de um modo bicéfalo, um que é mais a interpretação do texto, que é mais o ensaísmo, de maneira geral, e outro que é a abordagem do espetáculo. Isso vai longe. Para vocês verem bem a densidade do problema, que tem aspectos muito desagradáveis, vou contar a vocês uma experiência que eu tive agora, há pouco tempo.

Eu faço muito texto para catálogos de exposição e pintura. Vai sair um livro meu, pela Eduerj, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, um volumezinho, uma seleção de escritos sobre pintores, mas, como não dá para fazer reprodução das obras, o livrinho já sai meio castrado, mas é uma coleção de textos que me deu uma ideia: eu acho que inventei uma maneira de examinar a obra de arte. Pode ser que esteja virando mania minha, mas faço isso sem fazer crítica, eu procuro dizer a obra de arte, repetir, num outro nível, o que diz, por exemplo, um quadro do islã. Isso tem uma coisa complicada. Houve uma exposição recentemente, não vou entrar em detalhes, numa galeria aqui do Rio de Janeiro, e o curador da exposição se

baseou em instalações, o que é um problema. Houve o *vernissage*, eu fiquei olhando tudo. Depois, fiz uma palestra sobre. Fiquei olhando os trabalhos expostos e pensando assim: “Vou levar um para casa”. Olhei bem, não dava para levar para casa. Deixa para o museu. Mas mesmo os museus não estão querendo esse tipo de coisa. Então se coloca um problema para a criatividade; essa questão é uma dimensão do que eu estava falando antes e que se acentuou de modo muito especial nas artes plásticas. Fiz a minha palestra, mas fui elegante, deixei de colocar o problema que estava no fundo da minha cabeça. Aquela exposição, feita com tanto carinho e boa vontade, não vendeu nenhum trabalho. Esse é o problema, ninguém se comunicou com aquilo, ninguém deu bola. Como é o problema na obra de arte? Vai o Gerd e faz uma palestra, mas não basta, a coisa é mais complicada. E há, mesmo no teatro, aqui e ali, uma espécie de masoquismo. O artista plástico gasta dinheiro, o material não é lixo, artista de lixo quase não existe, o artista trabalha, um trabalho pesado. Mas o problema é que ele faz um trabalho e sabe, de saída, que não vai vender. Mas como é que ele vive? Como é que come? Como é que vive se não vende? O normal é que esse artista – pode ser um ator, hein! – mude de profissão: se batata não dá, planta batata-doce, ou aipim. Mas tem que viver, essa é a obrigação primeira. Então, tem um problema aí, nas artes plásticas hoje, e eu acho, sinceramente, que é um problema de masoquismo. Tem muito artista que quer sofrer. Quando li na adolescência a correspondência entre Van Gogh e o irmão Theo, achei uma maravilha. Hoje fico pensando no Theo, que era um homem de dinheiro, e dava um dinheirinho toda semana, parece, para o Van Gogh, para o material de pintura; eles mantinham uma correspondência lindíssima, de amor quase, mas eu confesso que odeio o Theo, sabem por quê? Por que ele educou o Vincent Van Gogh para ser pobre. Van Gogh nunca vendeu um quadro, ele nunca disse: “Esse é o meu trabalho e eu preciso mostrar”. E o irmão dele, que dava tintas e telas, tinha dinheiro, podia ter alugado uma galeria em Paris para expor as telas do irmão. Então, a coisa se complica. Porque a

suspeita que surge é que o Theo achava que o irmão dele era louco, portanto, não merecia essa consideração.

Essa coisa masoquista me preocupa na arte de hoje, e se relaciona com o problema da comunicação. As pessoas fazem uma obra de arte que não vende, elas sabem que não vai vender nunca, mas fazem assim mesmo, fazem muito bem, é a liberdade de expressão. Mas como é que vivem, meu deus do céu? Olha, esses artistas todos, é como se tivessem uma missão. Mas quem inventou isso, quem botou isso na cabeça de Van Gogh foi o Theo, com o pão-durismo dele. Com a falta de carinho dele, em última análise. Mas isso é um resultado da crise de comunicação. E o que eu percebo é que na arte contemporânea, de um modo geral, isto está muito presente, ainda hoje. O tal do Theo fez escola, o que é muito lamentável. Porque nós estamos numa época que se preza pela exuberância criativa em todas as artes e, de repente, você vê um artista que faz um trabalho que ninguém compra. A crítica tem que se defrontar com essas coisas todas, não só comentar um livro, ou uma obra, o que é ótimo, claro, e pode ser feito de diversas maneiras, inclusive. Mas tem todos esses problemas que são da própria função da arte, que são problemas tão vivos no nosso tempo, da comunicação da arte. Porque há muita coisa que é comunicação falsa.

Fui ver outro dia o *Turandot*: é um belo espetáculo, aquela coisa imensa, grandes coros, grandes vozes, aquelas árias do Puccini que são sempre muito bonitas, Itália, Itália, Itália. Mas, no fundo, que grande inutilidade! É uma satisfação de momento, digamos assim. Mas aquilo não tem nada para dizer para ninguém. A gente pensa naquela coisa da arte total, que o índio faz na tribo dele, faz arte, comunica tudo para todos e defende os valores da comunidade, a necessidade da proteção, da guerra, da não guerra ou coisa que o valha... a gente vê essa coisa feita assim, parece que o sentido da arte se esfarela. A questão da comunicação se multiplica em muitos níveis.

Podemos parar por aqui, para conversar um pouco, isso pode suscitar em mim algumas outras coisas, uma vez que é um assunto tão importante, tão imponente como a crítica. Vamos lá.

— *Você fala numa crise da crítica, tem um artigo sobre isso, e, ao ouvir você falar, agora, da mediação crítico-público, pensei em Baudelaire, na exigência dele por Delacroix como modelo e na rejeição a Manet; quer dizer: se, na época, Baudelaire tivesse os olhos limpos, ele se adequaria muito mais ao que ele próprio exigia de moderno. A minha pergunta é: você, que exerceu a crítica, não de jornal, mas essa crítica ensaística, durante tanto tempo e de forma tão generosa, não acha que os preconceitos e, em última instância, a falta de generosidade do próprio crítico também impedem que ele consiga colaborar nessa comunicação?*

Gerd Bornheim — Esse é o problema, muitas vezes. A obra de arte, com a sua incomunicabilidade constante, exige uma complementação crítica. Mas o problema fundamental está em dizer as coisas. Porque a obra de arte se diz, o espetáculo se diz a si mesmo, de certa maneira. Mas isso não quer dizer que ele possa dispensar o comentário crítico. Porque, no fundo, o espetáculo suscita, necessariamente, o diálogo dele com o próximo espetáculo. Quem faz teatro sabe disso. As coisas vêm uma de dentro da outra, desentrosando, o que é uma maneira de crítica, de modo que a crítica tem uma dimensão de criatividade necessária. Não é uma coisa parada. Quando um pintor pinta um quadro, é a mesma coisa: esse quadro já está suscitando o próximo. Mas ele pode suscitar, também, a negação da arte. É tão radical o problema hoje que, quando um pintor pinta um quadro de sucesso, ele pinta um outro. Só que esse segundo quadro está calcado no primeiro, e isso pode gerar não a crítica, mas uma passividade fundamental e o pintor passa a ser repetitivo. Vai tão longe isso, que ele se autoesteriliza. Ele faz cópia de si mesmo. Eu vou dar um exemplo. Eu viajo muito, faço conferências em todos os botecos do Brasil e, em qualquer cidade do país, São Luiz, Porto Alegre, Cuiabá, tem sempre uma galeria de arte, e em todo lugar tinha Manabu Mabe, só que os quadros dele eram sempre iguais, uma fórmula, era sempre aquela coisa: verde e branco, preto e vermelho. E se repetiam de modo assombroso. Então, qual é o sentido? Não tem sentido nenhum! De repente, eu não sei por que, Mabe passou por uma crise de consciência, ou alguém deu uma surra

nele, sei lá, ele retomou o trabalho criativo; e aí vi numa revista, que eu acho que nem existe mais, uma ampla reportagem de cinquenta páginas sobre ele, um estouro de criatividade. Se não houver essa criatividade, o artista, ou o espetáculo, cai na repetição. Tudo tem que ser recriado, de certa maneira. Isso quer dizer que a situação toda da incomunicabilidade, crise de comunicação, de recusa à comunicação, exige uma complementação que é uma espécie de espírito crítico a favor da criatividade, vamos dizer assim. Isso tem que acontecer.

— *Qual a forma preferencial da crítica hoje?*

GB — Acho que o ensaísmo hoje é a linguagem natural do homem. É a reflexão sobre a situação em que se está. O ensaio é o fragmento desenvolvido. Não se faz a grande visão sistemática, digamos assim, da filosofia. Hegel não é mais possível. Mas o fragmento, a visão de Marx e de Nietzsche, que só escreveram fragmentos, sim. No fundo do ensaio sempre há um fragmento mais ou menos desenvolvido, cheio de portas em aberto. Para suscitar justamente a reflexão crítica. *O ser e o nada*, de Sartre, é um ensaio sobre a situação do homem hoje. Quero dizer, Sartre acrescentou um advérbio em toda a obra dele, adverbializou, circunstancionalizou. Isso é fantástico e não rouba, de forma nenhuma, a importância da obra. Por quê? Porque ele se deu conta de que *hoje* é que é o critério, de certa maneira. Ou então, no nosso caso, a situação da arte hoje é que tem que ser pensada, repensada, criticada, recriada, e por aí vai um processo sem fim, em última análise.

— *O senhor deu primeiro o exemplo, do Édipo baseado em Hölderlin, e disse que o que permitia que ele fosse assim era o fato de todos os espectadores conhecerem o Édipo. Depois, o senhor falou muito da crise da comunicabilidade entre a obra e o espectador. Juntando as duas coisas, a minha pergunta é: será que nós não estamos vivendo um tempo em que o espectador não está instrumentalizado para dialogar com a obra?*

GB — Eu acho que a arte não pode exigir que o espectador seja um especialista. Acho que a criatividade tem que ter uma abrangência que inclui o espectador e, inclusive, o seu descompromisso fundamental. O espectador quer brincar, não é isso? Quer brincar, quer

se divertir. Vamos brincar, então. Mas o que surge de dentro desse brinquedo? Desse esporte fundamental que é a criatividade? Dessa coisa desprevenida que deve ser a obra de arte? Um grande brincalhão da arte contemporânea, sabem quem foi? O maior gênio da arte contemporânea: o Picasso. O Picasso estava sempre inventando a linguagem, até o fim da vida. Era comunista e nunca pintou um quadro político. Tem *Guernica*. Mas o que ele mostra de fato é o estertor de um cavalo, o pescoço de um cavalo morrendo. Para saber que aquilo era a guerra, tem que ler o título do quadro, porque ele não entrega, ele faz uma outra coisa muito astuta, muito inteligente. Pendura no meio do quadro, no meio daquela violência toda, uma lâmpada, sem nada em redor, lâmpada crua. Aquela lâmpada é a lâmpada sabem de quem? Vejam como os caminhos são complicados: é a lâmpada tirada de um quadro de Van Gogh, *Os comedores de batata*, que foi o primeiro quadro operário, proletário da história. Operários, mineiros belgas, com a roupa suja de carvão, comendo batatas e a mão distorcida pela artrite. Lâmpada: uma das glórias da revolução industrial. Picasso botou lá. É uma confissão, não é uma questão de bandeirinha, tem que ter a inteligência de fazer as coisas.

— *Em relação a esse prevailecimento da comunicação na arte, penso que quando a gente tem o que é novo, o que revoluciona, a gente encontra um problema de comunicação. E aí como é que a gente lida com isso? Você deu o exemplo de Beethoven, que, com humildade, reformulou a arte para atingir o público. Mas eu queria perguntar: o que é que a gente perderia se isso fosse a regra?*

GB — Eu acho que é uma chave que tem que haver, que é fundamental. O Brecht também partiu disso: não há mais comunicação. As pessoas só vão ao teatro para se divertir, teatro é uma coisa chata. Ninguém diz mais nada para ninguém. Então, a partir daí, é que existe a possibilidade de uma resposta criativa, de reformular essa impossibilidade da comunicação ou de uma comunicação falsa e estereotipada, exterior, que não comunica de fato nada. Mas como é que se elabora isso tudo? Acho que a criatividade é o dado essencialíssimo, não é uma

coisa abstrata, é uma coisa que faz parte do ato de criação, da produção de um espetáculo, ou de seja lá o que for.

— *Maurice Blanchot diz que, quando um criador cria para o público, é o público quem cria a obra, não o criador. Você observou que a crítica diz a obra, eu queria então saber o que é que a crítica diz que a obra não diz.*

GB — Sabe o que eu acho? Que a crítica não é eterna. A crítica surgiu num certo momento, por razões que podem ser claramente analisadas. A crítica tem tudo a ver com a crise da comunicação, e existe em duas vertentes, a da exegese e a crítica jornalística de espetáculo, e esta eu acho que não tem muito futuro, não... Pode explicar certas coisas, dar certas informações. No fundo, ela nasceu para dar informação, Ruggero Jacobbi tinha razão. Tinha que apanhar um caminho para fazer entender o quanto é complicado, o quanto é difícil fazer, por exemplo, uma peça histórica. É o que a Fátima Saadi faz tão bem, traduzindo um Lessing, por exemplo, mas como é que vão entender esse Lessing? É complicado. Tem todo um *background* aí que a crítica pode preencher satisfatoriamente, eu diria. Mas, justamente, tudo pertence a um complexo e eu não sei até onde ele se impõe ou vale por si mesmo.

*A estética brechtiana entre cena e texto*¹²

A problemática de Brecht é, *grosso modo*, a da conjunção entre texto e cena, texto e espetáculo. Acho que essa problemática está na raiz, na base, de toda a evolução do teatro moderno. Vou fazer uma brevíssima consideração histórica, fundamental, no meu entender, porque permite aquilatar o lugar exato de Brecht em relação a esse problema. Porque a obra de Brecht, tudo o que ele chama de distanciamento, efeito épico, reside no núcleo, está justamente nesta conjunção: texto e cena.

Em todo o grande passado ocidental, e eu não vou me demorar nisso, não havia esse problema da cisão entre texto e espetáculo. Desde a Antiguidade mais remota dentro do mundo ocidental, que inventou o teatro, havia uma unidade muito profunda entre o texto e o espetáculo. Por exemplo, quando Aristóteles distingue a tragédia do poema épico, porque ela usa um verso mais curto e dispõe do espetáculo, a leitura que se deve fazer deste fato não é a nossa, contemporânea, que aceita que há um texto e que a este texto se acrescenta o espetáculo, como se o espetáculo viesse depois, em um segundo momento.

12. Nota dos organizadores. Palestra realizada em 22/03/2001 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, no seminário Cultura e Prática Teatral em Bertolt Brecht, organizado por ocasião da montagem de Arturo Ui, dirigida por Moacir Chaves. Publicada em 2001 no número 10 da revista *Folhetim*.

Absolutamente! O que Aristóteles quer dizer é que a tragédia, o texto trágico, e o espetáculo nascem em uníssono, de um ato criador único.

Sófocles é um exemplo prático disto: ele escrevia o texto, montava o espetáculo, criava a música, a coreografia, enfim, era responsável pela unidade total do espetáculo e, inclusive, pelo funcionamento das famosas máquinas da tragédia grega. Ele era um homem doente e se queixava de que as máquinas eram muito pesadas. Quer dizer: ele era responsável por todos os efeitos do espetáculo cênico. Isso vale para todo o teatro do passado e também para os índios, quando eles se preparam para ir à guerra ou coisa que o valha, fazendo sua pequena dança, com textos, movimentos e coisas assim. Portanto, há no espetáculo uma unidade fundamental, inclusive do espetáculo com o público.

O exemplo de Shakespeare também é muito interessante. Não se sabe quase nada sobre ele: não se sabe como ele fazia as coisas todas, não se sabe que ideias, que teorias ele tinha, que influências realmente sofreu, sabe-se apenas que ele tinha uma trupe de cerca de 34 atores e que a confecção do texto dependia muito dos atores de que ele dispunha. No teatro elisabetano os personagens femininos eram feitos por rapazes, e Shakespeare se dá conta, por exemplo, antes de escrever *Hamlet*, de que o menino que faria a Ofélia não sabia falar. Então Ofélia só diz “Yes, sir, no sir” e canta um *lullaby*, uma canção, e mais nada. Já o rapaz que fazia a Julieta falava demais, estava com uma resposta sempre pronta na ponta da língua, e Shakespeare, é claro, aproveitou a dica. Na verdade, o que ele tinha de imediato na cabeça era a composição do espetáculo.

Havia, portanto, uma junção muito radical entre o ato de escrever a peça e a montagem do espetáculo e é, justamente, essa unidade profunda entre cena e texto que começa a se perder a partir do século XVII, e isso, principalmente, com os franceses. Então nós encontramos a anomalia, acho que se chama anomalia, de um grande poeta como Racine reduzido ao seu gabinete, um dramaturgo que escrevia, mas não pisava em cena, não tinha nada a ver com a confecção do espetáculo.

Introduz-se, nessa época, uma coisa que já começava a se anunciar com Ben Johnson, o último dos dramaturgos elisabetanos, que já escrevia

pensando na posteridade. E a posteridade se manteria apenas com o texto. Daí ele quer um texto o mais imortal possível, porque, segundo este raciocínio, o espetáculo pode ser esquecido, mas o texto fica.

Esta mentalidade alcançou sua expressão máxima justamente no classicismo francês, quando se estabelece, de fato, uma cisão que vai muito longe e se espalha em diversos sentidos. Mas em primeiro lugar há a soberania de *Monsieur Le Mot* – Sua Majestade, A Palavra. Com isso, o texto alcança a proeminência, o texto é eterno, o texto é feito para durar e o espetáculo passa a ser visto como uma coisa inferior.

O que está em jogo nesta dicotomia é uma definição de homem que vem da Antiguidade e que encara o ser humano como um animal racional. E fica evidente, no racionalismo francês, a excelência absoluta atribuída ao texto, que é a expressão da racionalidade. E o espetáculo e o corpo do ator seriam inferiores ao texto de um modo geral.

Essa divisão é impressionante porque se faz presente também numa outra dimensão no teatro moderno. Já antes do século XVII, na Itália, foi inventado, nada mais, nada menos, que o palco italiano. Que, aliás, ainda domina o teatro contemporâneo. E esse palco italiano estabelece uma outra dicotomia que é completamente nova também: a separação entre o espetáculo e o público. O público, neste tipo de arquitetura de palco, de cena, permanece no escuro, sentado, quieto, silencioso – é falta de educação comer pipoca, por exemplo – e, do outro lado, fica o palco, iluminado, onde acontece a ação. O palco é o “ser”, o palco é a verdade. O público é uma espécie de *tabula rasa* (expressão cunhada naquela época), é um vazio, que deve assimilar tudo o que ouve e percebe. O público passa a ser um receptor passivo de uma espécie de verdade absoluta. O mesmo se verifica na filosofia cartesiana, por exemplo, na qual o sujeito constrói o objeto, e o objeto é simplesmente algo passivo que recebe a ação do sujeito.

Enfim, são cisões, separações, que estão na base do teatro moderno: por um lado, cisão entre texto e espetáculo e, por outro, entre plateia e cena. E o que resulta destas cisões? O público é esquecido. É justamente contra isso que Brecht vai protestar. O público é reduzido a uma

passividade fundamental, ele não tem nada a ver com o espetáculo, e o texto exerce uma soberania absoluta. Neste esquema, o corpo do ator é completamente marginalizado, o ator não tem mais corpo. Não é por acaso, desculpem falar um pouco mais sobre isso, que os versos alexandrinos de Racine são imensos. A gente tem a impressão, lendo o texto, de que ele esquecia do ponto. Então os atores tinham que dizer com propriedade aquele texto que não oferecia margem ao fôlego. E é claro que não havia possibilidade de movimentação física do ator em cena: ele falava todo o tempo de frente para o público preocupado só com isso. Ele era um meio para tornar o texto acessível à plateia em toda a sua beleza, digamos, literária. É esta, inclusive, a razão pela qual a Sarah Bernhardt inventou o *coup de pied*, que usou também em sua passagem aqui pelo Rio de Janeiro: o ator ou atriz, antes de começar o seu bife, bate com o pé para chamar a atenção do público, então todo mundo se volta e o bife é dito, de modo evidentemente maravilhoso, sem alterar a paralisia fundamental da atuação.

São essas coisas todas, essas dicotomias, essas separações tão radicais, que atravessam o teatro moderno e que vão estourar por muitas razões: razões políticas, de civilização, filosóficas e de teatro, evidentemente. Estou evocando aqui estas coisas porque é delas que Brecht vai partir.

Gostaria de lembrar agora da distinção que ele faz, no fim dos anos 1920, entre dois tipos de representação, imagino que todos conheçam isso, é uma coisa muito óbvia. Mas haveria dois tipos de atuar: um é o tradicional, que se prende à emoção, ficando o ator em segundo lugar, porque tem que se identificar com o personagem. Isso vai até certo ponto, evidentemente, porque senão a coisa vira loucura pura. O ator que faz o Hamlet tem que ser Hamlet o mais possível. Esse processo todo através de Stanislavski, através do Actor's Studio, de Nova Iorque, tem uma história riquíssima. Essa identificação busca um outro tipo de identificação, que é a identificação do Hamlet da cena com o público. Através dessa dupla identificação se produziria o prazer do espetáculo, o êxtase do espetáculo. Busca-se, de fato, a emoção levada às suas extremidades mais últimas, digamos, e isso caracterizaria o teatro dos últimos tempos.

Eu lembro que, na época de Brecht, o grande diretor, que muitos consideram o maior diretor de teatro do século XX, não sei se está certo ou errado, era Max Reinhardt. E Max Reinhardt era um homem que vinha da ópera. Ele buscava sempre este êxtase, essa exaltação cênica que arrastaria multidões inteiras de modo perfeito. Não é por acaso que ainda hoje, no Festival de Salzburg, o *Jedermann* (*Todo mundo*) continua sendo montado segundo o original da montagem dele. Não é uma contradição, não há nisso nenhuma concessão ao teatro; é que a direção de Reinhardt suscitava um tipo de musicalidade que coincidia com a musicalidade, a emoção, a música de Mozart. Então, haveria uma ponte perfeita e essa ponte tem que ser restabelecida ainda hoje.

Mas há também, segundo Brecht, um outro tipo de ator, que é o ator que não é conduzido pela emoção e sim pela racionalidade, o que não deixa de ter certa relação justamente com aquela compreensão do homem como animal racional que resultou no racionalismo do classicismo francês em que o ator tinha apenas o papel de intermediário e seu corpo era secundarizado. Para Brecht, o ator tem que representar a partir do elemento racional, e isso leva a uma implicação fundamental: ele não pode se identificar com o personagem.

Não existe em Brecht uma gramática, digamos assim, um todo completo e exato de regras e métodos. Para cada espetáculo ele tinha o hábito de fazer um texto crítico para si mesmo, e cada espetáculo, para ele, era uma aventura. O Aderbal (Freire-Filho) estava me dizendo há pouco que o *Turandot* é considerado uma peça inacabada e isto certamente porque Brecht não montou o espetáculo. Então, falta o outro lado, fundamental, que é a montagem que completa o texto. Quer dizer que, de certa maneira, há uma unidade profunda entre o texto e o espetáculo, só que isso é feito agora, segundo Brecht, a partir de um outro ponto de vista, de um outro pressuposto que é, justamente, a racionalidade. Então há uma cisão entre o espetáculo e o personagem, a cena e o texto e essa cisão vai se refletir também na relação do público com o espetáculo. Não há mais aquela identidade fundamental, cujos expoentes foram Stanislavski, Max Reinhardt e aquela linha toda de

que falamos no início. O que há agora é uma separação e Brecht pretende ser a marca dessa separação entre a cena e o espectador.

Agora vejam: no texto clássico de Brecht, em que ele compara, por meio de um esquema, a dramaturgia aristotélica à épica, há duas expressões que aparecem grifadas, uma no início do quadro, outra no fim, são as palavras de maior destaque no texto. Na cabeça de tudo vem *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total. Essa expressão não é de Brecht, ela vem, nada mais, nada menos, que de Wagner. E Wagner é o campeão do grande teatro da ilusão, da grande identidade na música. A música em Wagner segue um *leitmotiv*, uma linearidade fantástica, que deve ter quase que um caráter hipnótico. Essa linha do *leitmotiv* puxa o espectador e não o deixa descansar nunca. Êxtase, emoção absoluta, identificação total. E é justamente esta expressão – obra de arte total – que serve como título do quadro. Brecht sempre teve na cabeça a ópera, sempre. Não porque ele sempre usasse músicas, não é por isso. No fim do quadro, aparece uma outra palavrinha grifada: *Verfremdungseffekt*, que quer dizer separação (distanciamento). Então o que Brecht faz é isso: ele quer realmente, já vou dizer por que, a grande ópera. Só que essa grande ópera deve ser como que perpassada, atravessada pelo princípio da separação. Essa separação é, por exemplo, a racionalidade que instaura o espírito crítico do espectador. Essa separação rompe justamente a hegemonia da emoção do *leitmotiv*, da música absoluta, da melodia absoluta, rompe isso tudo para estabelecer um outro tipo de *Gesamtkunstwerk*, de arte total.

Quero fazer uma breve referência à ópera, fico aqui apenas, evidentemente, nas preliminares, não dá para fazer mais do que isso em cinquenta minutos. Mas vejam bem: essa coisa fantástica que é a ópera moderna, e eu sou um ouvinte fanático de ópera, é um imenso equívoco, porque ela quis retomar a tragédia grega e começou de um jeito “grego” (que já não tinha nada a ver com o público cristão), com essa grande maravilha que é o *Orfeu* de Monteverdi. Vocês conhecem a história do mito grego de Orfeu e Eurídice: ela está condenada, ele tenta agarrar a mão dela, não consegue e ela resvala para os infernos e desaparece. No fim da ópera, o pai de Orfeu aparece em cena, e a maioria

das pessoas nem sabe quem é o pai, sabem por quê? Porque o mito não existe mais. O pai é Apolo, que toma o filho pela mão e sobe com ele a escada, tem uma máquina em cena – não sei como se fazia naquela época, mas está rubricado no texto – e, enquanto eles sobem, fazem um dueto maravilhoso em que o pai promete ao filho que ele vai reencontrar Eurídice. Essa história interessa? É uma história interessante, mas não tem o impacto que tinha a tragédia grega para um grego antigo. Acho que Monteverdi deveria ter feito, por exemplo, uma história como a relação entre Heloísa e Abelardo. Não, talvez isso fosse estranho demais, mas, então, a história de São Francisco e Santa Clara. Aí, sim, seria interessante. Porque São Francisco e Santa Clara tinham uma atualidade fantástica na Itália do século XVII. Agora, Eurídice e Orfeu são personagens de uma história decorativa, digamos assim.

Acho que a ópera moderna nasce desse equívoco fundamental. Com Monteverdi, a dimensão pedagógica, que, para Wagner, vai ser a essência da ópera, desaparece e ela se torna uma espécie de *divertissement*, assim como toda a ópera barroca subsequente, que é muito bonita, mas se perde no seu próprio vazio.

Então vem a crítica impiedosa de Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo*, que diz exatamente isso: a ópera é uma coisa bombástica muito bonita, cheia de luzes, isso e aquilo, mas não educa, não diz absolutamente nada, não tem nada a ver com nada e por aí vai. Em Londres, nessa época, século XVIII, uma ópera de Händel, não sei qual, foi um fracasso simultâneo ao sucesso brutal da montagem de *The beggar's opera*, do John Gay (que está na base da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht), cujas melodias todo mundo cantarolava pelas ruas. E ninguém cantava Händel... Foi uma experiência tão radical para Händel, que, inclusive, de certa maneira, dava razão a Lessing, que ele abandonou a ópera e voltou ao oratório.

Logo depois, no fim do século XVIII, início do século XIX, vem Schiller, que escreveu um prefácio famosíssimo, “Sobre o uso do coro na tragédia”, para sua última peça, *A noiva de Messina*, que não é tão grande coisa, mas coloca problemas muito interessantes. O que Schiller quer é fazer uma tragédia à antiga. Messina é uma espécie de encruzilhada onde

se encontram a cultura grega, a romana, a muçulmana e a cristã. Então Schiller volta às origens, procedimento de eleição do classicismo alemão da época, e reivindica uma coisa que a ópera barroca tinha esquecido, que é a função do coro. Evidentemente, o trabalho de Schiller, especialmente depois de seu encontro e parceria com Goethe, se dava no plano da idealização. Especialmente da idealização da linguagem.

Já Brecht reivindica a beleza sem idealização, embora sua linguagem seja altamente elaborada. Sua grande escola foi a tradução da *Bíblia* por Lutero, que quis utilizar uma linguagem diretamente acessível a toda a população para que todos pudessem ler as Escrituras. Esse é o milagre que está na base da literatura alemã, inclusive da de Brecht. Há até uma piadinha, não sei se é verdade, que mostra a preocupação de Brecht com a linguagem: uma noite ele acordou, como acontece com qualquer escritor, com uma frase na cabeça, uma palavra que ele estava procurando. Então atravessou a rua, de madrugada, em pleno inverno, e bateu na porta de um amigo dele, Feuchtwanger, que morava na casa da frente para dizer: “Leon, eu achei a palavra!” Quer dizer que havia uma preocupação de Brecht com a linguagem, policiada para não incorrer no perigo da idealização. Porque não se trata mais de elevar o espectador operisticamente a um plano ideal, como queria Schiller, mas de cravá-lo na realidade luterana de uma linguagem mais despida, cotidiana, com a força da prosa de todos os dias, mergulhada na inteireza dos problemas de todos os dias.

Quer dizer que, no fundo, é uma questão de ópera. E é pela ópera, pelo problema da ópera, que se pode ver, exatamente, como Brecht faz a cultura da separação. Essa separação que é fundamental para reinstalar na realidade o homem, alienado que foi pelo palco italiano, passivo, sentado no escuro, desligado do mundo. Eu entro num cinema e vejo um drama ou uma comédia, acaba o filme, eu ri muito, chorei muito, saio do cinema e digo assim: “Então, amanhã eu tenho que trabalhar”. Quer dizer, voltei à realidade. A arte serviu para me afastar da realidade. Brecht quer um tipo de arte prazeroso, elegante, litúrgico quase, e que mergulhe o homem, devolva o homem a uma realidade que ele esquece não só quando está no cinema, mas quando trabalha, quando está passeando pela rua. É só.

*Brecht e as quatro estéticas*¹³

De saída, eu diria o seguinte: tenho um livro sobre Brecht¹⁴, de umas quatrocentas páginas, uma porção de artigos, ensaios etc.¹⁵, mas isso não quer dizer que eu seja brechtiano. Entendem? Absolutamente! Eu sou um pragmático. Quando vou ao teatro, quero ver o espetáculo, Brecht ou não Brecht, mas tem que ser espetáculo. É claro que escrevi um livro sobre Brecht, e a razão é óbvia, simples demais. Há inventores, teóricos do teatro do século XX, que foram muito mais radicais do que Brecht – por exemplo: essa coisa imensa que foi Artaud. Mas se vocês perseguirem a obra de Artaud, o trabalho de Artaud, no fundo, na prática, ele não fez quase nada. Artaud é principalmente, e isso é um elogio que estou fazendo, um princípio de inspiração do

13. Nota dos organizadores. Conferência proferida por Gerd Bornheim no Teatro Dulcina no Rio de Janeiro em 3 de fevereiro de 1998, dentro da programação do Ciclo de Leituras de Bertolt Brecht organizado por Caco Coelho. Publicada em 2001 no livro *Arte brasileira e filosofia*, organizado por Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira.

14. Nota dos organizadores. Trata-se do livro *Brecht: a estética do teatro* (1992).

15. Nota dos organizadores. Dois destes ensaios e artigos são “Os pressupostos gerais da estética de Brecht”, publicado no livro *Brecht no Brasil*, organizado por Wolfgang Bader (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987), e “Sobre o teatro popular”, publicado no volume 14 dos *Encontros com a Civilização Brasileira* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979). Outros deles podem ser encontrados em: *O sentido e a máscara* (1992) e *Páginas de filosofia da arte* (1998).

teatro do século XX. E no fundo o que ele criou de fato foi aquilo que o Rubens Corrêa fez: “um personagem maravilhoso!”

Agora, se quisermos, respeitando toda a fonte de inspiração que está presente em Artaud, pensar, de fato, num problematizador do teatro, não num teórico – Brecht não foi um teórico. Num nível essencialmente prático, ele foi problematizador. Os escritos dele não têm nenhuma autonomia teórica, nenhuma pesquisa maior. Às vezes me pergunto: será que Brecht leu a *Poética* de Aristóteles? Porque acho que ele cita Aristóteles ou a *Poética* apenas duas ou três vezes; mas ele estava preocupado não com Aristóteles ou com a *Poética* de Aristóteles. Ele estava preocupado com a maneira como Aristóteles se fez presente no teatro moderno e contemporâneo. Ele discordava fundamentalmente dessa maneira, e discordava pelo modo como fazia seu espetáculo. Ele era essencialmente um homem da *poiesis*, da produção do espetáculo, e foi a partir daí que escreveu seus pequenos textos... (pequenos, pequenos, maiorzinhos, maiorzinhos...), o que acabou em sete volumes. Interessante! Mas sempre com um sentido de obra incompleta, porque ele não queria fazer um sistema.

Agora, vejam bem, como é que se entende Brecht? É uma crítica muito violenta ao teatro tradicional, mas ao mesmo tempo é uma crítica que está, de certa maneira, dentro desse mesmo teatro tradicional. A questão dele é muito estética. É a ideia do teatro, é aquilo que o teatro foi – deve-se aceitar ou não –, e aquilo que o teatro deve ser, ou tem obrigação de ser. Sendo que, para Brecht, o ponto de partida do teatro não é o teatro, é a vida! É a sociedade, é o mundo, o modo como nós vivemos e aceitamos ou recusamos, aplaudimos ou nos revoltamos contra esse mundo. O teatro é apenas uma consequência disso. Então ele passa a ideia de que esse mundo está cheio de problemas. Um dia, espera ele, esses problemas vão ser resolvidos. E a partir desse momento, o teatro dele – Brecht dizia isso – perderá o seu sentido. Por um lado, Brecht é um homem que quis fazer um teatro clássico, uma literatura, digamos, moderna, de uma estabilidade fundamental. Tudo foi feito em função dessa estabilidade no teatro. E, ao mesmo tempo, vejam o paradoxo de Brecht: ele queria, desejava, em nome da

evolução da sociedade, da evolução das questões sociais e da superação dessas questões sociais, ele queria nada mais nada menos que a superação de toda a sua dramaturgia. Em função do quê? Da supressão do teatro? Claro que não. De um teatro outro. E o curioso em Brecht é isso: ele sempre quis um teatro outro. Ele acabou a vida dizendo: “Não, o teatro épico que eu fiz... a saída não está aí”. A saída está no que, no fim da vida, ele chamava de “teatro dialético”. O que ele entendia por teatro dialético, meu deus? Não se sabe. Nessa linha ele não fez nada. Eu quero dizer que Brecht, com toda a grandeza que teve, com toda a sua criação – sem dúvida, a Bárbara Heliodora diz que é o melhor dramaturgo e a melhor peça é *Galileu Galilei*¹⁶, ela pode estar certa –, esse homem, com toda essa altura, essa grandeza, chegou ao fim da vida habitado, digamos, por uma insatisfação muito radical.

E é sobre isso que eu queria falar um pouco aqui hoje para vocês. Ele está dentro de uma transformação, digamos, teórica, teórico-prática do teatro. E a arte tradicional, ela conhece uma evolução que é singularíssima. Havia coisas para as quais Brecht não tinha sensibilidade. Por exemplo – é impressionante –, a tragédia grega. É um dos momentos culminantes, de certa maneira, da história da cultura do Ocidente. E sabem o que ele dizia? “A tragédia só foi possível na Grécia pela deficiência de instalações sanitárias, porque sem a peste não há tragédia”.

A peste é uma coisa que nós não entendemos, graças a Pasteur. Mas a peste, que perpassa, atravessa toda a cultura, toda a sociedade ocidental, no fundo é uma espécie de fundamento negativo da tragédia. Porque a própria razão de ser, digamos, o sentido político da tragédia grega – de Édipo, por exemplo – vem da peste. Como houve uma *hybris*, uma desmedida, uma irregularidade de algum tipo, a consequência foi que os deuses despejaram a peste sobre a sociedade, e essa peste tem que ser erradicada. O caráter político da tragédia grega vem totalmente daí.

16. Nota dos organizadores. Trata-se da peça *A vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, cujo texto pode ser conferido em tradução de Roberto Schwartz no volume 6 da obra *Teatro completo* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991).

E se Pasteur tivesse sido grego? No fundo, é isso que pensa Brecht (risos). A tragédia não teria sentido algum, e não tem mais sentido. Será que Brecht está certo ou está errado? Édipo é culpado ou não é culpado? Por aí vai... não vou entrar nesse tema aqui.

Mas os mistérios medievais, claro que esse é outro grande momento do teatro ocidental – a tragédia grega, os mistérios medievais, os séculos XII, XIII, XIV foram culminantes, uma culminância do teatro –, para ele não têm qualquer sentido. Sabem por quê? Porque todo esse teatro antigo – falo da grande arte, não da comédia, das artes da comédia, da sátira –, isso para os antigos não era arte, era *divertissement*. Era uma forma de entretenimento, nada além disso. Mas para os antigos todos essa arte representava o quê? Uma espécie de imitação, de *mimesis*, de Aristóteles justamente, que vai ser o opositor de Brecht. E essa imitação tinha que restituir, construir, edificar uma certa realidade. Que realidade é essa? É a realidade ou a ligação que existe entre o homem e os deuses, entre o homem e o absoluto. O diálogo fundamental de Édipo está entre ele, que é Rei – que de certa maneira sobrepõe-se à realidade dos pobres mortais –, e a própria justiça divina. Essa ligação é que é fundamental. Agora, para Brecht, isso não tem sentido algum. Isso é arte religiosa que perdeu totalmente sua razão de ser, e a arte tem que ir para outra direção, seguir outros caminhos. Querem ver como Brecht tem razão?

O barroco foi o último momento na história da arte ocidental que produziu arte religiosa. Depois do barroco do século XVIII, já não há mais arte religiosa no mundo ocidental, isso simplesmente desaparece. Claro que posso encontrar um escritor, um músico, posso encontrar um dramaturgo que faça uma peça religiosa. Como é que isso se explica? É questão dele! É questão de economia particular privada – ele é religioso. Porque ele é, por exemplo, evangélico; acontece que, se eu sou budista, o que tenho a ver com isso? É uma questão de opção. Mas até o tempo de Bach e Mozart, todos esses grandes, a arte era religiosa. Quer dizer, ela pertencia àquilo que Hegel chamava de substância objetiva. A sociedade inteira, o mundo em que vivia o homem era o da religião, ela pertencia a isso constitutivamente. Vejam que a figura do ateu, o movimento

ateu, só surgiu no século XVIII, depois do barroco. Quer dizer que não há mais aquela arte da imitação que produziu a relação do homem e do Deus, do “esplendor da verdade”, como dizia Santo Tomás de Aquino, que fez a grande tragédia, o grande mistério medieval, a ópera barroca... Mas isso já é outro problema, não vou entrar nisso aqui. Então aquilo tudo de repente começa a desaparecer. Assim, surgem duas estéticas novas, e Brecht está dentro dessa perspectiva toda.

Esta palestra que estou fazendo para vocês é, digamos assim, uma espécie de introdução a Brecht.

Mas então, depois do fim do barroco, surgem duas estéticas. Gosto de exemplificar isso, já escrevi sobre isso, com Beethoven. Beethoven começa com Mozart, que é barroco, e esse Mozart barroco vive de uma linguagem barroca, que está dentro ainda de uma religiosidade fundamental. Pode-se dizer que a religiosidade agora é maçônica, mas isso não interessa, é uma linguagem universal. Beethoven começa por aí. Na terceira sinfonia ele muda sua estética. E Beethoven faz uma ruptura e inventa – não teoricamente, isso é secundário, a teoria sempre vem depois – duas práticas, duas estéticas novas que são fundamentais para se conhecer toda a estética moderna. De um lado ele escreve a terceira sinfonia, a *Heroica*, um grande painel histórico; ou então, ele escreve logo depois a sexta sinfonia, que é a *Pastoral*. O terceiro movimento, vocês certamente lembram – a descrição de uma tempestade –, é simplesmente fantástico! Por meio da orquestra, ele reproduz, imita, toda a força de uma tempestade. Entendem? Depois vem a bonança e há até um cuco cantando, coisas assim... Quer dizer, ele faz uma estética que se deixa guiar pela categoria do objeto. Ele pinta objetos, e isso é fundamental, como veremos, para entender Brecht. Quer dizer, de um lado ele faz um tipo de arte, as sinfonias e outras coisas, em que ele se deixa nortear não mais pelo Deus, pela Diké da tragédia grega e pelo Cristo medieval. Tudo desaparece, é um suicídio, mas pela categoria do objeto. E ao mesmo tempo ele faz outra coisa que transparece, que aparece na música de câmara, na música para piano, na sonata e coisas assim. Nas sonatas, por exemplo, ele se confessa. Fala de sua alma, de seus sentimentos, suas emoções, seus

problemas pessoais. Então ele inventa uma estética. Isso já vinha se anunciando, só que Beethoven é tão claro pela sua didática que gosto de usá-lo como exemplo. Ele inventa uma estética do sujeito, da expressão. E essas duas estéticas, essas duas linhas fundamentais, estão na base da estética moderna e, de certa maneira, nas raízes de Brecht. De um lado há uma estética do objeto, porque o objeto tem que ser pintado. A paisagem, por exemplo, tem até uma sinfonia de Richard Strauss nos Alpes... Tudo tem que ser reduzido à categoria do objeto. Porque o Deus desaparece, Deus está morto. De outro lado, tem a estética do sujeito, a estética da expressão. A estética da expressão tem que dizer aquilo que o artista sente e vai transmitir ao público. É claro que essas duas estéticas têm toda uma história, uma evolução. Mas no século passado são somente duas, digamos, nos dois séculos só há as duas. Havia aquela estética antiga da imitação, que desaparece. Depois tem a estética da expressão, do sujeito e a estética do objeto. E isso evolui, e uma diferença fantástica começa a surgir no final do século passado, o século XX. É que essas duas categorias – sujeito e objeto... Vejam bem como é nosso mundo. Para se explicar todo o peso do problema seria preciso fazer uma palestra extra.

Nós temos um mundo em que tudo é ou sujeito ou objeto. Esse é o ponto de partida – não tem mais Deus, não tem mais diabo, tudo é sujeito ou objeto. E o mais fantástico: o próprio mundo, o planeta, é um imenso objeto, que pode ser discutido, planejado, vivenciado. Um dia vão manejar o planeta Terra e desviá-lo, por que não? – na possibilidade de um cataclismo cósmico. Por que não?

Está dentro dos cálculos; de certa maneira, a Terra, o planeta Terra já é um objeto. E o que está contraposto a esse objeto somos nós – o sujeito –, que temos consciência e por exemplo usamos o planeta Terra, fazemos poluição, ou somos contra a poluição, e por aí vai...

E sabem o que é mais curioso? É que essas duas categorias, sujeito e objeto, se tornam no século XX intercambiáveis. De repente o sujeito é objeto e o objeto é sujeito. As coisas começam a se misturar. E isso de fato vai representar uma complicação muito grande para a arte. Como é que o sujeito pode ser objeto e o objeto pode ser sujeito? Isso

é a estética até o fim do século passado, princípio do século XX, o que é fundamental para se entender a própria evolução de Brecht. Ele está totalmente dentro, do conflito, eu diria, dessas duas estéticas do sujeito e do objeto. É claro que se tomarmos como exemplo Chopin, é estética do sujeito; ele chora o tempo todo, ele vive... ele se arrebatava, se põe inteiro no piano ou coisas assim.

Ou então, tome-se a ópera de Wagner. O que Wagner queria? “Obra de arte total”. Vocês sabem o que é “arte total”? É a expressão do êxtase que está todo dentro do sujeito. E Wagner queria exatamente isso: a expressão da síntese, eu diria até cósmica, e essa síntese cósmica entra numa espécie de unidade, de uníssono fundamental, por meio de uma estética do sujeito. Então, a partir da orquestra, ele queria suscitar no público uma espécie de êxtase, que evidentemente é subjetivo, de tal maneira que esse êxtase provocasse no sujeito uma espécie de transformação. Quer dizer, é a vitória máxima da estética do sujeito, da expressão... justamente o Wagner, aqui não vou desenvolver o tema, são apenas implicações preliminares.

Mas o curioso é que, quando Brecht contrapõe as duas formas de atuação – há uma atuação antiga, que é a imitação do sujeito, o sujeito interpreta e chora e coisas assim –, sabe a quem ele se refere? A Wagner. Naquele seu quadro – dos modos dramático e épico de representar –, ele começa botando em epígrafe *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total. E logo em seguida aparece outra palavra em epígrafe e mais nada em epígrafe, é a palavra *Trennung*, “separação”. Porque Wagner queria uma unidade profunda, a síntese de todas as artes, a síntese da arte com o público e, através dessa síntese dupla, alcançar, digamos assim, um estado de êxtase que seria reformador da realidade em algum sentido.

Contra essa síntese toda, o que Brecht procura fazer é a cultura, eu diria, da separação. As coisas todas têm que permanecer separadas. Então ele é de certa maneira devolvido àquelas estéticas do sujeito e do objeto, não mais à glorificação do sujeito, que é a ópera wagneriana, mas – aí entra a coisa que se torna séria em Brecht – ele entra na linha de uma estética do objeto. É uma coisa que inclusive hoje é muito criticada em

Brecht. Falta nele, segundo alguns autores, a ideia do sujeito, da pessoa, da subjetividade. Então tudo se resume mais uma vez à categoria do objeto, e é sobre isso que eu queria falar um pouco mais para vocês hoje.

Vejam bem, além dessas duas estéticas fundamentais – do sujeito e do objeto – e da imitação, há uma quarta da qual vou falar depois – têm um certo intercâmbio. Por exemplo, a partir do fim do século passado na França e depois na Alemanha há um teatro chamado naturalista... Nesse teatro naturalista: em Émile Zola, no grande encenador, Antoine, por exemplo, o personagem tem que ser reduzido literalmente à condição de objeto. O que isso significa? Que o sujeito não pode ser encontrado em cena. Nós estamos na época do cientificismo. A ciência, mesmo entre parênteses, é o grande pressuposto de todo o teatro do Brecht. A noção de Brecht vem do surto, da vitória do cientificismo no fim do século passado em toda a Europa. Então, a partir daí, como é que se apresenta um personagem em cena? Da mesma maneira como o cientista mostra a pata de uma rã. Numa tábua de mármore, a pata da rã morta vai receber um choque elétrico e vai reproduzir um reflexo. Isso é a redução da rã à condição de objeto, porque ela evidentemente não é isso. A rã salta no banhado, tem uma espontaneidade de movimento fantástica. Mas para a ciência, para fazer ciência, tenho que reduzir tudo à condição de objeto.

E Émile Zola pensava da seguinte maneira, então: o que vale para a ciência – ao se mostrar a pata da rã – tem que valer para a arte do romance ou do teatro. Tenho que reduzir o personagem, a subjetividade, à categoria de objeto. E é quando o reduzo à categoria de objeto que faço a verdade. Porque a verdade científica é necessariamente uma verdade objetiva ou ligada à categoria de objeto. Esse é um dos pressupostos de toda a estética de Brecht.

Vejam bem, essa coisa do objeto não foi uma invenção de Brecht, como dizem certas pessoas por aí em certos escritos. Absolutamente! Isso era coisa normal na virada do século, no princípio do século. Todo o teatro vivia em função disso, e Brecht nasceu dentro dessa atmosfera. Por exemplo, com o expressionismo alemão, e não só nele – e Brecht vem do expressionismo –, pela primeira vez se faz presente no teatro e

no cinema, por consequência, o inconsciente freudiano; mas o inconsciente freudiano é a negação da personalidade e, de certa maneira, o inconsciente dissolve a personalidade e a explica a partir do impulso anterior, que é pré-individual, pré-subjetivo, pré-personal. Então, há uma dissolução da subjetividade. E é essa ideia da dissolução da subjetividade que está na base de muita coisa que se fez na arte do século XX. O expressionismo fazia também outra coisa: botar em cena sabe o quê? O homem-massa. Volta e meia passo no Museu de Arte Moderna... ou em *Metrópolis* de Fritz Lang, é homem-massa que está em cena. E o que é o homem-massa? É o homem que não tem mais individualidade. E o expressionismo criou essa coisa toda de homem-massa. Quem é esse homem-massa? Somos nós, quando caminhamos pela avenida Rio Branco, entenderam? Estamos ombro a ombro com outras pessoas. Ninguém é ninguém. Caminhamos numa grande cidade e nos reduzimos, nos desindividualizamos, porque, de certa maneira, a paisagem assim o exige. E foi exatamente o expressionismo que trouxe isso pela primeira vez. O expressionismo criou outra coisa que está presente no pensamento de Brecht: a robotização pela máquina, que foi ridicularizada pela primeira vez por Carlitos em *Tempos modernos*: o homem que imita a engrenagem e prolonga a engrenagem da vida, o que quer dizer que no fundo não há mais individualidade, não há mais pessoalidade, não há mais nada de subjetivo. Entenderam? Quer dizer que esse homem-massa, robotizado, ficou reduzido ao inconsciente ou coisa que o valha. No fundo, ele foi reduzido à categoria de objeto.

E é dentro dessa perspectiva que se move toda a estética inicial de Brecht. Vejam bem, ele está dentro de uma postura que é mais ou menos geral na época: uma desconfiança em relação à subjetividade.

Sabem o que é interessante? Na peça *Um homem é um homem*¹⁷, que nós vamos ver aqui, o homem é homem, mas como é que isso

17. Nota dos organizadores. O texto da peça pode ser conferido em tradução de Fernando Peixoto no volume 2 da obra *Teatro completo* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987).

se mostra? O homem é uma habilidade que pode ser desmontada e remontada à maneira de objeto. É um composto de partes que podem ser desligadas e religadas. No início, ele é um carregador de pacotes, subjetivo inclusive, e de repente, por razões que lhe são alheias, ele é decomposto, desconstruído, como se diria hoje, e reconstruído num outro personagem. E se transforma num valente guerreiro que destrói sozinho uma fortaleza na Ásia, onde estava combatendo.

Quer dizer, essa realidade humana é completamente reduzida à categoria de objeto. Essa ideia está presente no jovem Brecht. Vejam bem, não é propriamente uma ideia marxista. Sabem de onde ela vem? Dos Estados Unidos. É de lá que vem, do behaviorismo, condutismo, como se queira chamar a reflexologia norte-americana. Dentro dessa postura norte-americana, não há de fato subjetividade. O homem se explica ou bem por reações puramente biológicas (quer dizer, objetivas), ou ele é um feixe de relações, ou melhor, de reações, e essas reações sociais todas também reduzem o homem à sociedade, e conseqüentemente a uma pré-subjetividade.

Vocês têm que entender uma coisa: a Alemanha tem uma fantástica influência da cultura norte-americana. Extraordinária. Sabem que há uma coisa comum que me chama a atenção na Alemanha – do que eu conheço da Alemanha –, algo que só vejo na Alemanha? São as lojas de moda faroeste norte-americanas. Sabem aqueles casacos de couro, de camurça, com franjas? Há lojas especializadas nisso.

E é preciso imaginar até que ponto a cultura e o povo americanos são constituídos por alemães e ingleses. É por aí. Entendem? Eu não tenho um dado preciso, você tem Klaus¹⁸? Por exemplo, um nazista francês me disse assim: “lá nos Estados Unidos fizeram um plebiscito para saber que língua se ia falar nos Estados Unidos. O inglês ganhou por um voto. E esse voto foi dado por um alemão”. Eu não sei se é

18. Nota dos organizadores. Referência a Klaus Vetter, ex-diretor do Instituto Goethe no Rio de Janeiro e em São Paulo, cineasta, produtor cultural, fundador do centro coreográfico de dança no Rio de Janeiro e amigo de Gerd Bornheim.

fantasia nazista ou não, mas há um fundo de verdade nisso (risos). Entre os nomes norte-americanos, é incrível como há nomes alemães. Essa ideia da cultura... E sabem quem é o grande educador na Alemanha? É Karl May. Eu o li quando era adolescente numa edição da Editora Globo, li tudo, meu avô, que era alemão, me deu. O livro fundamental *Winnetou* é a história de um índio norte-americano, um grande herói da juventude alemã. De certa maneira, Karl May foi para a Alemanha o que Júlio Verne foi para a França.

Então, há toda essa coisa mística da cultura norte-americana dentro da Alemanha, e ainda mais com a nostalgia do descobrimento, universal, a coisa vai longe. Assim, acho que essa coisa de reduzir – há em Brecht, no jovem Brecht, um fascínio pela cultura norte-americana – tem que ser melhor examinada.

E depois, quando estourou a guerra na Alemanha e na Europa toda – bom, Brecht nunca foi muito bem aceito na Rússia –, ele passou por aquilo tudo no princípio da guerra e depois foi para os Estados Unidos. Isso é muito importante, como experiência. Ele estava dentro de uma estética que era toda moldada a partir da categoria do objeto. E foi dentro do capitalismo norte-americano que essa categoria do objeto atingiu um esplendor fantástico, não há mais propriamente sujeito.

Isso quer dizer que na linha de esquerda se verifica a mesma coisa? Não! Vejam a amplidão do problema, para perceberem como ele é amplo; as bases a partir das quais se constitui toda a estética de Brecht. Não é porque no stalinismo, por exemplo, na reflexologia do Pavlov... o sujeito o que é? Não é. O sujeito não tem estatuto próprio.

Eu me recordo, eu conheci no Brasil, não vou citar nomes, não precisa citar nomes, porque quem é da época sabe disso muito bem, havia grandes críticos de arte: Mário Schemberg¹⁹, por exemplo, que era meu amigo, fez num espaço público uma crítica violenta contra mim.

19. Nota dos organizadores. Mário Schemberg (1916-1990) era um físico brasileiro e professor da USP. Atuou nos meios políticos e culturais e foi reconhecido internacionalmente por suas pesquisas com mecânica, gravitação e eletromagnetismo.

Fiz uma declaração uma vez, ele estava ao meu lado, ia debater, e ele me arrasou simplesmente porque eu falava muito em sujeito, inconsciente, subjetividade, num livrinho que escrevi há muito tempo e que me deu fama, que de baixos ouvidos, não sei quem inventou isso, que o Gerd Bornheim era existencialista. Nem me senti tão mal, não interessava, essas coisas são etiqueta, sem importância. O fato é que aquele tipo de stalinista tinha uma espécie de pudor, que era muito curioso, não se falava em inconsciência, em indivíduo; em sexo, nem pensar. Era uma espécie de quase falta de caráter; ele não falava dessas coisas, isso não existia, o que existia eram relações sociais, e essas relações sociais é que determinavam a realidade toda. Agora, o indivíduo... O Lukács, nos anos 1930, escreveu um livro – *Consciência e luta de classes*²⁰ – e teve que fazer uma retratação pública para poder se adaptar à cultura stalinista. O livro foi condenado, só reabilitado depois da guerra. Quero dizer com isso que em todas as áreas... O Mário Pedrosa²¹, o Schemberg, que citei, eram um pouco infieis, porque tinham uma coisa maravilhosa. Sabem o quê? Eles adoravam pintura abstrata. Porque para o stalinismo, assim como para o nazismo, pintura abstrata era uma indecência, uma decadência burguesa. Quando destruíram o apartamento do Schemberg em São Paulo, destruíram seus quadros; grande parte era de pintura abstrata, a paixão dele. Tudo isso era um pecado. Estou dizendo isso apenas para mostrar o seguinte: na primeira metade do século, havia nessa categoria do objeto uma hegemonia que era fantástica. E Brecht estava dentro dessa corrente. Mas é importante entender que em Brecht não há uma aceitação passiva disso. Há toda uma elaboração, uma evolução de Brecht. Não que ele se converta à subjetividade, mas esse problema tem que ser de fato discutido. Entendem?

20. Nota dos organizadores. Trata-se da obra *Histoire et conscience de classe*, de Georg Lukács, traduzida ao francês por K. Axelos e J. Bois (Paris: Les Éditions de Minuit, 1960).

21. Nota dos organizadores. Mário Pedrosa (1901-1981) foi crítico de arte e militante político.

Se de repente numa peça – que foi bem montada pelo Fernando Lobo na Aliança Francesa de Botafogo, *A mãe*²² (vocês viram?) –, surge a mãe, isso é o problema. Por que a mãe foi importante em Brecht? *A Mãe coragem*²³, *A mãe...* isso nunca foi analisado por ninguém. Em 1933 ele fez essa peça, mas ela é um pouco quadradona, eu diria, de uma dialética fechada demais, mas tem um personagem que é uma mãe. Ela quer entender por que mataram seu filho. Ela quer entender, quer evoluir, quer compreender. Ela se revolta e acaba entendendo.

Aí já começa a haver em Brecht a construção, a elaboração do personagem. Até onde vai o elemento subjetivo ou não, isso é outro problema, pois no fundo Brecht nunca se conciliou completamente com essa ideia da subjetividade. Vejam bem como é. Eu repito: nós vivemos em função de duas categorias: ou sujeito, ou objeto. O sujeito é muito complicado, porque está comprometido com toda uma tradição metafísica, teológica, e por aí vai, mas a grande chave estava na categoria do objeto. O que eu disse para vocês? Quis mostrar o quanto essa categoria do objeto está presente até hoje. Quando se assiste à televisão, no fundo a televisão reduz todo mundo à categoria do objeto. É um repositório de ações, reações, e todo mundo adora ou não, e pode ser bom, pode ser mal. Pode até haver uma certa crítica, mas até que ponto?

E a crítica pode ser o nascimento do sujeito, mas no fundo está tudo dentro da categoria do objeto. Então a coisa é complicada.

Mas o interessante em Brecht é o seguinte: no *O homem é homem*, que usei como exemplo, há uma hegemonia da categoria do objeto que é absoluta. Mas há toda uma evolução. Não que Brecht se converta

22. Nota dos organizadores. A peça *A mãe* trata da vida da revolucionária Pelagea Wlassowa (segundo o romance de Máximo Gorki). O texto em tradução de João Neves pode ser conferido no volume 2 da obra *Teatro completo* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990).

23. Nota dos organizadores. Trata-se da peça *A mãe coragem e seus filhos*, cujo texto em tradução de Geir Campos pode ser conferido no volume 6 da obra *Teatro completo* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991).

à categoria do sujeito, mas de certa maneira, por meio de seu teatro, ele vai conquistando o sujeito, querendo ou não. Se pegarmos uma peça, *Mãe coragem*, por exemplo, claro que ela é ignorante, claro que é marginal, claro que não sabe nada do que está acontecendo, mas Brecht era pacifista, era contra a violência. Sempre foi, desde sua juventude. Ele quis fazer uma peça contra a guerra. E fez! Um dos textos mais geniais do século XX. Só que ela, a personagem principal, não entende nada. Perde o filho, a filha casa com um soldado, e ela não entende nada. Acaba a peça e ela canta um hino de louvor à guerra, porque a guerra alimenta seu homem. Ela não entendeu, mas o espectador entende. Esse entendimento do espectador – aí entra a ciência, daqui a pouco vou falar disso – é fundamental, porque a *Mãe coragem* é um personagem com uma força “psicológica” muito grande, é realmente um personagem, ainda que ela não entenda nada. Então, de certa maneira, a peça acaba sendo uma crítica à presença do elemento psicológico pessoal. É isso? É meio complicado responder (risos). E essa é toda uma evolução de Brecht.

No fim da vida, isso é uma coisa curiosa em Brecht, que não se vê analisada, sabem o que é? Brecht deve ter lido Stanislavski – suposição minha, mas garanto que é verdade (risos) –, porque Stanislavski era um homem muito importante, com um dos métodos mais importantes para a formação do ator? Não! Para a composição do personagem. Então, ele tinha um projeto genial, único na história, de escrever oito livros sobre isso, embora tenha escrito só dois. E Stanislavski nunca estudou psicologia. Ele não sabia... e era, inclusive, autodidata. Claro que naquele tempo não havia psicologia. Não existia psicologia. A não ser Dostoiévski, que é uma maravilha, que vale mais que toda a psicologia.

Em 1932 dois discípulos de Stanislavski foram para Nova Iorque apresentar um espetáculo. E esses dois alunos ficaram lá. Acho isso uma coisa muito interessante. Nessa época, nos Estados Unidos, estava começando uma espécie de reação à hegemonia da categoria do objeto. Então, a partir daí, a psicanálise se introduz no método de Stanislavski.

Aí começa a surgir, por exemplo Tennessee Williams²⁴, a histeria, subjetividade pura, mas isso é outro problema. Não vou entrar nisso aqui.

De qualquer maneira, esse subjetivismo estava alicerçado no grande teatro – um teatro fantástico. Do ponto de vista da formação de atores, evidentemente, estava alicerçado numa espécie de reabilitação da categoria do sujeito. Estão me entendendo? Através da psicanálise.

Isso é Stanislavski? Mas nem um tantinho assim! Stanislavski nunca tinha lido Freud. Mas o principal, sabem o que é? É que no fim da vida Stanislavski publicou em Moscou uma conferência. Eu conheço a versão alemã. Não sei se está traduzido para o português. É uma conferência muito interessante chamada “Da importância das ações físicas”. Para o ator compor o personagem.

E Brecht estava elaborando uma coisa... Em meu livro chamo atenção para isso, acho que sou o primeiro a falar disso, nem na Alemanha se fala, nunca li, e até ontem eu li tudo (risos). Há uma palavra que ele usa... é um hábito alemão usar o latim. É a palavra *gestus*. O *gestus* é uma coisa muito curiosa em Brecht. Ele não foi um teórico, repito. Ele usa a palavra *gestus* nos textos da maturidade apenas três vezes. Pelo *gestus* o ator tem que descobrir fisicamente... o físico pode incluir também a palavra, pode incluir... o lençinho da Desdêmona que o Iago vai usar em *Otelo*²⁵. Ele tem que descobrir um certo jeito de ser que defina o personagem. Estão entendendo como é? A construção do personagem vai depender da construção do *gestus*. Claro que a partir disso o ator pode fazer uso de outras coisas, manifestar uma demência, outros níveis de gestualidade ou coisas assim. Mas o que define o personagem é o *gestus*.

Então, se sou por exemplo, mentiroso, qual é o *gestus* do mentiroso? Ele faz qualquer coisa, um trejeito com a mão, mexe com a cabeça,

24. Nota dos organizadores. Pseudônimo de Thomas Lanier (1914-1983), escritor e dramaturgo norte-americano, que abordava o erotismo, a brutalidade, entre outros temas.

25. Nota dos organizadores. Trata-se da obra *Othello*, de William Shakespeare (Penguin Popular Classics, 1994).

sei lá o quê. E quando se vê aquele *gestus* se entende o que é a mentira, por exemplo. Então, o *gestus*, que não é só o físico, mas é fundamentalmente... Stanislavski escreve, acho que em sua autobiografia, ele fala... e ele não sabia compor o personagem. Procurava, procurava, faltava um ponto de partida. Aí ele viu sabem o quê? Nos arredores de Moscou, uma cabana forrada de um musgo, assim um verde-cinza. E quando viu aquela cor, ele entendeu o personagem. Ele fez a maquiagem e compôs todo o personagem a partir disso. Isso é o *gestus* em Brecht. Quer dizer que Stanislavski também entrou nessa linha do Brecht.

Só que Brecht não sabia disso. Ele fez isso por conta própria. Ele disse: “Tenho que descobrir com a palavra ou sem a palavra; com o lençinho da Desdêmona ou sem o Lençinho; tenho que descobrir um caminho a partir do qual eu possa, de fato, compor o personagem”. Isso é o *gestus*! Daí se entende por que no fim da vida Stanislavski fez essa conferência sobre a importância das ações físicas. Foi em 1948, e é claro que Brecht conheceu isso, viveu na Alemanha Oriental. As coisas circulavam, tinham que circular. Tanto que, a partir daí, nos idos de 1950, últimos anos de Brecht, há uma espécie de elaboração de Brecht por Stanislavski. Então ele começou a discutir... Não Brecht sozinho. Brecht não existe sozinho. Porque Brecht é uma coisa coletiva; quando ele montava um espetáculo, nunca estava sozinho como “eu, diretor do espetáculo”. Era sempre uma coisa coletiva. Meio mentirosa também, porque ele, mais que tudo, era fundamental. Mas era isso, ele discutia tudo com todos. Então ele começou a fazer um seminário sobre Stanislavski, a estudar Stanislavski. Mas isso tudo não ficou muito claro. Ele faz, num texto, um elogio a Stanislavski. Mas que Stanislavski? Claro que não é o daquela linha norte-americana, do estudo psicanalizado; claro que não é um psicologismo dessa ou daquela maneira. Contudo, há uma abertura para a compreensão do personagem. Uma vivência maior da ideia desse personagem. Stanislavski – seu primeiro mestre foi Tchekhov.

Tchekhov não tem personagem definido, não tem Galileu. É toda uma atmosfera. É toda uma coisa meio indefinida. Então, há que se traduzir essa indefinição. De repente, tem um personagem que é uma

coisa maravilhosa. Sabem o que é? É o eterno estudante. O estudante é um indivíduo que leva por definição uma vida provisória: “Quero meu diploma”. Como é o *gestus* do eterno estudante? – que no fundo é uma recusa da responsabilidade. É uma recusa à vida. Não vou trabalhar, vou esperar: estou estudando! (risos).

Como é o *gestus* do estudante? A pergunta do Tchekhov do teatro de Roma é uma maravilha. É uma pesquisa fantástica que tem que ser feita. O ator tem que chegar a expressar, não basta que diga “Não, não vou estudar em cena”, ele tem que mostrar que é o eterno estudante pela sua interpretação. E a interpretação passa por esse *gestus*. Daí o diálogo, que não é uma inclusão, não é simplesmente a suspensão daquela hegemonia da categoria do objeto. E também não ignora mais a categoria do sujeito.

O *Galileu*²⁶, por exemplo, ignora o sujeito? Claro que não. Quero dizer que é toda uma evolução. E essa evolução em Brecht se faz dentro de um conflito que é profundamente contemporâneo. Daí a vitalidade e a importância de Brecht. Porque ele simplesmente não tem a resposta na mão. Ele vive o problema. Essa é a questão em Brecht. Essa vivência do problema não vem da decisão, o jovem Brecht escolheu o objeto, mas depois disso é arrefecido. É o conflito da relação sujeito e objeto que tomou certa dianteira em Brecht. Não que ele deixe de ser materialista, que ele deixe de escolher o objeto ou coisa que o valha, mas ele tem toda... como é o *gestus*? É o personagem. O *gestus* é a construção do personagem. Então o que é? É psicologismo ou é sociologismo? No fundo, essas discussões começam a perder um pouco o sentido. Acho que, na cultura contemporânea, falar em espiritualismo, materialismo é uma velharia. Não tem mais sentido. A humanidade está caminhando para outra coisa. É uma superação disso tudo.

Aqui entra um outro elemento fundamental para entender Brecht, é que há, a partir do fim do século passado, na pintura, na literatura, uma quarta estética. Isso é extremamente importante. Isso

26. Nota dos organizadores. Trata-se da já referida peça de Bertolt Brecht, *A vida de Galileu*.

desvia um pouco a atenção do sujeito ou do objeto em Brecht. Deixa passar um pouco esse tipo de discussão, de opção ideológica.

É uma quarta estética que está, por exemplo, na *Madame Bovary* de Flaubert ou nas maçãs de Cézanne. Cézanne pintava a maçã? A maçã de Cézanne, claro. Só que quem vê a maçã não entendeu nada. Esse é o problema! Ele pintava a pintura. O que é muito diferente. Ele estava interessado na linguagem plástica.

A *Madame Bovary* é uma história boba, chata, de um caszinho com uma aventura até farofeira... o filme mostra isso. O que o filme não mostra é o que é a linguagem de Flaubert. O que Flaubert está inventando é o Romance do século XX, a questão da linguagem. Quando Picasso pintava aquela maravilha que é a mulher dele – a Jacqueline, um pescoço modelo perfeito –, ele pintava a mulher dele? Ele era literalmente um adúltero. Sabem por quê? Porque ele não fazia o retrato de Jacqueline. Ele pintava a pintura. Era um laboratório para pintar a pintura, para pintar a linguagem plástica. Esse é o problema.

Então a arte do século XX se entende mais ou menos por aí. Por exemplo, no século XX não há mais a arte do retrato, que é a glória da pintura a partir da Renascença: é a arte do retrato. Picasso fez retrato? Alguma coisa no princípio sobretudo. Quem é o grande retratista do século XX? Francis Bacon. Estou de acordo! Não tem mais arte do retrato, não tem mais Rembrandt, que é o homem do retrato. O que está acontecendo com o sujeito?

Tudo faz parte daquela coisa que eu disse antes. Posso reduzir a categoria do objeto? A pintura, por exemplo, vai por outro caminho, como Beckett também vai por outro caminho: a exploração da linguagem – está aquém ou além de sujeito e objeto.

Então eu faço pintura abstrata. Pode ser figurativa. Picasso, por exemplo, sempre fez pintura figurativa. Picasso nunca fez um quadro abstrato. Mas o que ele sempre fez foi a exploração da linguagem plástica. E aí é que entra Brecht.

Querem ver uma coisa curiosa? Eu fiz uma declaração há tempos, na *Folha de S.Paulo*, dizendo que o teatro de Brecht era social e

não político. O jornalista da *Folha* reagiu, dizendo que não, que isso, que aquilo... Mas é verdade! É assim que tem que se entender em que sentido ele faz essa quarta estética, a estética da linguagem. Porque Brecht teve dois anos de experiência que foram fundamentais para ele, com um grande amigo dele, Piscator, no fim dos anos 1920. Só que Brecht saiu dessa experiência, ou entrou nessa experiência, entendendo melhor o que ele queria. O que ele queria não era teatro político. O teatro, o espetáculo, tem que ser, para Piscator, literalmente um comício, a causa, o partido, o PC, que era o partido do próprio Brecht nessa época – ele começou a se converter ao marxismo em 1926, e logo em seguida conheceu Piscator. O que fazia Piscator? Ele fazia o teatro arrebatador multidões. Fazia o teatro em praça pública para derrubar tudo, era o teatro das agitações políticas.

E Brecht disse: “Eu não quero isso. Eu quero um teatro social”. O que ele fez a vida inteira foi teatro social. Claro que o teatro social se confunde com o que eu disse antes: a categoria do objeto.

Vejam bem. No tempo do nazismo... Há uma peça, uma coleção de peças, chamada de *Terror e misérias do Terceiro Reich*²⁷. Que são cenas, são 26 ou 27 cenas, anedóticas, no sentido europeu da palavra. Cenas singulares, situações singulares, em pequenos temas que ele punha como esquetes baseados nos rumores de rua, em certas coisas que se ouvia na imprensa. Aquela mais famosa vocês conhecem, né? Um casal. Eles eram judeus, e o filho pertence a um grupo da juventude hitlerista. E o filho sai. E o casal morre de medo. O filho não volta mais. Eles pensam que o filho vai delatar os próprios pais. E o filho volta. Ele tinha ido comprar chocolate. São essas coisas que Brecht toma e põe em cena com uma força e um impacto político à maneira de Piscator. Só que, a certa altura, em seu diário, ele diz: “Isso não é teatro”. Isso é propaganda política. Se vocês, no Brasil, por exemplo, quiserem usar essa

27. Nota dos organizadores. O texto da peça em tradução de Gilda Osvaldo Cruz pode ser conferido no volume 5 da obra *Teatro completo* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991). A famosa cena a ser descrita por Bornheim é “O espião”.

cena, adaptem. O que interessa é o impacto imediato. É a ação política imediata. Mas Brecht não fez isso na sua dramaturgia. Ele não faz política. Faz crítica social, que é outra coisa. Ele transporta o espetáculo – já antes do marxismo dele, *O homem é um homem* – para o Oriente, para uma coisa meio arqueológica, para o Império Romano ou coisas assim. Faz o que ele chama de distanciamento.

E o instrumento para entender isso tudo não é a política, embora tudo possa ter e tenha consequências políticas. O caminho não é a urgência do partido. O caminho de Brecht, sabem qual é? É a ciência. Para Brecht, tudo passa pela ciência. Não é por acaso que escreveu *Galileu*, por exemplo. Ele tinha o mito da ciência na cabeça. Já o jovem Brecht pré-marxista... A ciência é o grande... E que ciências seriam essas? Claro que as ciências sociais, a história, a ciência econômica, a estatística, que é muito importante – na Primeira ou na Segunda Guerra Mundial foram mortos tantos milhões de pessoas. Mas a partir da informação científica ele elabora todo um esquema que não é precipuamente político, mas é totalmente social.

E é justamente essa elaboração pela ciência o que ele tem de formal. A pesquisa dele passa sempre pela cientificidade, vamos dizer...

E é a ciência que está na base de tudo aquilo que se chama efeito do distanciamento. Não é por acaso que lá no fim dos anos 1930 ou 1940, por aí, ele faz uma aproximação sabem do quê? Ele acha que o público dele, no fundo... “O espetáculo sou eu que estou falando para vocês, porque estou transmitindo a ideia, e o espetáculo tem que transmitir a ideia”. Ele acha que o espectador não tem que ser wagneriano... ou como quer Tennessee Williams... Ele tem que ser como o filósofo grego. Não para tornar o público filósofo, mas o público tem que vir munido de certas virtudes, de uma certa disposição. O espetáculo tem que suscitar isso no público para dar validade ao espetáculo. Que são o que: a admiração, *Thomasen*, o espanto, que é o ponto de partida da filosofia. Quer dizer, o espetáculo tem que ensinar o público a ver as coisas – quando o menino compra o pão na padaria – de tal maneira que ele fique espantado, como se estivesse vendo isso pela primeira vez. Isso é a admiração.

Normalmente eu vejo coisas, mas não vejo coisa nenhuma. Em algum outro lugar isso acontece o tempo todo e ninguém se dá conta. Não age nem reage. E de repente o teatro ou a filosofia grega ensinam isto: arrancam o homem de sua comodidade, de seu conforto usual e fazem com que ele entenda o fato pela primeira vez.

É a segunda característica é esta: justamente por ficar espantado, chocado, por ver as coisas pela primeira vez, desenvolvo o espírito crítico. Começo a julgar o que estou vendo. Isso é filosófico. Isso não quer dizer que o espectador tenha que saber toda a filosofia de Aristóteles, mas ele tem uma postura fundamental (ou ponto de partida), que é filosófica. E esse é o ponto de contato de Brecht com toda a cultura grega antiga. Quer dizer, o caminho não está, vejam bem, na veiculação ou na informação do dado científico. Não tem sentido dizer que na Segunda Guerra morreram tantos milhões de pessoas ou coisa que o valha. Isso é perda de tempo. Está numa coisa anterior, que é a gênese de toda a ciência da condição humana, no sentido que é profundamente ocidental e está na base da própria filosofia ocidental. Então o indivíduo tem que se tornar distanciado pelo espanto, mas ao mesmo tempo desenvolvendo espírito crítico; essa criticidade banhada no espanto, na admiração, é que está na base de toda a pesquisa formal de Brecht. Porque Brecht foi um formalista de ponta a ponta. Minha convicção mais profunda é exatamente essa. Eu acho. Claro que ele teve impacto na produção social, claro que ele viveu como enfermeiro na Primeira Guerra Mundial, claro que ele passou por experiências absolutamente incríveis, sociais, políticas, mas ele entendeu que, para fazer arte, uma arte que ele queria, Piscator não era suficiente. Piscator era efêmero. E foi, desapareceu. Piscator não era o caminho. O caminho está numa pesquisa formal. Daí a famosa polêmica com Lukács. Ele dizia que o teatro de Brecht é formalista, abole os meios e os fins e despolitiza. Ao que Brecht respondeu: “Formalistas são vocês, que querem fazer uma arte popular baseada em Balzac e Thomas Mann, vocês são uns burgueses”. Mas como? A arte nova tem que ser completamente diferente. O ponto de partida

é diferente, e aí parece que se insere na veia, eu diria, na alma, na tri-
lha, de toda a arte do século XX, que é justamente a pesquisa formal.

Aí se chega ao ponto: quem mais fez isso, de explorar como é a
linguagem do *gestus*? Como o que Picasso fazia com o quadro; a lin-
guagem plástica é que interessa. O ator, para produzir todo o impacto
com o que quer dizer, socialmente ou não, tem que fazer essa pesquisa
formal. E essa pesquisa formal não vem do comício, vem do saber, da
ciência. E essa ciência tem que ser conduzida, a partir da prática tea-
tral, de tal maneira que ela chegue a configurar a própria possibilidade
ou a criação do *gestus* adequado, que define o personagem e atinge
diretamente o espectador. Quer dizer, não é uma experiência aleató-
ria de fazer teatro social, político ou coisa que o valha. É toda uma
técnica elaboradíssima que Brecht desenvolveu, que passa por essa
exploração da linguagem formal, na busca de uma gestualidade essen-
cial. E esse mesmo homem que chegou a essa consciência tão lúcida
ou então por causa dessa consciência tão lúcida em relação a todo tra-
balho dele, no fim da vida dizia: “Não! O caminho não está no Épico,
o caminho está no teatro dialético”. O que ele entendia por dialético,
no caso, não se sabe. Nos últimos anos de Brecht, ele fez muitos pro-
jetos, mas não fez mais nenhum texto definitivo. Parece que o tempo
dele já tinha passado em função de uma esperança numa linguagem
outra, mas a questão está na linguagem. Ele talvez não soubesse mais
configurar ou criar, de fato, esse novo caminho.

Quero dizer que todo o Brecht tem que ser considerado não uma
resposta, mas exatamente o contrário: Brecht é um ponto de par-
tida. Um ponto de pesquisa que forçosamente leva a uma espécie de
reinvenção do teatro. Se eu imito Brecht, repito Brecht, estou con-
denado a fazer um museu. O importante é que as técnicas brechtia-
nas sejam assimiladas de maneira tal que elas se tornem totalmente
compatíveis com a criatividade teatral.

*Beckett e os significados do gerúndio*²⁸

Tempo e espaço são noções que se movem no curso da dramaturgia beckettiana de modo especialmente incisivo. Em *Esperando Godot*, a peça inaugural, há um momento em tudo privilegiado em que se vê os dois palhaços-mendigos instalados em um meio-fio qualquer. Um deles tira o velho e esburacado sapato e põe-se a sacudi-lo, como se nele houvesse algo a impedir, quiçá, futuras caminhadas. Seu parceiro observa essa estranha azáfama e pergunta intrigado: “você acha que nós temos um sentido?” O sapatólogo para, responde ao olhar, faz uma pequena pausa e dá uma estrondosa gargalhada. Nem deixa de ser curioso que a mesma pergunta apareça ainda em outra peça do autor. É a situação, note-se, tem tudo a ver com aquelas noções de tempo e espaço.

Bem pensadas as coisas, a cena descrita liga-se aos próprios inícios do mundo ocidental. De onde nasce o tempo e qual o sentido do espaço? É interessante lembrar que, já em Homero, o tempo costuma ligar-se à experiência de certa duração, toda tendida para o futuro. É o tempo, por exemplo, de Penélope sempre na espera, a tecer o seu tapete. E é o tempo também do olhar saudoso de Ulisses e de seu desejo de reencontro. Ou seja, o tempo como que brota do vazio da espera, o nada inventa a própria substância do tempo. Desde então, as coisas se

28. Nota dos organizadores. Texto digitado a partir de datiloscrito original do autor, sem data.

complicam, mas é só na Oréstia de Ésquilo que surge o tempo passado. A partir dessas vivências todas, sabe-se da história: das passagens do plano mítico para o racional, dos privilégios teológicos do instante para a matematização do ponto e da soberania de uma realidade mensurável.

O extraordinário da velha experiência está justamente em um ponto singular e único da antiga mitologia grega: e é que na origem o que havia era o caos, aquele sem-sentido que impunha ao homem, ainda que transvestido em deus, a construção do sentido: pois está na construção do tempo e do espaço o núcleo em que se concentra, por assim dizer, a própria invenção do sentido. E não é que, milênios mais tarde, nosso cansado e frenético mundo atual volta a namorar esses velhos problemas? Virou até moda hoje falar em caos no âmbito das ciências. Tudo se passa como se se buscasse em nossos dias a recriação do espaço e do tempo.

Beckett, no ocaso desse percurso todo, representa como que a finalização do ponto zero. Mais matemática nem pode existir: com Beckett, o tempo é esse instante plenamente calculado, medido em suas minudências mais extremas – espécie de longo monólogo exacerbado. O passado perdeu-se, e perdeu-se no sem-sentido; o futuro fica por conta do sapato esburacado do palhaço, a devolver o todo a uma perplexidade radical: afinal, temos um sentido? Mas não se trata aqui de um simples esvaziamento ou falta de perspectivas. Esses modos de falar não passam de um engodo deplorável, mesmo porque tudo é vazio e os horizontes se desfazem. O instante de hoje é resumo de todo um passado, a confundir-se com a inteireza daquilo que o mundo ocidental soube construir. Mas há de ser também a sobrevivência mínima a veicular uma nova promessa. O problema agora é: como superar o velho, sujo e esburacado sapato? Como ir além do sapato dos espaços fechados e do tempo repetitivo, e que faz do instante a hemorragia pervagada em seus próprios descaminhos? Mas, afinal, o Ocidente sempre soube fazer do nada o princípio de uma catarse, mesmo porque hoje chegou a reconhecer que o niilismo habita a sua própria essência. E então, e já que as especulações em torno da figura de Godot se fizeram descabidas, qual o sentido da insistência no emprego do gerúndio?

A concepção do tempo – os prenúncios²⁹

Início, a título preambular, com apontamentos de algumas generalidades sobre o tema. Nosso fito, em tudo provisório, está em estabelecer pelo viés de contrastes um realce mínimo, mas já suficiente, para que se perceba a originalidade ímpar das primeiras e hesitantes aproximações da temática do tempo.

A noção de tempo, acompanhada nem tão de perto desse seu primo pobre que é a noção de espaço, conheceu notáveis e esclarecedores favores ao longo da evolução do pensamento ocidental. Tantos, que soube desamparar a própria inteligência. Assim, já com Santo Agostinho, no famoso capítulo XI das *Confissões*, deparamo-nos com uma abordagem toda mergulhada no mistério, como aquilo que se sabe, mas não se consegue dizer; há em verdade, porém, uma doutrina agostiniana sobre o assunto, que encontra o seu núcleo na chamada *distentio animi*: o tempo presente seria uma extensão da alma humana. Contudo, de fato, e não obstante os respingos teológicos, Agostinho não alcança ir muito além do rigor racional da interpretação de Aristóteles – este sim, o primeiro grande intérprete do assunto. Pois o estagirita, além de emprestar ao tempo a estrutura abrangentemente racional

29. Nota dos organizadores. Ensaio digitado a partir do datiloscrito original do autor, sem data. Também foi publicado em 2003 no livro *Tempos dos tempos*, organizado por Marcio Doctors.

que se tornou clássica, foi ainda o primeiro a perguntar se, caso não existisse a alma, faria algum sentido falar em tempo, e parecia-lhe que, sem a alma, toda a questão do tempo seria simplesmente devolvida à sua infraestrutura que está no movimento.

Se dermos um grande salto e pularmos para a outra ponta das interpretações sobre o tempo, topamos com dois nomes notáveis, o de Hegel e o de Heidegger. Com Hegel, na sua *Fenomenologia do Espírito*, o tempo inaugura por assim dizer o próprio nascimento do Espírito. Para nosso filósofo, na origem de tudo existiria – um pouco à maneira da vivência da criança, como reconhecerá mais tarde Merleau-Ponty – uma experiência absoluta no sentido de que haveria uma fusão de tudo, dos despertares do Espírito com a realidade percebida, e nem se poderia falar, kantianamente, em dicotomia sujeito-objeto. Digamos que o olhar de Adão, em seu momento primevo, confundir-se-ia desavisadamente com esse seu mesmo paraíso; não haveria aí nenhuma forma de distinção, de separação. Acontece que a partir desse momento áureo surgiria o justo imperativo hegeliano que estaria na instauração do Espírito através do processo dialético e, por consequência, da ação do tempo. Digamos que o devanear dos olhos de Adão, como que a esquecer a plenitude de seu próprio pretérito, põe-se a distinguir aquilo que se via no paraíso, e isso fazia brotar três novéis categorias. A visão do homem primitivo situar-se-ia, garante nosso filósofo, variavelmente em três dimensões: a do isto – a coisa –, e as do aqui e agora – o espaço e o tempo. Categorias são, já para Aristóteles, os nomes mais gerais de tudo o que é. Parece então, e mesmo a justo título, que é no exercício da generalidade das três categorias originárias que o Espírito desdobra a própria razão de ser de sua gênese, e o todo amparado pelas sombras do Absoluto. Por aí surgiriam os universais e a sua progressiva autonomia. A análise do filósofo merece evidentemente o melhor dos encômios, mas desde que se deixem de lado os percalços do idealismo. É por isso que o idealismo, como de certo modo reconhece o próprio Hegel nas páginas iniciais de sua referida *Fenomenologia*, repousa sobre um truque que

o leva a “esquecer” que o Espírito, os universais, nascem na realidade sensível e no elemento por assim dizer corpóreo.

É justamente esse esquecimento das gêneses que parece não se verificar mais em Heidegger. Para ele, ser e tempo são por assim dizer coextensivos, e aquelas sombras do Absoluto desaparecem de vez; tempo, ser, sentido, mundo são noções que agora acabam se equivalendo, e isso no plano da afinal reconhecida dimensão de uma finitude radical. Tudo está aí: as curtas observações feitas são suficientes para destacar a imensa responsabilidade histórica que cabe a toda a meditação mais de duas vezes milenar sobre a questão do tempo. Trata-se de um processo ao longo do qual a tradicional onto-teo-logia definidora da metafísica acaba por ver-se despistada a favor de uma ontologia da finitude, toda transida de temporalidade.

* * *

Faço ainda, já por isso, uma segunda observação introdutória ao nosso tema, que comenta a conhecida e amplamente aceita tese defendida em um consagrado livro, *O sagrado e o profano*, da autoria de Mircea Eliade. Sem querer entrar na discussão dessa abordagem, lembro apenas que Eliade estabelece uma distinção, sem dúvida muito rica, entre dois níveis de consideração atinentes às noções de espaço e tempo. Existiria o nível de um tempo e de um espaço profano, no qual se desenvolveria a vida usual dos indivíduos em determinada sociedade, e a esse nível se contraporía uma outra dimensão do espaço e do tempo, ligada agora a todas as coisas que codificam o mundo sagrado; e é claro que esse plano evidentemente superior funcionaria como critério ou medida para aferir tudo o que se passa no mundo profano. Lembro, a propósito, que a palavra *templum*, templo, deriva do grego *témenos*, que designa a ação de cortar, de separar; *témenos* refere-se à parte da terra separada do lugar coletivo e reservado aos reis, aos chefes; e passa a ser, por aí, o terreno consagrado a uma divindade, território de um templo, bosque

sagrado³⁰. Isso significa que o tempo e o espaço sagrados comportam-se como medida e razão de sentido de todo o outro, de tudo aquilo que é simplesmente profano.

Sem reportar-me aqui ao texto do próprio Mircea Eliade, o que poderia sem dúvida ensejar uma bela discussão, faço apenas duas breves observações que se referem às pontas extremas no contexto das quais desdobra-se a tese. Ela me parece inteiramente válida, respeitadas todas as diversificações históricas, para o longo interregno da compreensão possível do espaço e do tempo que estabelece precisamente os limites de seu legiferar. Quero dizer que, não obstante a validade dessa legislação, cabe fazer uma primeira observação que se prende às origens de todo esse processo. A tese parece pressupor que espaço e tempo já ofereçam desde sempre certa consistência interna, embasada na plena constituição intrínseca de espaço e tempo, como se essas noções exibissem desde as imemórias do eterno algo como a consistência plena da realidade do próprio homem, incluídas aí as suas origens. Imagino que Eliade não tenha desconhecido o que afirmo, ainda que pareça caudatário de uma concepção substancialista ou essencialista das coisas. Não obstante, faz-se importante observar que a noção de tempo, na cultura homérica, por exemplo, de certo modo sequer existe e, por consequência, a experiência homérica do tempo não parece confirmar a tese de Eliade. E pretender que aqueles tempos configurem um estágio inferior já não faz sentido. Mas sobre essas origens me ocuparei logo a seguir – sem reportar-me mais a Eliade, já que não é propriamente o seu ponto de vista que está aqui a merecer nosso juízo.

Mas penso ainda em Eliade a propósito de uma segunda observação que se prende ao término de todo esse itinerário. Essa nova observação concerne os tempos atuais, perpassados agora pelas mudanças já sugeridas acima com as observações sobre Hegel e Heidegger. E é que a dicotomia inventariada por Mircea Eliade empresta privilégio

30. Conferir o *Dictionnaire Grec-Français* de Émile Pessonnaud (Paris: Librairie Classique Eugène Belin, 1953, p. 1410).

excessivo, ou que chegou a manifestar em nossos dias os seus excessos, ao termo sagrado. Parece-me que já não se revela suficiente pautar o desenvolvimento de nossa sociedade hodierna por esse bloqueio recíproco entre o profano e o sagrado. Pois se metamorfoseia em nosso tempo a natureza do profano em extensões em tudo inéditas, e o elemento sagrado, de sua parte, está longe de continuar a ostentar toda a majestade de outrora. Realmente, verificaram-se neste ponto modificações deveras essenciais, que desestimulam o conceito do sagrado por ultrapassá-lo através do fomento de novas grandezas que já deixam de oferecer qualquer vínculo alheio à autonomia do profano. Seja como for, o máximo que seria cabível admitir, abandonadas as concessões a velhos privilégios, estaria em que o dito elemento sagrado constituiria apenas uma modalidade particular de vivência do espaço e do tempo entre muitas outras nas quais o sagrado já não desempenha o menor sentido.

As ideias sucintamente arroladas pretendem apenas mostrar que tempo e espaço estão longe de poderem exibir uma consistência eterna e estável. Muito ao contrário disso, topamos com noções que conhecem notáveis transformações, e nada lhes parece ser mais estranho do que a estabilidade das interpretações. Os cenários das leituras filosóficas sobre o tempo e o espaço chegam a ser até imponentes, mas o que hoje se percebe é que todas essas edificações repousam em certa fragilidade dos pontos de partida; e são sacudidas também pelas perplexidades com que se acompanham os desenhos que nossos dias vem elaborando sobre essa imensa problemática – as coisas chegaram hoje ao ponto de darem a impressão de que algo das forças das origens foi perdido (já além de toda postura romântica e além ainda da excessivamente bem comportada tese de Mircea Eliade) e que talvez precise ser reconquistado, mesmo que isso deva ser feito no entrosamento com as perspectivas dos novos avanços da filosofia e da ciência. Desfalece sem dúvida a ideia de conquistas progressivas a constituir visões definitivas, ainda que, de outro lado, tudo acabe se revelando definitivo, mas, agora, no sentido do eterno e

incomensurável aprendizado do abecedário, tudo deixando-se abalilar no contraponto dos condomínios do cosmos e do caos.

* * *

Mas devo ocupar-me por ora do extremo oposto desse extenso itinerário que acabou desaguando no reconhecimento da inteireza da realidade do profano, a ponto de obliterar até mesmo os processos de profanação. E o que se aborda a seguir situa-se nas origens, a fim de perscrutar um pouco de sua natureza e de suas ressonâncias.

Penso aqui, portanto, apenas nas primícias da cultura ocidental e restrinjo-me a alguns passos dos tempos de formação dessa origem. Lembro, todavia, que conhecemos tão somente a fase conclusiva da elaboração da epopeia com os textos atribuídos a Homero. Mas sabe-se da existência de uma história, possivelmente longa, de evolução do *epos* e à qual não temos o menor acesso. As coisas começam, pois, para os devaneios interpretativos com a sua expressão derradeira, com os textos homéricos, e já aí esses primeiros escritos manifestam uma riqueza extraordinária. Para o nosso tema, o significativo está em ressaltar que esses inícios não oferecem uma clara e bem constituída concepção de espaço e tempo. De fato, tempo e espaço estão longe de estabelecerem uma moldura bem delimitada dentro da qual caberia observar os marcos do desenvolvimento dos aconteceres míticos e, por extensão, também os das vidas humanas.

Realmente, com Homero verificam-se tão somente os primeiros e imaturos relatos de cometimentos que, no decorrer dos séculos subsequentes, passariam a instituir as bases para uma bem alicerçada doutrina sobre o tempo e o espaço. Mas nos poemas homéricos, expressão tardia de uma cultura e dona de sua própria maturidade, inexistente uma ideia clara do que possa ser a temporalidade; encontramos aí apenas vestígios, mesmo que fundamentais, daquilo que a noção de tempo viria a ser. Mas faria muito sentido responsabilizar Homero por subsequências que, ao menos aparentemente, nada dele souberam inferir:

houve, sim, saltos, rupturas. O curioso está justamente neste ponto: se o pensamento grego chegou à perfeição de elaborar uma doutrina por assim dizer completa sobre o tempo, em Homero deparamo-nos com um vazio total no que se refere a essa questão.

O tempo em Homero é essencialmente isto: algo que não existe, a experiência do vazio puro e simples. E vejam-se as distâncias: mais tarde verificar-se-ia até mesmo um processo de personalização do tempo; Chronos, em Píndaro, já nas precedências do nascimento da filosofia, será “o pai de todas as coisas”, e esse caráter personalizante atribuído ao tempo como entidade concreta continuará presente no mais antigo texto filosófico de que temos conhecimento, o de Anaximandro. Logo depois, em Empédocles, o que se esvai é justamente o processo de personalização do tempo, agora comprometido com os processos que tornariam o tempo uma realidade racional.

Nada disso em Homero, e sigo aqui as belas análises de Fraenkel em sua caracterização em tudo essencial do tempo nos versos de Homero. Mas nos indícios – isto é: no *epos* tardio – não existem tempo e espaço enquanto já constituídos; tudo acontece na insciência de uma elaboração que nem desconfia a quantas veio. O tempo homérico implica, antes de tudo, o sentido de uma duração, e a característica dessa duração é que ela designa sempre muito tempo, ela se faz longa. Mais ainda, e neste particular também estamos muito aquém de Píndaro, Chronos nunca aparece como um sujeito, ele se deixa configurar no reino da adverbialidade ou da adjetivação: são os acontecimentos e suas medidas que duram. Interessantíssimo é o fato de que o tempo aparece sempre associado a uma experiência negativa; fala-se do tempo enquanto ele se faz simplesmente vazio. Pensa-se logo aqui na longa espera de Penélope, a tecer e destecer interminavelmente o seu tapete; essa longa duração e os seus deslimes instituem o tempo numa espera que parece não ter fim. O aprendizado do tempo se faz justamente no vazio da longa espera, a espera inventa o tempo.

Observe-se ainda que no tempo homérico inexistente uma moldura organizadora que pudesse inaugurar algum tipo de cronologia. A

Iliada investe de saída na descrição do impacto da guerra de Troia; na segunda parte, somos transportados para o cenário da última guerra, já no décimo ano dos acontecimentos; na terceira, sem que sejam referidas datas, narra-se a primeira guerra. Existiria nisso tudo alguma coisa que pudesse dar razão à tese de Eliade? Talvez, mas, se for o caso, de modo extremamente rudimentar. A cena de caça, por exemplo, na *Odisseia*, é minuciosamente relatada em todas as suas partes; segue-se estritamente uma espécie de ritual por tratar-se de um sacrifício de ordem mítica. Já o banquete que se segue carece de importância, é descrito em dois breves versos (isso tudo, formalmente, não deixa de lembrar a liturgia da missa).

Insisto: existiria nos compassos homéricos algum indício do tempo tal como seria constituído posteriormente? Fraenkel não examina diretamente o tema. Mas a ele acena ao chamar a atenção para a importância do dia. Parece-me que neste ponto encontra-se o nascedouro da noção de instante, embora a noção de ponto do instante ainda não possa aparecer. Mas o dia constitui-se em experiência privilegiada a resumir em si algum tipo de acontecimento importante, enquanto dia do destino a aglomerar, por exemplo, acontecimentos terríveis. O dia representa, no final das contas, uma percepção organizada com começo e fim, como que a ensejar a vinda de um momento importante. Não é por menos que ainda na tragédia tudo se passe na duração de um dia, agora organizado em princípio, meio e fim, a aglomerar em três atos a culminância do evento trágico.

Permito-me lembrar, neste contexto, o significado de uma palavra que parece ser um privilégio da língua grega, *kairios*, a designar um certo momento dentro da duração do tempo. Um exemplo: existe na mitologia a figura da cobra alada e de muitas cabeças; pois quando a cobra, qualquer cobra, se sente atizada ela arma o seu bote, e só se lança sobre a ameaça no momento exato a garantir o seu sucesso – esse momento é o *kairios*. Outro exemplo: a virtude fundamental de um general em um campo de batalha está também exatamente em saber do *kairios*: qual o preciso momento em que o exército deve avançar

sobre o inimigo para não pôr tudo a perder. Imagino que seja por aí, nessas veredas, que comece a ser elaborada a noção de instante, de consequências em tudo radicais para a concepção ocidental de tempo.

Seja como tenha sido, não encontramos em Homero um sentido desenvolvido do que seja o tempo. Mas logo em seguida as coisas passariam a armar-se de modo diferente. Assim é que, com os jovens líricos, Arquíloco à frente, surge incipientemente a vivência do eu, do aqui e do agora, a deparar-se com a totalidade do dia. Os temas se adensam ainda mais no início do século VI, com Sólon. Este político começa a ver uma certa necessidade, até mesmo de legalidade, na aparente arbitrariedade da sequência dos dias; o tempo passa a ostentar certa força reparadora a castigar o injusto; assim, o tempo constrói o futuro, é garantia de justiça, e por aí se faz em resguardo da própria verdade. De permeio, numa evolução de passos difíceis de serem seguidos, a figura de Píndaro; pois para o novo poeta já não existe o menor resquício do tempo vazio de Homero. O tempo é agora plenitude de uma personalidade: como foi referido, o tempo chega a ser o pai de todas as coisas. E um avanço fundamental no processo de superação do elemento arcaico foi dado por um contemporâneo de Píndaro, por Ésquilo. Com este dramaturgo, nos inícios da tragédia, mas apenas na Oréstia, observa-se pela primeira vez o tempo passado, não mais o vazio da espera, mas a constituição total e linear do tempo.

* * *

Vai por aí e o passo fundamental começa a ser dado, pois as opiniões bandeiam-se da esfera mítica das tardias personalizações para as interpretações filosóficas – o tempo inicia então a ser objeto da análise racional. Ou seja, o pensamento põe-se a interpretar e mesmo a medir o tempo enquanto realidade cronológica enfim provida de certa racionalidade. Claro que, nos começos dessas andanças filosóficas, o tempo, como seria de esperar, apresenta-se ainda como força determinante e conduzida pela própria justiça – o que aparenta

singularmente o pensamento dos jônios à temática da tragédia grega, estabelecendo-se então aí interregno todo singular. Não é por acaso que Nietzsche possa ter discorrido sobre a filosofia no tempo trágico dos gregos. Mas o contrário seria igualmente válido, e poder-se-ia falar da tragédia no tempo filosófico dos gregos.

Mas a vontade de aproximar o jovem pensamento pré-socrático da tragédia acaba, entretanto, revelando-se curta demais. Curta, já porque não consegue ir muito além do fragmento de Anaximandro. Mas a aproximação – e ela existe visto que tudo brota de um mesmo sentido das bases – revela-se também insuficiente por levar a escamotear o problema talvez maior, que está nas distâncias facilmente verificáveis entre tragédia e filosofia. A grande pergunta para que se entenda toda a extensão do problema está simplesmente em perguntar: onde está a medida? Onde está o *metron*, aquilo que julga tudo o que acontece na densidade de um dia? A resposta – e é essencial para a necessária pedagogia política da tragédia que haja uma resposta – está na justiça, na deusa Diké que resolve em sua soberania resgatar o velho e esquecido Édipo. Sem a plenitude dessa medida, a tragédia desfaleceria em sua própria possibilidade.

Apenas para insinuar as multifaces que ressaem de nossa temática, digamos que, por ser desprovida do sentido trágico da medida, a comédia, ela sim, se faz possível enquanto destituída de um sentido essencial de pedagogia; de fato, a comédia ignora a grande medida, ela já não educa, ou vem imbuída apenas de uma pedagogia menor. Pois o que está em causa nem é mais a medida, e em definitivo a comédia já nem é arte, ideia esta que atravessará toda a cultura ocidental. A questão da medida vai tão longe que as coisas começam a modificar-se apenas nos tempos modernos, mas Hegel, o autor da última grande *Estética* depositária dos antigos grandes valores, afirmará com uma segurança insuspeita que a comédia não é arte. A medida é tudo, é o fundamento de qualquer pedagogia válida.

O ponto de partida da pergunta filosófica reside exatamente neste ponto: onde está a medida? E nos inícios a filosofia não deixa

de submeter-se até com facilidade à velha mítica, e a Justiça divina é tudo. Na comédia as coisas foram rápidas: ainda que ela resguardasse os valores fundamentais da cidade, a medida sem dúvida perde a sua majestade, já não ensaja a pedagogia do elemento trágico. Já a filosofia, em sua sisudez dialógica, nada tem a ver com os transbordamentos das notícias cômicas; parece que nem o enciclopedismo de Aristóteles ocupou-se do tema da comédia. Mas isso é um mistério: como conciliar a catarse trágica com a catarse cômica? Entretanto, na filosofia os cometimentos fizeram-se imensamente mais complicados: existe algo de mais divino e decisório do que a Justiça em Platão? Ou, ao cabo da metafísica ocidental, existe algo que possa escamotear a onipresença hegeliana da Justiça sempre divina? Mas esqueço aqui a atravessadiça problemática da metafísica mais de duas vezes milenar, toda imbricada numa racionalidade de natureza onto-teológica, e volto à pureza dos inícios do despertar da racionalidade.

Porquanto a filosofia, já nas suas origens, não embarga todo o próprio sentido de sua vocação, que consiste em submeter-se aos critérios da racionalidade – primeira grande afirmação histórica da realidade humana: a vocação primeva da razão, mesma que encoberta pela presença da deusa, está em tudo subordinar aos critérios da própria racionalidade. Nestes alvares, detenho-me aqui em dois exemplos. O primeiro está em Heráclito e o segundo, em Zenão de Eleia.

Muito estranhamente Heráclito é tido pela quase totalidade dos historiadores da filosofia como tendo sido o primeiro grande pensador do movimento, ou seja, daquilo que acontece no espaço e no tempo; nesta linha de interpretação tudo seria, para o grego, movimento, e o movimento habitaria as pontas mais extremas e os resíduos mais profundos de tudo o que existe. Em verdade, tal interpretação deixa ressoar algo como a sensibilidade pós-metafísica de nossos dias, e mesmo a interpretação inovadora de Hegel – “aqui avisto terra” – revela um entusiasmo que beira a insciência. De fato, o primeiro grande pensador que soube pôr o movimento no ser, mesmo de tudo o que é, foi sem dúvida Bergson a partir já de sua obra de 1907, *A evolução criadora*.

Aqui sim, a tese defendida mostra-se totalmente contemporânea: a realidade já não se deixa aferir dentro dos parâmetros de qualquer tipo de estabilidade metafísica, pretende-se agora que tudo aconteça como turbilhão fundamental, e os escopos estariam então em construir alguma estabilidade outra que possa tornar a vida possível, seja isso através do pensamento, da ciência, da civilização, da cidade: a vertigem cósmica não poderia constituir-se em horizonte definitivo do homem. E não devemos esquecer ainda a belíssima tese de doutorado de Spengler, defendida por volta de 1912, e que é simplesmente exemplar justamente pelo seu excesso; este ensaio tão esquecido e tão radicalmente contemporâneo defende arduamente um ponto de vista que nada tem a ver nem com o espírito e nem com a letra dos fragmentos heraclitianos: a de que toda a realidade consistiria num processo de movimento absoluto. Logo se vê: os titubeios de Hegel, a grande arquitetura de Bergson e a ênfase de Spengler são interessantes para que se entenda, sim, o pensamento de nossos dias, e nada apresenta de comum com o que ocorreu no passado.

Veja-se Heráclito, e basta lê-lo: está claro que ele pensa o movimento, como é claro também que ele tenta esclarecer o movimento nos termos da racionalidade possível para a sua época. Mas, muito percucientemente, o que Heráclito faz está em resgatar o movimento do próprio sem-sentido originário do movimento. Não se esqueça de que, na tradição grega, o que existia originariamente era o caos, e os gregos inventaram todos os caminhos possíveis para conseguir a superação dessa desmedida originária. Já na antiguidade clássica se associava a água, tida como elemento primevo de tudo o que existe por Tales, ao caos. Por que não avançar que a essa água desprovida de forma Heráclito contrapunha criticamente a força de um fogo eternamente vivo, que se acende se apaga conforme a medida (fr. 30)? Entendo que mesmo a tragédia grega ocupa-se de um certo tipo de invasão do caos e prende-se por aí ao tema da desmedida do tirano e da possibilidade essencial da educação, de trazer o tirano de volta para a necessária pedagogia da medida. Pois o que Heráclito faz está

exatamente nisto: ele não busca o mergulho incomensurável no movimento, e sim averiguar e estabelecer quais seriam os tópicos que poderiam fornecer ao movimento os seus princípios de inteligibilidade, e isso já longe das desmedidas caóticas. Heráclito foi por excelência o pensador da medida, ainda que dentro de um mundo trágico, visto que sempre ameaçado em tudo, desde a realidade física até as intempéries políticas, pelas forças do caos. O caos não era visto como uma realidade passada e ultrapassada, mas como uma força a envolver e fazer periclitar a própria constituição da harmonia cósmica.

Nosso filósofo examina dois pontos para pensar o movimento e emprestar-lhe o possível de estabilidade: a doutrina pendular dos contrários e a presença do *Logos*, do Deus. A doutrina dos contrários talvez estabeleça o primeiro grande avanço da racionalidade no contexto dos primórdios da filosofia grega. A constatação de base adentra-se na observação do óbvio, já que tudo se faz através de contrários, da necessidade dos opostos: noite e dia, inferior e superior, grande e pequeno, e assim por tudo; e há também a paz e a guerra, a concórdia e a discórdia; ou ainda isso: a medida e a desmedida. Os pré-socráticos prendiam-se muito à ideia de pêndulo, tudo seria pendular a constituir-se no movimento de um vaivém notável por sua precisão, e de tal forma que um dos termos da dicotomia só alcança chegar a ser em função do outro; trata-se sempre de um movimento, de um chegar a ser, da empresa de uma função na qual a medida de cada termo estabelece-se através de seu oposto. Com a doutrina dos contrários Heráclito pensou pela primeira vez a legalidade do movimento, que depois seria retomada pela *Física* de Aristóteles, que lhe emprestaria a sua expressão por muito tempo tomada como definitiva.

Mas chamo a atenção para um fragmento de Heráclito, exemplar único na multidão de fragmentos dos pré-socráticos, que Aristóteles jamais teria assimilado em sua *Física* e nem em sua *Metafísica*, e ainda muitíssimo menos na intransigência de sua *Analítica*. Trata-se de um fragmento que consegue abrigar pela primeira vez a ideia de contradição, ou melhor: de contradicção. O texto pretende que se não houvesse

a injustiça não conheceríamos nem o nome da justiça (fr. 23). Hegel certamente não conheceu esse asserto de Heráclito: se o tivesse conhecido teria com toda probabilidade escrito um tratado inteiro sobre estas poucas palavras, destinadas talvez a redimensionar toda a história da filosofia. Ou seria o dito do filósofo apenas uma ênfase polêmica qualquer? Mas o texto existe e, nele, o que Heráclito faz restringe-se a isto: o nome, ou seja, o conceito, só pode ser reconhecido, ou constituído, pelo seu contrário, e o contrário se faz pelo negativo: a negatividade da injustiça é que levaria à própria possibilidade de elaboração do conceito da justiça. Espantoso: e a quantas ficamos com a deusa? Paga-se agora certo tributo ao caos? Haveria algo com certa media na desmedida? Os andares da filosofia ostentam na contradição destes insalubres detalhes a sua própria razão de ser.

O outro tema heraclitiano para pensar a consistência do movimento, e por extensão o espaço e o tempo, está na presença sempre abrangente do *Logos*. Neste ponto, o melhor fragmento de nosso filósofo nem poderia ser esquecido: “É sábio escutar não a mim, mas as minhas palavras (*logoi*), e reconhecer que tudo é um” (fr. 50). Isso quer dizer duas coisas: que as palavras, o discurso do filósofo, são apenas uma forma de escuta daquilo que diz o próprio *Logos*, a palavra ou a razão divina; o filósofo a rigor nem existe, quem fala é sempre o próprio deus, e isso através da fala, das palavras do filósofo; mas a arte fundamental do filósofo está em saber escutar, e isto porque tudo, absolutamente tudo, é entendido a partir do ato do desvelamento. A medida aqui transcende o simples raciocínio, e a virtude desse raciocínio estaria meramente em saber acolher a palavra mais alta, a do *Logos* divino. Isso leva a reconhecer, em segundo lugar, que todos os banhares humanos, na instabilidade do movimento das muitas águas que sempre e sempre passam, podem organizar-se tão somente a partir do arranjo perene do leito do próprio rio, do fundo estável do próprio *Logos* sempre igual a si mesmo. Claro que nesse passo o discurso filosófico se vê originariamente caudatário da vertente mítica, mas que agora, já apoiado num processo que começa a inventar as exigências da racionalidade,

vê finalmente na Razão, ainda que divina, o princípio estipulador da estabilidade a sustentar toda a nervosidade do movimento.

Os esforços de Heráclito relativamente ao tema que nos está ocupando talvez possam ser concertados em três itens básicos. O primeiro leva a reconhecer que nosso filósofo realmente tem tudo a ver com a questão do movimento; digamos que sua perspicácia na observação da mutabilidade das coisas através do movimento realmente se revela excepcional. E não haverá exagero em afirmar que ele foi o primeiro grande pensador dessa experiência essencial do ser humano. Mas em segundo lugar deve-se reconhecer que esse mérito está longe de significar algo como a imersão no movimento a esvaír-se em suas próprias primícias; o movimento não está aqui a posar como uma espécie de realidade absoluta à maneira de constituir o estofa último de nosso mundo. Bem distante disso, o empenho de Heráclito está em desenvolver critérios, certos parâmetros para que os juízos garantam não somente a validade do próprio juízo, mas principalmente a estrutura dessa realidade maior do movimento; e, como vimos, ele o faz através de dois pontos: os contrários enquanto princípios de inteligibilidade de tudo o que se move e também, e mesmo precipuamente, pelo vasto lastro do *Logos* divino que tudo sabe harmonizar em si. E ressalte-se ainda, em terceiro lugar, o merecimento por ter sido Heráclito o primeiro a tentar pensar o movimento dentro de procedimentos tanto racionais quanto possível; este, de resto, foi o afã maior da filosofia pré-socrática, o de trazer tudo para os alcances da racionalidade. E parece importante observar também que Heráclito realizou esse intento em dois níveis: o da observação dos fatos que nos cercam, fazendo ver que os contrários regulam a valer o comportamento dos fenômenos. E a reparar ainda que esse esforço de constituição da cientificidade acabe encontrando o seu amparo – na época as coisas nem poderiam ter acontecido de outra maneira – na racionalidade do próprio *Logos* divino.

* * *

O segundo filósofo acima anunciado é Zenão, também ele, como seu mestre Parmênides, natural da cidade de Eleia, situada às margens italianas do Adriático. A observação sobre o detalhe geográfico é de significado porque mais abaixo da Eleia, já em pleno sul da Itália, vicejava a escola pitagórica que fazia do número a essência de todas as coisas. A doutrina pitagórica apresentava caráter esotérico, sendo por isso pouco conhecida. Assim é que Platão só entrou em contato com o ideário pitagórico quando de sua viagem ao sul da Itália e ter lá conhecido Filolau, que foi o grande herege da escola por divulgar publicamente a doutrina proibida de seus avoengos. Seja como for, a passagem do plano esotérico para exotérico só poderia oferecer uma intrincada história. Mesmo porque o pensamento de Zenão, o pai da dialética segundo Aristóteles, parece tornar-se pouco inteligível se prescindirmos da presença das teses pitagóricas.

Pois Zenão tornou-se famoso por sua série de argumentos contra o movimento; nos passos de sua argumentação o movimento configuraria um absurdo radical. Fico na sua exibição mais simples, e apenas para reavivar a memória do leitor: uma atleta correndo no estádio, para alcançar a sua meta final, deve percorrer antes a metade do percurso total; e antes dessa metade, a metade da metade; e ainda antes, a metade da metade da metade; e assim ao infinito. Segue daí que o nosso esforçado atleta, para atingir o seu alvo, teria de transpor nada menos do que o infinito. Logo, o movimento não passaria de um absurdo. A anedota histórica relata que um certo Diógenes, ao ouvir a esperta argumentação, simplesmente se levantou e se pôs a caminhar. A questão está em saber se Zenão aceitou a crítica tão ingenuamente proposta por Diógenes que, afinal, acabava implicando a suspensão do próprio discurso. Talvez se deva dizer que a grandeza da dialética, já na prática de Zenão, esteja em reconhecer que seu raciocínio habita fronteiras que podem acarretar a sua própria suspensão – essa dialética teria tudo a ver então com o absurdo. Então era esse o jogo da confrontação entre teses e contrateses em que se compraziam os gregos?

Nem entro aqui nos comprometimentos parmenídeos de Zenão. Entretanto, os variegados argumentos sempre tão pertinentemente concisos de Zenão querem provar exatamente o contrário daquilo que eles demonstram – essa, aliás, a força máxima do diálogo de tipo dialético. Nem pretendo que o que estou afirmando possa ser original. Mas parece-me que a astúcia dialética encontra a sua maior força justamente através de uma inversão de teses. Assim, o arguto Zenão, no seu engodo dialético, colocava-se ficticiamente no lugar de seu opositor como que assumindo dramaticamente a sua tese, e por aí, situado em verdade na antítese, provava o absurdo do argumento elaborado pelo próprio Zenão. Ora, o contrapositor só poderia estar na tese pitagórica. Realmente, se abandonarmos a tese parmenídea da homogeneidade fundamental do cosmos e adotarmos a tese inversa, que pretende que tudo é número e figura, caímos numa espécie de matematicidade ontológica que leva por força a negar essa evidência maior que está na presença do movimento. Donde o absurdo do pitagoricismo. Porquanto, se a realidade for descontínua, o movimento nem poderia verificar-se, e os raciocínios justificariam pelo absurdo as teses pitagóricas. Mas Diógenes não pode ser o ingênuo idiota que Zenão certamente não era. Parece bem mais plausível imaginar que Diógenes sabia das artimanhas da dialética e ao pôr-se a caminhar estava apoiando, pelos avessos, os bem elaborados discursos de Zenão.

O extraordinário em Zenão está na afoiteza de seu jogo de raciocínio. Com ele, encontramos e por vez primeira o jogo puro e simples da ideia pela ideia – o “se” nos acontecimentos; trata-se de conceitos que se entrechocam e querem resolver-se no entretido comércio de sua própria racionalidade imanente. A dialética grega é o mais significativo evento a mostrar a consolidação primeva de um tipo de raciocínio plenamente coadunável com uma atividade simplesmente humana. Isso quererá dizer que aquele fundo teológico – o do *Logos* heraclítico, por exemplo – estaria destinado a desaparecer? Mas digamos, por prazer todo nosso, que essa teologia se torna com Zenão, ou por aquilo que dele chegou até nós, algo como um jogo subjacente, visto

que caudatário do grande inventor da metafísica que foi Parmênides. Imaginemos então, por fantasia, que Zenão era mais dado às coisas do esporte, esporte, claro está, do pensamento, e de um pensamento averiguável no contexto do espaço e do tempo: qual a realidade de um atleta tão bem situado em seu estádio?

Aristóteles afirmou, como foi dito acima, que Zenão era o pai da dialética. Acontece que a lógica aristotélica encontra o seu fundamento último e por assim dizer definitivo inclusive para os tempos subsequentes na teologia. Mas acontece também que, por certa ironia, o próprio Aristóteles quase não usou de sua lógica metafísica, ainda que admirasse o seu andamento exato; mas o filósofo preferia quase sempre, e sempre mais com o avançar dos anos, as andanças de uma dialética firmemente ancorada na experiência – não só a dele, saliente-se, mas a experiência da própria cidade grega. E aí, tudo é espaço e tudo é tempo.

Pequena ementa bibliográfica

O ensaio de Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, existe em edição portuguesa; o ensaio foi traduzido também para muitas outras línguas. Tanto quanto vejo, não há infelizmente tradução da obra de Hermann Fraenkel; o ensaio referido, “Die Zeitauffassung in der fruehgriechischen Literatur”, incluído no livro *Wege und Formen fruehgriechischen Denkens*, foi publicado pela editora C. H. Beck, Munique, 1955. Quanto aos pré-socráticos, utilizei a minha própria edição (ed. Cultrix, São Paulo). O ensaio de Oswald Spengler, *Heráclito*, parece de difícil acesso; mas há uma excelente tradução do texto, feita por Rodolfo Mondolfo, e editado pela editora Espasa-Calpe, em Buenos Aires, 1947.

O sentido da tragédia³¹

Para introduzir o tema da tragédia grega, eu gostaria de recordar duas coisas importantes que aconteceram durante minha estada como estudante de filosofia em Paris nos anos 1950. Uma foi o primeiro Festival Internacional de Teatro, durante o qual assisti a *Mãe coragem*, do Brecht, com a Helene Weigel. O Brecht ganhou pura e simplesmente todos os prêmios do Festival. Era um espetáculo de quatro horas, mais ou menos, com uma plateia imensa, e ninguém se mexia. A outra foi a estreia, na mesma época, fins de 1953, num teatrinho de Montmartre, do espetáculo *Esperando Godot*, que o Beckett dirigiu – se a direção não era totalmente dele, era quase. Fiquei impressionadíssimo com aquilo. Depois eu soube que o Brecht também ficou tão impressionado que se propôs a escrever uma espécie de *Diálogos com Beckett*. De repente, acontecem grandes diálogos na história como, por exemplo, o diálogo entre Heisenberg e Einstein sobre a determinação última da matéria, determinismo ou indeterminismo. Heisenberg ganhou a parada, mas foi um grande diálogo do século XX. Acho que teria sido algo semelhante se Brecht tivesse lançado, de fato, o desafio e tivesse havido esse diálogo entre Beckett e ele. A nossa época tem essa grandeza de

31. Nota dos organizadores. Palestra apresentada no ciclo de estudos sobre o trágico, que integrou o Festival Teatro do Pequeno Gesto 10 anos, e à qual se seguiu a leitura dramatizada de *Antígona*, de Sófocles, com direção de João Batista. Transcrição publicada em 2002 no número 12 da revista *Folhetim*.

promover na cultura, na ciência, no teatro, em todas as áreas, diálogos que põem tudo em risco, põe tudo em jogo, põem as cartas na mesa.

Pensei que o Beckett seria um bom ponto de partida para entender a tragédia, sabem por quê? Porque é o contrário da tragédia. Mas o fantástico é ter que pensar tanto a tragédia quanto Beckett dentro da coincidência entre espaço e tempo. Essa coincidência se refere a espaço e tempo hoje em Beckett, por exemplo, ou na cultura grega. Porque hoje o que acontece em Beckett no *Esperando Godot* é justamente um questionamento da própria consistência do espaço e do tempo. No fundo, esse é o problema do Heisenberg na microfísica: a realidade é indeterminada. Como é que se estabelece, então, a relação espaço-tempo? O grande problema está exatamente aí: o espaço e o tempo perdem o sentido ou se fragmentam ou se tornam uma realidade altamente problematizada, fugindo ao espaço e ao tempo absolutos da física de Newton. Nós vivemos num tempo em que tempo e espaço não existem mais, ou melhor, perderam o sentido. Tudo está se transformando rápido. E nós não sabemos aonde vamos parar com isso tudo. E não só na ciência, na filosofia – há enorme diversidade de invenção, de criação... Por exemplo, a gente nunca sabe o que um pintor, um artista plástico vai fazer na próxima exposição. Quer dizer que ele está mais ou menos perdido no espaço e no tempo, as coordenadas, aquela coisa mais fixa da física de Newton ou da metafísica do Descartes, se perdem, por assim dizer. Chegamos a um ponto em que vivemos a perda de sentido, e isso não é negativo, não é decadência. Ou é, sei lá. Não tem resposta. Mas o tempo e o espaço como que se desestruturam.

É curioso pensar isso com Homero. Estou pensando no espetáculo *Penélope*, do Teatro do Pequeno Gesto, ao qual assisti outro dia e gostei muito. Em Homero não há tempo e espaço. E também não há a ideia de absurdo, de decadência que temos hoje. Mas ele tem uma experiência interessantíssima do tempo, que a Penélope encarna, de certa maneira. Para ele, o tempo é vazio, é o sem-sentido radical. As coisas vão acontecendo como uma experiência fantástica, que vai preparar

o futuro. Por exemplo, na *Odisseia* tem a descrição da grande caçada, que é longa, rica em detalhes. Depois vem o banquete. No banquete, que devia ser a plenitude da coisa, Homero usa dois versos atônicos, mais nada. O que interessa é toda a liturgia, é o ritual do sacrifício. Só que nós perdemos o sentido daquele espaço e daquele tempo, em que a caça representava exatamente a imolação do animal, a celebração dos deuses, em última análise. Porque o tempo – e, consequentemente, o espaço – é a construção do sentido, é a busca do sentido. No período homérico, o que existe não é o passado, nem, como em Píndaro, o instante, mas o presente e a espera. E a construção do tempo e do espaço se dá através da espera: algo vai acontecer. Como em *Penélope*: a protagonista é uma grande espera, e essa espera constrói todo o tempo do espetáculo e da personagem. Em Homero, não existe passado, só presente. E o presente é o dia. E, dentro do dia – isso é fundamental para entender a tragédia –, há uma espécie de culminância. O que determina o dia em Homero é o adjetivo: haverá o dia da grande calamidade, da grande catástrofe, o dia em que uma coisa fundamental vai acontecer. E a tragédia se dá no espaço de um dia. No espaço de um dia, Édipo tem a revelação da tragédia. E a questão da construção do tempo não existe em Beckett, como, a rigor, na física moderna, tempo e espaço não existem. Então a ideia de ausência de sentido é fundamental para a compreensão da tragédia grega, que, no âmbito da cultura grega, expressaria o desejo de superação dessa ausência de sentido.

Para efeito de contraste, pensemos na cultura hebraico-cristã: o Antigo Testamento parte de uma plenitude do sentido. Deus fez as coisas – *fiat lux*. É a luz, a ordem, a organização. Tudo foi feito, foi criado direitinho pelo próprio Deus, dentro de um sentido fundamental que é absolutamente inquestionável, dentro de um paraíso terrestre perfeito, maravilhoso. Na Grécia não é bem assim. Não é por causa de Homero, que parte do sem-sentido do tempo, do tempo como ausência fundamental. Já Hesíodo codifica perfeitamente o conceito de Caos: na *Teogonia*, ele diz textualmente que, na origem de todas as coisas, estava o Caos. A única religião no mundo que tem a ideia de

que Deus criou o mundo é a hebraica. Nenhuma religião tem a ideia de Deus criador. Zeus não é Criador. Mas sabe como é, ele morava no Olimpo, que era um palacete nos arredores de Florença ou qualquer coisa assim (risos), abria a janela de manhã como Kant (que, coitado, via aquela paisagem horrível de Königsberg) e a paisagem era o Caos. Era muito feia. Então ele, como demiurgo (aquele que punha ordem nas coisas), pôs ordem no Caos e fez uma paisagem maravilhosa, tão maravilhosa, que ele mesmo se admirou do que havia feito e chamou os outros deuses: “Venham ver!” E os deuses, que eram muitos, chegaram e fizeram “Oh!”, que é o princípio da admiração, o princípio da filosofia, segundo Platão e Aristóteles. E os deuses ficaram tão encantados com a beleza da obra feita, que pediram a Zeus que inventasse certas criaturas para dizer e cantar a beleza da obra feita. E aí ele criou as musas, que são nove (museu e música vêm daí...) e cuja função é dizer e cantar a beleza da obra feita.

Agora, o fato fundamental é que, através do ato de Zeus, o Caos é derrotado. E a tragédia começa a surgir justamente dessa pergunta: o Caos desaparece? Ou não? Heráclito, por exemplo, diz que a guerra, o conflito, é o pai de todas as coisas. Tudo vem da discórdia, tudo vem, de uma certa maneira, do Caos. Zeus transforma o Caos, a desordem, a desarmonia, num Cosmos, numa ordem, numa harmonia. Tudo está aí. Normalmente se pensa: havia o Caos e depois o Cosmos, mas não é bem assim. O Cosmos tem limites – ele era compreendido como uma bandeja, até Pedro Álvares Cabral, pelo menos – e se um navio chega até os limites do Cosmos, arrisca-se a cair no Caos, no abismo. Quer dizer que o Caos é uma realidade mais ou menos presente, está sempre em redor da gente.

Eu tenho uma interpretação, acho que é minha... Pode não ser, porque não tem nada de original (risos). Sabem o que é? É que a tragédia pressupõe o Caos. Ao menos por duas razões que me parecem definitivas.

A primeira é essa: na tragédia existe a peste, a doença. E hoje a gente não sabe mais como representar a peste. A última possibilidade foi a *influenza* espanhola do princípio do século XX. Hoje, qualquer

vacina cura tudo. Para os gregos, para os antigos, para toda cultura ocidental, a peste era um dado de uma violência fantástica. Sartre se confrontou com o problema na peça *As moscas*, na qual retoma o mito grego da Oréstia. Mas a mosca é o quê? É justamente a grande praga de que ele e Simone de Beauvoir tomaram conhecimento quando visitaram a China. O grande elogio que ela faz à criançada chinesa é que a molecada conseguiu acabar com as moscas! Porque davam um prêmio para quem conseguisse juntar um quilo de moscas mortas. E o fundamental é que conseguiram isso. Entendeu? Quer dizer, o princípio da doença, do contágio, é a mosca, nesse caso. Então Sartre usa as moscas como uma espécie de paráfrase, um conceito geral que não se vê em cena. O problema da tragédia para nós, hoje, começa aí. Como é que as moscas podem ser mostradas? Como é que se mostra a tragédia?

E a segunda razão é o herói. Que se transforma num tirano. Esse tirano tem que ser discutido também. Como é que Édipo pode ser um tirano? Ele tinha a fama de ser um excelente rei, um grande marido, um pai extremoso, que amava as filhas (as duas morreram em tragédias), e odiava os filhos (risos), o que é perfeitamente normal (ele matou os dois em *Édipo em Colono*). Édipo levava uma vida, digamos, normal, mas era um tirano.

A minha “tesesinha”, então, é esta: o Caos tem, na cultura grega, uma espécie de vigência, de presença extraordinária. O Caos nunca é uma coisa completamente ultrapassada. De repente, ele invade o Cosmos. (É a história da ilha na bandeja. Nós estamos dentro desse prato que o Caos invade). E contagia Édipo, isso é fundamental para a tragédia, sem que Édipo saiba. Isso se complica, claro está, com toda a mitologia, mas a mitologia confirma, no fundo, o que eu estou falando aqui.

Na cultura contemporânea também tem o Caos. Heisenberg não fala de Caos, fala em indeterminismo, mas o indeterminismo é o Caos – muito romântica essa palavra, talvez (risos). Pensemos em Freud: ele quer explicar o inconsciente. Mas como é que se explica o inconsciente? Positivamente não dá, eu não posso colocá-lo num microscópio, não posso observar o inconsciente. Eu posso vê-lo, por

exemplo, através do chiste, da histeria. Freud então tenta definir em uma paginazinha, meia página, o inconsciente. Ele diz: “Não tem bem, não tem mal, não tem certo, não tem errado. Não tem contradição, não tem...” Ele fala uma porção de coisas e são todas aproximações negativas e, no fim, ele diz: “O inconsciente é o caos!”

Nietzsche também sabia das coisas quando afirmou: “Só o caos constrói!” Nietzsche estava contagiado pela ideia grega que gerou a tragédia, a ideia de que ela vem do Caos, de Dionísio, do elemento caótico. Na cultura dos séculos XX-XXI chegamos à ideia de que a realidade é Caos. A física, a biologia, a psicanálise, tudo é Caos! E só o Caos constrói. A ideia de Nietzsche é fazer uma cultura nova, pós-cristã, mas temos que atravessar o Caos. E o Caos nunca se desprendeu da Grécia, segundo Nietzsche. A tragédia, por via das musas, como sugere Hesíodo, e também a filosofia partem daquele primeiro “Ah!” de admiração diante da obra do demiurgo, partem da visão de uma realidade divina, estruturada e que tem um sentido. Mas o nosso mundo não tem mais nada disso. Nós chegamos ao Caos!

Heidegger diz: “A admiração não funciona mais para nós hoje. O que funciona é...” Eu não sei como traduzir essa palavra... É uma espécie de perplexidade, de estatelamento. É uma espécie de saturação. A nossa realidade tem uma ausência de sentido, é um tempo de penúria, como diz ele e, ao mesmo tempo, é uma promessa de futuro. Às vezes se fala que o homem vai viver 120, 125, 130 anos, e vai! Está estabelecido cientificamente! Quer dizer: nós não sabemos para onde essa riqueza toda vai nos levar, mas sabemos que ela não é mais feita por Deus. Quem faz a ciência é o cientista, quem faz a pintura é o pintor! E eles não dizem mais a realidade divina. Então aquela coisa divina da admiração é substituída por outro tipo de realidade que dialoga, digamos assim, com o Caos, aquele Caos antigo.

Na tragédia grega, estamos no início de todo esse processo. E ela representa, segundo eu disse aqui, e me parece que isso é verdadeiro, uma espécie de diálogo com o Caos. Pela peste e também pelo tirano. Esse tirano tem que ser muito bem entendido, porque nós hoje somos

extremamente individualistas, acreditamos que o homem tem independência, autonomia, uma liberdade absoluta ou quase. Essa experiência não é grega, não é medieval, porque naqueles tempos não havia bem a ideia de liberdade, havia o cidadão. Havia um homem político e não é uma coincidência que justamente no tempo da tragédia surja a democracia, que representa já uma certa experiência de liberdade, de expressão, de discussão. Os gregos inventaram o diálogo, a filosofia grega toda foi feita em termos de diálogo. Eles inventaram o teatro, que é diálogo, inventaram a dialética, que é diálogo. Tudo é diálogo para os gregos. Marcel Detienne relata que, depois de uma batalha, os soldados gregos, não apenas os generais, mas todos os participantes da guerra botavam o espólio da guerra no meio de um círculo e discutiam sobre o destino dele. O espólio era o sentido da guerra, porque os gregos eram, literalmente, espoliadores! Eles viviam da guerra, afinal de contas, não eram bonzinhos de jeito nenhum! Quer dizer que esse diálogo pertencia à soldadesca grega, pertencia ao teatro, pertencia à filosofia, que era toda dialógica, de ponta a ponta. Isso vai muito longe inclusive. O diálogo está na base do pensamento grego, da arte grega.

Sem compreender o que era o homem grego, não podemos entender o teatro grego. O herói grego não é um indivíduo. Esse é o equívoco fundamental quando se montam tragédias... Bem, quase não são montadas... Sabem por quê? Porque não dá para entender direito a tragédia grega. As coisas mais óbvias se pegam, são captadas, de certa maneira podem ser transmitidas. Mas de que maneira? Em que nível há a transmissão da situação trágica? É muito complicado esse problema... Beckett é trágico? Eu acho que não... Não tem nada a ver com a tragédia. O mundo cristão é trágico? *Hamlet* é trágico? Aquela matança final? A tragédia grega não matava! Pode acontecer a morte, mas a morte não era constitutiva da tragédia grega. Como é que nós hoje podemos ter acesso ao sentido da tragédia grega? É muito difícil... Eu vou exagerar. A gente pode ser budista? Está cheio de budistas por aí hoje, até com roupas típicas pela rua, mas a gente pode ser budista? Isso é um caso extremo e estou fazendo teatro, como vocês

já perceberam. Mas, de qualquer maneira, na tragédia também é um pouco assim. Como é que se pode entender a tragédia grega hoje? Nós somos cristãos, disse eu antes... Como é que podemos entender o mito grego? Dentro de que parâmetro, de que paradigma? Édipo é culpado? Ele matou o pai pensando o quê? Em tirar uma pedra do meio do caminho. Que é o nosso problema no Rio de Janeiro: tem que mandar matar o bandido na encruzilhada. Ele se sentiu agredido e matou o próprio pai pensando que era o bandido. Ele é culpado? Ele não sabia que era o pai. Foi recebido com festas em Corinto, se apaixonou por Jocasta, casou com ela, tornou-se rei de novo, foi feliz, um grande rei. Tinha duas filhas, dois filhos. Não sabia que tinha casado com a própria mãe. Ele é culpado? Na ética cristã, não! Pois se ele não é responsável! É por aí que se tem que entender o herói grego. Ele nunca é propriamente um indivíduo. Por isso é que na tragédia grega o herói sempre é rei, ou pertence à família real.

Mas, para nós, o que é uma tragédia? É um acidente de trânsito, a erupção de um vulcão, um assassinato. Isso, na Grécia, não tem sentido nenhum! Porque o herói é um homem que tem contato direto com a divindade. E o diálogo do herói, quer ele saiba disso, quer não, é o diálogo com a justiça: é a partir de lá que se estabelece toda a possibilidade e a razão de ser da tragédia grega. O que nós hoje entendemos em *Édipo*, que era o exemplo preferido de Aristóteles, não é Édipo, é Freud, não se vai muito além de Freud. E nós temos que procurar entender, e isso é possível filosoficamente, intelectualmente, por meio de categorias intelectuais, por que razão Édipo é, de fato, culpado. Essa culpa é que está na base da tragédia grega.

Eu diria que a cultura ocidental conhece dois tipos fundamentais de experiência de culpa: um é o hebraico-cristão, no qual a culpa vem do pecado, de Adão e Eva, que não é um pecado individual, é um pecado coletivo, que se faz presente em toda a humanidade. E essa culpa tem um sentido muito preciso: ela não pode ser superada, ela só é superada com o Juízo Final. Quer dizer que a culpa é definitiva. É por essa razão que, na tradição medieval ou em Lutero, por exemplo,

não há liberdade. Deus sabe desde toda a eternidade, porque ele tem um saber absoluto, quem vai para o céu e quem vai para o inferno. Isto quer dizer que a culpa é uma missão, digamos assim, um itinerário definitivo e que não tem volta. Essa é a ideia hebraico-cristã. Acho que a cultura contemporânea é uma cultura de superação da culpa, por causa da psicanálise (é impressionante como há psicanalistas judeus!) e por causa de um outro judeu que era Marx.

E na Grécia Antiga havia culpa? Claro que havia! O texto mais antigo da filosofia, que é de Anaximandro, tem a palavra *culpa*. Quer dizer que a culpa na cultura grega vem de longe, vem lá do neolítico. A diferença, bruta e falando, é que, na cultura hebraico-cristã, há uma distância absoluta, total, entre Deus e o homem. O homem não tem contato com o Deus. Veja-se a história bíblica de Abraão: o homem pretende matar o próprio filho para provar que tem fé. Nem Cristo, quando veio, conseguiu – isso é Hegel e Kierkegaard, mais uma vez – destruir o fundamental, que é a ideia de lei. Mas a Igreja, diz o jovem Hegel, logo depois da morte de Cristo, introduziu o direito canônico, quer dizer, a lei. E a lei separa, a lei tem o juiz e aquele que é julgado. Sem separação, não pode haver lei. Na tradição hebraico-cristã, o próprio Deus inventou o decálogo, quer dizer, a lei, o princípio da separação. Essa separação tem uma história fantástica na cultura ocidental. E é isso que nos impede de entender a tragédia grega. Estou sendo romântico? Ou não? Corrijam-me, por favor.

Na tragédia grega, é possível a conciliação de Édipo com a justiça. A tragédia cristã mata. Shakespeare, por exemplo, não tem nada de cristão, mas está em uma tradição cristã. No *Hamlet* a mortandade final é total. Na tragédia grega, a morte pode acontecer, mas o sentido da tragédia não é a morte do herói, é o contrário: é a educação, é a reconciliação do herói com a ordem da divindade, da justiça. Então essa reconciliação do herói é que é fundamental. O princípio fundamental da *paideia*, da cultura grega, e Aristóteles entendeu isso perfeitamente bem, é a possibilidade da redenção do homem. É por isso que Aristóteles diz em sua *Ética*: “o ato virtuoso traz imediatamente a felicidade”.

Se a arte, se a virtude, se a ação humana não trouxerem a felicidade – isso é uma ideia grega, não é só de Aristóteles – toda a ética está errada. O que interessava era o homem e a felicidade do homem. E o homem ainda era uma coisa pequenininha, não existia propriamente... Aristóteles foi o único autor que falou, e só em umas poucas linhas, sobre liberdade. Ninguém mais. Mas existia, na cultura grega, esse sentido fundamental da felicidade. E o sentido fundamental da tragédia é justamente a reconciliação, a redenção do homem. É por isso que Brecht vai dizer, no século XX, depois de Marx, que a tragédia grega é profundamente reacionária. Nos parâmetros atuais é reacionária, porque a tragédia grega só é possível porque busca não a matança generalizada do *Hamlet*, por exemplo, mas a reconciliação.

A reconciliação é a própria razão de ser da catarse de Aristóteles, coisa que Nietzsche não entendeu. A catarse tem como sentido, justamente, a reconciliação do homem, além do despertar da piedade e do terror. Eu sinto pena de Édipo, me identifico com Édipo, eu quero ser Édipo, de certa maneira, com uma intensidade que o teatro grego tinha e que nós nem podemos entender. E, ao mesmo tempo, eu sinto o horror, o pavor de Édipo, porque ele fez tudo o que fez. E nisso a contradição fundamental da catarse se estabelece, bem como a superação catártica de toda a situação e a possibilidade da reconciliação, não só de Édipo, mas do público de modo geral. Isto é: o público, de um modo geral, pode se reconciliar com a justiça exatamente pelo choque, digamos, dos dois sentimentos que são a piedade e o terror. Nessa contradição é que haveria a possibilidade da conciliação ou da catarse.

A questão da catarse na comédia, Aristóteles deixou em aberto, ou não deixou, não se sabe, porque ele prometeu um ensaio sobre a comédia. Mas é óbvio que a catarse na comédia não pode ser a catarse da tragédia. O riso nunca foi pensado no Ocidente. Nunca se viu, por exemplo, a figura do Cristo rindo, ou de um santo rindo. O riso é uma coisa sempre meio diabólica! O riso só se tornou possível depois de Shakespeare, depois de Molière, que pagou, aliás, um preço bem alto, sendo excluído da alta literatura. Bergson foi o primeiro a pensar a

catarse do riso, mas dentro de uma situação de correção social inferior. E a comédia, na tradição ocidental, nunca foi considerada arte. Sempre foi pseudoarte, arte inferior.

A grande catarse aristotélica, na tragédia grega, é outra coisa: é a purgação da piedade, é a purgação da tirania, é a superação dessa piedade e dessa tirania que acontece através de uma espécie de identificação com o herói que também se mescla de repulsa – essa contradição entre identificação e repulsa é o que constitui propriamente a catarse, que supera o herói, supera a mim mesmo, como espectador, e me reintegra à pólis, à coletividade dentro da qual eu vivo. O que a tragédia grega quer é superar o sentimento de culpa, senão não tem sentido nenhum. E o que ela supera é o Caos. A catarse, isso que Nietzsche não entendeu, é a superação do Caos, é a reconciliação, uma espécie de harmonia que se estabelece em toda a coletividade. Segundo Empédocles, o Caos dura 44 mil anos, então a tragédia é uma fatalidade, é preciso continuar fazendo eternamente tragédia para se curar da tirania e da injustiça.

O grande problema da montagem da tragédia no século XX é que a lição grega da catarse tornou-se praticamente impossível, não existe mais. Porque a tragédia se perverteu, ela quer a morte do Rei. Em Shakespeare, já que dei Shakespeare como exemplo antes, ela perde o sentido divino da realeza. O Rei em Shakespeare não tem mais nada a ver com a ordem divina do Cosmos, nada. O único que tem alguma relação com a realeza no sentido de uma predestinação divina é Ricardo II. Mas Ricardo II se perde, é morto no exílio justamente porque acredita que é Rei por determinação divina. Ricardo III já é um monstro assumido, destinado à morte pura e simples. Na cultura contemporânea, retoma-se, de certa maneira, esse processo profundamente grego e, através dos personagens que eu citei, Freud e Marx, o que se busca é a superação da culpa. Estou certo ou errado? Marx coloca um problema essencial ainda hoje: o da falta da distribuição da riqueza, a suspensão da injustiça social, quer dizer, da culpa social. E qualquer terapia psicanalítica busca exatamente isso:

arrancar o indivíduo de seus traumas, busca a erradicação da culpa. Hoje a culpa voltou a ser erradicável, esse é o problema.

Para concluir, quero dizer só mais uma coisa sobre a tragédia contemporânea, mais precisamente sobre Nelson Rodrigues, que é um grande dramaturgo, que inventou o teatro brasileiro, de certa maneira, porque antes dele havia aquelas coisinhas que são até interessantes e tal, mas são experiências ou coisas de época ou imitação da Europa – eu estou sendo pessimista, mas tem que ser pessimista mesmo. E, de repente, surge Nelson Rodrigues. Um dia, li um artigo, sabem de quem? Do Gustavo Corção, um escritor católico, de direita, hoje em dia muito esquecido. Talvez imerecidamente. A ideia dele era a seguinte: “Nelson Rodrigues é dos nossos!” Porque justamente o Nelson, com toda a agressividade, com tudo o que ele estabelece afinal maravilhosamente bem, no fundo, é um defensor da culpa! Do pecado. O Corção viu isso logo. Em Nelson, a culpa é absoluta. Nada de Freud ou Marx, nada de revolução tecnológica. O engenheiro Gustavo Corção via em Nelson Rodrigues justamente a culpa, e essa culpa é a reação, é a vontade de permanecer numa ordem tradicional que está sendo superada pela ciência sociológica, pela ciência psicológica, pela evolução civilizatória do homem, e por aí vai... Mas eu estou falando isso sabem por quê? Porque a tragédia, no meu entender, é o marco do início da construção de um sentido que se vê como que dissimulado pela culpa. E como é que se resolve a questão da culpa? Como é que a culpa fica hoje? Essa é a grande questão a que toda montagem de tragédia grega, hoje, tem que responder.

Nelson Rodrigues³²

De certo modo, na obra de Nelson Rodrigues, tudo é mentira. Quero dizer que tudo brota das vísceras do imaginário. Mesmo quando ele fala, como jornalista – e o jornal é tudo – apaixonado que soube ser do futebol. O imaginário constitui o terreno sólido em que pisavam os pés de Nelson. Afinal, tudo é jogo.

Este romance, *A mentira*, confirma amplamente o que afirmo. Confirma, em primeiríssimo lugar, que nosso autor era constitutivamente um dramaturgo de primeira qualidade. *A mentira*, se se quiser, é um romance. Em verdade, trata-se de um diálogo a serviço da construção da melhor dramaturgia rodriguiana. Mesmo porque, talvez longe de uma originalidade maior, e não obstante o raro esplendor da linguagem deste texto, a efusividade de seu diálogo, a inventividade do texto reconstrói, talvez com maior intensidade, os arcabouços básicos dos caminhar de nosso autor. E o texto é tão bom nessa sua medida dramática que está a exigir, e com urgência, a sua montagem cênica. Neste sentido, trata-se de um romance de desmedidas. Acontece que a desmedida é justamente a medida maior e o principal mérito do diálogo de Nelson.

Os ingredientes do texto e as suas medidas se acoplam com perfeição. Digamos que há dois princípios básicos, que estão na origem de tudo, que instauram e acompanham todos os percursos aventados, e que levam, quase que aristotelicamente, à perfeita conclusão.

32. Nota dos organizadores. Prefácio ao romance *A mentira* de Nelson Rodrigues, em publicação organizada por Caco Coelho em 2002.

O primeiro princípio é o pecado. Se o pecado realmente acontece nem interessa tanto: o pecado pertence primariamente ao imaginário de cada um; está presente nos personagens, em todos eles, ainda que de modo desigual. Mas está presente ainda, e deverá estar presente também, e disso decorre toda a força pedagógica do espetáculo, na consciência dos possíveis espectadores. O pecado em Nelson apresenta essa força constrangedora. O pecado se oferece como que habitado pela força de uma espécie de osmose intensa, que se torna em tudo vulnerável e abrangente, e seu destino está em ser como que a realização plena do pecado original. O pecado avassala a inteireza da cena.

O segundo princípio, que decorre por inteiro do primeiro e que não passa de uma espécie de invenção do pecado, é a culpa e o sentimento que a acompanha. Toda a ação dramática concentra-se em algo como a liturgia da culpa. Também a culpa se alastra, invade tudo e todos, ela sustenta o próprio sentido da ação dramática, e a própria permanência da mitologia sobre Adão e Eva. Claro que, mais uma vez, tudo se passa no plano das virtualidades imaginárias – provido, claro está, com esse verdadeiro prodígio que se vê desenvolvido pela linguagem de Nelson.

Conceitos como pecado e culpa permitem situar perfeitamente bem a dramaturgia de Nelson Rodrigues no espaço e o tempo. E este seja talvez o maior mérito de nosso autor, o de ser profundamente datado, mesmo porque já não se quer a eternidade. E endosso aqui certa ambiguidade, e lembro a propósito uma arguta crônica, publicada lá já vão anos, escrita em reconhecimento ao fatal impacto que sempre exerceu a presença retórica de Nelson; trata-se de um artigo de Gustavo Corção, que asseverava com a sua habitual certeza de católico absoluto e desacostumado dos descaminhos da perversão: “Este é dos nossos”. A ingenuidade do tiro acertou em cheio os horizontes possíveis do pecado e da culpa, ainda que deixasse incólume a sua ambientação carioca. Mas talvez seja possível adiantar que, a partir desse conservadorismo e suas limitações que teimam em ignorar a política, talvez se possa fazer possível uma releitura não menos radical, quiçá trágica, de toda a obra de Nelson Rodrigues.

A propósito da história de uma vida: o livro³³

A constatação oferece todos os requintes da obviedade: para escritores, pesquisadores, intelectuais, professores, o livro vem se tornando, já em sua própria forma física de ser, um problema, um objeto frequente de discussões. Justamente uma das principais, senão a mais importante via da moderna forma de expressão, transforma-se agora em inusitado alvo de inquietações. E é claro que esse alvoroço, em tudo novo, merece o carinho da melhor consideração. Traço a seguir, e já que tanto se fala em crise do livro, alguns tópicos sobre esse tema de relevância que nem poderia ser exagerada.

O primeiro decorre justamente do fato de que sobre o livro tanto se fale. Exatamente as pessoas menos suspeitas, as industriais em sua confecção, entregam-se com ardor à defesa do livro, elogiam o seu caráter de perenidade, de excelência, de realidade insubstituível, e por aí afora. Pois me parece que o problema já começa neste ponto, e é que todos esses falares, precisamente pela sua insistência, pela sua convicção – convicção de gente que escreve –, pelo seu entusiasmo até, terminam

33. Nota dos organizadores. Ensaio publicado em 2000 no volume 142 (dossiê “O lugar do livro hoje”) da *Revista Tempo Brasileiro*. Em 2001, foi publicado em inglês (“About the story of a life”) e em francês (“À propos de l’histoire d’une vie”) em obras organizadas por Eduardo Portella e editadas pela Unesco (*The book: a world transformed* e *Il était une fois... le livre*, respectivamente).

levantando essa gravíssima suspeita: e se tudo estiver acontecendo sob o signo da morte, da decadência definitiva, como se o livro estivesse deixando esvaír as próprias raízes de sua razão de ser? Por que esse novo entusiasmo em sua defesa, tão total e entregue, e talvez desavi-sado? A questão se revela até ardilosa: por que esse objeto, o livro, cuja existência já parecia tão espontânea, em tudo tão natural, veículo pri- vilegiado e tão inconteste – por que é que o livro, de repente, passou a exigir tanto encômio em seu resguardo?

Afigura-se até que são exatamente os vigores desse resguardo que terminam por tudo pôr a perder. E nem se duvide da autenticidade dessa paixão de tantos e mesmo necessária a quem quer que escreva.

Convém levar a sério as bases em que repousam essas inquie- tações e, com elas, o entusiasmo pela defesa do livro, expresso, até mesmo de modo precípua, como foi dito, pelos escritores, por aque- les que têm o livro, por assim dizer, entre as suas mãos. Mas já aqui, de saída, remeto-me brevemente ao âmbito da revolução gutenber- guiana, quando, pela primeira vez, passou-se a oferecer o livro na plenitude de um objeto, e objeto manipulável, acessível, tudo já acon- tecendo nos albores da democracia e da expansão do mercado. Esses inícios foram realmente auspiciosos. Pense-se, por exemplo, em tomar nas mãos um livro da biblioteca de Erasmo, ou de Espinoza; de feições ainda um tanto rudes, ofereciam – e oferecem ainda hoje – o esplendor de uma forma de objeto, um tom solene até, de coisa que se queria ver respeitada entre os seus ainda poucos pares, como acontecimento único e inédito. O livro era então, em seus começos, essa oferta em tudo generosa, promissora, satisfeita em sua suficiência. Sem dúvida, esse elemento impresso representava a própria glorificação da nova hegemonia que começava a afetar a categoria do objeto.

Mas há como iludir-se: a edição da *Bíblia*, feita por uma maqui- naria quiçá ainda estouvada, logo revelaria a inteireza de seus desti- nos. De fato, aquela *Bíblia* não passava de madrasta de procedimentos que os tempos modernos descartariam com facilidade, e é que os tópi- cos bíblicos sobre a predestinação divina, como que por ironia, cedo

viram-se substituídos pelos impressos imperativos do assentamento da dicotomia sujeito-objeto, e as coisas se fizeram rápidas. Nos momentos inaugurais, isto: o esplendor do sujeito e a ostentação do objeto. De permeio, e de modos em tudo esclarecedores, a progressiva imbricação das relações entre sujeito e objeto. De fato, a revolução industrial, e com ela as transformações da técnica tipográfica, tudo veio modificar. E isso a ponto de, em nosso tempo, tudo se ter metamorfoseado em sujeito ou objeto, nada mais existindo que se situe acima ou abaixo dessa dicotomia. Mais ainda: a partir do envolvimento interno de sujeito e objeto, passa a desenvolver-se a moderna sociedade de consumo, e nela, sujeito e objeto tornam-se realidades extensamente manipuláveis – o próprio planeta Terra passa a ser um objeto manipulável pelo homem. Pois todo objeto já não é mais que o resultado de uma manipulação humana destinada ao consumo. E instaura-se por aí esse nosso novo mundo, no qual produção e consumo se perfazem numa espécie de necessidade eterna, a fundamentar a democracia, a inventividade humana entrosando a ciência e a técnica, sempre com o fito de erradicar a pobreza e estabelecer o homem neste mundo.

Claro que este contexto todo, aqui tão sucintamente delineado, não poderia deixar de afetar o livro. Pois o livro é, antes de tudo, um objeto, inteiramente submisso às regras da revolução industrial. E, como objeto, o livro não poderia fazer-se ausente às rígidas normas que passaram a nortear a confecção dos objetos. Considere-se, pois, fundamental para o nosso tema o fato de que o livro passa a ser, como todo objeto, uma realidade manipulável. Os processos se inserem, simplesmente no contexto geral por que passam os avatares da categoria do objeto. O livro disso em tudo participa, e disso também sofre as consequências: o corolário intrínseco à própria ideia de manipulação está em que o objeto se torna agora descartável, e isso se aplica a tudo o que constitui o nosso mundo manipulado: vale para a pedra, para a maçã, a energia solar, a casa, para a máquina e toda a parafernália das aparelhagens. Talvez o museu não passe de um modo de tornar descartável até mesmo a obra de arte, desenraizada que ela agora se faz em relação a qualquer

contexto. Entende-se logo: também o livro se transforma numa realidade que facilmente se dilui no abraço de suas próprias entrelinhas. A história do livro percorre, então, em exatas linhas, a história da própria categoria do objeto – de uma certa soberania presidida pelo cálculo até alcançar os deslocamentos e a incontinência do descartável.

Descartável quer dizer: substituível e perecível. Os países mais avançados do mundo vêm-se dedicando a editar a obra de tantos autores quantos se quiser, em edições primorosas, as mais perfeitas que se possa imaginar, e o primor alcança as chamadas “edições de trabalho”. E, no entanto, ao ler-se nelas uma página qualquer de Freud, o manuseio nem tão frequente leva logo ao inesperado que já se fazia pressentir: uma folha se destaca, remetida agora às mãos do leitor. Repito que as edições são perfeitas, mas a irônica substituição da costura da lombada pela cola torna a dimensão material do livro simplesmente deplorável. Parece até que o destino do livro logo se emparelha com o que a indústria vem chamando de xerox, ou seja, com essas imensas pilhas de papéis avulsos que se acumulam, tudo destinado à desorganização do lixo – é assim que vem sendo feita a educação de nossos estudantes em relação ao livro. E isso tudo ocorre justo agora em que qualquer professor de província pode alimentar o pequeno luxo de organizar talvez a sua nem tão pequena biblioteca particular. Será que os livros mais caros, os bem costurados em suas lombadas e com capas solidamente encadernadas não se destinam à inutilidade decorativa dos estoques dos colecionadores?

Mas não se perverta o ócio dos colecionadores. O bibliófilo (e onde o pesquisador que não se compraz em sê-lo?), tanto quanto vejo, deve ver os seus antecessores no deleite a que se entregavam, lá pelos idos do século XVIII, os fundadores dos famosos gabinetes de história natural; colecionavam objetos raros, coisas como cobras embebidas em éter, pedras e areias estranhas, passando por esqueletos e o que quer que fosse, mas sempre coisas de mundos distantes, a formar calidoscópios de alteridade. E nesses gabinetes destacavam-se os belos e volumosos livros, não raro profusos em ilustrações, que relatavam as exóticas aventuras

de tantos viajores por terras desconhecidas. A bibliofilia talvez não seja mais do que o prolongamento daquele espírito aventureiro.

Mas há de se averiguar também esse novo tópico, o do sentido das modernas bibliotecas. A questão não se poderia concentrar nas belas e adequadas dimensões, talvez ainda possíveis, da biblioteca do referido professor de província, nem na teimosia dos bibliófilos. Penso aqui nesses monumentos desvairantes, nos milhões de volumes que constituem as grandes bibliotecas e que hoje se erguem em tantos lugares de nosso mundo. Elas são realmente deslumbrantes e souberam tornar-se em tudo insubstituíveis para qualquer tipo de pesquisa. A ilusão concentra-se precisamente neste detalhe: o consultor pensa que, de repente, ele tem o livro concretamente entre as suas mãos; e, de fato, assim é, e assim é necessário. Por que então falar em ilusão? É que a grande biblioteca já não representa mais o saber, ou já não o faz de modo concreto em seu saber total; perde-se agora nas minudências, no escrúpulo da observação particular, do caráter tornado incontornável da visão fragmentária. E, no entanto, a transparência daquele saber totalizante pertence, por assim dizer, quase geneticamente à própria invenção do mundo ocidental; basta lembrar a edificação, já nos finares da grande maturidade do mundo grego, da biblioteca de Aristóteles. Essa representação totalizante do saber construiu-se possivelmente de modo perfeito, pela última vez, no ideário da Enciclopédia francesa do século XVIII – ela continha todo o saber, sistematicamente ordenado, e punha-se à disposição do pesquisador que podia, então, dominar e criar a partir de uma totalidade viva. São coisas que hoje já nem existem; ou existem apenas franjas daquele ideal enciclopedista. Nossas bibliotecas desdobram-se agora em labirintos por assim dizer infinitos, que se deixam vasculhar através de computadores, que, também eles, não deixam à sua maneira de oferecer caráter labiríntico.

Não há de ser por acaso que os tempos modernos souberam criar dois meios de expressão: o sistema e o fragmento, ou o prolongamento deste último que é o ensaio. O sistema oferece a transparência da racionalidade enfim concretizada: o sistema tudo sabe e tudo transmite. Já

o fragmento vive de seus próprios tentames, de seus experimentos, ele ensaia diversos caminhos, mas sempre nos meandros do claro-escuro, das fainas inacabadas. E é importante observar, para nosso assunto, que o sistema já não funciona, ou só funciona nas ciências ditas formais, caso da lógica e da matemática, formalidades estas que, muito interessantemente, se fizeram plurais: hoje, coexistem as lógicas e as matemáticas. E, mais importante ainda, está em constatar que o meio de expressão como que universal de nossos dias está no fragmento, no ensaísmo. A biblioteca – e os livros dentro dela – não passa de ser apenas um amontoado de fragmentos, e fragmentário se faz até o indivíduo que disso tudo se aproxima. Na base de tudo, qualquer coisa como um ceticismo material, a dismantelar a própria realidade do livro. Ceticismo, no caso, quer dizer: o saber se faz inacessível ao homem, ele só capta detalhes disso ou daquilo, visto que a enciclopédia se tornou inviável. Já não há mais espaço para a cabeça de um Leibniz.

De certo modo, a biblioteca passou a viver da impossibilidade de seus próprios pressupostos, ela se desmente no ritmo mesmo de seu andamento. Mas isso tudo não afeta apenas a grande biblioteca como um todo – afeta, isso sim, e em primeiríssimo lugar, cada livro em particular. Cada livro é tão somente, nesta perspectiva de consideração, o índice fundamental da crise de si mesmo, da inviabilidade do projeto: tudo se confina em espécies de particularidades: o ensaio, o cálculo, o romance, a poesia, o fragmento que se quer modo de ensaio, o cálculo preso no enredo de sua imanência, a visão parcial que é o romance, as frestas da subjetividade que é a poesia.

Parece que esse contexto todo não deixa de provocar uma espécie de vertigem, como se o homem devesse estar condenado a caminhar sobre algo como a ausência de fundamento. Não estranha, por isso, que haja autores que falam em penúria, nosso tempo seria de modo até essencial um tempo de penúria. E talvez assim se possa falar, mas isso, se verdadeiro, possivelmente num plano mais remoto, que estaria enraizado numa certa distância a provocar a cisão da biblioteca em relação aos seus próprios desígnios originários ou, então, naquele

ceticismo material acima mencionado. Por aí, a penúria decorreria do advento de certo hiato essencial: portanto, na origem, a biblioteca era apenas a unificação do saber plenamente dominável pelo homem, e o homem tinha o saber; o gênio dos tempos modernos ainda convivia com a objetividade total do saber criador. Mais tarde, já em nosso tempo, surgiu a vez da falação sobre a penúria, ou seja, entre outras coisas, uma forma de proliferação que tornou totalmente impossível aquela unidade do saber que era a própria razão se ser da biblioteca. Algo de análogo, de resto, verifica-se também na evolução de nossas universidades. De fato, a universidade assenta as suas raízes numa bem estabelecida classificação das ciências, garantindo por aí uma visão unitária do conjunto. Aconteceu, entretanto, que a expansão das ciências conduziu a uma fragmentação intrínseca da universidade, e ela vive, em nosso tempo, da impossibilidade de reconhecimento da unidade essencial que determinava a sua própria razão de ser originária. E os problemas, em nada descartáveis, já começam por aí: e é que esses complexos todos não podem ser considerados ingenuamente como negativos. E, de qualquer maneira, é dentro de todo esse entrevero que devemos procurar entender qual possa ainda ser a identidade do livro.

De imediato, convém acrescentar a tudo o que foi dito que a referida penúria em nada se assemelha à pobreza, ou mesmo à simples ausência de sentido. Se tal pobreza existisse, ela só poderia reportar-se a um mundo pretérito, já ultrapassado e que nem mais poderia sustentar-se. Quero dizer que o que hoje se percebe está em que o elogio da penúria deriva, antes, da exibição de uma extrema riqueza. Basta lembrar que até faz pouco tempo, nos idos de Kant, havia apenas uma ciência bem estabelecida, que era a física de Newton; hoje, a multiplicação das ciências tornou-se por assim dizer incontrolável. E isso para não falar da dicotomia arvorada a partir da segunda metade do século XIX, que distingue as ciências da natureza desse outro ramo, constituído pelas ciências da cultura, ou históricas, ou do espírito, como insistem em dizer os alemães. Sabe-se que essa imensa diversificação terminou por gerar uma crise correspondente no campo das metodologias e das

próprias raízes do saber – e, na ponta disso tudo, mais uma vez, a presença do livro. O livro, agora, como que esquecido de suas origens, assume limites exteriores a si próprio, a alastrar-se em bibliotecas infinitas – mas existirá hoje coisa mais alheia ao homem do que o infinito?

Evidentemente, toda essa situação leva com facilidade e até justeza a reconhecer algo como a glorificação do livro. A multiplicação das bibliotecas e a imensidão inscrita em seus propósitos insere-se agora em destinos preconizados nas próprias origens da fabricação do livro. Acontece, entretanto, que toda essa pujança, não obstante a sua óbvia necessidade, não passa de ser, mais uma vez, o índice da extrema fragilidade do livro. A riqueza imprescindível à condição humana de expressar-se, isso desde os tempos das inscrições nas paredes de cavernas primitivas ainda hoje existentes, seguidas por múltiplas formas de proliferação subsequentes (pense-se nas espantosas histórias dos alfabetos), certamente encontrou no livro a sua configuração mais perfeita e significativa. Mas recorde-se que o livro, aliado à invenção da imprensa, vem se expandindo no breve decurso de alguns poucos séculos. Pois não é que as coisas hoje parecem perscrutar novos rumos? Reconheçamos que, a despeito mesmo da desmedida de todas as paixões, não faria sentido algum pretender que o livro devesse constituir-se em realidade por assim dizer eterna e estável. Veja-se, por exemplo, o que parece não passar de simples acidente: na última Feira do Livro de Frankfurt, realizada neste ano de 2000, considerada o evento mais importante do universo letrado, aparece, como que de repente, a grande novidade: o primeiro exemplar, fartamente premiado, de um livro eletrônico, e nem há de ser tão difícil imaginar o que o novo rebento possa vir a significar. Na era da tecnologia, os progressos revelam-se irreversíveis. Mas talvez sobre um pequeno e nostálgico espaço para a extrema generosidade dessa espécie de bibliófilos em que todos nós nos tornamos – na medida em que o livro conseguir sustentar-se em nossas mãos. Entretanto, advirta-se que a pior das saídas está sem dúvida, por inútil, em alimentar qualquer forma de preconceito contra os avanços da tecnologia. Mesmo porque não serão tais avanços que irão atravancar os descendentes de Machado de Assis.

*Democracia e cultura*³⁴

A democracia trata de um advento maior, que soube trazer consigo a transformação do próprio sentido da totalidade dos cometimentos culturais. Seu pressuposto fundamental está na presença singular e novidadeira do indivíduo, mas na medida em que ele se deixa inserir em um todo social abrangente. São conceitos, estes, novos: indivíduo e povo são coisas que só souberam instituir-se no curso dos tempos modernos.

Costuma-se atribuir a Aristóteles duas definições do homem, a de animal racional e a de animal político. Em verdade, o que ele diz, no início de seu tratado sobre a *Política*, é que o homem é um animal que fala. A fala grega elabora a racionalidade, já que defende teses, opiniões, interpretações, e a invenção da filosofia se faz no espaço público, o elemento racional e o político entrosam-se, no curto espaço da prática ateniense da democracia, enquanto totalidade por assim dizer exemplar: o homem que fala, dentro daquele contexto, é a tempo e a hora racional e político. Não sei em que momento subsequente estabeleceram-se aquelas duas definições da realidade humana, que passaram a ser vistas de modo dissociado. E os caminhos se mostraram complicados. Assim é que o animal racional passa a sofrer todos os embates provenientes da hegemonia da fé, a teologia encobre mal as exigências da racionalidade. E, de outro lado, verifica-se essa extraordinária ausência do animal político; de fato, no passado e tudo bem considerado, inexistente

34. Nota dos organizadores. Ensaio publicado em 2001 no volume 5 da revista *Semear*.

esse animal político, o homem restringia-se à condição de súdito e não entendia nem mesmo a guerra que estava fazendo: é que político era apenas o rei, ou o papa, e os seus asseclas. O curioso está em observar que aquela dupla definição do homem tributada a Aristóteles só veio a ter real vigência nos tempos modernos, e isso a exibir todo o potencial de suas contradições intrínsecas. Pois é então que surgem, em sua plenitude, as exigências da autonomia da razão, e também a elaboração da experiência e do conceito de cidadania. De resto, a prática da racionalidade e o exercício da cidadania oferecem-se agora como elementos, ainda que ponderados todos os conflitos, muito mais entrosados do que possam parecer à primeira vista.

Portanto, as peripécias do *cogito* e as discussões sobre o contrato social nascem como que dentro de um mesmo berço. Disso adviria o sucesso imbatível da ciência e, também, o estofo inovador dos movimentos revolucionários. São dois, repito, os personagens novos que tudo reinventam: o indivíduo e o elemento coletivo. Sabe-se o quanto, logo de saída, o indivíduo soube arvorar-se em mentor de inéditos destinos. Já o coletivo levou mais tempo para caracterizar-se, como que a controlar a violência que nele vinha embutida; entenda-se, por aí, a inovação dos textos dramáticos de um Schiller, só para citar um exemplo. Numa primeira peça, *Os bandidos*, o poeta apresenta um grupo de rapazes, herdeiros de Rousseau, que se rebelam contra a ordem da cidade estabelecida, e tentam organizar-se, baldadamente, fora dela – o fracasso da empresa nem importa: trata-se da invenção de uma nova raça que ainda hoje povoa as nossas ruas, os *hippies* de todas as espécies. Em outro texto do mesmo poeta, *Fiesko*, assiste-se à luta de autoexterminio da tradição: são dois duques que se aniquilam na busca do poder; de permeio, a plateia consegue ouvir os gritos enraivecidos de protesto do povo, mas sem vê-lo: é que o povo apenas começa a nascer, situado ainda nos bastidores da cena. Schiller chegava a constar-se com a violência que ele mesmo predizia; alguns meses depois da encenação de *Os bandidos*, o dramaturgo escreve um prefácio ao texto para desdizer-se, condena o furor dos jovens e declara-os perigosos à

ordem vigente. Tarde demais: os jovens já se instalavam na cena viva e embrulhavam-se nas aventuras de uma política em tudo novidadeira, a começar pelos prenúncios da Revolução Francesa.

A questão certamente poderá aclarar-se se tentarmos abordá-la no âmbito de um conceito que muito tem a ver com a convivência entre noções como cultura e democracia. Penso aqui nessa corrente filosófica que surgiu sem poder dar-se conta da importância que viria a representar para o desenvolvimento dos tempos modernos – o nominalismo. Em sua aparente modéstia inicial – mera coisa de clérigos –, o nominalismo ostenta, na prematuridade de seus inícios, e mesmo minimalizando-se a noção de causa, uma das dimensões fundamentais de todo o complexo que está nas origens da grande revolução dos novos tempos. Permito-me, em brevíssimas linhas, traçar-lhe as motivações de base, a fim de que se vislumbre toda a amplidão que habita já os seus pontos de emergência. Pois o nominalismo pergunta singelamente apenas isto: o que há no nome? Qual a população que se pode ver instalada no arcabouço interno de um conceito? E os tardios medievais dessa escola respondiam com uma palavra que recusa ao conceito toda e qualquer pompa, toda majestade, e que se resume a dizer que o nome nada é, ou antes, é apenas o próprio nome, essa fraca voz que a tudo se refere, mas que em si mesma nada é. O asserto põe em questão simplesmente as próprias bases de toda a cientificidade pretérita, e o que começa a instalar-se está no que hoje, de modos até mesmo confortáveis, vem sendo alcunhado de crise da metafísica. Pois o nominalismo inventou a metafísica enquanto realidade pretérita.

O que há no nome? A resposta metafísica a esta questão conheceu os seus maiores lances a partir das investidas do pensamento grego, claramente inauguradas por Platão e Aristóteles: eles poderiam ter dito uma frase cuja inversão hoje se fez evidência óbvia: a essência precede a existência. A essência, quer dizer: a estabilidade absoluta, a realidade maior, a vigência da Ideia absoluta de um Platão. Que segurança poderia oferecer a ciência, não ostentasse ela o aval do Absoluto, o sentido da própria realidade divina? Pois o nome era o abrigo preciso dessa fundamentação

absoluta. E é nesse exato ponto que reside a saudável insídia do nominalismo: e se os pilares absolutos das bases do conceito desfalecessem? Foi justamente esse desfalecimento que instituiu – ainda que em nome da fé – o esvaziamento teológico do conceito: o nome é apenas o nome, mero signo, símbolo, o referencial mínimo a indicar uma realidade maior, e a maioridade agora pertence ao indivíduo concreto.

Pois, de muitos modos, os tempos modernos, despidos já do pudor daqueles monges e da espúria linguagem dos milagres, nascem por inteiro daquele esvaziamento do conceito. O que é esvaziado? É, por exemplo, a figura do Cristo, que deixa de ser norma do bem e da beleza, dos caminhos da vida e da verdade; desfalece o mundo das essências divinas a garantir a estabilidade do saber, desmorona a soberania da presença do rei, garantida que era pela própria divindade. O esvaziamento atinge tudo aquilo que determinava a natureza do que pode ser denominado de universais concretos: esses universais que preconizavam um sentido paradigmático, de modelo – modelo da própria instauração do saber, da santidade, da epopeia dos heróis, do bem, do belo e da verdade e, *last but not least*, do poder, da monarquia, do poder dos reis e dos papas. Pois não é que todo esse mundo de sombras divinas começa a dessorar-se?

O verso famoso de Gertrude Stein poderia aqui ser parafraseado: um nome é um nome é um nome é um nome é um nome – e nada mais do que um nome; assim como uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa, e uma rosa é apenas isso – um pleno indivíduo. Assim também, e sempre aduzindo a sabedoria da poeta, escrever é escrever é escrever é escrever é escrever – e apenas isso, os modos de dizer aquela plenitude do indivíduo, da rosa, dessa rosa que dura apenas o espaço de uma manhã; ou da multidão de tudo o que existe, da unha do pé à ponta do cabelo. O que importa já não é a espécie e sim o número, a profusão das personagens de um Balzac, ou de um Machado, ou dos avessos escrutinados por Guimarães Rosa, ou por um Dostoiévski, ou por um Rimbaud qualquer. Ou, no preciso plano da linguagem, por um Carlos Drummond de Andrade.

Assim chegamos a isso: o nome da rosa, como que a dispensar o conceito. Entretanto, sobre o nominalismo cabe dizer muito mais, e avançar que o feito maior dessa corrente – já estamos adiantados em suas consequências – delimita-se em dois pontos verdadeiramente cruciais, ou daquilo que os tempos modernos souberam fazer do indivíduo e da ciência. Simplifico: a segunda metade do século XIX dividiu as ciências em dois grandes setores: o das ciências da natureza e o das ciências culturais. Tudo por conta do nominalismo.

As primeiras, as da natureza, querem agora, com uma singeleza que disfarça mal o tamanho de suas pretensões, definir a própria água, emprestar-lhe seu nome preciso; não a água dos grandes dilúvios; esses ficam, por ora, por conta do próprio Deus criador, visto que a imensidão das águas continua, em larga medida, não dominável pelo homem. O homem quer agora, menos pretensiosamente, outra coisa: ele quer simplesmente denotar o nome da água. O nominalismo inventa essa ambiguidade radical: de um lado, a fórmula que agora expressa a água, em seu acabamento de proporção matemática, nem existe e nem pode existir e nem deve existir: ela é pura criação da inteligência humana. A ambiguidade surge de outro lado: justamente de dentro de sua condição abstrata, feita à medida do homem, estabelece-se a possibilidade de essa fórmula definitória da água poder ser manipulada. Digamos que seja impossível criar em laboratório uma água quimicamente absoluta, mas, pelo viés das aproximações, as portas foram abertas, e o que se inventa é nada menos do que a revolução tecnológica, a revolução industrial – e tudo por conta do próprio homem. O nome vazio dos velhos nominalistas revela-se, por aí, o poder maior finalmente à disposição das medidas do homem.

E, de outro lado, há ainda essa outra grande revolução, também ela em tudo nominalista: o instituto das ciências humanas. Agora, o que interessa está em mostrar o assassinato de César, acontecimento único, datado no tempo e localizado no espaço, fato definitivamente irrepetível em si mesmo e em suas implicações sociais e políticas – e fundamento de uma grande nova ciência: a história. Nesse cenário, às

surdas, já repercute o mote que viria a fazer sucesso no século XX: a existência precede a essência, esta entendida agora como mero produto daquela. Ou seja: o que importa passa a concentrar-se em tudo no existir do indivíduo: o que importa está em Joseph K, em Riobaldo, na antidama das Camélias e no que foi feito de Teresinha de Jesus. De modo inteiro, e isso pela primeira vez, o indivíduo se despe ou se vê despido da velha teologia dos universais concretos; não que os universais concretos desapareçam ou se tornem inoperantes, mas eles metamorfoseiam os seus alicerces, que deixam de ser teológicos e se fazem sociais, históricos, psicológicos. Agora, a mulher não é mais a estátua dourada de Joana d'Arc, ela já não é nem santa nem heroína, mas apenas a mulher de trinta anos, mulher plena ou o avesso dela mesma, e que é inteira em sua individualidade sempre particularizada. A novidade desse imenso mundo do romance moderno, que alicerça em largos traços a sociologia, e, principalmente, a psicologia e a psicanálise, repousa inteiramente nos avanços do nominalismo. Hoje deve-se afirmar sem constrangimentos que todas as ciências, sejam as da natureza, sejam as da história, encontram os seus fundamentos últimos precisamente nas teses do nominalismo.

As coisas vão tão longe que cabe falar até mesmo em invenção do indivíduo. E observe-se a ênfase: ao menos por enquanto, sem individualismo não há e nem pode haver o indivíduo. O feito principal dos novos tempos situa-se justamente nessa importância maior que passa a ser atributo do indivíduo. Mas atente-se bem para as implicações da evolução desses tempos finalmente outros. Pois ocorre que precisamente pela força emprestada ao indivíduo surge, como que por contraste necessário, uma nova problemática toda centrada no social. Se o novo projeto burguês alicerça-se no individualismo, institui-se de modo até forçoso o tema das maneiras como esse novo homem, base de toda a progressão moderna, pode concertar-se com a vida em sociedade. Nem entro na inusitada amplitude do tema: é por aí que se inventa o imaginário das utopias, que se erguem os conflitos da viabilidade do contrato social, que a autonomia kantiana do

indivíduo se vê contraposta a esse outro conceito, em tudo novo, de humanidade, ou ainda o brotar do nascimento, por vez primeira, da ideia de cidadania e desses seus corolários que são os protótipos de todas as formas de revolução social. Quer dizer: o individualismo, longe de afugentar o social, incentiva novos modos, muito originais, de invenção da atividade política. Em consequência, e por exemplo, o romance centrado no indivíduo reclama como que desde dentro de si o desmonte dos velhos cenários em negro e vermelho, e exige a contrapartida que sublima o elemento social.

O paradoxo reside exatamente neste ponto: é desde a intimidade do indivíduo que se ergue a necessidade das constituintes políticas. Tais constituintes giram em torno de ao menos dois pontos fundamentais. Por um lado, a já referida formação da cidadania, acontecimento de uma importância que sequer poderia ser exagerada – o homem começa por vez primeira, e realmente, a transformar-se em animal político. E, por outro lado, espriam-se todas as resultantes da revolução industrial e tecnológica que constituem a sociedade de consumo. É justamente essa prioridade dada ao consumo que se revela altamente socializante. Marx foi o primeiro a analisar com justeza a necessidade “eterna” que se verifica entre a produção e o consumo. O trabalho, execrado numa longa tradição por ser visto como castigo decorrente do pecado, conhece, na revolução industrial, os seus dias de reabilitação, e sabe-se dos pesados percalços percorridos na educação do homem para as fainas da produção. O resultado pôde manifestar-se na crescente democratização do consumo, que passou a manifestar o seu caráter essencialmente socializante de muitas maneiras, a começar por aquela que é talvez a mais importante de todas: e é que se passa a entender a pobreza simplesmente como falta de educação – falta de educação política, de educação social. No passado, nos medievos, chegou-se ao ponto de mascarar a pobreza fazendo dela uma espécie de virtude, como se fazia também com a castidade. Hoje todo o mundo vê: eram apenas formas de atrofia, de deseducação, e nada mais.

Claro que há os excessos: a compulsão ao consumo, por exemplo, pode levar ao desenvolvimento da neurose. Mas, em si mesmo, o consumo consegue suplantar as velhas anomalias geradas por falsas virtudes, e que produziram a agora já ressequida moral do ressentimento. A dose de verdade que possa existir nas invectivas contra o individualismo apenas faz com que, além de escamotearem a importância maior da descoberta do indivíduo, incorram em procedimentos que atropelam o fato de que é exatamente através do nascimento do indivíduo que se coloca toda a problemática do mundo social de modo completamente novo. Digamos que, arremedando um pouco a tese da escola de Frankfurt, o nosso mundo vive de antinomias; os frankfurtenses insistiam na impossibilidade de harmonizar duas verdades maiores, a do marxismo e a da psicanálise, sociedade e indivíduo representariam hoje uma contradição aberta, necessária e insuperável. Por aí, percebe-se algo das enredações que o individualismo exige como contraponto imprescindível para o fomento dos processos de socialização, processos esses que, por sua vez, nada significariam se desprovidos do vigor da presença do indivíduo – esse indivíduo que conseguiu estabelecer-se, enfim, enquanto realidade anterior e depredadora do já inútil mundo das essências. A democracia fez-se em testemunho de tudo o que possa representar uma política visualizada nas dimensões da realidade social e humana.

2001

*Bez Batti*³⁵

Lembro-me bem da tarde de inverno, na serra fria e úmida. No agasalho da biblioteca, Bez Batti me dizia, seguro de si como nunca o vira, de sua decisão de romper com toda atividade que não fosse a arte. Há mais de um decênio ausente de galerias e exposições, o artista, subitamente loquaz, revelava com ênfase sua resolução. Foi essa ênfase que me pegou desprevenido, mesmo porque, de repente, tudo parecia tornar ao seu lugar exato, o acerto da atitude expulsava qualquer vacilação ou dúvida. E logo a produção fez-se copiosa, as exposições se multiplicaram, as galerias mostravam-se atentas. De permeio, a luta com a matéria crua sabe ser árdua. De tempos em tempos, Batti me procurava, por vezes um tanto confundido: é que a ideia lhe ficou atravancada na cabeça ou paralisada nas mãos, ou deslizou rebelde pela nervura lisa e ardilosa da madeira – apenas percalços necessários, vicissitudes do enamoramento, torneios calados que terminam por gerar o entalhe preciso.

O inventário é breve: corpos, torsos, cabeças – principalmente cabeças e, súbito, o aparecimento das dos faunos, espécie de anjos diabólicos, ainda que tolhidos em sua inexequível malícia. “Faça cabeças”, dizem-lhe os colegas mais velhos. E, sem dúvida, o artista surpreendeu nelas sua expressividade maior, seu meio de reescrever a fábula do mundo. Ou de um pré-mundo, pura fábula: nem o retrato, nem a dissolução no informe. As perguntas desfalecem: que idade

35. Publicado em *Bez Batti: escultura em basalto*. São Paulo: Prêmio, 1994.

têm estes rostos? Qual o seu sexo? Que construção de vida revelam? Que feitos poderiam cantar estas bocas?

A escultura ama o silêncio. A boca, o olho: toda uma história de raízes longínquas, em diversos sentidos. Tudo se passa, literalmente, no elemento anônimo de alguma espécie de pré-história, como se a forma tendesse a esconder-se, a recusar-se em suas possibilidades de expansão. Não basta falar no estereótipo, mas de um espanto primeiro, êxtase ainda inviável, que contrasta por vezes, em outras figuras, com o emperramento da recusa, da boca obstinada, resignada, o esboço de insurgência no olho. E tudo aparece minimamente ciente, instauração repentina de uma incógnita, perplexidade sem raízes e como que voltada para um futuro talvez inaceitável. Certamente inevitável.

Vasco Prado³⁶

Nossos olhos já estão acostumados a encontrar trabalhos de Vasco Prado – em praças e edifícios públicos, em estabelecimentos bancários e residências particulares, na capital ou no interior do estado – e isto a ponto de se poder dizer que sua obra oferece-se a todos numa retrospectiva, ao longo dos anos.

Realmente, a escultura é, de um modo muito específico, uma arte destinada a todos: seu lugar exato é o ponto de afluência das multidões, na contraditória convergência de ideias e sentimentos que compõem a cidade, como que a presidir a nervosa vida social do Homem. E, no entanto, em sua gênese, nada mais silencioso que a escultura: o silêncio absoluto da pedra bruta, resistente e inamovível. Mas há um silêncio ainda mais forte, vindo de muitas distâncias, confluências de um homem; há a suficiência das mãos que tudo sabem, síntese da terra e do humano. E são elas que, com o estalido seco do buril, lascam a pedra e transformam a música em forma. O silêncio, porém, permanece; a pedra é a condensação mesma do primevo. Mas ela adquire brilho, assume o traço exato, torna-se sensual, como que a pedir o afago que a compreenda, ou a exalar aquele momento, humilde ou grandioso, em que o homem se sabe e se reconhece. É como se as coisas e

36. Nota dos organizadores. Depoimento publicado em 1984 no catálogo *Vasco Prado*, editado pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul e pela Companhia Iochpe de Participações.

a vida voltassem à sua raiz primeira, ou mais tarde, ao cabo de um itinerário, encontrassem enfim seu repouso.

Calmas mãos de muitas distâncias – permanência na pedra.

1966

*Pintura que é pintura*³⁷

Os inícios mal existiram. Glenio Bianchetti é natural da cidade de Bagé, e naqueles idos Bagé sequer existia. Não quero reinventar alguma forma de romantismo, mas no princípio havia a ausência e, certamente, porque isso são coisas da idade, uma boa dose de inquietação. E havia também a curiosa figura de um poeta, Pedro Wayne, homem afeito às coisas da cultura, parece que principalmente à música; e foi em torno dele que aos poucos se organizou o que viria a ser denominado de Grupo de Bagé. Depois, com eles e mais alguns (Glenio, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves, Iberê Camargo e alguns), Glenio já instalado em Porto Alegre, surgiria o Clube da Gravura, com propósitos até mesmo politizantes. Contudo, este aspecto, o político, não obstante a fegosidade de um Vasco Prado, acabou não oferecendo maior relevância. O que importa no caso é que Glenio e seus comparsas passaram por uma intensa fase de aprendizagem. Os compromissos sociais acabaram menos proeminentes, a paisagem se fazia até bucólica, abrigando com boa dose de lirismo a reprodução dos misteres e dos lazeres da vida naquilo que no sul se chama de campanha.

Mas o que importa está justamente nos ditos anos de aprendizado. Influências plásticas? Quase nada, um realismo social que era

37. Nota dos organizadores. Texto de apresentação para o catálogo *Glenio Bianchetti: 50 anos de arte*, editado em 1999 pelo Ministério das Relações Exteriores. A exposição foi realizada em agosto do mesmo ano no Palácio do Itamaraty em Brasília.

afinal ausência de estilo. Houve, não convém esquecer, a presença de João Fahrion, que andou estudando na Alemanha, com Nolde. A lembrança é importante porque o realismo social terminou por mostrar a sua índole sufocante, e foi talvez de dentro de suas limitações que se desenvolveu uma linha de pesquisa que, para alguns dos integrantes daquele grupo, formaria a mais importante tradição expressionista do país. É que o realismo terminaria por suscitar seus contrastes, e é justamente nesse terreno que vão crescendo os nossos artistas. A problemática social começa a ser marginalizada, ou a oferecer um contexto puramente exterior, e por aí abria margens para a eclosão do expressionismo.

Observe-se que a tradição expressionista no Brasil revela-se bastante complicada, mas chamo a atenção aqui e permito-me traçar um brevíssimo paralelo com o trabalho de Lasar Segall, por ser ele a mais concreta e contundente presença do expressionismo alemão entre nós; essa presença, entretanto, nada ou pouco tem a ver com o sul, e mesmo em São Paulo e no Rio, ela se fez aos poucos, “mornamente”, no dizer de um crítico da época. Talvez porque a linguagem de Segall fosse excessivamente violenta. Lembro que o expressionismo alemão se desenrolou no cenário de experiências extremadas, entre duas guerras mundiais; e Segall, mesmo em seus trabalhos sobre as prostitutas do manguê brasileiro, soube dar continuidade ao seu estilo europeu.

É precisamente isto o que não se verifica no sul: ali, mal se pode falar em abandono do elemento social, que naquelas paragens nem ressoava de modo tão problemático. O significativo que deve ser observado está no fato de que, para os sulistas, a revolução se faria muito mais em termos de pesquisa do linguajar plástico – esta aparente contradição tem tudo a ver, de resto, com os modos de ser da arte de nosso tempo. E é a partir dessa inquietação plástica que devemos entender também o nosso Glenio. Claro que o elemento social se faz presente, e mesmo com certa constância, em toda a evolução de nosso artista, mas o que importa está nas medidas de determinados deslocamentos de tônica, e é este veio que deve ser explorado

para que se possa aquilatar devidamente todo o seu significado. Diria que o expressionismo alemão recusa o realismo do próprio sentido da situação social e da dramaticidade que então oferecia a condição humana naquele preciso contexto. Já em Glenio um certo sacrifício da imagem se realiza a favor dos acentos da linguagem plástica; nesse ponto concentra-se toda a persistência de um itinerário que acompanhará nosso artista através da inteireza de toda a sua evolução, como que a demarcar o ritmo de sua obra.

Há, nessa obra, apenas dois temas principais; mas há nela também o reiterado desmentido desses mesmos dois temas. Os temas são a figura humana e a natureza morta e suas vizinhanças – temas que, desde um ponto de vista realista, assumem todo o imaginário do possível: da moça de amarelo ao Dom Quixote, da moça ao lado da mesa dos jogadores de futebol, da moça com o leque ao São Sebastião ou ao guerreiro; ou ainda os temas das muitas paisagens, ou das naturezas mortas em sentido estrito. Pois acontece que Glenio assume as duas vertentes possíveis da estética dos últimos séculos. Se o Criador já não existe, sobram dois tipos de criaturas que chegaram até mesmo a esgotar todo o campo da realidade possível: o do objeto e o do sujeito. De fato, no passado, tudo, tudo era o esplendor das minudências das paisagens, dos detalhes do mundo vegetal, ou então esse outro esplendor, o do encantamento ou da miséria do rosto de Rembrandt. Pois nossa época define-se pela derrocada dos esplendores de qualquer tipo, sejam os do objeto ou dos sujeitos e seus pertences.

E é nesse entrevero que se concerta a obra de Glenio. Tudo é ou objeto ou sujeito, mas tudo consegue ultrapassar a estreita exiguidade desses limites. Veja-se a título de exemplo qualquer objeto particular: ele já não se consegue mais, ao menos desde Cézanne, assumir seu próprio contorno – ou ele só consegue desbravar os componentes desse mesmo contorno; o objeto já não consegue aceitar-se na mesmidade de sua condição, ele como que se esvai numa alteridade que lhe é intrínseca, através da exploração de uma linguagem aparentemente outra – e neste ponto está todo o empenho de Glenio.

O objeto passa agora a ser tudo, até mesmo ele mesmo: ele quer ser tradução da linguagem que o compõe nos desvãos por ele próprio ignorados; descobre-se, por aí, que o objeto acoberta itinerários que a antiga fixidez nem permitia vislumbrar.

As coisas se fazem mais graves no outro lado da moeda: o do sujeito. O mistério aqui revela uma enormidade quase inconcebível: realmente, como explicar a tremenda crise da arte do retrato em nosso tempo? Pois retratistas quase já não os há, ou eles se fazem de uma escassez exemplar. O retrato, afinal, é uma arte jovem, de apenas poucos séculos, comprazidos em sua própria façanha. Mas como foi possível esquecer os retratos e autorretratos de um Rembrandt? Terá sido excesso de memória? Como entender que aquela arrogância, tão orgulhosa de si mesma, pintada por Franz Hals no rosto de Descartes, perdesse em nosso tempo a sua própria razão de ser? O que fez com que o retrato praticamente desaparecesse? Há retratos realmente na arte de um Picasso? Claro que de repente se surpreende aquele olhar autorretrato que vai fundo na reprodução do mais fotogênico dos artistas – Picasso vendo-se a si mesmo; digamos que a empresa, no caso, tornou-se demasiado fácil. O que interessa é que as figuras criadas por Picasso nem têm alma, os rostos derivam de uma fisiogenia pervertida – ou saudável –, uma espécie de fisiografismo que permitia o realce ou o deslocamento de certos traços. Mas onde o rosto e suas especiarias? Ou seja: onde está todo o esplendor de todo aquele individualismo que permitiu o advento do retrato moderno? Pois em Glenio já nem rosto mais existe. O rosto se mostra agora como que massa contraída, ou, quase sempre, como ausência de feições – numa tranquilidade que nem deixa transparecer as convulsões anonimamente pérfidas de um Francis Bacon. Em Glenio, o rosto e a sua decorrência num corpo por vezes são feitos simplesmente a partir de um fragmento de tábua.

Há na obra de Bianchetti, entretanto, uma acentuada presença da ironia. A escassa estaticidade do corpo apenas esconde algo como a impossibilidade de si mesmo; a súpula do movimento esvai-se numa

transitoriedade fixa e inócua, e tudo se compraz, por exemplo, na pose estereotipada do inseto – mas mesmo Kafka é distanciado pela ironia. Há em Glenio um pensador para a caricatura, para um senso de humor que transfigura o humano no esvaziamento de si mesmo. Já na natureza morta tudo se passa como se o elemento artificial viesse antes do natural. E isso se agrava ainda mais no plano da figura humana – uma figura, diga-se, dotada de um senso de humor que já não ri de si mesma.

O grande segredo de Glenio está naquilo que mais se vê – na cor; se há algo que nosso pintor sabe respeitar é justamente a cor. Digamos que a luminosidade presente no quadro não vem de fora, ela não é um elemento alheio à pintura; a luminosidade permanece inerente à própria cor, e o amarelo ocre, por exemplo, mostra uma intensidade surpreendente na força de sua própria imanência. A atmosfera geral do quadro está toda na cor. A cor é tão onipresente que ela como que dispensa o desenho; a cor sabe de seus limites, e para ser ela mesma deixa-se expor aos mais diversos contrastes: a armação dos limites se faz através do contraste das cores. Mas não se quer a festa exterior do fauvismo; em Glenio vemos uma cor por inteiro na invenção da cor, mas não no sentido novidadeiro, e sim na exploração que deixa a cor ser visceralmente tudo o que ela pode ostentar.

Assim mesmo, verifica-se nessa pintura uma clara aversão pelo abstrato. Mas o que é então a realidade, o que é que se vê pintado? Apenas pretextos, que se repetem indefinidamente, numa variedade de “poses” que não sente o menor pudor em face de sua própria insistência nos mesmos temas. E precisa mais? O real de Glenio é simplesmente o mundo cotidiano, a banalidade das situações, o não querer ser outra coisa. O que o interessa concentra-se por inteiro na precisa mostra dos recursos plásticos. É uma pintura que vive do desfalecimento da distinção entre o figurativo e o não figurativo. Digamos que há, sim, uma audácia: a cor estende-se aos limites da permissividade. E há uma surda alegria, a de compor, a de construir e de desconstruir, na querença de uma análise que quer tudo mais limpo, mais distinto, o todo exposto numa linguagem destituída de qualquer

código secreto: o que se vê é tudo, e se vê tudo. Esse cotidiano tosco da pintura de Glenio constitui sua maior riqueza.

E o mais surpreendente é que a beleza existente, ela não está cansada de si mesma, ela vive na medida das coisas mais comezinhas, sem recorrer a, sempre instalada na pujança da cor. Pois há na obra de Bianchetti uma clara tendência estetizante, um rude cultivo da beleza, que se afirma exatamente no traço seguro, econômico e leve do nosso artista. Mas que não se diga jamais, por isso, que os trabalhos de Glenio representam algum tipo de renúncia, que sejam a vontade encoberta de um destruidor de mundos, ou a tristeza retraída de um pessimismo que mal se reconhece; jamais se diga que sua obra recusa o viço da criatividade e o elogio das coisas mais simples. E o que impressiona é essa persistência, através de décadas, em configurar de maneiras inesgotáveis a mesmidade do mesmo, de fazer ver cada detalhe como se estivesse vendo o nascimento de toda uma realidade. Nada é símbolo, nada é promessa nem é derrota – tudo é, simplesmente, o que é. Pintura que é pintura – pintura maior.

1999

*Verde que te quero verde*³⁸

É como se o verde pudesse ser outro que não ele mesmo e, justamente nessa vertigem, ele se mostrasse por inteiro naquilo que constitui o seu ser-verde. Nas origens, essa ambiguidade: de um lado, o poder da artista dominando como nunca os seus meios de expressão, o emprego de técnicas destituídas de constrangimentos, ou imbuídas de constrangimentos maiores, já fartos em sua pureza. Mas, de outro lado, a visão solerte e o convite adúltero da palavra, no caso a dos versos de Federico García Lorca. De fato, a ambiguidade já está nas palavras do poeta: o “verde que te quero verde” de certo modo abandona a palavra e mergulha na plasticidade da cor. O caminho de Marta Gamond está no inverso do itinerário de Lorca, já que o verde se quer palavra. Ou quer a transubstanciação da palavra no elemento da plasticidade.

Trata-se até certo ponto de uma generalidade contemporânea: essa estranha atração da pintura de nossos dias pela letra, pela palavra e até mesmo pela frase. É como se ela buscasse alguma forma de acasalamento com o conceito, com uma transparência que lhe devesse permanecer por definição interdita. E é dentro deste contexto que os caminhos de Marta Gamond se revelam mais complicados. No ponto de

38. Nota dos organizadores. Texto de apresentação (originalmente intitulado “Marta Gamond – verde que te quero verde”) para o catálogo *Marta Gamond: verde que te quero verde: homenagem a Federico García Lorca no centenário do seu nascimento: óleos sobre tela*, editado em 1998 pelo Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, cidade onde a exposição foi realizada nesse mesmo ano.

partida vê-se a pintora totalmente ciente de seu mister, dominando as incógnitas do verde que quer ser verde, todas as nuances da cor que se quer cor; afinal, a pintura está integralmente no absoluto de si mesma, um absoluto escondido nessa coisa mínima, a ponta de um pincel. E, no entanto, é na extremidade de seus corredores que as coisas se fazem subitamente claras. É que naquela precisa ponta do pincel se vislumbra o exato avesso da pintura. Isto, por exemplo: o vento – e como pintar o vento? Ou então, este outro tipo de majestade: a palavra.

E tudo a compor a imprevisibilidade de um quadro. Por aí estão os caminhos de Marta. É como se nossa artista tivesse encontrado em Federico García, na palavra poética de Lorca, o desafio de sua vida. Essa palavra, contudo, não aparece no quadro, ela não se faz fisicamente presente. Sua presença está, digamos, antes e depois do quadro que vemos agora em nossa frente. Antes: a ruminada leitura dos textos do poeta institui-se em fonte inspiradora de caráter até mesmo arrebatador, e não apenas porque Federico era formidavelmente plástico em sua riqueza de metáforas. Depois: porque tudo acaba acontecendo sempre ao nível de uma inacreditável sutileza – se o aspecto físico da palavra desaparece, a pintura sabe guardar o esplendor do sentido dessa mesma palavra: Marta pinta o vento como quem pinta o verde.

São essas coisas que definem os quadros de Marta Gamond. A plenitude é toda dela, por mostrar em seus trabalhos as alturas da pintura total, ainda que sempre comprometida com o contágio do outro que não o domínio de sua esfuziante plasticidade.

*A coerência de um itinerário*³⁹

É uma questão de manuseio: um livro de arte – ele mesmo uma obra de arte – pode ser a forma mais completa e satisfatória de uma retrospectiva. Nada conseguiria substituir, claro está, o esplendor da presença material da própria obra de arte. Afinal, num livro só se veem reproduções, ainda que esmeradas em sua expressividade particular. Mas, de outro lado, essa retrospectiva que se vê condensada num livro, oferece a possibilidade de uma presença constante: volta-se a ele no curso do tempo, o folhear de suas páginas avança e retrocede sempre ao gosto do bel-prazer, e sempre resguardados os direitos de uma curiosidade que acaba se surpreendendo com relances dos quais o próprio olhar de nada suspeitava. Mas, seja como for, de repente é um livro que cai com os seus atrativos peculiares em nossas mãos. E como recusar-se à viagem? Primeiro, já pelo próprio livro, subitamente abandonado ao manuseio que o envolve. Depois, por tantas outras coisas a suscitar a arbitrariedade dos olhares. E ainda, e finalmente, por certa proposta de viagem: o descortino de todo um itinerário, a pausada descoberta de um modo de ver as coisas, de assumi-las nas doses da plasticidade, ou avançar, e romper com tudo, ou, muito simplesmente, o privilégio maior de descobrir que, no fundo, o artista persegue sempre as

39. Nota dos organizadores. Texto publicado em 1998 no livro de arte *Em relevo*, de José Carlos Moura.

mesmas sombras, o investimento em certos conceitos, os avatares de limites talvez impossíveis de serem explorados, ou então, e antes de tudo, algo como a insistência na exploração de coisas sempre sabidas e sempre ignoradas. Este livro sobre a arte de Moura mostra justamente o panorama de uma diversidade que parece até perder-se em exteriores inóspitos, mas também a revelação, em tudo madura, de um artista sempre fiel a certas pulsões originárias a manter a inteireza da coerência de todo um itinerário. Realmente, neste livro vê-se toda uma vida.

Nosso artista se sabe. Ele sabe de seu percurso, de seus percalços, de seus fantasmas. E sabe também, por isso, da insistência interna que habita as inquietações dos modos como o seu olhar vê o mundo. Aliás, Moura gosta de ver o que fez, e desmembra as fases de sua evolução de modo até mesmo didático. Já a primeira, nos inícios, organiza o fascínio pelo mundo orgânico. Por aí, uma espécie de construção interna leva, de modo complexo, à preocupação com a figura humana. Nem tanto por desencanto, Moura volta ao mundo da natureza, agora mais configurada no convívio com os pássaros, os vegetais e as aparentemente ingênuas ovelhas. Logo depois, verifica-se o que pode ser denominado de série de objetos – são caixas, um tipo de pesquisa que se insere profundamente no contexto das perquirições gerais de nosso artista. Finalmente, sem nenhuma ruptura maior, surge esse outro universo, o do mundo das esculturas, com a sua precisa elaboração preambular no reino das joias. Toda essa complexidade está a merecer alguns comentários.

E começo pela significativa inauguração concentrada nas minúcias do mundo orgânico. Minúcias quer dizer: a eleição dessas coisas pequeninhas, células que continuam se querendo projeto, ainda que com o leve pressentimento de que tudo corre o risco de fazer-se torto, ou de embrenhar-se em certo exagero. De repente, vê-se um pé, talvez até um tanto sofrido e que, por surpresa, desenvolve um estranho caudal da aparente fartura. Ou então o belicoso perfil em corpo inteiro de uma negra ave, a ostentar um curioso par de asas angelicais. Creio que já a partir dessa primeira frase, bastante desconhecida, começam a perfilar-se certas constâncias da obra de Moura. E antes de tudo uma

clara tendência ao irrealismo; se a imagem existe, ela ama deturpar-se pelas exigências do tratamento plástico, ou se entrega, em nível da própria imagem, a alteridades as mais diversas, a coisas outras que não deixam de provocar o alvoroço da bicharada. Além disso, percebe-se desde logo a satisfação extremamente autêntica com que nosso artista se intromete no mundo da fantasia, e o imaginário passa a delinear ao longo de sua extensa obra o extremo horizonte de suas concepções; mesmo o mais real dos objetos como que sorve a sua força da impenitência dos imaginários. E em terceiro lugar, diria que desde cedo já se anuncia um certo gosto, em tudo fascinante, pelos meandros da perversão; é como se a perversão delineasse as mais diversas feições de coisas que querem ir além delas mesmas. Esses rostos inusitados, a perfídia da máscara que agride até mesmo pela exatidão dos limites acompanhará Moura, sem dúvida, ao longo de grande parte de suas criações. Mas aqui, nem penso tanto nos temas, e sim na perversão incrustada no próprio traço, no incisivo do corte – Moura transmite por vezes a impressão de que pinta com um bisturi.

É por tais caminhos que a esfera do orgânico põe-se a crescer até assumir as configurações do humano – digamos, do demasiado humano. Pois tudo se oferece eivado de fortes emoções, parece que sempre de emoções, já pelo tamanho daquela escura e volumosa unha pintada. Ou pelos olhares: furiosos ou meigos, eles sempre deixam entrever limites suspeitosos. Aos poucos as figuras tornam-se como que mais plácidas, até meigas, como que a disfarçar realidades outras. Ou deixam-se transmutar uma vegetabilidade simples e sincera, ou então fazem-se obcecadas por folhas que crescem na imensidão obsessiva de suas tramas aderidas ao corpo. São sempre mulheres, comprazidas nas delimitações em tudo tão excessivamente exatas de seus traços; há sempre um olhar que se quer inusitadamente insistente, talvez por esconder as inutilidades de seu próprio nada, e que vivem assim, fantasmas voluntariosamente etéreos de si mesmos.

E aqui cabe uma pergunta: todas essas cabeças femininas, de feições tão marcantes, olhares nada discretos, volumosas mãos a prometer

nem se sabe que misteres – toda essa fauna seria como a aproximação da arte do retrato? A resposta deve ser redondamente negativa: Moura nunca nutriu a menor vontade de reproduzir ou expressar a pessoa e suas intimidades na acepção precisa do retrato. Mas neste exato particular sua obra não deixa de revelar-se profundamente contemporânea. Realmente, em nosso século, tão pródigo na invenção da linguagem, onde anda a figura humana posta na exigente moldura do retrato? Que sentido ostentaria ainda em nossos dias, que fim deram àquela esplêndida estirpe de retratistas que povoam nossas galerias e museus a partir de uma certa evolução da arte renascentista? Pois aconteceu que o Cristo, que nunca fora objeto de retrato, começa a ceder o seu lugar a essa inadvertida realidade que é o homem comum, em seus prazeres e desconfortos, e sempre identificado com o estatuto das coisas cotidianas. Sabe-se do inusitado sucesso, mesmo após a culminância de um Rembrandt, que o retrato soube conquistar e isso até os fins do século passado. Mas hoje, por onde anda a requintada arte do retrato? O fato está em que os retratistas se fizeram escassos. Quantos retratos terá pintado um Picasso? A plástica beleza de seu último e tão reproduzido modelo que foi Jacqueline não passa, afinal, de pretexto para as explorações de caminhos sempre renovados de uma plasticidade surpreendente. O grande retratista do século foi sem dúvida Francis Bacon – mas o preço foi um processo de deslocamento que lida com os limites da própria crise contemporânea; ou melhor, os retratos de Bacon põem-se a expressar um fisiologismo, uma visceralidade carnal que já nem permite perceber com facilidade o lugar do retratado, sua identidade datada. E é possível que Bacon tenha conseguido dizer até mesmo a verdade maior dos homens de nossos dias, a despeito e por causa daquele deslocamento que o afasta do retrato clássico – precisamente: há uma necessidade embutida nesse afastamento.

Seja como for, o retrato se fez inatural. E a sensibilidade de Moura soube captar isso nos avessos dos ares com uma sensibilidade de rara perspicácia. As fortes emoções que movem os silenciosos motores de Moura chegam em verdade a expressar-se em outros lugares que não

o retrato, mesmo quando as suas peças põem-se a perscrutar a composição – não a realidade – de um rosto, de um nariz, de um olho. Pretender que o artista, justamente por abdicar da preciosa arte do retrato sucumba à insciente tentação de fabricar o retrato de si mesmo leva à edificação de um território que já não apresenta interesses mais substanciais. Hoje, inventariar que a arte permite que o artista venha a exibir em seus quadros os fervores de seus demônios interiores apenas configura perspectivas que disfarçam mal o que realmente importa compreender. A falência do retrato deveria apenas confirmar a inocuidade de buscar a composição, por vias oblíquas, do retrato do artista.

De fato, importa interpretar os trabalhos de Moura dentro de coordenadas estéticas que pertencem simplesmente às perspectivas gerais da evolução das artes nos últimos tempos. Diria que, já a partir da fase terminal do Renascimento, a arte passa a inventar dois tipos novos de estética. De um lado desenvolve-se, e de modo determinado, o que deve ser visto como constituindo uma estética do objeto: é todo o paisagismo que se vai desenvolvendo, a intrincada composição de grandes cenas históricas, e, de modo especialmente incisivo, essa coisinha miúda que soube alçar-se em níveis realmente deliciosos: penso na chamada pintura de gênero, na natureza morta que, até fins do século passado, soube conquistar o seu espaço. E, de outro lado, foi-se edificando, de modo não menos surpreendente, o que deve ser considerado como estética da expressão, e nela é a categoria do sujeito que desempenha um grande papel. É que, como disse, a figura do Cristo, radicalmente incompatível com o próprio conceito do retrato, cede os seus lugares à representação de rostos simplesmente humanos, e isso a partir de um fundamentalíssimo pressuposto que está na constituição do indivíduo considerado enquanto realidade autônoma – tal é a novidade dos tempos modernos, a ensejar o fabrico dessa arte maior que é o retrato. E, no entanto, como acima afirmei, em nosso tempo a arte do retrato passa como que a diluir-se – eis um possível e poderoso indicativo da crise que se põe a avassalar o próprio conceito de individualismo. De qualquer forma, o que se constata no decurso dos tempos modernos é

que a velha estética preocupada com a presentificação das coisas divinas desaparece com a fulminância dos aconteceres definitivos, e seus derradeiros estertores podem ser vistos nas amenidades do neoclassicismo. Assim, desembaraçados os caminhos, são aquelas duas estéticas, a do sujeito e a do objeto, que passam a dominar os cenários; são duas novas linhas que embasam o próprio sentido do fazer artístico e souberam construir o que de melhor se produziu nos últimos séculos.

O curioso está na constatação de que, a partir de certo momento nem tão fácil de ser determinado, aquelas duas categorias, a do sujeito e a do objeto, passaram a manter relações tão estranhas que chegaram a ponto de exercerem uma fantástica permeabilidade recíproca. Quero dizer que o objeto por vezes se humaniza, e o sujeito parece já nem resistir ao fascínio de transmudar-se em objeto. É esta última metamorfose que nos interessa aqui. A representação do sujeito se faz cada vez mais contagiada pelo assédio onipresente do objeto. Penso aqui em temas como os da robotização do homem, ou o de sua massificação, ou ainda nos arquétipos dissolvedores das diferenças individuais, sem esquecer a impessoalidade das temáticas inspiradas no anonimato do inconsciente psicanalítico. Claro que isso tudo não chega propriamente a destruir a estética da subjetividade; talvez se trate, quem poderia sabê-lo, de algo como uma reescrevedura da própria realidade humana; e é que sujeito e objeto não são mais categorias puras. Pois eu diria – e isso justificaria a longa digressão feita – que a arte de Moura se revela tanto quanto possível caudatária da categoria do objeto. Evidentemente, isso não significa que ele atrole as coisas que pertencem à órbita das emoções, sejam elas líricas ou deflagradoras de tendências nem tão adormecidas. A mim parece que Moura não pactua com as diversas linhas que acabei de arrolar: o seu compromisso com o objeto não se quer uma modalidade de interpretação do sujeito, ele jamais chega nem mesmo a sugerir que o sujeito se transforma em objeto. É antes a própria visão do artista, em seu ato criador, que faz a categoria do objeto funcionar. Tudo então é objeto, e objeto que se entrega na crueza de sua melhor ostentação. Jamais, portanto, o retrato e a concessão a todos os seus

pertences, e sim uma em nada camuflada dissecação; isso mesmo: dissecação, digamos, de ordem anatômica, e, por extensão, também a de ordem vegetal ou de qualquer outra natureza.

Mas continuemos a nossa viagem, ou nossas passagens, como diria Montaigne: a partir de certo momento, a representação da mulher – sempre a mulher – se complica liricamente, e isso de modo efusivo, com motivos mesclados ao mundo vegetal, tudo feito com uma exuberância, com uma riqueza de detalhes que nada deixa a desejar. Em verdade, sempre a exibir certa exacerbação nos traços, a vegetação literalmente invade o próprio corpo feminino, como que a substituir a sua pele. Imagino que esse leve exagero impeça que se comparem os cometimentos de nosso artista com os velhos mitos que identificavam a mulher com a Mãe Natureza. Entrementes, acontece que aos poucos o mundo da natureza se desprende do corpo, adquire as formas de sua autonomia e passa como que a assumir a atmosfera de um envolvimento extremamente cáldo, a comprazer-se em uma gostosa estaticidade. Essa presença da natureza, a minuciosa elaboração de suas folhas, de seus ramos, parece até configurar todo um mundo da conquista do outro, dessa alteridade da natureza, que se mostra tão forte, tão fervorosa que nem estranha que passe a acompanhar nosso artista como uma constância em suas produções ulteriores. A pluralidade de técnicas, que nem avento aqui, sempre se fez muito rica, mas o branco em relevo oferece agora uma intensidade expressiva em tudo impressionante.

Mas acontece que a natureza se alarga, mostra-se cada vez mais prolifera. Rasga-se então o espaço, e o relevo do branco passa a abrigar os volteios de uma imensidão de aves. Claro que há por vezes certa rispidez na ponta das asas, ou o olhar dos pássaros se faz levemente perquiridor – são coisas que pertencem à estável economia do nosso artista. E coisas que em nada prejudicam, já pela saúde do contraste, a quase carnavalesca dança dos pássaros no êxtase de riscar o impossível. São belíssimas asas que desfilam, o relevo branco quase sugere que elas se desprendam do papel, que assumam o risco exato de seu voo no horizonte perfeito. Contudo, o relevo da brancura absoluta

não impede a repentina intromissão da negritude de um inseto. Com Moura, tudo se reveste de uma inequívoca ambiguidade, mesmo no melhor momento da festa. E em toda a extroversão desses espetáculos não se esqueça o mais importante: é que tudo obedece a uma pesquisa rigorosamente formal. São pássaros que nada têm de realismo: eles se compõem na perfeição de sua forma, em seu geometrismo mímico. Ou se movem, por vezes, na logística de uma velocidade que nem sempre sabe a quantas veio, é o puro nadar do desfalecimento do peixe.

Vem então um interregno. A natureza está sempre a renovar-se e agora ela se faz mais natural – com ovelhas, com carneiros. São figuras que estão simplesmente aí, na parcimônia de seus andares, em seus traços descansados e suas poses naturais. Moura quase que se vira em naturalista – mas sobra aquele olharzinho sempre igual de seus ovinos, e não se sabe muito bem o que eles estão querendo ver. Por certo, deparamo-nos com entidades ternas, tão meigas e afeitas às continuidades corpóreas. Deve tratar-se de um complacente atavismo – afinal, Moura tem os seus pés encravados em planuras fazendeiras. Mas esses ovinos – onde a culpa, meu deus, onde a culpa? Pergunta boba: o pecado nem existe. E em conclusão, as ovelhas também se aflagam na inocência dos sonhos.

Mas, todas as contas feitas, ovelhas são coisas de presépio, e Moura continua a adentrar-se em novas passagens; tropeçamos então em nada menos do que a morte: são caixas. Topamos agora com um *survey*, uma curiosíssima pesquisa de campo. Pesquisam-se os restos, as carcaças encontradas ao acaso, do boi ao beija-flor, e madeiras, e plumas, e penas, muitas penas coloridas – e por que não ovos? E há olhares que nos perscrutam nem se sabe a partir de que escuridade, tudo confirmado pela segura insistência da coruja. E tudo gira em torno do olhar perquiridor do próprio artista. Por que caixas? Nelas, acaba-se vendo de tudo. Entretanto, o que importa nem está tanto naquilo que se vê, e sim no tipo de visão que sabem inventar. As caixas oferecem uma instigante história – sobretudo por seus desencaixes. Parece que, em seus primórdios perfeitos, a caixa se prende àquela que abriga

o cadáver humano, perfeita já no sentido de que ela encerra em seus limites tudo aquilo que constitui o sentido do evoluir de uma vida. Já na arte de nosso tempo, a arte como que perde até mesmo o sentido de seus espaços. No surrealismo e seus quejandos, a caixa – a gaveta, por exemplo – como que se desencaixa; torna-se irregular, inútil, e perde o sentido do esconder e desesconder. A tampa simplesmente nem sabe mais a quantas veio: parece que agora as caixas se derramam pelos devãos da ausência completa de sentido.

Nada disso em Moura. Em sua arte, a caixa é assumidamente uma caixa. Ela se quer perfeita em suas proporções, em seu polimento, nas ostentações de tudo o que poderia pretender-se caixas. Há o tema significativo da tampa de vidro; o vidro sem dúvida isola o conteúdo que a caixa revela, mas ele também parece desinibir qualquer sombra de mistérios que as velhas caixas queriam preservar. Ou então, talvez o vidro instaure uma nova acepção do ato de ver, ou mais simplesmente do esvaziamento radical do sentido.

Entendo que o recurso à caixa na arte de Moura filia-se em verdade a uma bela tradição; nem sei se se trata de influência direta, pois pode ocorrer simplesmente a presença do *air du temps*. Lá pelo século XVIII começaram a organizar-se, como verdadeiro modismo, os chamados gabinetes de história natural. Era um luxo. Os afortunados colecionavam tudo o que lhes era trazido pelos viajantes de todos os rincões do mundo. Sabe-se que o Brasil foi visitado por uma plêiade desses viajores, que vinham da Suécia, dos Países Baixos, da Alemanha, da França, a alimentar com seus escritos ricas e exóticas bibliotecas. Os gabinetes de tudo se orgulhavam: desde a descrição em livros primorosos de arrebatadoras paisagens, passando pela cartografia, até alcançar a inerme crueldade de armazenar em vidros, embebidos em águas preservadoras, os corpos de serpentes e outros animais; e havia técnicas conservadoras de estranhas vegetações, ou da esplendorosa plumagem de pássaros, e até de minúsculas pedras, escorregadiças areias. Era a vontade de conservar as riquezas de um mundo outro, ignoto, a pasmar os europeus.

Pois vejo em Moura um descendente direto desse tipo de peripécias. Ele também quer tudo guardar – os restos, a funcionar como escólios, os esqueletos disjuntados, a calcificação das imundícies do mundo, o fausto de penas desenraizadas, os ovos já sem futuro, as minudências do que se encontra ao longo das estradas desconcertadas, os rastros de uma humanidade que certamente perdeu a sua memória; são memórias, digamos, vistas através de entranhas nunca pensadas, que já nasceram esquecidas, inscientes dos traços de pompa que porventura ainda carreguem. E sobressaem as carcaças, frequentemente providas de pequenos orifícios, como que olhos, talvez oriundos de um vácuo em tudo desconhecido, mas que está aí, a nos ver, a nos fitar, sem que se perceba os seus embustes. As caixas são como que a memória calcária de tudo – e tudo lavado no tempo e ressequido no espaço; é como se os aconteceres começassem antes do ovo, já no osso, na pedra, na pluma despida de antecedências. Espanta tão somente a limpa mordacidade do lustro que Moura sabe a tudo aplicar. Isso tudo confirma a filiação de Moura a uma inusitada e múltipla estética sempre pautada pela categoria do objeto, como avancei anteriormente. A caixa é justamente este estranho lugar totalmente abstrato, totalmente racional, a circundar possíveis elementos, em princípio oriundos das abrangências cósmicas a constituir a desmemória dos impossíveis. E o tempo do artista se deixa entender a partir do objeto, mas de objetos talvez eivados de requintadas emoções, quiçá transidos dos mais diversos tremores – mas é a categoria do objeto que faz perfilar todo o desfile. A arte e a ciência como que se encontram no patamar das arqueologias pós-históricas.

Uma página a mais e depara-se-nos o mundo das esculturas, a iniciar-se pelo detalhismo da pesquisa que Moura apelidou, em seus resultados, de joia. E nesse preciosismo do laboratório as joias cresceram e terminaram por alçar-se ao bom tamanho das esculturas. É como se as caixas se abrissem e seus personagens se pusessem a caminhar, ainda que metamorfoseados em novas formas. Nenhuma monumentalidade, nenhuma preocupação em ocupar praças e espaços públicos.

No fundo, é sempre o Moura das minúcias bem-acabadas, dos pequenos entalhes, o namoro com o osso e a madeira. E tudo informado por algo a assemelhar-se a uma vaga nostalgia atávica, totalmente desprevenida, de um primitivismo anterior e infenso à busca dos arquétipos. Em verdade, são peças extremamente simples, e seu aparente arqueologismo certamente não passa de uma ficção. Já por isso, tudo é muito menos primitivo do que possa parecer. A inspiração, parece-me, revela-se em tudo contemporânea, são coisas, detalhes que se veem por aí, no desaviso de formas inscientes de si mesma. Não há laivo de pesquisas de um mundo remoto e ultrapassado – por que buscar tão longe as coisas em que tropeçamos? Nada há de misterioso: um osso é um osso, e a primitividade do osso pode ser vista nos arejados descampados expostos ao sol, mas ela se deixa encontrar também no fundo de uma lata de lixo. Ressalve-se, por certo, o carinhoso e polido acolhimento que nosso artista a tudo reserva.

Está nesse despudor essencial, alheio ao conforto dos intestinos assegurados, a serpente que inventaria todos os caminhos de nosso já pródigo artista. De fato, o que se vê dessa distância do percurso é uma vida inteira, um modo aplicado de teimosa caligrafia, de voltar sempre à mesma insistência a extasiar-se na multiplicidade de materiais e de temas, com o olho fixo pregado no insólito, em coisas que de repente descobrem o outro que carregam em si mesmas. E o principal: sua linguagem é inteiramente sua, de modo inconfundível, ou seja: Moura tem um estilo. É isso aí: toda uma vida. E agora, Moura, quais os novos caminhos?

Outubro de 1998

*Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura*⁴⁰

Eu quero expressar minha satisfação de proferir esta conferência, embora, no fundo, me sinta um pouco contrariado. Sabe por quê? Porque eu não sou um especialista em Nietzsche. Mas hoje todo mundo é especialista em Nietzsche. Esse é o problema.

Gostaria, também, de fazer menção ao espetáculo de Gerald Thomas, *Nietzsche contra Wagner*. É imperdível, embora ele tenha uma solução, uma resposta, muito violenta à crise dos dois. Por isso, gostaria de fazer uma pequena observação: diz respeito ao sentido de certas amizades.

Eu me recordo de que, quando estive pela primeira vez em Paris, como bolsista do governo francês, no inverno de 1953 e 1954, foi lá realizado um festival de título pomposo: Primeiro Festival Internacional de Teatro. Nele tive a felicidade de ver um espetáculo que arrebatou, simplesmente, todos os prêmios disponíveis. Era *Mãe coragem*, de Bertolt Brecht, com Helene Weigel no papel principal.

Na mesma época, antes ou depois, vi um outro espetáculo, dirigido, se estou bem lembrado, pelo próprio autor do texto, num pequeno teatro de Montparnasse; o texto era *Esperando Godot*, e o autor, Samuel Beckett.

40. Nota dos organizadores. Conferência proferida no III Simpósio Internacional de Filosofia “Assim falou Nietzsche”, realizada no Auditório da Uerj em 23/08/2000, e publicada em 2003 no número 14 dos *Cadernos Nietzsche*.

Um tempo depois, soube que Brecht tinha ido ver o espetáculo do Beckett. Ele ficou tão impressionado que pensou num projeto, infelizmente nunca posto em prática, de escrever um texto dramático em resposta a Beckett.

Diante disso, fiquei pensando: ora, há grandes diálogos. Por exemplo, o diálogo entre Einstein e Heisenberg sobre o sentido último da estrutura da matéria, se é determinado ou indeterminado. Einstein perdeu, Heisenberg ganhou, mas foi um embate maravilhoso.

Se Brecht tivesse escrito esse texto “de resposta” a Beckett, teríamos talvez o maior diálogo do século. Pois esses grandes pensadores – eles são grandes pensadores – discutem o sentido da realidade. Eles põem a garra, digamos assim, naquilo que importa de fato ser pensado, meditado. O século passado também teve esse tipo de experiência. Um diálogo que lamento profundamente não ter sido realizado, mas por outra razão, já de ordem cronológica, foi o diálogo impossível entre Hegel e Marx. A distância que há entre os dois já existia na época de Hegel: era a revolução industrial, à qual Hegel nunca fez, tanto quanto vejo, a menor referência. Contudo, a revolução industrial é toda a diferença que há, no fundo, entre Hegel e Marx.

Imagine a grandeza de um diálogo entre os dois. Não sei se esse seria o maior, ou se o maior não seria esse outro, que é o próprio título da peça de Gerald Thomas, *Nietzsche contra Wagner*. Essa outra grande amizade... Foi uma amizade? Até que ponto foi? Foi um diálogo... Foi um diálogo? Eu acho que Nietzsche, cerca de trinta anos mais moço do que Wagner, era um entusiasta. Apaixonou-se por Wagner, de saída, na juventude, dedicando a ele *O nascimento da tragédia*. E como Wagner respondia, na sua arrogância, no seu orgulho? Wagner, um homem sempre sequioso de ser homenageado, ser admirado, respondia até que ponto? Parece que ele era um pouco silencioso demais. Mas ele tinha o hábito – ou pelo menos uma vez ele fez isso, com *Parsifal* – de mandar a partitura para Nietzsche. Pois, na época, não era tão fácil uma encenação de ópera.

Mandou a partitura. Nietzsche a leu, imaginou o espetáculo, a música e tudo o mais. Fez notas à margem da partitura e a devolveu

para Wagner. Ora, justamente o *Parsifal*, se estou certo, o momento da grande ruptura... Até então, Nietzsche tinha tido uma espécie de entusiasmo dionisíaco, grego, se quiserem, de fato fantástico, por Wagner. Assim ele leu o *Lohengrin*, *Tannhäuser* e, sobretudo, *Tristão e Isolda*. Em especial, Nietzsche tinha grande entusiasmo pelo terceiro ato de *Tristão e Isolda*, chegando a falar num sinfonismo puro, sem imagem, sem letra, no qual estaria a parte mais dionisíaca que ele vê na música de Wagner. Até que chegou o *Parsifal*, e aí Nietzsche como que caiu em si.

Sabemos a história: Wagner passa a ser literalmente um charlatão. Porque ele é cristão. Como pode esse pobre coitado, esse idiota, esse pobre idiota – diz Nietzsche sobre Parsifal – ocupar a grandeza de um Wagner? Está tudo errado... Nesse ponto, começa a cisão entre os dois, de modo acelerado inclusive, e, conseqüentemente, a ruptura dessa amizade. Mas é interessante tecer algumas considerações sobre essa amizade. No fundo dela, o que existe é uma discussão sobre o próprio sentido do mundo ocidental – e isso é o mais importante. Eles estão brigando, chegaram a brigar, não chegaram nunca a se entender... Acho que toda essa amizade, no fundo, foi um tremendo equívoco. Nietzsche e Wagner jamais poderiam ter sido amigos, por uma razão material simplíssima: a Grécia nunca passou pela cabeça de Wagner. Se passou, foi literariamente, intelectualmente, por causa de Nietzsche ou não, não sei. Mas nenhuma ópera de Wagner tem inspiração grega.

Então, como é que Nietzsche, que apostava tudo na Grécia, chega a ponto de afirmar que Wagner era o princípio da renascença grega em solo alemão? Ele disse isso literalmente: a renascença (*die Wiedergeburt*) grega em solo alemão, dentro da cultura alemã. Dessa afirmação surgem problemas fantásticos, já que a relação entre a cultura alemã e a Grécia era um problema. Como se explica essa relação entre dois mundos tão diferentes, tão, de certa maneira, não digo opostos, mas estranhos um ao outro?

Humboldt falou de uma *affectio originalis* entre os gregos e a Alemanha. É claro que Nietzsche estava na esteira dessa *affectio*, dessa afeição *originalis* entre as duas culturas. Existiria um parentesco profundo

entre elas. Mas como é que se pensaria essa *affectio originalis*, uma expressão que Goethe, por exemplo, aceitava tão bem? Como poderia haver uma proximidade de berço tão grande entre a velha Grécia e a moderna Alemanha? Como justificar essa ideia? Goethe nunca a justificou, pelo que eu sei. Então, como isso se explicaria? Como é esse contato de raiz entre essas duas culturas tão díspares, uma nórdica e outra mediterrânea? Fato, aliás, que já diz tudo, pois o mediterrâneo sempre foi objeto, por parte dos nórdicos, de uma ferrenha nostalgia: era um mundo inalcançável. Assim, como essa nostalgia brutal se concilia numa *affectio originalis* entre as duas culturas?

Uma primeira razão seria o fato de que pertence mais ou menos ao patrimônio da humanidade aquilo que os medievais chamavam de conaturalidade, *conaturalitas*; para os orientais, alguma palavra que se assemelha à simpatia. Haveria, portanto, uma simpatia entre tudo e todos. De tal modo que se acabaria formando uma espécie de grande família.

Essa conaturalidade possibilitaria a comunicação; muito mais, possibilitaria a própria possibilidade da comunicação. Com isso, quero dizer que, em todo o passado, nunca houve, propriamente, o problema da comunicação. As pessoas estavam na comunicação. O problema da comunicação é o inferno contemporâneo. No passado, ele não existia.

De todo modo, essa *affectio originalis* justificaria, de certa maneira, esse parentesco profundo entre os antigos e os modernos, presente na querela dos antigos e modernos, temática rica em toda a história moderna. Todavia, o fato é que a cultura grega não é a cultura alemã e vice-versa; na verdade, são, inclusive, culturas abissalmente distintas. Salvo num ponto, que justifica Nietzsche e *O nascimento da tragédia*: a cultura grega é literalmente uma invenção alemã. Ela começou nitidamente com Winckelmann, que criou uma ideia da cultura grega ainda hoje popular e distanciou o grego de qualquer contaminação, digamos assim, romana.

Essa ideia da Grécia, essa concepção do mundo grego, da arte grega, de modo especial, foi uma elaboração de fato da Alemanha. Ideia essa, presente no classicismo alemão e no idealismo alemão

– em Hegel, sobretudo –, que penetra em Marx, que era profunda e totalmente um neoclássico, conhece uma grande transformação com Burckhardt e finalmente com Nietzsche.

Assim, Winckelmann elabora sua ideia e consegue formar um pequeno grupo de entusiastas, entre eles Humboldt, Schiller, Goethe e mais alguns, que fazem uma revista. E inventam o classicismo alemão, baseados na ideia grega winckelmanniana. Goethe escreve *Ifigênia, Hermann e Doroteia, Torquato Tasso* e mais alguns textos, alguns poemas, mas não muita coisa. De repente, ele para e redescobre, por insistência um tanto ingênua, eu diria, de Schiller, o tema do *Fausto*, que evidentemente não é grego; redescobre também um gênio bárbaro, como já era chamado na época por Voltaire: Shakespeare. A partir daí, o diálogo de Goethe com a ideia winckelmanniana da Grécia é extremamente complicado, pois se confunde com a redescoberta do *Fausto* e a redescoberta de Shakespeare. É, de certa maneira, uma desformalização da arte.

Mas o que tudo isso mostra? Que o classicismo na Alemanha, com toda a sua ideia da Grécia, é um fenômeno escasso, transitório, parcial, de um pequeno grupo e que jamais poderia ter na Alemanha o esplendor que teve o classicismo, por exemplo, romano, da França de Versalhes. Logo em seguida vem o pensamento alemão, vem a ideia da *Auflösung*, da dissolução, essa dissolução da arte na estética de Hegel, que se faz pela comédia, depois de um grande elogio da arte, da relação da arte com a verdade. De tal modo que o círculo parece estar todo mais ou menos encerrado. O fundamental, contudo, é que essa ideia winckelmanniana subsiste e, popularmente, permanece até hoje. Lembro apenas o mote fundamental de Winckelmann: nobre grandeza e calma simplicidade.

Nietzsche está totalmente preso a essa ideia. Só que ele acrescenta a essa ideia uma segunda frase que diz: a superfície (*Oberfläche*) calma do lago esconde o terrível. Aí começa a se verificar a transformação da ideia ou da interpretação do mundo grego nos tempos modernos. E logo depois veio Marx, que, repito, era um neoclássico de ponta a

ponta. Aliás, ele não soube nem como explicar muito bem a presença dos gregos, mas ele chega a dizer, no prefácio dos *Grundrisse*, que os gregos ainda são tão importantes para os alemães que a arte grega ainda serve de modelo, de norma para tudo o que é feito. Contudo, ao tentar justificar a perenidade dos gregos, toda dialética marxista entra em crise, por uma razão muito simples: é que a infraestrutura se modifica, surge o capitalismo moderno, mas algo permanece. É essa perenidade da normatividade da arte grega que transcende aquela infraestrutura. Então, toda a relação entre infraestrutura e superestrutura em Marx começa, de certa forma, a entrar em crise. Embora Marx nunca tenha tratado explicitamente do tema, encontramos indicações sobre isso justamente em passagens de *O capital*.

Para justificar essa perenidade dos gregos, Marx tem uma explicação que é, digamos assim, quase pré-romântica, talvez nem tanto, mas certamente romântica: os gregos eram crianças normais. A partir dessa normalidade, dizia ele, estava a perenidade da normatividade da arte grega. Ora, esse ponto de vista dispensa comentários, mas é interessante porque é um sonho que tende a permanecer vivo dentro da cultura alemã.

Depois vem Burckhardt, mestre e amigo de Nietzsche, que, na sua *História da cultura grega*, discorda da interpretação clássica alemã. Para Winckelmann, o sentimento fundamental do grego diante da vida seria a alegria, ideia adotada pelo jovem Hegel, que esclarece: não que os gregos não conhecessem a dor, mas o sentimento fundamental era o da alegria, o sim à vida, digamos. É nesse ponto que Burckhardt retoma na sua interpretação da cultura, talvez baseado no texto de Aristóteles sobre a melancolia, no qual a melancolia é posta na base do poeta, do filósofo e do político. Burckhardt escreve que o sentimento fundamental grego não era a alegria, mas a melancolia. No fundo, é o sentimento da totalidade, o sentido fundamental das coisas, que está na base da grande poesia, do grande pensamento e da grande ação política. Assim, tudo tem que ser reelaborado a partir dessa sensibilidade da totalidade das coisas. Tem-se de ver a pólis, mas não dentro dela,

como fazia Sócrates, e sim como Platão, que repensou a república a partir de sua raiz, a pólis grega.

Ora, repensar a própria possibilidade de refletir sobre a república fornece a base para pensar o sentimento de melancolia, ou seja, um afastamento, uma certa distância altamente criativa, porque reinventa o todo. Esse foi o caminho trilhado por Burckhardt. O que Nietzsche faz não é mais que radicalizar a tese de Burckhardt, descobrindo assim o caos. Aquele caos que está na origem da mitologia grega, a intuição fundamental expressa por Hesíodo e por Sófocles, segundo a qual a existência humana não tem sentido algum. É um sentido que deve ser construído, para extrair de Nietzsche uma fórmula, uma postura fundamental. Mas o fato é que, a partir do sem-sentido radical, do caos, da presença do caos, é que se entenderia toda a origem da tragédia, toda a cultura grega, a passagem do dionisíaco ao apolíneo e toda história e interpretação que, como consequência, Nietzsche faz da presença do sonho grego. Isso quer dizer que a interpretação da Grécia na Alemanha sofre toda uma transformação, uma transformação muito profunda. Mas cabe dizer que Nietzsche, de certa maneira, é essencialmente winckelmanniano. A modificação introduzida por ele é transformar a visão que Winckelmann tinha do grego em uma visão crítica. Ela passa – hegelianamente, se quiserem – através da experiência negativa para se tornar adulta, para poder assumir uma postura apolínea de fato crítica e maior. No fundo, Nietzsche confirma Winckelmann, mas o arranca de seu fundo de ingenuidade, pois, de fato, a posição que ele defende é profundamente ingênua ou mesmo fantasiosa. Em última análise, o que Nietzsche parece fazer é justificar Winckelmann.

Nietzsche diz: só o caos constrói. Ele faz, pela primeira vez, um grande elogio ao caos. Sabemos, por outro lado, como a palavra “caos”, na segunda metade do século XX, teve um sucesso surpreendente, a começar pela ciência, e não só a física. Heisenberg nunca usou a palavra “caos”, ele usa o indeterminado, novas simetrias, mas a coisa do caos está mais ou menos implícita nesse indeterminismo fundamental que é base de toda a realidade. Indeterminismo esse, aliás, que entusiasmou,

por exemplo, o grande biólogo francês, Jacques Monod. Ele usa, em *Le hasard et la nécessité (O acaso e a necessidade)*, livro que revolucionou a biologia, a palavra “caos”. Ou então Freud, que, em uma das conferências de introdução à psicanálise, tentando pensar o inconsciente, e não sabendo como pensá-lo diretamente, faz todo um inventário, dizendo que o inconsciente não conhece, por exemplo, a afirmação e a negação, o bem e o mal, a contradição etc. No fim, ele acaba dizendo: o inconsciente é caos. Essa palavra, “caos”, é uma espécie de palavra definitiva. Por isso, cabe pensar qual é o destino do pensamento nietzschiano dentro de toda essa perspectiva, que reinventa a ideia winckelmanniana da Grécia, estabelecendo uma postura crítica e construtiva, com a afirmação de que só o caos constrói. Caos esse que possui uma história fantástica, que vem dos gregos antigos.

Cabe também tecer, dentro desse esquema, uns comentários em relação a Wagner, já que ele, muito curiosamente, como disse antes, não tinha nada a ver com a Grécia, não tinha sensibilidade com o mundo grego. Considero realmente um equívoco de Nietzsche surpreender-se daquela maneira com a música wagneriana, vendo ali a possibilidade de um dionisismo instaurador de uma nova cultura. Mas o fato é que, a certa altura, o próprio Nietzsche se deu conta disso. Ele se deu conta de que tudo que está na base da tetralogia de Wagner não passa de uma comédia. Nietzsche passa a ser altamente crítico em relação a Wagner e crítico em relação a outro problema fundamental, que é o da discussão das origens.

A cultura ocidental – e todo o diálogo de Nietzsche e Wagner está aí – repousa sobre uma série de origens (origens e suborigens, inclusive). Toda cultura oriental, seja ela japonesa, chinesa ou árabe, tem um tronco único e seguro. Os orientais não precisam falar, por exemplo, de renascimento. Eles não têm renascimento. É sempre a mesma continuidade cultural que se prolonga indefinidamente, a linguagem do mesmo, sem grandes modificações, as transformações que ocorrem são mínimas e por aí fora. No mundo ocidental, ao contrário, essa questão é muito complicada, porque nós temos, no mínimo,

quatro origens: somos todos judeus, somos todos cristãos, somos todos gregos e somos todos romanos. Não há escolha, é assim. Possuímos uma série de origens. Por isso, a cultura ocidental pode ser entendida como uma sequência de renascimentos. Não é só um renascimento italiano em relação à Idade Média e Roma, mas é toda uma sequência que já começa na antiguidade, na relação de Roma com a Grécia, já que os gregos foram os grandes educadores dos romanos. Essa diversidade, portanto, não é só uma sequência de autossuperações progressivas através da cultura. Nessa diversidade toda, nessas renascenças todas, o que se esconde e está presente é uma discussão reiterada sobre a origem da cultura ocidental.

Winckelmann considera que toda nossa origem está na Grécia, e, de certa maneira, pensando no mundo greco-romano, ele tem razão. Para Wagner, contudo, a origem não é essa. Para ele, a origem é cristã, porque está na Idade Média. Wagner apenas prolonga uma transformação, que é a redescoberta da Idade Média através do romantismo alemão e do norte da França. Mas a origem estaria lá, e ele acrescenta uma outra origem, que é a linha germânica, de onde surge a tetralogia dos nibelungos. Ora, essas duas origens não têm nada de grego. Introduz-se aí uma outra origem, a germânica, que se acasala, de certa forma, com a medieval, cristã. De tal modo que, sem essas duas origens, não se pode compreender a obra de Wagner. Ou seja, a discordância entre Wagner e Nietzsche é uma discordância de raiz. O que eles discutem, de fato, é onde está a origem. Trata-se de uma discussão sobre essa origem. É uma decisão, uma opção sobre a origem. Nietzsche prefere a origem grega, que, após conhecer uma série de percalços, está em crise ainda hoje, ao passo que Wagner prefere a outra origem. A pedagogia toda de Wagner não é grega; a *paideia* wagneriana é muito mais germânica, e também cristã, no sentido dos mitos medievais, a começar justamente por sua última grande obra: *Parsifal*. No fundo, Nietzsche luta a favor de uma espécie de autenticidade da origem que tem de ser preservada, e a superação se faz de modo grego, através do caos, para estabelecer um tipo de cultura pós-niilista.

Poderíamos, no entanto, perguntar: até que ponto Wagner se dava conta disso tudo? O projeto final de Wagner, muito curiosamente, é escrever uma ópera – projeto que ele, felizmente, na minha opinião, abandonou – sobre Buda. Mas como Buda? Isso certamente vem de Schopenhauer, que era, para Wagner, e para Nietzsche também, na juventude ao menos, um grande pensador. O fato é que, com Buda, surge um problema fundamental para entender essa questão da origem: Buda não é ocidental. Ele cai fora do mundo ocidental. De tal modo que toda essa questão se torna anedótica.

Contudo, tanto quanto eu vejo, há um precursor dessa ideia de buscar a origem fora do Ocidente: Humboldt. Porque ele, como sabemos, é o fundador da linguística moderna (numa certa direção, depois corrigida ou complementada por Saussure). A criação de Humboldt é que a língua deveria ser conhecida numa perspectiva diacrônica, ou seja, histórica, etimológica. A partir disso, ele chegou à conclusão, amplamente comprovada ainda hoje, de que o berço de todas as línguas indo-germânicas – ou indo-europeias, como se prefere dizer atualmente – se encontra na Índia, numa língua anterior ao sânscrito. Uma língua perdida, quase totalmente perdida, mas que gerou o sânscrito. Heidegger cita, por exemplo, em alguns de seus textos, determinados étimos – a palavra ser e coisas assim – que vêm daquela língua pré-sânscrito. Enfim, as línguas indo-germânicas, ou seja, todo o mundo ocidental – com exceção de um cantão da Suíça, das línguas escandinavas e outros poucos exemplos – teve sua origem nas margens do Ganges. É assim que se começa a introduzir a ideia de que o mundo ocidental é um tanto vulnerável.

A questão é: até que ponto Wagner e Nietzsche se davam conta disso? Porque, logo em seguida, Gauguin, por exemplo, que era muito esperto, disse a Vincent Van Gogh, que era seu amigo: “Vincent, nós precisamos assassinar os gregos”. Então ele arrumou as malas, tomou um barco e foi ao Taiti, para as ilhas dos mares do sul, onde inventou, digamos assim, uma estética taitiana, com aqueles quadros maravilhosos, cujo principal é “De onde viemos, o que somos e para

onde vamos”, ou seja, o sentido total de todas as coisas. Lá ele quis fazer uma pintura puramente não ocidental. Introduziu uma ideia de Bachofen, um grande antropólogo suíço do final do século passado, que era do conhecimento de Nietzsche, aliás: o matriarcado. Contra o Ocidente, onde Deus sempre é um homem, na Grécia e no antigo testamento, ele faz uma pintura só com mulheres, só com a natureza, a grande *physis*, por assim dizer.

Desse modo, a verdade, o *metron*, a medida, está nas ilhas dos mares do sul, e nós precisamos assassinar os gregos. Gauguin anuncia isso tudo, que vai terminar na filosofia de livros como *A decadência do Ocidente*, de Spengler, por exemplo, ou então no livro de 1937 de Husserl, *A crise das ciências europeias*, no qual ele pergunta: afinal de contas, o que temos no Ocidente? Apenas um humanismo empírico, à maneira da Índia ou da China? Ou nós temos a verdade? Isso significa dizer: nós podemos ou não desprezar a origem, em última análise, o fundamento da ciência ocidental, que é a Grécia? E já aí se coloca todo esse problema da origem.

A amizade de Nietzsche e Wagner já é, parece-me, indício dessa crise; já é, de certa maneira, a crise do fundamento. Porque a Grécia começa a ser problematizada pelo próprio Nietzsche. Wagner, por sua vez, inventa essa piada de fazer uma ópera sobre Buda, que não é ocidental, que não tem nada a ver com a tradição ocidental. Ou seja, onde é que fica nisso tudo o humanismo ocidental? O curioso é que Nietzsche se deu conta disso: de que havia uma espécie de dissolução no ar, cuja causa ele vê justamente em Wagner. Só que Nietzsche vê isso de modo contraditório, pois, em *O nascimento da tragédia*, ele fala em ouvir Wagner esquecendo a imagem e a palavra, concentrando-se apenas no sinfonismo puro, passagem que se encontra no momento em que ele faz elogio ao livro de Wagner sobre Beethoven (elogio que se refere, evidentemente, sobretudo ao quarto movimento da nona sinfonia, onde Beethoven introduz o canto coral e o solo). Nisso estaria, de fato, a possibilidade, o caminho aberto por Wagner para chegar a uma superação do passado. Já na obra póstuma Nietzsche fala de uma coisa muito

interessante. Ele diz, em um fragmento, algo mais ou menos assim: não é possível perceber Wagner! Ou se vê o espetáculo, aquelas valquírias voando, com aquela exuberância de cenário fantástica (Wagner era um ator, fundamentalmente, como pensava Nietzsche, aliás). Ou se vê Wagner, percebe toda aquela grandeza, ou então se ouve Wagner, com toda a fartura da orquestra. Mas as duas coisas conjuntamente, diz Nietzsche, é impossível, vai além das possibilidades humanas. Wagner, assim, exerceria uma espécie de ruptura.

Recordo-me que, um dia, eu estava na casa de um amigo escultor, quando ele fez uma observação muito perspicaz. Ele falou de um pintor pós-renascentista que fazia cenas maravilhosas de guerra. Nas suas palavras, ele fazia na tela o conceito de guerra. Vê-se a guerra, a guerra como um todo, na tela pintada. Havia a perspectiva renascentista e meu olho dava conta da inteireza da tela. Havia uma espécie de conaturalidade tal, de comunicação integral com a tela, que eu recebia, compreendia inteiramente a tela. Por outro lado, dizia ele, há o filme *Ran*, de Kurosawa. Em uma cena fantástica, um exército surge de dentro de um deserto. Pode-se dizer que, atrás do deserto, começa a dominar a tela, branca evidentemente. Esse deserto começa a crescer, mas não se vê todo o deserto e nem a tela mostra todo o deserto, Kurosawa não quer mostrar todo o deserto, ele quer fazer exatamente o contrário, pois o deserto é quase o infinito. Ou seja, estabelece-se uma ruptura no ato da percepção. Aquilo que eu estou vendo na imensidão da tela já não é perceptível pelo homem. Essa ruptura é a falta de comunicação. E Nietzsche, tanto quanto eu vejo, foi o primeiro a perceber esse fenômeno. Não podemos perceber a totalidade; ou percebemos uma coisa ou percebemos outra coisa.

O mais curioso, o mais anedótico, contudo, é que a evolução tecnológica dá razão a Nietzsche, porque ver Wagner em Bayreuth, no final das contas, é difícilíssimo, é caríssimo. É muito difícil chegar lá. Hoje em dia há o *videolaser* e outros aparelhos que facilitam as coisas, mas antes só se podia ouvir Wagner, como eu o ouvia, através de um disco de 78 rotações. Ouvia-se muito mal, é claro, mas, para a época, era uma

maravilha. Era essa maravilha da música a que Nietzsche se referia. Ele, de certa forma, dispensava o Wagner ator, o Wagner cenógrafo. Ele pensava justamente nisso, na obra de arte total, a grande totalidade na qual o homem sempre esteve inserido.

Nisso Nietzsche e Wagner coincidem, porque o ponto de partida da vivência da arte é a arte total, é a dança, é aquela ânfora que mostra Homero com a lira dançando. Ele recita Homero, canta Homero, dança Homero; e *mousiké*, como sabemos, quer dizer outra coisa, é linguagem, é uma linguagem que compreende a língua, compreende o ritmo, que é marcado pelos pés, compreende consequentemente a dança, compreende o canto, compreende todas as artes humanas. A arte nasce por aí, ela se torna abstrata ou separada subsequentemente, mas a arte é sempre esse impulso totalitário, total, a absoluta integração de todas as artes, e no fundo essa era a intuição originária de Nietzsche e era também a intuição originária de Wagner, evidentemente. Wagner queria recompor isso através de um certo artifício, e nisso ele encontra seu limite, sua decadência. Porque tudo era feito de modo tão artificioso que essa totalidade nunca conseguiu de fato ser alcançada. Ou só era alcançada intelectualmente ou de um modo digamos composto, compósito, que ia se compondo aos poucos, mas que fugia da possibilidade de uma visão instantânea, imediata. E foi justamente isso que Nietzsche percebeu.

Mas a ideia fundamental é essa visão absoluta, totalitária, presente em Nietzsche e Wagner. A divergência entre os dois, a impossibilidade do diálogo entre os dois está no modo de experimentar essa totalidade, que são opostos e não podem de fato ser compatibilizados. Não há como compatibilizar as experiências wagnerianas com as exigências nietzschianas. Há aí de fato uma ruptura, de tal modo que a amizade entre os dois só poderia, de fato, resultar em uma frustração.

*Ouvir e dizer a música*⁴¹

Tema difícil esse, o da música. Ou melhor: o difícil está em dizer com palavras aquilo que a música diz. Nem se acena aqui a uma transposição de equivalências – empreitada inexecutável, e que, se fosse realizável, talvez tornasse inúteis os dois tipos de linguagem, visto que substituíveis. Mas a dificuldade permanece: de todas as artes, é sem dúvida a música a mais rebelde à tentativa da transcrição conceitual. Poderia parecer o contrário, pois, afinal, existe o canto, e existe uma musicalidade inerente a cada língua.

Mas o fato subsiste inteiro: a bibliografia sobre a música, em sua especificidade, é mais escassa do que seria de imaginar. Claro, há toda essa imensa biblioteca sobre música. Acontece que, na sua quase totalidade, os seus livros, ainda que imprescindíveis, perdem-se no pitoresco biográfico, ou num tecnicismo demasiado especializado que tudo desvia para a partitura, ou ainda em interessantes coordenadas históricas explicativas da arte de modo geral. Mas dizer a música? É como querer atingir um limite impalpável, evanescente. E, no entanto, há autores que caminham nessa direção, que se aproximam de uma região impenetrável, como um Jankélévitch ou um Schloezer.

Há pensadores que revelam uma notável afinidade com o mundo das artes; neles, a vivência artística funciona como uma espécie de matriz, fonte inspiradora, ou como envolvimento numa esfera

41. Nota dos organizadores. Texto digitado a partir de datiloscrito original do autor, sem data.

pré-reflexiva da qual vai depender a verve mais incisiva de todo um pensamento. Assim, Gabriel Marcel afirmava que toda a sua obra derivava da música – aliás, ele foi também compositor. Outro exemplo: por que a insistência de Sartre em ouvir, conforme declarou em uma de suas últimas entrevistas, quatro horas de música diariamente? Qual a relação disso com sua insopitável exigência de lucidez e transparência? Ou ainda: não causa espécie alguma que o último ensaio de Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, dedicado à análise das artes plásticas, constitua uma síntese perfeita do espírito de toda sua obra; nem surpreenderia se essa obra, que permaneceu inacabada, terminasse se completando com um derradeiro livro, todo dedicado, digamos, à interpretação de um único quadro. E Bergson? Os intérpretes são unânimes em afirmar que tudo em seu pensamento se encaminhava para a construção de uma estética. E de fato, a sua famosa “duração” e o sinfonismo de sua visão cósmica não estão como que a solicitar sua complementação numa estética da música? Realmente, é pura ilusão pretender que o pensamento racional se baste na suficiência de conceitos autorreferenciais. E essa constatação, longe de caracterizar um colapso ou uma deficiência, estabelece o pensamento em face de um desafio que é a própria medida de seu labor.

Enio Squeff já soube conquistar o seu público; labutou na imprensa, durante anos, como crítico, e participou de júris dos mais exigentes concursos de música nacionais e internacionais. Squeff reuniu, neste livro, um punhado de ensaios que mostram, em excelente nível, a maturidade de sua meditação sobre o fenômeno musical. Goethe gostava de afirmar que a poesia é poesia por saturação de experiência. No caso de Enio, a saturação da experiência musical como que transborda para adensar-se no pensamento necessário; são páginas que se mostram felizes em todos os sentidos. E o essencial foi alcançado: despreziosamente, Enio Squeff deixa ouvir melhor a música, ele converte o ouvido.

*Arte e comunicação*⁴²

Eu quero colocar o problema da arte sob o prisma da comunicação, vale dizer, a relação que há entre arte e público. Normalmente se considera o problema de um modo exterior, como se se tratasse de uma correlação entre termos aparentemente estranhos. De saída convém afirmar que a comunicação não se acrescenta à arte como um dado que lhe é sobreposto. Não se pode dizer que existe primeiro a obra de arte, e depois vem a comunicação incrustar-se nela. Ao contrário disto, devemos dizer que a arte, em certo sentido, é comunicação. O ser mesmo da arte, ou o seu fundamento, já é desde sempre comunicação. E mais, pode-se afirmar até que a arte é desde sempre comunicação independentemente do entendimento que o homem possa ter de uma obra de arte. Mas, neste caso, como é que se compreende isto de comunicação da arte? Como é que se compreende que ela possa ser tão visceralmente comunicação, quando hoje ela parece ser tão inóspita, tão estranha ao homem? No passado, a arte está natural e espontaneamente imbricada com o todo sociocultural, e o problema da comunicação não chega a rigor a colocar-se. Em nossos dias, ao contrário, se há um problema grave entre todos em relação à arte, esse problema é exatamente este da comunicação. Tudo se passa como se a arte tivesse perdido a sua razão de ser. Mesmo entre as pessoas mais cultas, mesmo as que têm um comércio frequente com a arte, o que

42. Nota dos organizadores. Texto digitado a partir de datiloscrito original do autor, sem data.

se verifica é que quase sempre estas pessoas se refugiam no passado: elas se comprazem com os mestres da Renascença e passam apressadas diante das reproduções de um Kandinsky. Há pessoas que ouvem com deleite e entusiasmo Bach, Beethoven e Brahms, mas este entusiasmo desaparece e é substituído por reticências quando se trata de um Bartók. Obviamente, a comunicação está em crise. E é sobre este problema que pretendo tecer algumas considerações. Não no sentido de fornecer algumas receitas para que se compreenda melhor um Kandinsky ou um Bartók, mas no sentido de tentar compreender melhor o fundamento da arte em relação ao problema da comunicação. As posições hoje diante desse tema são as mais diversas.

1) Há um antipático grupo de iniciados que fazem arte e que se sentem marginalizados. Eles pretendem que não há mais lugar para o grande público na arte contemporânea. Se não pensam assim, ao menos agem como se pensassem. Segundo estes, estabeleceu-se um divórcio, um abismo intransponível entre a arte e o homem: a arte é necessariamente esotérica, ela supõe todo um processo de iniciação. E, no entanto, diante deste hermetismo, a arte mesma como que se vinga. É curioso que uma certa forma pictórica, que não é aceita pelo público quando vista sobre a tela do pintor, passa a ser freneticamente aceita quando transposta para os vestidos das mulheres. Claro que se poderá dizer que aqui se verifica uma degradação da arte, e que ela é reduzida a elemento decorativo. Mas talvez a degradação não seja tão grande assim. Nós vivemos o chamado período industrial da cultura, com todas as suas determinações econômicas. E a relação que se estabelece hoje entre a arte e a produção industrial substitui a relação antiga entre arte e templo, arte e palácio.

De qualquer forma, é incontestável que a mesma pessoa que repudia uma forma pictórica num quadro aceita esta mesma forma em um outro contexto. Talvez se possa até dizer que o preconceito também é em boa medida dos artistas, presos ainda a um aristocratismo que se tornou definitivamente impossível. Mas na arte chamada hermética se verifica uma ruptura entre a arte e o público, e a

comunicação entra em crise. Neste caso a comunicação se estabelecerá a partir da própria arte, mas de uma arte que ao mesmo tempo se recusa à comunicação.

2) Mas há uma segunda posição que pretende estabelecer a comunicação a partir do público: o público deve ser o critério de toda e qualquer arte. Ora, como o público de um modo geral tem hoje pouco comércio com a arte, o critério que deve presidir a todo juízo de valor deve ser o da imediatez. Ou bem se verifica uma comunicação imediata entre público e arte, ou então a arte não tem sentido. A arte que não consegue ser imediata perde valor. Esta posição me parece inaceitável, porque não se pode estabelecer o público, simplesmente, como critério para a arte. Em primeiro lugar porque nesta posição se tende a reduzir a obra de arte a um *pragma*, a um objeto que se usa, a arte está a serviço. Ela serve, por exemplo, à divulgação de um ideal político. Mas se nós considerarmos a arte deste século, sempre ou quase sempre que ela se dobrou ao ideal político as consequências foram desastrosas. Passa-se a fazer uma arte de propaganda, que redundará na negação da arte. Em segundo lugar, verifica-se neste caso um processo de nivelção da arte. Se a comunicação imediata é o critério, em matéria de música dificilmente se irá além da melodiosidade de um Tchaikovsky. A música fica reduzida a um disco que atingiu grande tiragem: música clássica para quem não gosta de música clássica. Evidentemente, este critério é incompatível com a arte, ou só atinge um tipo possível de arte, que tende a ser arte menor. Em terceiro lugar, se há esta nivelção, a rigor a arte se torna inútil: ela será apenas a ocasião que possibilita um momento de prazer⁴³, e este prazer esgota o conteúdo da arte. Por isto mesmo, esta pretensa democratização da arte implica o aburguesamento da arte. Em quarto lugar, se isto é assim, a arte não trará mais novidade ao homem, a arte não será mais o lugar em que o homem possa aprender algo, educar-se, captar a realidade de

43. Ou de exaltação.

um modo novo. Com outras palavras, não se poderá mais falar em educação estética do homem. O homem não se ergue até a arte, é a arte que desce até o homem deseducado. Eu lembro uma notável frase de Da Vinci: “O amor é tanto mais ardente quanto o conhecimento for mais perfeito”. Se não houver este esforço do homem de erguer-se ao nível da arte, a própria capacidade de entusiasmo do homem ficará prejudicada. Mas isto tudo não quer dizer que a comunicação nada tenha a ver com a arte. Eu acho simplesmente que o problema está mal colocado. A imediatez da comunicação não pode ser o critério da arte, simplesmente, porque ela ignora a arte. Mas eu diria mais: nem mesmo a comunicação mediata, do homem que estuda e se esforça, é critério da arte. E, no entanto, a comunicação pertence à arte: simplesmente porque sem comunicação não há arte.

Eu diria o seguinte: a comunicação nunca é critério para a arte, para avaliar uma obra. Mas a comunicação pertence à essência da obra de arte. A arte tem outros critérios que a comunicação, e é a partir destes outros critérios que se pode colocar inclusive o problema da comunicação. Isto nos leva a uma nova pergunta: qual é o fundamento da obra de arte? Porque é este fundamento que preside uma obra. E respondendo a esta pergunta pelo fundamento, atinge-se o problema do critério de uma obra de arte e atinge-se o problema da comunicação. Ou melhor: o problema do fundamento da obra de arte resolve em si também o problema da comunicação da obra de arte. O fundamento é que é o critério, e é a partir deste fundamento que a comunicação se pode estabelecer. Mas antes de entrar neste problema do fundamento, eu quero chamar a atenção para uma terceira posição. Eu já chamei a atenção para duas posições: na primeira o critério está na obra hermética, e a comunicação é impossível: a arte se torna um privilégio esotérico. Na segunda, a comunicação imediata pretende ser o critério, e então se ignora a arte. Notem que nos dois casos é sempre a imediatez que se impõe como critério: a diferença é que num caso, a imediatez não pode ser atingida, e a arte é recusada. No segundo caso, a imediatez se ilude:

há uma ilusão de que se atinge a arte: há uma ilusão porque esta comunicação imediata é necessariamente superficial. Em ambos os casos se permanece preso ao critério da comunicação e mais, a uma comunicação imediata, e é exatamente isto que deve ser contestado. Mas há um terceiro critério, e que vai nos levar, a despeito de si, ao problema do fundamento da obra de arte.

3) Esta terceira posição é a mais espalhada, a mais vulgar hoje, e é aparentemente mais profunda, porque ela recusa a imediatez. Esta terceira posição pretende estabelecer a comunicação não a partir da obra hermética, nem a partir da nivelção popular, mas a partir do artista, da verdade do artista. O artista é que permitiria de fato que se atingisse o conteúdo próprio de uma obra. De tal maneira que, conhecendo-se o artista, se conheceria a obra. Assim, quanto mais profundo fosse o conhecimento da vida torturada de um Van Gogh ou de um Beethoven, melhor nós poderíamos penetrar nas profundezas desta obra. O autor da introdução do terceiro volume das obras completas de Tirso de Molina (Aguilar): “Aspirei a reconstituir primeiro o homem, porque no homem está em potência a sua obra”. E mais: “A medida em que exumava o homem surgia com ele sua obra ‘unimismada’, tornada una com sua existência” (p. 11). Sabe-se que, historicamente, esta posição passou a vigorar a partir da Renascença, com o surto da biografia, e logo depois com o elogio do gênio, da individualidade criadora. De fato, ela pactua com o individualismo. Mas é uma posição que também não pode ser aceita, ela é ao menos insuficiente. Em primeiro lugar, ela tem um mérito em relação às outras posições: ela recusa a imediatez como critério e recorre a um critério mediato. Acontece, porém, que este elemento mediato, em certo sentido cai fora da obra de arte, visto que se trata do artista: o artista é o elemento mediato que permite a comunicação com a obra de arte. E então surge uma suspeita: a obra de arte se torna um meio, e através dela o que realmente se conhece é o artista. A obra de arte seria o elemento enriquecedor de uma psicanálise do artista. Mas o que é que me garante que este elemento poderia permitir a compreensão da

obra de arte?⁴⁴ Em segundo lugar, eu diria que esta compreensão da obra de arte é fonte de má-fé: se o binômio arte-artista é suficiente, então o recurso a um terceiro fator se torna inútil; por exemplo, ao fator social ou ao fator histórico. Esta observação é importante porque permite compreender que esta posição permanece presa do individualismo, que é das piores manifestações da cultura contemporânea. Em terceiro lugar, há um argumento que se define mais ou menos assim: tal dramaturgo americano tem problemas psicológicos, ele deveria fazer uma psicanálise. Mas, neste caso, o elemento digno de uma psicanálise é que emprestaria originalidade a uma obra de arte. E nesta posição a obra se inutiliza, porque no momento em que o seu autor se submetesse a uma psicanálise, a obra perderia a sua razão de ser. Claro que se pode dizer que psicanálise não é bem isto, que esta é uma compreensão falsa da psicanálise. Mas não é a psicanálise que está em jogo aqui. O fato é que esta posição é a mais frequente em nossos dias, e é a que brota, diante de certas obras de arte, de modo mais espontâneo. Eu resumiria tudo isto dizendo que nesta posição se transfere o problema da obra de arte para um possível e imaginário diálogo entre o público e o artista. E a obra seria apenas um apêndice deste diálogo. Mais uma vez, o problema não está aqui. Transfere-se o problema da comunicação com a obra ao problema do diálogo, da comunicação entre público e artista. Mas é exatamente aqui que surge novamente o nosso problema: qual é o fundamento que possibilita este diálogo do homem com a obra, ou do homem com o artista? O que fundamenta a comunicação? Porque estas maneiras todas de colocar o problema da comunicação supõem que as realidades que se vão comunicar sejam mais ou menos exteriores umas às outras. A comunicação seria simplesmente um resultado, algo que viria depois. E, em certo sentido, isto está certo: porque a

44. Em toda, sem implicação? Em certo sentido, a arte sempre é meio. Mas é suficiente dizer que ela manifesta o artista? Ou será que a obra nos mostra algo que transcende, e em muito, o artista (embora possa incluir também o artista)?

comunicação supõe, de um lado, esta pessoa concreta e, de outro, tal obra de arte determinada: é a partir deste binômio que se estabelece a comunicação. Com isto, porém, ainda não se resolve o problema, porque resta o que é que permite a comunicabilidade da comunicação entre duas realidades aparentemente estranhas. O problema consiste então em perguntar qual é o fundamento disto que resulta em uma comunicação entre duas realidades aparentemente estranhas. Ou ainda: qual é a raiz desta comunicação, desta comunidade? Isto redundaria em perguntar: qual é o fundamento da obra de arte? O que vem à tona na obra de arte para que ela possa suscitar a entrega do espectador? Por que é que a obra de arte consegue suscetibilizar o espectador? Se se estabelece a comunicação, é porque há um fundo comum que possibilita a comunicação. E este fundo comum é o que deve ser elucidado para que se possa de fato atingir o fundamento da comunicação. Serei esquemático.

Quando contemplo uma obra de arte, quarteto de Brahms ou quadro de Paul Klee, a obra está aí, diante de mim, como um todo que se basta: a obra tem certa autossuficiência. A obra de arte é um estar em si, ela repousa em si mesma. A obra é um repouso. Mas o repouso aqui nada tem a ver com quietude. O repouso não pode ser compreendido como o oposto do movimento, ou como aquilo que exclui o movimento. Heidegger: “Só o que se move pode repousar. O repouso depende do tipo de movimento”. Há um movimento que se reúne na peça musical ou no quadro. Notem que por movimento não se deve entender aqui algo de físico: o movimento é algo que acontece no repouso, ou que é acontecido no repouso: o repouso reúne em si, ou unifica, um movimento que aconteceu. Através do fazer do artista, a obra se apresenta como uma condenação, algo é reunido nela, e vem ao repouso, a estar em si. Bem, isto parece mais ou menos óbvio. O nosso problema começa agora. Eu pergunto: este acontecido do movimento que repousa na obra de arte, onde é que encontra a sua raiz? O que é que vem a acontecer na obra de arte? O que é que se reúne na obra? Eu disse que ela é um estar em si, mas isto não quer

dizer que ela possa ser compreendida simplesmente a partir de si, de modo absoluto, como se ela fosse um pequeno deus⁴⁵. A obra de arte, e aqui está a medida de sua grandeza, se lança a partir de raízes que a transcendem. A obra reúne em si, consegue a síntese de uma matéria – som, cor, pedra – e de um sentido: a matéria esposa um significado. Assim, a obra se compreende a partir de uma duplicidade: ela deve ter, conseqüentemente, uma dupla raiz. Heidegger chama esta dupla raiz de terra e mundo. Por um lado, o elemento telúrico, do qual vem e no qual mergulha a obra, e, por outro lado, o mundo, isto é, a densidade humana da história, que se manifesta na obra de arte. Perguntemos: o que é mundo e o que é terra? Digamos que a obra expõe um mundo e produz a terra. Nós temos que saber em que sentido se verifica uma exposição do mundo e uma produção da terra. Em que sentido se pode falar em exposição do mundo? O que é exposição? Não se trata de exposição no sentido usual da palavra. Exposição quer dizer pôr para fora, dispor de tal maneira que tudo possa ser visto: é a vitrine. O que é exposto numa vitrine tende a esgotar-se em seu ser-visto: a validade do exposto numa vitrine supõe uma comunicação imediata, um deslumbramento. Uma vitrine é tanto mais perfeita quanto mais ela reduz o objeto exposto a este ser-visto. O objeto tende a esvaír-se no seu ser-visto. E nós já sabemos que há uma posição que pretende que esta comunicação imediata seja o critério para a validade estética da obra, porque ela deve atingir o maior número possível de pessoas: mas este é um critério exterior e que reduz a obra a um objeto de vitrine. E a consequência é que nós teríamos apenas o impacto de duas exterioridades que se encontram ao acaso. E notem que não se trata aqui de defender, contra a comunicação imediata da vitrine, uma arte hermética, porque o hermético é simplesmente o polo antitético da comunicação imediata: a arte hermética é aquela, precipuamente, que se recusa à imediatez da comunicação. E o melhor índice disto é

45. Nem o artista é um pequeno deus, que explicaria por si só a obra, nem a obra é um pequeno absoluto alheio a tudo.

que, mesmo na publicidade, na propaganda, se usa o hermético: é um truque: e o truque age como se a redução do objeto ao ser visto não se pudesse verificar. Se isto é assim, nós temos que tomar a palavra exposição num outro sentido. Mas que sentido é este? A obra expõe, no sentido de que ela apresenta ou manifesta um mundo. Através da obra se “abre ou se desvela um mundo, e este mundo é mantido numa permanência vigente”, neste repouso que é o estar em si da obra de arte. Assim, a exposição não significa a redução da obra ao objeto-vitrine, ao ser-visto; a exposição põe para fora, ou desvela, revela, manifesta um mundo. E então perguntemos: que mundo é este, que se manifesta na obra de arte? O mundo não é uma simples coleção de coisas dadas, que possam ser ou não conhecidas, que possam ser ou não enumeradas. Também não é uma simples moldura que se acrescentaria a tudo o que é dado. O mundo não é um objeto que está diante de nós, e possa ser visto ou agarrado, não é uma coisa. E, no entanto, o mundo não é nada de abstrato: é mesmo o mais concreto. O mundo é sempre um não objeto ao qual estamos submetidos. O mundo é aquilo que dá à cultura grega um estilo, uma atmosfera, um sentido: e é este estilo, este modo de ser grego que se manifesta, que vem à tona, na estátua, no templo, na tragédia. Digamos então que o mundo é o sentido mais radical da historicidade grega. Por isto é que Heidegger pode dizer que “o mundo mundia, ele é, lá onde acontecem as mais essenciais decisões de nossa história, por nós tomadas e abandonadas, negadas e novamente formuladas”. No mundo como que se reúne uma espacialidade, um sentido, e dentro desta espacialidade acontece o existir humano. É este sentido que torna o mundo grego outro que o mundo medieval, por exemplo. E através do fazer artístico se verifica a presentificação deste sentido histórico. Assim é que um templo grego reúne em si, através do fazer artístico, ou presentifica ou torna presente o mundo grego. Portanto, através deste fazer concreto do artista ele condensa um mundo; e neste sentido é que a obra é a exposição de um mundo. Uma sinfonia de Beethoven só é possível nos tempos modernos, porque é manifestação destes tempos: é ela que nos permite uma inspeção,

um olhar para dentro do mundo moderno: através de uma sinfonia nós adquirimos como que o gosto de seu tempo, o sentido de sua historicidade. A obra de arte é assim um erigir, e neste erigir acontece um mundo. O mundo é como que libertado através de sua manifestação. E, nesta manifestação, o artista põe o mundo em uma estrutura. Digamos, então, que a obra de arte é compreendida pelo mundo, ela é possível a partir do sentido da história, e ela liberta esta história, ela liberta o mundo chamando-o a si; a criação de uma obra torna o mundo presente na obra. Na arte, é o gosto primeiro, mais original, que se desvela. Neste sentido é que a obra pode ser compreendida como a exposição de um mundo: ela abre aquele espaço no qual acontecem as decisões mais fundamentais do homem, ela desvela o sentido último da história. O mundo é fundamento da obra de arte. Mas não basta falar em exposição do mundo, para compreender a obra.

Fiz referência antes à produção da terra. Vale dizer que outro fundamento da obra é este elemento telúrico. A pedra não tem mundo. O som não tem mundo. Mas pedra e som são fundamentais para que se possa erigir um templo, uma sinfonia. Telúrico diz-se por exemplo da telegrafia pelo solo, a transmissão pelo solo. Pedra e som são elementos telúricos. Na obra de arte se verifica uma produção da terra. O que é isto de produção e o que é isto de terra? Produção quer dizer fazer algo, produzir: o homem ou a máquina produzem utensílios e o homem se serve disto que ele produziu. Evidentemente, não é neste sentido que devemos entender produção, e muito menos produção da terra. Devemos tomar a palavra produção no seu sentido etimológico: produção é um *duzir*, conduzir, levar para a frente, é um trazer para a frente. Na obra de arte se dá a produção da terra: a terra é levada para a frente, ela se manifesta ou é revelada na obra de arte. Assim como a obra expõe um mundo, assim também ela produz terra. Isto quer dizer que a matéria de que a obra é feita é posta à vista, ela adquire um relevo novo através da obra. No utensílio, a matéria como que desaparece: ela é usada e gasta, porque a matéria fica subordinada à utilidade do utensílio: a madeira com que o homem faz um objeto como

que perde a sua condição de madeira. Na obra de arte acontece exatamente o contrário: a matéria com que é feita a obra passa a impor-se com um esplendor novo. Vale dizer que na arte a pedra é realmente pedra, o som é realmente som, a palavra é realmente palavra. Na linguagem comum, a palavra é utilitária, é práxis, ela é apenas comunicação: ela serve algo e, neste servir, ela se esvai, ela desaparece: ela não funciona como linguagem, ela funciona a partir daquilo a que a linguagem serve. No poema, ao contrário, a palavra é palavra, ela se impõe em sua dimensão própria, sem dimensão utilitária. Isto quer dizer, portanto, que, quando uma obra de arte expõe um mundo, concomitantemente a matéria de que é feita a obra é posta em evidência, a matéria se manifesta e se impõe na sua condição de matéria. Neste sentido é que a matéria é produzida, ela se impõe, vem para a frente. Mas isto ainda não basta. Quando a pedra ou o som são postos em evidência, o que se produz é a terra, o elemento telúrico, a obra de arte fica como que presa por baixo. O que é então a terra? Não é uma massa, um planeta. Esta terra é o que os gregos chamavam de *physis*, natureza, é o que nasce, o que possibilita todo nascer, todo desabrochar. Assim a rosa é este desabrochar, é este movimento que vem do fundo até atingir a sua plenitude. Mas esta plenitude da rosa supõe o escondido, ela mergulha em algo que não se pode manifestar. Assim é que a terra produz, ela leva para a frente as coisas, permite o surto das coisas. A terra é como que a *poiesis* do próprio real. Ela é como que um inconsciente, um misterioso, ela permanece escondida. “A natureza ama esconder-se”, Heráclito. Mas este permanecer escondido é o que permite por outro lado toda manifestação. Heidegger: “Sobre a terra e na terra o homem histórico fundamenta o seu morar no mundo”. A terra ilumina aquilo no qual e sobre o qual o homem funda o seu morar. Assim, quando o artista usa a matéria, este uso prende a obra a terra. Na medida em que a obra permanece presa à terra, a obra é como que devolvida a terra. Digamos que o que a obra de arte diz ou manifesta vem de longe, e este vir de longe se explica porque a obra deixa a terra ser terra. Precisamente porque ela mergulha na terra, é que ela permite a manifestação

da terra. A terra refere-se, portanto, como que a uma situação-limite da obra de arte, é o telúrico que vem à tona, que se manifesta, e este manifestar-se supõe o permanecer encoberto, escondido. Podemos então dizer que a obra de arte é terra assim como ela é mundo: ela é a confluência destas duas regiões: através da exposição do mundo e da produção da terra, a arte esposa uma amplidão: são dois traços que se pertencem na unidade da obra. Eu disse antes que a obra de arte é um estar em si, é um repouso, mas um repouso que resulta de um movimento: agora podemos dizer que mundo e terra são as raízes deste movimento que vem a condensar-se no repouso que é a obra. O mundo não é sem a terra e a terra não é sem o mundo. O mundo é este sentido, esta luz, esta transparência, através da qual se visualiza o caminhar de um povo histórico: é o sentido mesmo da historicidade. Acontece que este sentido nunca é absoluto, nunca é totalmente claro: ele se encontra como que encarnado, e o que permite compreender esta encarnação é a terra. O mundo só é possível sobre a terra, fundado na terra, e a terra se ergue, se manifesta através do mundo. A grandeza de uma arte advém do fato que resolve este conflito harmonioso entre mundo e terra, numa estrutura determinada, musical ou pictórica. A verdade de uma obra de arte se dá sempre neste claro-escuro, sempre devassado e sempre indevassável. Dito isto, podemos voltar, para concluir, ao nosso tema da comunicação.

Da análise feita se pode compreender em que sentido se verifica a própria possibilidade da comunicação da obra de arte. Não se trata apenas de compreender a obra de arte como um caso à parte, presa à sua particularidade, e com a qual eu me comunicaria tão só através de ocasionais coincidências. Eu disse no início da aula que a comunicação pertence à essência da obra de arte: não à arte, mas à sua essência. Isto quer dizer que não é a comunicação que define precipuamente uma obra, e por isto mesmo a comunicação não é critério para aceitar ou recusar tal obra de arte. A arte visa muito mais, e porque ela visa muito mais é que ela possibilita a comunicação. Ela visa então o quê? Ela visa esposar, desvelar, manifestar uma amplidão muito mais vasta

que a comunicação, que eu procurei elucidar através de dois conceitos-limite: mundo e terra. Através de um artista é esta amplidão que vem à tona dentro de um estilo determinado. Esta é a finalidade primeira e fundamental de toda arte: o desvelamento da verdade, um tornar visível o invisível. Mas é precisamente porque se trata da verdade, que se fundamenta também a possibilidade da comunicação. A arte manifesta o mundo e a terra aos quais eu mesmo pertencço: por isto toda arte é minha, ela é em mim. Desta forma, a comunicação chega a ser realmente uma comunicação. Não se trata apenas de uma mensagem mais ou menos arbitrária ou mais ou menos essencial que tal artista pretende transmitir aos outros: isto é secundário, é o aspecto mais contingente da obra de arte. O que importa é que ela seja a manifestação de uma terra sobre a qual o homem constrói a sua morada. Por isto é insuficiente pretender que a comunicação só se estabeleça dentro dos limites que autoriza a percepção imediata, através do ouvido ou da visão. Isto permanece exterior. A percepção imediata instaura a possibilidade a partir da qual tem sentido falar em comunicação. Não se trata também de resolver tudo em termos confinados na realidade estritamente individual e exclusiva do artista, porque desta forma se atomiza a realidade humana e se compreende o homem de um modo insuficiente, como se ele, e tão só ele, fosse a causa e a origem da arte. A comunicação nunca pode ser compreendida a partir do individualismo: é o contrário que vale: o individualismo é que deve ser compreendido como um deterioramento da comunicação. O homem já é desde sempre inserido na realidade, e um possível problema ou uma possível ruptura só podem ser compreendidos a partir desta inserção. Em nossos dias existe, sem dúvida, uma crise na relação arte-público. E o lugar em que se manifesta esta crise é a reiterada tentativa, que se impõe de um modo espontâneo, de reduzir a arte a um problema de comunicação: quer de uma comunicação imediata, que pretende ser critério, quer de uma comunicação mediata, através do artista. Mas nesta perspectiva, se a comunicação comanda o espetáculo, então o espetáculo está fadado ao fracasso. A comunicação deve surgir como

superabundância e não como problema inicial. Por isto é necessário que se caminhe da comunicação à essência da comunicação, aquilo que torna a comunicação possível; que se volte da arte ao fundamento ou à origem da obra de arte, porque é só a partir deste fundamento que a obra se torna inesgotável. Se a arte fosse apenas a satisfação de um momento ou o esplendor da exterioridade, a própria comunicação seria inútil. Mas a arte não é apenas esta satisfação ou este esplendor: ela é a manifestação de uma realidade que é a medida do homem; e de uma medida definitivamente imbricada no claro-escuro, e que por isto o homem nunca termina de aprender. A visão do homem nunca é suficiente; e se há algo, além de toda ciência, que possa ensinar isto ao homem, é a arte. Há uma frase, singela, aparentemente banal e profundamente verdadeira de R. Schumann: “O aprender não conhece fim”. Os meus votos são de que esta frase lapidar se torne o lema do Seminário Livre de Música.

A comunicação como problema⁴⁶

Propus este título para minha palestra, mas acho que ele precisa ser melhor formulado. A verdade é que em todo o passado ocidental a comunicação, a rigor, nunca se constituiu em problema. A comunicação existia simplesmente, respaldada, no passado, pela presença da religiosidade. Com sua presença, Deus permitia que tudo se comunicasse, que a comunicação dos indivíduos se verificasse de fato, e que se verificasse também este outro fato maior, que é o próprio mistério, através da arte. Ele se fazia presente e conseguia comunicar tudo com todos. Uma totalidade do próprio sentido do mistério religioso no Ocidente.

Depois, começaram as crises, e uma crise que se avoluma cada vez mais, e passou-se a falar até mesmo em morte de Deus. É a partir daí que se pode falar em comunicação como problema, ou seja, a comunicação, de espontânea que era, de repente passa a ser problematizada como que por dentro dela mesma. Eu dou um exemplo filosófico disso. No século XVIII, um homem de importância singular para o pensamento, Kant, autor da *Crítica da razão pura*, e que problematizava de fato o conhecimento, nunca pôs em dúvida a possibilidade do conhecimento. Ele perguntava apenas: como se verifica o conhecimento?

46. Nota dos organizadores. A transcrição desta conferência foi publicada em 2001 no livro *Letras e comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*, organizado por José Carlos de Azeredo.

Sobre o ceticismo, ele dizia apenas que não é uma opinião séria. Nesse passo da *Crítica*, ele usa uma palavra a que dá um relevo todo especial. Trata-se do termo “adequação”. A adequação de fato se verifica, e não pode se pôr em dúvida. Não é uma opinião séria pôr em dúvida essa presença da adequação, o acontecer da adequação. Vou voltar adiante a esse tema. O curioso é que Kant – que é um derrubador da metafísica, não dos problemas metafísicos, mas da possibilidade de uma ciência da metafísica –, Kant, repito, não põe em dúvida o problema da comunicação. Ele ainda se comporta como se estivesse em solo metafísico. Agora, com a crise da metafísica, logo depois da morte de Hegel, ou na virada do século XIX para o XX, surgem diversas ramificações das escolas, digamos, neokantianas. E é com essas escolas que se começa de fato a perguntar se o conhecimento é possível, se a comunicação de fato se verifica. E nós encontramos hoje, a partir dessa época, justamente, a disseminação, digamos, a proliferação de posições em diversos níveis, em diversas maneiras, do ceticismo.

O que eu quero enfatizar é que a comunicação estava por tudo e que ela sempre tinha embasamento no próprio Deus, no mundo das essências divinas. Volto, assim, brevemente, ao conceito de “adequação” – *adequatio* em latim, termo brilhantemente cunhado por Cícero para traduzir um conceito grego. A adequação é uma via para se “ir ao igual”. Quando eu conheço, vou literalmente à igualdade do igual. O conhecimento é essa frequentação da igualdade do igual, uma frequentação da igualdade das coisas que são iguais. Essa igualdade é a própria essência da coisa, e o filósofo ou o cientista é o homem que tem como missão vislumbrar ao menos, tentar esta frequentação da essência. Porque é passando por ela que ele pode reconhecer, já dizia Platão, aquilo que essa água é. Porque as águas todas são mortais, as águas todas são finitas, perecíveis. Elas todas são imperfeitas. Mas há uma essência da água, que é a perfeição, que é o absoluto e que serve de *metron*, de medida para toda é qualquer água. E o conhecimento passa por essa medida. Isso quer dizer que o conhecimento se dá de um modo, digamos, “piramidal”.

Nós encontramos uma dicotomia na base da pirâmide, sujeito e objeto, e a missão do sujeito é conhecer, transformar, modificar, criar a obra de arte, esse objeto. Agora, essa passagem não se faz diretamente, no passado, do sujeito para o objeto; isso é considerado um caminho espúrio, um caminho perigoso, porque se perde no mundo das aparências e as aparências são falaciosas. É necessário que o sujeito se erga até o plano divino das essências e de lá ele possa vislumbrar então aquilo que o objeto é. É essa pequena viagem que Platão descreve, por exemplo, no mito da caverna, conhecido de todos; essa pequena viagem é que é a garantia do conhecimento e da ciência. Em todos os planos é assim. Também é assim na política, onde o rei, a figura do rei é como que assistida diretamente pela presença de Deus. O rei é sagrado e consagrado. Ele é a lei, e a lei é de origem divina. Todo contrato da realeza pressupõe, portanto, a natureza divina da própria figura do rei. Se a legitimação do poder passa por Deus, na obra de arte o mesmo processo se verifica.

A grande arte do passado sempre foi, digamos, uma arte político-religiosa, e era fundamental que através da visão das coisas divinas, do esplendor da verdade, como dizia, por exemplo, Santo Tomás de Aquino, se chegasse à criação da obra de arte. Isso quer dizer que a obra de arte teria de passar por um processo de imitação, que – e aqui lembro apenas o nome de Platão – é justamente um procedimento através do qual, mercê da intervenção divina, se chega a essa obra de arte. E a tradição toda era tão coerente neste particular que tudo aquilo que dispensasse Deus era preterido. Para os gregos, por exemplo, a comédia não era propriamente arte. Quando Aristóteles diz que “a comédia se destina só a homens inferiores”, socialmente inferiores, ele está simplesmente alijando a comédia do âmbito da arte. Para que possa haver arte, segundo Platão, o critério fundamentalíssimo, que inventa a própria possibilidade, a necessidade da arte, é a educação. Só é arte aquela arte que realmente educa o homem, e educar o homem, para os gregos, já quer dizer colocar o indivíduo em contato com os universais. Os universais são esses conceitos, essas luzes, ideias divinas, as coisas mais importantes e fundamentais que há na realidade. A

educação é feita para isso, tem uma direção pedagógica e sem a pedagogia não pode haver uma arte autêntica, mas tão somente cópia, coisas inferiores, coisas de aparências e que não desempenham um papel fundamental no processo de educação.

A imitação, assim platonicamente interpretada, na qual se fundamenta a arte, deve distinguir-se da cópia. A cópia é mera repetição da coisa, desse objeto na pirâmide. A imitação que se reduz à cópia tem que ser marginalizada, porque perde a vocação maior. Ela não conhece esse hábito saudável que é saber o que é de fato a coragem de Ulisses, virtude que se canta e até mesmo se celebra por meio da dança. Através do canto do verso homérico e da dança educa-se de fato o jovem para que nele se introjete, digamos assim, esse valor fundamental do guerreiro que é justamente a coragem.

A certa altura, porém, todo esse edifício teológico, digamos assim, em que tudo passava por Deus e se fundamentava em Deus, começa a ruir, a entrar em crise violenta. Na ciência, na filosofia, as coisas se apressam. Deus começa a ser dispensado. No século XVII, por exemplo, René Descartes parte – este é o ponto de partida de todo o edifício de sua metafísica – de uma experiência absoluta, que é o *cogito*: penso, logo sou. A novidade, a grande novidade que as experiências de Descartes trouxeram está no fato – que parece secundário, mas não é – de que essa experiência dispensa a experiência do absoluto, para ser simplesmente uma experiência absoluta, feita pelo próprio homem. Um homem agora abandonado à sua própria autonomia e que deve assumir a responsabilidade da verdade, do conhecimento e de tudo aquilo que é a existência humana. Ora, isso significa na filosofia, vai significar logo em seguida em todas as ciências através, por exemplo, do nominalismo. Não vou me deter aqui neste tema, mas é oportuno assinalar que também significa na arte e na política, em que o exemplo de Shakespeare é lapidar. Nos tempos novos temos a experiência da democracia, em que não se mata simplesmente o rei, faz-se muito mais: mata-se a ideia de rei. É isso que o século XVIII vai realizar através de revoluções, e o século XVI na Inglaterra já fazia em seu teatro.

Em Shakespeare, há toda uma galeria de reis, há toda uma história dos reis ingleses. Há um detalhe, porém, em toda essa galeria: é a ideia de que o poder do rei é divino. A realeza encontra o fundamento do seu exercício numa autorização dada, outorgada, digamos, pelo próprio Deus. A única exceção dos reis shakespearianos, neste particular, foi Ricardo II, como se sabe. Ricardo II foi desterrado literalmente, e, exilado, morreu no exílio, justamente porque acreditava nesse poder, nessa presença do divino na realeza, ou na arte de um modo geral.

O que começa a desaparecer, num processo extremamente rico, cheio de contradições, que nem daria para examinar aqui, é aquele conceito de imitação. A imitação morre, vai se desfibrando por dentro, se extinguindo. Até o fim do século XIX ainda existem o neoclassicismo e coisas assim. No século XX, porém, parece que não há mais sinal disso. A imitação bate em retirada, existem certas tentativas ecléticas num certo tipo de arquitetura da virada do século. (Permitam-me aqui um parêntese: outro dia eu estava ouvindo uma peça do Philip Glass intitulada *O fotógrafo* e de repente me dei conta de que ele fazia, no minimalismo dele, uma música neobarroca. Toda a estrutura da frase musical, sem intervalos, aquele continuísmo vigoroso, uma estrutura agora destituída de floreios e ornamentos supostamente inúteis, tudo feito numa esfera tipicamente minimalista, lembrava aquela música neoclássica, o barroco dos séculos XVII e XVIII). A questão é complexa, mas pode-se dizer que o conceito de imitação – não confundir com o conceito de cópia – desaparece de fato, completamente, no século XX.

Para fazer entender este particular, que me parece extremamente importante, eu gosto de lançar mão da experiência, para sair um pouco da literatura também, de Beethoven. Beethoven foi um homem que encarou em si, através da sua obra, toda a transformação da estética nos tempos modernos. Ele atravessou todos os problemas e acabou justamente neste ponto: a comunicação da arte, da sua arte, passou a ser problematizada. E num sentido muito radical. Eu acho que com Beethoven, pela primeira vez na história, o público recusa uma peça musical simplesmente porque não a entende. Começa então uma espécie de crise da

criatividade, da qual surge o crítico de arte, o crítico literário. Mas esse percurso tão rico de Beethoven explica-se – fazendo um esquema bem rápido aqui – do seguinte modo: é o fato de que ele começa a sua vida de criador dentro do espírito barroco. Ele é mozartiano. Na *Primeira sinfonia*, na *Segunda sinfonia*, no *Primeiro concerto para piano*, como se sabe, tudo se faz a partir da ideia de uma linguagem musical caracterizada por uma espécie de matematismo, geometrismo de composição. E todos sabem que a geometria, a matemática, a partir do Renascimento, é a linguagem do próprio Deus. Newton, por exemplo, julgava que, quando fazia física, de fato estava fazendo teologia. Porque a lei da gravitação universal é simplesmente a expressão da linguagem do próprio Deus ou daquela linguagem que o próprio Deus imprimiu no seio da natureza. E cabe ao cientista fazer essa teologia. Pôr à mostra aquilo que a lei da natureza ou a linguagem de Deus é, através da formulação dessa lei. Isso vale para as artes, vale para a ciência, e Beethoven usa ainda esse recurso, ainda sente a vontade desse tipo de experiência, por mais que, certamente, não fossem suas melhores obras. Tudo isso cairá por terra só a partir da *Terceira sinfonia*.

Pouco tempo depois, Beethoven tenta o suicídio; ele é um suicida. E ele muda completamente o rumo da sua música. Ele faz, então, o invento que já vinha se armando, digamos, na evolução das artes da literatura, com Shakespeare, outro exemplo lapidar disso tudo; mas trata-se então de uma dupla experiência. Ele consegue dar expressão a dois caminhos fundamentais da estética que estavam sendo preparados e que vão chegar à sua maturidade até fins do século XIX e alcançam o princípio do século XX. Uma é a estética do objeto, imune à inspiração divina. Deus bate em retirada, disse eu. Ele desaparece, não exerce mais função na arte. Tem-se de pensar, aqui, neste particular: o barroco foi o último período na história da arte ocidental em que havia arte religiosa, não só no sentido de que se fazia arte religiosa, mas em um sentido substancial. O barroco é a expressão religiosa de um modo de ser da presença divina, que marca profundamente a estética do barroco. E, num passe de mágica, a passagem do barroco ao rococó quase destitui

de suas bases o próprio sentido do barroco. Então caímos naquele triângulo que eu assinalei, caímos no abandono a si da própria dicotomia sujeito-objeto. Ela não encontra mais sustentação em uma concepção do absoluto, ela fica literalmente abandonada às suas próprias forças. Na *Terceira sinfonia*, cujo terceiro movimento é uma modulação da *Marseillesa*, Beethoven traça um grande quadro histórico: a vitória de Napoleão. Ele pinta um quadro, pinta um objeto e transmite esse objeto. Também na *Sexta sinfonia* – e todos conhecem isso perfeitamente bem – Beethoven pinta um temporal seguido de bonança. É uma estética do objeto que conheceria toda uma evolução no correr dos tempos modernos. Por outro lado, ele faz na música, pela primeira vez também, com uma maturidade excepcional, uma estética do sujeito, uma estética que seria designada no fim do século XIX como estética da expressão. Isso nas suas sonatas para piano e na música de câmara. Aí ele se confessa, diz o que lhe vai na alma. Todos os seus problemas são postos sobre a mesa e essa estética é outra que não aquela da estética do objeto. Ele cria, portanto, dentro de uma certa dicotomia, a autonomia do sujeito de um lado e a autonomia do objeto de outro. Essa dupla linha de pesquisa de criação, repito, se prolongaria até princípios do século XX e conheceria uma evolução interessantíssima em tudo. Por quê? Porque o sentido dessa evolução está por inteiro na destruição do sujeito e na destruição do objeto. Então nós encontramos a partir daí a tentativa de uma quarta e última estética, cujo problema já tinha sido vivido também por Beethoven. Em um de seus últimos quartetos, acho que o 125, apresentado na sala de concertos de Viena, Beethoven, já surdo, estava presente. O último movimento, o quinto, é, como se sabe, uma fuga. A fuga naquela época era um gênero muito difícil porque não tinha o apoio, a comodidade, digamos, do geometrismo de um Bach, que podia tirar fugas da manga da camisa com uma facilidade brutal. Havia até uma polêmica entre Orsini e Beethoven sobre quem podia fazer fuga melhor. Esse movimento queria uma fuga, mas para surpresa de Beethoven o quarteto foi tocado e o público não respondeu. Não entendeu a música. Até onde sei, é a primeira vez que isso acontece

na história da arte. Como é que reagiu Beethoven? Já consultei uma biblioteca inteira para descobrir esse detalhe. Nunca há qualquer referência. Tudo o que se sabe é que ele foi para casa sozinho, sentou-se ao piano e escreveu um novo quinto movimento. Então o quarteto tem hoje, de certa maneira, seis movimentos.

O que Beethoven faz aqui, realmente, diz respeito à questão: como é a comunicação da arte? Por que é que de repente essa comunicação entra em uma crise tal que chega ao ponto de desautorizar a própria arte? Pois Beethoven se sentiu desautorizado. E teve que fazer um novo quinto movimento. Parece que a isso se resume toda a reação dele a esse fato insólito. Pois bem, no fundo, a experiência fundamental é que as raízes da dicotomia sujeito-objeto entram em um processo de desfibramento, se desmancham aos poucos. Então o sujeito e o objeto, repito, ficam abandonados a si mesmos. Só que acontecem duas coisas também muito insólitas. De um lado há uma evolução da estética do sujeito, que chega a negar-se a si própria, tema a que voltarei adiante. De outro lado – também voltarei a este tema – há uma evolução da estética do objeto, que chega ao ponto também de invalidar-se. O que há é uma evolução daquela pirâmide que culminava em Deus, embasada de certa maneira na relação sujeito-objeto. A par disso, verifica-se um fenômeno muito curioso, que é uma espécie de intercâmbio, de permeabilidade de fato nova na história, entre sujeito e objeto. É como se sujeito pudesse fazer-se objeto e objeto pudesse fazer-se sujeito. E é esse entrevero todo que configura os limites do modo de ser da estética da virada do século e das modificações que vão se introduzindo, não só na estética, mas na arte.

Na experiência artística, literária, em todas as artes, verifica-se essa experiência fundamental que é justamente aquilo que deve ser pensado pela filosofia da arte. Como é que se configura melhor esse quadro tão contraditório, tão fatalista de certa maneira? O que está sendo destituído é a realidade. A realidade a favor de quê? Há uma ambiguidade que vai se configurando através da própria arte. Disso vou dar dois exemplos. Um é *Madame Bovary*, de Flaubert. Todo

mundo pensa que entende o livro. É como, por exemplo, *A mulher de trinta anos*, de Balzac. Ou o romance da maturidade de Machado de Assis, que vem depois. Todo mundo pensa que entendeu... e não entendeu. Por quê? Porque não se trata de *Madame Bovary*. Trata-se simplesmente – e esse é o personagem do romance – de reinventar o romance moderno, criar o romance moderno, ou seja, o personagem principal é a própria linguagem romanesca. Então é necessário fazer uma leitura em dois níveis do romance, digamos assim. E é a partir desse tipo de problemática, ou a partir do impasse sofrido por Beethoven, que surgem aos poucos, que começam a se configurar o próprio advento e a necessidade da crítica de arte. Que nunca existiu no passado. A crítica da arte não era necessária porque a arte era comunicação e a comunicação era imediata, sem problemas. O próprio mistério se fazia patente e evidente. Agora não. Ainda vou explicar como é que a linguagem romanesca se faz personagem.

Um outro exemplo famoso também, não me custa repeti-lo aqui, são as famosas maçãs de Cézanne. Picasso dizia, numa piada muito conhecida, mas sempre interessante: maçãs não foram feitas para serem pintadas; não são objetos de arte. Maçãs foram feitas para serem comidas. Isso quer dizer que, quando se vê as maçãs de Cézanne, o que interessa, já que eu não posso comê-las, o que interessa é o fato de que elas inventam a linguagem plástica em novas bases. É como a linguagem da *Madame Bovary*, do romance. Quer dizer, o objeto da pintura passa a ser a própria pintura. Não mais um objeto, um referencial concreto qualquer. Essas experiências todas mostram a grande esquina, a grande virada que está sendo realizada. E mostram que sujeito e objeto perdem o seu estofo, sua dignidade, seu estatuto ontológico, digamos assim. De repente o objeto se esvazia, o sujeito se esvazia também.

Essa questão me recorda uma experiência que tive há um mês, quando participei de um congresso sobre o livro realizado graças a um convênio entre a Unesco e a Biblioteca Nacional. Fiz uma pequena conferência, tomei alguma parte nos trabalhos e fiquei espantado não só com o que vi lá, mas comigo mesmo. É que todos os conferencistas

fizeram elogios rasgados à perenidade do livro. Também eu entrei nessa. O livro é perene. Tem de ser algo de estável, mas não é bem assim. E eu disse isso lá. Recordo-me de quando, na Holanda, visitei a biblioteca de Spinoza, a pequena, já dilapidada certamente. Os livros tinham um aspecto de solidez, digamos assim. Eram quase instituições vivas, eram objetos. Objetos sólidos, bonitos, dignos. Inspiram um respeito enorme nas pessoas que veem aquelas maravilhas todas. Os primeiros livros da imprensa têm tão pouco tempo. É do início desse pouco tempo que data a solidez do livro. Outro dia estava lendo uma edição de trabalho, como se diz agora (e os países do Primeiro Mundo são pródigos em fazer edições de trabalho). Estava lendo um texto de Freud num livro bastante manuseado por mim, e por isso aconteceu o que eu vou dizer. Estava sublinhando uma passagem e dobrei a página. E tive uma surpresa desagradabilíssima: a folha se destacou e fiquei com a folha na mão. Aí me dei conta: é um perigo que ronda o livro hoje. O livro está se tornando objeto de consumo e, como todo objeto de consumo, o livro é descartável. Ele passa a ser feito para ser descartável. A lombada do livro hoje é cola e cola é um banquete para certos insetos. Ou então ela resseca e as páginas vão se desprendendo.

Um autor, acho que americano, ganhou um prêmio de cem mil reais ou dólares, não sei, pela apresentação do primeiro livro eletrônico na Feira de Frankfurt. Admito que haja a transformação do livro, o que eu não entendo bem é o que possa ser um livro eletrônico. Seja como for, o que não pode ser prejudicada é a capacidade de expressão do homem, acompanhada, evidentemente, dos meios de expressão. Que sejam as paredes de Altamira, numa caverna qualquer, mas a expressão vai existir. Sempre existiu. Pertence à condição humana como tal. Mas essa evolução do livro é que é interessante, porque no fundo é a evolução de um objeto. E um objeto hoje se caracteriza por isso, justamente. Pelo consumo. Marx foi o primeiro que analisou isso: a produção humana. À produção, dizia ele, segue-se necessariamente o consumo em um círculo que é, dizia Marx, uma necessidade eterna. Nós participamos do consumo. Para participarmos do consumo

temos de produzir. Quer dizer, tudo é feito para ser consumido e isso é estabelecido, digamos assim, em nome da própria saúde da economia contemporânea. Que é um caminho, digamos, para eliminar definitivamente a pobreza. A pobreza deixa de ser uma virtude, como era para São Francisco de Assis, na Idade Média. A pobreza passa a ser apenas falta de educação. A máquina é altamente democrática. Um relógio Cartier, caríssimo, e um relógio comprado no camelô da esquina funcionam com a mesma perfeição. Quer dizer, é uma transformação em curso, de resultados imprevisíveis numa larga medida ainda. E o que está se verificando nisso tudo é a transformação do objeto, do estatuto próprio do objeto, por exemplo, do livro, mais uma vez. É claro que essa transformação faz brotar dentro da gente uma série de inquietações. Mas a condição dentro da qual nós estamos vivendo é essa. E a mesma coisa se verifica na perspectiva da estética do sujeito. Não se quer mais o sujeito. Eu me refiro aqui, é claro, precipuamente, às experiências de ponta. Mas o que interessa na história da arte são as experiências de ponta. Então pode haver muita pintura, muito romance, digamos assim, que deve totalmente sua razão de ser a estes referenciais subjetivos ou objetivos. Mas isso está mais ou menos dentro de uma linha já palmilhada, já constituída.

Há uma história do romance, também muito recente, a partir do final do século XVIII, com Stendhal, e que é riquíssima, que é a base de toda a psicanálise, quer dizer, a sustentação do desenvolvimento da subjetividade, e por aí fora. Mas há também essa outra coisa: de repente, o sujeito se vê desfalecer. Isso acontece de diversas maneiras, no teatro; por exemplo, no naturalismo francês. De repente o sujeito descobre um objeto. Ele tem de ser tratado como um objeto, como na estética de Zola. Porque se ele não for tratado como objeto, ele não tem estatuto de verdade, não tem estatuto de ciência. E a literatura se torna inútil, vã, sem nenhum sentido. Então, urge que o sujeito seja transformado em objeto. Objeto é uma “coisa objetiva”, quer dizer, aquilo que constitui um indivíduo; a subjetividade, a consciência, a liberdade, coisas assim, começam também elas a ser dispensadas nesse panorama todo.

No expressionismo alemão a experiência é, de certa maneira, muito mais grave, porque o expressionismo introduz pela primeira vez na literatura e na arte em geral, já no início dos anos 1920, o inconsciente freudiano. O inconsciente freudiano tem essa força, digamos, constituída por impulsos primitivos, impulsos impessoais, impulsos anônimos e que são a base de todo o comportamento humano. Quer dizer, aquele orgulho que estava na base do retrato no século XVII, por exemplo, aquele individualismo sólido em que o indivíduo se via de ponta a ponta em Descartes, como nos retratos de Rembrandt.

Tudo isso começa a desaparecer, a desmoronar. As bases começam a se dissolver a olhos vistos. Ou então surge essa outra experiência, para ficar no expressionismo, do homem-massa. Vejam que o homem-massa não é uma questão de literatura. Chega à literatura. Mas chega à literatura porque todos nós hoje da grande cidade (a pequena cidade já não existe mais, só para piquenique) somos homem-massa. E rigorosamente homem-massa. O mendigo que se deita transversalmente na calçada da Avenida Rio Branco, por exemplo, sabe disso. É uma maneira de protestar contra a pobreza dele. Mas nós todos, bem-comportados, andando de ombro a ombro, com uma certa disciplina, obedecendo às normas tácitas ou explícitas, estamos conscientes de que esse é um caminhar numa larga calçada, de uma larga rua, numa grande cidade. Quer dizer, de fato, que o comportamento do homem-massa se constitui e isso pode ser analisado psicologicamente, sociologicamente. E nós todos somos, querendo ou não, homem-massa e nós nos comportamos como homem-massa na Avenida Rio Branco da cidade do Rio de Janeiro.

Uma outra experiência também ventilada pela primeira vez pelo expressionismo é a robotização do homem. Este é um tema vasto e belo, que vou abordar só de passagem enquanto me referir ao problema da relação do homem com a máquina, saudada por Marx como um progresso imenso, “a maravilha”, que vai possibilitar o aumento da produção. Marx chega ao ponto de dizer em *O capital* que o jovem operário deve fazer-se semelhante à máquina. Mas isso que parecia

uma lua de mel em Marx torna-se um pesadelo no princípio do século XX. É a robotização, a mecanização do homem. Essa mecanização tem toda uma história também; já de saída ela foi objeto de gracejo por parte do personagem de Chaplin, Carlitos, em *Tempos modernos*, de 1936, em que a mecanização do homem é ironizada. Ele faz uma festa com a máquina. E o entusiasmo dele com a máquina é tão grande que até a maneira, o estilo de representar como ator, com o corpo, é inspirado na máquina: aquele jeito de caminhar, saltitar e coisas assim, vem da máquina. Quer dizer que, aos poucos, esse diálogo com a máquina vai se desenvolvendo; o homem se torna, no dizer de Herbert Marcuse, um “homem unidimensional”. Faço aqui um parêntese para registrar que, relendo recentemente esse livro, ele me parece inútil. O livro está totalmente superado. Quem tem o computador nem por isso é um homem unidimensional. Ao contrário: o computador prolonga o meu cérebro, é um companheiro maravilhoso, e ninguém se sente escravizado pelo computador. Esse tipo de conversa está perdendo o sentido ou perdeu o sentido em relação à televisão – também me parece – nesses últimos dez anos.

Volto agora ao meu ponto insistindo que há esse manchamento, digamos assim, do que é o objeto e do que é o sujeito. E como que para agravar isso tudo, há ainda uma outra experiência, também inédita, cuja primeira manifestação, tanto quanto eu vejo, está na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, na famosa dialética do mestre e do escravo. Não entro em detalhes, eu lembro apenas que é um diálogo do que ele chama de figuras da consciência, digamos, duas consciências. Trata-se de um diálogo, um diálogo necessariamente desigual. Hegel não diz por que, mas é desigual, e ele vai provocar o mestre, o vitorioso, e o escravo, o que perde, o vencido. Então se estabelece uma dicotomia entre o escravo e o senhor, que, mesmo dispondo da vida daquele e podendo aniquilá-lo, não o faz, porém, prefere reduzi-lo – Hegel não diz isso, mas é isso o que acontece – à condição de objeto. Ele faz com o escravo o que bem entende, o que lhe convém. E o escravo se submete, ele sabe que a vida dele não vale nada, a vida dele está pendurada

por um fio. Ele se mecaniza no seu trabalho, poder-se-ia dizer, porque tem que ter disciplina e servir adequadamente ao mestre. Consequentemente, de certa maneira ele se mecaniza.

Pelo trabalho, porém, inverte-se toda a dialética, porque o trabalho, a partir de Marx e mesmo de Hegel, passa a ser uma força libertadora do homem, de realização da personalidade. Tudo bem. Mas o curioso é o que acontece de permeio, essa experiência por assim dizer fáustica: é que o sujeito se transforma em objeto e em um segundo momento o objeto se transforma em sujeito e passa a ser o mestre do mestre. Pela primeira vez, repito, há esse intercâmbio, tanto quanto eu vejo, entre as categorias de sujeito e objeto. Naquele teatro, naquele romance do naturalismo francês, e do alemão também, verifica-se o mesmo intercâmbio, ainda que de outra maneira. Essas experiências são novas na história da literatura e do próprio pensamento. Elas possibilitaram que um Jean-Paul Sartre, por exemplo, dissesse que “a situação humana, as emoções, os sentimentos do homem atingem como que sua situação-limite no sadomasoquismo”. Ele diz isso sem referir-se a nenhuma patologia, nenhuma exacerbação, é o dia a dia normal. É uma experiência nova também. Ao menos ela atinge expressão na psicologia e na literatura apenas no nosso tempo. Quer dizer, a relação eu-tu se dá necessariamente em termos de sadomasoquismo. Um é sempre um pouco mais forte que o outro, digamos, mesmo entre juras de amor, e passa a ter domínio sobre o outro, tendo na base o sadomasoquismo.

A transformação de objeto em sujeito e sujeito em objeto estaria na base de todo esse processo, dessa situação que nós vivemos hoje. Cabe falar então, realmente, não só na derrocada de sujeito e na derrocada de objeto, como também no impasse que se representa, o que confirma a derrocada, inclusive, que é essa permeabilidade, tão frequente hoje em todos os níveis, podemos dizer, do político também, porque existem as ditaduras de esquerda e de direita, essa permeabilidade que confirma aquela derrocada, justamente.

Então nós nos deparamos com um tipo de arte, que aqui e ali continua a se servir de sujeito e objeto como referenciais. O problema está

na fundamentalidade desses referenciais. Então se colocam questões novas, situações novas, extremamente graves e, pasme-se, de uma criatividade fantástica. A coisa vem muito do negativo.

Permitam-me aqui mais um parêntese. Estive pela primeira vez em Paris, como bolsista do governo francês, em fins de 1953, no mês de outubro. As aulas deviam começar em 2 ou 3 de novembro. Ao chegar a Paris, eu me dei conta de que havia perdido uma exposição, e teria dado não sei o quê para poder ver essa exposição. Paris era na época, de fato, o centro das artes plásticas e abrigava a principal galeria do mundo. Os curadores da exposição resolveram convidar todos os artistas da época que pintavam retratos. Porque havia uma certa inquietação sobre o fato de que o retrato estava numa crise muito grave, especificamente na pintura. Foi feita a exposição e ela gerou polêmicas muito violentas, a que assisti bem de perto. Havia na época um jornal que relatava, em página grande, essas polêmicas todas. Discutia-se isso: por que é que no século XX a arte do retrato entra numa decadência flagrante? Anote-se que o retrato – e há muitos autores que não entendem isso – é coisa dos tempos modernos. Nunca houve retrato no passado medieval, no passado grego, romano. O retrato não é simplesmente a reprodução de um rosto, de um corpo. É muito mais que isso. É um gênero, digamos assim, que encontra o seu pressuposto no individualismo. Sem individualismo não há retrato. Não pode haver retrato. Aliás, quase todas as cabeças humanas da Antiguidade são de deuses, de deusas. Ou então do Cristo, da Virgem Maria, dos santos. São entidades impessoais, que atingiram o nível transindividual da universalidade. Jamais se poderia fazer, por exemplo, um retrato do Cristo. Se isso fosse tentado, o Cristo desapareceria de vez e definitivamente. Quer dizer, o retrato de fato começa mais e se acentua no fim da Renascença italiana e flamenga, encontra seu lugar privilegiadíssimo na pintura flamenga justamente, seguida de perto por Velásquez e os espanhóis, e se desenvolve até fins do século XIX com um esplendor, de fato, extraordinário, mas de repente entra em decadência.

O que aconteceu com o indivíduo? O mesmo vale, digamos – só para ficar nas artes plásticas, porque é muito evidente o problema aí, mais fácil de ser analisado – em relação à natureza-morta, que não era conhecida do grande passado ocidental. Havia no máximo um certo ornamento em Pompeia, nas paredes dos nobres de Roma. Mas natureza morta, um quadro de moldura, com algumas frutas, uma perdid morta, a presa da caça, é uma coisa moderna. Flamengo e muito moderna. Os espanhóis, por exemplo, foram maravilhosos em natureza morta. Uma exposição recente ocorrida no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro mostrou isso à saciedade. Duas salas belíssimas com naturezas mortas. Essa natureza morta vai até os fins do século XIX e depois começa a entrar também em decadência. Já não se pinta buquê de flores como antigamente. Quer dizer, o problema de sujeito e objeto se repete; nos dois níveis se repete o problema dessa crise. Eu entro um pouquinho mais no tema com um outro exemplo: é Picasso. Ele fez retratos, muitos. Existe um livro famoso chamado *Picasso et le portrait*. Mas a gente olha bem aqueles desenhos e tem de se perguntar se, de fato, aquilo é retrato. Às vezes tem um desenho de Gertrude Stein, por exemplo, que é perfeito, digamos que seja um retrato.

Em sua última fase, Picasso foi casado com Jacqueline, por quem tinha se apaixonado. Com aquele maravilhoso pescoço de cisne, ela era um modelo perfeito, perfeito justamente para as pinturas de Picasso. E ele não parava de fazer quadros inspirados na Jacqueline; seu modelo era a Jacqueline. Mas a gente olha de perto e examina um pouco esses quadros. Eles não são retratos. Eles nem querem ser retratos. O que eles querem ser é pintura mais uma vez. A pintura se torna o laboratório da linguagem, como acontece em todas as artes e sobretudo na literatura. Não sei se há para a literatura alguma tese científica que acompanhe esse esquema que fiz aqui e que me parece muito didático. Eu fiz questão de dá-lo porque pode ser um referencial muito útil para a pesquisa. Mas isso com certeza acompanha todas as artes e se verifica de muitas maneiras. Oferecerei ainda mais alguns exemplos se este espaço de que disponho os comportar.

A literatura moderna, ou melhor, o ensaísmo moderno encontrou duas formas de expressão: uma é o sistema, outra é o fragmento. O sistema e o fragmento não existiam na Grécia Antiga ou em Roma. Sistema e fragmento não existiam também na Idade Média. A Idade Média tinha a *Summa theologica*. Os gregos tinham o diálogo na filosofia e no teatro, inventado por eles. Pode-se falar em algo análogo a fragmento no caso de Heráclito, mas não são fragmentos no sentido moderno. São motes, provérbios, coisas assim, que repetem, imitam de certa maneira as palavras dos próprios deuses. O Deus diz, por exemplo, “conhece-te a ti mesmo”. Heráclito repete: “cavei muito em mim mesmo e achei pouco ouro”. Não são propriamente fragmentos, são imitações da palavra divina. Agora, nos tempos modernos, surge o primeiro fragmento com Montaigne, recordando o primeiro fragmentista, digamos assim. Os ensaios de Montaigne são fragmentos. É uma visão fragmentada da realidade, de um aspecto da realidade, e no fundo o ensaio é um fragmento desenvolvido. Ele não tem limites. Pode ser prolongado para um lado, para o outro lado, porque é um gênero essencialmente aberto. Ele pode se reduzir a uma frase lapidar ou se desenvolver por páginas e páginas.

A outra via de expressão foi inventada por Descartes e se chama sistema. O sistema atingiu o seu ápice com Hegel, que no prefácio à *Filosofia do direito* dizia: “Todo real é racional e todo racional é real”. Um pressuposto do sistema e uma expressão, digamos, epigonal desse sistema hegeliano seria no século XX o estruturalismo. O pressuposto fundamental é que há uma correspondência entre o racional e o real, e de tal maneira que há uma acoplagem, uma adequação, a ponto de a realidade toda se fazer transparente. São duas formas de expressão que se opõem. O ensaio tateia as coisas, busca inventariar as coisas, adivinhá-las, em última análise. Ele se aproxima lentamente, essencialmente desta descoberta. O sistema é uma construção que parte do já sabido, só tem que ser explicitado. É assegurar aquilo que é por si mesmo transparente. Quer dizer que são duas formas de expressão que se afirmam correndo paralelas desde o século XVI e XIX, quando o sistema entra

em decadência, ou não. Já me explico. O que passa a dominar o cenário todo dando sequência aos moralistas franceses do romantismo é efetivamente o fragmento sem sistema. Dá para dizer, por exemplo, que toda a obra de Marx é essencialmente um fragmento. Dos três volumes de *O capital*, só o primeiro foi ele que escreveu de fato. No fundo, ele analisa só um evento econômico, que é o capitalismo, do qual pega duas ou três dimensões, ignorando o resto. Outro caso é o de Nietzsche, cuja obra, com exceção do *Zarathustra* e da *Origem da tragédia*, é fragmento puro. Quer dizer, o fragmento começa a ser soberano na literatura de um modo geral. E esse espírito da fragmentação começa a penetrar em todas as artes. O curioso é que o fragmento, disse eu, é superado, sim e não. O fragmento continua nas ciências puramente formais, como a matemática, mas significativamente não há mais matemática. A matemática se fragmenta. Ou então continua na Lógica e significativamente não há mais lógica. Há lógicas. E a lógica de Aristóteles, a matemática de Euclides entram em crise já no século XIX. O que acontece é um fato de uma significação extrema. É que tudo se faz fragmento e tudo se faz sistema. A nossa sociedade é um sistema que se fez democrático e social, e passou como tal a ser reivindicado por qualquer pessoa. A nossa casa também é um sistema, comparada que é por Le Corbusier com a máquina. A casa, por exemplo, de Grandjean de Montigny, no parque da PUC-Rio, uma belíssima casa, muito interessante, é de estilo palaciano e, de certa maneira, não tem referencial. É forma pura. Tem os porões que dão para a realidade, a cozinha, a área de lavar roupa, os escravos, essa coisa toda, lá por baixo, as carruagens, coisas assim. E depois tem seis peças, seis de seis, que se superpõem em uma formalidade perfeita. E essas peças não são definidas de antemão. Eu posso decorar a casa e colocar a biblioteca na entrada ou em cima ou atrás, ou fazer a sala de jantar aqui na frente ou então lá atrás do lado da cozinha, tudo é intercambiável. O que interessa é que é uma forma matemática pura, uma geometria pura e isso caracteriza mais ou menos toda a arte palaciana, e não só palaciana, mas dos tempos modernos.

No século XX se inventa que a arquitetura tem de ser funcional. Então a nossa casa se transforma numa máquina ou num sistema de morar. O nosso comportamento se torna compartimental, se organiza racionalmente, e nós não podemos mais fugir desta racionalidade. Se a criança faz xixi no tapete, ela tem que ser educada. Educada quer dizer o quê? Botar dentro do sistema. O meu carro é um sistema perfeito. A minha garagem é um sistema. E quando ele se movimenta pela rua, o trânsito todo é um sistema. E é sinalizado como um sistema e a sinalização toda representa um sistema perfeito. Se há um engarrafamento, há sempre uma pessoa impulsiva demais, sanguínea demais, que perde o controle (como é hábito dela) e começa a dar tiros para o ar e coisas desse tipo. E ela faz isso por quê? Por causa do sistema. Ela exige o respeito a esse racionalismo extremo e prático que é o sistema. O supermercado é o sistema, o banco é o sistema, a indústria é o sistema, tudo é sistema hoje. E nós vivemos dentro desse sistema. Quer dizer que o sistema não desapareceu em nome do irracionalismo, como dizem alguns autores. Ao contrário, o sistema se socializou, se tornou concreto e determina o próprio andamento da sociedade, a organização da sociedade. O sistema tornou a sociedade cada vez mais transparente e a política em relação à sociedade cada vez mais transparente também.

De outro lado, há o fragmento que encontramos na crise do retrato, por exemplo. Mas o fragmento não é só o individualismo, mas decorrência do individualismo. O que nós encontramos, então, é uma fragmentação do indivíduo, uma particularização de tudo e essa particularização, essa fragmentação, invade fantásticamente o campo das artes. A ponto de certos pintores, por exemplo Malevitch ou Kandinsky, terem dissociado internamente o quadro. Isso se verifica muito na literatura; a fragmentação percorre o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. É uma fragmentação que vai se acumulando e acaba formando ou não um todo. Em James Joyce, por exemplo, o que há é uma fragmentação bruta como que derrubada sobre si mesma, como no *Ulysses* e, sobretudo, no *Finnegan's wake*.

Nós estamos como que situados no cerne dessa luta entre sistema e fragmento. E a arte contemporânea, numa larga medida, reflete toda essa luta. Repito: o que se faz através disso tudo não tem mais sentido, o sentido não pode estar simplesmente na volta ao velho sujeito e ao velho objeto. Mesmo porque o velho sujeito e o velho objeto nunca existiram. O que existiu eram os deuses, o esplendor da verdade, era a tragédia com os seus mitos, aquela maravilha toda, todo mundo era mais ou menos universal, mais ou menos santo, o problema era a transindividualização do indivíduo, o abandono.

Santo Agostinho fez uma autobiografia? De jeito nenhum. A autobiografia nas *Confissões* de Santo Agostinho é só o primeiro livro, quando ele é pecador, pagão. O pecado é que é individual, depois ele começa a se divinizar até chegar a ser bispo, que é uma realidade totalmente objetiva. E ele faz o elogio de sua citação episcopal, digamos assim. Quer dizer, não havia isso tudo. É só uma fantasia. Não é que as coisas nascem e passam pelo indivíduo de muitas maneiras aqui e ali. Mas essa soberania do sujeito e a soberania do objeto só se puderam constituir, na medida em que Deus, digamos, bate em retirada.

Tudo se faz um pouco sobre signo, sob a sombra dessa dicotomia sistema e fragmento. O sistema invade todo o comportamento humano. Invade com essa exigência fundamental da transparência e o fragmento se concentra também não mais em nome de uma transparência, mas muito mais através de uma espécie de vivência do impasse. É como se o fragmento ficasse abandonado a si, realmente. Então sujeito e objeto vivem um certo embate e esse embate se expressa por exemplo através de uma antinomia em que é cumulada a repetitividade. E o maior exemplo da repetitividade é a máquina em que tudo se repete e tudo é a mesmidade do mesmo. Uma monotonia fantástica.

Abandonemos, porém, o maniqueísmo. A repetição é uma maravilha. É economia de tempo, economia de espaço, é saúde, é facilitação das coisas. Um banco tem que ser uma máquina perfeita, a fila é uma indecência, tem de ser eliminada. Isso é o que eu quero dizer. E por outro lado tudo é fragmento. Esse ser fragmento avassala todas as

coisas, de certa maneira, e vai se expressando nas artes, vai se expressando através inclusive da ciência, através inclusive da proliferação de ciências. E chega ao ponto em que esse fragmento é tão valorizado que surge uma espécie de conceituação nova do homem. O homem passa a ser considerado pela primeira vez – isso em Marx, embora ele não tenha desenvolvido o tema – como um ser criador. Marx dizia – tanto o jovem Marx quanto o Marx maduro – que o “homem não mora apenas. Ele mora e sabe que mora”. Esse “saber que mora” é fundamentalíssimo, porque a partir dele se cria o novo e passa a existir uma história da natureza, ou uma história da culinária. São exemplos que dá o próprio Marx. Quer dizer, a realidade toda, o homem dentro da realidade, o lugar do homem dentro da realidade passa a ser deslocado através da reivindicação da criação. E isso é tão violento hoje e é tão fundamental para que se entenda todo o panorama das artes, que eu chamaria à minha ajuda a Escolinha de Arte do Brasil, em que se parte da experiência de colocar diante da criança, sentada ao lado de um punhado de lápis de diversas cores, uma folha de papel em branco, liso. Nenhuma flor, uma sugestão, preferência, absolutamente nada. O quadro parece tétrico. É como se a criança se defrontasse com o próprio nada. Mas a criança não perde tempo. Ela toma um lápis amarelo e começa a riscar. E é uma festa. Ela descobre o esplendor do amarelo. Veja a novidade que acontece pela primeira vez na história, porque esse tipo de brinquedo nunca houve no passado. A novidade está aqui. O pressuposto é que a criança tem criatividade, e que, por isso mesmo, a criatividade pertence à própria condição humana. Essa condição humana impõe-se, passa a impor-se então, a partir de parâmetros novos e originais. Isso quer dizer que as coisas se complicam enormemente. De um lado uma repetição muito grande e de outro lado essa fragmentação, a insistência na fragmentação através da criatividade, por exemplo, que é totalmente inédita, totalmente original. Mais impressionante ainda é que isso tudo se faz acompanhado hoje por um espírito crítico que é também novo na história do homem. Esse espírito crítico se conhece, se revela, se manifesta a nós. Fica-se pasmo em face disso

por conta da manipulação, em que se fala muito hoje. Aqui está uma curiosa questão: a insistência na manipulação. A manipulação sempre existiu, mesmo, é claro, quando se desconheciam o conceito e a palavra. Com efeito, a coisa, a experiência da manipulação, pertence à história da condição humana, ela é histórica.

A Igreja medieval, por exemplo, manipulava em nome do próprio Deus. E ninguém tinha consciência de que estava manipulando, entendia-se que estava simplesmente expressando a vontade de Deus. Então, por exemplo, quando começaram a acontecer as invasões dos árabes pelo sul da Europa, os árabes trouxeram, entre muitas coisas, o culto à mulher. A rosa. E logo os cavaleiros medievais começaram a se entusiasmar pelo tema e o Vaticano ficou inquieto: que liberalismo é esse em relação à mulher? E inventou algo que só existia no cristianismo oriental e muito escassamente no latino: o culto à Virgem Maria. Foi uma manipulação fantástica, que resultou em um processo desmesurado de castração da mulher. Mas na época ninguém se dava conta de que isso era manipulação. Nem se falava nisso; era a vontade de Deus em nome da Igreja. E ponto final. A novidade hoje está justamente neste ponto: todas as pessoas razoavelmente sensatas (a imbecilidade sempre existe), com uma formação digamos mediana, falam em manipulação e dizem o que é manipulação e dizem onde está a manipulação. Isso revela o desenvolvimento, o início do desenvolvimento de um certo espírito crítico. E o homem começa a se dar conta do poder criativo que ele tem, justamente nas entrelinhas deste sistema racional tão violento no qual ele dispõe toda a sua vida.

Estamos de fato envolvidos numa crise fantástica, que, segundo creio, não vem, como costumava dizer Heidegger, com a “penúria”. Não concordo com isso. Pelo contrário. Não é uma crise da ciência em sentido negativo. A ciência nunca foi tão rica. O que há antes disso é a riqueza excessiva, é o excesso de riqueza. Tão excessiva que nós não sabemos para onde ela vai nos conduzir. Dizia-me um colega outro dia que a revolução eletrônica nos próximos dez anos será tão violenta que nem os cientistas sabem onde é que isso vai parar. Mas isso

é pura riqueza. É excesso de riqueza. E a mesma coisa encontramos nas artes. As artes são ricas demais. O que há de invenção em todos os níveis da literatura, das artes plásticas e da música nunca aconteceu. Picasso a cada seis meses tem uma fase. É muita riqueza. A diferença fundamental é que, enquanto a arte do passado é essencialmente resposta, a arte no mundo moderno implica a suspensão da resposta. A arte do passado respondia ou correspondia aos valores fundamentais da época e apenas confirmava esses valores. A tragédia grega é uma confirmação da mitologia grega. Não modifica nada na mitologia. Quer apenas apresentar e educar o público em função dessa mitologia, mas é essencialmente uma confirmação. O homem do passado vivia instaurado nas respostas; alimentado por elas, alijava os problemas. As épocas tinham sempre um mesmo estilo fundamental e a modificação, a transformação dos estilos era extremamente lenta. Ao passo que na arte contemporânea não temos mais essas respostas. Um pintor, um escultor, um literato, um poeta, não sabe antecipadamente dizer como vai ser sua próxima obra. Não dá para dizer isso porque tudo se fez problema. Um pintor, por exemplo, não pode plagiar nem mais a si próprio. No passado, tudo era plágio. Hoje não se pode plagiar nem mesmo a si próprio porque, se eu começo a plagiar a mim mesmo, eu perco a minha carga de criatividade. Eu me extenuo na inutilidade, na incriatividade. Então eu tenho de ser original, tenho de reinventar, tenho que criar problemas, inclusive, e tenho que me deixar alimentar por esses problemas fundamentais.

Acho que com isso encerro minha palestra. Gostaria de acrescentar mais algumas ideias, mas aí vou roubar o tempo para o debate. E eu gostaria que houvesse um debate entre nós. Gostaria de conduzir a minha fala por um caminho mais do interesse da maioria, um interesse mais, digamos, importante, que não me tenha ocorrido aqui durante o meu breve discurso. Muito obrigado.

*A estética na saúde*⁴⁷

O tema é extremamente controvertido. O corpo não é uma realidade natural simplesmente. Ele pertence à sociedade humana e, consequentemente, toda consideração sobre o corpo é, necessariamente, de ordem cultural. Nós temos um corpo, sabemos que o temos, interpretamo-lo e ele, de certa maneira, nos interpreta. É uma longa história e eu vou começar com um breve aperitivo histórico. O homem sempre existiu, mas a realidade humana enquanto realidade cultural, ou seja, apta à interpretação de si própria, tem uma história relativamente recente que coincide com o Neolítico. O homem era uno. O homem do paleolítico era uno, no sentido de que era um animal nômade, predatório, que se servia da natureza, inconsequentemente, e de repente houve o primeiro grande salto na história da aventura humana. Eu já anticipo a minha convicção: é que o segundo grande salto está situado nos tempos modernos, nos nossos dias, mas no Neolítico aconteceu uma experiência fantástica, em tudo revolucionária. É que pela primeira vez o homem se torna um ser sedentário, ele se organiza, adquire uma dimensão política, planta, faz agricultura, pecuária, se torna de certa maneira aquilo que mais tarde vai se chamar de cidadão. Pela primeira vez ele faz uma experiência completamente inédita, resultando no que ainda hoje se diz: “plantando, dá”. Ele se apossa da natureza,

47. Nota dos organizadores. Texto publicado em 2001 no livro *Saúde e previdência social: desafios para a gestão no próximo milênio*, organizado por Fátima Bayma e Istvan Kaszner.

torna-se senhor da natureza. A satisfação, não se sabe como foi vivenciada naquele tempo, evidentemente, mas a satisfação de ser proprietário, não na acepção atual, é claro, mas dono, de alguma maneira o indivíduo imprimindo a sua ideia, a sua forma mental às coisas e com sucesso. Com sucesso, mas logo em seguida levanta-se uma barreira em tudo impressionante, aparece um relâmpago, um dilúvio como no Antigo Testamento, destruindo, queimando e devastando tudo. Então, o homem, com o orgulho ferido e justamente no momento em que ele aprendia a dominar a natureza, ele aprende, também, que há forças que não consegue dominar. Há forças superiores, como o fogo, o relâmpago e o dilúvio, que ainda hoje não estão completamente dominadas. São forças que se revelam superiores à condição humana, e a reação desse homem primitivo, pela primeira vez senhor de si, de certa maneira, foi cair de joelhos e inventar o mundo sobrenatural, o mundo dos deuses, das mitologias de diversas culturas e, frequentemente, encontrar um deus que tem por arma um relâmpago, ou o deus das águas. São deuses com poder fantástico e que reduzem o homem a uma condição segunda.

Topamos, então, nesses tempos primevos, homéricos se quiserem, imediatamente pré-homéricos, com uma contradição fantástica e que vai determinar todo o volver cultural de todas as sociedades humanas. De um lado, o homem, que se afirma em sua humanidade querendo dominar a natureza, e do outro lado, o reconhecimento de entidades superiores que vão determinar ou revolucionar esse modo originário como o homem estava se relacionando com a realidade. Surgem dois mundos e, desde então, nós temos justamente uma ética de dois mundos, uma moral de dois mundos, uma política de dois mundos, e isso tudo se relaciona com a própria concepção da realidade humana. Logo viriam os filósofos interpretar a realidade humana como dupla, e essa duplicidade quer dizer que o homem tem uma capacidade superior, intelectual, a razão, aparentada aos deuses, e uma outra realidade, simplesmente corpórea, física, inferior e relegada à situação de inferioridade, que atravessa simplesmente milênios. É claro que as coisas se dão

nas muitas culturas de muitas maneiras, mas, fundamentalmente, toda cultura humana é a interpretação dessa dicotomia de dois mundos. O mundo superior dos deuses, onde está a verdade, a luz e o poder, e do outro lado o mundo simplesmente humano, e o que caracteriza esse humano de um ponto de vista negativo é justamente o fato de que ele tem corpo. O corpo pertence às coisas, como diziam os deuses, perecíveis. Às coisas transitórias, aquilo que não fica.

É claro que cada cultura vai interpretar isso de uma maneira diversa. A Grécia, por exemplo, é extremamente feliz, porque ela reduziu essa dicotomia ou essa contradição ao mínimo das suas possibilidades. A distinção entre corpo e alma – ao contrário do que aconteceu, por exemplo, na tradição judaica, onde ela é fortíssima com o seu consequente sentimento de culpa, que é uma aberração, afinal de contas –, na cultura grega o que aconteceu foi uma unidade tão profunda quanto possível para a época, a junção de corpo e alma. Na cultura homérica, nem havia propriamente distinção entre corpo e alma – a alma é interpretada como vento e o vento é uma realidade física. Assim, por exemplo, em Homero, quando um soldado era ferido com uma lança, dependendo da profundidade do ferimento, ele se salva ou não. Mas havia um caso-limite, se o buraco fosse muito profundo, a alma saía. Ela saía e o soldado morria. Isso revela uma concepção profundamente unitária de corpo e alma, não havia distinção, propriamente, entre corpo e alma. É muito interessante observar que no pensamento grego a grande filosofia ocidental, com Platão começa justamente na distinção de corpo e alma, com a metempsicose, originária do sul da Itália com Empédocles e com a escola pitagórica. Isso não tem nada a ver com a grande tradição homérica da cultura grega, e os itálicos introduziram essa crença por influência de seitas orientais e reduziram a concepção deles nesse particular a uma dicotomia muito radical, não só ao fato de que existe corpo e alma, mas que a alma tem uma independência muito grande e transmigra de corpo para corpo. Empédocles vai dizer, por exemplo: “Eu já fui homem, fui mulher, fui pássaro, árvore e fui um mudo peixe do mar”. Era uma crença que

se estabeleceu. Isto tudo se faz em detrimento do corpo. Nessa época surge no mundo ocidental, ao menos, o hábito vegetariano, se quiserem. Eu sou contra, em princípio, à prática vegetariana. É aí que começa um processo contra o corpo. Isso acontece justamente com os pitagóricos, para quem a carne animal ou mesmo a lã animal não podem ser utilizadas pelo homem. A carne animal, no fundo, é uma identificação deles contra o meu corpo, que é carne vermelha também, tem que se condenar. O homem tem que passar por um processo de purificação. Essa purificação é um processo de transcendentalização, de superação do corpo, e o corpo está como que infeccionado, numa condição de uma experiência de culpa, porque o homem tem corpo. Isso é um fato histórico, que aconteceu por razões estritamente históricas, e o fato de o homem ter corpo o reduz a uma condição de inferioridade. Um belo dia, Platão, um dos pais da cultura ocidental, visitou a escola pitagórica, no sul da Itália, e lá conheceu um filósofo pitagórico, Philolao, que meteu essas ideias na cabeça de Platão. Homem já maduro, ele se entusiasmou com essas ideias e acabou difundindo-as na Grécia, em Atenas, no princípio da decadência grega. Sabemos das intenções de Nietzsche contra o platonismo, pois a intuição de Nietzsche contra a tradição platônica, acusando Platão de responsável pela decadência do Ocidente, vem justamente desse fato. O fato de que Platão pretendeu que a alma tem uma autonomia, uma superioridade, que ela pode entrar em contato quase que direto com o mundo dos deuses, o mundo das ideias divinas, e que a realidade do corpo é literalmente uma mácula, uma coisa inferior, uma coisa que prende o homem, enquanto a realidade dos deuses, das ideias, da alma em última análise é uma realidade perene, estável, eterna, imortal. O homem se faz imortal. Surge a ideia da imortalidade, e o corpo, ao contrário, é transitório, o corpo é coisa que passa e o corpo vem maculado por essa insuficiência. Essa dicotomia se introduziu, profundamente, na cultura ocidental. Costuma-se dizer, por exemplo, que Santo Agostinho batizou Platão; o que ele de fato fez foi outra coisa, ele platonizou todo o cristianismo. Por isso, nós temos na tradição ocidental sempre

essa ideia de um corpo que é inferior, de uma alma que é superior. A alma está destinada à divindade, à vida eterna e coisas assim, mas o corpo, coitado, tem que ser alijado, ele é, simplesmente, mortal. É claro que nisso há muitas interpretações. Há muitas ambiguidades, há idas e vindas, mas, fundamentalmente, aquela doutrina do Neolítico, da separação de corpo e alma, de uma realidade dupla que seria constitutiva da realidade humana, contra a tradição homérica que soube reduzir essa dicotomia ao mínimo de importância. Essa dicotomia acabou sendo amplamente vitoriosa, se introduziu no próprio cerne da cultura ocidental. Quer dizer que o ponto de partida da nossa consideração é fatalmente este. O corpo é pecado. Como em São Paulo, o corpo é uma realidade sempre inferior, o corpo é aquilo que tem que ser superado. Não se coma carne vermelha, e por aí vai. Isso penetra no mundo ocidental nos mínimos detalhes e faz um sucesso na grande cultura do Ocidente, e tudo tende a valorar o mundo sobrenatural, a teologia contra a realidade pura e simplesmente física. A realidade física, no sentido amplo da palavra, inclui a natureza, ela sempre tem que ser resgatada. Não se deve esquecer, por exemplo, de um físico como Newton. Newton se considerava literalmente um teólogo. Por quê? Porque ele anunciava as leis da natureza. Essas leis da natureza são estáveis, eternas, permanentes, imutáveis. As leis da natureza são a linguagem que Deus pôs, impôs e incrustou na própria natureza. Então, o aspecto divino da natureza é aquilo que a natureza tem de válido, de superior, é aquilo que pode ser pensado, ser considerado.

No século XX, as coisas são muito diferentes. Por exemplo, surge um Heisenberg, que impõe uma teoria que hoje é amplamente aceita e o indeterminismo como base da realidade. Com Heisenberg, em 1940, por chamar a atenção para essa distinção, ao invés de uma ordem divina, teológica, as coisas começam a mudar de configuração. Agora o homem vive dentro não mais de uma identidade divina, religiosa, teológica, como no caso do determinismo de Newton, mas de uma trama de contradições. Ele tem que se haver com tudo isso, com essa ideia da contradição ou da diferença da qual se fala tanto hoje, na filosofia contemporânea.

Por exemplo, Foucault disse: “Nós vivemos num mundo feito de contradições e tudo se define a partir de uma contradição mais fundamental”. Ou então, quando os filósofos e os cientistas querem definir o escopo último da realidade social humana e natural em que nós vivemos. Fala-se, por exemplo, em indeterminismo, como no referido Heisenberg. É uma teoria amplamente vitoriosa. Ou então se fala até mesmo em caos. Por exemplo em Freud. Freud tem uma página, nas “Conferências de introdução à psicanálise”, em que ele tenta definir o inconsciente. Como é que se vai definir o inconsciente? É praticamente impossível, eu não tenho contato, eu não posso experimentar o inconsciente. Só por via muito indireta, pelo chiste, pela histeria, e foi por aí que começou toda a psicanálise, e ele diz uma série de coisas, que o inconsciente é pulsão pura, não tem bem, não tem mal, não tem certo, não tem errado, não tem contradição, e acaba dizendo que o inconsciente é caos. Mas Jacques Monod, Prêmio Nobel da Biologia, disse a mesma coisa em relação ao mundo biológico. As proteínas e adrenalininas, os elementos últimos da realidade biológica são caos, quer dizer, só num segundo momento esses elementos caóticos começam a se estruturar, formam estruturas e adquirem um sentido que está além do caos. Quer dizer, essa ideia de caos começa a avançar em diversas ciências, diversos setores. Isso é extremamente importante, porque esse indeterminismo e esse elemento caótico é que fazem a razão de ser, de certa maneira, da ciência contemporânea, o que vai dar uma certa razão ao grande profeta que foi Nietzsche. Nietzsche dizia: “só o caos constrói”. Nós estamos numa situação, hoje, que está nas antípodas daquela dicotomia, daquela doutrina dos dois mundos e que foi inventada, criada pela sociedade neolítica e que veio determinar toda a evolução da humanidade. Aquela foi a primeira grande revolução na história do homem, e a segunda grande revolução está acontecendo nos tempos modernos, na vida contemporânea. Essa ideia do caos, por exemplo, da indeterminação e coisas assim, depõe contra uma pretensa estabilidade racional à maneira antiga, ao menos. A ciência é, necessariamente, racional, tem que dar conta dessa realidade toda, mas ela já não se estabelece com a pureza determinista,

por exemplo, da física de Newton; nós estamos necessariamente hoje em outros e novos parâmetros, e é disso que se fala um pouco aqui.

Eu queria chamar a atenção para dois problemas em relação ao corpo. Isso tudo é uma revolução, repito. Nós estamos vivendo, hoje, nada mais, nada menos do que o descobrimento do corpo com todos os excessos, as vantagens possíveis e imagináveis, e isso pela primeira vez. Isso se percebe, por exemplo, em Merleau-Ponty, que foi o primeiro filósofo da realidade corpórea do homem. Ele vê tudo através da percepção, o homem é um animal que percebe. “O meu corpo”, dizia já Bergson, “vai além das estrelas”, quer dizer, o corpo do homem é um lugar, a partir do qual ele se torna, inclusive, uma realidade cósmica. Esse tipo de asserção no passado nunca existiu, nem poderia existir. Mas eu queria chamar a atenção para dois problemas. Um é a medicina com seu desenvolvimento mais recente a partir do século passado, e um outro problema que está me interessando muito ultimamente: a questão da relação entre o corpo e a máquina. Eu faria duas observações sobre a história da medicina. As ciências ocidentais se formaram de um modo extremamente rigoroso e por razões de ordem teológica. Havia uma coisa rigorosa que era a física e a matemática de Newton. Não havia outra ciência. A físico-matemática era de um rigor extremo, toda abrenhada numa ciência divina que era, justamente, a matemática. A evolução da ciência conseguiu confirmar esse esquematismo da matematização e conseguiu introduzir, no fim do século XVIII, a química e a biologia no quadro das ciências fundamentais. Então, nós começamos a fazer química em um momento ambíguo da evolução da ciência. Pela primeira vez se pode dizer, por exemplo, que a água é H_2O , hidrogênio e oxigênio na proporção de 2 para 1. Numa inocência absoluta. Mas o curioso é que nessa época já estamos na fase da revolução industrial, que foi um feito fantásticamente revolucionário, e estamos dentro dessa revolução ainda hoje. Dizer que a água é H_2O é dizer, fundamentalmente, duas coisas. Que se consegue fazer uma fórmula definitiva e se dar conta ainda de que H_2O não existe. H_2O é como o círculo na geometria. Eu posso definir

o círculo absoluto geometricamente, mas eu não posso fazer o círculo absoluto. Tem sempre um mínimo de distância, de separação que estabelece de fato uma cisão entre o plano puramente geométrico e o plano da realidade. Isso vale, também, para H_2O ; a água quimicamente pura não existe. É que a proposição é matemática e a pureza matemática é absoluta. O homem vai tentar, em laboratório pela primeira vez, construir essa água quimicamente pura. Até que ponto ele pode ir é outro problema. A pureza matemática é inatingível. Ele consegue fazer em laboratório uma água quimicamente pura. Ele descobre uma segunda coisa, que é a base da revolução industrial. É que essa formulazinha H_2O , por exemplo, pode ser manipulada pelo homem e essa manipulação faz uma revolução, porque cria, por exemplo, toda a farmácia. A química e a farmácia podem fazer a partir de H_2O , aplicando a singularidade do meu exemplo, água oxigenada, e água oxigenada serve para desinfetar feridas. Descobre-se ainda que serve também para alimentar a vaidade humana, para pintar o cabelo, por exemplo. Quer dizer, a ciência passa a ter uma dimensão prática que nunca passara pela cabeça de Newton. Newton fazia teologia, repito, nunca passou na cabeça daquele homem que a lei da gravitação universal pudesse estar na base, por exemplo, da invenção do avião e de tantas coisas que se fizeram a partir daí. E muitas outras coisas ainda vão ser feitas. Não se sabe, não dá para calcular tudo que pode ser feito a partir desse cálculo fantástico que é feito pela ciência da natureza, mas o fundamental é isso. É que de repente surge essa figura bicéfala, o engenheiro, que nunca existiu. Em todo o passado o homem teórico era um teólogo, um indivíduo como Newton. Quem fazia a sangria na Renascença não era o médico, era o barbeiro. O médico só vinha, fazia o diagnóstico e indicava a sangria. Ele não sujava a mão, ele era um teórico. O artesão é que sujava as mãos. O artesão era o homem do corpo, era um homem socialmente inferior. O teórico é um homem da vida contemplativa, da universidade. Ainda hoje, a universidade é da ciência suprema de certa maneira, e a engenharia é a terra do engenheiro, nem é faculdade, ainda hoje é escola, porque o engenheiro não está bem dentro da

universidade tradicional. Ele é essa figura ambígua que é um operário. Hoje ele é, essencialmente, um operário que estuda física e matemática. Isso complica toda a primeira grande crise na aceção tradicional do homem provocada pelo engenheiro. E quem percebeu isso foi um positivista chamado Auguste Comte. Os gregos definiram o homem como um animal racional, que através da cultura ocidental, com o desenvolvimento da racionalidade, se libertou da filosofia, da teologia, o mesmo acontecendo com as ciências da natureza. Por outro lado, há o escasso desenvolvimento do artesanato, que pertence ao lado animal. Entre esses dois domínios nunca houve comércio, nunca houve de fato comunicação. Com a revolução industrial começa a comunicação através, por exemplo, da química, que define a água da maneira que eu disse e complica todo o panorama das relações entre o corpo e a alma, em que o animal racional inventa o mundo da revolução tecnológica tal como nós o conhecemos hoje.

Há lugar agora de fato para a saúde, para a prevenção, para a longevidade. É o lugar de afirmação do corpo humano. A regra no passado era a peste. Na tragédia grega, o grande personagem negativo era a peste. No Édipo, por exemplo, na segunda linha do coro, aparece a palavra peste. Hoje, quando se monta um Édipo, a peste nem aparece. Como fazer para botar a peste em cena? Ninguém mais tem a vivência da peste. No passado, o primeiro grande humanista europeu que foi Erasmo, ele se tornou um humanista europeu porque ele vivia a cavalo, fugindo da peste, literalmente. Ele ia de país em país fugindo da peste e adquiriu um humanismo de fato europeu. É uma coisa meio anedótica, mas a coisa se processou assim, uma espécie de cosmopolitismo cultural fantástico. A coisa negativa, por baixo disso tudo, era justamente a presença da peste. Quer dizer, a peste era interpretada como uma fatalidade, a peste era um castigo, um castigo mandado por Deus e não havia recursos contra essa peste. Ainda hoje há vestígios disso. Há personagens religiosos que ficaram reconhecidos pelo advento da aids, que Deus estava castigando. Quer dizer, essa ideia da peste, do castigo divino é uma ideia que não está completamente erradicada; ainda hoje

e no passado, isso coibia a própria possibilidade da ciência, da medicina enquanto prática médica. Por exemplo, os árabes, que tinham uma concepção de higiene fantástica, na Idade Média tinham conquistado o sul da Europa. Em certos palácios deles, por exemplo em Granada, havia em cima do morro um castelo com água corrente e valas de água em todos os aposentos do castelo. É uma concepção de higiene fantástica, mas o homem medieval cristão, nunca percebeu isso e vivia de fato confinado na falta de higiene, numa espécie de situação inferior humana, fisiologicamente inferior. Isso chama a atenção porque de fato foi necessário enfrentar esse problema. Ortega diz que a maior humilhação sofrida pelo homem foi a descoberta do vírus. O homem todo armado com aqueles armamentos antigos fantásticos era morto por um vírus e nem sabia da existência desse vírus. Ortega chama de maior humilhação sofrida pelo homem, porque é a desmoralização do próprio exército. Entretanto, esquece o outro lado da medalha, que é o processo de libertação do homem. Quer dizer, essa libertação veio com o florescimento da medicina, que hoje é uma coisa habitual, com dimensões negativas inclusive, como a descabida exploração da farmácia, mas é normal que quase todos frequentem a farmácia e o supermercado. Tudo isso é feito para proteger o corpo, é um elogio ao corpo, porque toda ciência tende hoje a se concentrar na revitalização do corpo. É por isso que nós entendemos que, desde a primeira grande revolução neolítica até a segunda revolução que acontece apenas no nosso tempo, busca-se a derrubada daquela dicotomia, daquela hierarquia do animal racional. Em toda tradição há uma hierarquia: nela, o racional é divino, é superior, e o animal é, simplesmente, inferior. Agora a própria concepção do homem começa a mudar as suas coordenadas em nosso tempo e a filosofia busca, não com todo o sucesso desejado, em face de a caminhada ser muito difícil, reformular a própria ideia de homem.

O engenheiro, por exemplo, foi a primeira grande crise da concepção tradicional do homem no meu entender; mas esse engenheiro, no fundo, permanece preso àquela dicotomia, a de que ele é um corpo operário que estuda física e matemática de um modo racional. Ele é

um animal racional, só que ele relaciona, agora, de um modo novo a animalidade e a racionalidade. Essa é a novidade, o relacionamento entre teoria e prática. Essa coisa de uma separação radical em todo o passado ocidental, de repente essa separação é superada em favor de uma relação, mas se coloca a questão de saber se essa relação consegue superar suficientemente a própria concepção da realidade humana. O campo da filosofia, hoje, é um campo aberto de lutas justamente em função das muitas outras questões, como o problema do centralismo do saber o que se deve entender de um modo novo, de um modo final revolucionário, que dê conta dessa realidade, dentro de parâmetros novos da própria realidade humana. Heidegger vai dizer que o homem é um ser no mundo, o mundo é a realidade a partir da qual eu me delimito, eu me defino. Ou, como Marx vai dizer que o homem é um animal que trabalha e o trabalho é fonte de criatividade, o homem inventa o mundo a partir da prática no trabalho. Inventa inclusive a ciência – a partir daí as definições se sucedem.

Ante essa questão da filosofia de como entender a realidade do homem, os conceitos-limite, a delimitação se torna imensamente mais ampla, sócia, inclui o inconsciente, e há que se pensar isso tudo dentro de parâmetros novos.

Eu queria falar um pouco mais da questão da máquina. É um tema ao qual eu estou começando a me dedicar. Já escrevi alguma coisa sobre isso inclusive, e que está me apaixonando. Sabem por quê? Porque, normalmente, os intérpretes são unânimes neste assunto. A máquina tem tudo a ver com o corpo, a máquina se entende a partir de coordenadas que são biológicas, não mecânicas. Aparentemente, num primeiro momento, são mecânicas, mas de fato a máquina é uma realidade biológica, e aqui também há uma revolução em curso, que é extraordinária, vai muito longe. Nós estamos apenas no início dessa discussão, dessa prática, digamos, no mundo ocidental. Isso começa, mais uma vez, com a revolução tecnológica. Máquina sempre houve, mas vejam que coisa curiosa: o grego tinha duas concepções de máquina. Uma era a máquina de fazer guerra, o aríete e aquela

coisa maravilhosamente grega que foi o cavalo de Troia; e a outra máquina, que era a principal, a máquina de fazer teatro.

Havia uma máquina na tragédia grega e os alicerces dessa máquina existem ainda hoje no teatro de Dionísio de Atenas. Era um guindaste – esse guindaste trazia, por exemplo, a deusa Diké para o proscênio. Na Alemanha, há especialistas querendo saber como é que a deusa – que tinha um tamanho monumental, usavam-se muitos recursos para tornar maior a figura humana, numa espécie de idealização do corpo – entrava em cena, e tinha que se desembaraçar das correias de couro em que ela estava presa sem perder a elegância de deusa. Especialistas da Inglaterra e da Alemanha estão fazendo pesquisas sobre isso em documentos antigos para ver até que ponto tudo isso se explica. Quer dizer, a máquina era um elemento que ligava o natural ao sobrenatural, e a verdade, que está sempre no sobrenatural, no mundo dos deuses, é transmitida, é ligada ao nosso mundo dos mortais justamente pela máquina.

Na Idade Média surgiu um teatro que não tem nada a ver com os gregos, nem com os romanos. É uma tradição completamente nova. Não é que surge a máquina de novo? E com a mesma função da grega, de ligar o natural com o sobrenatural. Havia no teatro francês da Idade Média uma coisa que eles chamavam em todo o medievo, não só na França, mas na França chamavam *le maître de feux*. O mestre dos fogos, que é o engenheiro de certa maneira. Esse mestre é que atraía o público, porque as histórias todo mundo já sabia. A história de Cristo, de São Francisco, São Nicolau todo mundo sabia de cor. Na Grécia todo mundo sabia de cor as histórias da mitologia. A máquina é que era interessante. E na Idade Média, houve então famosos *mâîtres de feux*, mestres dos fogos, que inventavam máquinas para reproduzir os milagres de Cristo. Tinha um cara famoso que possuía uma aparelhagem perfeita mostrando São Pedro caminhando sobre as águas do lago e não afundava e todo mundo via isso. Era apenas um truque cênico que hoje nem no circo se faz tão bem. Isso é o que atraía o público, quer dizer, a máquina no lugar do milagre, a grande linguagem da Idade Média. O milagre só começou a desaparecer entre 1680 e

1740 quando o racionalismo francês, a filosofia francesa desmontou o milagre completamente. Nós não temos mais nem ideia disso, o milagre era a linguagem de Deus e pelo milagre dava-se a grande comunicação. Hoje, até a Igreja reluta em aceitar milagres. No passado o milagre era a grande realidade da linguagem de comunicação de Deus com a realidade humana. Acho que era isso que eles faziam. Eles mostravam os milagres do Cristo em cena. E o curioso é que no barroco surgem mais uma vez: tanto na versão católica da contrarreforma quanto na luterana protestante, o teatro e a máquina aparecem de novo fazendo exatamente a mesma coisa. Existem restos dessas máquinas que atestam o quanto elas eram engenhocas fantasticamente complicadas. Era grande a função mistificadora da máquina. Em todo o passado isso acontecia no teatro. Há vestígios dessas máquinas nesses grandes museus de antropologia da Europa. Então se percebe o esplendor dessa máquina e sua função de ligar o natural com o sobrenatural. Com o fim do barroco acaba pura e simplesmente a arte religiosa. Isso de repente, do barroco para o rococó. Não há mais arte religiosa. Bach é um homem profundamente crente, é um homem de fé, de alegria, não a alegria subjetiva; isso é uma decorrência secundária. Era uma alegria objetiva, com a sociedade embrenhada na fé, na força da fé, completamente dentro de critérios sociais absolutos de certa maneira.

Hoje nós estamos fora dessa seriedade do barroco, não há mais arte religiosa. Aparece um artista na música que é excepcional, Bruckner, religioso, mas subjetivo, não há mais arte religiosa. O fato de que Beethoven fez uma missa é um acidente, ele não era crente, era um suicida. Não há mais arte religiosa. Então, a partir daí começa a revolução industrial e a máquina muda de sentido. A máquina muda de sentido e, com a revolução industrial, por razões belissimamente filosóficas, mas principalmente não filosóficas, a máquina passa a estar inserida dentro não mais do sobrenatural e do natural, mas na relação sujeito e objeto, e essa relação sujeito e objeto é que passa a ser o fundamental de tudo. Na sociedade contemporânea, tudo é ou sujeito ou objeto. Não há mais nada acima, nem abaixo do sujeito e do objeto, e tudo é a

relação entre sujeito e objeto – uma relação que pode ser muito dolorosa muitas vezes, e é dolorosa, mas tudo fica confinado dentro dos limites dessa relação, inclusive a máquina. Eu posso apertar o interruptor de luz acesa. Eu apago a luz, eu uso esse microfone, eu uso o meu relógio, são máquinas que estão inseridas dentro da dicotomia sujeito-objeto, e a bomba atômica, que é uma máquina, resultado de uma máquina, também está dentro da dicotomia sujeito e objeto. Mas é que tudo pertence, hoje, à dicotomia sujeito-objeto e essa dicotomia é o lugar em que nós vamos nos defrontar com a máquina.

A própria casa foi definida, na Bauhaus, como a máquina de morar. Convém chamar a atenção para isso, é de um racionalismo extremo. A máquina é um sistema perfeito, qualquer relógio é um sistema perfeito, inclusive o meu, e o relógio é hoje uma coisa descartável. Comprou um Cartier! Com um relógio de camelô, o resultado é exatamente o mesmo. São perfeitos, é uma realidade altamente descartável. E a máquina é uma coisa profundamente democrática, inclusive, mas essa máquina tem certas dimensões. Não só de dominação da realidade, mas ela é a glorificação do racionalismo em uma cultura contemporânea. O tema deve ser pensado de duas maneiras, uma foi um sistema racional, construído pela primeira vez por Descartes, em que o sistema racional é o espelho exato da realidade. Uma expressão, digamos epigonal, no meu entender desse sistema é o estruturalismo. O sistema diz o seguinte (e isso é cartesiano, nunca existiu antes de Descartes): as coisas são compostas de elementos separados. Está tudo mais ou menos separado. Você pega um relógio, um relógio é feito de uma porção de engenhocas, parafusos e coisas e roldaninhas e não sei o quê, tudo separado. Entre os elementos, caso se separem, eu posso estabelecer certas relações, posso fazer um sistema, uma estrutura de todas as relações e formar, conseqüentemente, uma totalidade. Isso é sistema. Sistema é uma palavra grega, mas os gregos não tiveram essa ideia, nem os medievais. Isso surgiu com Descartes e atingiu o seu ápice no pensamento de Hegel. Hegel diz, na introdução à *Filosofia do direito*, que todo racional é real e todo

real é racional. Nós não vemos isso. Em nós há muito de irracional, de aparência, de sombras e coisas irracionais, e na realidade é que nós vemos mal. Haveria uma correspondência exata entre o racional e o irracional. Quer dizer que o sistema é exatamente expressão disso. O estruturalismo quer fazer exatamente isso. Na antropologia, por exemplo, eu busco fazer um sistema da estrutura de relações que torna racionalmente inteligível aquele povo primitivo, os bororós lá do Lévi-Strauss no Mato Grosso do Sul, uma coisa racional e inteligível para mim. Um outro modo de expressão é o fragmento que surgiu com os ensaios de Montaigne – ensaio, no fundo, é um fragmento desenvolvido, e o fragmento tem uma longa tradição na filosofia moderna. A grande vitória, primeiro, era do sistema racional, mas depois veio tudo desmoronar no romantismo feito de fragmentos; Novalis, Schlegel, aquela gente toda escrevia em fragmentos. Fragmento é uma visão intuitiva da realidade. Por exemplo, Novalis diz: “Filosofia é saudade, ânsia de sentir-se em casa em todos os lugares”, ponto final. Frase principal, frase secundária, elas dão uma visão global da filosofia, mas não é um discurso sistemático, é apenas uma intuição. Nietzsche é todo fragmento. Marx é praticamente, quase todo ele mesmo, um fragmento. Não é um tratado geral de economia, é sobre o capitalismo, ele pega alguns problemas, é um fragmento sobre a realidade do capital. E no século XX se costuma dizer, não se faz mais sistema, tudo é fragmento, que estaria de acordo com o extremo individualismo da sociedade contemporânea, e o homem é um fragmento de si mesmo, quase que uma dimensão social do homem. Acontece que se esquece o seguinte. Hoje, apenas a lógica, a matemática, as ciências puramente formais ainda são sistêmicas. Ou, então, na medida em que sistemas se introduzem nas ciências da natureza, então pode haver uma teoria sistemática de um ponto da física, hoje, e não vai falar na física toda, mas, somente, um ponto da física. Acontece que, na vida prática da sociedade contemporânea, o sistema é a máquina. O sistema tem uma importância imensa. O indivíduo que compra um carro, por exemplo, em primeiro lugar,

ele mora numa casa, a casa já é um sistema, ele sai da casa e toma um carro, o carro é um sistema perfeito, uma máquina que tudo se pressupõe e numa racionalidade absoluta. Ele se embrenha pela rua, pela avenida, pela estrada, ele entra num sistema de normas que imaginamos absoluto. É tão fantástico que o sistema invada até mesmo o comportamento mais irracional do homem, pois, se a pessoa no trânsito fica furiosa porque há um engarrafamento e tem uma manifestação completamente irracional de raiva ou coisa que o valha, ela faz isso em nome do sistema. Quer dizer que o sistema domina a realidade humana, no século XX. A racionalidade é uma presença impressionante, a casa nunca foi um sistema de se morar racional, hoje é um sistema, quando eu entro na minha casa eu entro num sistema organizado racionalmente. Aqui se faz isso, aqui faz aquilo. Na Idade Média, a casa medieval não tinha nada disso, nem os palácios dos reis franceses tinham esse caráter de sistema, mas hoje tudo tem. Eu queria chamar a atenção aqui justamente para essa ideia da máquina em sua relação com o corpo, porque essa é a dimensão biológica da máquina. Marx, por exemplo, chama a atenção para o caráter biológico da máquina, mas ele diz, de passagem, e fala como se já estivesse dentro de uma tradição. A partir do elemento biológico se coloca, então, a questão de saber qual é a relação que há, hoje, entre o corpo e a máquina. Faz-se a relação ao menos ambígua, pois eu também uso óculos, é um aparelho, é feito por máquina. Sem óculos eu não enxergo direito, outra pessoa pode não enxergar nada sem óculos ou quase nada. Quer dizer, até que ponto o meu corpo exige os óculos como um complemento necessário? A relação que eu tenho com o meu corpo é ambígua. Em certo sentido eu sou o meu corpo, eu não posso mudar de corpo, eu sinto uma identidade profunda com o meu corpo. As análises sobre isso, hoje, são muito ricas, mas, num outro sentido, eu tenho o meu corpo. Essa ideia de ter um corpo é muito recente na cultura. Ela começa no expressionismo alemão, é um expressionista alemão dos anos 1920 que mostra o personagem de um pastor protestante a fazer experiências com

o próprio corpo. Ele corta um pedaço, por exemplo. Há um filme mostrado há pouco tempo muito interessante, infelizmente não era um filme genial, mas tinha tudo para sê-lo – *Crash*. Trata-se de uma espécie de clube de pessoas afeiçoadas a acidentes, que provocavam acidentes para pôr em risco o próprio corpo e morrer inclusive, se fosse o caso, pelo corpo. Mas nessa medida eu tenho o meu corpo. Eu faço o que eu quero, eu corto um dedo fora, eu posso me traves-tir de uma ou de outra maneira, posso botar uma máscara, eu posso fazer o que eu quero até certo ponto, ao menos com o meu corpo, quer dizer, eu me tenho.

Importante é saber até que ponto essa dicotomia do ser ou ter não se transfere também para a máquina. Eu sou a máquina e tenho a máquina. Hoje já se sabe o que se pode fazer. A revista *Time* publicou um artigo sobre a reconstituição de um braço perdido num acidente. O braço foi recomposto de modo completamente mecânico, eletrônico, e é tão fantasticamente perfeito que ele tem inclusive capacidade sensorial. Então, é um intercâmbio, porque a história da máquina é complexa, é vastíssima. O século XX, em larga medida, é a história de um conflito entre a máquina e o corpo. Imagina-se que a máquina veio para prejudicar o corpo, inclusive a televisão, considerada e assumida por muita gente ainda como um princípio de deseducação da criança ou coisa que o valha, e isso não passa de uma pura bobagem. Esse conflito todo entre máquina e homem está se dirimindo, não tem mais sentido. Dizer, por exemplo, que o computador é um princípio de mecanização do homem, pois, mesmo se for, essa mecanização não é mais pejorativa, ao contrário, meu cérebro vai até quase as estrelas. Quer dizer, trata-se de um engrandecimento do cérebro absolutamente fantástico, quer dizer que a máquina ainda está efetivamente, biologicamente, em nome do homem, proporcionando possibilidades maiores.

Já Marx dizia que a máquina torna o corpo do homem maior e torna o homem mais poderoso. Ele produz muito mais. Ele dizia que o jovem operário tinha que imitar a máquina, e aí moram todos os conflitos do século XX na relação homem-máquina. Mas, hoje, aos poucos

nós estamos aprendendo que há qualquer coisa como uma educação do homem pela máquina, e a máquina é de fato um princípio de maldição de certa maneira, mas por outro lado é outro princípio que complementa, que de fato pertence biologicamente ao homem e que tende a alargar as próprias dimensões do corpo humano.

Sujeito e objeto, e novas paragens⁴⁸

O problema da arte contemporânea gira em torno dos processos de assimilação ou de recusa do mundo dos referenciais. Dois são hodiernamente os referenciais que tudo absorvem: os dos objetos e os ligados à subjetividade. E tudo isso a prender-se aos avanços verificados já nos albores da cultura moderna, que giravam justamente em torno dos procedimentos de emancipação de sujeito e objeto. Realmente, na medida em que se ia ultrapassando, e celeremente, a temática de ordem religiosa, o mundo passa a ver-se concentrado e resumido nesses dois tópicos basilares. E a arte entrega-se então aos empenhos de elaborar caminhos relacionados tanto à esfera dos objetos quanto às implicações da subjetividade.

Já cedo se começa a observar o surto dessa dupla hegemonia a presidir a criatividade plástica. Veja-se a natureza morta: em sua humildade e por sua suficiência, a merecer agora os esplendores da moldura, destina-se a trilhar um belo itinerário ao menos até os fins do século XIX. E a presença da categoria do objeto faz-se presente ainda por outros caminhos, como a composição sempre exuberante da paisagem. E também pelo debruçar-se sobre os detalhes da vida cotidiana, estendendo-se até

48. Nota dos organizadores. Palestra proferida na PUCRS em 01/11/2001 durante o II Simpósio Internacional de Fenomenologia e Hermenêutica. Publicada em 2002 no livro *Fenomenologia hoje II: significado e linguagem*, organizado por Ricardo Timm Souza e Nythamar Fernandes de Oliveira.

pelas eloquências dos grandes painéis históricos. A realidade toda fazia-se obedecendo à objetividade do objeto, o escopo a um tempo vasto e pormenorizado, abrangente e detalhista a acompanhar de perto e mesmo a anteceder a própria esquadrinhadora científica.

Por outro lado, surge essa outra hegemonia, a do sujeito, e isso a ponto de engendrar pela primeira vez a arte maior que é a do retrato. O retrato, afastando-se agora das idealizações do passado ou da mera repetição acidental, passa a traduzir enfim as ricas tessituras da subjetividade. Sublinhe-se o que importa: o seu pressuposto fundamental está nessa grande novidade histórica que é o individualismo: pela primeira vez surge de fato o nome do indivíduo – de um indivíduo que é simples número, qualquer comerciante da esquina –, e desenham-se então todas as facetas e os contrastes, todos os humores e todas as profundidades aderentes à própria condição humana, enfim explorada em seus confortos domésticos, na altivez do olhar e nos compromissos de uma cidadania emergente. A realidade humana sabe agora exibir-se na variedade de suas dimensões, seja na presença da infância ou nos abrandamentos da velhice, desde as malícias virginais até as penumbras do último autorretrato de Rembrandt.

Mas aconteceu que, aos poucos, a exploração desses caminhos, os da objetividade e os da subjetividade, como que se aproximam de suas próprias ultimações evidenciando sinais de certo esgotamento interno. Passa a verificar-se então um processo totalmente inédito através do qual sujeito e objeto como que se tornam permeáveis um em relação ao outro, e os caminhos chegam a concertar-se nos matizes de aproximações possíveis e mesmo na identificação de sujeito e objeto. Isso se constata principalmente nos empenhos pelos quais se embrenha a estética do sujeito. No naturalismo, por exemplo, a própria condição de verdade do sujeito curva-se agora, em nome da positividade da ciência, aos critérios da objetividade, e o sujeito passa a ser a expressão disso que ele seria em seu fundo último, um mero objeto. Ou, então, observa-se uma espécie de esvaziamento da subjetividade. A psicanálise, por exemplo, ensina que as condutas se fundamentam em impulsos

anônimos e impessoais, aliciando, por aí, a confecção da arte já a partir do expressionismo. E na riqueza do expressionismo outras facetas do novo animal humano se manifestam – o indivíduo se incorpora aos disfarces do homem-massa, como que diluindo a espontaneidade de seus gestos ou uniformizando as inquietações de seus olhares; ou ainda, através dos processos da robotização mecânica, resultantes dos avanços inusitados da tecnologia e dos impasses ocasionados por sua assimilação, mostram-se as novidades do comportamento humano.

O século XX exhibe, em verdade, o imenso painel de uma crise surpreendente da arte do retrato. É como se a subjetividade se esvaísse a olhos vistos; ou como se se exacerbasse aos limites do estranhamento. O seu pressuposto de base, o individualismo, continua ostentando uma vitalidade que só peca – e isso é revelador – pelos seus excessos. Tudo passa a acontecer por processos transformantes, profundos e velozes, nos quais o sujeito com justificado acerto se desfaz de seus amparos tradicionais. Senão como explicar, em face da pujança e da crise do individualismo, essa outra crise, em tudo paralela, da arte do retrato? Claro que essa arte ainda existe, mas não raro através de complacências a desdizer o seu próprio estatuto estético; ou, então, prolonga-se por transformações a desmentir esse outro estatuto que está na conturbada vigência do indivíduo, visto que submetido agora a impasses e contradições que levam a questionar todos os assentamentos possíveis da singularidade: o texto humano se faz pretexto a serviço da linguagem plástica.

Cabe até o desassombro da pergunta: o que resta hoje dos rostos e dos olhares tão instigantemente presentes nos retratos em tudo inventivos da Renascença? Parece que há toda uma eternidade a evadir-se, todo um mundo em que até a volúpia da cor e do traço desfalece. Des-cortina-se logo o alcance do sucedido: é que a arte dos últimos séculos soube explorar, sem dúvida, estéticas bem delimitadas, a das duas linhas acima referidas. Mas tudo terminou por se passar como se essas duas diretivas se tivessem embrenhado por caminhos sem dúvida efusivos na riqueza de sua linguagem, mas que acabaram se revelando excessivamente estreitos ou curtos para que pudessem desenvolver-se de

modo mais duradouro. Passaram então, como foi dito, a imiscuir-se e a exhibir as notórias consequências hoje por tudo observáveis.

Sujeito e objeto fizeram-se cedo os êmulos de suas próprias limitações, como que entravados, e se surpreenderam em suas mesmas ambições expansionistas. Ou melhor: tais ambições, como que de repente, orientaram-se por veredas totalmente inesperadas. O curioso, e isso deve ser salientado, está no fato de que todos esses cometimentos brotam desde dentro das intimidades do próprio percurso da arte moderna: o objeto tão redondamente objeto das maçãs de Cézanne subitamente se transmuta em exploração da linguagem plástica, e tudo se passa como se a perquirição dessa plasticidade estivesse escondida, maliciosamente até, em recônditas paragens da arte moderna.

A exploração da linguagem plástica em si mesma, na imanência de seus desdobramentos, significa muitas coisas, e ocupo-me, para concluir, de algumas delas. Em primeiríssimo lugar refiro a abertura de um caminho completamente novo, como se a arte estivesse destinada à mais ancestral de todas as suas vocações (ou começasse enfim a reconhecê-la), tão fartamente explorada em todo o passado: a pintura, todas as contas feitas, sempre começa por este ponto preciso e precioso: pela vontade de ser pintura, mesmo que o prazer de tal vontade se visse imediatamente coibido. A novidade está toda aqui: pois cessa agora a coibição.

Sinalize-se, em segundo lugar, este fato quase inacreditável: após a morte de todos os absolutos, a hegemonia de sujeito e objeto, tão duramente conquistada e como que a garantir o próprio estabelecimento da condição humana, revela-se também insuficiente. Ainda que presentes de diversas maneiras, sujeito e objeto passam a ser recursos preteridos, como se não passassem de recursos revogáveis, como que a renovar o velho preceito platônico de que a arte perde seu sentido se se comprazer aos limites da cópia. Esse reparo, levemente apressado, dirige-se em nosso tempo a circunstâncias que já nada poderiam oferecer de autenticamente platônico.

É que as ideias eternas e a sequência de suas normatividades parecem ter perdido de vez qualquer possibilidade de vigência. Quero dizer, e isso em terceiro lugar, que a arte de nosso tempo – e a estética normativa

que se dane – passa a desentruar-se por um caminho que, como foi sugerido, não poderia ser mais ancestral, mas que passa a concentrar agora todas as suas virtualidades na invenção do próprio ato de ser da pintura, da descoberta de uma linguagem que se quer até mesmo prístina, como que a inaugurar todos os lugares e mesmo o desconforto. Trata-se agora, portanto, da arquitetônica de linguagens. E digo bem: de linguagens, no plural. Nestes novos espaços desaparece a fixidade dos arquétipos; Kant percebeu muito bem esse estado de coisas: a Justiça, deusa patrocinadora do todo da cultura grega, já não poderia ser norma, e o Cristo medieval com suas trombetas de juízo final também já não se arvoraria em norma. Os tempos são outros, e viceja a democracia, e o que importa então é o número, a proliferação de indivíduos. Assim, soçobrada a espécie, desaparecidas as diretivas comuns, estáveis e universais à moda de outrora, resta a abertura para a edificação de uma imensidão de linguagens; o plágio passa a ser crime, e cada artista persegue os parâmetros de uma originalidade sempre outra, proibido que está de repetir até mesmo a si próprio – e isso por força das exigências de originalidade que se fazem em critério absoluto, já para evitar os descaminhos da esterilidade.

No fundo disso tudo, um novo pressuposto e a novidade de uma verdadeira dádiva: o ato criador passa a rejeitar qualquer tipo de intermediação: os deuses não são mais queridos, desfaz-se a solenidade da Criação, e mesmo as cuidadosas classificações dos saberes funcionam meramente como sombras a despistar possíveis e novidadeiros compromissos. Por vezes os caminhos se revelam inexequíveis, ou compromissados com o equívoco de níveis suspeitos. As coisas vistas nesta perspectiva permitem avançar que a história da arte, ao menos em seus capítulos mais recentes, molda o quadro de uma constante recusa do mundo dos referenciais. Como se não bastasse a morte dos deuses, fuge-se agora também, e com afinco, das categorias de base que definiam as estéticas dos últimos séculos, as de sujeito e objeto. A história da arte do século XX é de certa maneira a inusitada instauração de decomposição de sujeito e objeto.

Tais são as consequências da soberana política da linguagem. E, por aí, o que importa passa a concentrar-se nos processos criativos;

quando possíveis referenciais despontam, são degradados à condição de pretexto, e os traços e as cores passam a ser visualizados enquanto realidades e mesmo acontecimentos válidos por si mesmos. Assim, tudo se concerta em torno da autonomia do próprio ato criativo. Os acontecimentos, é claro, não poderiam deixar de existir: afinal, tudo é social, tudo é humano, tudo é macro e microfísico, mas as coisas se passam como se tais condicionamentos devessem ser simplesmente esquecidos. Por isso: o que deve significar realmente a autonomia? Entende-se: a propaganda, a começar pela política, e mesmo a ciência fizeram-se suspeitas, a oferecer barganhas que terminariam por revelar o seu caráter espúrio, e as namorices, quando existem, se não põem tudo a perder, impõem, por fim, a critérios da própria arte. Já nem se usa interpretar a arte a partir de suas motivações sociais, e se tudo é social, o tema se vê transferido para as distâncias hermenêuticas que, também elas, se comprazem em sua própria autonomia. O caso da psicanálise é sem dúvida exemplar; esse saber soube influenciar a arte, e deu vazão a toda uma estirpe de intérpretes, a começar pelo próprio Freud. Mas esse veio psicanalítico aos poucos esvaziou-se, já nem interessa – ou interessa apenas à própria psicanálise – e, de fato, nada mais tem a dizer que realmente importe.

Assim, a arte vive hoje da cultura de seu próprio absoluto. E neste ponto o que se impõe como estranha particularidade está no que realmente deve ser muito bem pensado: a constatação de que a experiência atual das artes impõe-se como única e inédita em todo o percurso da evolução das artes. Talvez se possa avançar que a arte se vem constituindo na derradeira experiência possível do absoluto. Se tal for o caso, cumpriria reconhecer que ela vem se desincumbindo dessa tarefa de modo simplesmente soberbo, a esposar caminhos sempre surpreendentes, e sem dúvida difíceis, quase que a justificar certa presença da qualidade inferior. O fundamental parece estar agora garantido: o homem se fez senhor de seus próprios atos de criação: arte que se quer arte, por inteiro, sinônimo que passou a ser dos necessários pervagares identificadores da própria condição humana.

Procedência dos textos

Os textos que compõem este livro foram trabalhados a partir de datiloscritos originais de Gerd Bornheim e cotejados com as publicações listadas a seguir.

BORNHEIM, Gerd. A coerência de um itinerário. *In*: MOURA, José Carlos. **Em relevo**. Porto Alegre: Edição do Autor, 1998a.

BORNHEIM, Gerd. A comunicação como problema. *In*: AZEREDO, José Carlos (org.). **Letras e comunicação**: uma parceria no ensino de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Vozes, 2001a.

BORNHEIM, Gerd. A concepção do tempo – os prenúncios. *In*: DOCTORS, Marcio (org.). **Tempos dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003a.

BORNHEIM, Gerd. A estética brechtiana entre cena e texto. **Folhetim**: Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 10, p. 22-31, maio/ago. 2001b.

BORNHEIM, Gerd. A estética na saúde. *In*: BAYMA, Fátima; KASZNAR, Istvan. **Saúde e previdência social**: desafios para a gestão no próximo milênio. São Paulo: Makron, 2001c.

BORNHEIM, Gerd. A pintura que é pintura. *In*: BIANCHETTI, Glenio; BIANCHETTI, Ailema de Bem (org.). **Glenio Bianchetti**: 50 anos de arte. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1999.

BORNHEIM, Gerd. A propósito da história de uma vida: o livro. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 142 (O lugar do livro hoje), jul.-set. 2000a.

BORNHEIM, Gerd. A questão da crítica. **Folhetim**: Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 15, p. 22-35, out./dez. 2002a.

BORNHEIM, Gerd. **Arte e comunicação**. Texto digitado a partir de datiloscrito original do autor, [s. d.]. Documento de trabalho, acervo do autor.

BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. *In*: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: SENAC e Itaú Cultural, 2000b.

BORNHEIM, Gerd. **Beckett e os significados do gerúndio**. Texto digitado a partir de datiloscrito original do autor, [s. d.]. Documento de trabalho, acervo do autor.

BORNHEIM, Gerd. Bez Batti. *In*: **Bez Batti**: escultura em basalto. São Paulo: Prêmio, 1994.

BORNHEIM, Gerd. Brecht e as quatro estéticas. *In*: DIAS, Rosa; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (org.). **Arte brasileira e filosofia**: espaço aberto Gerd Bornheim. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

BORNHEIM, Gerd. Democracia e cultura. **Semear**: revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, v. 5, 2001d.

BORNHEIM, Gerd. Marta Gamond – verde que te quero verde. *In*: GAMOND, Marta. **Marta Gamond**: verde que te quero verde: homenagem a Federico García Lorca no centenário do seu nascimento: óleos sobre tela. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cândido Mendes, 1998b.

BORNHEIM, Gerd. Nelson Rodrigues [Prefácio]. *In*: RODRIGUES, Nelson. **A mentira**. Organização de Caco Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

BORNHEIM, Gerd. Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo: GEN, n. 14, p. 11-26, 2003b.

BORNHEIM, Gerd. O sentido da tragédia. **Folhetim**: Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 12, p. 26-39, jan./mar. 2002c.

BORNHEIM, Gerd. **Ouvir e dizer a música**. Texto digitado a partir de datiloscrito original do autor, [s. d.]. Documento de trabalho, acervo do autor.

BORNHEIM, Gerd. Sujeito e objeto, e novas paragens. *In*: SOUZA, Ricardo Timm; OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de (org.). **Fenomenologia hoje II**: significado e linguagem. Porto Alegre: Edipucrs, 2002d.

BORNHEIM, Gerd. Vasco Prado. *In*: PRADO, Vasco. **Vasco Prado**. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul; São Paulo: Companhia Iochpe de Participações, 1984.

Lista de assuntos

A

Absoluto

Aderbal Freire-Filho

Alexander von Humboldt

A mentira

A noiva de Messina

Antonin Artaud

Anton Pavlovitch Tchekhov

Aristóteles

arte

arte religiosa

artes plásticas

Auguste Comte

cogito

comédia

comunicação

Constantin Stanislavski

cópia

corpo

criatividade

crítica

crítica de arte

cultura

cultura grega

cultura ocidental

cultura oriental

B

barroco

Bertolt Brecht

Bez Batti

C

caos

capitalismo

Carlitos

Carlos Scliar

Charles Baudelaire

ciência

cientificismo

Claudio Monteverdi

Clube da Gravura

D

democracia

Desdêmona

Deus

dialética

Diké

Diógenes

distanciamento

doutrina pitagórica

Dramaturgia de Hamburgo

E

Édipo

Émile Zola

Empédocles

Enio Squeff
ensaio
Erwin Piscator
escultura
espaço
Esperando Godot
Espírito
Êsquilo
estética
expressionismo

F

Fátima Saadi
Federico García Lorca
Fenomenologia do Espírito
filosofia
Fiódor Dostoiévski
fragmentação
fragmento
Francis Bacon
Friedrich Hölderlin
Friedrich Nietzsche
Friedrich Schiller
Friedrich Schlegel

G

Gabriel Marcel
Galileu Galilei
Georg Haendel
Georg Lukács
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Gesamtkunstwerk
gestus

Gioachino Antonio Rossini
Glenio Bianchetti
Gotthold Ephraim Lessing
Grande sertão: veredas
Grécia
Grupo de Bagé
Guernica
Guimarães Rosa
Gustave Flaubert

H

Hamlet, peça
Hamlet, personagem
Henri Bergson
Heráclito
Hesíodo
História da cultura grega
homem-massa
Homero

I

Iberê Camargo
idealismo
Ilíada
imitação
Immanuel Kant
inconsciente
indeterminismo

J

Jacob Burckhardt
Jean Baptiste Racine
Jean-Paul Sartre

Johann Joachim Winckelmann

José Carlos Moura

K

kairios

Karl Marx

L

leitmotiv

linguagem

literatura

Logos

Ludwig van Beethoven

M

Madame Bovary

Mãe coragem

Manabu Mabe

máquina

Mário Pedrosa

Mário Schemberg

Marta Gamond

Martin Heidegger

marxismo

Maurice Blanchot

Maurice Merleau-Ponty

Max Reinhardt

metafísica

Michel Foucault

mimesis

minimalismo

Mircea Eliade

Molière

música

N

naturalismo

Nelson Rodrigues

nominalismo

Novalis

O

objeto

obra de arte total

O capital

O nascimento da tragédia

ópera

Ópera dos três vinténs

O sagrado e o profano

Os bandidos

Otelo

P

Pablo Picasso

paideia

Paul Cézanne

Philip Glass

physis

pintura

Platão

Poética

poiesis

política

psicanálise

R

Rembrandt
Renascença
René Descartes
retrato
Richard Wagner
robotização
Ruggero Jacobbi

S

Samuel Beckett
Santo Agostinho
separação
Sigmund Freud
sistema
Sófocles
subjetividade
sujeito

T

teatro
 teatro naturalista
tempo
 tempos modernos
 Tempos modernos, filme
Tennessee Williams
Terror e misérias do Terceiro Reich
tragédia grega
Trennung

U

Um homem é um homem

V

Vasco Prado
Vincent Van Gogh
Vladimir Jankélévitch

W

Walter Benjamin
Werner Heisenberg
William Shakespeare
Wolfgang Amadeus Mozart

Z

Zenão de Eleia

Gerd Bornheim foi um autor fundamental para a abertura, ampliação e consolidação dos estudos estético-filosóficos no Brasil. Seu modo de descrever situações políticas, artísticas e histórico-culturais instigou entre nós a ideia de que não basta compreender a realidade que nos cerca, é preciso participar ativamente da construção de novos rumos e perspectivas de emancipação. Suas publicações *Teatro: a cena dividida* (LP&M, 1983); *O sentido e a máscara* (Perspectiva, 1992); *Brecht: a estética do teatro* (Graal, 1992) e *Páginas de filosofia da arte* (UAPÊ, 1998) se tornaram leituras indispensáveis sobre artes cênicas, crítica artística e as linguagens artísticas de uma forma geral. Com este livro – *Ensaaios e conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte* – o leitor tem agora em mãos uma compilação de textos resultantes de sua produção entre os anos de 1998 a 2002 e poderá sorver um pouco da prazerosa ensaística e desfrutar as modulações daquela voz grave e melodiosa das inesquecíveis conferências.

GASPAR PAZ, ERIKA MARIANO e THAYS ALVES COSTA

 **EDUFES**