

Investigações estéticas

Palavra, imagem, ação

Anderson Bogéa & Luís Inácio Oliveira Costa
(Organizadores)

COLEÇÃO
ANPOF
XX
ENCONTRO



Entre os dias 30 de setembro e 4 de outubro de 2024, a cidade de Recife recebeu o XX Encontro de Filosofia da ANPOF, um evento que reuniu pesquisadores, docentes e estudantes em torno das mais diversas questões filosóficas. Com a participação de 73 Grupos de Trabalho, o encontro consolidou-se como um espaço essencial para o intercâmbio acadêmico, promovendo debates aprofundados sobre temas que atravessam a história da filosofia e suas interfaces com outras áreas do conhecimento.

Investigações estéticas

Palavra, imagem, ação

Conselho Editorial

Taisa Palhares

Investigações estéticas

Palavra, imagem, ação

Anderson Bogéa

Luís Inácio Oliveira Costa

Organizadores



Gerente Editorial

Junior Cunha

Conselho Editorial

Ana Karine Braggio

Gustavo Rohte de Oliveira

Jaqueline Thais de Souza

José Francisco de Assis Dias

Júlio da Silveira Moreira

Pietra Maria Gulak Welter

Reginaldo César Pinheiro

Ronaldo de Oliveira

Produção Editorial

Ammy Lee Vitória

Daniela Valentini

José Luiz G. Mariani

Medéia Lais Reis

Mônica Chiodi

Instituto Quero Saber

www.institutoquerosaber.org

editora@institutoquerosaber.org

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

I62

Investigações estéticas: palavra, imagem, ação
/ organizadores Anderson Bogéa e Luís Inácio
Oliveira Costa. - (e-book)- Toledo, Pr.:
Instituto Quero Saber, 2026.
284 p. : il. color. - (Coleção do XX Encontro
Nacional de Filosofia da ANPOF)

Modo de Acesso: World Wide Web:

www.institutoquerosaber.org

ISBN: 978-65-5121-259-8

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234>

1. Filosofia. I. Título.

Rosimarizy Linaris Montanhano Astolphi – Bibliotecária CRB/9-1610

Este livro foi editado pelo Instituto Quero Saber em parceria com a ANPOF.

O teor da publicação é de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores.

ANPOF – Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia

Diretoria 2025-2026

Janyne Sattler (UFSC), presidente

Eduardo Vicentini de Medeiros (UFSM), secretário-geral

Wanderson Flor do Nascimento (UnB), secretário-adjunto

Francisca Galiléia Pereira da Silva (UFC), tesoureira-geral

Ester Maria Dreher Heuser (Unioeste), tesoureira-adjunta

Halina Leal (PUCPR), diretora de comunicação

Mariana Claudia Broens (Unesp), diretora editorial

Conselho Fiscal

Érico Andrade (UFPE)

Susana de Castro (UFRJ)

Adriano Correia (UFG)

Diretoria 2023-2024

Érico Andrade Marques de Oliveira (UFPE), presidente

Eduardo Vicentini de Medeiros (UFSM), secretário-geral

Tessa Moura Lacerda (USP), secretária-adjunta

Judikael Castelo Branco (PROF-FILO/UFT), tesoureiro-geral

Francisca Galiléia Pereira da Silva (UFC), tesoureira-adjunta

Georgia Cristina Amitrano (UFU), diretora de comunicação

Solange Aparecida de Campos Costa (UESPI), diretora editorial

Conselho Fiscal

Taís Silva Pereira (PPFEN-CEFET/RJ)

Ester Maria Dreher Heuser (Unioeste)

Castor Bartolomé Ruiz (Unisinos)

Apresentação da Coleção do XX Encontro Nacional de Filosofia da ANPOF

Entre os dias 30 de setembro e 4 de outubro de 2024, a cidade de Recife recebeu o XX Encontro de Filosofia da ANPOF, um evento que reuniu pesquisadores, docentes e estudantes em torno das mais diversas questões filosóficas. Com a participação de 73 Grupos de Trabalho, o encontro consolidou-se como um espaço essencial para o intercâmbio acadêmico, promovendo debates aprofundados sobre temas que atravessam a história da filosofia e suas interfaces com outras áreas do conhecimento.

Os trabalhos apresentados neste encontro refletem a pluralidade da pesquisa filosófica no Brasil, abordando desde questões clássicas da metafísica e da epistemologia até discussões urgentes sobre raça, gênero, decolonialidade e filosofia da deficiência.

Os livros que agora publicamos reúnem os trabalhos apresentados no XX Encontro da ANPOF, preservando a riqueza das reflexões desenvolvidas durante o evento. Cada artigo representa uma contribuição valiosa para o avanço do debate filosófico e para o fortalecimento das comunidades acadêmicas que buscam compreender e transformar a realidade por meio do pensamento crítico. Mais do que um registro, estas publicações são um convite à continuidade das discussões iniciadas no encontro, abrindo caminho para novas investigações e diálogos.

Agradecemos a todos os participantes que contribuíram para a realização deste evento e para a produção deste material. Que estas publicações possam servir de inspiração e referência para pesquisadores, estudantes e interessados na filosofia, reafirmando o papel fundamental da ANPOF no fomento à pesquisa e à circulação do conhecimento filosófico no Brasil.

Solange Costa
Diretora editorial da ANPOF
Biênio 2023-2024

Sumário

Apresentação.....	11
--------------------------	-----------

Estética da palavra poética

Sobre a poética ensaística de Marília Garcia: a pergunta, o ensaio, o teste	19
--	-----------

Jessica Di Chiara

Desejar, escrever, ensaiar: eros e linguagem em Anne Carson	35
--	-----------

Rafael Zacca Fernandes

A sobrevida da herança cultural: os futuros amantes de Chico

Buarque	57
----------------------	-----------

Vinícius José Fecchio Gualdo

Leitura-Vivência, Leitura-Experiência: aproximações possíveis	69
--	-----------

Roberta C. Browne

Tríplice fronteira selvagem	89
--	-----------

Verena Maria Soares Than

De Macunaíma à Makunaima: considerações sobre o moderno e o contemporâneo na arte brasileira a partir de uma leitura decolonial

decolonial	97
-------------------------	-----------

Eliana Henriques Moreira

Estética da imagem poética

A politização da arte de Nuno Ramos diante do Brasil e da pandemia.....	119
--	------------

Pedro Duarte

A noção de interioridade em Walter Benjamin: um excuro sobre o <i>Jugendstil</i>	129
---	------------

Gabriel Schneider de Moura

“A imagem como rasgadura”: crítica à noção de representação em <i>Diante da Imagem</i>	153
Marcella Imparato	
Um pintor e dois críticos: Milton Dacosta às voltas com Mário Pedrosa e Gilda de Mello e Souza	167
Rafael do Valle	
Imagem e Comoção	183
Hélder de Moraes P. A. de Matos	
O problema dos jardins na estética de Rousseau.....	199
Wilson Alves de Paiva	

Estética da ação poética

Teatro épico e história em Benjamin e Brecht	215
Caio Graco Queiroz Maia	
Subversões da ideologia patriarcal do teatro burguês em <i>A ópera dos três vinténs</i>	235
Letícia Olano Morgantti Salustiano Botelho	
Entre o Teatro de Arena e o CPC: o teatro político de Vianinha.....	257
Philippe Curimbaba Freitas	
Notas preliminares sobre a performance como dispositivo transartístico	271
Anderson Bogéa	

Apresentação

Apresentamos aos leitores e leitoras o livro *Investigações estéticas: palavra, imagem, ação*, que reúne alguns trabalhos aprovados no Grupo de Trabalho de Estética do XX Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia - ANPOF, realizado em Recife entre os dias 30 de setembro e 04 de outubro de 2024. Àquela altura, o GT de Estética ainda estava sob a coordenação da professora Taisa Palhares (Unicamp). Atualmente, no biênio 2025-2026, o professor Anderson Bogéa (UNESPAR) é o coordenador, além do professor Luís Inácio Oliveira Costa (UFMA), que ocupa o cargo de vice-coordenador. Como um dos grupos de trabalho mais longevos e com maior número de participantes da ANPOF, nosso GT tem nos trabalhos desenvolvidos por seus membros um reflexo da pluralidade da pesquisa em Estética realizada no país. A Estética brasileira tem ampliado fortemente seu enfoque, diversificado suas abordagens e enriquecido as possibilidades de análise filosófica de fenômenos artísticos e culturais. Os trabalhos que compõem este livro representam em alguma medida essa pluralidade regional e temática.

Desse modo, dividimos este livro em três seções a partir de certa conexão existente entre os artigos e ensaios apresentados pelos/as autores/as. No primeiro bloco, que intitulamos **Estética da palavra poética**, reunimos textos que tomam o ato de escrever, ensaiar, compor, ler e decolonizar palavras como motivos da reflexão estética. Nesse sentido, *Jessica Di Chiara*, em **Sobre a poética ensaística de Marília Garcia: a pergunta, o ensaio, o teste**, detém-se nos experimentos da poeta brasileira contemporânea Marília Garcia com o poema-ensaio. Seu

texto se apresenta como uma reflexão ensaística sobre a forma do ensaio e as formas poéticas híbridas que ganham configurações críticas singulares na poesia contemporânea. Por seu turno, em diálogo com o artigo anterior, em **Desejar, escrever, ensaiar: eros e linguagem em Anne Carson, Rafael Zacca Fernandes** nos convida a uma reflexão sobre o tema da escrita e de sua relação ambígua com o erótico, o lúdico e também com o erro (no sentido da errância). Mobilizando criticamente os experimentos de Carson na zona limítrofe entre poema e ensaio, o artigo também busca testar os recursos críticos da forma ensaística.

Vinícius José Fecchio Gualdo, em **A sobrevida da herança cultural: os futuros amantes de Chico Buarque**, pelo viés do pensamento frankfurtiano, investiga de que modo objetos estéticos servem como vestígios do passado e tensionamentos do presente. Ao analisar dialeticamente a história a partir da ideia de herança cultural, Gualdo busca entender como o passado consegue manter-se no presente, tomando como objeto de análise a canção *Futuros Amantes* de Chico Buarque, de 1993. Por sua vez, **Roberta C. Browne** apresenta **Leitura-Vivência, Leitura-Experiência: aproximações possíveis**, em que nos entrega uma reflexão filosófica sobre o prazer que o texto literário nos provoca, com Roland Barthes como guia principal. Pensando em elementos como afeto, sensualidade e erotismo, a autora traz provocações sobre o encontro do leitor com o texto, especulando sobre quem seria o interlocutor desse encontro-diálogo na leitura.

Já **Verena Maria Soares Than**, em **Tríplice fronteira selvagem**, aborda o *portunhol selvagem* na poesia de Douglas Diegues como singularidade linguística na mistura espontânea entre espanhol, português e guarani, e como fonte de criatividade e expressão. Than aprofunda a expressão “selvagem”, sugerindo a necessidade de restituição de seu sentido originário, ligado às noções de selva, mata e floresta, como forma de resistir às estruturas normativas da linguagem. E, fechando a primeira seção, em **De Macunaíma à Makunaima: considerações sobre o moderno e o contemporâneo na arte brasileira a partir de uma**

leitura decolonial, *Eliana Henriques Moreira* elabora uma reflexão acerca de um clássico da literatura modernista brasileira, *Macunaíma*, de Mário de Andrade. À luz da “Estética da Libertação” de Enrique Dussel, a autora propõe uma espécie de “decolonização estética” na contemporaneidade, atribuindo um protagonismo dos povos originários na literatura, exemplificado na refundação do mito de Makunaíma por Jaider Esbell.

A segunda seção do livro, intitulada **Estética da imagem poética**, reúne análises em torno da imagem, seja ela de natureza catastrófica, fantasmagórica, psicanalítica, pictórica, ficcional ou paisagística. Assim, a seção é aberta com o ensaio de *Pedro Duarte*, **A politização da arte de Nuno Ramos diante do Brasil e da pandemia**, em que analisa a crescente politização das produções do artista Nuno Ramos, a partir de uma transformação interpretativa do Brasil recente em seus ensaios. Desde a obra *Bandeira branca*, apresentada na 29ª Bienal de São Paulo, até uma intervenção, em 2020, em que critica a gestão da Pandemia de Covid-19 com uma carreata que percorreu a Avenida Paulista em marcha ré, a poética de Ramos expunha um desconforto com a catástrofe brasileira. Ao passo que, no artigo **A noção de interioridade em Walter Benjamin: um excuro sobre o *Jugendstil***, *Gabriel Schneider de Moura* se detém na fantasmagoria da interioridade burguesa no mundo moderno tal como ela se deixa apreender nas formas do *Jugendstil*. Sua análise se funda na interpretação crítica da Modernidade construída por Walter Benjamin ao longo dos anos 1930, permitindo-nos entrever os potenciais de crítica cultural que o pensamento benjaminiano ainda oferece.

Ainda na segunda seção, *Marcella Imperato* apresenta o texto **‘A imagem como rasgadura’: crítica à noção de representação em *Diante da Imagem***, apoiando-se na crítica que Georges Didi-Huberman elabora sobre a tradição mimética da história da arte, em *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Imperato analisa a proposta do filósofo e historiador da arte francês, que propõe uma abordagem centrada na figurabilidade e no sintoma, pela qual expõe

os limites e crises da representação clássica a partir da ideia de “imagem como rasgadura”. A seguir, em **Um pintor e dois críticos: Milton Dacosta às voltas com Mário Pedrosa e Gilda de Mello e Souza, Rafael do Valle** traz o trabalho do pintor brasileiro Milton Dacosta sob o filtro da crítica de arte de Mário Pedrosa e de Gilda de Mello e Souza, a partir de duas exposições retrospectivas realizadas em 1959 e em 1973, no Rio de Janeiro. O artigo analisa diversas fases do pintor, de imagens principalmente femininas com cabeças poliédricas, passando por uma abstração mais radical, até a derradeira fase das Vênus.

Na sequência, no artigo **Imagem e Comoção**, de **Hélder de Moraes P. A. de Matos**, encontramos uma consideração das imagens como modo de fazer, pensar e sentir. Partindo da noção de experiência estética, tal como formulada por F. Schiller e retomada por Jacques Rancière, Matos investigará os três modos de ficcionar a imagem no regime estético rancieriano de identificação da arte: *a palavra muda*, *a sintaxe frase-imagem* e *a imagem pensativa*. E, concluindo a segunda seção, em **O problema dos jardins na estética de Rousseau**, **Wilson Alves de Paiva** aborda o modo como Jean-Jacques Rousseau recorreu ao jardim para relacionar natureza e estética, destacando a “virtude do jardineiro”. Nessa perspectiva, a paisagem deve ser vivenciada e interpretada pela experiência sensível, em vez de ser tratada meramente como modelo de uma representação pictórica. Coloca-se em jogo uma concepção sensível de experiência estética como via pedagógica e ética.

Finalmente, na terceira seção, **Estética da ação poética**, concentram-se textos que discutem as artes da cena ou performance em sua multiplicidade de formas e abordagens. Assim, **Caio Graco Queiroz Maia** apresenta **Teatro épico e história em Benjamin e Brecht**, artigo no qual esmiúça a relação entre história e teatro épico por meio dos textos de Walter Benjamin e Bertolt Brecht. Considerando a historicização como aspecto técnico fundamental para o teatro épico, Maia traz à luz a crítica de Alan Menhennet, que vê na historicização brechtiana um prejuízo para a abordagem teatral de fatos históricos, e recorre às teses benjaminianas sobre o conceito da história como resposta à

Menhennet. Após isso, *Letícia Olano Morgantti Salustiano Botelho*, em **Subversões da ideologia patriarcal do teatro burguês em *A ópera dos três vinténs***, elabora uma crítica do teatro brechtiano por um viés feminista e materialista, partindo da crítica feminista anglo-americana desde os anos 1970. Ao realizar uma leitura de *A ópera dos três vinténs*, a autora destaca a crítica à ideologia patriarcal do teatro burguês, exposta pelo tom satírico à sociedade burguesa e seus mecanismos ligados à indústria cultural.

A terceira seção conta ainda com o artigo de *Philippe Curimbaba Freitas*, **Entre o Teatro de Arena e o CPC: o teatro político de Vianinha**, em que se põe a analisar o desenvolvimento do teatro político no Brasil, tendo como ponto de partida a peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Vianinha, cuja estreia data de 1960. Curimbaba delinea sua abordagem estudando duas frentes, as condições de produção e as formas teatrais, articulando estética e política por meio de um objeto artístico concreto. Por fim, o ensaio **Notas preliminares sobre a performance como dispositivo transartístico**, de *Anderson Bogéa*, pensa a arte da performance como estratégia transversal às mais variadas expressões artísticas. Partindo do problema do paralelo das artes, o texto estabelece a arte da performance como zona franca na comunicação interartística, sem entendê-la meramente como um privilegiado meio artístico, mas como mecanismo transdisciplinar.

Enfim, esperamos que a leitura dos textos seja profícua e enriqueça o repertório de seus leitores no campo da Estética filosófica, promovendo e publicizando a área no cenário nacional. Boa leitura!

Anderson Bogéa
Coordenador do GT de Estética

Luís Inácio Oliveira Costa
Vice-coordenador do GT de Estética

Estética da palavra poética

Sobre a poética ensaística de Marília Garcia: a pergunta, o ensaio, o teste

Jessica Di Chiara¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.01>

1 Introdução

O que uma criança, um filósofo e um cientista têm em comum? Os três costumam nos fazer muitas perguntas. Se levarmos em consideração a poesia de Marília Garcia, podemos passar a incluir também os poetas nessa lista. “Perguntas” – essa é a palavra que inaugura a obra da autora no livro de estreia, *20 poemas para o seu walkman* (2007). Se é sob este signo que sua obra é inaugurada, será apenas a partir de *Um teste de resistores* (2014), entretanto, que a forma da pergunta passará a compor os poemas e o ritmo de sua escrita de modo enfático. Sobre este livro, Maurício Gutierrez (2015) afirma que seus poemas são “o que se passa quando não se é capaz de responder a uma pergunta” e Danielle Magalhães (2015) que ele se faz por meio de “perguntas sem respostas”. Às perguntas sem respostas, somam-se, ainda, “vozes teóricas diluídas em oralidade prosaica” e procedimentos de uma escrita que, “entre o processo e a performance”, sob o paradigma perloffiano da citacionalidade – “com cortes, repetições, montagens, flertes com diferentes formas de arte, links, listas, ferramentas de busca do Google”

¹ Doutora em Filosofia pela PUC-Rio. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação de Estudos da Literatura da UFF, com bolsa CAPES-PIPD.

E-mail: jessica.dichiara@gmail.com

–, resultam num livro que “caminha por uma estrutura inespecífica e por uma escrita (...) que vai se fazendo (...) com hipóteses, com a dúvida, de modo ensaístico” (Magalhães, 2015). Se o ensaio é, para Jean Starobinski (1985) “experimento, teste, prova” e para Max Bense (1954) uma peça em prosa que não perde de vista a poesia, de que tipo de teste estamos falando quando um livro de poesia é escrito com hipóteses, com a dúvida e de modo ensaístico, além de abordar, em seus poemas, procedimentos e reflexões em torno da escrita? Estaríamos diante, na expressão de Christy Wampole (2013), da “ensaificação” do poema? Ou da “poemificação” do ensaio? Ou, ainda, diante de uma outra coisa, quem sabe até de uma nova forma, o poema-ensaio?

2 Marília Garcia, *Um teste de resistores* e o poema-ensaio

marília garcia: *Um teste de resistores* começou a ser escrito logo depois de vir morar em São Paulo. Na época, eu tinha um projeto de livro bem diferente (...), mas acabei sendo levada pela escrita deste *Teste*, como se ele estivesse ligado ao meu deslocamento. O livro começou com o primeiro poema (“Blind light”), feito para ser lido num encontro chamado “Autorias e teorias”. Tinham me pedido um depoimento sobre o meu processo de escrita e queriam um texto por escrito. Eu tive muita dificuldade para preparar este texto, então percebi que minha dificuldade estava relacionada ao fato de não saber comentar o processo de escrita num momento em que esse processo já tinha “acabado”. Ou seja, se o poema não é parafraseável, como fazer uma paráfrase do processo? Como dar o depoimento de algo que não estava mais ali? Foi assim que resolvi escrever o depoimento *como um poema*, pensando nas questões enquanto elas iam acontecendo, usando o verso, o corte, usando outras vozes

em alguns momentos, tentando fazer o registro do processo durante a escrita, como se fosse um percurso, buscando perceber o que me movia durante a escrita e, **sobretudo, fazendo perguntas: como eu faço?, o que me interessa?, o que está em jogo?. As perguntas muitas vezes ficam sem respostas e permanecem em aberto, mas elas vão conduzindo o texto.** O primeiro poema determinou o tom e a cadência dos poemas seguintes do livro, que acabaram também tratando, de algum

modo, dos procedimentos, da reflexão em torno da escrita (Garupa..., 2016; *grifos* da autora; **grifos** meus).

Que fique claro: Marília Garcia não inventa a forma do poema-ensaio. Já em 1981, por exemplo, Ana Hatherly tentava pensar algumas “Notas para uma teoria do poema-ensaio” (Hatherly, 2001, p. 327-333). A poeta brasileira nem mesmo atribui essa etiqueta a nenhum de seus poemas, diferindo, mais uma vez, de Hatherly, que, em 1987, por exemplo, intitula um de seus poemas como “A idade da escrita (poema-ensaio)” (*Idem*, 1987, p. 43-45). Uma tal atribuição parece ser trabalho da crítica. O mesmo aconteceu, por exemplo, com o cinema e a designação “filme-ensaio”: o termo foi utilizado pela primeira vez por André Bazin, em 1958, em crítica a propósito de *Carta da Sibéria*, de Chris Marker (Cf. Bazin, 2003, p. 43-44; Corrigan, 2015.).

No caso da poesia, o termo passou a ser utilizado pela crítica mais recorrentemente a partir da virada dos séculos XX para XXI, para falar de obras literárias deliberadamente híbridas e, por isso mesmo, de difícil classificação pelas teorias dos gêneros; ou, ainda, nomeadamente designadas por seus autores como de cunho ensaístico e reflexivo. É o caso de alguns dos trabalhos de Anne Carson, Charles Bernstein, Leslie Kaplan, Emmanuel Hocquard, David Antin e, até mesmo, Jean-Luc Godard – assim como é o caso de Marília Garcia.

Se é assim, podemos dizer que a etiqueta vem sendo atribuída com alguma frequência pela crítica a textos versificados que carregariam consigo características mais teóricas, de autorreflexividade, especulação e investigação dos próprios procedimentos de escrita. Além disso, tais escritos suportariam um tom de oralidade que passeia indistinta e não hierarquicamente entre os registros biográfico, narrativo e crítico. Dito de outro modo, seria perceptível, no poema-ensaio, a incorporação de elementos narrativos, pessoais e críticos ao próprio objeto por ele tematizado – esse é um primeiro aspecto a se considerar.

Um segundo, diz respeito à característica de experimentação formal, de testar a linguagem da poesia, de testar o poema,

incorporando nele elementos considerados alheios a esta forma, como a teoria, a citação direta e a reflexão. Por último, outro ponto importante – em nossa hipótese, na verdade, determinante – a ser considerado é o âmbito de relação do desenvolvimento dessa forma com palestras e conferências. A atribuição da etiqueta é cada vez mais corrente para poemas que são a versão editada e publicada de textos que surgiram a princípio para serem lidos e apresentados em contextos de falas para um público universitário ou de pesquisadores. Não são raras as vezes que os autores compartilham o exercício duplo das atividades poética e artística com as intelectuais e acadêmicas, como a docência, a crítica ou a tradução.

Apesar de Marília Garcia não ter inventado o poema-ensaio, podemos dizer que em *Um teste de resistores* há a invenção ou a gênese do poema-ensaio no interior de sua obra. E, também em seu caso, a convivência dos três aspectos ressaltados anteriormente: 1) incorporação de elementos narrativos, pessoais e críticos (em uma palavra, crítico-afetivos); 2) experimentação formal e teste do poema; 3) aspectos de oralidade oriundos de sua relação com palestras e conferências.

“Blind light”, poema de abertura do livro, foi feito num contexto de fala-depoimento, para ser apresentado no encontro *Autorias e Teorias*. Essa circunstância de encomenda foi fundamental para que o poema fosse experimentado de maneira ensaística – colocado, como a própria poeta dirá posteriormente a respeito de outro trabalho produzido sob circunstâncias análogas, “no tubo de ensaio”. Não por acaso, *Um teste de resistores* se estruturará inteiramente a partir do poema-ensaio de abertura. Como a própria autora nos diz, ele determina “o tom e a cadência dos poemas seguintes”. Sobre a gênese do livro a partir de “Blind light” e a ideia de teste do poema, podemos ler:

O livro começou com o primeiro poema (...). Tinham me pedido um depoimento sobre o meu processo de escrita e queriam um texto por escrito. (...) Foi assim que resolvi escrever o depoimento *como um poema*, pensando nas questões enquanto elas iam acontecendo, usando

o verso, o corte, usando outras vozes em alguns momentos, tentando fazer o registro do processo durante a escrita, como se fosse um percurso, buscando perceber o que me movia durante a escrita. (...) O primeiro poema determinou o tom e a cadência dos poemas seguintes do livro, que acabaram também tratando, de algum modo, dos procedimentos, da reflexão em torno da escrita.

(...) A ideia de *teste* vem de várias referências misturadas, além de ser algo muito central na experiência que a gente tem hoje. Penso num livro da Avital Ronell chamado *Test drive*, que comenta justamente o fato de vivermos imersos em testes, provas, **ensaios**... E o poema também pode ser visto assim, como a tentativa de encontrar um modo de nomear, um modo de produzir com a linguagem algo que não sabemos ainda o que é, algo que tentamos encontrar. Além disso, o livro me parecia como uma forma de **testar essas formas de dizer**, testar o próprio poema incorporando nele elementos (...)

(Garupa..., 2016; *grifos* da autora; **grifos** meus).

3 A pergunta, o ensaio, o teste

Considerado o primeiro texto da autora na direção de uma “ensaificação” de sua poesia, “Blind light” é um poema-ensaio longo, dividido em um prefácio seguido de 24 partes que se estendem por mais de 30 páginas. Em “O poema no tubo de ensaio”, poema-ensaio escrito posteriormente à publicação de *Um teste...* e produzido especialmente para compor a programação de uma jornada acadêmica, Garcia comenta o processo de *ensaificação* de sua poesia – bem como a recepção pela crítica – do viés de “carga teórica” e experimentação formal dos poemas do livro:

em 2014 publiquei um livro que era um teste

(...)

**tentei incorporar algumas ferramentas do ensaio
para dentro do poema**

será que assim daria para ver

a carga teórica de um poema?

depois de publicado o livro me perguntaram:

por que você insiste em chamar de *poema*?

será que o poema continua sendo poema?
será que o poema deixa de ser poema
por que se confunde com outro gênero?

será que esse teste poderia ser um ensaio?

quais os limites de cada um? quais as medidas?
ferramentas? restrições?

o teste inclui fazer perguntas

o teste inclui ter parâmetros

queria lembrar a já citada etimologia da palavra *ensaio*
e usar aquela imagem da balança:

se pego uma balança antiga para pesar um objeto
preciso de dois pratos certo?
sobre um coloco um peso

que seria um parâmetro

e pode ser determinado por mim mesma
sobre o outro prato
coloco aquilo que será
pesado

testado

avaliado

provado

se quero pesar a poesia quais são os parâmetros?
a relação com determinada tradição? o verso? o tom?
o que faz um poema ser um poema?
talvez seja difícil pesar porque temos um excesso
de parâmetros

o hugo friedrich diz que o montaigne
não usa a palavra *ensaio*
como categoria literária
e sim como método
(Garcia, 2018, p. 69-70; *grifos* da autora; **grifos** meus).

Ainda sobre a relação entre o poema e a conferência, me parece importante, mesmo crucial, para o poema-ensaio, destacar o aspecto da oralidade e do som, aspectos de fundo musical, que vinculariam o ensaio ao poema em Marília Garcia. Todos os poemas-ensaios de sua obra até agora são textos que foram feitos primeiramente para serem

ouvidos mais que lidos, e que, por isso, guardam formalmente a memória desse aspecto sonoro, podemos dizer, como uma espécie de partitura.² Indo ao encontro da relação entre a música, o som, a oralidade, o ensaio e o poema, me parece pertinente evocarmos Theodor Adorno e suas *Notas de literatura*, coleção de ensaios críticos cujo prefácio tem como texto o paradigmático “O ensaio como forma”. Como o tradutor da edição brasileira, Jorge de Almeida, enfatiza, existe uma ambiguidade presente no próprio título da obra adorniana, que dá a ver certa relação de afinidade entre música e ensaio, uma vez que “notas” (em alemão, *Noten*) remeteria a anotações, quer dizer, a apontamentos feitos por escrito, mas também se refere à partitura e às notas musicais.

É possível entender a notação musical como um sistema de escrita que representa graficamente um som – assim como a letra –, em que um conjunto de sinais gráficos representa determinada organização de sons, permitindo que intérpretes e músicos apresentem a peça anotada de modo semelhante à ideia de seu compositor. É nesse sentido que, para Adorno, “o ensaio se aproxima da lógica musical, na arte rigorosa mas sem conceitos da transição, para conferir à linguagem falada algo que ela perdeu sob o domínio da lógica discursiva”, lógica essa, entretanto, “que não pode simplesmente ser posta de lado” (Adorno, 2003, p. 43).

É antiga e bem conhecida a relação entre poesia e música; menos lembrada é a associação entre o pensamento filosófico e o som, a fala, a linguagem falada e, por isso, ouvida. É o resgate dessa relação através do ensaio que Adorno parece querer ressaltar. Algo levado em

² Como Brian Dillon ressaltou certo fascínio do ensaio com as listas, enumero, arrisco dizer em ordem cronológica, os poemas-ensaios de Marília Garcia de que tenho notícias até o presente momento: “Blind light” (2014); “O poema no tubo de ensaio” (2015); “Tem país na paisagem? (versão compacta)” (2017); “Estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)” (2017); “Parque das ruínas” (2018); “Expedição: nebulosa” (2019); “Então descemos para o centro da Terra” (2023); “Lia, Mira, Maria” – este último ainda sem versão impressa. Sobre o prazer das listas, cf. Dillon, 2020, p. 25-30.

consideração desde as origens do gênero, como nos lembra Starobinski a propósito dos *Ensaio*s: “Ao escrever, Montaigne queria reter algo da voz viva, e sabia que ‘a fala é metade o que fala e metade o que escuta’” (Starobinski, 2018, p. 22).³

Sobre o caráter experimental e crítico-afetivo de *Um teste de resistores*, que deságua nas águas do poema-ensaio, Victor Heringer diz que nele a poesia é “testada em suas várias facetas”, dentre as quais lista, privilegiadamente, “a pulsão filosófica” e “o corpo do poema”:

Li este novo livro (...) sobretudo como o *roseau pensant* de Pascal. *Um teste de resistores* é uma espécie de diário crítico-afetivo, uma longa meditação caprichosa. Aqui, a resistência da poesia é testada em suas várias facetas: a tradução, a pulsão filosófica, a identidade e as anedotas vitais, o amor e a amizade, o corpo da cidade e do poema.

Digo “meditação caprichosa” pois o capricho é a forma musical com a qual estes poemas mais se parecem: sua partitura é (...) em aberto. Têm muitos percursos, trilhas internas (narrativas, poéticas, teóricas) e estradas que vão dar nos trabalhos anteriores da Marília e nos dos autores que lhe são caros (Hocquard, Girondo, Godard, Szymborska, duas Kaplans, Stein, Agamben... toda uma galáxia).

(...) E é assim que o reconheço, como uma praça de resistência na qual se faz a pergunta mais humana que há: “E isto, o que é?”. Por isso, todos aqui são textos *fundadores*. (Heringer, 2014).⁴

A menção a Pascal não é fortuita. De acordo com Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe, ele é um elo importante entre o primeiro romantismo alemão e Montaigne, o que significa dizer, entre a concepção romântica de crítica de arte – “ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia” (Schlegel, 1997, p. 89) – e certas formas experimentais de pensamento – o ensaio, o fragmento. No texto “A exigência fragmentária”, Nancy e Lacoue-Labarthe ressaltam que, apesar de se

³ A passagem encontra-se no capítulo de encerramento do livro III dos *Ensaio*s, “Da experiência”, visto por muitos comentadores como uma espécie de testamento intelectual. O ensaio traz uma longa reflexão sobre o conceito de “experiência”, precisando o sentido que este assume para o ensaísta em sua obra. Cf. Montaigne, 2016, p. 980-1025.

⁴ Orelha de *Um teste de Resistores* (Garcia, 2014), escrita por Victor Heringer.

apresentar como um gênero romântico por excelência, o fragmento não é um gênero sem história. Sua genealogia remete à publicação do livro *Pensamentos, máximas e anedotas*, de Chamfort (1795), livro esse, por sua vez, que remontaria a toda uma tradição inglesa e francesa (de Shaftesbury e La Rochefoucauld, por exemplo) de escritores moralistas.

Tradição essa que nos levaria à publicação dos *Pensamentos* de Pascal (1670), que assimilaria – por fim e principalmente – o gênero do fragmento ao paradigma erigido pelos *Ensaio*s. Herdeiro indireto do ensaio montaigniano, o fragmento e também a crítica primeiro-romântica alemã tomariam parte nessa herança a partir da eleição de alguns traços constitutivos como “o relativo inacabamento” do ensaio ou “ausência de desenvolvimento discursivo” dos fragmentos (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2004, p. 69).⁵

Em música, o capricho é um tipo de composição caracterizada por ser uma forma livre. Apoiando-se no Benjamin do “Prefácio” de *Origem do drama barroco alemão*, Pedro Duarte evocará também essa imagem, a do capricho, para falar do ensaio como forma. Mais especificamente, a imagem de uma “fragmentação caprichosa”, quando diz que o ensaio seria uma “forma descontínua de narrativa” (Duarte, 2021, p. 27). Para ele, a narrativa do ensaio dispensaria “o tradicional desenvolvimento progressivo, sem parar, linear”, seja da narrativa tradicional, seja do método sistemático. No ensaio, ainda se narraria, só que “sem a clássica submissão à estrutura de começo, meio e fim”, que até poderia estar presente nos textos, mas, como diz Jean-Luc Godard também sobre a narrativa em seus filmes, “não necessariamente nessa ordem” (*Ibidem*).

O mesmo Jean-Luc Godard cineasta, vale dizer, que dirá, a respeito do seu trabalho, que se considera “um ensaísta”⁶ e que também é

⁵ Para uma leitura das relações entre o ensaio e o fragmento, conferir *O gênero inquieto: anatomia do ensaio e do fragmento*, de João Barrento (2010).

⁶ “Considero-me um ensaísta. E faço ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios: simplesmente em vez de escrevê-los, eu os filmo. Se o cinema

herdeiro indireto dos românticos alemães – pois, como sugere Didi-Huberman, “não contente, em citar os românticos, Godard começou a citar como romântico” (Didi-Huberman, 2015, p. 165 *apud* Duarte, 2021, p. 82). Ainda sobre as relações livres, caprichosas e, de alguma forma, desconcertantes entre ensaio e narrativa, Duarte acrescenta:

O que desconcerta na narrativa construída de forma ensaística é o desvio, a falta de um método no sentido tradicional do termo. Se pudéssemos fazer uma comparação com o cinema, talvez os filmes de Jean-Luc Godard sejam exemplos radicais de uma narrativa ensaística. O caminho é indireto, as associações fogem da linearidade evidente. Narra-se, sim, mas de forma descontínua, fragmentada (Duarte, 2021, p. 21).

Operando mais por associação que por dedução ou indução, eis por que a narrativa ensaística, se for medida pelos parâmetros clássicos, será considerada inacabada. De fato, ela não se consuma, completa, totaliza ou acaba, mas porque ela é aberta – não porque é desorganizada. Evocar a figura direta de Godard, e indireta do cinema, para falarmos da *ensaificação* do poema é pertinente não só pela interpretação proposta por Duarte, mas, sobretudo, porque é no contexto da crítica cinematográfica que a forma ensaio – “-ensaio” – é acoplada a esse outro meio de reflexão a que chamamos arte (ou poesia). Além disso, Godard e sua obra são uma importante referência – e citação – em vários poemas de Garcia, tendo particularmente um papel importante em *Um teste de resistores*.

Retomando a chave de leitura das perguntas agora sob o prisma do poema-ensaio, podemos perceber na poética ensaística de Garcia o que nomeio como um questionamento epistemológico subjacente aos versos. Em *Um teste de resistores*, o método de escrever perguntando e inquirindo, de escrever testando o modo de produção do poema, vai se

desaparecesse, eu me resignaria e passaria à televisão. E se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis. Para mim, a continuidade é muito ampla entre todas as maneiras de se exprimir. Tudo forma um bloco” (Godard, 1985, p. 285).

desdobrando em perguntas, em associações, em repetições, em explicações, em contextos, em comentários, mas também em desvios e em adiamentos. Indo ao encontro dessa hipótese, o uso reiterado de perguntas em seus poemas possibilita ler a poeta como uma pesquisadora e o poema como texto resultante de um processo de pesquisa.

Podemos perceber na poética ensaística de Garcia um questionamento epistemológico subjacente aos versos, se nos detivermos a olhar para o poema-ensaio pelo prisma do uso das perguntas. O método de escrever perguntando e inquirindo, de escrever testando o modo de produção do poema, vai se desdobrando em perguntas, em associações, em repetições, em explicações, em contextos, em comentários, mas também em desvios e em adiamentos. Indo ao encontro dessa hipótese, o uso reiterado de perguntas em seus poemas possibilita ler a poeta como uma pesquisadora e o poema como texto resultante de um processo de pesquisa.

Em um retrato contingente, mas revelador da atitude interrogativa inerente à sua escrita, nota-se que dos 11 poemas que compõem *Um teste de resistores*, apenas em um não há o uso de perguntas diretamente formuladas (simplificando: com ponto de interrogação). Três dos 11 poemas que constituem o livro têm seus títulos escritos em forma de pergunta e o poema “Uma partida com Hilary Kaplan” é todo feito delas, no qual Marília Garcia versifica as perguntas que recebera de Hilary Kaplan, provenientes das dúvidas de tradução de seus poemas para a língua inglesa:

quando você diz
apagar
quer dizer
 deixar de existir?
como é que se apaga
uma pessoa?
(...)
partida é um jogo
 ou deixar algo para trás?

partida é simplesmente
quando alguém sai
ou quer dizer que a pessoa vai
embora para sempre?
(Garcia, 2014, p. 89).

4 Considerações finais

É possível afirmarmos que o poema normalmente é percebido como uma forma de síntese. Ao operar com metáforas e metonímias, com imagens e ritmos, o poema tradicionalmente é uma forma identificada à capacidade de contenção, não de transbordamento ou demora – seja ela narrativa ou reflexiva. Com o poema-ensaio, no entanto, podemos dizer que Marília Garcia desenvolve uma poética da demora e do adiamento. Isso fica evidente na imagem central que estrutura *Um teste de resistores* – a da resistência do chuveiro. Tal imagem, a princípio “central”, demora muito para entrar em cena. Devém de um longo processo de adiamento. Ela só chega no final, por último, no meio do poema que encerra o livro, intitulado “A poesia é uma forma de resistores?”:

estava tomando banho com o chuveiro elétrico ligado
quando a resistência do chuveiro queimou
(...)
eu não sabia que o chuveiro elétrico tinha resistência
quando descobri que o problema do chuveiro
era a resistência
(...)
me lembrei de uma mensagem que recebi há dois anos
da celia pedrosa e que me fazia uma pergunta
sobre a poesia
“a poesia é uma forma de resistência?”
tentei responder a pergunta da celia pedrosa
tentei entender a pergunta da celia pedrosa
pedi ajuda ao google
tomei notas

escrevi
me fiz outras perguntas
e não consegui responder a pergunta
(...)
ontem ao ouvir a palavra resistência
do chuveiro lembrei da mensagem da celia pedrosa
a poesia é uma forma de resistência?
sempre por definição? ou apenas
em determinados contextos sociais políticos culturais?
há dois anos ao fazer a pergunta ao google
ele respondeu aos poucos na função autocompletar
(...)
e eu fiquei pensando se a poesia
é uma forma de resistores
então o leo trouxe um chuveiro novo para trocar
(Garcia, 2014, p. 116-118).

Mesmo que fiquem sem respostas e permaneçam em aberto, as perguntas conduzem a escrita e o pensamento; são, de alguma forma, o dispositivo narrativo “caprichoso” do poema-ensaio de Garcia. Performatar uma pergunta sem resolução e sem resposta parece ser um dispositivo ensaístico em sua obra, revestindo seus poemas de uma atitude e de um caráter de liberdade formal que ecoa a máxima starobinskiana a respeito do ensaio – ser “o gênero mais livre que há” (Starobinski, 2019, p. 23).

O que uma criança, um filósofo e um cientista têm em comum? Os três costumam fazer muitas perguntas. Se levarmos em consideração a poesia de Marília Garcia, podemos passar a incluir também os poetas nessa lista.

Referências

- ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 15-46.
- BAZIN, Andre. “Bazin on Marker”. In: *Film Comment* 39.4. Jul./Ago. 2003, p. 43-44.

- BENSE, M. *O ensaio e sua prosa*. **Serrote**, n. 16. São Paulo: IMS, abril de 2014.
- BENSE, M. “O ensaio e sua prosa”. In: PIRES, P. R. (Org.) *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia Serrote*. São Paulo: IMS, 2018, p. 110-127.
- CORRIGAN, T. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.
- DILLON, B. *Ensaísmo*. Lisboa: Bazarov, 2020.
- DUARTE, Pedro. *O ensaio como narrativa*. Lisboa: Oca, 2021. (Col. Cadernos Ultramarinos).
- GARCIA, Marília. (2007) *20 poemas para o seu walkman*. 3ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.
- GARCIA, Marília. Depoimento: Marília Garcia. *Polo Literário UFRJ*, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/196598853>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- GARCIA, Marília. O poema no tubo de ensaio. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Orgs.). *Sobre poesia: outras vozes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 73-86.
- GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- GARUPA. Entrevista com Marília Garcia. Edição Quatro Pernas. Revista semestral, v. 4, mar. 2016. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro-pernas/pagina/entrevista-4/>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Les cahiers du cinéma/Editions de l'étoile, 1985.
- GUTIERREZ, M. “Poesia e retenção: Um teste de resistores, de Marília Garcia” (resenha). *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 7, n. 14, ISSN: 1984-7556, 2015, p. 245-251.
- HATHERLY, Anna. “A idade da escrita (poema-ensaio)”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Poesia, n. 99, set. 1987, p. 43-45. Arquivo Digital da PO.EX, Poesia Experimental Portuguesa. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-a-idade-da-escrita-poema-ensaio/>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- HATHERLY, Anna. “Notas para uma teoria do poema-ensaio”. In: *Um calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera, 2001, p. 327-333.
- HERINGER, V. Orelha. In: GARCIA, M. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

- LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J. "A exigência fragmentária". Tradução de João Camillo Penna. *Terceira margem: revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, n. 10, 2004, p. 67-94.
- MAGALHÃES, D. "A poesia como *Um teste de resistores*". *Escrita*, n. 23, ano 2017, ISSN 1679-6888, p. 160-176.
- PERLOFF, M. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- STAROBINSKI, J. "É possível definir o ensaio?". *Serrote*, n. 10. São Paulo: IMS, março de 2012.
- WAMPOLE, C. "A ensaificação de tudo". In.: PIRES, P. R. (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia Serrote*. São Paulo: IMS, 2018, p. 242-249.

Desejar, escrever, ensaiar: eros e linguagem em Anne Carson

Rafael Zacca Fernandes¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.02>

1 Introdução

Conversando com alunos e com colegas de profissão, percebo que paira sobre a maior parte de nós um mesmo mal-estar: o mal-estar da escrita. Escrever é muitas vezes difícil, ou frustrante, ou limitador, ou insuficiente... ou, simplesmente, angustiante. Em um ensaio chamado “Escrita, morte, transmissão”, Jeanne Marie Gagnebin afirma que “escrever com felicidade” tem “muito menos” a ver com “competência” do que se faz acreditar. Ela se pergunta: “por que tantos alunos e tantos colegas [professores] excelentes, cultos, competentes, sérios, aplicados etc. etc. não ‘conseguem’ escrever, como dizem eles mesmos; ou só o fazem ao preço de um sofrimento psíquico e físico?” (Gagnebin, 2014, p. 13). Nesse texto, a hipótese da Jeanne Marie é a seguinte: pode

¹ Rafael Zacca é professor agregado no Departamento de Filosofia da PUC-Rio e professor convidado na especialização em Filosofia contemporânea na mesma instituição. Realiza um estágio de Pós-Doutorado na UFF (bolsista FAPERJ) sobre Anne Carson. Em sua tese de doutorado, defendida na PUC-Rio em 2019, se dedicou a investigar uma teoria do poema em Walter Benjamin. É crítico e publicou *Formas nômades* (Margem da palavra, 2021). Também é poeta, e publicou, entre outros, *O menor amor do mundo* (7Letras, 2020). E-mail: zacca.rafael@gmail.com. Este estudo foi financiado pela FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 260003/000203/2024.

até ser que o sofrimento da escrita tenha algo a ver com questões de autoconfiança, bloqueio de criatividade ou falta de competência – mas é mais determinante o fato de que “se fôssemos imortais, não precisaríamos escrever”, e que, portanto, quando escrevemos, “lembramos que morremos” (*Ibidem*, p. 14).

Acredito também que, em parte, o nosso sofrimento se deve a certa neurose que o modo de produção do pensamento atual acarreta. Separando a competência do amadorismo, essa cultura, que nós alimentamos, separa também raciocínio e desejo, análise e brincadeira, trabalho e jogo. Parte de minha pesquisa atual sobre Anne Carson e sobre o ensaio em geral se dedica a tentar interrogar para onde foi e como podemos recuperar aquilo que Barthes chamou certa vez de prazer do texto e Adorno de princípio de prazer do pensamento (Adorno, 2003, p. 42). Como veremos, isso também não é tão simples e envolve alguma dose de desprazer: é talvez em função dessa parte amarga do desejo de escrever que evitamos também o prazer.

Quero, no entanto, começar de outro ponto, comentando a coluna de Anne Carson na *London Review of Books*, em que encontrei um texto curioso, chamado “*Gloves on!*”, “ponham as luvas!”. Nesse texto de agosto de 2024, a escritora de setenta anos revela que está com Parkinson. De uma forma muito direta e singela, ela relata:

Quando fui diagnosticada com Parkinson, um sintoma particularmente mortificante foi que a minha caligrafia se desintegrou. Eu costumava ter prazer em escrever em cadernos, pilhas deles, dia após dia, ano após ano. Agora os traços verticais se curvam ou quebram ou vão em todas as direções, as vogais encolhem em borrões, a inclinação perde seu ângulo suave e inteligente, tudo parece embaraçoso. Eu risco parágrafos inteiros por vergonha. É difícil descrever ou explicar a vergonha de uma caligrafia ruim (Carson, 2024).²

² Tradução livre.

Carson tem feito aulas de boxe, que são recomendadas para retardar os efeitos degenerativos da doença. “Gloves on!” é o comando de seu professor para que os alunos ponham as luvas.

Quando tento produzir um movimento complicado, como uma combinação de um-dois-quatro-cinco no boxe (jab de esquerda, cruzado de direita, gancho de direita, uppercut de esquerda), posso sentir os neurônios no meu cérebro lutando e se esforçando. Sim, eu posso sentir isso. Agora você deve pensar que eu sou louca. Desculpe, neurologicamente diversa (*Ibidem*).³

Mas vamos voltar à “caligrafia ruim” e ao sentimento que ela gera em Carson: “vergonha”. Esse é um afeto interessante: ele também está presente em muitas pessoas que se veem em apuros com a escrita. A vergonha é um afeto que perpassa a obra de Carson, mas também é uma velha conhecida nossa. Mas vocês sabem: a vergonha anda lado a lado com as cenas de prazer. Alguém pode ser “sem vergonha” ou até mesmo “mostrar as suas vergonhas” quase da mesma maneira que esse mesmo alguém pode perder a inibição para arriscar um poema ou mostrá-lo para colegas na universidade.

Por que a caligrafia ruim produz vergonha? Bem, há diversos motivos para isso, e provavelmente somente a autora sabe sobre suas próprias vergonhas. Mas existe outro texto de Anne Carson que lida com o problema da vergonha. Trata-se de um poema-ensaio⁴, e ele não gira em torno da caligrafia, mas da ideia de erro. Publicado em 2000, em *Men in the off hours*, seus versos são uma espécie de comentário a um poema, ou um fragmento, do período arcaico da Grécia Antiga. O fragmento 20 de Álcman. A primeira estrofe começa com uma resposta ao título.

³ Tradução livre.

⁴ Explicitarei o sentido de poema-ensaio e de ensaio na obra de Carson em Fernandes, Rafael Zacca. “Erudição e amadorismo. Notas sobre o ensaio e o poema-ensaio em Anne Carson”. *Alea*. v. 26, n. 3. set.-dez. 2024.

Ensaio sobre aquilo em que eu mais penso

O erro.

E suas emoções.

Na iminência do erro, uma condição para o medo.

No meio do erro, um estado de tolice e derrota.

A percepção de termos errado traz vergonha e remorso.

Ou não?

(Carson, 2023, p. 83).

Aquilo em que a poeta mais pensa é o erro. A escrita, aqui, se torna quase confessional. É Carson quem sente as emoções listadas – tolice, derrota – como associadas ao medo e ao erro. Mas o que é esse poema? Como vocês verão, um ensaio que tenta torcer esse sentido inicial de erro associado ao fracasso. Ele é uma tentativa de experimentar o evento do erro de outra maneira.

2 Pensamento, linguagem e errância

Em inglês, a palavra com que Carson começa o seu poema-ensaio não é o usual “*mistake*”, que deriva do antigo nórdico “*mistaka*”, mas “*error*”, que deriva do latim “*errare*”. *Errare* denota uma oposição ao seguir corretamente, ao acertar – mas também pode significar um caminhar a esmo, um desvio, uma deriva qualquer. O que a primeira estrofe faz é evocar o erro em sua dupla acepção, formulando para ele tanto questões de juízo (isto é, de acerto e precisão) quanto de método (de caminho para a verdade). O que acontece quando o método não é caminho direto para a verdade, mas desvio? O poema segue:

Vamos analisar.

Muita gente, por exemplo Aristóteles, acha que o erro é um acontecimento mental interessante e valioso.

Na discussão sobre metáforas de sua *Retórica*

Aristóteles diz que há três tipos de palavras.

As estranhas, as comuns e as metafóricas.

“As palavras estranhas simplesmente nos confundem;
as palavras comuns transmitem o que já sabemos;
mas com metáforas podemos alcançar algo novo e fresco”
(Retórica, 1410b10-3)

No que consiste o frescor da metáfora?

Aristóteles diz que a metáfora faz com que a mente sinta a si mesma
no ato de se enganar.

Ele visualiza a mente seguindo pela superfície plana
da língua comum quando de repente
a superfície se rompe ou se complica.
Surge o inesperado.

Primeiro parece estranho, contraditório ou uma coisa errada.
E então faz sentido.

É neste momento que, segundo Aristóteles,
a mente vira para si mesma e diz:

“É tão verdadeiro, e ainda assim eu me enganei!”

Com os enganos verdadeiros da metáfora, pode-se aprender uma lição.

Não só que as coisas não são o que parecem,
e por isso nos enganamos sobre elas,
mas que também esse engano é valioso.
Aferre-se a isso, diz Aristóteles,
há muito o que ver e sentir por aqui.
As metáforas ensinam a mente

a gostar do erro
e a aprender
com a justaposição *do que vem* e *o que não vem* ao caso
(Carson, 2023, p. 83-84).

O poema performa o próprio erro já na segunda estrofe. Ele desvia do erro para a metáfora, bem como do discurso direto para o indireto. Quer dizer, em vez de continuar falando de si mesma, ou do erro de maneira geral e abstrata, Carson parte de outro discurso. Ela recorre a Aristóteles. Olhemos para o que Aristóteles diz sobre o caso, é o que Anne Carson nos propõe. E o que Aristóteles faz não é analisar o erro, mas sim aquilo que uma metáfora faz ao embaralhar os sentidos literal e figurativo da linguagem. Esse desvio prepara o poema-ensaio para

enunciar, mais adiante, seu “objeto”. Pois, como afirmei, ele é também um comentário crítico sobre um fragmento de Álcman. Mas ele prepara também um outro assunto: como a erudita Anne Carson pode escrever amadoramente – submetendo-se ao erro – apesar de sua trajetória acadêmica.

A isso, a esse abandono, ainda que momentâneo, da especialidade e do acerto, Carson atribui uma qualidade de novidade, de frescor. A mente, ao se desviar do caminho “correto” para a verdade, pode aprender com “o que vem e o que não vem ao caso”. Seus ensaios frequentemente fazem esse desvio por meio do procedimento da metáfora. Ela pensa por imagens. Por exemplo, num ensaio sobre a tragédia *Hipólito*, de Eurípides, Carson compara a questão do livre-arbítrio e do determinismo a um ovo cozido. (Carson; Eurípides, 2006, p. 168). Em outro ensaio, sobre *Antígona*, ela compara o problema da sujeira (que ela vê como central para compreender o caráter da heroína) com um ovo poché (a sujeira é uma questão de matéria fora do lugar, ela diz. O ovo poché no seu prato não é sujeira, mas o ovo poché no chão do *British Museum* é). (Carson, 2015, p. 6).

Voltemos ao poema-ensaio. Nele, o frescor da metáfora se associa ao “inesperado”, ou, no original, ao “*unexpectedness*”. *Unexpectedness* também pode significar a “inesperaridade” ela mesma, desprendida daquilo que era de fato inesperado (como a felicidade pode ser sentida não apenas num objeto ou evento feliz – a felicidade ela mesma, substantivada, como um puro suco da fruta). É esse sentimento que Carson associa ao erro. O ensaio é aqui uma forma que pensa também por desvios e imagens e cria deliberadamente o erro no ato do pensamento para produzir inesperaridade.

Carson acrescenta, a partir de Aristóteles, que é possível, com isso, passar a gostar do erro. Ela se refere, então, a um modo de pensar que se aproxima do que Adorno descreveu, em *O ensaio como forma*, como “princípio de prazer” do pensamento, tão próprio ao ensaio. (Adorno, 2003, p. 42). Para Adorno, ao liberar a forma da ticanhez

lógica que procura uma suposta verdade sobre os objetos, ao dirigir a escrita para a experiência criativa do pensamento, o ensaio se comunica com aquilo que no pensamento está gostando de pensar. Ora, não seria essa a parte que suprimimos em nossos trabalhos quando estamos preocupados com “a leitura mais acurada” possível, aquela dotada de uma objetividade que protege nosso texto de nossa própria presença nele, e, assim, supostamente nos protege do “erro”?

De volta ao poema. Agora ela irá falar sobre Álcman, finalmente.

Existe um provérbio chinês que diz:
uma pincelada não faz dois caracteres.
E ainda assim,

é exatamente isso que faz um bom engano.
Aqui vai um exemplo.
É um fragmento de um antigo poema grego
que contém um erro de aritmética.
O poeta parece não saber
que $2+2=4$.

Álcman fragmento 20:
*[?] fez três estações, verão
e inverno e a terceira, outono,
e a quarta, primavera, quando
tudo floresce mas de comer o bastante não há.*

Álcman viveu em Esparta no século VII a.C.
Ora, Esparta era um lugar pobre
e é pouco provável
que Álcman levasse uma vida opulenta ou saciada.
Este fato é o pano de fundo de suas observações
que levam à fome.

A fome sempre
parece um engano.
Álcman nos faz sentir esse engano
com ele
através do emprego eficaz de um erro de cálculo.
Para um espartano pobre cuja

despensa está vazia
ao fim do inverno –
a primavera chega, enfim,
como uma reflexão tardia da economia natural,
quarto elemento de uma série de três,
tornando instável sua aritmética
(Carson, 2023, p. 84-85).

O erro computacional de Álcman (quatro estações numa lista de três) é lido por Carson como uma forma de transmissão da sensação da fome. Não há o suficiente para comer por quatro estações, então a quarta aparece como algo de errado diante do racionamento do poeta – racionamento do verso e da comida. A seguir, a poeta comenta como a própria métrica de Álcman se desestrutura com o evento da fome: o fragmento “se interrompe a meio do caminho de um pé iâmbico”, nos oferecendo a sensação de que a contagem e os números “não nos ajudam / a melhor controlar o real” (*Ibidem*, p. 85). O acerto aqui, então, seria um erro. Estamos diante de palavras enganosas e que, no entanto, dizem alguma verdade. A fome é sempre um engano – a aritmética não vem ao seu auxílio.

Entre as coisas das quais gosta no poema, Carson menciona como terceira a maneira como “ele consegue pôr em jogo / grandes questões metafísicas / (como Quem fez o mundo) / sem análises patentes. / Vocês viram que o verbo “fez” no primeiro verso / não tem sujeito: [?]” (*Ibidem*, p. 86). Por que isso interessa a Carson? Porque esse é um erro básico de gramática. Por esse motivo, é incomum que em grego encontremos um verbo sem sujeito.

Os filólogos rigorosos lhe dirão
que esse erro é apenas um acidente da transmissão,
que o poema tal como nos chegou
é certamente um fragmento
de um texto maior,
e que Álcman, muito provavelmente,
nomeou, sim, o agente da criação

nos versos que precedem estes que temos.
Pois é bem possível.

Mas vocês bem sabem que o objetivo maior da filologia
é reduzir todo prazer do texto
a um acidente histórico
(*Ibidem*, p. 86).

Se o erro corresponde a um “princípio de prazer” do pensamento, a correção filológica, que restabelece hipoteticamente o restante do fragmento ao invés de pensá-lo nas condições materiais de sua legibilidade, elimina também a interpretação *amadora* disso que nos parece um erro. Ao abandonar a filologia, que, como classicista, Carson conhece e pratica bem, a poeta escreve a contrapelo de si mesma. Para quê? Para gostar de escrever. Para escrever errando.

...Álcman

é um inventor exímio –
ou o que Aristóteles chamaria de “imitador”
da realidade.

Imitação (*mimesis* em grego)
é o nome genérico que Aristóteles dá
aos enganos verdadeiros da poesia.
O que eu gosto nesse termo

é a facilidade com que ele aceita
que aquilo a que nos prestamos quando fazemos poemas é erro,
a criação obstinada do erro,
as deliberadas difusão e complicação de enganos,
a partir das quais poderá surgir
o inesperado [*unexpectedness*]
(Carson, 2023, p. 87).

O amadorismo, no entanto, não resolve o problema com que comecemos, o do desprazer da escrita. Quer dizer, ele é apenas o nosso ponto de partida. Onde há amor, há desejo. Agora será preciso ver como o desprazer pode advir do próprio erotismo do pensamento. É

também Anne Carson quem nos diz que essa ambivalência entra em cena diante de nosso objeto de desejo.

3 Prazer e desprazer do texto

É sobretudo em *Eros o doce-amargo* que encontramos uma teoria do desejo em Carson. Trata-se de um ensaio dedicado a uma tarefa dupla. Num primeiro plano, seu objetivo é caracterizar na métrica arcaica um núcleo comum da experiência do desejo no mundo grego. Para isso, investiga não apenas a tradição lírica, como Arquíloco, Anacreonte ou Safo, mas também poemas da tradição épica e, principalmente, dramática, com comentários tanto a Homero como a Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Durante sua escrita, a autora analisa como os poetas do período arcaico reagiram negativamente às ações de Eros, como essa reação expressa uma visão de amor violenta do período arcaico, e como Platão, por fim, apresenta uma concepção de amor, a partir da constatação dos mesmos fatos emocionais que seus antecessores, que visa libertá-lo do jugo da violência. Mas esse ensaio almeja mais: ao falar da experiência do desejo num determinado contexto histórico, desdobra suas hipóteses em, pelo menos, uma espécie de arqueologia do desejo no ocidente, e, no limite, uma metafísica do desejo.⁵

Embora esse segundo objetivo não seja declarado, ele transporece nos curtos-circuitos históricos que a autora propõe, ao intercalar suas leituras de escritoras e escritores modernos como Emily Dickinson, Virgínia Woolf, Leon Tolstói, Jean-Paul Sartre etc., com aquelas que faz dos poetas antigos. Também transparece em comentários como: “Foi Safo quem primeiro denominou eros⁶ ‘doce-amargo’. Ninguém

⁵ Expus a teoria do desejo em Carson em um ensaio intitulado “O ardil de eros: o desejo em Anne Carson” publicado na revista *O que nos faz pensar*. v.30, n.51, p. 140-167, jan.-jun. 2022.

⁶ Carson escreve Eros, com inicial maiúscula, quando se refere explicitamente à divindade, e eros, com minúscula, quando se refere a uma acepção mais ampla e conceitual de eros como desejo ou amor. Optei por manter o mesmo sistema neste artigo.

que já tenha se apaixonado pode discordar” (Carson, 2017, p. 18).⁷ Ou: “Quem deseja o que não se foi? Ninguém. Os gregos deixaram isso claro. Eles inventaram eros para expressá-lo” (*Ibidem*, p. 29).

Uma tarefa se projeta na outra, portanto: Carson pretende elucidar uma estrutura relativamente universal do desejo e de seus efeitos sobre a pessoa desejante a partir das descrições e dos juízos que fazem esses poetas mélicos arcaicos das ações de Eros neles. Seja como for, para responder à dupla tarefa, Carson evoca o fragmento 130 de Safo a seu auxílio.

Ἔρος δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

Em sua tradução, lemos:

*Eros once again limb-loosener whirls me
sweetbitter, impossible to fight off, creature stealing up*
(Carson, 2017, p. 18).

Uma tradução possível da versão de Carson para português poderia ser:

Eros de novo o solta-membros me gira
doce-amarga, impossível de resistir, criatura sorrateira

Começamos pelo adjetivo *glukupikron* [γλυκύπικρον], literalmente doce-picante, e frequentemente traduzido como doce-amargo.⁸ É a partir dele que Carson caracterizará eros como uma experiência a

⁷ Todas as citações em português de *Eros the bittersweet* são feitas em tradução livre do autor.

⁸ Como afirma Claude Calame: “‘Eros o doce-amargo’, diz Safo, reunindo em um único conjunto os polos do contraste. O ‘doce-picante’ deveria se traduzir mais exatamente: lembremo-nos das flechas que Amor arremessa em Eurípides, ou, para nos limitarmos à poesia arcaica e, no momento, a esses dois versos de Safo, lembremo-nos que Eros é aí comparado a um réptil contra o qual não há a menor salvação. Ora, a penetração constitui na poesia arcaica a qualidade própria de flechas que podem levar a uma morte, às vezes, também qualificada como amarga” (Calame, Claude. *Eros na Grécia Antiga*. Trad. Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 6).

um só tempo de prazer e de dor. Essa simultaneidade dos sabores e dos afetos num evento emocional único serve de base para o desenvolvimento de uma teoria da ambivalência do desejo. A palavra em inglês que poderia traduzir *glukupikron* – “*bittersweet*” (equivalente do português “agridoce”), que está no título do ensaio – inverte a ordem dos radicais em grego. Já na tradução de Carson para o fragmento de Safo, lemos “*sweetbitter*” (“doce-amargo”). Carson nos diz que uma possibilidade de colocar essa questão, da ordem dos significantes, seria definir que as histórias amorosas começam doces e terminam amargas. “As experiências de muitos amantes validariam tal cronologia, especialmente na poesia, onde a maior parte dos amores geralmente acaba mal” (Carson, 2017, p. 19).

Este é um ponto de vista épico, ou narrativo, para a ambivalência do desejo, que a coloca sob uma ordem temporal e divide as valências em dois momentos distintos. No entanto, a escolha de uma poeta lírica para embasar suas considerações sobre eros mobiliza Carson em direção a uma teoria de como o desejo se manifesta em um instante, e não em uma história. O exame aqui se refere ao preciso momento em que a pessoa desejante é atravessada pela experiência erótica, e não na maneira como essa experiência se desenrola em um enredo. Isto é, fora de qualquer narrativa e distância épica que permita avaliar uma “história de amor”. Em outras palavras, o que interessa Carson no fragmento de Safo é que ele se refere ao modo como quem deseja percebe essa experiência. O poema de Safo, nos diz Carson, “começa com uma localização dramática da situação erótica no tempo (*dēute*) e fixa a ação erótica no presente do indicativo (*donei*). Ela não está registrando a história de um caso amoroso, mas o instante do desejo.” (Carson, 2017, p. 19)

O que isto tem a ver com a escrita? Se estamos considerando que para escrever é preciso desejar escrever, não bastaria pensar na experiência prazerosa do texto como fundamento desse desejo – mesmo aquele desejo relativamente livre das amarras do pensamento

dogmático e insubmisso a um supereu excruciante implica provar também alguma dose de amargura *no mesmo instante* em que se sente a sua doçura.

De todo modo, no caso do poema de Safo, o que reforça esse instante ambivalente é o duplo sentido da palavra grega *dēute*. Trata-se de um advérbio, formado por duas outras palavras. Segundo Carson, a partícula *dē* significa que algo está realmente acontecendo, vivamente, na presença de quem a pronuncia. O advérbio *aute* que se soma a ela implica uma repetição, significando algo mais próximo de “novamente”. Segundo Carson, *dē* marca um agora, *aute* um outrora, e sua união denota a retomada ambivalente de ambos num choque temporal que estende a vida daquele que o percebe ao mesmo tempo que a comprime num momento único de pura excitação. Ao traduzir o fragmento mais uma vez nos capítulos finais de *Eros o doce-amargo*, Carson traduz a expressão “*Eros dēute*” como “*Eros – here it goes again!*”, ou “*Eros, aí vem ele de novo!*” (incluindo aí uma exclamação que marca o instante). (*Ibidem*, p. 19).

Eros coincide com a chegada de uma criatura sorrateira, exterior a quem deseja. O desejo não é compreendido como um afeto que surge do próprio indivíduo – ao menos não no modo como ele próprio percebe o problema. Eros agita, gira, torce (*whirls*) a voz que fala no poema de Safo, e é impossível resistir à sua ação – *impossible to fight off*. Trata-se da tradução de Carson para o vocábulo *amakhanon* usado por Safo. É impossível oferecer-lhe resistência corporal ou bélica: a palavra se forma a partir de *mákhe*, usado para se referir a uma batalha, a um combate, a uma luta. A voz que fala no poema reputa a eros então um gosto estranho, amargo: “Sua amargura deve ter o gosto da inimizade (*enmity*). Algo como o ódio (*hate*)” (*Ibidem*, p. 19). Eros vem de fora, distorce o meu corpo e ameaça a minha integridade – é, portanto, meu inimigo.

Seria possível que algumas pessoas experimentem a própria tarefa com a qual se comprometem – a de escrever – como um evento que

lhes parece exterior e mortificante? Seria então o caso de pensar que é bastante provável que muitos de nós experienciemos uma relação de inimizade com a nossa pesquisa quando nos debruçamos sobre a mesa e o papel em branco, isto é, quando nos defrontamos com nosso desejo de escrita?

Eros, essa criatura, é ainda, no poema de Safo, “solta-membros”, “limb-loosener” ou “lusimelēs”, um epíteto comum à entidade e que figura também na *Teogonia* de Hesíodo.⁹ *Lusimelēs* é frequentemente traduzido, em português, como “arranca-membros”, “solta-membros”, “afrouxa-membros”, “destroça-membros”. Em outros contextos, também como “derrete-membros”, como pela própria Carson no mesmo ensaio (*the melter of limbs*). Se é assim, quem deseja sente, quando deseja, que uma parte fundamental lhe é espoliada: desejar é também querer desesperadamente recuperar o que lhe falta. Para essa pessoa, é como se essa parte lhe tivesse sido arrancada pelo próprio desejo, por eros.

Dialeticamente, o desejo força quem deseja a sentir que algo lhe foi roubado *a posteriori*, recalcando qualquer falta que estivesse ali *a priori*. “Quando eu desejo você, uma parte de mim se vai: o meu querer você consome uma parte minha” (Carson, 2017, p. 53). Assim raciocina quem está sob o efeito de eros, segundo Carson. “A presença do querer desperta nele a nostalgia da totalidade. Seus pensamentos se voltam para questões de personalidade [*self*]: ele deve recuperar e reincorporar o que se foi, se quiser ser uma pessoa completa” (*Ibidem*, p. 53).

Carson faz uma alusão explícita, nesse contexto, a uma tese presente no *Banquete* de Platão. A nostalgia da totalidade é a tese do discurso de Aristófanes sobre Eros. Nesse estranho banquete, em que os

⁹ “Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também / Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre, / dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, / e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, / e Eros: o mais belo entre os Deus imortais, / solta-membros (*lusimelēs*), dos Deuses e dos homens todos / ele doma no peito o espírito e a prudente vontade” (Hesíodo. *Teogonia*: a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 109).

simposiastas se decidiram por não beber, após os três discursos sequenciais de Fedro, Pausânias e Erixímaco sobre os bons efeitos de Eros sobre os *erastés*, os amantes, Aristófanes toma a palavra para se contrapor ao coro a partir de um discurso que ressalta uma negatividade: a origem da experiência erótica na falta constitutiva do eu.

A história é conhecida. Aristófanes recorre a uma narrativa mítica dos “andróginos”, antepassados dos seres humanos, constituídos por oito membros, dois rostos e dois sexos. Os andróginos, por terem almejado subir ao Olimpo e competir com os deuses, sofrem, como castigo, uma cisão por parte de Zeus, dando origem a dois gêneros (masculino e feminino) e três orientações sexuais distintas (duas homossexuais e uma heterossexual) a partir da combinação desses gêneros. O decisivo aí é a descrição do desejo como nostalgia pela parte perdida, o que também significa a nostalgia pela potência de um corpo duplicado. “A saudade desse todo e o empenho de restabelecê-lo”, nos diz o Aristófanes de Platão (*Banq.*, 192e-193a), “é o que denominamos *eros*”.¹⁰

“Todo desejo é pela falta de uma parte de si mesmo, ou pelo menos é o que sente a pessoa que ama”, conclui Carson ao reler o mito de Aristófanes. Esse mito “justifica essa sensação, de uma forma tipicamente grega, culpando Zeus por isso” (Carson, 2017, p. 53).

A tese é recuperada e sutilmente transformada, em outro discurso do mesmo *Banquete*, por Diótima, no diálogo que Sócrates rememora em meio ao simpósio. Depois de todos e antes da invasão de Alcibíades à casa de Agatão, Sócrates toma a palavra para contestar o discurso do anfitrião. Agatão acabara de discursar atribuindo a Eros um conjunto de qualidades (o mais belo, o mais jovem, o mais delicado, o mais corajoso etc.) que o coroavam como o mais virtuoso dos deuses. Mas para Sócrates, Eros não poderia ser um deus. A partir de uma série de seu costumeiro jogo de perguntas e respostas estabelecido com

¹⁰ Para as citações do *Banquete*, utilizo a tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2011.

Agatão, Sócrates esclarece que Eros não é um deus justamente por ser a manifestação, ou antes a tradução, do desejo. Quem deseja, deseja aquilo que não tem. “Eros deseja ou não deseja aquilo que ama”, pergunta Sócrates. É evidente que deseja aquilo que ama – e é “por já ter o que deseja e ama, ou por não o ter?” À concordância de Agatão, de que Eros deseja aquilo que ama e que não tem aquilo que deseja, Sócrates acrescenta: “Pois ninguém é carecente das qualidades que lhe são próprias” (*Banq.*, 200a-200b).

A argumentação que se segue é conhecida: Eros deseja as coisas belas, portanto não é belo. Se não é belo, não pode ser um deus. Trata-se de um *daemon*, um intermediário entre deuses e mortais. E para explicá-lo, Sócrates rememora seu discurso com Diotima, a sacerdotisa de Mantineia que lhe teria ensinado sobre Eros. Ela afirma que Eros é

[...] um grande daemon, Sócrates; e. como tudo o que é demoníaco, elo intermediário entre os deuses e os mortais. (...) Interpreta e leva para os deuses o que vai dos homens, e para os homens o que vem dos deuses: de um lado, preces e sacrifícios; do outro, ordens e as remunerações dos sacrifícios. Colocado entre ambos, ele preenche esse intervalo, permitindo que o Todo se ligue a si mesmo (*Banq.*, 202d-202e).

Trata-se então de uma repetição do tema de eros como falta. O que está em jogo agora, porém, não é a nostalgia da totalidade, mas uma modalidade de ação com a totalidade: Eros é intermediário, e estabelece uma relação específica com o Todo, fazendo com que ele se ligue a si mesmo a partir de suas ações (de intérprete e de correio).

De volta a Carson com essa hipótese, a de Eros tomado como uma determinada relação com o Todo: que tem isso a ver com o doce-amargo do desejo? “O prazer e a dor”, ou ainda, o doce e o amargo, “são registrados ao mesmo tempo no amante, na medida em que a desejabilidade do objeto amoroso deriva, em parte, de sua falta” (Carson, 2017, p. 52). Também para Carson é a falta que serve de fundamento para o desejo. Uma falta estrutural, fundamental, que é percebida por quem deseja como espoliada por aquele a quem se deseja. “Se seguimos

a trajetória de eros, veremos que ele traça consistentemente o mesmo caminho: ele se move do amante em direção ao amado, depois ricocheteia de volta para o próprio amante e para o furo nele, antes despercebido" (*Ibidem*, p. 52).

Segue-se então uma hipótese para o nosso problema: desejar escrever significa também essa espécie de cara a cara com aquilo que nos falta enquanto escritores. Nos dirigimos ao texto com nossas pesquisas, armados, por assim dizer, com elas, mas chegamos ao texto sentindo alguma nudez, e somos forçados a nos defrontar com ela. Nesse sentido, o pensamento dogmático não-ensaístico evita o desprazer do texto por meio de uma blindagem "teórica" feita de discursos de autoridade, frustrando, simultaneamente, qualquer prazer possível.

"O eu se forma na borda [ou no limite, *edge*] do desejo" (*Ibidem*, p. 63), afirma a ensaísta. Quando eu desejo, se entro em contato com aquilo que desejo e que não possuo, entro em contato, mais precisamente, não apenas com aquilo que me falta mas com o contorno que me separa do mundo. O que me falta me dá limite, contorno. Então quando desejo me torno consciente dos meus limites, de minhas bordas, daquilo que faz fronteira entre eu e mundo. Essa experiência pode ser aterradora, pois se o eu não é concebido num primeiro momento como uma falta, mas como uma presença, a falta é percebida como espoliação. Ao tentar alcançar o objeto desejado, ao tentar encontrar aquilo que deseja, eu me encontro com o que desejo – a borda do desejo coincide com o limite do eu. A experiência erótica, portanto, figura como uma experiência de perda da personalidade ou da identidade (ou ainda do *self*, para manter o termo de Carson). O eu sente que perde algo. É o que testemunharia a poesia grega e as imagens que essa poesia criou para eros:

Mudar de self é perder o self para esses poetas. Suas metáforas para a experiência são metáforas de guerra, doença e dissolução corporal. Essas metáforas assumem uma dinâmica de assalto e resistência. A tensão sensual extrema entre o eu e seu ambiente é o foco dos poetas, e

uma imagem particular dessa tensão predomina. Na poesia lírica grega, eros é uma experiência de derretimento [melting]. (...) O amante que ele vitimiza é um pedaço de cera (Píndaro, Snell-Maehler, frag. 123) dissolvendo-se ao seu toque. Derreter é uma coisa boa? Isso permanece ambivalente. A imagem sugere algo sensualmente delicioso, embora a ansiedade e a confusão frequentemente compareçam (Carson, 2017, p. 63).

Eros é solta-membros, *lusimelēs*, ou, como traduz a autora, *limb-loosener*. O verbo *loose* em inglês possui tanto a conotação daquilo que se solta e potencialmente se separa da origem como a do afrouxamento. Em alguns usos, remete a certa perda de rigidez. Posso, por exemplo, afrouxar os meus cadarços se estiverem muito apertados, assim como posso tropeçar porque eles se soltaram – nos dois casos, usaria o mesmo verbo. Essa relação do desejo tanto com a falta, aquilo que o amante sente que se desprende de si e se distancia, quanto com a nostalgia da totalidade, a promessa de união, remetem ao outro sentido que se acopla frequentemente a eros, o derretimento. De maneira que o desejo pode também receber o epíteto de “derrete-membros”.

Para Carson, a experiência erótica coloca o problema da formação, da deformação e da transformação do eu. Quem ensaia também se submete a essa experiência. É uma experiência também autorreferida: enquanto pensa sofrer ou gozar com o amado (ou com o texto), o amante (ou o ensaísta) prova a doçura e a amargura de seus próprios limites e de sua tentativa de ultrapassá-los, de mover-se para fora de si mesmo. Trata-se também de uma experiência estética fundamental (no sentido etimológico da palavra, *aisthesis*, ligado à sensação), na medida em que submete quem deseja a perceber-se:

Ao experimentar e articular a ameaça de eros de derretimento, os poetas gregos presumivelmente também estão aprendendo algo sobre seus próprios limites [bounded selves] através do esforço em resistir à dissolução desses limites [bounds] na emoção erótica (Carson, 2017, p. 65).

Se Eros é uma criatura sorrateira para Safo e para os poetas da tradição mélica arcaica, ele não apenas luta contra o eu, como também representa essa luta do eu consigo mesmo e com esse limite entre eu e mundo. “Os poetas registram essa luta de dentro de uma consciência”, nos diz Carson, “do corpo como uma unidade de membros, sentidos e eu, maravilhados com sua própria vulnerabilidade” (*Ibidem*, p. 70).

O ensaio, então, poderia ser visto como a forma dessa vulnerabilidade na escrita do pensamento.

4 Considerações finais

Amamos e não amamos inclusive nossos objetos de estudo. Estamos vivos, o objeto também. A escrita pode significar, porém, a morte – nossa e do objeto – quando não se dirige eroticamente a ele. Claro que isso não significa que você precisa inventar a roda da escrita, uma nova forma filosófica ou tornar-se um poeta exemplar. A aposta de Carson parece ser a de que você precisa apenas confiar um pouco mais na dúvida, no erro, na hesitação... e aproveitar todo o prazer e o desprazer do texto como uma experiência de autotransformação. Quem escreve, escreve a si mesmo, como uma experiência de risco, rasura, reformulação.

Encerro este artigo com uma pequena fala de Carson sobre a graça do ensaio que nos ajuda a não entender esse “escrever a si mesmo” como uma forma narcísica ou autoafirmativa. Ela traz todo o encanto e frescor de quem se entrega para a escrita como se se entregasse a uma antiga paisagem. Nela, Anne Carson está respondendo sobre a tarefa do ensaio. Na contramão das escritas de si (apesar de falar muito sobre si mesma), ela nos adverte sobre o perigo do autocentramento na forma ensaística. Para Carson, é preciso devolver a graça que o mundo nos dá, e não ficar com ela, girando em nosso entorno. Trata-se de um trecho de uma entrevista concedida a John D’Agata em 1997, publicada na Iowa Review:

Quando você escreve um ensaio você está dando uma dádiva [*gift*], me parece. Você está dando essa graça [*grace*], como diriam os antigos. Uma dádiva [*gift*] não deve dar meia volta para dentro do eu e ficar ali. É por isso que os fatos são tão importantes, porque um fato é algo já dado [*given*]. É uma dádiva [*gift*] do mundo ou de onde você a encontrou. E então você pega essa dádiva [*gift*] e faz algo com ela, e você dá [*give*] de novo para o mundo ou para alguma pessoa, e isso continua. É difícil falar sobre essas coisas porque percebo, enquanto falo sobre elas, que a maneira como penso sobre isso vem da maneira como os antigos falam e pensam sobre a linguagem, que é diferente da maneira como nós pensamos. Porque eles têm esta palavra para graça, *charis*, que significa graça [*grace*] no sentido recíproco de ir e vir. Trata-se tanto de uma dádiva dada [*gift given*] quanto de uma dádiva recebida [*gift received*]. Os gregos usavam essa palavra para a graça [*grace*] de um poema, o encanto [*charm*] que o torna um poema e faz você querer se lembrar dele. Então para eles fazer um poema é fazer algo tão encantador [*charming*] que se tornará uma dádiva [*gift*] que o mundo vai querer receber [*receive*] e retribuir [*give back*] justamente porque é tão bom. E essa reciprocidade continua e faz com que a cultura tenha substância, um ir e vir. Memórias que remontam a mim não contribuem em nada para essa troca. Essas coisas que as pessoas estão escrevendo hoje em dia me parecem girar autorreferentes [*self-circling*]. Uma forma de terapia. É uma forma de escrever sem os fatos, então também é algo preguiçoso. Mas desrespeitoso, principalmente, o que é mais grave do que preguiçoso, porque para se concentrar apenas em si mesmo, você realmente precisa ignorar muito o mundo. O mundo está constantemente dando [*giving*] coisas para você que você poderia estar devolvendo [*giving back*] (D'Agata, 1997, p. 17-18).¹¹

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003.
- CARSON, Anne; EURIPEDES. *Grief Lessons*. Four plays. Euripides. New York: New York Review of Books, 2006.

¹¹ Tradução livre.

- CARSON, Anne. "A note from the translator". in: SOPHOCLES. *Antigone*. Trad. Anne Carson. Londres: Oberon Books, 2015. p. 5-8.
- CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2017.
- CARSON, Anne. "Gloves on!" *London Review of Books*. vol. 46. n. 15. ago. 2024. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v46/n16/anne-carson/gloves-on>. Acesso em 20 jan. 2025.
- CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que mais penso: ensaios*. Trad. Sofia Nestrovski. São Paulo: editora 34, 2023.
- CALAME, Claude. *Eros na Grécia Antiga*. Trad. Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- D'AGATA, John. "A___ with Anne Carson." *Iowa Review*. v. 27, n. 2, p. 1-22, 1997.
- FERNANDES, Rafael Zacca. "Erudição e amadorismo. Notas sobre o ensaio e o poema-ensaio em Anne Carson". *Alea*. v. 26, n. 3. set.-dez. 2024. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/64957>. Acesso em 20 jan. 2025.
- FERNANDES, Rafael Zacca. "O ardil de eros: o desejo em Anne Carson". *O que nos faz pensar*. v.30, n.51, p. 140-167, jan.-jun. 2022. Disponível em: <https://pensar.emnuvens.com.br/oqnp/article/view/907/719>. Acesso em 20 jan. 2025.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Limiar, aura e rememoração*. Ensaaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2011.

A sobrevida da herança cultural: os futuros amantes de Chico Buarque

Vinícius José Fecchio Gualdo¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.03>

1 Obras de arte e herança cultural

Canções, tal como qualquer outra produção humana, possuem uma vida que se distende para além de seu nascedouro. Isso porque, tal como defende Walter Benjamin (2013, p. 34), “o material produzido no processo de gênese” defronta-se com “o mundo histórico”, com a “sua pré e pós história”. Dupla determinação, cujo desdobrar engendra, por sua vez, uma relação em dois níveis: no plano amplo, ao se contrapor a uma “imagem ‘eterna’ do passado” (*Idem*, 2021, p. 19), salienta a importância do agora, entendido como um tempo que “concentra em si [...] a história de toda a humanidade” (*Ibidem*, p. 20); já no microcosmo, na imanência, as obras mudam sem alterarem sua configuração, pois a “pós-história” de cada criação singular guarda íntima relação “não apenas” consigo, como também com o “que permitiu que ela chegasse aos nossos dias” (*Ibidem*, p. 128).

Antes de continuar, importante lembrar da ressalva de que esse “patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição” (*Ibidem*, p. 13) construída pelo “cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó” (*Ibidem*, p. 12).

¹ Doutorando em filosofia pela Universidade de São Paulo. Bolsista Capes.

E-mail: viniciusgualdo@gmail.com

Em outros termos, a obra (estética, teórica, política etc.) ao articular, em seu interior, matéria social, propõe uma ligação com o passado – sua “pré-história” (*Ibidem*, p. 128) –, tanto pelos recursos estilísticos como pelos temas evocados; sendo que, na sua “sobrevida” (Benjamin, 2018, p. 89), seja pelas novas recepções, seja pelas mudanças de conjuntura, expõe uma reflexão sobre a realidade² ou, como diria Lukács (2010, p. 89), essa é “a essência do valor estético”.

Ao pôr em xeque “o caráter fechado das várias áreas do saber e da sua produção”, a investigação que se utiliza dos “instrumentos da dialética histórica” (Benjamin, 2021, p. 127) reconhece que as produções humanas têm, elas mesmas, uma história. Isto é, a obra possui a capacidade de “sobreviver ao seu criador” e sua existência é alheia às “intenções” de quem a produziu; por isso, “a recepção pelos contemporâneos é parte do efeito que a obra de arte exerce hoje” (Benjamin, 2021, p. 128).

Parte importante dessa “exposição dialética da história” (*Ibidem*, p. 128) reside na problemática da “herança cultural” (*Ibidem*, p. 134), ou seja, na sua posição social – tanto a condensada nas obras, quanto das pessoas que as fruem. Nos termos de Benjamin (2021, p. 133): “um saber sem acesso à *práxis* e que nada podia ensinar ao proletariado sobre sua situação de classe era inofensivo para os seus opressores”. Novamente, a sintonia com Lukács, ao menos na década de 1930, é impressionante: a “grande herança do passado é, ao mesmo tempo, um apelo ao proletariado [...] e uma solicitação para que enfrente as grandes tarefas que o esperam” (Lukács, 2010, p. 40).

Para ambos, como se poderia imaginar, não se trata de abominar as criações humanas nascidas no seio da sociedade burguesa – tratamento adjetivado por Lukács de “não dialético”, isto é, “vulgar e estreito” (*Ibidem*, p. 41) –, pois as obras de arte não são uma transposição mecânica do cotidiano para o reino da estética; antes, ao exporem “as

²Não cabe aqui, ao menos assim entendo, expor o percurso teórico benjaminiano sobre o caráter reflexivo das obras de arte. Para tanto Cf. Gualdo, 2024.

profundidades da motivação social e humana”, rompem “com a motivação superficial e aparente dos eventos” (*Ibidem*, p. 41).

2 O mundo do pensamento único

A canção “Futuros Amantes” de Chico Buarque (1993, faixa 9) toma como matéria-prima – como pretendo mostrar – a noção de herança cultural, ou, mais precisamente, a maneira pela qual o passado consegue manter-se no presente. Vale ressaltar, previamente, a provável principal característica histórica da época de sua gênese. Como se sabe, desde fins da década de 1980, a dinâmica social ficou submetida ao chamado “pensamento único”, a lembrar, para um país participar na “nova modernidade” foram “estabelecidas regras que acabam por constituir um conjunto irrecusável de prescrições” (Santos; Silveira, 2013, p. 255), fundadas na “hegemonia quase absoluta da ideologia da ‘globalização liberal’” (Fiori, 2011, p. 12).

O colapso do pseudo-socialismo da URSS e, por conseguinte, a queda do Muro de Berlim fecham, ou pelo menos tornam bastante turvo, o horizonte social da transformação histórica: o “tempo vazio e homogêneo” (Benjamin, 2021, p. 19) do historicismo prevaleceu. Sendo assim, nessas últimas décadas, vivemos “numa sociedade sem oposição” (Arantes, 2004, p. 110), ou seja, sem contraponto ao modelo societário reinante. Isso, evidentemente, não equivale à felicidade geral – muito pelo contrário, como todo mundo sabe.

Ora, nessa conjuntura, lançar uma obra cuja configuração dá forma a um impulso transformador vindo do passado merece, no mínimo, um pouco de atenção.

3 Futuros Amantes

Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio

Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios
No ar

E quem sabe, então
O Rio será
Alguma cidade submersa
Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos

Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização

Não se afobe, não
Que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você
(Buarque, 1993, faixa 9).

O mote da canção de Chico Buarque é, sem dúvida, o amor. Contudo, não se trata de uma relação específica – como se ouve em “A Rita” (*Idem*, 1966, faixa 3) ou “Blues pra Bia” (*Idem*, 2017, faixa 2) –, antes, como pontua Samira Mór (2013, p. 94), a obra fala “desse amor enquanto sentimento universal e o seu tempo de ocorrência”. Os versos iniciais demarcam bem essa temática, sintetizados na máxima “o amor não tem pressa, ele pode esperar”: o desenvolvimento de como esse sentimento mantém-se em estado latente ao longo do tempo (“Milênios, milênios”), articulando instâncias muito diversas entre si, como a passagem do privado ao público (do “armário” à “posta-restante”) ou

a incorporação de um ambiente mais etéreo, mas, ainda assim, material (o “ar”), como meio de propagação sentimental.

A evocação do ainda existente serviço da “posta-restante” merece um comentário à parte. Os Correios possuem uma opção de envio chamado *posta-restante-caída*, que significa uma “entrega em uma Agência de Correios, de objetos endereçados a localidades onde não há entrega domiciliar” (Correios). O termo “posta”, por sua vez, remete a uma instituição social mais ampla e antiga: “a posta não era o correio, era a parada da diligência que transportava gente e carga (...). Os cavalos tinham que ser trocados e eles eram trocados na posta” (Galvão, 2008, p. 26). Essa remissão, portanto, nos transporta ao Brasil colônia em um contexto de crescimento acentuado da internet, logo, do hoje quase esquecido e-mail, cuja popularização ocorre justamente na década de 1990 (Redação, 2022).

Já na terceira estrofe, os “sábios” tentarão decifrar as “cartas” de um tempo de outrora. Além disso, soma-se à interconexão entre épocas, o intercâmbio entre a materialidade e a evanescência: “seu quarto, suas coisas/ sua alma, desvãos”. Essa “guinada utópica realizada no deslocamento temporal”, na formulação de Kelly Viana dos Santos (2019, p. 250), somente pressentida na estrofe inicial, efetiva-se na segunda, momento no qual “o Rio” (presumivelmente, o Rio de Janeiro) “será”, no presente dos “futuros amantes”, uma “cidade submersa”. Acoplam-se, por isso, uma dimensão espacial e mitológica ao narrado, afinal, uma “cidade escondida nas águas” carrega consigo um nome, “Atlântida” (Verne, 2018, p. 201).

A referida lenda é parte do imaginário social (ocidental) desde os tempos de Platão até os dias de hoje.³ Sendo assim, a citação à mítica

³ Além do recém citado Julio Verne, cujo romance-folhetim fora publicado entre os anos 1869 e 1870; existem diversas referências à cidade subaquática ao longo dos tempos. Platão, em *Timeu* também faz referência à ilha (Platão, 2011, 25 D. p. 89); nos dias atuais, os filmes do super-herói Aquaman contam “a trajetória do rei de Atlantis”, sendo que o último foi lançado em dezembro de 2023 (Abreu, 2023).

cidade parece cumprir, na dinâmica da canção, o papel de manter “o eco de antigas palavras”. Advém, portanto, das coisas exploradas pelos “escafandristas” – outra remissão a um tempo anterior à obra, dado que o escafandro foi substituído em 1943 pelo *Aqualung* ou *Scuba* (Hartigan, 2021) –, os “vestígios” que permitem acesso, ainda que parcial a esse tempo de outrora que os “sábios em vão/tentarão decifrar”.

Que se repare: o limite dos sábios reside na tentativa de explicação, não no contato com os resquícios do passado. O problema não é de interação – algo como uma limitação epistemológica –, mas de pretensão, da “ambição de se apropriar da verdade”, diria Benjamin (2013, p. 21). Assim como os *exploradores* partem do material e chegam ao intangível (do quarto à alma), os *estudiosos* também transitam entre as duas instâncias (das cartas às mentiras). O mérito dos *amantes* é a possibilidade de experienciar pois, “quicá/ se amarão sem saber”: “à condição futura dos amantes associa-se uma palavra de irresistível sabor arcaico, antiquado, ‘quicá’” (Couto, 2007, p. 82).

“Quicá” advém do latim *quid sapit*, tal como a própria obra já havia deixado a pista (“Quem sabe, então”); trata-se, por isso, de mais um elemento que carrega consigo a tensão que subjaz à canção: o passado só terá chances de se realizar no futuro, isto é, algo no mundo impede a realização libidinal. Por outro lado, a obra parece afirmar que esse sentimento só terá chances de se realizar porque os “ecos” teimam em não desaparecer. Essa contradição, por seu turno, desdobra-se em outra: sem a intervenção técnico-científica (os escafandristas e os sábios), as ruínas da história provavelmente sucumbiriam ao “cortejo triunfal” (Benjamin, 2021, p. 12) do desenvolvimentismo; progresso que, no entanto, não consegue libertar Eros, posto que o quer conhecer, ou seja, dominá-lo. Como se nota, uma “estranha civilização”, a nossa, realmente é exposta.

Transpondo essa tensão para os termos de Marcuse, a chamada civilização, tal como essa se desenvolveu e não como espécie de núcleo essencial inalterável, exigiu a “dessexualização do organismo” para “a

sua utilização social como instrumento de trabalho” (Marcuse, 1975, p. 54); processo que, contraditoriamente, libertou ao desviar os impulsos libidinais “para desempenhos socialmente úteis” (Marcuse, 1975, p. 58). Isso posto, torna-se inerente à “civilização industrial” a “dominação repressiva” e o “crescimento de produtividade” (*Ibidem*, p. 60); sendo que este último, ao menos em potência, criou condições para que “a porção de energia instintiva a ser ainda desviada para o trabalho necessário (...) seria tão pequena que (...) sem contarem mais com o apoio de forças externas, entraria em colapso” (*Ibidem*, p. 142). A grande dificuldade mora, portanto, não nas condições materiais, mas no “trabalho de repressão” e seus “controles a regiões anteriormente livres da consciência” (*Ibidem*, p. 95).

Ora, o escopo da canção parece ser justamente esse: existe alguma espécie de força que atua no sentido de impossibilitar que o amor (Eros) se efetive, por isso a esperança no futuro. Concomitantemente, apesar da insuficiência da ciência (civilização), é somente por meio dela que o futuro poderá ouvir os ecos desse presente pretérito. O problema, por conseguinte, está apresentado; falta, contudo, equacioná-lo. Para tanto, lembremos das outras faces da obra, ou seja, como esse material é articulado em termos cancionais.

O aspecto melódico da composição nos convida a ouvir os ecos na materialidade do canto, pois o motivo inicial – colcheia seguida de uma quiáltera de três colcheias e uma semínima pontuada – reaparece ao longo de toda a canção, ora transposto (alteração das notas, mas mantendo o mesmo desenho rítmico) ora desdobrado (as tercinas de colcheia tornam-se tercinas de semínima). Na primeira parte, no caso tanto musical quanto poética, a “unidade entoativa” (Tatit, 2014) inaugural, “não se afobe, não”, ressoa em “o amor não tem pressa”, “num fundo de armário”, “na posta restante” e “milênios no ar”; processo que se mantém na segunda parte (musical agora), momento no qual

ocorre a modulação para a relativa maior do homônimo menor⁴, como se ouve nos primeiros versos (da terceira estrofe) “sábios em vão/ tentarão decifrar”.

Esse mesmo motivo ressoa no arranjo, como no contracanto do quarto compasso da repetição da parte A (segunda estrofe), junto ao fim do verso “alguma cidade submersa”: um curto comentário do piano delineia a tercina de semínima, divisão rítmica que se ouvirá na parte B (“Vestígios de estranha”). Recorrência também declarada no plano poético pela insistência na sonoridade do /s/, como mostra a análise de Marcela Magalhães (2014, p. 10-11). Em suma, o transcorrer do tempo, no fonograma, não é linear.

Os versos que emolduram a canção são outra evidência nesse sentido, dado que são retomados, *ipsis litteris*, na estrofe derradeira; ganham, contudo, complementos distintos, isto é, ecoam entre si sem se igualarem: “o amor não tem pressa” porque os “amores serão sempre amáveis”, afinal “ele [o amor] pode esperar” por “futuros amantes”. Essa articulação entre temporalidades, cronologicamente distintas mas conectadas, carrega referências a algumas práticas artísticas passadas, cuja percepção, por vezes, fica um tanto camuflada, tal como “a versátil cadeia IVM ♭III7M ♭II7M” (Freitas, 2017, p. 29), cuja memória remonta tanto ao “maestro soberano” de Chico Buarque (1993, faixa 1) – como se ouve em “Outra vez”, uma das primeiras canções de Tom Jobim, lançada em 1954 por Dick Farney –, quanto a artistas como Chopin e Bizet, nomes ligados ao romantismo musical europeu (Cf. Freitas, 2017).

Desde a introdução escutamos o mesmo motivo tercinado sendo que no final, ou *coda*, a mesma ideia retorna como mais um eco dos ecos – o próprio eu lírico é um desses ecos: “Com o amor que eu um dia/[eu] deixei pra você”. Algo, no entanto, acontece, espécie de

⁴Para não alongar em demasia a análise, não entrarei nos pormenores musicais. Como, no entanto, são elementos constitutivos da obra, não posso deixar de mencioná-los.

novidade estética com fortes implicações sociais: aos poucos uma ligeira defasagem rítmica começa a se estabelecer, indicando uma mudança na estrutura até então vigente. Ao partilharmos dessa experiência estética, somos conduzidos ao limiar da transformação, momento no qual as reminiscências parecem, enfim, poderem encontrar um novo ambiente que as efetivem. No entanto, no instante derradeiro, ouve-se uma frase ascendente cujo apogeu não é a plena realização, pois no ápice desse último acontecimento, o que salta aos ouvidos é um som que fomos condicionados a reconhecer como suspensão, ou seja, uma sonoridade associada à sensação de adiamento – no caso, uma décima primeira aumentada (#11) tocada sobre o $bVI7M$ (F7M), acorde com função de subdominante emprestado do campo harmônico da homônima menor.

Isso posto, essa “estranha civilização” continua a ressoar, ainda que pelos desvãos submarinos, através da reminiscência, cujos ecos são contrários ao “princípio de desempenho”, para retornar aos termos de Marcuse. Todavia, por não se efetivarem, essas demandas perduram somente em uma das poucas capacidades humanas que não foram totalmente subjugadas à dinâmica do capital, a fantasia (Marcuse, 1975, p. 134). Esses “vestígios” que retornam todo o tempo, não conseguem, *ainda*, encontrar uma sociabilidade que lhes permita serem plenamente experienciados.

Em suma, assim como o “espectro” do comunismo um dia rondou a Europa (Marx; Engels, 2016, p. 21), o sentimento de Eros clamado pela canção é também “um espectro, o ser ausente” (Mór, 2013, p. 97), tensionando, mas em compasso de espera. Ora, assim como o primeiro só assombrava porque existiam pessoas que carregam “a tradição dos oprimidos” (Benjamin, 2021, p. 13), o mesmo parece se aplicar aos amantes, que ao retomarem o passado, em um futuro, quem sabe farão uma civilização já não mais estranhada.

Referências

- ABREU, Julia. Aquaman 2. In: *Terra*. 19. Dez. 2023.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo-SP: Conrad, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte-MG: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte-MG: Autêntica Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte-MG: Autêntica Editora, 2021.
- BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, 1966.
- BUARQUE, Chico. *Paratodos*. BMG-RCA, 1993.
- BUARQUE, Chico. *Caravanas*. Biscoito Fino, 2017.
- COUTO, Fernando Marcílio Lopes. *Chico Buarque: música, povo e Brasil*. Campinas-SP: Unicamp, 2007.
- FIORI, José Luis. “Brasil e América do Sul: o desafio da inserção internacional soberana.” In: *Textos para Discussão CEPAL-IPEA*, vol. 42, Brasília-DF: IPEA, 2011.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. Deslizando na canção? O caso das harmonias maiores por tons descendentes. In: *Revista Vórtex*, Vol. 5, n. 3, Curitiba, 2017.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. À margem da carta. In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, vol. 8/9, São Paulo, 2008.
- GUERALDO, Vinícius José Fecchio. Crítica imanente como crítica da ideologia. In: *II Colóquio Internacional Walter Benjamin: memória e atualidade*. Curitiba-PR: UFPR, 2024.
- HARTIGAN, Rachel. O homem que ensinou os humanos a respirar como peixe. In: *National Geographic Brasil*. 30. Nov. 2021.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo-SP: Expressão Popular, 2010.
- MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges. Passado, presente e futuro: a viagem pelo imaginário de Atlântida. In: *Recorte*, vol. 11, n. 2, Jul-Dez, 2014.

- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro-RJ: Zahar, 1975.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Tradução de Sueli Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre-RS: L&PM, 2016.
- MÓR, Samira de Jesus. “Ah, se ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios”: esse amor de todos nós em canções de Chico Buarque. Juiz de Fora-MG: UFJF, 2013.
- PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: CECH, 2011.
- REDAÇÃO. Conheça a história do e-mail e como evolui até hoje. In: *Link Nacional*. 09. Dez. 2020.
- SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro-RJ: Record, 2013.
- VERNE, Jules. *20.000 léguas submarinas*. Tradução de Livia Bono. Cotia-SP: Pé da Letra, 2018.
- VIANA DOS SANTOS, Kelly Fabíola. *(Po)ética do rosto: ética da alteridade na imagem do som de Chico Buarque*. Brasília-DF: UnB, 2019.
- TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. In: *Per Musi*, n. 29, Belo Horizonte, 2014.

Leitura-Vivência, Leitura-Experiência: aproximações possíveis

Roberta C. Browne¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.04>

1 Introdução

O que acontece quando o leitor se coloca diante do texto? Quando o tecido cinzento colorindo em movimento atinge os seus olhos, quando as ondas se quebram em seus ouvidos, quando a noite vai deixando espaço para o dia com um sol que ainda não nasceu, quando as palavras parecem ter sido escritas somente para si? Quando um fechar de olhos não acontece sem antes terminar aquele capítulo? Partindo do pressuposto de que não há como sair ileso de uma experiência estética, o que dizer da incrível sensação que é o simples ato de ler um livro. Pode ser um romance, um poema ou uma obra filosófica, o caminho que agora iremos trilhar é o da experiência do leitor. O que queremos é entender o que acontece quando o leitor se coloca diante do texto. Quantas vezes já não ouvimos de alguém, ou fomos nós mesmos que pronunciamos as seguintes palavras: esse livro mudou a minha vida. É tão comum ouvirmos isso que na maioria das vezes nem paramos para refletir a respeito. Desconfiados, cínicos talvez? Por que

¹ Doutoranda e Mestra em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estética da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Professora de Filosofia e Sociologia para turmas de Ensino Médio. Bolsista CNPq. E-mail: robertabrowne@usp.br

não damos um voto de confiança para a exacerbação alheia? E por que não esse livro pode sim ter mudado a minha vida? Uma simples frase, lida por vezes despretensiosamente, pode mexer em algo dentro de você que nem mesmo se tinha ideia de que existia. É aí que se encontra o prazer da leitura. Mesmo que você já conheça a história, nunca se sabe para onde ela vai te levar. Quantas experiências não se podem ter ao se abrir as páginas de um livro?

Entre realidade e ficção, como pensarmos na relação do leitor com o texto? Como compreendermos essa entrega a esse mundo proporcionado pelas palavras sedutoramente poetizantes de um texto literário? Como pensar o prazer causado por um texto? De onde vem o prazer da leitura? Existe uma técnica que garanta prazer? Formas oratórias específicas? Ou é tudo um grande acaso derivado do encontro leitor e texto? Um acaso este imprevisível? Para Sade, o prazer vem das rupturas, das colisões, dos contatos entre diferentes, aí o erotismo acontece. “Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária [...] e uma outra margem, móvel, vazia” (Barthes, 2015, p. 12). Há um compromisso entre essas duas margens, um compromisso com a existência de ambas, pois somente temos um “entre” se dois lados possuímos, o entre elas que erótico se torna, em sua fenda o prazer acontece.

Porém, quando falamos em fruição², estamos falando de um lugar de perda, “é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição” (*Ibidem*, p. 12). Qual seria o lugar erótico da leitura, sua zona erógena? Se nossa perversão está em ter prazer ao ler, é na intermitência que o erótico se faz, seduz na “encenação de um aparecimento-desaparecimento” (*Ibidem*, p. 15-16), a pele que aparece entre as roupas, o espaço que aparece entre as palavras. Cuidado! Não

² Fruição, Michaelis: 1. Ato, efeito ou processo de fruir; proveito. 2. Desfrute de uma situação vantajosa, de um bem, posse ou oportunidade. 3. Usufruto, aproveitamento ou utilização de algo. 4. Ato de desfrutar (de) alguma coisa de forma prazerosa, obtendo alegria e satisfação (física, emocional, estética, intelectual etc.)

confundir esse prazer com o de ver o corpo nu, ou o de chegar ao fim do livro, “em ambos os casos, não há rasgão, não há margens” (*Ibidem*, p. 15-16). Não lemos da mesma forma todos os livros. Não nos entregamos da mesma maneira, com o mesmo afincio, “não lemos tudo com a mesma intensidade de leitura; um ritmo se estabelece, desenvolto” (*Ibidem*, p. 17), capaz de sobrevoar determinadas passagens em busca de passagens que mais o interessem, “saltamos impunemente (ninguém nos vê) as descrições, as explicações, as considerações, as conversações” (*Ibidem*, p. 18).

Um mundo que para o leitor inicia como estranho, e que a cada página virada, a cada palavra lida, a familiarização vai acontecendo, até o momento em que você se sente como se fosse parte da história, como se as personagens fossem suas melhores amigas – Bernard, Neville, Susan, Rhoda, Jinny, Louis³ e você, eles se conhecem desde a infância, e você sente que também os conhece, que o elo especial que os conecta também conecta você a eles.

Pensar as palavras em sua forma poética. Pensá-las dentro da ficção. Pensar o como elas nos tocam, nos influenciam, como elas nos fazem pensar. Com elas, uma imensidão de possibilidades se abre à nossa frente. E é dentro desse mar de possibilidades que a surpresa nos espera. O fato é que, obras de arte, seja em qual linguagem se apresentem, provocam um efeito em nós, espectadores. Em contato com um texto podemos muito bem vivenciar emoções tão intensas que explicá-las acaba sendo uma ação extremamente difícil. Como podemos um sentimento explicar? Como podemos colocar em palavras algo que nos atravessou. Quando Nina Simone é perguntada sobre o que *liberdade* significa para ela, ela ri, cansada de mais uma vez ter que responder a mesma pergunta. É então que ela nos diz uma das coisas mais bonitas que ela poderia nos dizer: *é um sentimento, liberdade é apenas um sentimento*. E ela continua, como que podemos explicar um sentimento para

³ Personagens do romance *As ondas*, de Virginia Woolf.

alguém que nunca o sentiu, como explicar o estar apaixonada para alguém que nunca amou, como explicar o medo para alguém que vive sem? Ela firma, explicar não conseguimos, mas quando acontece, ah... sabemos quando acontece. As personagens deixam de ser manchas no papel. Elas existem. As letras mortas ganham vida com o passar de meus olhos. Esses olhos de uma inocência perdida. Me transformo em Dom Quixote e com os moinhos de vento lutamos, como Karenina na frente de um trem em movimento nos jogamos, com Dorian questionamos a tão sonhada juventude eterna, com Fausto aprendemos os significados da imortalidade...com Clarissa os sinos batem, as horas passam, e o jantar termina.

2 Com quem dialogamos?

Existe uma obra, uma produção feita por alguém, com uma história, com uma vivência. E existe uma pessoa disposta a conversar com essa obra, nós leitores, nós espectadores. Dois mundos que se encontram. Mas a leitura propriamente dita só acontece porque existe algo que está ali para ser lido. Se não fosse esse elemento central, a conversa não teria nem começado. Porém, muito já foi dito sobre o texto ser uma espécie de espelho daquele que escreve. E que para sermos bons leitores o que teríamos que fazer é olhar com toda a devida atenção para os sinais ali presentes. Ao abrir um livro, afirmamos um pacto: o de que a obra que iremos ler é uma ficção, nada do que lemos aconteceu de verdade (ou pelo menos, daquela maneira como está sendo descrita) e que ela foi escrita por alguém (e não vinda da natureza). As palavras estão lá, mas há diversas maneiras possíveis de lê-las. Elas ali presentes, fazem ou não o leitor querer jogar e continuar no jogo. Fazem ou não o leitor querer continuar lendo. Essa interação entre texto e leitor nada mais é do que o encontrar de dois horizontes, é o embate entre o mundo que a obra projeta e o mundo em que o leitor vive e se reconhece. E é esse mundo que o texto exhibe que eu, como leitor, me vejo diante de.

Muitas são as lentes possíveis para essa relação trabalhar: poderíamos focar na biografia do autor que escreveu aquelas palavras específicas, suas questões existenciais, o período em que viveu, por exemplo. O que o autor quis dizer? Qual é a mensagem ali colocada? Uma ideia clássica que percorreu a relação entre autor e texto, por séculos, se encontra na noção de que ao conhecer o autor conheceremos o texto. Essa ideia tem em Schleiermacher um ótimo representante. Uma das características marcantes da hermenêutica schleiermariana é a noção do processo de compreensão como o reverso do processo de criação. Para se compreender um texto, acessar os processos mentais do autor é, talvez, o que de mais importante sua arte possui. O que Schleiermacher pretende é reconstruir o próprio pensamento do autor. Através da interpretação, somos capazes de nos transformar no autor, de captar sua individualidade, de estar em posse do seu espírito. Somente assim o acesso pleno ao que é significado no texto seria possível. Chegamos aqui ao seu postulado clássico: a arte de compreender como a arte de *compreender o autor melhor do que ele próprio se compreendeu*.

Antes de apresentarmos nossos pontos de discordância dessa ideia, vamos tentar fazer isso com nosso interlocutor da vez. Vamos tentar entendê-lo melhor do que ele mesmo se compreendeu. E vamos ver se isso é suficiente para que a reflexão sobre o seu texto ganhe corpo. Vamos então de obviedades iniciais: Roland Barthes é um ser humano, concreto, de carne e osso, vivente num certo tempo e lugar, com seu próprio círculo de relações, com suas próprias referências literárias e filosóficas, com seus medos, perdas, desejos. Seus textos – *O grau zero da escritura, O prazer do texto, A aula* –, esses são apenas alguns dos exemplos, não caíram do céu. Eles não surgiram magicamente na nossa frente – eles foram produzidos, criados, inventados. Barthes os fez, Barthes parou e pensou neles, Barthes materializou pensamentos e esses textos são a concretude dessa materialização. Mas nada disso responde à pergunta, mas quem é Barthes? 12 de novembro de 1915, em Cherbourg (uma comuna francesa localizada na Normandia), em plena

Primeira Guerra Mundial, nasce Roland Gérard Barthes. Antes de completar um ano de vida ele já é marcado: seu pai, Louis Barthes, morre em um naufrágio. Sessenta e quatro anos depois, outro acidente marcante vem marcar o seu fim: um carro de uma lavanderia o atropela quando estava voltando de um almoço. Resultado veio um mês depois, internado desde então, vem a falecer em 25 de março de 1980. Na contracapa do livro *Roland Barthes: biografia*, escrito pela professora e crítica Tiphaine Samoyault (que para produzir essa obra que é um marco na história barthesiana, teve acesso completo aos arquivos sobre o autor conservados na Biblioteca Nacional da França), encontramos as seguintes palavras:

Roland Barthes foi múltiplo. Intelectual, escritor, professor, pintor amador, não apenas transitou entre diferentes correntes do pensamento como também as forjou. Foi da crítica ideológica de inspiração marxista à semiologia dura, da teoria do texto a partir das sensações ao estudo da fotografia. Seus objetos de interesse eram inusitados: dos romances de Balzac aos tecidos de organza, do sabão em pó ao haicai. Não é à toa que sua obra influenciou — e continua a fazê-lo — a filosofia, a antropologia, os estudos literários, a linguística, a teoria da comunicação e as artes visuais e performáticas. Homossexual assumido, mas avesso à militância, nasceu na França em 1915, mesmo ano da morte do pai, marinheiro na Primeira Guerra. Cresceu entre mulheres, passou longos períodos em sanatórios para curar uma persistente tuberculose e viveu com a mãe até a morte dela, em 1977. Barthes morreu em 1980, de complicações pulmonares, um mês após ser atropelado em frente ao Collège de France, onde era professor (Bergonzoni, 2021, s/p).

Será que essas palavras respondem à pergunta, quem foi Roland Barthes? Nesta biografia, Tiphaine teve acesso aos muitos diários, manuscritos, escritos de viagem, agendas, planos de aula, anotações, cartas e mais cartas, e quando entrevistada, ela responde “tornei inseparáveis a vida e a obra do autor” (Samoyault *in* Bergonzoni, 2021, s/p). A professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas da USP, Leyla Perrone-Moisés, por sua vez, em um artigo produzido para a *Revista Cult*, assim dá início ao seu objeto de pesquisa:

Quem foi, afinal, Roland Barthes? Um teórico da literatura? Um crítico literário, teatral, cultural? Um semiólogo, analista das imagens e da moda? Um teórico da fotografia? Um filósofo? Um conselheiro sentimental? Em que corrente intelectual situá-lo? Foi um marxista? Um estruturalista? Um subjetivista? A que gênero pertencem seus escritos? Jornalístico, ensaístico, romanesco, didático? A que período: clássico, moderno, pós-moderno? (Perrone-Moisés, 2010, s/p).

Ela continua no seu texto, afirmando que Roland Barthes foi tudo isso ao mesmo tempo, às vezes mais de um deles simultaneamente, num mesmo ensaio ia do clássico ao pós-moderno em parágrafos, era didático e literato, conselheiro e crítico social. Um pouco de tudo, um *sujeito incerto*, como ele mesmo se denominaria em 7 de janeiro de 1977, na aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Muitos Barthes poderiam ser levantados aqui, mas é o Barthes que traz o corpo do escritor no qual iremos nos esmiuçar. O livro *O prazer do texto*, escrito em 1973, nos mostra uma forma de se aproximar do texto literário que muito interessa essa pesquisadora que aqui vos fala – o afeto e a sensualidade como ponto de partida. A relação entre autor e leitor é a base a reflexão barthesiana neste texto. Esse Barthes que escolhemos não foi à toa. Ao pensar o prazer ele mesmo irá, em vários momentos de seu texto, ir, de certa forma, caminhar num caminho contrário ao escolhido por Schleiermacher. Nós leitores buscamos entendê-lo enquanto escritor melhor do que ele mesmo se entende não é, para ele, um bom uso do nosso tempo. A tradicional dicotomia entre autor e leitor que trouxemos um gostinho alguns parágrafos acima, não o interessa nem um pouco. Iremos aprofundar essa ideia, mas de uma forma resumida, Barthes entende que um texto é um *tecido de significados* em constante transformação – transformações essas que acontecem exatamente pelo fato de o texto não estar preso na mão

daquele que escreve. O leitor aqui possui um papel extremamente ativo durante a construção do sentido do texto, numa espécie de *co-criador de significados*. É aí que se encontra o prazer⁴ da leitura.

Emma Bovary devora livros e imagina que as vidas ficcionais são dela própria, que ela é heroína de Balzac ou Sue. Dom Quixote devora livros e molda seu comportamento de acordo com certos códigos ficcionais que julga justos e apropriados, embora saiba que não é nenhum Lancelot, nenhum Amadis. Anna Karenina não vê na ficção que lê nem personagens ideais ne ideais de conduta, mas simplesmente vidas imaginárias que zombam dela e a atormentam com a vida que ela própria não está vivendo. Não a vida ficcional, mas sua própria vida, não a de Lady Mary, mas a da própria Anna Karenina, menos uma imagem do mundo do que um exemplo de ação no mundo, um exemplo de como é viver, ao mesmo tempo consciente de que a vida lida não é a sua própria vida. E assim como Anna Karenina compreende o que significa ser Lady Mary sem acreditar que ela mesma seja Lady Mary, compreendemos o que significa ser Anna Karenina sem sermos de fato Anna Karenina. Sem essa compreensão, a ficção (e a própria sociedade) seria impossível (Mangel, 2017, p. 137-138).

3 Prazer ou Gozo?

Há duas formas de se ler um texto, (1) “uma vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem” (Barthes, 2015, p. 19), (2) “se outra leitura não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens” (*Ibidem*, p. 19). O texto moderno, de acordo com Barthes, pede esse segundo tipo de leitura, a tal da leitura aplicada, o texto que aqui buscamos adentrar pede esse segundo tipo de leitura,

⁴ Prazer, Michaelis: 1. Estado de satisfação dos sentidos ou da mente; alegria, contentamento, júbilo. 2. A causa ou a fonte desse estado. 3. Boa vontade ou disposição favorável; agrado. 4. Sensação que resulta de uma diversão ou distração frívola. 5. Gozo sexual.

uma leitura que não ignora de forma alguma os jogos de linguagem, uma leitura que pensa a leitura em todo o seu acontecimento.

O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas (*Ibidem*, p. 20).

Quem sabe esse brio⁵ nós não encontremos no fim dessas páginas? Brio falamos, não um diálogo. Seguindo o caminho de Barthes, em nosso encontro com o texto não temos tempo nem espaço para a discussão, nesse encontro “não há risco nenhum de fingimento, de agressão, de chantagem, nenhuma rivalidade de idioletos” (*Ibidem*, p. 22). Nessa cena que é o texto (escritor/leitor) não há papéis ativos e passivos, diante e detrás do texto, sujeito e objeto. Nem tanto um nem tanto outro. Vamos sim enxergar o texto como um anagrama do corpo erótico, que é o corpo da fruição, como um ser autônomo frente aos desejos daquele que o escreve e daquele que o lê, ao mesmo tempo que sem esses ele não existiria, eles não mandam em nenhuma de suas certezas absolutas. “Para que esses sistemas falados cessem de enlouquecer ou incomodar, não há outro meio exceto habitar um deles. Senão: e eu, e eu, o que é que estou fazendo no meio disso tudo?” (Barthes, 2015, p. 37). A ideia de que um texto é um objeto com desejos, e o desejo principal que ele possui é o de ser lido por mim. De por mim ser fruído? Gosto da inversão da lógica aqui, não sou eu que escolho o texto, que o desejo, e sim ele é que me escolhe, sua vida interna, seu mundo criado me quer o habitando. E mais interessante, mesmo que esse mundo

⁵ Brio, Michaelis: 1. Sentimento da própria dignidade, honradez; altivez, amor-próprio. 2. Qualidade de quem se comporta como intrepidez diante de riscos e adversidades; coragem, destemor, ousadia. 3. Tendência a ser persistente no que se pretende fazer ou alcançar; determinação, empenho, entusiasmo. 4. Qualidade ou característica do que é garboso; elegância, galhardia, graça. 5. Qualidade ou característica de quem é generoso; liberalidade, munificência, prodigalidade.

tenha sido criado pelo autor, ele também perdido ali se encontra, no meio daquelas palavras, das frases, sendo também desejado, sendo também escolhido.

Estar com quem se ama e pensar em outra coisa: é assim que tenho os meus melhores pensamentos, que invento melhor o que é necessário ao meu trabalho. O mesmo sucede com o texto: ele produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa. Não sou necessariamente cativado pelo texto de prazer; pode ser um ato ligeiro, complexo, tênue, quase aturdido: movimento brusco da cabeça, como o de um pássaro que não ouve nada daquilo que nós escutamos que escuta aquilo que nós ouvimos (*Ibidem*, p. 32).

Com Barthes, somos colocados como contra-heróis – entregues ao prazer, sem problemas frente à contradição lógica dessa “confusão babélica” (*Ibidem*, p. 08), vistos como seres desviantes, abjetos, estrangeiros – simplesmente pelo fato de não compactuamos com as normas pré-estabelecidas. Com isso te pergunto: o que um texto precisa ter para dar prazer? O que ele precisa causar em você para ser considerado um texto de prazer?

Vamos apresentar então as diferenças. Quem sabe assim consigamos responder às questões acima. Barthes faz uma distinção entre dois tipos de textos: para ele, um texto de prazer é aquele texto que satisfaz, que é confortável e familiar ao leitor. É uma leitura que flui, que oferece entretenimento e gratificação, sem grandes rupturas. Ou seja, confirma todas as expectativas advindas do leitor. É como se ao ler você já imaginasse qual será o andamento da história, qual ação será tomada pelas personagens, como que o fim se dará. Não há muito espaço para surpresa. E isso não é algo ruim. Se não há surpresa, não há insegurança frente ao desconhecido. Enquanto leitora, permaneço na minha zona de conforto. Barthes chama confortável o ato de ler com prazer. Eu, pessoalmente, gosto de pensar essa leitura como uma

*comfort food*⁶. Sabe aquela comida que esquenta o coração, que tem cheiro de casa de vó? “Como no momento em que eu saboreava a *madeleine*, toda a inquietação acerca do futuro e toda dúvida intelectual se haviam dissipado” (Proust, 2016, p. 589). Proust nos faz rememorar um tempo perdido através do nosso olfato, nos faz acessar a felicidade de uma criança comendo a sua comida predileta, a felicidade ao saborear uma *madeleine*. Felicidade essa que somente uma *comfort food* pode causar. O prazer advindo de um cafuné. O prazer advindo de uma leitura. Essa leitura se encontra dentro da lógica da sedimentação. A tradição aqui se mantém. É a língua em seu lugar de poder. Sem questionamentos a mais, satisfeitas nos encontramos. Como não querer esse prazer, esse *dengo* de uma pessoa amada? Porém, nem sempre o *dengo* é suficiente. Ou, aquilo que precisamos naquele momento. As vezes é um puxão de cabelo, uma palavra mais sacana, uma prensada na parede. Há momentos em que o gozo pede espaço para existir. Para leitores assíduos, livros que nos incomodaram é o que não falta. Histórias, personagens, narrativas que desconforto causaram, ou mesmo que provocaram dúvidas em ideias em nós pré-concebidas. Um texto de prazer é uma delícia, mas um texto de gozo pode mover montanhas. Esse tipo de leitura desafia normas e expectativas que talvez nem saibamos que tínhamos – nos desestabilizando, nos transformando. A língua no gozo rompe, incomoda, causa estranhamento. A língua aqui não somente no seu espaço de poder se encontra, ela é questionada por ela mesma o porquê de estar no poder. “É no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada” (Barthes, 2017, p. 16). Esse tipo de leitura talvez eu não queira, mas posso afirmar: sei que preciso.

A cortina para nós se abre – quando Dorian olha para o seu retrato e percebe sua beleza, plenamente, pela primeira vez; quando Molloy do seu nome lembra, grita de supetão, *eu me chamo Molloy!*; quando

⁶ Em uma tradução literal, comida confortável. Em uma tradução metafórica minha, um *dengo*.

Anne chora por ninguém a entender – e nós, ao nos abriremos para o êxtase das palavras lidas, nos tornamos aptos a viver, experienciando através das pontas de nossos dedos. Nossa condição humana, nossa complexidade, é por nós compreendida por que temos Cordélias, Penélopes, Morganas circundando o nosso dia a dia. A arte bebe da experiência de vida, assim como a vida deve gozar com a arte. Temos que aprender a nos deixar atravessar, nos avassalar, nos transformar. O encontro com o texto deve ir muito além do mero ouvir o que já se sabe, tem que se arriscar, se abrir para a violência do estranhamento, do não saber; para a surpresa do que significa experienciar a linguagem com coisas que ainda não foram ditas. Tem-se um caminho a percorrer. Um caminho que nos tome, que nos transforme. Palavras que de encantadas, espantam e assombram. Se queremos investigar as palavras que encantam, nada melhor do que começar com palavras que brincam com os nossos sentidos, que com os olhos elas nos dizem muito, nos mostram as cores, criam cheiros. As palavras espantam não por serem meramente polissêmicas. Elas espantam porque ultrapassam o seu lugar de origem – limitadas às páginas de um livro com os nossos olhos e ouvidos elas ganham asas, elas instauram sentido. Elas revelam porque são a presença e a possibilidade de tudo. Elas encantam porque é na palavra poética que ela se realiza. É no dormir proustiano que o cheiro das *madeleines* nos lembram que nada está realmente perdido.

Nessa entrega ao gozo, abrir um livro é uma ação que pode modificar todo um espaço ao redor. Uma leitura-experiência, quem sabe. Uma leitura-vivência. Ler postergando o seu fim seja talvez um dos atos mais belos que a literatura pode nos proporcionar: meu corpo inteiro pede o devorar, meu corpo inteiro pede o ruminar. Nesse jogo temos o desconhecido como foco e como guia. A *tmese* literária barthesiana aqui surge. *Tmese*: grego *tmêsis*, *-eós*, ação de cortar, divisão. A *tmese*, “fonte ou figura do prazer” (Barthes, 2015, p. 18) confronta duas margens, àquilo que é útil ao que é inútil “o autor não pode prevê-la: ele não pode querer escrever o que não se lerá” (*Ibidem*, p. 18), e é,

curiosamente, no ritmo que criamos entre aquilo que escolhemos ler e aquilo que escolhemos não ler de um texto, que o prazer se produz: Barthes se pergunta, “ter-se-á alguma vez lido Proust, Balzac, Guerra e Paz, palavra por palavra?” (*Ibidem*, p. 18), e o mais incrível, nunca saltamos as mesmas passagens, a cada leitura ritmos novos são criados, prazeres outros surgidos.

Não há segurança garantida, ao lermos numa situação de risco nos colocamos. Não sabemos o que desse encontro advirá. O que esperamos é que desse encontro saíamos atravessados, tocados, modificados. Com Caieiro somos lembrados que *não é bastante ter ouvidos para se ouvir o que é dito*. Não é bastante abrir um livro para uma experiência ter – tem que haver silêncio dentro da alma. Abrir os olhos, nos deixar deslumbrar, fazer perguntas que podem parecer insignificantes, olhar para as coisas como se fosse a primeira vez. Nessa aventura da compreensão, o perigo da leitura nos abre as portas. Somos todos estrangeiros quando diante de um texto ficcional nos encontramos – não falamos a língua muito bem, não sabemos como nos comportar, não temos com quem compartilhar. Tudo é novo, tudo novamente temos que aprender. Como uma criança que está vendo o mundo pela primeira vez, nossos olhos deveriam brilhar com essa possibilidade de encantados sermos. Encantamento este provocado. Encantamento este que incomoda. Encantamento este que transforma.

4 Um adendo necessário

Um adendo será feito aqui, e um conto de Clarice Lispector será apresentado nesta conversa. Em *Felicidade Clandestina* temos uma menina, “gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados” (Lispector, 2017, p. 122), que para além desses atributos físicos, tinha como uma de suas características mais marcantes: ter um pai dono de livraria. Ou pelo menos é assim que a personagem-narradora a enxerga, dentro de toda a sua crueldade “chupando balas

com barulho” (*Ibidem*, p. 122). Porém, o que mais incomoda a narradora é que pouco aproveita ela o seu pai dono de livraria. Devoradora de histórias ela não se deixa ser. Porém, nossa narradora, sem dinheiro e devoradora por sua vez, aceita qualquer humilhação em busca desse recôndito canto de prazer que são todos aqueles livros que ela ainda não leu, mas que lá na livraria se encontravam, que lá, nas mãos de uma menina-má residiam. Até que um dia nossa personagem descobre que menina-má possuía o livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, livro este “grosso, meu Deus, era um livro pra se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses” (*Ibidem*, p. 122). Menina-má fala para ela aparecer na casa no dia seguinte, que ela de bom grado emprestaria o livro. E é a partir daí que se desenrola um belo de um sadismo. “Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria” (*Ibidem*, p. 123), correndo ela vai pegar sua felicidade emprestada. Esbaforida, pois foi correndo, ela chega na casa de menina-má. E o que ouve não é nada daquilo que esperava: “olhando-me bem para meus olhos, disse-me que havia emprestado o livro a outra menina, e que eu voltasse no dia seguinte para buscá-lo” (*Ibidem*, p. 123). Chateada ela poderia ter ficado, mas a expectativa do dia seguinte não a deixou ficar para baixo. A promessa do livro, a promessa dele em suas mãos, o que são vinte e quatro horas para quem esperou uma vida inteira? Na sua inocência deliciosa, ela não percebe que havia um plano por trás de tudo isso: vai ela toda feliz no dia seguinte “para ouvir a resposta calma: o livro ainda não estava em seu poder” (Lispector, 2017, p. 123), volte amanhã! Esse dia seguinte continuou na espera por sabe-se lá quanto tempo. Diariamente nossa narradora percorria o caminho da felicidade, diariamente ela voltava somente com a esperança vã de que no dia seguinte ela obteria um resultado diferente. Essa situação teria continuado, por mais quanto tempo não sabemos. Até que um belo dia, “quando eu estava à porta de sua casa, ouvindo humilde e silenciosa a sua recusa, apareceu sua mãe” (*Ibidem*, p. 124). Sem entender muito a dinâmica que ali

presenciava, pediu explicações para as duas meninas. E é neste exato momento que ela surpresa exclama: “mas este livro nunca saiu de casa e você nem quis ler!” (*Ibidem*, p. 124). Assustada, surpresa, levemente horrorizada, e bastante culpada ela informa à filha que ela emprestará sim o livro e diz que nossa narradora poderia ficar o tempo que quisesse com o livro.

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Seu que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo (*Ibidem*, p. 125).

Quem imagina que ao chegar em casa o livro seria devorado, se encontra redondamente enganado. Por vezes, ela fingia que o livro não estava ali com ela, para ter o prazer da surpresa ao encontrá-lo. Por outras, ela lia apenas algumas linhas, e com medo de acabar, adiava a continuação da leitura. Criava inúmeros empecilhos para que lido o livro não fosse: “às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo” (*Ibidem*, p. 125). Na busca pela felicidade, ela preferia àquela que clandestina se mostrava - tal qual um horizonte, sempre ali presente, nunca por nós alcançado.

O livro é muitas coisas. Como um repositório de memória, um meio de transcender os limites do tempo e espaço, um local para reflexão e criatividade, um arquivo de nossa experiência e da dos outros, uma fonte de iluminação, felicidade e, às vezes, consolo, uma crônica de eventos passados, presentes e futuros, um espelho, uma companhia, um professor, uma invocação dos mortos, um divertimento, o livro em suas várias encarnações, na placa de barro à página eletrônica, tem servido há bastante tempo como metáfora para muitos de nossos conceitos e realizações essenciais. Quase desde a invenção da escrita, há mais de 5 mil anos, os sinais que formam palavras para expressar (ou tentar expressar) nosso pensamento aparece a seus usuários como

modelos ou imagens de coisas tão intrincadas e incertas, tão concretas ou tão abstratas como o mundo em que vivemos e até mesmo como a própria vida (Manguel, 2017, p. 20-21).

E a pergunta que fica, para nossa menina-protagonista: no prazer ou no gozo se encontra esse seu postergar a leitura?

5 Considerações Finais

Olho para aquelas capas, aquelas letras, aquelas cores. Passo os dedos por vocês, sinto sua textura, sinto sua idade. Respiro fundo, sou tomada pelo seu cheiro. As palavras em vocês presentes começam a ganhar significado. Em que mundo entrarei hoje? Capa vermelha, letras douradas, um título, você hoje será minha interrupção. Sento confortavelmente em minha poltrona, ajeito a luz – sombras estranhas incomodam o se entregar –, uma última passada de mão e você eu abro. Num mundo fictício estou me propondo entrar, me entrego sem questionar. Em você vou me irrealizando, em você vou me entregando – em você habito. Meu mundo uma pausa dei. Até que eu volto, você eu fecho, devolvo para o seu lugar – você voltou a ser textura, cor, cheiro, e um título tão somente. E eu? Meu mundo parece o mesmo, mas não mais o mesmo ele será para mim. Incorporado o mundo fictício em mim, olho e experiencio meu mundo dito real com lentes diferentes. Por uma experiência passei, não mais a mesma sou. Refigurada me encontro. *Para além da leitura* é o meu momento do agora.

O livro é muitas coisas. Como um repositório de memória, um meio de transcender os limites do tempo e espaço, um local para reflexão e criatividade, um arquivo de nossa experiência e da dos outros, uma fonte de iluminação, felicidade e, às vezes, consolo, uma crônica de eventos passados, presentes e futuros, um espelho, uma companhia, um professor, uma invocação dos mortos, um divertimento, o livro em suas várias encarnações, na placa de barro à página eletrônica, tem servido há bastante tempo como metáfora para muitos de nossos conceitos e realizações essenciais. Quase desde a invenção da escrita, há mais

de 5 mil anos, os sinais que formam palavras para expressar (ou tentar expressar) nosso pensamento aparece a seus usuários como modelos ou imagens de coisas tão intrincadas e incertas, tão concretas ou tão abstratas como o mundo em que vivemos e até mesmo como a própria vida.

O pacto que afirmamos ao abrir um livro, de que é uma ficção o que estamos lendo, uma ficção criada por um ser humano de carne e osso assim como nós o somos, é um pacto necessário para que a obra se mostre para nós como uma totalidade unificada. Nesse pacto de leitura, fomos ensinados a crer na voz narrativa, a vê-la como um guia cuidadoso e sábio. Que é detentor da verdade. Não é à toa que, na época do lançamento d'*Os sofrimentos do jovem Werther*, uma onda de suicídio abalou a Europa. Dilacerante, arrebatadora. Werther é a história de uma paixão literalmente devastadora. Entregues ao romance, lemos aquela história como se fosse realidade! Essa é a base do pacto autor-leitor. Não que acreditemos que o que estamos lendo aconteceu de fato, e sim na sedução nos encontramos. Pela história somos arrebatados até à morte – ou a personagem morre literalmente ou o livro chega ao seu fim, e a personagem morre metaforicamente. Por causa dessa aparência muito bem planejada, o sentido que não encontramos em nossa própria vida, no romance nos damos o luxo de encontrar.

[...] o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fimcomeço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o recomeço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e regressa e retece há milumaestórias na mínima unha de estória por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta [...] (Campos, 2011, p. 71).

Dom Quixote, Pamela, Eugène de Rastignac, Ema Bovary, Anna Karenina, Charles Swann, Molly Bloom, Hans Castorp. São com eles que pensamos o presente e o percebemos inapreensível, que olhamos para o cotidiano e o enxergamos pálido como um amanhecer chuvoso, que percebemos que o suicídio nem sempre é uma escolha, que é com moinhos de vento que se dá um combate valoroso, que o cheiro de uma *madelaine* pode me levar a um tempo em que eu ainda eu não era. São com eles que nos percebemos como seres atrelados à História. Stephen Dedalus assim se chama porque um Minotauro precisava ser preso em um labirinto. Clarissa Dalloway não seria a mesma se Ema Bovary não tivesse se matado. Porém, tanto Stephen quanto Clarissa não existiriam se não fosse nós. Assim como a literatura é um grande intertexto, um constante diálogo com aquilo que veio antes, ela ganha vida na cabeça do leitor. E dela, ganha asas. Está no nosso imaginário a figura de um cavaleiro magro, com bigodes, lutando contra moinhos de vento, que ele acredita serem gigantes – tendo nós lido ou não o romance. Mas, é a cada leitura nossa, que de mero objeto, o livro passa a falar conosco. Criamos e recriamos histórias. Constantemente.

Ao abrir um livro, ao receber aquelas inúmeras histórias a serem codificadas, algo acontece – antes, durante e depois da leitura dada por terminada. Da ansiedade da história ainda não lida, da diminuição da velocidade de leitura ao ver as páginas chegando ao seu fim, da satisfação e por vezes tristeza de aquele mundo não mais poder ser adentrado da mesma forma. Como pensar o prazer de um texto? Na leitura, em *Felicidade Clandestina*, nossa narradora, sem dinheiro e devoradora por sua vez, aceita qualquer humilhação em busca desse recôndito canto de prazer que são todos aqueles livros que ela ainda não leu, mas que lá na livraria se encontravam, que lá, nas mãos de uma menina-má residiam. Nessa entrega ao prazer, abrir um livro é uma ação que pode modificar todo um espaço ao redor. Uma leitura-experiência, quem sabe. Uma leitura-vivência.

Referências

- AMARAL, Emília. *Para amar Clarice*: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra. Barueri, SP: Faro Editorial, 2017.
- BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BLOOM, Harold. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Tradução de Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: 34, 2011.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Ilana Heineberg. São Paulo: L&PM, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Roland Barthes e o prazer da palavra. *Revista Cult*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/roland-barthes-e-o-prazer-da-palavra/>. Acesso em: 12 fev.2022
- PROUST, Michel. *Em Busca do Tempo Perdido, volume 3 (O tempo recuperado)*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- SAMOYAULT, Tiphaine In: BERGONZONI, Gisela Anauate. A aventura do pensamento. *Quatro cinco um: a revista dos livros*. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura-em-lingua-francesa/a-aventura-do-pensamento>. Acesso em: 12 dez. 2022.

Tríplice fronteira selvagem

Verena Maria Soares Than¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.05>

O escritor e poeta Douglas Diegues, imerso na rica tapeçaria linguística da tríplice fronteira desde a infância, proclama que a arte literária do portunhol selvagem é acessível a todos, já que cada indivíduo possui dentro de si uma versão única e não descoberta de portunhol selvagem, um tesouro linguístico oculto esperando para ser revelado. Nesse sentido, o portunhol selvagem é uma expressão da diversidade intrínseca da linguagem humana, uma manifestação da singularidade da língua que pertence à boca de cada um.

A visão de Diegues amplia a percepção do portunhol selvagem como algo mais do que simplesmente uma mistura caótica de espanhol, português e guarani. Em vez disso, ele o enxerga como uma fonte inesgotável de criatividade e expressão, uma linguagem que está constantemente em processo de transformação e reinvenção. Cada portunhol selvagem é uma entidade única, uma obra de arte linguística que nunca pode ser replicada exatamente da mesma forma.

No poema *La xe sy*, dentre um emaranhado de palavras que valsesiam – e de maneira alguma hesitam – entre o português e o espanhol, surge a voz pura, mas não tão inocente, de um menino. Ele narra, com olhos deslumbrados e coração inquieto, a beleza avassaladora de sua mãe, de origem guarani, cujo encanto transcende fronteiras das três

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, bailarina e professora. Pesquisa Merleau-Ponty, corpo, arte, ontologia e artes indígenas. E-mail: verenathan@gmail.com

culturas, e desperta desejos primitivos nos corações dos homens. O menino não tem pai, ele diz repetidamente, como se por obra maravilhosa tivesse vindo do ventre de sua mãe. Em cada linha, sua língua indomada captura a essência das paixões masculinas descontroladas – e de sua própria inocência perdida, pois reconhece as malícias dos olhares violadores dos homens –, tecendo fios de emoções cruas e viscerais, o ciúme edipiano², que projeta sua lascívia e vê em sua mãe uma Helena homérica³, aquela por cuja mão – e posse de todo seu corpo – homens fazem guerra; além da estranheza de si próprio que a ausência paterna lhe causa, uma diferença que o marca, um não reconhecimento, e uma certa impotência infantil diante dos homens que desejam fazer assentamento na belezas selvagens de sua mãe, mas que nunca o reivindicam como filho.

La xe sy⁴

Los abogados, los médicos, los periodistas, todos quieren fornicar com minha mami.

Nadie tiene las tetas mais bellas que las de la xe sy.

Los gerentes de banco non resistem. Los músicos, los guarda-noturnos, los karniceros, todos quieren fornicar com ella.

Nadie tiene los ojos mais bellos que los de la xe sy.

Tengo três años.

Me enkanta jugar com la lluvia.

Y non tengo padre.

[...]

² Édipo, personagem das tragédias de Sófocles, escritas no século V a.C., que por capricho do destino, inadvertidamente, mata seu pai e se casa com sua mãe.

³ Helena de Troia, também conhecida como Helena de Esparta, é uma figura central na mitologia grega retratada em *A Ilíada* e em *A Odisseia*, de Homero. É considerada a mulher mais bela dentre as mortais, sendo Zeus seu pai. Pela sua mão, os reis das cidades-estado gregas competiram, e Menelau de Esparta se tornou seu marido. Quando Páris, príncipe de Troia, visitou Esparta, ele se apaixonou por Helena, e a levou para Troia. Este ato de Páris foi o estopim para uma guerra que durou dez anos, já que Menelau, com o apoio de seu irmão Agamenon e de outros reis gregos, lançou uma expedição para recuperar sua esposa e punir Troia pela grande ofensa.

⁴ Diegues. *Triple frontera dreams*, p. 7-10. *Xe sy* soa como *Txetsy*, “minha mãe” em guarani.

La xe sy es la fêmea mais bella del território trilingüe.
Tengo quatro años.
Y todos los bigodudos de la frontera querem fornicar com ella.
Muchos se masturbam secretamente pensando en ella.
Tengo dois años.
Non sei quem es mi padre.
Siento que non soy igual a los outros. Eles tiene padre. Yo non tengo padre.
Tengo apenas una madre y un abuelo. Eles tienen padre, madre, abuelos y abuelas.
Tengo también tia, tio, y una prima salbaje di quatro años. Mas non tengo padre. Y todos los polizeis, los jueces, los fiscales y los catedráticos de la fronteira querem fornicar com ella.
[...]
Tengo três años.
La belleza hispano-guarani de la xe sy perturba el sexo de los machos fronterizos.
Y eu non tengo padre.
Los contrabandistas, los jardineiros y los contabilistas querem fornicar com mi mamá. Apostam, apuestan entre ellos para ver quem fornicará com ella primeiro.
La sonrisa de la xe sy enfeitiça a los homens solteiros y casados. Eles non resistem. Todos quieren fornicar com ela, querem comprar su sonrisa, querem gozar em sua boca.
Mia mama es amabelle. Trabaja en la tienda de mio abuelo. Estudou nel Inter en Asunción. Recibe a todos con la misma sonrisa de sempre. Pero los bugres-doutores, los diplomáticos, los condes, los representantes comerciais, confundem tudo, quieren fornicar com ella.
[...]
Pero mi mamá non es boba, non abre las piernas asi nomás, non se entrega fácil.
Tengo cinco años.
Y non tengo padre.
Solo tengo abuelo. Soy diferente de todos los outros pero eso también pouco importa.
Aprendi a leer.
Ahora puedo leer los nomes de las carnicerías y de las outras tiendas de las calles principales para la xe sy mientras todos los machos de la frontera querem fornicar com ella.

As dores do menino se apaziguam quando finalmente aprende a ler, e assim é capaz de ler as palavras da fronteira trilingue para sua mãe. A impotência é substituída pelo poder de participar da língua escrita, uma dimensão que cobra de entrada o preço da tinta e da pesada gramática, que por vezes proíbe o ingresso da despreensão e da espontaneidade da voz ecoada. Mas que certamente faz o menino, tão carente de ser parte, e nós nos sentirmos pertencentes a algo mágico, uma comunhão profana com um clã antigo, uma irmandade que recita em novena as mesmas palavras anciãs, e as entalha sempre novas pela eternidade.

No entanto, parece que, entre penetrar na dimensão escrita e abdicar de sua natureza livre, o portunhol selvagem não se coage em ter de escolher. Não é ele uma linguagem convencional, mas a verdadeira mistura alquímica do rigor com que se escreve as palavras de um feitiço e a singular entonação com que cada um empresta a elas a sua voz.

Se o portunhol selvagem transcende as fronteiras de uma linguagem convencional – não é uma instituição erigida socialmente, com acordos gramaticais que coíbem quaisquer desvios da norma –, convidando quem o lê a explorar os limites entre expressão e imaginação, então, ele é mais do que apenas uma forma de comunicação; é um meio para a criação de mundos inteiros, um veículo de expressão e reinvenção. No seu íntimo, o portunhol selvagem é uma linguagem encantatória que nos lembra da infinita beleza de um convívio liberto entre palavra e ser. O selvagem é aquele que não está reduzido a nossas idealizações e à nossa sintaxe. É o que escapa às limitações das concepções predefinidas e estruturas de pensamento que se manifestam em formas linguísticas gastas. Ele não se encaixa nos moldes estabelecidos por nossa cultura; em vez disso, ele desafia essas normas, revelando-se como uma entidade que transcende as fronteiras do conhecido e do esperado.

Se afirmamos que o selvagem não está “reduzido” a nossas idealizações e sintaxe, reconhecemos sua natureza intrinsecamente livre e indomável. Ele existe além das restrições impostas pelas convenções ou pelas regras gramaticais; sua essência é fluida e inapreensível, resistindo a ser aprisionada em definições simplistas ou estruturas rígidas.

O selvagem, portanto, representa uma força de resistência e renovação, desafiando as noções estabelecidas de ordem e controle. Nesse sentido, enxergar o selvagem não apenas como uma ausência de domesticação – isto é, como a falta de uma estrutura, uma negatividade intrínseca –, mas como uma presença vibrante e vital, nos convida e nos desafia a abraçar a multiplicidade de formas de ser e a reconhecer a beleza e a profundidade que residem além dos limites de nossa compreensão convencional.

“Ser selvagem” também denomina o ser bruto. A palavra “selvagem” tem sua origem no latim *silvaticus*, que deriva de *silva*, que significa “floresta” ou “selva”. Originalmente, “selvagem” era usado para descrever algo relacionado à vida na floresta ou ao campo, especialmente associado aos animais não domesticados ou à natureza indomada pelo homem. O “selvagem” acaba se tornando herdeiro latino do grego “bárbaro”⁵ – adjetivo que designava qualquer pessoa que não falasse grego, mas mais precisamente aqueles povos “inferiores” que não tinham os mesmos costumes partilhados pelos gregos, como o princípio da *xenia*⁶ – e expandiu seu significado para incluir as ideias de rudeza e falta de civilização.

⁵ Βάρβαρος.

⁶ O princípio de *xenia*, na cultura grega antiga, refere-se à hospitalidade ou cortesia oferecida aos estrangeiros ou viajantes. Era uma prática fundamental na sociedade grega, regida por uma série de normas e expectativas sociais. A *xenia* exigia que os anfitriões tratassem os hóspedes com respeito, oferecendo-lhes comida, abrigo e proteção. Da mesma forma, esperava-se que os hóspedes se comportassem com cortesia e gratidão durante sua estadia. O não cumprimento dessas regras podia ser visto como uma violação grave das normas sociais e até mesmo como uma ofensa aos deuses. A *xenia* desempenhava um papel importante na literatura e na mitologia grega, com muitas histórias destacando exemplos de boas ou más práticas de hospitalidade. Além

De fato, mais do que expansão, a palavra “selvagem” encontrou novos referentes, passando a ser utilizada para descrever os povos habitantes do “novo mundo”, que não estavam à altura dos critérios europeus narcisistas de civilização. A palavra, mais tarde, passou a portar o sentido pejorativo que o primitivismo disseminou: toda cultura material e imaterial que eram relacionadas a sociedades ameríndias e indígenas de África estavam em um estado de infância da humanidade, isto é, atrasados em relação às sociedades europeias, que haviam “avançado no desenvolvimento” de instrumentos e conhecimentos científicos.

A força de subestimar os conhecimentos das sociedades tradicionais foi tamanha – ignorando e as tratando como não-saber –, que, após cinco séculos, vemos a olhos nus as consequências desastrosas dos nossos ditos avanços científico e tecnológico, e não somos capazes ainda de admitir nosso engano. Ainda hoje estamos presos à ideia de que os mesmos modelos que nos deixaram à beira do colapso serão capazes de nos salvar de um fim do mundo porvir. Esse mesmo modelo de fazer ciência permitiu que teorias como a de “inferioridade racial” surgissem, que, antes de serem descartadas, justificaram a subjugação, exploração e assassinato de um número incalculável de seres humanos. O mesmo modelo de ciência que cria a bomba atômica, e se exime de qualquer responsabilidade pela sua utilização, porque em nome do avanço científico tudo sempre é admissível.

disso, a *xenia* tinha implicações políticas e diplomáticas, já que o estabelecimento e a manutenção de alianças muitas vezes dependiam do respeito mútuo e da observância das regras de hospitalidade entre cidades-estado gregas.

Figura 1 – Primeiros habitantes, 1991/1998



Fonte: Rosa Gauditano

É preciso que a palavra selvagem seja restituída da sua significação originária, não o seu significado etimológico e filológico que vimos, mas antes que se restitua o que lhe pertence: a selva, a mata, a floresta. O selvagem pertence à mata, este ser indomado e indomável. E ela se permite pertencer também a ele. Não é que outros lugares não lhe caibam, porém é naquele pedaço de mundo que a relação com os sentidos se dá na mais autêntica forma.

É por *deiscência* que o selvagem se relaciona à selva. Esta palavra, que se empresta da botânica, designa a abertura espontânea de um órgão, uma estrutura, de uma planta que se amadura – é um fruto, cápsula ou uma antera que se abre –, para liberar suas sementes ou seu pólen. Assim é a relação do selvagem e da selva, uma unidade que explode em dualidade. É um brotamento em que aparecem, de repente, o selvagem para si mesmo e para a selva, por uma rachadura de ser. Brotamento que permite ver os entrelaçamentos em que se recobrem os sensíveis de selva e selvagem. Não se trata mais de um acoplamento, em que o selvagem possui e dispõe da selva, captura seus mistérios,

aproveita seus frutos. Mas, ao contrário, é uma fissura que faz nascer dois, sob o fundo de carne, um para o outro. Selva para selvagem, e selvagem para selva.

Referências

DIEGUES, Douglas. *Triple frontera dreams*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2017.

GAUDITANO, Rosa. *Primeiros habitantes*, 1991/1998. Disponível em: <https://www.rosagauditano.com.br/blank-4?lightbox=dataItem-inhufsxx>. Acesso em: 07 mar. 2024.

MERLEAU-PONTY. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY. *L'oeil et l'esprit*. Paris : Folio, 2006.

De Macunaíma à Makunaima: considerações sobre o moderno e o contemporâneo na arte brasileira a partir de uma leitura decolonial

Eliana Henriques Moreira¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.06>

1 Introdução

Neste trabalho abordaremos alguns aspectos da relação entre a modernidade e a contemporaneidade na Arte brasileira. Para tal, traremos algumas reflexões a partir da “Estética da libertação” de Enrique Dussel, para quem o processo da colonização europeia ocultou o próprio de cada uma das diversas culturas e artes latino-americanas existentes e se exaltou uma estética pretensamente mundial, ocidental e eurocêntrica, sendo necessário descolonizar a estética latino-americana. Neste sentido, situaremos o movimento modernista no Brasil, que na década de 1920 deu um passo significativo nesse processo de “descolonização estética”, e destacaremos a obra “Macunaíma” de Mário de Andrade assim como a sua crítica à semana de arte Moderna de 1922, apontando como essa obra e esse movimento foram fundamentais na construção da modernidade na arte e na cultura brasileira. Mas, considerando que vivemos hoje um outro contexto sócio histórico-cultural,

¹ Graduada em filosofia pela UFSJ, com doutorado em Filosofia pelo programa interinstitucional da UFPB/UFRN/UFPE, Professora efetiva do curso de Ciências sociais da Universidade Federal do Tocantins- UFT, membro do GT de Estética, pesquisadora da filosofia e da Estética numa perspectiva fenomenológica e decolonial.

E-mail: liahenriques@uft.edu.br

nossa contemporaneidade vem revisando essa modernidade e, ao trazer um protagonismo inédito no campo das artes, como o protagonismo de autoria indígena, revisa e reescreve a Arte e a Estética desde uma perspectiva descolonizadora, libertadora, como é o caso da arte de Jaider Esbell, artista da etnia makuxi que refunda o mito de Macunaíma trazendo uma leitura inovadora dessa narrativa que é originária da cultura do seu povo Makuxi, e com sua obra Makunaimã, entrelaça contemporaneidade, modernidade e tradição, promovendo essa “descolonização” estética, que se aproxima da proposta de Dussel de uma “Estética da libertação”.

2 Por uma Estética da Libertação no Brasil

O filósofo argentino Enrique Dussel propôs como parte de sua “Filosofia da Libertação” uma “Estética da Libertação”, através de uma leitura dialética² sobre a modernidade, que afirma o conceito emancipador racional da modernidade, mas que nega o mito irracional de justificativa da violência operada pela colonização. Assim, também podemos analisar a modernidade na arte brasileira, pois, se a modernidade se apresenta por uma valorização do novo, do rompimento com a tradição, com tudo que a tradição carrega de “antigo”, “atrasado”, analisar a arte brasileira desde essa perspectiva do caráter da modernidade

² Buscamos trazer a referência à dialética a partir de Dussel no sentido de perceber uma dinâmica de movimento da modernidade, tal como Dussel propôs, ao afirmar o conceito emancipador racional da modernidade, mas de negar o mito irracional de justificativa da violência operada pela colonização na modernidade, mostrando esses dois pólos como partes de um movimento. No entanto, não significa que há uma compreensão, de nossa parte, de uma relação de progresso ou evolução pautando essa dialética, como queria a dialética marxista, o importante aqui é a referência à consideração dos dois lados dessa dinâmica, que se co-pertencem e desse modo podemos ver a dinâmica ou o movimento na questão da arte na modernidade brasileira. Há uma afirmação da modernidade, mas há um esquecimento nessa modernidade, que é o esquecimento das vozes dos povos afro-indígenas, pois se falou por eles mas não se deixou eles próprios falarem por si mesmos na modernidade.

implica reconhecer esses parâmetros de mudança de uma tradição que se seguia guiada pelos padrões da arte europeia, para buscar uma originalidade da arte brasileira, tema que motivou o movimento da semana de arte moderna de 1922 e impulsionou um novo momento histórico com a tematização de uma identidade brasileira na arte. Mas, por mais que a referência aos povos originários e afro-brasileiros fosse amplamente utilizada como tema nas obras do Modernismo brasileiro, tal como no “Macunaíma” de Mário de Andrade, no “Abapuru” de Tarsila do Amaral ou na tela “As mulatas” de Di Cavalcanti, além das obras de Vicente do Rego Monteiro e tantas outras, não podemos nos esquecer que a representação da cultura afro-indígena ainda não era a arte e a cultura feita pelos povos afro-indígenas. As quais se mantiveram ocultas nessa modernidade da arte brasileira, restando os rótulos de “atrasado” ou até “primitivo” a tudo que se referia propriamente à cultura afro-indígena, ou seja, o apagamento da arte originária brasileira e da arte dos povos africanos que construíram efetivamente o Brasil. Isso aparece no artigo escrito por Mário de Andrade por ocasião de comemoração dos 20 anos da semana de 1922. Mário fala sobre a importância do movimento do Romantismo e sua influência no Modernismo brasileiro a partir das pesquisas estéticas que retornavam ao povo e suas expressões artísticas, e segundo ele, “até primitivas”, quando se refere à arte negra, assim diz:

Ora aquela base humana e popular das pesquisas estéticas é facilímo encontrá-la no Romantismo, que chegou mesmo a retornar coletivamente às fontes do povo e, a bem-dizer, criou a ciência do Folclore. E no verso-livre, no Cubismo, no atonalismo, no predomínio da rítmica, no Super-realismo místico, no Expressionismo, iremos encontrar essas mesmas bases populares. E até primitivas, como a arte negra (Andrade, 1942, p. 11).

Desse modo, a modernidade ocultou em seu interior uma visão comprometida com os ideais eurocêntricos e cabe à contemporaneidade fazer uma revisão crítica dessa compreensão. Para Dussel o fato

de uma cultura dominante se tornar parâmetro de medida de toda cultura, como no exemplo da obra *Mona Lisa* (ou *Gioconda*) que acaba por servir de medida para todo quadro, ou na música o papel relevante da quinta sinfonia de Beethoven, que acaba servindo para classificar toda outra música, e a catedral francesa *Notre Dame*, como exemplo do protótipo e ainda os meios coletivos de comunicação, eram apontados pelo filósofo, na década de 1970, como fator fundamental dessa dominação cultural e que ainda ocorre nos dias de hoje. Assim, diz o autor: “São os Estados Unidos que elaboram e emitem mais de 80% da mensagem que se consome na América Latina por revistas, jornais, rádio, cinema e televisão”, ao que podemos acrescentar hoje também a internet, através das redes sociais e mídias digitais, e continuam sendo lócus de reprodução dos valores da cultura dominante, que ainda é norte-americana, influenciando não só a América Latina, mas todo o mundo.

Para Dussel, uma das formas de reprodução dessa cultura dominante nas nações dependentes da periferia, se faz por intermédio de grupos dominantes dos países periféricos, que admiram e repetem deslumbrados e fascinados a luminosa cultura artística, científica e tecnológica do centro. Mas, em sua leitura, essa elite, composta por uma minoria alienada em suas próprias nações, é desprezada pelos próprios criadores da cultura do “centro”. Uma elite que ignora sua cultura nacional, despreza igualmente seu povo, aparenta ser branco, fala inglês ou francês, veste-se, come e mora como no centro, questão que Dussel chama de “resíduos da história” (DUSSEL, 1977, p. 98-99).

Todo esse processo de alienação cultural é, segundo Dussel, profundamente ideológico porque exprime conhecimentos e ideias pretensamente universais (porque são os do “centro”) e que ocultam a dominação que sofrem os países dependentes e as classes oprimidas. É através da cultura de massa que a ideologia propaga com pretendida ingenuidade o projeto imperial, e que produz um mercado para seus produtos. E podemos dizer que esta dominação cultural é ainda hoje, na segunda década do século XX, como era na década de 1970, quando

Dussel escreveu estas linhas, “um momento de alienação política e econômica”. Mas, a contemporaneidade vem mudando esses parâmetros da arte e da cultura oriundos da modernidade, trazendo à cena atores e grupos sociais que foram apagados, negados, invisibilizados em nossa sociedade, como os povos originários e os povos africanos que para cá vieram durante o período da colonização europeia. A seguir, trazemos algumas considerações sobre a literatura traçando algumas relações entre o moderno, representado por Mário de Andrade e sua obra “Macunaíma”, e o contemporâneo, representado por Jaider Esbell e sua obra “Makunaímã”.

3 Considerações sobre o moderno e o contemporâneo: Mário de Andrade, Jaider Esbell e a literatura brasileira

A nossa primeira literatura foi feita pelos cronistas do século XVI, composta dos relatos dos viajantes estrangeiros, tais como Pero Vaz de Caminha com sua “Carta do achamento do Brasil”, Manuel de Nóbrega com a “Carta e diálogo sobre a conversão do gentio”, Hans Staden com a obra “Duas viagens ao Brasil” e Jean de Léry com a obra “Viagem à terra do Brasil”. À exceção de Hans Staden, que era semi analfabeto e não escreveu, mas desenhou suas experiências com os tupinambás e depois pagou para ter seu livro escrito, estes escritores eram homens letrados e eruditos, preocupados com uma boa escrita, seguindo os padrões literários de estilo da época. Produziram textos mais que informativos, pois traziam também suas emoções e encantamentos com a descoberta da natureza exuberante dos trópicos e de suas gentes, atizados pela fantasia e imaginação típica da visão de mundo dos europeus, com uma mentalidade ainda bastante medieval cristã. Prevalece nessa literatura o eurocentrismo, a avaliação do outro com quem se encontraram, e que denominaram de “indígenas”, não foi perpassada pelo desconhecimento, mas como diz Dussel, esse outro foi encoberto pelo “si mesmo” europeu. A cultura, a religião, os valores

morais impregnados no olhar europeu não deixaram esse outro ser, simplesmente ser, mas já previamente o definiram, sem dar chances de ele aparecer, foi muito mais o encobrimento do outro, conforme nos diz Dussel (1993, p. 11)

Os sentimentos acalorados pelos trópicos enunciaram o primeiro movimento literário, chamado de nativismo, que serviu inclusive para identificar aqueles que valorizavam a colônia, dos reinóis, contribuindo inclusive para a construção de uma ideia de nacionalidade e independência (Olivieri; Villa, 2009, p. 18). Os movimentos literários seguintes, como os do Barroco e do Arcadismo, trouxeram em si os fundamentos desse nativismo, e conforme Olivieri e Villa: “A compreensão do desenvolvimento histórico da literatura brasileira no período colonial tem como pré-requisito o conhecimento dos textos informativos produzidos entre 1500 e 1600” (*Ibidem*, p. 19). E ainda no século XIX, mediante a nacionalidade recém-adquirida, os escritores do Romantismo, como Gonçalves Dias e José de Alencar, vão pesquisar as origens do país nesses textos quinhentistas, que se tornam a maior referência para todas as pesquisas dos séculos posteriores na literatura (*Ibidem*, p. 19). Trata-se de uma busca pelos fundamentos da brasilidade. E esse retorno em busca das origens é retomado também pelo movimento modernista, a antropofagia tupinambá reverbera na antropofagia intelectual, a obra “Duas viagens ao Brasil” de Hans Staden, conforme nos conta Eduardo Bueno na introdução dessa obra, que, assim diz:

Foi Prado quem, não por acaso, apresentou a obra aos poetas Raul Bopp e Oswald de Andrade, e à pintora Tarsila do Amaral, mulher de Oswald. Teria sido a partir do relato de Staden – quase que por causa de uma frase específica dele: “Lá vem sua comida pulando”, que o desafortunado prisioneiro foi obrigado a dizer tão logo seu captor o conduziu, amarrado e aos saltos, para o centro da aldeia tupinambá de Ubatuba – que Tarsila teria decidido pintar o Abaporu (“O Comedor de gente”, em tupi) e Oswald encontrou a inspiração para deflagrar o Movimento Antropofágico (Bueno *in* Staden, 2008, p. 08).

A ideia era de devorar, devorar até abrasileirar. Na poesia “Pau Brasil”, de Oswald de Andrade, temos frases extraídas desses autores do século XVI, e Mário de Andrade traz no seu *Macunaíma* a “Carta para as Icamíabas”, ironicamente relacionada a carta de Pero Vaz de Caminha. (Olivieri; Villa, 2009, p. 20).

Mário de Andrade ao buscar a identidade brasileira através da investigação sobre a cultura popular, por sua vez, seguiu o movimento alemão que se iniciara com Herder, no século XVIII, que nasceu da necessidade de conhecer e registrar a tradição popular de culturas muito antigas da Alemanha que com a modernização estavam em vias de se “acabar”. Para Herder, a influência da poesia nos costumes dos povos nos tempos antigos possuía uma eficácia, que, em sua época, havia sido perdida. Herder chegou a sugerir que a verdadeira poesia fez parte de um modo de vida particular, que seria descrito posteriormente como comunidade orgânica e escreveu com nostalgia sobre povos chamados “selvagens”, que muitas vezes só apresentavam normas morais diferentes, não tendo absolutamente nada de selvagens (Burke, 1989, p. 31). Segundo Peter Burke, Herder considerava que, no mundo pós-renascentista, apenas a canção popular conservava a eficácia moral da poesia antiga, visto que circulava oralmente, era acompanhada de música e desempenhava funções práticas, ao passo que a poesia das pessoas cultas era vista por ele como uma poesia para a visão, separada da música, que havia perdido sua funcionalidade, restando apenas um papel secundário para ela. Conforme disse Goethe, “Herder nos ensinou a pensar na poesia como o patrimônio comum de toda a humanidade, não como propriedade particular de alguns indivíduos refinados e cultos (Goethe *apud* Burke, 1989, p. 32).

É interessante notar, para além das considerações sobre a influência que Herder exerceu sobre Mário de Andrade, através das investigações sobre a cultura popular brasileira, que é possível compararmos a questão da poesia dos povos antigos da Europa, conforme foi apontado por Herder, com a questão da poesia/canto indígena,

aproximando-as, já que originariamente os cantos indígenas eram feitos das narrativas orais, de autoria coletiva, que atravessaram os tempos. As histórias eram contadas ao redor do fogo, ao som dos maracás, das danças coletivas, das bebidas fermentadas, muito antes da chegada dos portugueses, e naquelas primeiras narrativas dos portugueses, tal como aparece na carta de Pero Vaz de Caminha ou do viajante desconhecido, já apareciam a descrição desses cantos e danças, e uma alegria permeando brincadeiras, mostrando a ludicidade desses povos que aqui estavam, conforme o seguinte trecho que a carta de Caminha nos mostra:

Além do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito (Olivieri; Villa, 2009, p. 29).

Por outro lado, como diz Rocha, foram necessários 480 anos da ocupação portuguesa para que um indígena conseguisse aparecer como autor de um livro impresso, com a obra “Antes o mundo não existia”, de autoria de Keiri e Kumu, uma narrativa da origem dos povos desana, que teve a sua publicação graças à contribuição do trabalho da antropóloga Berta Ribeiro para sua publicação (Rocha, 2022, p. 02), e só em 2023 tivemos o nome de Ailton Krenak como o primeiro indígena eleito para a Academia Brasileira de Letras.

E se Herder já havia inaugurado a valorização e a pesquisa da poesia na cultura popular, outro alemão desempenhou papel importante para a cultura brasileira, foi Theodor Koch-Grünberg, o etnólogo alemão que no início do século XX foi pesquisar os povos da região da

circum-Roraima³, e publicou uma extensa obra de 5 volumes sobre os povos taulipangue e arecuna, intitulado: “Do Roraima ao Orinoco. Resultados de uma viagem ao norte do Brasil e da Venezuela nos anos de 1911 a 1913”. Incluindo um tomo sobre seus mitos e lendas, dentre as quais aparece a figura de Macunaíma, que pertence a grande parte dos povos indígenas da região da circum-Roraima, com diferenças e variações em cada etnia da região. Essa obra foi lida por Mário de Andrade e influenciou a escrita do seu Macunaíma. Como Hegel, em suas etapas de desenvolvimento da experiência da consciência, o movimento consciencial do teórico Mário de Andrade, conhecedor das letras dos europeus, provocou-o para a necessidade de conhecer e explorar a própria cultura, a cultura brasileira, buscá-la, compreendê-la e valorizá-la, acima de tudo, nomeá-la.

Mas além da influência da obra de Koch-Grünberg, Mário de Andrade leu várias outras obras escritas por brasileiros que também buscaram trazer à cena, de algum modo, a cultura dos povos originários, obras que se situam principalmente no século XIX, características da influência do movimento romântico, que despertava para a valorização da terra natal e de suas gentes. Citamos aqui algumas destas obras: “Rã-txa-hui-ni-ku-í a língua dos Caxinauás do rio Ibuaçu” (publicado em 1914) de Capistrano de Abreu, historiador brasileiro do século XIX, que tem um importante papel na formação de uma literatura nacional, mas estava muito preso à ideologia eurocêntrica e pseudocientífica da ideologia das “raças”. Temos também a obra “poranduba

³ Os povos indígenas da região chamada circum-Roraima são, segundo Lisboa (2017), pelo menos nove etnias indígenas, cujos territórios são em parte sobrepostos pelo estado de Roraima, alguns transpondo as fronteiras de outros estados (AM, PA) ou de outros países (Guiana, Venezuela). São os povos: Macuxi, Wapichana, Ingarikó, Taurepang, Wai-Wai, WaimiriAtroari, Yanomami, Yekuana e Patamona. Ainda segundo Lisboa, há outros povos com população muito reduzida ou carência de informações a respeito, como os Saporá e os Xiriana. A essa diversidade étnica corresponde uma diversidade linguística, sendo a maior parte das línguas (macuxi, taurepang, ingarikó, patamona, wai-wai, waimiri-atroari e yekuana) proveniente do tronco Caribe (Karib).

amazonense” de Barbosa Rodrigues, escrita em 1881. O escritor viajou para a Amazônia brasileira em busca de histórias, as chamadas *porandubas*, palavra que significa em linguagem indígena “imaginárias”, daí “Histórias imaginárias”, de modo a registrar a diversidade de narrativas e de mitos ainda existentes na tradição oral e cotidiana das etnias indígenas, reafirmando esse interesse, tal como Herder, de conhecer as culturas antes que elas fossem modificadas pelas mudanças e trocas culturais e sociais. Temos ainda a obra “O selvagem” do general Couto de Magalhães e as “Lendas amazônicas” de Oliveira Coutinho, todas elas com esse interesse de registrar a diversidade de cultura existente no Brasil (e que fazem parte do Romantismo, os escritores focando seus olhares para a busca de uma identidade brasileira).

Tais obras influenciaram Mário de Andrade na escrita de *Macunaíma* (publicado pela primeira vez em 1928), que tinha também esse interesse em delinear uma identidade brasileira, e conforme Ribeiro (*apud* Lisboa, 2017, p. 42), a “transformação de *Makunaíma*, um mito taulipáng, em *Macunaíma*, um símbolo da identidade nacional brasileira” enfatiza um caráter paradoxal pela busca da essência ou caráter nacional, que segundo Ribeiro:

Esbarrava na consciência cada vez maior de uma “fragmentação” dada por múltiplas origens e contribuições culturais na vida moderna dos brasileiros. Fragmentação esta que fica explícita na “embrulhada geográfica proposital de fauna e flora”, de paisagens, histórias e elementos narrativos. Assim, Gustavo Lins Ribeiro sugere que “[a] solução dos modernistas brasileiros foi enfatizar a re-criação, a *antropofagia cultural*, enquanto marcador da distinção”, ou ainda — “[u]ma digestão de particularidades no reino das universalidades” (Ribeiro *apud* Lisboa, 2017, p. 42-43).

Já em 1942, em comemoração aos 20 anos da semana de 1922, Mário de Andrade publicou um texto crítico sobre esse movimento – entre os avanços da semana Mário enfatizou a conquista do direito permanente de pesquisa estética, assim diz: “Talvez seja este, realmente, o

primeiro movimento de independência da inteligência brasileira” (Andrade, 1942, p. 11).

O reconhecimento da dependência brasileira dos cânones estéticos europeus é citado na crítica de Mário, para quem a importação de técnicas e estéticas era a regra nacional até a Arte Moderna. Assim, diz:

E o mais característico é que o antiacademismo das gerações posteriores à da Semana de Arte Moderna se fixou exatamente naquela lei estético-técnica do fazer melhor, e não como um abusivo instinto de revolta, destruidor em princípio, como foi o do movimento modernista. Talvez seja este, realmente, o primeiro movimento de independência da inteligência brasileira, que se posta ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as probabilidades de permanência. Até o Parnasianismo, até o Simbolismo, até o Impressionismo inicial de um Villa-Lobos, o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, está claro) nos campos da criação artística. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização e, a maioria das vezes, já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social. Pior que isso: esse espírito acadêmico não tendia para nenhuma libertação e para uma expressão própria. E se um Bilac da Via Lactea é maior que todo o Lecomte, a “culpa” não é de Bilac... Pois o que ele almejava era mesmo ser parnasiano, senhora Serena Forma. Essa normalização de um espírito de pesquisa estética, anti-acadêmico porém não mais revoltado e destruidor, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Intelligensia brasileira. E como os movimentos espirituais precedem as manifestações das outras formas da sociedade, é fácil de perceber a mesma tendência de liberdade e conquista de expressão própria tanto na imposição do verso-livre antes de 30, como na “marcha para o Oeste” posterior a 30, tanto na “Bagaceira”, no “Estrangeiro”, na “Evocação do Recife” anteriores a 30, como no caso da Itabira e a nacionalização das indústrias pesadas, posteriores a 30 (*Ibidem*, p. 11).

O reconhecimento e a consciência da dependência de uma cultura dominante que era necessário superar já apareciam em Mário de Andrade e são vistas por Dussel como sendo parte da dinâmica de apropriação da cultura colonizada, de sua dialética, que precisou

negar, no caso, a cultura externa e dominante, para descolonizar sua cultura. Se num primeiro momento a modernidade/colonialidade passou a ser o sistema vigente estético hegemônico, num segundo momento o mundo estético colonial, do sul, negado depois de cinco séculos, toma consciência de si mesmo, entra em estado de rebelião e se anuncia, no começo, como pura negatividade, nega a estética moderna e começa um movimento decolonizador. Isso, para Dussel, se cumpre em todos os níveis, desde a epistemologia estética, às práticas, protestos, no entanto, o mais necessário, para Dussel, é o terceiro momento, que não é puramente negativo, mas positivo, criador, no qual emerge uma nova experiência da *aisthesis*, que se expressa numa revolução ao nível das obras de arte em todos os campos, superando, assim, o fetichismo da beleza moderna e inaugurando a irrupção de diversas estéticas. Estas começam a dialogar, em termos dusselianos, num pluri-verso transmoderno onde cada cultura estética aprende das outras, incluindo a própria modernidade (destituída de sua universalidade e situada como uma particularidade, por certo, muito desenvolvida) (Dussel, 2022, p. 35).

Como parte desse terceiro momento, que não é puramente negativo, como diz Dussel, mas positivo, criador, uma nova experiência da *aisthesis* que se expressa superando o fetichismo da beleza moderna e inaugurando a irrupção de diversas estéticas, que dialogam entre si e dialogam até com a própria modernidade, só que destituída de sua “universalidade” e situada como uma particularidade, podemos falar da literatura indígena contemporânea, com autores como Davi Kopenawa, Ailton Krenak, Graça Graúna, Daniel Munduruku, e Jaider Esbell, de quem falaremos um pouco mais. Este último artista indígena se tornou mundialmente conhecido pela produção de pinturas, mas também tem uma produção literária importante no cenário brasileiro contemporâneo.

Jaider Esbell, artista da etnia makuxi, representa bem esta inauguração de uma nova experiência da *aisthesis*, nas suas reflexões

sempre enfatiza a necessidade de marcar a identidade macuxi na contemporaneidade, desvencilhando-se da visão equivocada do índio genérico que ficou preso no tempo passado, colonial; sua perspectiva é a da liberdade, da mistura entre os saberes da sua tradição com os saberes advindos de outros grupos. Aqui cabe destacar esse primeiro ponto relevante em comum da proposta de Mário de Andrade e de Esbell, que é a liberdade na arte.

Esbell nos conta de uma cobrança na sua identidade e dos povos indígenas que vem muito mais do Estado brasileiro e não de seu próprio grupo ou de outros grupos étnicos, assim diz:

Então o meu trabalho vem dentro dessa possibilidade de ser um agente de um pensamento autônomo, enquanto um cidadão brasileiro e indígena. Porque tem toda essa identidade do “índio”, que é necessária mais para o Estado do que para nós mesmos. Nós não cobramos de nós mesmos a auto-identidade. Essa cobrança sempre vem externa, e acaba chegando para nós fortemente, para que a gente se assuma, de fato, cada vez mais indígena, ou mesmo índio, como se fala, para equilibrar o peso social e valorizar nossos papéis. E hoje o meu trabalho tenta ir além disso, e com isso alcançar vários níveis de mídias (Esbell, 2019, p. 23-24).

Sobre a relação entre tradição e mudança, Jaider diz defender a autonomia dos povos originários de se apresentarem como seres contemporâneos, com direito ao uso de todas as tecnologias e culturas. Assim, diz:

Que nada nos impeça de nos banharmos na nossa própria origem. Porque ela pode sim ser acessada, ela pode ser invocada, inclusive e especialmente espiritualmente. Dependendo de uma prática que se tenha, de uma disciplina, de uma busca, você consegue acessar essas energias que estão realmente latentes, vivas, muito na flor da terra ainda. Então é um pouco disso, entender que o meu trabalho sirva com essa luz, essa possibilidade de dizer que o universo indígena pode colaborar muito com o ocidente, com o contemporâneo, dentro dessa perspectiva de um contra-argumento ou uma contra-atitude ao fato da gente se convencer de que o céu pode cair nas nossas cabeças. Os

artistas, os escritores mais expoentes da atualidade, eles entram como uma luz nessa riqueza invariável que existe ainda nas bases, dentro do que se consegue encontrar hoje de realidades indígenas, dentro dos índios urbanos, que estão nos subúrbios, dentro de todos os ambientes onde existam remanescentes dessa sociedade ainda muito bem definidos (*Ibidem*, p. 29-30).

O seu livro de contos “Terreiro de Makunaima: mitos, lendas e histórias em vivências”, publicado em 2012, traz uma nova leitura do Macunaíma, narrativa presente entre os vários povos da região da Circum-Roraima e que foi descrita por Theodor Koch-Grünberg antes de se tornar conhecida através de Mário de Andrade. Assim é a narrativa de Esbell:

Antes, há muito tempo, Makunaima brincava sozinho; nesse tempo, ainda era criança. Depois, Makunaima cansou de brincar sozinho e quis ter filhos; assim, criou todas as tribos. As tribos vieram das formigas e, tão numerosas quanto, se espalharam no terreiro. Então eles brincaram muito no terreiro, que era o lavrado, a planície, as montanhas e a grande floresta. Um dia, Makunaima subiu bem alto e de lá, viu gente diferente, da cor de poeira. Makunaima desceu assustado e reunindo todo mundo falou: vem mais gente para brincar. Mas eles não acreditaram. Logo os homens de cor de poeira chegaram, pelo rio, mas não queriam brincar. Queriam explorar o terreiro. Das tribos, uns fugiram, outros ficaram e sofreram, outros foram levados embora. Makunaima muito triste, sem poder ajudar, pois era apenas uma criança, se recolheu bem quietinho e dormiu por muito tempo com o coração amargurado. Numa tarde, levantou para passar no terreiro, encontrou tudo diferente e não vendo nenhum de seus filhos, voltou ainda mais triste. Mas alguns resistiram, ficando invisíveis por um tempo, enquanto tentavam salvar um pedacinho que fosse do terreiro. Um dia depois de muito pelejar, conseguiram de volta parte do terreiro, e só tinham forças para cantar. Cantaram todos juntos com os braços dados, batendo o pé com força no chão para acordar Makunaima. Makunaima vem brincar de novo. Repetiram esse canto por vários dias e a terra tremeu até acordar Makunaima. Makunaima acordou pela força da voz e ouvindo risos, viu que eram seus netos, então acenou do alto da serra, desceu ao terreiro e brincou muito com eles novamente (Esbell, 2012, p. 04).

Essa narrativa renova o mito trazendo uma leitura indígena do processo de colonização, expressando o lado do oprimido e o sofrimento vivido por estes povos durante séculos. Além dessa relação com o mundo externo, Jaider Esbell expõe em sua concepção de literatura também uma relação com seu mundo interior, que permeia realidade e fantasia, tradição e contemporaneidade, e assim diz:

A minha abordagem com a literatura também é uma forma muito íntima de me apresentar no mundo, onde eu consigo diluir boa parte da minha relação com o grande mundo dentro desse permeio de realidade e fantasia. Uma certa forma de como eu interpreto a vida, de ter essa noção mitológica da transformação dos mundos e da fluidez entre o material e o espiritual. E até mesmo o mundo no meio das florestas, o mundo no meio das montanhas e o mundo debaixo das águas. É a mistura muito latente em mim. E isso remete também a essa busca por autonomia, de estar o mais livre possível. De que, quando bater a vontade de largar tudo e virar bicho e sair no mato, também conseguirei fazer. Tem toda essa costura, dessa formação de identidade que a gente deve aprender muito urgentemente, cada vez mais com habilidade, para usar isso positivamente para uma ideia de contemporaneidade. (Esbell, 2019, p. 55).

Jaider, como um homem do seu tempo, se apropria do uso e das possibilidades fantásticas que as redes sociais e a internet de um modo geral trazem para divulgar suas obras e a cultura de seu povo, desconstruindo um velho preconceito ainda muito disseminado, de que os povos indígenas de hoje deveriam ser como eram os povos indígenas de 500 anos atrás, que repetiriam somente a tradição, sem a mudança, típica de novos tempos. Mas Esbell demonstra muita clareza com relação à necessidade de fazer com que seu povo seja conhecido, não ele sozinho, como artista, mas o que ele traz é sempre enraizado em suas origens macuxis, de forma a contribuir para que outros povos também possam conhecer sua cultura e, assim, a respeitar e valorizar. Sobre a internet, diz que:

(...) é uma forma diferenciada de se posicionar no mundo, sabendo que você faz parte de uma cultura que remete a uma ideia de

coletividade muito forte, que remete também a uma necessidade de uma representação de comunidade. Então, é um pouco disso, é dizer que quando eu quero ir para o grande mundo, eu não quero me isolar do povo makuxi, mas quero levar o povo makuxi para esse grande mundo, para perspectiva de colocá-lo nessa possibilidade de existência. Porque existe sim um mundo fora da internet, um mundo de outras existências que precisa, sim, de um empenho pessoal para se tornar visível. De uma agência. E volto a valorizar e a reivindicar a importância do artista indígena Makuxi que assina sua obra com o seu próprio nome. Porque estamos falando de arte e arte é um poder que pressupõe ainda, e talvez nós nunca vamos superar isso, um ícone, de uma iconografia. Precisa de um rosto, precisa de uma voz, precisa de um ritmo para ter vida. Porque senão não atende a expectativa de furar o cerco da igualdade, de romper e buscar espaços novos, para esse mesmo ritmo ir enfim para outros ambientes e se comunicar com outras pessoas (Esbell, 2019, p. 56-57).

Diferente de uma postura individual marcando a vida do artista, Jaider sustenta essa necessidade de enfatizar seu pertencimento ao modo de viver dos macuxis, mas trazendo sua cultura para a contemporaneidade, provocando uma outra *aisthesis*, em que a tradição e o contemporâneo conseguem estar juntos e em diálogo, contribuindo com a irrupção de novas *aisthesis* que dialogam nesse pluriverso transmoderno conforme a proposta de Dussel.

Jaider participou do evento *Makunaimã: o mito através do tempo*, promovido pelo instituto *poiesis*, em 2018, em comemoração aos 90 anos do *Macunaíma* de Mário de Andrade, uma peça teatral que trouxe as vozes indígenas pemon, taurepang, wapichana e macuxi, os herdeiros legítimos de Makunaima, a reclamar, na casa de Mário de Andrade, o *Macunaíma* estereotipado que misturou histórias e culturas indígenas diferentes para compreender a formação do povo brasileiro a partir do sagrado desses povos. O livro dessa peça foi publicado em 2019 e traz ilustrações do Jaider Esbell, contribuindo na construção da arte brasileira contemporânea, comprometida em ouvir as vozes que foram caladas e oprimidas nesses séculos de colonização territorial e mental nessas plagas.

4 Considerações finais

A investigação de Herder, no século XVIII, na Alemanha, inicia algo que ainda ecoa em nossos dias e que marcou a chamada modernidade com sua dinâmica de mudança como característica da sociedade, o processo de urbanização etc. Daí a necessidade de registrar a cultura popular, pautada pela oralidade e pela coletividade, tal como fez também Mário de Andrade, na busca de encontrar uma cultura realmente brasileira, que saiu pelo interior do país, compilando lendas, histórias. Hoje, nossa contemporaneidade está ainda nesse processo, ainda há necessidade de construção de novas narrativas sobre nossas culturas, sobre os povos indígenas, os povos quilombolas, as artes e culturas desses grupos nesse momento de conjunção entre o tradicional e o novo, que para nós hoje irrompe com as tecnologias digitais de modo a modificar muito a compreensão da própria arte, da cultura, com muito mais vozes, muitos autores e autoras se fazendo conhecidos, revisando a dialética da modernidade em prol de uma contemporaneidade mais inclusiva e descolonizada, que nos levou de Macunaíma à Makunaima. Primeiro, com a modernidade, conhecendo as narrativas indígenas de modo amalgamado e compilado e na contemporaneidade, conhecendo as vozes indígenas e a atualização dessas narrativas, que rompem com o modernismo e com a tradição, trazendo uma leitura contemporânea, que dá voz à diversidade cultural brasileira desde suas fontes, contribuindo para descolonizar a cultura brasileira, conforme a Estética da Libertação que Dussel preconizou. Expandido a compreensão de arte e de cultura como expressão de todas as gentes, sem distinção de raça, classe, etnia, sotaque ou região.

Referências

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. *Jornal o Estado de São Paulo*, fev. 1942. Disponível em: <https://www.cedem.unesp.br/Home/documentoda-semana/o-movimento-modernista---mario-de-andrade.pdf>. Acesso em 20 jan. 2020.

- ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Barueri, Ciranda Cultural, 2016.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna – Europa, 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BURNET, Henry. Mário de Andrade e a Alemanha: aproximações. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, nº 21, jul-dez 2017. Disponível em: DOI: [10.22409/1981-4062/v21i/230](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v21i/230). Acesso em 23 dez. 2022.
- DUSSEL, Enrique D. *Filosofia da Libertação na América Latina*. Tradução de Luís João Gaio. São Paulo: Co-edição Ed. Loyola e Ed. Unimepe, 1977. Disponível em: https://enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/29.Filosofia_da_libertacao.pdf. Acesso em 02 jan. 2020.
- DUSSEL, Enrique D. *Para uma estética da libertação a partir do Sul Global*. Revista Landa, nº 2, v. 10, 2022.1, Santa Catarina, Ed. UFSC. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2022/08/ENRIQUE-DUSSEL-Template-4.pdf>. Acesso em 20 jan. 2023.
- DUSSEL, Enrique D. 1492: *O encobrimento do outro*. (A origem do “mito da Modernidade”). Conferências de Frankfurt. Tradução de Jaime A. Clasen, Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1993. Disponível em: https://enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/45.1492_O_encobramento_do_outro.pdf. Acesso em 02 jan. 2020.
- ESBELL, Jaider. “Jaider Esbell”. In: KADIWÉU, Idjahure; COHN, Sergio (Org.). *Tembetá: conversas com pensadores indígenas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2019.
- ESBELL, Jaider. *Terreiro de Makunaima – mitos, lendas e histórias em vivências*. Belém: Cromos, 2012.
- LISBOA, João F. Kleba. *Acadêmicos indígenas em Roraima e a construção da interculturalidade indígena na Universidade: entre a formação e a transformação*. Tese de doutorado do DAN/UNB- Programa de pós graduação em antropologia social da UNB. Brasília, 2017, 316 p. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/24109>. Acesso em 25 out. 2021.
- LOPES, Telê A. “O Macunaíma de Mário de Andrade nas páginas de Koch-Grünberg”. *Revista de crítica genética Manuscrita*. Dossiê: A crítica genética na América do Sul- pesquisas e perspectivas, nº 24, São Paulo, 2013. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177732>. Acesso em 02 jan. 2022.

- MOURÃO, Ronaldo R. F. *Astronomia do Macunaíma*. RJ: Ed. Francisco Alves, 1984. Disponível em: https://etnolinguistica.wdfiles.com/local—files/biblio%3A Mourao-1984-astronomia/Mourao_1984_AstronomiaDoMacunaíma.pdf. Acesso em 02 fev. 2022.
- OLIVIERI, Antônio C.; VILLA, Marco A. (Org.). *Cronistas do descobrimento*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2009.
- PÃRÕKUMU, Umusi, KEHÍRI, Toramu. *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana – Kehíripõrã*. 2ª ed. Tradução de Dominique Buchillet e Berta Ribeiro. São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Ed. UNIRT E FOIRN, 1995. Disponível em: https://etnolinguistica.wdfiles.com/local—files/biblio%3A Lana-lana-1995-antes/Lana%26Lana_1995_AntesOMundoNaoExistia.pdf. Acesso em 01 fev. 2023.
- ROCHA, Frederico Di G. “Makunaíma comeu Mário de Andrade: pós-humano, antropofagia e o fantástico no conto ‘Makunaíma e os manos deuses’ de Julie Dorrico”. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira contemporânea*. V. 66, 2022. Brasília, UNB. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40186607>. Acesso em 22 dez. 2022.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil – Primeiros registros sobre o Brasil*. Tradução de Angel Dojadsen, introdução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- TAUREPANG *et al.* *Makunaímã: o mito através do tempo*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

Estética da imagem poética

A politização da arte de Nuno Ramos diante do Brasil e da pandemia¹

Pedro Duarte²

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.07>

1 Introdução

Este artigo procura apontar como a transformação da interpretação do Brasil nos ensaios de Nuno Ramos permite compreender a crescente politização da estética em suas ações artísticas atuais. Embora Nuno Ramos não se disponha a enfrentar sistematicamente a tradição

¹ Este artigo teve o apoio da Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq e da Bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado da Faperj; agradeço a ambas as agências que tornaram possível esta pesquisa. Ele é a transcrição da apresentação feita no Encontro da ANPOF – Associação Nacional de Pós-graduação em Filosofia em 2024, que por sua vez foi um desdobramento modificado de uma palestra originalmente feita no Congresso BRASA – Brazilian Studies Association também em 2024.

² Pedro Duarte. Professor-Doutor da PUC-Rio. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e Pesquisador do Programa Cientista do Nosso Estado da Faperj. Investigador da Equipe do Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa. Ocupou, no Pós-doutorado, a Cátedra Fulbright de Estudos Brasileiros na Universidade Emory (EUA, 2020). Foi Professor Visitante na Universidade Södertörns (Suécia, 2012) e Pesquisador Visitante na Universidade Brown (EUA, 2004/2006). É autor dos livros “O ensaio como narrativa” (Oca, 2021 - Portugal); “A pandemia e o exílio do mundo” (Bazar do Tempo, 2020); “Tropicália” (Cobogó, 2018); “A palavra modernista: vanguarda e manifesto” (Casa da Palavra, 2014); e “Estio do tempo: Romantismo e estética moderna” (Zahar, 2011). Organizou o livro “Objeto não identificado: Caetano Veloso - 80 anos” (Bazar do Tempo, 2022). Tradutor dos livros “Pensar sem corrimão” e “Liberdade para ser livre”, de Hannah Arendt (Bazar do Tempo, 2021 e 2018. Editor da revista “O que nos faz pensar”, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

E-mail: p.d.andrade@gmail.com

do pensamento da formação do Brasil, é a ela que faz referência quando situa seu diagnóstico crítico duro sobre o país. “Não saberia desenvolver a longa história desta palavra, ‘formação’, na cultura brasileira (Joaquim Nabuco, Antonio Candido, Celso Furtado) – quero apenas declarar”, segundo ele, “que os acontecimentos recentes parecem encerrar o ciclo de esperanças que acompanhou minha vida adulta desde os anos 80” (Ramos, 2019, p. 14). Não eram poucas tais esperanças que, embora junto a um viés crítico sobre o Brasil, forjaram a ideia de país no século XX que acompanhou a vida adulta de Nuno Ramos, atrelando, ao fim, o projeto de redemocratização do país após o fim da ditadura de quase três décadas a uma arte que pretendia ser parte sua. Formação do país e forma da arte não estariam dissociadas, embora não se tratasse de uma mera ilustração da última em relação à primeira, e sim de um desafio comum que, pela igual presença social, atravessaria ambas. Isso dito, a pergunta é: o que mudou? Do século XX para o século XXI, o que se passou, segundo Nuno Ramos? Ou ainda: quais são os tais acontecimentos recentes de que ele fala e como, nas suas obras e nos seus ensaios, poderíamos entender essa transformação decisiva de um sentimento sobre o Brasil, que passou da esperança na contradição a uma contradição sem esperança?

2 O Brasil recente

Política e cronologicamente, os acontecimentos recentes que revelariam a crise contemporânea do Brasil seriam o impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2016, e o que se seguiu, coroado no governo de Jair Bolsonaro. Nuno Ramos os designa pela célebre expressão literária do “horror, horror”, escrita por Joseph Conrad em *No coração das trevas*; e repetido, embora Nuno não o cite, inesquecivelmente no cinema pelo ator Marlon Brando no fim de *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola. No Brasil, o contraste com o período anterior mostrou-se abissal: perto de Jair Bolsonaro, as diferenças entre Fernando

Henrique Cardoso, do Partido Social-democrata, e Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores, pareceram detalhes. Pela primeira vez, desde a redemocratização do país, um presidente não tinha sua biografia marcada pela luta contra a ditadura e, mais, expunha publicamente sua simpatia por ela. Se a década de 1980 demorou a sair da “pasmaceira” dos governos de Sarney e Collor, ao contrário, já desde os anos 1990 o Plano Real, acabando com a inflação econômica, e o Bolsa Família, distribuindo renda social, além da ampliação de alcance dos sistemas de educação via cotas e de saúde, davam uma “sensação de que algo se alterava a olhos vistos”, provocando até mesmo uma “estranha euforia” (Ramos, 2019, p. 9).

Era como se – e agora falo também do ponto de vista da minha geração no Brasil, que nasceu entre o fim dos anos 1970 e começo dos anos 1980 – tivéssemos acreditado que a história não mais retrocederia das conquistas democráticas alcançadas. Retomando a palavra de Nuno Ramos, haveria uma “evolução” ou progresso do país em curso, ainda que lento, difícil e sem triunfos épicos. Mesmo aqueles dentre nós que líamos autores críticos como Walter Benjamin, achávamos que o anjo da história estava olhando para o futuro e que o passado poderia não estar destinado ser uma catástrofe mortífera, como escrevera o autor judeu-alemão.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1994, p. 226).

O próprio Nuno Ramos, entretanto, jamais cedeu completamente à tentação contida na ideologia do progresso de que necessariamente as coisas vão melhorar e de que uma constante evolução estaria garantida. Não por acaso, quando menciona a “euforia” da virada do século XX para o XXI no Brasil, Nuno a qualifica de “estranha”. Sua desconfiança diz respeito a algo profundo sobre o país, que nenhuma rotatividade de governos seria suficiente para acabar e deixar de repetir – e que tem a ver com o mais decisivo sobre a vida: a morte. O anjo da história “gostaria de deter-se para acordar os mortos”, mas não consegue. No Brasil, isso é muito concreto, como lembra Nuno Ramos: os índices de assassinatos só crescem, o que não se alterou nos governos de Fernando Henrique ou Lula. Embora o dado empírico seja estarrecedor, a verdade é que a atenção de Nuno Ramos se volta, desde muito tempo, para como na cultura brasileira manifesta-se o inverso da imagem comum de alegria: seja nas degolas de Canudos em *Os sertões*, de Euclides da Cunha; e passando pela melancolia das xilogravuras modernas, de Oswaldo Goeldi; até os sambas de Nelson Cavaquinho ou Paulinho da Viola. Não há triunfo vitorioso do progresso, embora se possa extrair beleza das ruínas.

3 A poética de Nuno Ramos

Encontramos assim, no pensamento de Nuno Ramos e nas suas obras, um desconforto de base, que não se deixa iludir por euforias eventuais. Em 2010, sua obra *Bandeira branca*, na 29ª Bienal de São Paulo, expunha o desconforto. Montada dois anos antes no Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília, o trabalho ganhava agora toda sua força, justamente pelo modo como interagira com o espaço do vão da arquitetura de Oscar Niemeyer – um ícone justamente de uma ideia de formação do Brasil, em particular no otimismo dos anos 1950. Diante da generosidade vital, branca e sinuosa do prédio, colocou-se uma obra que se voltava sobre si mesma sob o signo da morte, preta e soturna.

O trabalho tinha três esculturas grandes de areia preta queimada. Seu topo era de mármore, com três caixas de som emitindo, em intervalos irregulares, as canções: “Bandeira Branca” (Max Nunes e Laércio Alves, cantada por Arnaldo Antunes), “Boi da Cara Preta” (folclore, por Dona Inah) e “Carcará” (João do Vale e José Candido, por Mariana Aydar). Três urubus viviam na instalação e curiosamente é como se nós, os supostos espectadores, fôssemos observados pelas aves conhecidas por comerem os corpos mortos, ou como se o projeto moderno edificado em sua limpidez solar estivesse sobrevoado por uma noite animal que, em sua tranquilidade intrínseca, não deixa de ter um ar ameaçador: “urubus passeiam entre girassóis”, como já havia cantado Caetano Veloso em “Tropicália”. Essa sensibilidade de Nuno Ramos, embora possa se relacionar com a tristeza, não se intimida por isso diante da violência do mundo. Em escala, manifesta-se pela monumentalidade nas suas obras, como *Bandeira branca*. Há briga, não resignação.

Essa poética crítica atava-se a uma percepção de que, no Brasil, muito ainda estava em jogo, em aberto, a decidir. Do ponto de vista da poética de Nuno Ramos, isso permite entender a insistência no uso de materiais como vaselina, breu, areia ou sabão: elementos pouco definidos em sua forma, maleáveis embora com força expressiva, com os quais se pode mexer de algum modo. É como se a forma resistisse a ser definitivamente formada, e se deixasse como pergunta. Nuno fala, sobre seu trabalho, de uma “teoria do não formado, do amadorismo latente” (Ramos, 2019, p. 13).

Sempre considerei que meu trabalho representava uma inflexão ao mesmo tempo gulosa e pessimista diante desse quadro, mas, para que houvesse pessimismo, era preciso que o outro polo estivesse vivo. Essa dinâmica, e espero estar errado, parece ter se quebrado. Alguma coisa definitivamente se formou, está formada, deixamos que se formasse - e não parece nada boa. O ensaio já não é geral, o mesmo é que é, rondando e ganindo e zumbindo por toda parte (*Ibidem*, p. 14).

Este Mesmo pode ser referido politicamente ao espaço, no qual as semelhanças entre PSDB e PT, por exemplo, escondiam que, no subterrâneo do país, o consenso progressista não se estabelecera. Este Mesmo pode ser referido politicamente também ao tempo, no qual, diante de qualquer avanço democratizante, novamente a ameaça autoritária se instaura. Nuno Ramos tem medo do Mesmo. Mas, sobretudo, percebe aí um fechamento do ciclo da ideia de formação, no que ela tinha de promessa para o Brasil. “Tenho dificuldade de sustentar esse partícipio (não formado) que na verdade, vejo agora, era em boa medida um gerúndio esperançoso – está se formando, ainda vai se fazer” (Ramos, 2019, p. 14). Vê-se, aqui, que a interpretação do Brasil pela ideia de formação implicava dois aspectos: um processo (esse gerúndio “se formando”) e um futuro (esse “ainda” vai se concluir).

Era como se, para ter em vista a obra plástica de Lygia Clark, pudéssemos permanecer “caminhando” neste gerúndio esperançoso de vida, ou como se percorrêssemos uma fita que, se não chega ao fim, permite que habitemos seu direito e seu avesso. Era essa a poética da Fita de Moebius, proposta por Lygia Clark. Nuno Ramos alarga seu significado para boa parte da arte do Brasil no século XX, o que englobaria de João Gilberto a Glauber Rocha, de Machado de Assis a Caetano Veloso ou mesmo Tunga. Moebius seria o contrário do Poço, uma atada à diferença e outro atado ao mesmo: um anel sem fim e um enclausuramento – sendo que, no primeiro caso, tal pensamento teria sido expresso não apenas nos clássicos sobre a formação do Brasil nas ciências humanas, mas sobretudo na arte, ou mais especificamente na arte de vanguarda em seu enfrentamento social.

Refiro-me àquilo que poderíamos chamar, por falta de nome melhor, de resíduos da vanguarda ou farelos do biscoito fino, em suma: uma valoração positiva para a ausência de aceitação pública, agora atribuída à radicalidade ou autenticidade do ataque à linguagem, característicos desses movimentos, mesmo em suas versões mais moderadas ou tardias, e que creio ter chegado ainda a mim. Creio que a temporalidade estranha desses movimentos - agudos demais para o presente embora profundamente enraizados nele - casava perfeitamente com a

dinâmica nacional, e que o palácio de Moebius deve a essa quase ética algumas de suas fundações mais profundas. Por positivo entenda-se sempre alguma coisa em suspenso, ambivalente, incompleta, indecisa - em suma, não formada, condição meio inconsciente de permanecer caminhando no anel, sem cair dele (*Ibidem*, p. 16-17).

4 Coragem, violência e pandemia

O que eu me pergunto, nesse sentido, é se aquilo que Nuno Ramos chama de Palácio de Moebius, na arte, já não lidava com essa situação de uma formação inconclusa, mais do que por concluir. Em outras palavras, talvez gerúndio haja e a formação seja mesmo um processo, mas a esperança voltada para um futuro no qual então ela se conclui é que seja uma miragem. Nuno Ramos fala do medo do Mesmo e, por oposição, da esperança no Gerúndio: o Poço de um lado e Moebius de outro. No entanto, talvez não seja o caso de pensar na esperança contra o medo, um mote que, não por acaso, pôde organizar por algum tempo a disputa eleitoral no Brasil, para Lula e o PT, em uma bifurcação: acusados de provocar medo por seus críticos e enaltecidos por suscitarem esperança para seus adeptos. Pode ser que, contra o medo, seja exigida antes a coragem, não só a esperança. Não falta coragem a Nuno Ramos.

Essa coragem manifesta-se tanto na veemência crítica intelectual de fazer um diagnóstico duro do Brasil quanto na disposição de operar uma inflexão política em sua poética. Sobre o primeiro ponto, é exemplar o texto que Nuno publicou na *Folha de S. Paulo* em 2014, no qual afirmava suspeitar que a violência era a marca mais profunda da vida coletiva do Brasil. Essa suspeita é coerente com o modo pelo qual, mesmo na eventual euforia dos anos entre Fernando Henrique e Lula, ele atentava para a continuidade crescente dos assassinatos no Brasil: violência e morte. Retrospectivamente, o texto parece profético sobre o que viria.

Eu suspeito que o tema primordial e decisivo da sociedade brasileira sempre foi, e ainda é, a violência. A vida no Brasil nunca valeu muito. Hoje, vale ainda menos. Nós giramos em torno dela como um animal

em um poste. Próximos à violência, eu suspeito que tudo se desloca. Noções como alto e baixo, direita e esquerda, bom e ruim, certo e errado estão confusas. Por estar em toda parte, eu suspeito que esse tema se aproxima, entre nós, do inimaginável, e que ele carrega em seu DNA, como aqueles vírus com mutações constantes e rápidas, algo metamórfico que está sempre transfigurado e escapa. Eu suspeito que estamos fodidos (Ramos, 2014, p. 2).

Espanta, no texto de Nuno Ramos, não apenas o modo como, em breve, a política nacional degradingolaria de vez, como ele suspeitava, mas até que ele tenha escolhido, para designar a violência no Brasil, a metáfora de um vírus. Em pouco tempo, “o horror, o horror” tomaria a forma dessa combinação entre a presença da Pandemia de Covid-19 por um vírus e a ausência de Governo diante disso com Jair Bolsonaro, explicitando que a vida no Brasil vale pouco mesmo.

O tempo da pandemia, entre nós, é o tempo mesmo da política. São idênticos. Pois é próprio de um impulso como o do bolsonarismo entrar nas coisas o tempo todo e sempre pelo revés, pelo ralo, pelo incêndio, pelo tornar pior e mais violento. Não há hiato, não há pausa, e a identidade em seu sentido mais pobre, o permanecer assim, o reaparecer igual, é seu núcleo. Ao invés de despolitizar o vírus, portanto, será preciso, de nosso lado, politizá-lo loucamente. E não é para fazer isso depois, quando a quarentena terminar (essa miragem). É agora. A luta mais chocante está acontecendo neste exato momento — pessoas são mandadas à morte. Pois o patrimônio político de Bolsonaro não é propriamente político, é a violência extrema. Sua entronização, no limite, vem do crescimento progressivo, até 63 mil por ano, dos mortos por assassinatos que assombraram, por mais de duas décadas, os governos democráticos, sem que nada fosse feito. São esses mortos que se cansaram de nós (Ramos, 2020, p. 3).

Diante disso, Nuno Ramos fez uma das intervenções mais evidentemente políticas de toda sua obra. Organizou uma carreata que percorreu a Avenida Paulista em marcha ré, passando por símbolos de São Paulo, como prédios do Masp e da Fiesp, até chegar ao Cemitério da Consolação, onde uma reprodução da “Série Trágica”, do artista Flávio de Carvalho, estava em exibição. O hino nacional brasileiro foi

tocado em marcha ré. Ou seja, tudo desmentia a ideologia do progresso, e tínhamos quase um anjo da história nacional e urbanizado: carros e hino andavam para trás, não para frente. Essa carreata – ou anti-carreata – foi filmada pelo cineasta Eryk Rocha, originalmente encomendada pela Bienal de Berlim. Misturavam-se a performance artística e a manifestação política, trazendo o luto pelas mortes pela pandemia para uma dimensão coletiva e expressiva.

5 Considerações finais

Nuno Ramos conhece bem a importância da autonomia da arte, entretanto não como isolamento alienado do mundo, e sim como liberdade para formular novas interações com ele. Por isso, sua obra não apenas reflete uma passagem do ensaio da formação no anel de Moebius para o poço da repetição do Mesmo, mas se modifica simultaneamente e, no caso, torna-se mais política. Contrariando um esquema caricato da vida segundo o qual os sujeitos, no envelhecimento, tendem a um declínio da ação e ao acréscimo de contemplação, passando da atividade de juventude a uma passividade madura, sua arte fica mais política. “Sinto que envelheço com um desejo autêntico de agir, replicar, lutar (salvo engano, tenho feito mais trabalhos conectados de alguma forma ao horizonte político do que jamais fiz), mas sem reconhecer bem o chão onde piso” (Ramos, 2019, p. 12), afirma Nuno Ramos.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- RAMOS, Nuno. “Brasil enfrenta duplo apocalipse”, *Folha de S.Paulo*, 3 maio 2020.
- RAMOS, Nuno. “Suspeito que estamos”, *Folha de S.Paulo*, 28 maio 2014.

A noção de interioridade em Walter Benjamin: um excurso sobre o *Jugendstil*

Gabriel Schneider de Moura¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.08>

1 Introdução: *Jugendstil*?

Seria uma arte, porém, sentir saudades de casa mesmo estando em casa. Para tanto, é preciso entender de ilusão (Kierkegaard).

“Como a modernidade se torna *Jugendstil*?” (Benjamin, 2006, p. 603, [S, 11,2]). pergunta Walter Benjamin no trabalho das *Passagens*, referindo-se ao movimento estético alemão do século XIX, análogo ao “*art nouveau*” francês e ao “*modern style*” inglês, essencialmente decorativo e ornamental, cujo princípio é a estilização. “A tentativa reacionária de retirar formas condicionadas pela técnica de seu contexto funcional e transformá-las em constantes naturais”, diz Benjamin, significa “estilizá-las” (*Ibidem*, p. 600, [S 8,a]). No caso do *Jugendstil*, sua principal expressão se dá na arquitetura, sobretudo na arquitetura de interiores, num contexto de embate entre arte e técnica², onde os novos materiais

¹ Mestrando em Filosofia na Universidade Federal de Santa Catarina.

E-mail: gmefracj@gmail.com

² Essa questão é central no pensamento de Benjamin em sua análise de como o advento de novas tecnologias, no século XIX e XX, transforma a relação que temos com as obras de arte, já que até mesmo a concepção de arte é transformada. Adepto das vanguardas artísticas e tecnológicas, crítico das visões reacionárias, a relação entre arte e técnica permeia toda a obra de Benjamin. É o caso de textos seminais como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-36), “Pequena história da fotografia” (1931)

de construção da época, como o vidro e o ferro, condicionados pela técnica, eram estilizados e transformados em “constantes naturais”, ou seja, tornados inúteis, “não-funcionais”, apenas objetos de contemplação que, naturalizados pela arte ornamental, jamais serão vistos como fruto do processo histórico e social de produção capitalista. A arte procura, então, amenizar o impacto que a técnica impõe sobre ela: “*O Jugendstil* é a segunda tentativa da arte de confrontar-se com a técnica. A primeira foi o realismo” (*Ibidem*, p. 599, [S 8a, 1]). Seu alvo principal é o *intérieur* burguês, ou o interior da casa burguesa, que configura o “refúgio” do indivíduo contra a violência externa advinda da rua. Como reação à violência oriunda da grande cidade (no caso do século XIX, a pioneira das metrópoles, Paris), a casa própria surge como “refúgio”, não só para proteger-se da violência física ou daquela contra a propriedade, incluindo todas as suas posses, mas também daquela proporcionada pelo anonimato brutal que o indivíduo passa a vivenciar dentro de uma sociedade de massas.

Diz Benjamin: o *Jugendstil* “parece acarretar no aperfeiçoamento do *intérieur*. A transfiguração da alma solitária parece ser seu objetivo. O individualismo é sua teoria” (Benjamin, 2006, p. 46). Em Van de Velde³, principal expoente do movimento, a sentença é dada e “a casa aparece como expressão da personalidade” (*Ibidem*, p. 44) de seu habitante, ou seja, casa (propriedade) e indivíduo (identidade) são

e “O narrador” (1936) com ênfase, respectivamente, no cinema, na fotografia e na literatura. Essa questão é central, também, nos diversos textos sobre Baudelaire e no monumental “Passagens” (1927-1940), trabalho inacabado onde Benjamin, que faleceu em 1940, procura fazer uma arqueologia do século XIX analisando desde objetos e lugares (passagens comerciais, telefone, luz à gás, interior das casas burguesas) à figuras próprias da época (a prostituta, o mendigo, o flâneur, o colecionador), em suma, as transformações materiais e culturais que marcam este período, colocado sempre sob o amplo conceito de modernidade. É um livro feito de citações, referências e comentários, sem uma ordem sistemática e cronológica estabelecida, e estes objetos, lugares, estas figuras são “fragmentos da cultura” que expressam a totalidade abstrata do sistema capitalista.

³ Henry Van de Velde foi um arquiteto, designer e pintor vinculado ao movimento do art nouveau, sendo, para Benjamin, seu principal representante.

correlatos. Como a transformação histórica dos meios de produção e, consequentemente, de reprodução, passa a ser determinada pela força cega e todo-poderosa da técnica, alterando, assim, a estrutura da experiência humana, agora reduzida ao âmbito estritamente individual, para a qual corresponde, espacialmente, o interior da morada burguesa do século XIX, esta torna-se, para o indivíduo, uma espécie de “refúgio” contra a violência do anonimato urbano, que dissolve a identidade que ele tanto procura cultivar dentro de casa, “estilizando” esse espaço como se fosse uma extensão de sua personalidade.

No limiar entre arte e filosofia, encontramos na obra de Walter Benjamin uma forma de olhar para a interioridade por um viés materialista histórico e dialético próprio⁴, priorizando a relação entre espaço e experiência: como a matéria se expressa concretamente, “todos os fatos já são teoria”⁵. Nesse sentido, sua análise volta-se para a modernidade, entendida antes como um momento de radical transformação na estrutura da experiência humana do que como marco temporal bem delimitado. O início se dá, segundo Benjamin, com o surgimento da metrópole moderna, onde a Paris do século XIX serve de modelo paradigmático e originário dessa nova forma de experiência. A modernidade, uma época adversa, procura “adquirir uma imagem de si”, “apossar-se de sua experiência”, mas o habitante da metrópole moderna acaba vivendo de maneira automatizada, pois “não tem tempo para formar sua experiência, um *eidos* de vida, uma imagem de si” (Bolle, 2022, p. 404) em meio ao ritmo compulsório da produtividade capitalista.

⁴ Sobre a diferença de seu método para o de Marx, diz Benjamin: “À primeira vista, parece que Marx pretendia somente estabelecer uma relação causal entre superestrutura e infra-estrutura. Mas [...] como ela deve ser caracterizada, independentemente da causa de seu surgimento? Como sua expressão” (Benjamin, 2006, p. 437). Marx propôs uma relação causal entre cultura e base econômica, enquanto Benjamin propõe uma relação expressiva.

⁵ Benjamin escreve numa carta endereçada a Martin Buber, em 23 de fevereiro de 1927.

Sendo assim, tendo em vista a pergunta pela interioridade moderna, e partindo da relação entre espaço e experiência como chave interpretativa, podemos considerar que, para Benjamin, a invenção da interioridade moderna é necessariamente correlata à invenção, na arquitetura, do interior burguês (Chaves, 2009, p. 57). Tanto a primeira versão escrita por Benjamin de *Paris, capital do século XIX*, datada de 1935, quanto a segunda versão de 1939, pequenos ensaios que procuram sintetizar e apresentar o projeto das *Passagens*, assim como no próprio trabalho das *Passagens*, onde há uma indicação de leitura entre os fragmentos chamada “*Jugendstil*”, tratam de como a vida privada moderna surgiu no palco da história enquanto sintoma de uma radical transformação na maneira de habitar, que se dá a partir da redefinição do espaço urbano no século XIX⁶. Quando Paris começou a se urbanizar, o espaço em que se vivia foi separado do local de trabalho, ou seja, a casa foi separada da rua, do escritório e da fábrica, e, simultaneamente, o indivíduo foi separado da multidão, passando a isolar-se em sua torre de marfim como em uma concha protetora. No entanto, a parte intitulada *Luís Felipe ou o intérieur*, onde a questão é discutida, difere em cada versão - a primeira escrita em alemão, a segunda em francês -, principalmente no que se refere ao “excursus sobre o *Jugendstil*”, que aparece no texto de 1935, mas é remodelado e ampliado no de 1939.

A necessidade de investigar o “excursus sobre o *Jugendstil*”, diz respeito à proposta estética desse movimento, baseado no princípio de estilização. Através dele, podemos entrever como a interioridade se expressa concretamente, pois o *Jugendstil* “parece promover o aperfeiçoa-

⁶ Os exposés de Walter Benjamin intitulados “Paris, capital do século XIX”, sendo a primeira versão de 1935 e a segunda de 1939, exploram a cidade de Paris como palco central para análises históricas e culturais. A primeira versão do ensaio foi escrita em alemão e a segunda em francês, após críticas feitas por Adorno. Numa carta escrita entre 2 e 5 de agosto de 1935, Adorno tece suas críticas à primeira versão do ensaio, escrito por Benjamin com o objetivo de apresentar ao Instituto de Pesquisa Social (dirigido por Adorno e Horkheimer) o projeto das *Passagens*.

mento do *intérieur*” (Benjamin, 2006, p. 46). “A tensão entre a ameaça externa representada pela rua da cidade grande e o interior do lar como lugar de proteção e de busca de identidade” (Costa, 2023, p. 429) marca o surgimento da interioridade moderna, que, dividida entre o caos da rua e o refúgio da casa, expressa o “estilo de vida” promovido pelo *Jugendstil* e seu princípio de estilização, processo que se inicia com a decoração da casa própria: “com o surgimento da casa própria completa-se o processo de alienação” (Benjamin, 2006, p. 261, [I 7a, 1]).

Nesse sentido, é preciso considerar como esse “interior” da morada burguesa é experienciado pelo indivíduo. Sobre isso, Benjamin afirma que “habitar”, como modo de existência do século XIX, “significa deixar rastros” (*Ibidem*, p. 46). Assim, se no âmbito do espaço a casa será decorada com os mais diversos ornamentos (que seriam os “rastros” deixados pelo indivíduo ao imprimir sua marca sobre suas posses), no âmbito da experiência, a identidade será forjada a partir desse espaço, considerado uma extensão de sua personalidade. Para Benjamin, a estilização da morada burguesa conforme o gosto e as preferências de seu habitante configura, no fundo, uma idealização de sua própria identidade na intenção de moldá-la plenamente: “os vestígios de seu habitante moldam-se no *intérieur*” (Benjamin, 2006, p. 60). Por isso ele “exige que o *intérieur* o sustente em suas ilusões” (*Ibidem*, p. 45), dentre as quais está essa identidade ideal, promovida pelo *Jugendstil*. Ela é ilusória por ser inalcançável e, ao mesmo tempo, promovida pela cultura burguesa dominante como o único caminho possível para o indivíduo moderno realizar-se de maneira plena.

Se a estilização não passa de um processo de idealização, que se estende do espaço interior da casa (decorada em função da personalidade de seu habitante) à subjetividade do indivíduo (que no interior da casa idealiza uma identidade e procura cultivá-la estilizando sua casa e suas posses), configurando, no fim, um processo de alienação, já que essa busca está, de antemão, descartada da vida urbana, para Benjamin, só resta ao indivíduo experienciar a impossibilidade de formar

uma identidade plena. Em que medida a “estilização” determina a nossa concepção moderna de interioridade, marcada pela busca da própria identidade num momento em que há, paradoxalmente, a impossibilidade de realizar uma identidade plena no mundo massificado do capitalismo industrial, onde o indivíduo é mais um entre milhares de outros anônimos? Se essa busca é alienação, uma espécie de reação à violência imposta pela cultura burguesa, mas que, ao mesmo tempo, é parte de sua manutenção, poderemos então encontrar, dentro do pensamento de Walter Benjamin, uma maneira revolucionária de olhar para a interioridade, sem cair nas “fantasmagorias” do interior?

A relevância da análise de Benjamin sobre a noção de interioridade está no fato de sua perspectiva desnaturalizar afetos, sentimentos e desejos ao propor um olhar histórico para formação dessa interioridade, que é, no fundo, moderna e burguesa. Sua ontologia é histórica, sua teoria se vale da expressão concreta da matéria. Investigar o “excursus sobre o *Jugendstil*” e o conceito de rastro (*Spur*), portanto, se faz imprescindível para pensar o surgimento, no século XIX, dessa interioridade e seus desdobramentos contemporâneos, em reação aos “aspectos mais inquietantes e ameaçadores da vida urbana” (Benjamin, 2015, p. 42), dos quais o indivíduo procura, no interior da casa, defender-se. As análises de Benjamin voltam-se para a experiência moderna dentro dos grandes centros urbanos, revelando como um processo de alienação domina a cultura e condiciona a própria concepção de interioridade, sendo a “estilização” o meio pelo qual o indivíduo procura, em vão, por si mesmo, operando sobre sua existência da mesma maneira que opera ao estilizar seu “refúgio” como se fosse a expressão de sua personalidade. Como um rato de laboratório que se move na eterna roda do destino, o indivíduo moderno está alienado por nunca conseguir realizar aquilo que tanto procura, ao mesmo tempo em que está fadado a buscar, sem trégua, pela própria identidade.

2 A noção de interioridade

Deus, eu poderia viver enclausurado dentro de uma noz e me consideraria um rei do espaço infinito (Shakespeare, *Hamlet*).

Entre as quatro paredes da casa - o interior da morada burguesa -, o indivíduo encontra-se rodeado pelo acúmulo de objetos, os mesmos que, em série, compõem as galerias das passagens comerciais, verdadeiros templos do consumo e do espetáculo da produção mercantil, e espaço privado para o cultivo de ilusões, dentre as quais está o sentimento ilusório de segurança (que, nesse caso, implica na segurança de possuir uma identidade plena):

A essas fantasmagorias do mercado, nas quais os homens aparecem somente sob seus aspectos típicos, correspondem as do interior, que se devem à inclinação imperiosa do homem a deixar nos cômodos em que habita a marca de sua existência individual privada. (...) Esse brilho, entretanto, e esse esplendor com os quais se cerca a sociedade produtora de mercadorias, e o sentimento ilusório de sua segurança não estão ao abrigo de ameaças; (...) A especulação cósmica de Blanqui comporta o ensinamento segundo o qual a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar um lugar (Benjamin, 2006, p. 54).

Para isso, flores de plástico a decorar a sala, “canapés, divãs, otomanas, conversadeiras, espreguiçadeiras, *méridiennes*” (*Ibidem*, p. 258, [I 5a, 3]), móveis de veludo, fotografias em paredes e estantes, “iniciais bordadas num lenço, estojos, bolsinhos, caixilhas, todas as tentativas de repetir no mundo dos objetos o ideal da moradia” (Gagnebin, 2013, p. 60). Mas esse ideal é uma medida compensatória, uma reação às ameaças externas oriundas da rua, em consequência da sujeição não só do indivíduo, mas da própria cultura, às forças impessoais e todopoderosas da técnica. Num duplo processo de interiorização, tanto psicológica quanto espacial, a casa se torna uma espécie de “refúgio”, espaço reservado para o indivíduo cultivar sua intimidade, sua

interioridade, seu mundo particular, e logo, sua identidade ideal, já que a casa torna-se, também, expressão de sua personalidade.

As análises de Benjamin sobre o *Jugendstil*, movimento estético alemão do século XIX, cujo princípio é a estilização, revelam como este movimento expressa e promove, de maneira concreta, as “fantasmagorias”⁷ do interior ao propor uma personalização da morada burguesa, na tentativa de fazer o indivíduo formar uma imagem de si mesmo, personalizada e estilizada conforme seus gostos e preferências. Marcado pelo “isolamento desesperado das pessoas nos seus interesses privados”, que revela não a “diversidade de seus comportamentos”, mas sim os “pormenores que têm a ver com uma desajeitada uniformização, quer das roupas, quer da sua conduta” (Benjamin, 2021, p. 55), é “com o surgimento da casa própria” que “completa-se o processo de alienação” (*Ibidem*, p. 261, [I 7a, 1]).

Cabe lembrar aqui o célebre verso de Baudelaire no poema “O Cisne” de *As Flores do Mal* para evidenciar as transformações velozes e violentas dessa época, cuja impossibilidade de assimilação gera sentimentos de medo e inquietação no cidadão moderno: “Paris é outra (a forma das cidades muda mais rápido, bem mais, que um coração mortal)” (Baudelaire, 2019, p. 273). Para proteger-se do caos urbano, um tanto por instinto de preservação, mas também por uma “questão de honra” (Benjamin, 2015, p. 48), a casa serve de refúgio contra a hostilidade do mundo exterior, e nela o indivíduo procura pela própria presença através de seus rastros (*Supre*)⁸, que não são nada além dos sinais de sua ausência: “habitar”, como modo de existência do século XIX, “significa deixar rastros” (*Idem*, 2006, p. 46). Esses rastros são deixados em todas as coisas que possui no privado, onde imprime sua marca,

⁷ Ver nota 2 do presente artigo.

⁸ A temática do rastro, apesar de ainda pouco explorada se comparada à da aura, detém sua centralidade no pensamento de Benjamin por expressar, dentro de uma perspectiva da história da cultura, como a presença humana se manifesta concreta e historicamente.

pois delas se apodera com exagerado afínco, como se pudesse, através dessas coisas - “suas experiências inefáveis (*Elenise*), seus sentimentos, sua mulher, seus filhos, sua casa e seus objetos pessoais” (Gagnebin, 2013, p. 59) -, restaurar a intimidade perdida das relações sociais e coletivas.

Numa espécie de consolação sob o signo do conforto (Benjamin, 2006, p. 260), possível por conta do desenvolvimento da indústria e de sua produção e reprodução em massa, que constitui a promessa de progresso e de realização plena, próprias do espetáculo da modernidade e da “imagem que ela produz de si mesma” (*Ibidem*, p. 711) enquanto fantasmagoria, pois fantasmagórico é “o brilho (...) com os quais se cerca a sociedade produtora de mercadorias”, o interior burguês, nesse sentido, faz parte dessa “representação coisificada da civilização”, onde “as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria” (*Ibidem*, p. 53-54): ao passo que esse desejo de conforto e a necessidade de sentir-se seguro, mesmo que ilusoriamente, são reações à violência e ao caráter ameaçador da vida urbana, “o conforto isola” (Benjamin, 2015, p. 127), ou seja, perpetua a lógica alienante de dominação burguesa, à qual visa colonizar a subjetividade humana, já que, para vender os “sonhos” da modernidade, embalados no esplendor da bela aparência, precisa ao mesmo tempo alimentar “medo, repugnância e horror” (*Ibidem*) no habitante da grande cidade. Esse processo não só é promovido e aperfeiçoado pelo o *Jugendstil*, mas também se expressa nele enquanto tendência dominante da cultura moderna do século XIX: “era essa análise específica que interessava a Benjamin, mais particularmente a determinação do modo como, na expressão, a arte ao mesmo tempo cria fantasmagorias, isto é, ilusões”, pois “a expressão da infra e superestrutura é um fenômeno estético” e “a arte, no capitalismo, se transforma em expressão da própria técnica” (Vaccari, 2021, p. 311). Essa concepção do capitalismo como fenômeno estético, onde a arte incorpora a técnica, revela o caráter representacional da cultura,

que constrói uma imagem fantasmagórica de si mesma, obscura e distorcida, e “pode igualmente falsear o objeto material ao torná-lo um objeto de desejo desempenhando assim um papel fundamental na criação do fetichismo da mercadoria” (*Ibidem*). Nesse ponto, cabe lembrar do método benjaminiano, seu materialismo histórico-dialético “heterodoxo” e *expressivo*, para o qual as condições materiais do capitalismo encontram sua expressão em determinadas formas culturais, como pode-se ver num fragmento do arquivo K da obra das *Passagens*, onde Benjamin aponta a diferença para com o método tradicional de Marx:

Sobre a doutrina da superestrutura ideológica. À primeira vista, parece que Marx pretendia somente estabelecer uma relação causal entre superestrutura e infra-estrutura. Mas a observação de que as ideologias da superestrutura refletem as condições de maneira falsa e deformada já vai além. A questão é, de fato, a seguinte: se a infra-estrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela deve ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão (Benjamin, 2006, p. 437).

Em outro fragmento do arquivo N, a questão é retomada: “Marx expõe a relação causal entre economia e cultura. O que conta aqui é a relação expressiva. Não se trata de apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a expressão da economia na cultura. [...]” (*Ibidem*, p. 502). É sob o amplo conceito de modernidade que Benjamin procura apresentar a conjunção entre a dinâmica das convulsas transformações sociais do século XIX e as “formas de vida nova” que surgem junto a elas, pois o conceito diz respeito, sobretudo, à uma mudança estrutural da experiência humana no interior da nascente sociedade capitalista. Nossa hipótese propõe entender o conceito de fantasmagoria pela chave interpretativa da estilização, princípio do *Jugendstil*. Essa aproximação é feita por Benjamin, que, no trabalho das *Passagens*, pressupondo a fantasmagoria como imagem da cultura moderna, pergunta: “Como a modernidade se torna *Jugendstil*?” (Benjamin, 2006, p. 603, [S,

11,2]). Sua principal expressão se dá na arquitetura e no design, sobretudo o de interiores, mas também na litografia colorida (com cartazes e anúncios), nas artes plásticas (com os quadros de Klimt), na literatura (o principal autor atribuído ao movimento é Oscar Wilde, mas Benjamin aponta, também, *As Flores do Mal* de Baudelaire e *Em busca do tempo perdido* de Proust⁹ como exemplo) e na ornamentação de objetos usuais (talheres, cortinas, cadeiras). Num contexto de embate entre arte e técnica, onde os novos materiais de construção da época, como o vidro e o ferro, que marcam a arquitetura moderna, o advento de novas tecnologias visuais - panoramas, fotografia, cinema - e o fluxo incessante e múltiplo das mercadorias exibidas em série nas passagens comerciais e nas exposições universais da época, irrompiam como símbolos do progresso econômico e social da modernidade capitalista, o *Jugendstil* desempenhou papel determinante nos rumos da cultura, com seu “estilo estilizante por excelência” (*Ibidem*, p. 599, [S 8, 2].), que “desembarcará na ‘fantasmagoria’ própria ao *Jugendstil*: a do *Heim*, do lar, do ‘interior’, como refúgio e consolação para o homem privado ainda tentar, mais uma vez, conservar seus rastros, seus traços, suas marcas” (Chaves, 2009, p. 57).

A fantasmagoria despersonaliza aquilo que é cultural, levando ao desaparecimento do rastro ou vestígio daquilo que é humano, pois a figura humana torna-se cada vez mais obscurecida pelos aparatos técnicos, que servem de sustentáculo para a produção industrial de mercadorias. Isso se agrava porque as mercadorias, ao adquirirem o estatuto de algo sagrado e sobrenatural - o objeto de consumo é uma espécie de “objeto mágico” - passam a ser exibidas em série nas catedrais profanas das passagens comerciais, onde uma legião de consumidores as cultua com devoção, imersos que estão nessa “forma especificamente parisiense de alucinação mental” (Matos, 2006, *apud* Benjamin,

⁹ “A vida das flores no *Jugendstil*: um arco se estende desde as *Fleurs du Mal*, passando sobre as almas florais de Odilon Redon, até as orquídeas de Proust que mescla à vida erótica de Swann” (Benjamin, 2006, p. 598, [S 7a, 3]).

2006, p. 1127) que é a fantasmagoria. Depois de desejar mais do que é capaz de consumir, tentado e seduzido pela novidade, o pequeno-burguês junta as mercadorias consumidas e as leva para dentro de casa, para, com elas, compor seu mundo particular: é entre quatro paredes que ele recolhe-se em seu delírio fetichista para “indenizar-se da ausência de rastros da vida privada na grande cidade” (Benjamin, 2006, p. 59-60) cultivando ilusões. Quando os rastros da figura humana desaparecem do processo de produção - não há mais vestígio de sua presença no mundo - e os objetos históricos não refletem mais sua forma, há uma naturalização¹⁰ da história, como se pode constatar pela uniformidade do trabalho alienado, desprovido em sua realização de qualquer marca humana que permita entrever as condições em que se está inserido. Não à toa, “a tentativa reacionária de retirar formas condicionadas pela técnica de seu contexto funcional e transformá-las em constantes naturais”, diz Benjamin, significa “estilizá-las” (Benjamin, 2006, p. 600, [S 8,a]).

Em suma, considerando que a invenção da interioridade moderna é necessariamente correlata à invenção, na arquitetura, do interior burguês, e que o *Jugendstil* “parece acarretar no aperfeiçoamento do *intérieur*”, podemos ver como a estilização serve não só como princípio desse movimento estético, mas expressa, também, como a vida privada, íntima e interior do indivíduo moderna opera de maneira alienada, a partir da consolidação da casa própria como expressão da personalidade de seu habitante. A conjunção entre individualismo exacerbado e anonimato irreversível, consequência do véu opaco da uniformização lançado sobre a massa pela técnica, junto ao transe da fantasmagoria, cujo falso brilho encobre toda a cultura, revela como a interioridade moderna está, portanto, presa à uma ilusão que é alimentada e aperfeiçoada pela cultura dominante, sob a máscara do *Jugendstil*, que

¹⁰ Susan Buck-Morss em seu livro “Dialética do Olhar” explora profundamente a noção de história natural e seus desdobramentos no pensamento de Benjamin. Seu capítulo *História mítica: fetiche* foi de extrema importância para elaboração deste texto.

cultiva no indivíduo a necessidade urgente de responder ao “quem sou eu?” em sua busca por uma identidade plena, sem fornecer as condições para que isso se realize, pois, no fundo, não passa de uma “máscara da cultura burguesa servindo à manutenção do sistema” (Bolle, 2022, p. 175).

3 Estilizar, alienar

Com um sorriso estranho, ele impeliu levemente a cabeça para a frente, avançou um dos ombros e - por que será? -, apontou com o dedo direito para a sua imagem no espelho. Permaneceu assim por um instante, apontando para o peito do fantasma, para em seguida descer da cama e esticar o dedo até tocar de leve o dedo refletido no espelho (Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*).

“Pois todos os bens culturais que ele (o materialista histórico) vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror” (Benjamin, 1985b, p. 225), escreve Benjamin na VII tese de “Sobre o conceito de história”, e esse horror se origina do derramamento de sangue dos oprimidos vampirizados ao longo da história, cujo processo de trabalho e as demais injustiças oriundas dele são uma das expressões mais fortes do processo de dominação da humanidade e da natureza. Assim, desde o século XIX, o indivíduo, soterrado pela mecanização dos movimentos da máquina, age por “atos reflexos”, como se fosse feito de fios, parafusos e engrenagens com suas reações automáticas, imitando tanto “a maquinaria, que dá seus encontrões à matéria, como a conjuntura, que os dá à mercadoria”, num “efeito ainda mais desumanizado” (Benjamin, 2015, p. 56) do que em outras épocas. Essa concepção do indivíduo como autômato é explorada por Benjamin, muitas vezes referindo-se ao conto *O homem da multidão* de Poe, como expressão do declínio da experiência plena da tradição, transformada agora em “vivência de choque”, em experiência vivida individualmente:

Não é por acaso que Marx insiste na ideia de que, no trabalho manual, a ligação entre as várias etapas da produção é contínua. Já o operário

fabril na linha de montagem experiencia essa ligação como autônoma e coisificada. A peça que lhe cabe surge no raio de ação do operário independentemente da sua vontade. E desaparece do seu controle da mesma forma arbitrária. (...) No trabalho com a máquina, os operários aprendem a coordenar ‘o seu próprio movimento com o movimento constante e uniforme de um autômato’. Essas palavras permitem entender melhor os traços uniformes absurdos que Poe pretende ver na multidão, os quais descobre na indumentária e no comportamento, e até no jogo fisionômico. O sorriso dá o que pensar. É provavelmente aquele que hoje conhecemos como o *keep smiling* e que em Poe atua como amortecedor mímico do choque (*Ibidem*, p. 129).

Dominada pelas “leis naturais” do capitalismo, a modernidade inaugura uma ruptura com o passado ao separar indivíduo e coletivo, privilegiando assim o papel da consciência sobre a memória, antes fio condutor da experiência histórica da tradição e agora encoberta pelo esquecimento, tema profundamente discutido por Benjamin em *O Narrador*. Na metrópole moderna, em meio à multidão anônima, o indivíduo em sua vivência de choque está tão preocupado em defender-se “da influência uniformizadora, e portanto destrutiva” do exterior¹¹, assim sobrecarregando sua consciência com ameaças e estímulos constantes, que ele, já exausto e impotente, acaba se fechando cada vez mais em si mesmo, num individualismo exacerbado, para o qual, espacialmente, corresponde o interior burguês. Em suma, o “efeito traumático” (*Ibidem*, p. 112) da ameaça dos choques é este permanente estado de alerta de uma consciência hipertrofiada por golpes recebidos de todos os lados, que são estímulos ininterruptos e descontínuos, como os ponteiros de um relógio, e que, em meio ao caos urbano da multidão, “como num reservatório de energia elétrica”, reduzem o indivíduo ao imediato, um “caleidoscópio provido de consciência” (Benjamin, 2015, p. 128), diante de uma perplexidade contra a qual nada pode oferecer.

Se a aura¹², para Benjamin, é o invólucro que, dentro de seus limites, configura a singularidade de um objeto ou de um

¹¹ Nesse trecho Benjamin cita *Para além do princípio do prazer* de Freud.

¹² Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escreve Benjamin: “Em suma,

acontecimento, e “retirar o objeto de seu invólucro” quer dizer “destruir sua aura”, quando isso se torna a norma, a partir da “crescente difusão e intensidade dos movimentos de massa”, para o cidadão moderno “fica” cada vez “mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível” (*Ibidem*, p. 170). Nada condiz mais com o coração da modernidade que a vontade de apoderar-se de todas as coisas, vivas ou inanimadas. “Fazer as coisas ficarem mais próximas” é a característica principal do rastro - a maneira de habitar própria do humano a partir do capitalismo industrial do século XIX - em contraposição à aura:

O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (Benjamin, 2006, p. 490, [M 16a, 4]).

A técnica proporciona uma ruptura tão radical com o estado “natural” das coisas que a promessa social da tecnologia se estabelece como o começo de uma história verdadeiramente humana:

Assim também a técnica não é dominação da natureza: é a dominação da relação entre natureza e humanidade. É certo que os homens, enquanto espécie, estão há dezenas de milhares de anos no fim de sua evolução; mas a humanidade enquanto espécie está no começo (Benjamin, 2013, p. 65).

Imbuída da fé cega no progresso histórico automático, que se ergue como um mito, a modernidade “produz a imagem de si mesma”

o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (Benjamin, 1985a, p. 170). É interessante lembrar que a obra de arte aurática, com seu valor de culto, também era vista como algo mágico e transcendente. A reprodutibilidade técnica parece destruir a magia da aura, ao passo que, indiretamente, desenvolve um feitiço próprio.

como fantasmagoria. Cidade dos espelhos, Paris, paradigmática capital da modernidade, deslumbrava a multidão com seu brilhantismo e seus artigos de luxo disponíveis, aparentemente, para todo o público consumidor, faminto por entretenimento e novidade, mas ao mesmo tempo em que prometia o progresso e a realização plena, também desiludia sua clientela. A cidade dos espelhos, com sua luz inebriante, onde a multidão é, ao mesmo tempo, espectador e espetáculo, refletia a imagem das pessoas como consumidores em vez de produtores, mascarando as relações de produção - isso quer dizer que ninguém faz ideia de como as mercadorias são produzidas e por quem elas foram produzidas, pois isso está escondido do outro lado do espelho. Marx já usara o termo “fantasmagoria” para falar das aparências ilusórias que a mercadoria adquire enquanto “fetiche” no mercado, e Benjamin, na obra das *Passagens*, cita diversos trechos de *O Capital* sobre a questão do fetichismo, destacando como o valor de troca sobrepõem-se ao valor de uso, ocultando assim o valor do trabalho produtivo empregado naquela mercadoria. Entretanto, da perspectiva de uma filosofia da experiência histórica, onde as transformações no modo de existência das coletividades humanas são sempre acompanhadas de mudanças na suas formas de percepção e sensibilidade, diferindo assim da análise econômica do capital feita por Marx, a fantasmagoria urbana para Benjamin era antes uma imagem da cultura, representada por ela mesma na exibição de mercadorias, do que necessariamente o valor das mercadorias no mercado, ou seja, trata-se da perda de sentido prático do valor de troca e do valor de uso para uma ênfase irrestrita em seu valor representacional. Com isso, a própria história, expressa na forma-mercadoria, transforma-se em fetiche.

Se a promessa social da tecnologia, por um lado, rompe com o estado “natural” das coisas, e por outro, se estabelece como “segunda natureza”, quer dizer que a própria história passa por um processo de naturalização, como se a dominação burguesa e o brilho fantasmagórico da novidade técnica fosse algo inevitável. Ela se torna fetiche. A crença de que a história seguiria automaticamente um curso progres-

sivo, ao qual Benjamin opôs frontalmente seu conceito de “história a contrapelo” - uma história que procura dar voz e vez aos oprimidos (Benjamin, 1985b, p. 225) -, dominava todos os âmbitos da cultura, da linguagem à matéria, como se pode ver, temporalmente, no tempo vazio e homogêneo do relógio, que dita o ritmo, e espacialmente, por exemplo, nas passagens comerciais de Paris e suas mercadorias, assim como no interior da casa burguesa onde elas são acumuladas por uma “questão de honra”.

A obra das *Passagens* constrói uma arqueologia da modernidade ao interpretar os fantasmas e mitos da cidade de Paris a partir dos “objetos” enquanto fragmentos da cultura, para assim mostrar como eles se expressam em relação à totalidade abstrata do sistema capitalista, o que permite vislumbrar suas raízes na forma-mercadoria, sempre fetichizada. Mas a pretensão evolutiva da história remete também ao campo da ciência, mais especificamente à teoria de Darwin, apropriada pelos darwinistas sociais que defendiam uma suposta “evolução social” - nada mais do que a falsa consciência burguesa se expressando novamente, dentre suas inúmeras facetas fantasmagóricas. Privilegiando o lado dominante dos vencedores, o darwinismo social glorificava a competição capitalista como a verdadeira expressão da “natureza” humana, para quem “as rivalidades imperialistas eram o saudável resultado de uma inevitável luta pela sobrevivência, e que as ‘raças’ vencedoras¹³ se justificavam como dominadoras na base de sua superioridade” (Buck-Morss, 2002, p. 87-88), o que significa legitimar o curso dominante da história como algo natural e inevitável, já que “continuidade e repetição constituem o tempo como destino naturalizado” (*apud* Benjamin, 2006, p. 1127). Continuidade e repetição, aqui, são categorias temporais que surgem, como o relógio, a partir da consolidação da

¹³ Certamente a filosofia da experiência histórica de Benjamin, por mais que não tenha sido tratada diretamente desta perspectiva pelo crítico alemão, incorpora e serve de arcabouço teórico e conceitual-imagético para tratar de questões raciais. Paul Gilroy, por exemplo, em *O atlântico negro* (1993) se vale da obra de Benjamin para refletir acerca do processo histórico da diáspora africana, assim como para elaborar sua concepção de modernidade.

“segunda natureza” da técnica. Um mais um mais um, acumulado até o infinito, o milésimo que leva ao segundo, que leva ao minuto, às horas, aos dias, aos anos. Benjamin criticava o marxismo tradicional por perceber o quanto ele estava impregnado pela ideologia do progresso típica do século XIX, ao propor que o curso da história desaguardaria necessariamente na revolução, mas a roda do destino naturalizado, a favor dos vencedores, mantém-se intacta e continua passando por cima dos oprimidos, repetidas vezes.

Conceber a “história natural” como ideologia escancara a tendência dominante cuja pretensão seria negar a possibilidade de construção humana deliberada, o que significa, no fundo, negar a possibilidade da própria história, já que os acontecimentos históricos passariam a ser vistos como imutáveis, predeterminados. Lukács já falara em “segunda natureza” ao se referir à tecnologia como algo social e historicamente produzido quando fez sua crítica à “presunção de que o mundo em sua forma dada era ‘natural’ no sentido ontológico” (Buck-Morss, 2002, p. 100). Benjamin parece expandir o conceito de Lukács ao falar não só em uma subjetividade alienada e coisificada, mas também, e sobretudo, ao aludir para o constante sentimento de estranhamento como fruto de uma “segunda natureza” que se manifesta como um “outro” do sujeito:

A segunda natureza era a subjetividade alienada e coisificada, um mundo criado pelos humanos que não o reconheciam como seu. Para Benjamin, em contraste, a natureza material era um “outro” do sujeito, e isso permaneceu como verdade, independentemente da quantidade de trabalho humano investido nela. Ainda assim, a modernidade marcava uma ruptura radical em sua forma. Era paradoxal que os predicados geralmente atribuídos à velha natureza orgânica - produtividade e transitoriedade, assim como decadência e extinção - quando usados para descrever a “nova natureza” inorgânica, que era o produto do industrialismo, nomeiam precisamente o que era radicalmente novo nela (*Ibidem*, p. 100-101).

A naturalização da história significa sua coisificação enquanto “segunda natureza”, aquela que ergueu um mundo artificial onde não

há mais vestígio do que é humano - seus rastros foram apagados. Desse modo, o duplo processo de interiorização segue na esteira do projeto de dominação burguesa, marcado pelos ditames do progresso técnico, que leva à essa coisificação da história. Ora, é isto que é promovido pelo *Jugendstil* e é a isto que Benjamin se refere como história natural: “a relação do *intérieur* do *Jugendstil* com aquele que o precedeu consiste no fato de que o burguês encobre seu álbi na história com um álbi ainda mais distante, na história natural (em particular, no reino vegetal)” (Benjamin, 2006, p. 100). O mundo artificial da técnica, ao ser naturalizado, consiste também na naturalização desse constante sentimento de estranhamento, pois a distância entre o indivíduo e esse “outro” que é a segunda natureza torna-se aparentemente intransponível. Vale lembrar que o auge do processo de alienação se consolida com o surgimento da casa própria, quando há a separação do espaço em que se vive em relação ao local de trabalho. Esse processo é alienante no sentido já apresentado do conceito de fantasmagoria, isto é, ele leva ao obscurecimento do processo histórico e social quando este passa a ser concebido como algo natural:

Sobre a história do *intérieur*: a semelhança das primeiras fábricas com as moradias, não obstante toda inconveniência e estranheza, dava-lhes uma atmosfera familiar, a ponto de se poder imaginar o proprietário dentro delas, junto às máquinas, como uma figura ornamental, que sonha não apenas com sua própria grandeza, mas também com a futura grandeza delas. Com a separação do empresário de seu lugar de trabalho, este caráter de sua fábrica desaparece. O capital aliena-o também de meios de produção, e o sonho relativo à sua futura grandeza terminou. Com o surgimento da casa própria, completa-se o processo de alienação (Benjamin, 2006, p. 100).

Esta alienação é agravada pelo ideal da moradia burguesa, pela confecção de um casulo para o indivíduo, como reação à violência desse sentimento constante de estranhamento, numa busca incessante por proteção. É dentro da concha protetora da casa própria que o indivíduo procura construir uma imagem de si, idealizada e fugidia como

um espectro, pois, ao passo que esse espaço é destinado à construção de uma identidade, ele também revela a impossibilidade de sua realização. As ameaças externas advindas da rua irrompem, do mesmo modo, do interior da morada burguesa, o que é tematizado pela literatura policial¹⁴, sobre a qual Benjamin discorre longamente em vários textos. Isso também pode ser observado pela epígrafe de *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche, utilizada por Benjamin na terceira parte do fragmento sobre o *intérieur* da exposé de 1939: “Esta procura por meu lar... foi minha provação... Onde fica - meu lar? Pergunto por isto, procuro e procurei, nada encontrei” (*Ibidem*, p. 60). Nesse sentido, o *Jugendstil* promove as fantasmagorias do interior, que nada mais são que essa alienação e esse estranhamento constante, onde o indivíduo procura formar sua personalidade a partir da ornamentação da morada burguesa, inventando-a, idealizando-a. A identidade burguesa, cultivada no interior da casa, faz parte do projeto de dominação que visa colonizar a experiência humana, prendendo-a numa “angústia mítica” difícil de se romper, pois acaba sendo o único espaço reservado para o cultivo da interioridade, tendo em vista que na rua, fora da casa, ela é dissolvida pelo anonimato da massa. Ilustre é a citação de Baudelaire no arquivo I do trabalho das *Passagens*: “Qual dentre nós, nas longas horas de lazer, não experimentou um delicioso prazer em construir para si um apartamento modelar, um domicílio ideal, um ‘sonhadouro’?” (*Ibidem*, p. 262). Ao mesmo tempo que esse refúgio constitui uma sufocante e alienante ilusão, nós o desejamos e buscamos idealmente, como um sonho, como uma imagem, uma promessa, envoltos na esperança de nos encontrarmos, apesar de tudo, com nossa própria identidade, mesmo que ilusória.

¹⁴ Para mais, ver “O nascimento da literatura policial e o espectador moderno: Algumas considerações a partir da ‘arqueologia da modernidade’ de Walter Benjamin” de Luiz Inácio Oliveira Costa.

4 Considerações finais

Em suma, tomando como porta de entrada a relação entre espaço e experiência, mais especificamente as afinidades existentes entre a estrutura da cidade e a do indivíduo que nela vive, a estilização pode ser entendida tanto como o modo pelo qual a subjetividade moderna, desde seu surgimento, com o advento da casa própria, opera de maneira alienada, quanto o modo pelo qual a própria cultura moderna se expressa enquanto fantasmagoria¹⁵, sendo a estilização uma de suas faces.

Assim, a idealização de uma singularidade plena se revela como alienação, e a subjetividade moderna surge como uma espécie de mecanismo de defesa contra a própria história, quando esta se manifesta enquanto violência. É possível ver no pensamento de Benjamin, quando a “forma condicionada pela técnica” é a forma humana, cuja experiência acaba sendo, pela ânsia compulsória de estilizar, transformada em “constante natural”, como um processo histórico calcado na violência leva à desumanização, ao apagar os vestígios da figura humana. Como refúgio, a casa passa a ser o espaço onde o indivíduo, isoladamente, busca pelos rastros de uma identidade própria e singular, já de antemão esfacelada em meio à uniformização da massa.

¹⁵ O conceito de fantasmagoria é central nos textos sobre Baudelaire, nos exposés *Paris, capital do século XIX* e na obra das *Passagens*, e dá continuidade à discussão iniciada por Marx, com o conceito de fetiche da mercadoria no Livro I de “O Capital”, e Lukács, com a teoria da reificação em “História e Consciência de Classe”, ambos explorados por Benjamin de maneira ao mesmo tempo interdependente e autônoma. A fantasmagoria é uma forma tipicamente moderna de representação ilusória da realidade, no sentido de que ela obscurece o processo histórico e, com isso, promove a alienação dos indivíduos no interior do capitalismo, onde todos os âmbitos da cultura se tornam mercadoria, como se fosse algo natural e inevitável. A fantasmagoria é, sobretudo, a “imagem” que a modernidade “produz de si mesma” (Benjamin, 2006, p. 711).

Referências

- ADORNO, T. W. *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: Editora da Unesp, 2012.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2019.
- BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Tradução Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2010.
- BENJAMIN, W. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a.
- BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985c.
- BENJAMIN, W. “O Narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985d.
- BENJAMIN, W. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, W. “Paris, capital do século XIX”. In: *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin*. 3ª edição. São Paulo: Editora da USP, 2022.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*. 1ª edição. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

- COSTA, L. O nascimento da literatura policial e o espectador moderno: algumas considerações a partir da 'arqueologia da modernidade' de Walter Benjamin. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 17, n° 32 (jan-jun/2023), p. 415-456.
- CHAVES, E. Der zweite Versuch der Kunst, sich mit der Technik auseinanderzusetzen: Walter Benjamin e o Jugendstil. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n° 6, (abril/2009), p-57-62.
- GAGNEBIN, J.-M. "Não contar mais?" In: *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GAGNEBIN, J.-M. "Apagar os rastros, recolher os restos". In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- MATOS, O. "Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea". In: *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- VACCARI, U. R. "O marxismo literário de Benjamin: entre a dialética e a imagem". In: CORREIA, A.; RENAN R.; RENNYER, R. (Org.). *Pensamento & Realidade: entre o alvorecer antigo e o crepúsculo moderno*. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

“A imagem como rasgadura”: crítica à noção de representação em *Diante da Imagem*

Marcella Imparato¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.09>

1 Introdução

Este artigo debruça-se sobre a crítica à noção de representação mimética na obra do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, sobretudo em seu livro *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*, que condensa suas principais críticas à metodologia e à epistemologia da história da arte. Especificamente, retomaremos os argumentos do autor em relação à crítica à noção de representação mimética oriunda da tradição humanista da história da arte, em que a representação se confunde com a ideia de cópia ou imitação. Opondo-se a essa concepção, Didi-Huberman propõe uma abordagem sobre a representação centrada nas noções de sintoma e de figurabilidade, destacando o caráter de negatividade da figuração e os limites da representação mimética.

Em *Diante da Imagem*, essa crítica será elaborada a partir da ideia de “imagem como rasgadura”, problematizando a concepção de imagem enquanto simples reprodução figurativa e sua redução a um modelo de visibilidade em que o visível é subordinado ao legível. Como

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). E-mail: marcellaimparato@usp.br

Didi-Huberman (2013, p. 187) propõe, trata-se de reconsiderar aquilo que há de “figurante” na figura, isto é, “o processo, o caminho, a questão em ato, feita cores, feita volumes”, lançando luz ao caráter processual e material da imagem, compreendida também como ato e agência. Assim, a imagem como rasgadura implica um olhar desejan- te, que busca encontrar “o valor *virtual* daquilo que tentamos apreender sob o termo *visual*” (*Ibidem*, p. 187).

A tradição humanista criticada por Didi-Huberman refere-se principalmente a três figuras, ou três modelos de pensamento, que de um modo ou de outro sustentariam essa noção de representação. O primeiro deles seria o de Vasari, especificamente, a defesa de uma representação naturalista da obra de arte; o de Kant, em que o objeto do saber é a imagem “do discurso que o pronuncia e o julga”; e o de Panofsky, que seria herdeiro do pensamento kantiano, cujo método iconográfico-iconológico reduziria a imagem a um regime de legibilidade em que o visível equivale àquilo que pode ser lido, decodificado em um sistema de signos, etc. (Didi-Huberman, 2013, p. 185-186).

Detendo-se especialmente no método iconográfico-iconológico de Panofsky, Didi-Huberman apresenta os limites de tornar a imagem reflexo do próprio discurso do sujeito do saber – da unidade da razão e de síntese. A pretensão de análise interpretativa que dá conta da imagem em sua totalidade, sem restos, posiciona o historiador da arte como alguém consciente daquilo que faz, como um produtor da verdade, a partir daquilo que ele “sabe” (*Ibidem*, p. 186). No entanto, esse suposto sujeito de consciência encontra seu limite devido a algo que insiste em resistir, enquanto negatividade, na imagem. Algo que nunca poderia ser apreendido plenamente, apontando o limite “de um ‘mundo’ que faz sistema apenas até certo ponto, para além do qual a lógica mostra sua falha, sua falha constitucional”. (*Ibidem*, p. 187). Ou seja, o mundo das imagens não se reduz a uma estrutura consciente e fechada, em que seus objetos correspondem perfeitamente a expressões verdadeiras, corretas ou racionais. Ao contrário, ele mais se assemelha

a uma estrutura aberta, cuja potência reside, sobretudo, em sua negatividade (*Ibidem*, p. 188-189).

A submissão da imagem a um regime de visibilidade, a fim de melhor compreendê-la, implicaria, nos termos de Didi-Huberman – fundamentado na teoria psicanalítica lacaniana – uma “escolha alienante”, expressa pela fórmula “saber sem ver ou ver sem saber” (*Ibidem*, p. 186). Ou seja, diante de uma imagem, estaríamos impelidos a escolher entre ver ou saber algo sobre ela, sendo que a escolha de uma dessas alternativas implicaria a renúncia à outra. Se, por um lado, escolher compreender implicaria a perda do “real do objeto”, por outro, “ver” levaria à perda da qualidade de síntese (*Ibidem*, p. 186).

2 O paradoxo visual

Assim, pensar a imagem como rasgadura implica dialetizar essas duas posições, levando em consideração a “força do negativo” que reside na imagem, tanto em relação ao visível (às características figurativas representadas), quanto ao legível (aos dispositivos de significação da imagem) (Didi-Huberman, 2013, p. 189). O negativo pressupõe um trabalho de “regressão” na imagem, é um movimento de emergência de uma potência oculta, latente, mas que se manifesta na superfície visível: “é a *materia informis* quando aflora da forma, é a apresentação quando aflora da representação, é a opacidade quando aflora da transparência, é o visual quando aflora do visível” (*Ibidem*, p. 189).

O negativo, tal como proposto, não se reduz ao invisível, mas se aproxima daquilo que o autor denomina de “visual”, rompendo com o binarismo entre o visível e o invisível. Trata-se de uma “força coercitiva de negatividade em que as imagens são pegadas, nos pegam” (*Ibidem*, p. 189), estabelecendo uma subjetivação da imagem, ao mesmo tempo em que somos também assujeitados por ela. Numa recusa à filosofia do irrepresentável ou a uma “poética da irrazão, do pulsional, ou uma ética da muda contemplação, ou ainda uma apologia da ignorância

diante da imagem”, Didi-Huberman busca compreender a imagem a partir da sustentação desse paradoxo introduzido pelo visual (*Ibidem*, p. 189-190). Assim, a obra do Freud oferece elementos para a crítica desenvolvida por Didi-Huberman, sobretudo ao considerar o trabalho de figurabilidade característico das formações do inconsciente, uma vez que permite recuperar a problemática do visual e do figurável na imagem.

Nesse sentido, as noções de sintoma e sonho – constituídos por um trabalho de figurabilidade – são eixos centrais para interpretar essa força coercitiva presente nas imagens, porque, como é evidente no sonho, eles não constituem uma representação figurativa ou “desenho” perfeito, mas se apresentam em termos de uma desfiguração ou “deformação” [*Entstellung*], como um “rébus” (*Ibidem*, p. 190-191). O sonho também se constitui como um paradoxo, rompendo tanto com o sentido geral que se espera obter de sua imagem, quanto com a própria “transparência representativa dos elementos figurados uns com os outros” (*Ibidem*, p. 192). O “trabalho do sonho” [*Traumarbeit*] subverte tanto as relações de representação da imagem quanto as relações lógicas. Seu modo de figurar e seus “meios de apresentação” não são exatamente aqueles da representação imitativa clássica, apresentando visualmente e em conjunto “elementos que um discurso representativo (ou uma representação discursiva) teriam normalmente diferenciado ou inferido uns dos outros” (Didi-Huberman, 2013, p. 195). No sonho, a copresença substitui a lógica da causalidade; a relação de tempo vira relação de lugar; os elementos presentes nele podem coexistir em valor de equivalência mesmo sendo opostos e mutuamente excludentes do ponto de vista do pensamento lógico (*Ibidem*, p. 195). Ao mesmo tempo, o sonho apresenta a afirmação e seu contrário (*Ibidem*, p. 195).²

² A despeito das diferenças entre as imagens de arte e as imagens de sonho (sobretudo aquelas relacionadas aos estados de consciência e inconsciência em relação a cada uma delas, o que as tornam mais ou menos “tangíveis”, “manipuláveis”, “suscetíveis de coleções, de classificações ou de conservação”), Didi-Huberman busca pensar suas

Portanto, o sonho opera com a potência do negativo, apresentando seus elementos de maneira lacunar, fragmentada, vestigial, condensada ou suprimida. Na esteira de Didi-Huberman, a figurabilidade do sonho permitiria rasgar o conceito clássico de representação, pois a reconsideraria a partir de seu caráter inacabado, vestigial, que se torna ao mesmo tempo soberana e “rastro de apagamento” (*Ibidem*, p. 194). Essas operações do trabalho do sonho permitem ainda problematizar a noção de representação clássica em relação à noção de semelhança, parte essencial da visualidade do sonho (pois, no sonho, tudo se assemelha a algo, direta ou indiretamente) (*Ibidem*, p. 197). Como comenta o autor, desde Aristóteles a questão da semelhança e da imitação não implicariam necessariamente a representação especular do objeto representado, tal como viria a ser reduzida a semelhança no modelo do desenho imitativo renascentista, de acordo com Vasari (*Ibidem*, p. 197). Do mesmo modo, o trabalho do sonho não produz uma “unidade formal e ideal de dois objetos, de duas pessoas ou de dois substratos materiais separados”, mas se refere a uma questão “de contato, material e não formal (*Berührung*), que engendra na imagem onírica os processos ou as vidas da semelhança” (*Ibidem*, p. 198). Ou seja, Didi-Huberman compreende a semelhança e representação a partir da noção de contato, de “um processo, uma figuração em ato que vem, aos poucos ou de repente, fazer se tocarem dois elementos até então separados (ou

qualidades dialeticamente (*Ibidem*, p. 204). Isto é, pensar a representação com a sua rasgadura, com aquilo da ordem do acontecimento visual que retribui nosso olhar: pensar a imagem a partir de um limiar que poderia muito bem ser explicado pelo paradigma do despertar e do esquecimento do sonho, ou seja, um limiar que separa o estado de vigília (a representação consciente e “lembrada”), e o estado do sono (a representação inconsciente e residual) (*Ibidem*, p. 205-206). Esse paradigma não apenas aproxima a obra de arte ao sonho, mas implica uma “solicitação a interpretar”, ou seja, implica compreender a obra de arte como recolhimento da matéria do sono (“como um rastro, um resto”), que faz “matéria de olhar” na imagem, solicitando sua interpretação (*Ibidem*, p. 206-207). É esse resto que retorna como um acontecimento que perturba a ordem de visibilidade da imagem, se apresentando como “potência virtual” e que é compreendido por Didi-Huberman como “sintoma” (*Ibidem*, p. 208).

separados segundo a ordem do discurso)” (*Ibidem*, p. 198). A semelhança se dá pelo contato, pela “colisão” e mesmo sua “infecção” desses elementos e não por sua identificação ideal ou absoluta (Didi-Huberman, 2013, p. 198).

Considerar o sintoma dentro da disciplina da história da arte como potência de rasgadura, isto é, como uma cisão na relação entre ver e olhar, representar e apresentar, levaria a pelo menos duas consequências, segundo o autor. Uma delas seria a impossibilidade de uma “síntese simbólica” e de uma “interpretação totalizante”, recusando todo princípio unificador do saber ou de síntese (*Ibidem*, p. 208). A segunda refere-se à mudança da “posição do sujeito do conhecimento”, um descentramento do sujeito do saber que ele produz (*Ibidem*, p. 209). Assim, o sintoma como ferramenta crítica problematiza e mesmo modifica “as condições do nosso saber, tanto sua prática quanto seus limites teóricos”, propondo em seu lugar “um saber do sintoma visual” (*Ibidem*, p. 208).

3 Crítica à iconologia panofskiana: (encarnação *versus* imitação)

Importante destacar que, a despeito das críticas ao método iconográfico-iconológico de matriz panofskiana, o qual se oporia às condições de visualidade propostas por Didi-Huberman, Panofsky teria também se valido de termos psicanalíticos freudianos, como sintoma, inconsciente e metapsicologia, em sua concepção de “forma simbólica” e em relação ao que ele denomina de “conteúdo intrínseco” das obras (*Ibidem*, p. 214).

No entanto, na crítica de Didi-Huberman, o uso por Panofsky da noção de “inconsciente” equivaleria a um “último conteúdo”, isto é, um conteúdo profundo, como uma essência do sentido da obra de arte, ao qual o sujeito criador imputaria, conforme cada época e cultura particular, na obra (*Ibidem*, p. 217). Esse conteúdo último, intrínseco,

ultrapassaria a própria iconografia e o sentido imputado pelo criador consciente, estando além dele, isto é, no nível do sintoma. Assim, o sintoma em Panofsky é aquilo que constitui o nível essencial de uma obra, que aponta para “uma história geral do espírito”, mas que permanece oculto até que seja acessado pelo escrutínio analítico do historiador da arte (*Ibidem*, p. 218-219). Concebido como função simbólica, o inconsciente panofskiano ultrapassa a individualidade do criador desses símbolos e se apresenta enquanto sistema filosófico passível de dedução analítica, se opondo à concepção sobredeterminada do sintoma em Freud (Didi-Huberman, 2013, p. 218-221).

A esse modelo adotado pela história da arte, baseado na legibilidade, no esquematismo e na dedução analítica, Didi-Huberman propõe uma abordagem alternativa de viés antropológico, centrada na visibilidade oriunda da metapsicologia freudiana, ou seja, nos “paradigmas teóricos da figurabilidade e do sintoma” (*Ibidem*, p. 239-240). Esse questionamento é em parte suscitado pelo estudo de Didi-Huberman sobre imagens cristãs, especificamente sobre o tema da encarnação, ou seja, sobre como o Verbo divino se faz carne, como ele acessa a visibilidade de um corpo, uma vez que esse divino seria algo irrepresentável. Essas imagens evidenciariam a insuficiência analítica dessa iconografia desenvolvida a partir da tradição humanista da história da arte e explicitariam a potência da rasgadura, a negatividade, que perturbam a ordem de visibilidade da imitação clássica (*Ibidem*, p. 240-242).

Destacaremos aqui dois exemplos abordados pelo autor em *Diante da Imagem*. Um deles são os sudários sagrados, incluindo o Mandylion de Edessa, a Verônica e o Sudário de Turim. Essas imagens denominadas “aquiropoéticas”, ou seja, imagens feitas sem intervenção humana, são objetos aparentemente “triviais” (são tecidos, panos, mortallas), mas carregam “o suposto privilégio [...] de terem sido tocados pela divindade” (*Ibidem*, p. 245). Caracterizadas por sua qualidade indiciária, funcionam como rastros ou vestígios “de um contato”, sendo, portanto, ao mesmo tempo, relíquias e ícones (*Ibidem*, p. 247). Diferentemente de meras representações do corpo de cristo em seu “aspecto”

físico, essas imagens enfatizam o “processo” e a materialidade da encarnação do Verbo, colocando em evidência um paradoxo visual: alcançam a forma de imagem, mas ultrapassam a mera representação figurativa (*Ibidem*, p. 242).

Didi-Huberman se interessa pela estrutura dessas imagens, no que concerne aos “procedimentos concretos de apresentação ou de ‘apresentabilidade’”, pois são imagens que não representam, mas revelam uma aparição, presentificando, neste caso, o Verbo divino (*Ibidem*, p. 245-246). Fazem figura daquilo que é irrepresentável, mas sua aparição não é total, nem absoluta, apenas parcial, isto é, revela-se como um vestígio, como um rastro desse contato. Nesse sentido, o que permite conectar esse ícone ao divino não se dá pela relação de representação direta do invisível no plano visível, mas por uma lógica própria da “economia da encarnação”.³

³ Cf. Mondzain, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Neste livro, a filósofa Marie-José Mondzain percorre uma série de definições do conceito de economia, desde a Antiguidade Clássica, visando elucidar como o conceito estaria intrinsecamente ligado à imagem e ao ícone. A economia é compreendida como uma espécie de “gestão da totalidade do visível” e está no cerne da “distribuição, administração e gestão da visibilidade, cujo protótipo é a encarnação, de onde derivam [...] a distribuição, a administração e a gestão de todas as visibilidades” (Mondzain, 2013, p. 41 e 55). Segundo a autora, “todos esses aspectos da economia encarnacional são integralmente encontrados na economia icônica” (*Ibidem*, p. 53). Isto porque há uma relação econômica na “gestação virginal da carne humana do Verbo”, entendida como uma “manifestação imaginal de Deus, sua semelhança perfeita e exata”, que permite que o corpo da virgem conceba o Verbo, trazendo “ao mundo a imagem do Pai”, numa gravidez humana (*Ibidem*, p. 52 e 62). A economia funciona como um “operador conceitual” que relaciona simultaneamente a “carne do corpo”, a “carne do discurso” e a “carne da imagem” estabelecendo uma relação que vai “do Verbo à legitimidade de seu ícone” (*Ibidem*, p. 34-35). Essa “distribuição da imagem do Pai em sua manifestação histórica, permitida pela economia do corpo materno” é o que “consagra a entrada do visível e da carne no conceito de economia” e é também o que permite que a figura e a história sejam introduzidas no pensamento teológico, conferindo legitimidade à defesa do ícone na filosofia cristã (*Ibidem*, p. 32 e 42). Em outras palavras, a economia encarnacional seria a “organização interna cuja visibilidade torna-se acessível a nós” (*Ibidem*, p. 40). No entanto, como ressalta a autora, esse vínculo que une “a economia e a manifestação visível não deve fazer crer que se trata de uma visibilidade simples e inteligível da realidade” (*Ibidem*, p. 40). Isto é, Mondzain parece corroborar o argumento de Didi-

Didi-Huberman (2013, p. 242) compreende essas imagens como sintomas, baseando-se na concepção freudiana de sintoma como um processo que transforma, no corpo, um conflito que não pôde ser resolvido ou modificado no mundo exterior. A encarnação, como sugere Didi-Huberman, mas também Mondzain, corresponde a um processo que se relaciona a uma economia do visível, isto é, uma relação que permite dar visibilidade ao divino num corpo. No entanto, há uma diferença importante entre encarnação e imitação: a encarnação, por assim dizer, seria “uma sintomatização” da imitação, compreendendo-a a partir da desfiguração que ela inscreve no corpo.⁴ Nesse sentido, essas imagens cristãs não apenas imitam o corpo de cristo em seu “aspecto” físico, mas enfatizam o “processo” e a materialidade da encarnação do Verbo. (*Ibidem*, p. 242).

Por um lado, essas imagens dão testemunho direto de um contato e, por outro, submetem a mimese a uma desfiguração sintomática, marcada pelo rastro visual deixado pela encarnação do Verbo. Esse caráter indiciário é o que vai constituir essa imagem enquanto sintoma, criando uma dialética da apresentabilidade: a imagem é simultaneamente presença (de um contato) e um recuo, incorporando uma virtualidade que a configura como aparição (Didi-Huberman, 2013, p. 243). Essa virtualidade, como sugere o autor, está na base da potência sintomática de configurar uma aparição, introduzindo uma “dialética elementar” à noção de imitação clássica (*Ibidem*, p. 243). O sintoma expressa, nesse contexto, o “acontecimento” (que desarranja “a ordenação codificada dos signos iconográficos”) e a “virtualidade” (que desarranja “a ordenação dita ‘natural’ da imitação visível”), surgindo como um contraponto ao “tema mimético da representação figurativa”

Huberman de que a visibilidade que se expressa materialmente não se constitui enquanto representação figurativa da realidade, apresentando-se de forma negativa ou ao menos resistindo a uma certa tradição da representação mimética (*Ibidem*, p. 40).

⁴ Como afirma Didi-Huberman (2013, p. 242), “a encarnação do Verbo não foi pensada de outro modo, em toda a tradição cristã, senão como essa modificação sacrificial de um único corpo tendo em vista salvar todos os outros de uma destruição, de um fogo ou de um tormento eternos”.

presente na história da arte (*Ibidem*, p. 244). Trata-se de uma dupla abertura em relação ao modelo de representação clássico: ao mesmo tempo em que essas imagens conferem ao tema da encarnação uma visibilidade – e, portanto, produzem uma “abertura” do divino “ao mundo da imitação clássica” – elas também provocam “uma abertura no mundo da imitação”, uma vez que a encarnação consiste justamente nesse processo que desarranja a representação mimética clássica (*Ibidem*, p. 243, grifos do autor).

Com isso, Didi-Huberman parece apontar para o fato de que a mesma economia que organiza o modo como o divino pode ser introduzido num regime de visibilidade acabaria desestruturando esse mesmo regime. Esses objetos indiciários, constituídos como vestígios de um contato divino, resistem duplamente à sua apreensão iconográfica e ao modelo de representação figurativo, mais se aproximando do “trabalho da figurabilidade” introduzido por Freud (*Ibidem*, p. 239). É justamente nessa tensão, compreendida pelo autor como uma potência dialética, que residiria toda a vocação sintomática das imagens e a partir da qual a sua crítica à noção de representação mimética será desenvolvida. Assim, o tema da encarnação é para Didi-Huberman uma via de aproximação para romper com essa tradição, abrindo espaço para o trabalho do visual nas imagens (*Ibidem*, p. 243).

Essas imagens de culto contrapõem-se ao modelo oriundo da tradição humanista da história da arte, apresentando-se como um verdadeiro limite para as imagens de arte (*Ibidem*, p. 244). Isso porque acersariam uma região de desejo profundo, inatingível por outras imagens, configurando-se como um objeto impossível, um limite de toda a representação (*Ibidem*, p. 244). Talvez justamente porque essas imagens não sejam apenas representações, mas presentificações que ultrapassam a forma de representação figurativa, impondo-se como objeto de desejo para todas as outras imagens.⁵

⁵ Estendendo esse raciocínio sobre a imposição do desejo, podemos pensar, a partir de *A Obra-Prima Desconhecida*, de Balzac, sobre a qual Didi-Huberman se debruça em *A Pintura Encarnada*, na obsessão de ultrapassar os limites do visível e atingir a

Num segundo exemplo sobre o qual dedica-se o autor, essa questão da encarnação aparece em termos de uma ênfase na materialidade da pintura. Didi-Huberman analisa o afresco de Fra Angelico, *Madona das sombras*, do século XV, a partir de uma abordagem incomum. Em vez de tratar iconograficamente o tema representado na parte superior do afresco, o historiador concentra-se nos painéis inferiores, que simulam pedras de mármore. Didi-Huberman observa a ausência de menção a esses elementos na literatura renascentista, justamente porque eles estariam “em desacordo com as ambições técnicas da pintura” daquele período (Larsson, 2020, p. 59, tradução nossa). Isso porque a técnica utilizada por Fra Angelico remontava a práticas exegéticas medievais que dialogavam com a doutrina da encarnação (Didi-Huberman, 2013, p. 261).

Figurar o divino, segundo a teologia medieval cristã – que teria sido ignorada pela história da arte humanista – contrapunha-se à tradição da representação renascentista contemporânea a Fra Angelico, uma vez que sua figuração só poderia ser alcançada em termos de uma “dessemelhança” [*dissemblance*] provocada na imagem (Didi-Huberman, 2013, p. 261; Larsson, 2020, p. 60-61). Didi-Huberman se apoia nos textos de Pseudo-Dionísio, o Areopagita (séculos V e VI), que tratam sobre como figurar o divino, uma vez que sua imagem não pode ser representada (Larsson, 2020, p. 61). Nesse sentido, o divino só poderia ser figurado pela negação da representação e da forma, o que será resolvido, no afresco de Fra Angelico, por uma ênfase no gesto e na própria materialidade da pintura (Didi-Huberman, 2013, p. 261; Larsson, 2020, p. 57).

Assim, a figuração dessa presença será produzida a partir da gestualidade pictórica empregada por Fra Angelico. À distância, o beato projeta jorros de tinta, simulando um “gesto de unção ou de consagração” (Didi-Huberman, 2013, p. 261-262). Esse gesto alude ao ato de santificação, configurando-se como “um rito de passagem” ligado ao

encarnação na pintura, a qual passa a atuar como motor, ou mesmo obsessão, da criação artística (Cf. Didi-Huberman, 2012).

batismo (*Ibidem*, p. 262). Tal escolha remete à economia da encarnação, que “supõe que a palavra possa se encarnar e que sua potência abstrata saiba devir – um devir chamado mistério, milagre ou sacramento – palpável como uma carne ou como um pigmento” (Didi-Huberman, 2013, p. 262). Aqui, a representação reside no próprio gesto pictórico que Fra Angelico simula e não no aspecto físico do objeto representado. Desse modo, Fra Angelico estabelece uma ligação entre o gesto imitativo e a liturgia, criando um “ícone – no sentido religioso e no sentido semiótico do termo – através de um ato de natureza indiciária” (*Ibidem*, p. 264).

Como destaca Didi-Huberman, a representação aqui se funde com o seu sintoma, “um ato de pintura no qual o aspecto, desagregado, se arruína” (*Ibidem*, p. 268). A materialidade da pintura e o gesto pictórico sustentam “todo o acontecimento de imagem”, presentificando em vez de representar, remetendo a um desejo da própria pintura: “um trabalho de figurabilidade no qual a ‘omissão’ do corpo descrito (espécie de *Auslassung* freudiana) indica a força de uma intensa condensação, e deixa na cor um vestígio *deslocado* da carne” (*Ibidem*, p. 268-269). O “Verbo encarnado”, sua virtualidade se presentifica não por meio de uma representação, de um *disegno*, mas de um ato, de um gesto de projeção da tinta (*Ibidem*, p. 269).

4 Considerações finais

No sentido aqui proposto por Didi-Huberman, figurar seria desfigurar, produzir uma dessemelhança. Significa pensar a semelhança como um drama da representação, aquilo que desfaz a coerência mimética (*Ibidem*, p. 272). Na crítica desenvolvida pelo autor à tradição da disciplina da história da arte, podemos extrair algumas questões fundamentais: como representar sem reduzir o regime de visibilidade da imagem à pura legibilidade descritível? Como romper com os regimes de visibilidade da imagem que ora recusam ou censuram a

imagem devido à sua suposta irrepresentabilidade, ora a elevam a um grau de fetichismo ou de objetificação? Trata-se de propor um outro modelo de representação, que não pode mais ser pensado apenas em termos representação mimética ou figurativa, mas como aquilo que recusa, como potência de negatividade, a possibilidade de uma correspondência ideal entre dois objetos.

Como demonstra o autor, “a eficácia das imagens cristãs” não pode ser plenamente compreendida pelos esquematismos e pelo iconografismo “desenvolvidos por uma história da arte humanista”, que herda suas noções fundamentais de Vasari e do neokantismo (Didi-Huberman, 2013, p. 240). A partir dessas imagens, Didi-Huberman problematiza o modelo de visibilidade ligado à legibilidade da imagem, em que o historiador da arte busca decodificar a imagem a partir de um sistema de signos decifráveis – sistema que reduz a experiência sensível ao que pode ser descrito – a partir de “exigência de natureza mais antropológica” (*Ibidem*, p. 239). Propõe que as imagens sejam interpretadas sob “os paradigmas teóricos da *figurabilidade* e do *sintoma*”, substituindo o modelo de visibilidade pelo trabalho do visual e da indeterminação do sentido da obra de arte (*Ibidem*, p. 239-240, grifos do autor). Embora Didi-Huberman não refute a capacidade de interpretação sob o princípio da imitação e da representação mimética clássicos, o autor busca tensionar essas noções explorando seus limites, suas insuficiências, ou, em suas palavras, seus “sintomas, crises ou *rasgadasuras*”, pensando assim “a imitação *com* o que é capaz de arruiná-la, parcial ou mesmo totalmente” (*Ibidem*, p. 240-241, grifos do autor).

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada* / Georges Didi-Huberman. *A Obra-Prima Desconhecida* / Honoré de Balzac. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

- DIDI-HUBERMAN. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020.
- MONDZAIN, Marie-José. "The Holy Shroud: How invisible hands weave the undecidable". In: LATOUR, B. *Iconoclash: Beyond the image wars in science, religion, and art*. Karlsruhe: ZKM, 2002.
- MONDZAIN, Marie-José. "What Does Seeing an Image Mean?". In: *Journal of Visual Culture*, v. 9, n. 3, 2010, p. 307–315.
- MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Um pintor e dois críticos: Milton Dacosta às voltas com Mário Pedrosa e Gilda de Mello e Souza

Rafael do Valle¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.10>

1 Introdução

O presente trabalho visa analisar a pintura de Milton Dacosta a partir da leitura que dois críticos realizaram, em momentos diferentes, de duas de suas exposições retrospectivas: a de 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, visitada por Mário Pedrosa, e a de 1973, na Galeria da Praça, Rio de Janeiro, visitada por Gilda de Mello e Souza. O que nos motiva é o desejo de remontar o discurso de modernidade subjacente nos ensaios críticos de Gilda de Mello e Souza. Todavia, o que há de moderno na autora parece ir somente até certo ponto. Ricardo Fabbrini (2016) aponta que os limites de sua crítica de arte moderna tornam-se mais nítidos quando comparada à crítica de Mário Pedrosa, dono de um claro projeto moderno em arte e arquitetura baseado na arte geométrica ou construtiva. Fabbrini observa que são raras as menções de Gilda de Mello e Souza à arte abstrata ou geométrica. Na reconstituição da trajetória de Milton Dacosta, a autora teria

¹ Doutorando em Filosofia na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Pesquisador bolsista da FAPESP. Integro o Grupo de Estudos Fundos Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza (IEB-USP). E-mail: rafael.valle@estudante.ufscar.br

priorizado o exame da figura e dos gêneros da pintura, deixando de lado as obras puramente geométricas. Se é assim, ao contrapormos a crítica de Gilda de Mello e Souza a de Mário Pedrosa, talvez possamos observar as possíveis diferenças entre os dois autores.

2 O pintor

Em 1929, Milton Dacosta dá seus primeiros passos no desenho e na pintura ao frequentar o ateliê do professor alemão August Hantv, em Niterói, sua cidade natal. Por ordem do professor copiava em papel quadriculado retratos de artistas de cinema. Seguindo na formação formal de pintor, aproxima-se da Escola Nacional de Belas-Artes, onde, por curto tempo, assiste ao curso livre de Augusto José Marques Júnior, entre 1929 e 1930. O próximo passo foi aderir, em 1931, ao Núcleo Bernardelli, ateliê fundado por ocasião do fechamento da Escola e coordenado por Edson Motta, onde artistas, como José Pancetti, se reuniam no porão do prédio da própria Escola em busca de liberdade de ensino e pesquisa.² Advém desse período de formação as suas paisagens e marinhas de acento pós-impressionista. Nos anos seguintes expõe seguidamente no Salão Nacional de Belas-Artes. Em 1936 realiza a sua primeira exposição individual, na Galeria Santo Antônio. Nesse período, conquista medalhas, certificados e prêmios, como o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro outorgado pelo 50º Salão Nacional de Belas-Artes, realizado em 1944. Graças à premiação embarca no ano seguinte para os Estados Unidos, frequentando a *Artist's League of America*, e de lá seguindo para a Europa, fixando-se em Paris, onde conheceria Pablo Picasso por intermédio do amigo Cícero Dias. De volta ao Brasil depois

² Em decorrência do fechamento da Escola Nacional de Belas-Artes durante a Revolução de 1930, alunos da instituição carioca, dentre eles Milton Dacosta, articularam-se para criar um espaço democrático e de renovado ensino de arte, fundando assim o Núcleo Bernardelli, a 12 de junho de 1931, e cujas atividades findaram em 1942. Mais sobre o Núcleo Bernardelli, ver Moraes (1982).

de três anos, acumula novos prêmios, como o Prêmio Governo do Estado conquistado no I Salão Paulista de Arte Moderna, em 1951; o Prêmio de Melhor Pintor Nacional, obtido na III Bienal de São Paulo, e o Prêmio Unesco de Reprodução, ambos em 1955, logo após um período de um ano e meio de estadia na Europa, acompanhando Maria Leonтина, sua esposa; em 1956, recebe o Prêmio Isai Leirnet de Arte Contemporânea pela sua exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo; no ano seguinte, vence o Prêmio de Aquisição na IV Bienal de São Paulo. Ainda em 1957 e novamente em 1958, participa da representação brasileira que concorre ao Prêmio Internacional Guggenheim. Essa ilustre trajetória culminou na primeira exposição retrospectiva de Dacosta, realizada pela Galeria GEA, Rio de Janeiro, em 1958. No ano seguinte, nova retrospectiva é realizada, dessa vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, comemorando seus vinte anos de pintura. O catálogo da mostra é prefaciado por Mário Pedrosa, cujo texto será o ponto de partida de nossa discussão.

3 O crítico

Mário Pedrosa, nosso primeiro crítico profissional a acompanhar de perto a produção artística de seu tempo do ponto de vista de um especialista, descrição concedida por Otilia Arantes (2021, p. 27), ao se voltar para os vinte anos de pintura de Milton Dacosta na retrospectiva realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1959, observa que há algo de virtuose no pintor fluminense. O virtuose brilha diante do público sem deixar transparecer os percalços para chegar até o momento no qual recebe os aplausos daqueles que “não viram e nem imaginam o prodígio de exercícios manuais que se empenhou até poder aparecer em público” (Pedrosa, 2003, p. 71). As fases iniciais de Dacosta não seriam outra coisa senão ensaios disciplinados antes da grande apresentação, que é o momento último em que o artista se encontra na sua trajetória exposta.

Segundo Mário Pedrosa, Dacosta foi o primeiro artista brasileiro a iniciar a carreira partindo já do Cubismo, “ou melhor, das repercussões da revolução cubista até as nossas praias provincianas” (*Ibidem*, p. 72). O pintor fluminense, sem pretensão de ser moderno, se formou em um ambiente em que se respiravam os ares da Escola de Paris, ali, nos arredores da Escola de Belas-Artes e certos cafés da Avenida Rio Branco, enquanto parte dos nossos modernistas deliberadamente embarcavam para Paris a fim de se modernizar. Ao atravessar a baía de Guanabara em direção à capital, com não mais do que 15 anos, Dacosta abandonou suas raízes, inclusive os ensinamentos do professor alemão. “Nunca foi um suburbano ou regional como Volpi, Portinari ou Tarsila”, escreve o crítico (*Ibidem*, p. 73).³ Como um bom jovem da cidade grande, seus temas de preferência são modernos, impressionistas e, quando muito, acadêmicos, dada sua “incoercível vocação clássica”, revelando, assim, seu distanciamento das questões nacionais ou sociais tão em voga, que redundavam no anedotário e no sentimentalismo.

Mário Pedrosa observa que Dacosta nunca pintou cenas populares, tanto rurais quanto urbanas. Mesmo seus ciclistas ou banhistas, do início da década de 1940, como os do quadro *A Piscina* (1942), “são reduzidos a isolados planos colorísticos, em que se percebe, sobretudo, o empenho do artista em desenhar posições formalmente ousadas para as figuras” (*Ibidem*, p. 73). Nessa medida, ainda que os temas sugiram certo anedotário popular, o pintor fluminense, despido de nostalgias, suburbanidades e caipirismos, foge de qualquer “naturalismo” ou “realismo”, avançando na criação de formas e na assimilação do cubismo. Até agora, nessas figuras em grupo, trata-se de uma espécie de paracubismo. É que, isoladas as figuras, dismantela-se a composição toda, evidenciando a falta daquela unidade integral tipicamente cubista. Na

³ Antônio Bento (1980, p. 8) sublinha que não há qualquer desprestígio aos três pintores nessa observação de Pedrosa: “Quis apenas o meu caro colega dizer que Dacosta se afastou desde cedo das preocupações com temas de trabalhadores brasileiros e casas proletárias, presentes nas obras desses nossos mestres”.

verdade, escreve o crítico, para além do cubismo essa fase possui uma fonte “muito mais literária que plástica” (Pedrosa, 2003, p. 73), que é a pintura metafísica de De Chirico, com seus manequins e objetos estranhamente isolados, e que tanto marcou pintores como Portinari, Guignard, Tarsila do Amaral e outros. A presença do espírito da poesia metafísica se estenderia, e só mais tarde Dacosta conseguiria unir plenamente objeto e espaço. Antes disso, o pintor fluminense continuaria a antagonizar objeto e espaço por meio de contornos acentuados e focos de luz na área interna das figuras. Sobre as composições dessa época, sintetizará Mário Pedrosa: “Faltava-lhes a contiguidade necessária para o arranjo formal único, íntegro. Mas de si mesmo ia ele encontrar a solução cubista realmente assimilada” (*Ibidem*).

Figura 1 – A Piscina.



Fonte: Dacosta (1942).

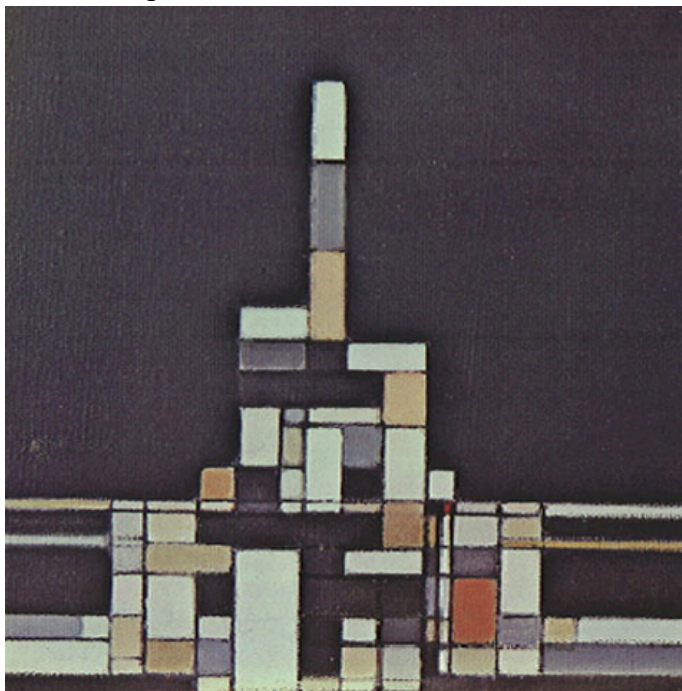
A solução formal aludida pelo crítico seria encontrada na fase dita de Alexandre, composta em sua maioria de mulheres com cabeças

poliédricas (ou cabeças “bola de rúgbi”), mas que comporta também a recorrente figura de um menino. É nesse conjunto de pinturas realizado após a viagem aos Estados Unidos e à Europa, financiada pelo prêmio do Salão Nacional de Belas-Artes, que antevemos os principais elementos da obra de Dacosta. Aqui, ele finalmente supera o antagonismo espaço-objeto, “projetando os limites deste no espaço envolvente” (Pedrosa, 2003, p. 73). Seguindo a lição cubista de Picasso, o pintor fluminense avança na criação de uma solução geométrica para seus esquemas corpóreos, sem precisar, com isso, se apoiar em modelos fornecidos pela geometria clássica. Como resultado, as especulações formais dessa série de figuras humanas firmariam a reputação de Dacosta enquanto pintor, é o que podemos apreender das seguintes palavras de Mário Pedrosa: “Foi essa fase que, pela segurança da composição por planos, pela beleza aristocrática e requinte do esquema de cores, lhe consagrou em definitivo a fama de pintor” (*Ibidem*). Contudo, a solução geométrica dessa fase logo não encontraria mais espaço à medida que o pintor fluminense marchava em direção à abstração.

Postas de lado as formas figurativas, condicionadas a algum esquema prévio, emerge a fase da pura abstração. “Para variar do esquema corpóreo humano”, escreve Mário Pedrosa (*Ibidem*, p. 74), “o artista, aprofundando a experiência do cubismo, entra a decompor os objetos em suas partes puramente formais, arrumando-as no plano para que alcancem a sucessão rítmica”. Dacosta começa por decompor vasilhas, garrafas, copos, xícaras e frutas e os dispor segundo um ritmo variado no espaço, e assim construir “as naturezas-mortas mais puras da pintura brasileira” (*Ibidem*). Nesse mesmo espaço, os quadrados e retângulos de antes, agora diminutos e num colorido vivo e variado, se aglutinarão no centro da tela para erigir os castelos e cidades da fase seguinte. É o caso de *Construção sobre Fundo Preto* (1958). A novidade atual é o “jogo óptico” proporcionado pelos retângulos que ora avançam em direção ao espectador, ora recuam, destacando-se do fundo plácido e monocromático. Em alguns casos, observa o crítico, esses

elementos extravasam a unidade da superfície ou ameaçam levar todas as peças abaixo. Quando essas formas geométricas ganham maiores proporções, a ponto de cobrir toda a tela, elas ganham novo estatuto graças à cor, que é substância. Na fase dos grandes retângulos monocromáticos, Dacosta se desapega da lição cubista, fazendo a voz de Morandi ecoar mais alto ao injetar matéria nos grandes planos.

Figura 2 – Construção sobre Fundo Preto.



Fonte: Dacosta (1958).

Ao lado desse percurso que encaminhou o pintor fluminense à abstração pura, iniciado ao regressar da segunda viagem à Europa, corria paralelamente um retorno à figuração ao iniciar a série de figuras com chapéu. Incoerência? Ecletismo? Se pergunta Mário Pedrosa. Esse, na verdade, é o ponto a que todos os ensaios do virtuoso o levaram. O geométrico não foi descartado, ele está intimamente articulado ao corpo humano. O que chamamos de “cabeça” pode adotar inesgotáveis formas, até as mais absurdas, como cabeças parabólicas em cálice ou

em cruz. No fim, essas figuras nada mais são do que os seres que habitarão as cidades e os castelos, espaços marcados por uma linha básica abstrata, sobre a qual o artista se apoia para não tombar.

4 A crítica

Passadas as comemorações dos vinte anos de pintura de Milton Dacosta, mais de uma década depois, uma nova retrospectiva do pintor fluminense é realizada, desta vez na Galeria da Praça, Rio de Janeiro, em setembro de 1973. Trata-se da exposição “Homenagem a Milton Dacosta”, que, nas palavras de Gilda de Mello e Souza (2009, p. 345), “veio mostrar ao público a evolução harmoniosa de um dos nossos maiores pintores”. Por ocasião da mostra, Gilda de Mello e Souza, crítica bissexta, como ela própria se definiu⁴, publicou na revista *Argumento*, n. 2, daquele mesmo ano, a sua leitura da trajetória da pintura de Dacosta. À guisa de introdução, a crítica escreve que:

Dacosta é um artista clássico e em seu temperamento ordenado e econômico não surpreendemos nenhum lampejo gratuito de invenção, nenhum abandono à facilidade de um momento. Tudo nele é conquista pausada e racional de quem observa, escolhe, desmonta, experimenta, critica. Entregue apenas às imposições da obra de arte, é admirável a desenvoltura com que, indiferente às modas, circula do figurativo ao abstrato (Souza, 2009, p. 345).

A retrospectiva, ainda que não abranja todas as fases pelas quais o pintor fluminense passou, acompanha seu amadurecimento artístico, no qual foi capaz de ultrapassar a figura por meio do desmonte do mundo até atingir a “essência do pictural”. Caminho até aqui repisado

⁴ Gilda de Mello e Souza, a primeira professora de Estética do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, onde atuou de 1955 a 1973, comenta sobre sua crítica de arte em entrevista a Augusto Massi: “A crítica que faço é uma crítica bissexta. Por isso, me permito escolher as obras com as quais tenho afinidade. E, em princípio, gosto muito de analisar coisas de mulher. Em segundo lugar, não afino com a arte heroica” (Souza, 2014, p. 107).

por Mário Pedrosa na retrospectiva de 1959. O que mudou nos últimos catorze anos na pintura de Dacosta foi que as peças foram reordenadas e reencaixadas, revelando mais uma vez a figura do corpo humano.

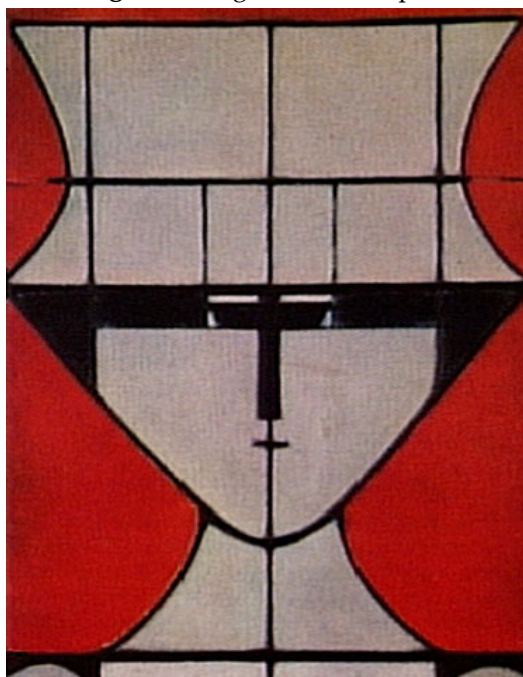
Por se tratar de uma mostra fragmentária, o recorte da trajetória do pintor fluminense parece se iniciar na produção imediatamente posterior à primeira viagem à Europa, a fase das *Meninas*. As telas dessa fase, como *Menina na bicicleta* (1949) e *Menina pulando corda* (1949), comportam figuras femininas marcadas pela mobilidade de seus corpos e pela oposição entre áreas iluminadas e áreas imersas em sombra. Segundo Gilda de Mello e Souza, essas telas, ao lado daquelas da fase de Alexandre, com o menino e as mulheres de cabeça poliédrica, seriam exemplos dignos da lição, não de Picasso, como observado por Mário Pedrosa, mas de Candido Portinari, com sua pintura literalizante.⁵ Ainda que a personalidade de Dacosta fosse outra, mais lógica e ácida, e que sua paleta de cores fosse sóbria, “preso ao assunto e a certas indicações realistas, continuava transpondo para a tela a marca das injustiças sociais” (SOUZA, 2009, p. 346). Em vez da deformação geometrizante de ascendência cubista, o que a crítica sublinha são os “olhos perdidos e machucados” que “insistem em traduzir o sofrimento”. De qualquer forma, pouco a pouco a bicicleta, a corda de pular e até mesmo o sofrimento serão abandonados em prol de um registro abreviado do mundo.

Porém, algo chama a atenção de Gilda de Mello e Souza. Nesse progressivo desmantelamento, o chapéu resistiu. Trata-se da série de pinturas retratando figuras de chapéu, cujos rostos estáticos são divididos em duas metades por uma linha longitudinal. O chapéu, que a princípio seria um mero ornato, é visto pela crítica atravessar a história da pintura, “desde as formas fantasiosas de Piero della Francesca, os mazzocchi orientais de Paolo Uccello, os toucados variados de Pisanello, os gorros de Holbein, os turbantes de Ingres, até o prosaico

⁵ Não que Mário Pedrosa não tenha observado a influência de Portinari sobre Dacosta. A esse respeito, o crítico escreve que, entre 1942 e 1943, o pintor de Brodowski exerceu evidente influência sobre Dacosta.

chapeuzinho de coco de Cézanne” (*Ibidem*, p. 347). Gilda de Mello e Souza ainda destaca que Henri Focillon, em *A vida das formas*, já havia se atentado para o acessório ao comentar que o grande chapéu de Arnolfini, retratado por Jan van Eyck, possui uma função estrutural específica, auxiliando na composição do quadro. Segundo a crítica, observamos o mesmo nas telas da fase em questão de Dacosta. Abdicada dos elementos acessórios, como o próprio cabelo, a figura humana carece de algo no seu topo. É o chapéu que completa a cabeça com dignidade, dando simetria ao rosto. Em sua fase final, na qual Dacosta abandona a abstração e reconstrói o mundo, retornando ao figurativo por meio do nu, o chapéu continua a marcar presença, mesmo com a resgate dos cabelos: “Seu valor formal é tão impositivo que, indiferente à verossimilhança, o artista recorre a ele mesmo nos nus, ressaltando-lhe muitas vezes a forma com a nota rutilante do colorido, um alaranjado ou um carmesim” (*Ibidem*, p. 348).

Figura 3 – Figura com Chapéu.



Fonte: Dacosta (1957).

Feita a análise arquitetônica da figura, Dacosta realiza o mesmo com a paisagem. Se antes as linhas que estruturavam a figura humana eram dispostas na horizontal, agora, na fase construtiva, a racionalização da pintura é ditada preponderantemente no sentido vertical. Voltando-se para essa nova empreitada do artista, Gilda de Mello e Souza (2009, p. 349) comenta: “Nessas telas largas, que nos sugerem a visão monumental e noturna da paisagem urbana, a cor ressurge em todo o seu esplendor”, isto é, contra um fundo escuro, formas geométricas coloridas são empilhadas umas sobre as outras de modo a insinuar prédios iluminados no noturno de uma metrópole.

Depois de Dacosta ter dissecado a figura a ponto de restar apenas as vigas que a sustenta e de ter reduzido a paisagem a formas geométricas, realização madura de sua pintura, ele retorna ao real e à valorização do tema, das linhas curvas e do colorido adocicado. A fase derradeira do pintor fluminense é a das Vênus, iniciada em meados da década de 1960, quando o curvilíneo corpo feminino, envolto de fitas e aves, emerge graciosamente na tela. Lidando mais uma vez com o tema, o pintor fluminense se afasta de vez da estética cubista, o seu ponto de partida, para se aproximar do *Art Nouveau* e das obras finais de Seurat. Contudo, como notou Gilda de Mello e Souza, não se trata aqui do desrecalcamento de um erotismo por ventura represado pela abstração ascética. O que está em jogo na pintura de Dacosta não é propriamente o corpo feminino, mas a própria pintura, isto é, “as lições dos que o retrataram [o corpo feminino] antes dele, repetindo a seu modo Rubens, a exatidão geométrica de Ingres, o sentido emblemático de Seurat, o insólito das poses do nu japonês” (Souza, 2009, p. 351).

Figura 4 – Vênus e Pássaro.



Fonte: Dacosta (1975).

Nessa medida, à questão de se o artista estaria regredindo e descartando o seu passado, a resposta é negativa. Não se trata de um retrocesso, mas uma continua entrega deliberada ao pictórico. Sua decisão é a de se manter pintor, e, a Dacosta, formas geométricas e figuras humanas são pictoricamente equivalentes. Portanto, a crítica pode concluir de forma resumida que:

o nu que a retrospectiva de Milton Dacosta nos oferece, nesta última fase curiosíssima de sua pintura, não proveio certamente de uma explosão do erotismo que a secura de sua pintura anterior teria represso. Deriva antes de uma explosão da própria arte, de uma recapitulação de sua história e do modo pelo qual, através dos tempos, o corpo feminino foi fixado — não apenas pelos pintores consagrados do Ocidente, mas pela estilização oriental, pela malícia da caricatura de costumes e pela graça das artes aplicadas (Souza, 2009, p. 352).

4 Considerações finais

A fase de Alexandre, ou dos cabeçudos, como o artista chamava suas figuras de cabeça achatada, marca o início de sua verdadeira expressão pessoal, algo como um “estilo Milton Dacosta”. Não que esse conjunto seja o seu melhor trabalho. As naturezas mortas, as cabeças com chapéus, as abstrações construtivas, as Vênus e tantas outras séries são trabalhos, na expressão de Antônio Bento (1980, p. 116), “da mesma qualidade”. Essa opinião, contudo, não é unânime. Para Paulo Venancio Filho (1999, p. 38), as Vênus “são um capítulo à parte que não está à altura da produção anterior”. O crítico observa um desnível artístico incompatível com a realização anterior do artista, uma vez que as Vênus escapariam ao puro raciocínio pictórico encapado até então. Ferreira Gullar, por sua vez, aponta que o pintor segue adiante, incorporando as suas contradições. À primeira vista, as Vênus podem parecer um retrocesso, porém, tanto a linha quanto a cor dessa fase ostentam o rigor das anteriores. Nada é gratuito ou por acaso. Dacosta continua sendo o mesmo cético, buscando sempre o fundamento da pintura.

A julgar pelas leituras dos dois críticos aqui analisadas, Milton Dacosta foi um pintor coerente em toda a sua trajetória. Ainda que Mário Pedrosa, salvo engano, não tenha escrito novas críticas sobre o pintor fluminense, uma vez que, entre as décadas de 1960 e 1970, tenha se exilado no Chile e na França e, ao retornar ao país, “pouco voltou a escrever ou opinar sobre a arte mais recentes” (Arantes, 2004, p. 13), podemos dizer que o crítico já pressentia o que viria quando encarou as figuras com chapéu, de forma que a ideia de virtuosismo continuaria válida. As Vênus seriam, então, o concerto final do artista.

Assim sendo, era natural que a fase das Vênus ganhasse destaque no ensaio de Gilda de Mello e Souza. Não seria o interesse por uma fase específica em uma mostra fragmentária o fator relevador dos limites de sua crítica de arte moderna, como sugere Ricardo Fabbrini (2016). Tendo atuado por longos anos como professora de Estética,

Gilda de Mello e Souza não exerceu a crítica como profissão, pouco circulando nos espaços artísticos. Enquanto crítica bissexta, que escolhe para análise apenas obras e artistas de seu interesse, ela não tinha um projeto de crítica definido como Mário Pedrosa. Se Gilda de Mello e Souza se engajou em algum projeto crítico, teria sido, segundo Otília e Paulo Arantes (1996), o da formação da pintura brasileira, na esteira de seus companheiros do grupo de Clima, como Antonio Candido, Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado. É provavelmente esse interesse pela formação de nossa pintura que leva a autora a recapitular a história da pintura por meio da obra de Dacosta.

Referências

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Este volume. PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. Moda Caipira. *Discurso*, São Paulo, n. 26, p. 33-68, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/38003>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: [s.n], 2021
- BENTO, Antônio. *Milton Dacosta*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1980.
- DACOSTA, Milton. *A Piscina*. 1942. Óleo sobre tela, 93cm x 116cm. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3599/a-piscina>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- DACOSTA, Milton. *Construção sobre Fundo Preto*. 1958. Óleo sobre tela, 27cm x 22cm. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2080/construcao-sobre-fundo-preto>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- DACOSTA, Milton. *Figura com Chapéu*. 1957. Óleo sobre tela, 27cm x 22cm. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3593/figura-com-chapeu>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- DACOSTA, Milton. *Vênus e Pássaro*. 1975. Óleo sobre tela, 62cm x 79cm. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2082/venus-e-pas-saro>. Acesso em: 2 dez. 2024.

- FABBRINI, Ricardo Nascimento. Pintura e Nacionalidade segundo Gilda de Mello e Souza. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 11, ano 6, p. 107-127, jul. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/70186>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- GULLAR, Ferreira. O rigor erótico de Milton Dacosta. In: GULLAR, Ferreira. *Arte contemporânea brasileira*. São Paulo: Lazuli, 2012, p. 25-27.
- MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.
- PEDROSA, Mário. Milton Dacosta: vinte anos de pintura. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 10, p. 71-75, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.60001/ae.n10.p71%20-%2075>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- SOUZA, Gilda de Mello e. A retrospectiva de Milton Dacosta. In: _____. *Exercícios de leitura*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p. 345-352.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Entrevista a Augusto Massi. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 89-112.
- VENANCIO FILHO, Paulo. *Dacosta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

Imagem e Comoção

Hélder de Moraes P. A. de Matos¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.11>

1 Introdução

Deve-se compreender o título de nosso texto levando em conta o seguinte encaminhamento: trata-se de pensar as imagens como modos de fazer, mas também como modos de pensar e de sentir, de maneira que, como ficções que são, se constituam como modulações e modalizações do sensível em sua dupla relação, ou em seu duplo sentido do sentido, a saber, a do sentido-percepção com o sentido-inteligibilidade.

Para tanto, retomaremos pontualmente a formulação schilleriana da experiência estética, tal como retomada por Jacques Rancière, momento crucial para pensar o modo de ser sensível da obra de arte no enquadramento estético. Desdobraremos, então, o desligamento representativo que caracteriza os três modos de ficcionar imagem no que Rancière nomeia por regime estético de identificação da arte. Podemos dizer que esses três modos de configuração da imagem estética constituem em linhas gerais uma poética não-mimética. São eles: *a palavra muda*, *a sintaxe frase-imagem* e *a imagem pensativa*. Começamos pela

¹ Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais e doutorando em estética na mesma instituição, Hélder Matos pesquisa, atualmente, imagens entre arte e política no pensamento de Jacques Rancière. E-mail: helderagostini1@gmail.com

formulação schilleriana da experiência estética, que é, para Rancière, uma imagem matricial do regime estético da arte.

2 Imagem matricial da estética.

Na décima quinta carta do livro “Cartas sobre a educação estética do homem”, de 1795, Schiller evoca a experiência estética que doravante marcará, diz Rancière, a identificação da arte. Diante da escultura antiga Juno de Ludovisi, Schiller encena a configuração matricial da experiência artística segundo a qual formula-se um novo modo de aparecer e de sentir, e, com isso uma comunidade singular: conjuga-se a livre aparência da estátua ao livre jogo do olhar do espectador, de modo que deusa e espectador, aspecto livre e jogo livre, sejam pegos “em um *sensorium* específico, anulando as oposições entre atividade e passividade, vontade e resistência” (Rancière, 2002, p. 5).

Essa anulação das oposições confere ao *sensorium* uma dimensão suspensiva e seu caráter de “identidade fundamental dos contrários” (*Idem*, 2009, p. 34). De um lado está a deusa, tal como descreve Schiller: ela se oferece livremente ao olhar, mas ao mesmo tempo retém-se, pois nada mostra, tampouco transmite qualquer mensagem. Ela nada quer, e em sua ociosidade figura uma indisponibilidade radical, habitando em si mesma ao passo que não se fecha em nenhuma autonomia celestial. Em suma, a livre aparência configura o encontro entre contrários que marca a experiência estética: a atração e a repulsa, o feito e o não feito, porque a estátua é produto de um fazer específico, mas não é feito, não é um produto, porque nada quer, porque não exerce nenhuma função, não age e não inspira mais devoção nem medo, como diz Rancière (2015, p. 188), a autonomia e a heteronomia, na medida em que a indisponibilidade radical da obra que confere a autonomia de uma vida separada só exista na heteronomia da experiência estética, em que ela é concebida como um modo de habitar um espaço comum, como sendo expressão de uma vida coletiva, como uma

“forma viva” do “espírito vital da comunidade” (*Idem*, 2002, p. 13). Trata-se, finalmente, da ideia cerne de identificação da arte segundo o pensamento estético, a de um sensível tornado “estranho a si mesmo” (*Idem*, 2009, p. 32-33, tradução nossa), tornado estrangeiro a si mesmo.

De outro lado, está o livre jogo do olhar, que caracteriza a posição do espectador na cena schilleriana, que, por sua vez, também se desdobra de uma identidade fundamental dos contrários e de um sensível tornado estranho a si mesmo. Não desenvolveremos esse ponto e suas razões, aqui, devido ao tempo e ao nosso interesse em compreender, a partir dessa cena matricial, os modos de fazer imagem no enquadramento estético.

3 O Desligamento estético

A experiência da educação estética passaria, para Schiller, “pela experiência de uma radical indisponibilidade e indiferença que a estátua exprime” (*Idem*, 2004, p. 51-52): a experiência de uma não posseção, de estranheza do que se mostra e ao mesmo tempo retém. A obra não estaria ligada à representação regulada, mas sua autonomia propiciaria uma relação sensível de indeterminação, como uma imagem lacunar de uma distância entre as “formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam dela” (Rancière, 2014, p. 56), e cujo princípio é a “(...) suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade” (*Ibidem*, p. 57).

Este estado estético suspensivo significa a derrota da *mimesis*, porque condiz com a suspensão da relação regulada entre o fazer e o sentir que a caracteriza. Para compreender esta derrota e o desligamento representativo resultante, tendo em vista, sobretudo, as maneiras de fazer imagem que definem nosso interesse aqui, retomemos os traços determinantes da configuração mimética das artes tal como ela se constitui imageticamente no regime representativo.

Da regulação representativa sobre a imagem, moldando-a a partir de uma tripla operação, assim se pode dizer:

1- há uma regulação da visão ou submissão do visível pelo dizível. Quer dizer, a fala organiza e contém o visível. O visível opera como complemento do que se diz: para expressar sentimentos ou emoções, expressar, portanto, o que está na alma. A função figurativa é a do complemento expressivo;

2- há uma relação regulada da surpresa. O enredo e a intriga são o bom desenrolar da ação. A poética aristotélica é paradigmática: o desenrolar da ação, como encadeamento linear e causal, é duplo: trata da passagem do não saber ao saber (reconhecimento) e da fortuna ao infortúnio (peripécia). Ao primado da ação se conjuga o modelo do corpo orgânico, determinado pela relação das partes a compor o todo;

3- há uma separação entre o real e a ficção, garantida pela *mímesis*. A *mímesis* é a técnica que subtrai a imitação da mentira. E ela garante a verossimilhança como regulação do que se faz ao sentir, criando o mundo da imitação por rede de critérios expressivos (Rancière, 2004, p. 43-44). De tal modo, realidade empírica e ficção se mantêm separadas.

O desligamento em relação a este apanágio mimético-representativo, a ruptura desse enquadramento representativo não define, todavia, nenhuma “(...) essência enfim encontrada de arte tal como ela é em si mesma” (Rancière, 2012a, p. 86). Mas podemos destacar, no que concerne aos modos de fazer imagem esteticamente, três modos de desdobramento desta desregulação.

4 A palavra muda

Primeiramente, a palavra muda é a desordenação da ficção poética em seus dois princípios: o do arranjo de ações (primado da ação/encadeamento causal/meios para fins) e o da submissão da parte ao todo (modelo orgânico do corpo). Ao invés do primado da ação ela faz-se no primado da linguagem, segundo o qual o novo modo de contar

histórias não se constitui mais como um arranjo de ações, mas um arranjo de signos. A descrição convém a esta primazia da linguagem, cujo excesso vem romper com a tirania da intriga (tal como Virgínia Woolf nomeava a necessidade da história) pela multiplicação dos eventos sensíveis: inscreve-se na lógica narrativa uma multiplicação de microeventos em que as ações, percepções, narrações e imagens participam igualmente da ficção literária. As pequenas percepções sensíveis tecem um efeito de igualdade na medida em que tornam possível a coexistência entre momentos heterogêneos. Trata-se aqui de ler a descrição não como incorporada pela narração para efeito de realidade, ou como complemento expressivo, como na lógica clássica, mas pelas lentes de uma “democrática coleção desordenada de imagens” (Rancière, 2009, p. 80) por meio da qual se desordena a lógica de meios para fins. O que está em jogo é a racionalidade ficcional: ou bem determinada pelo encadeamento causal, ou bem configurada pela multiplicação de eventos sensíveis coexistindo com a intriga ou em detrimento de sua predeterminação.

Rancière (2019, p. 33) cita, acerca de *Madame Bovary*, o nascimento do amor de Emma Bovary por Rodolphe como exemplo deste novo modo de compreensão da ficção. No meio da agitação de um comércio agrícola, Rodolphe a seduz com palavras e atitudes próprias a “seduzir uma pequena burguesa provinciana” (*Ibidem*), mas que não funcionarão segundo a lógica dos meios para fins, pois o amor de Emma nasce, diz o filósofo, como modificação produzida numa cadeia de acontecimentos sensíveis sem que seja efeito de nenhum cálculo. São as pequenas percepções encadeadas, como o calor de uma tarde de verão, os balidos das ovelhas, um perfume de baunilha, uma longa nuvem de poeira, uma lembrança de uma valsa, e tantos outros que irão, ao cabo de uma mesma corrente de microacontecimentos sensíveis, resultar na mão dela abandonando-se à do sedutor.

Essa profusão de eventos, que em Flaubert ainda está ligada à trama sentimental de Emma e de detalhes² narrativos, significa ainda a

² Rancière (2017, p. 46, 47, 51, 52, 54, 76) chama a atenção para a importância do detalhe

ruptura da relação de submissão entre parte e todo, característica da organicidade da ficção poética, ou melhor, do modelo orgânico do corpo. Ela tem a ver com o realismo e com a força que este tira da fraca relação de causas e efeitos, fiel à “experiência vivida dos indivíduos”

que caracteriza o modo de construção narrativa próprio dos relatos de Joseph Conrad. Contra a ideia de uma história que avança em capítulos, o detalhe é o que assegura o presente da cena narrativa, atestando ali a vida da experiência sensível contra a possibilidade de uma história. Quer dizer, o detalhe “é a textura do inevitável” (*Ibidem*, p. 48), inevitabilidade esta que se coloca contra o que seria próprio da representação, isto é, a ordem do “possível” (Rancière, 2017, p. 45-47). É no detalhe que se dá a multiplicidade dos acontecimentos e dos estados sensíveis, constituindo a realidade do perceptível, a partir de sua decomposição, bem como seu limite que impede que se constitua a história enquanto razões da situação e da ação. Assim sendo, a dinâmica de acontecimentos sensíveis cria, ao invés de uma totalidade orgânica da narrativa, uma “totalidade atmosférica” (*Ibidem*, p. 40), difusa e composta de partículas discretas, atestando a “vida universal imanente a cada configuração aleatória” (*Ibidem*, p. 40) presente na “grande coexistência” (*Ibidem*) da ordem das coisas. Em Conrad, diferentemente de Flaubert, em que a multiplicidade dos eventos se enquadra, ainda assim, na lógica da intriga, tendo em vista a concentração na subjetividade de Emma envolvida sentimentalmente na modalidade do desejo, do possível e do realizado, a “dinâmica narrativa atmosférica” (*Ibidem*, p. 50) explode a história e a ficção causal. O tempo da ficção passa assim da articulação entre o passado, o presente e o futuro, no modo da progressão e dos encadeamentos possíveis, para o “regime da coexistência” (*Ibidem*, p. 51-54), em que a realidade escapa “a qualquer cálculo das causas e dos efeitos” (*Ibidem*, p. 54), em que a realidade é feita das coisas como elas são, e não de como poderiam ser. Vale o interior de cada presente composto de vários presentes narrativos, provados cada um pela “precisão do ‘detalhe’” (*Ibidem*, p. 51). Já em Virginia Woolf, diz Rancière (2017, p. 64), “o romance sempre precisará de algumas organizações de ações”, colocando em questão no seio do próprio romance a tensão entre as duas figuras antagônicas do todo, a saber, a vida da experiência sensível e a autonomia dos acontecimentos, a multiplicidade das histórias possíveis, de um lado, e a intriga e sua “divisão” (*Ibidem*, p. 69), de outro, ou seja, a “chuva de átomos” (*Ibidem*, p. 64), o “grande lirismo da Vida impessoal” (Rancière, 2017, p. 72) e a “organização de ações” (*Ibidem*, p. 67) e a “velha mecânica que transforma a felicidade em infortúnio” (*Ibidem*, p. 69) através da existência da figura essencial à ficção moderna, “(...) o personagem que deve ser sacrificado para resolver a relação entre a verdade da chuva de átomos e a lógica mentirosa das intrigas” (*Ibidem*, p. 72), tal como acontece com Emma Bovary em *Madame Bovary*, Septimus em *Mrs. Dalloway* e com Albertine em Proust. Em *O fio perdido. Ensaio sobre a ficção moderna* (2017), Rancière distingue, assim, em Flaubert, Virginia Woolf e Joseph Conrad, as relações determinantes entre os acontecimentos sensíveis, suas multiplicações e coexistências, e o desenrolar da trama, da intriga e o desdobramento das ações cujas configurações definem os novos modos da ficção.

(Rancière, 2023, p. 88, tradução nossa), em que se multiplicam os pequenos fatos, mas também a presença dos tempos vazios, suspensos, que furam o encadeamento linear das partes, das ações, pelas diferenças de intensidades. Intensificando esta lógica, pode-se dizer que se mistura assim no seio do drama o que é de qualidades distintas: “um motim ali e uma conversa de amor aqui” (Rancière, 2011, p. 72-73) como dizia Victor Hugo em seu prefácio a Marie Tudor. Misturar na literatura o que é misturado na vida.

Por fim, a palavra muda se opõe, então, à palavra viva. Esta é aquela capaz de garantir o que diz e que se faz ato, é a palavra do orador ou a do herói trágico que vai até o fim de suas vontades e paixões. A palavra muda, por sua vez, é a de uma opacidade invadindo a narrativa, opacidade esta que resulta em uma interrupção da garantia do sentido: como arranjo de signos, a imagem nua é uma presença resistente, presença tal que oscila entre dois modos: a eloquência das coisas mudas, provocando subdeterminações do visível (signos e gestos que reverberam uma potência de história) - é a imagem hieróglifo - e a insignificância expressiva pela qual as coisas mudas (uma vestimenta, um muro) aparecem como presenças brutas, isto é, como imagem que vem interromper o relato. Ou seja, em termos de jogo do sentido, a palavra muda ora apela à ressonância significativa de um relato na coisa muda, ora apela à interrupção do sentido por sua insignificância expressiva. A palavra muda é então a linguagem que entra na materialidade sensível, operação de racionalidade imanente ao mundo comum. É a multiplicação literária realizada como potência de ficção na ordenação dos signos, o próprio devir sensível do pensamento e o devir pensamento do sensível.

Em *Mouchette*, de Bresson (1967), filme em que a jovem protagonista é filha de pai alcóolatra e mãe doente, e que sofrerá um abuso sexual, seguido da morte da mãe após o que se suicidará, há uma cena em que essa opacidade própria a criar uma imagem nua e resistente se coloca em ato. Na cena em que o caçador Arsène, que abusará de Mouchette a seguir, instrui a jovem o que ela deve responder aos policiais,

devido à briga que ele teve com o guarda florestal, Mathieu, ora Mouchette devolve impetuosamente as falas do abusador, ora ela as absorve sem que se saiba o que a jovem fará delas. Essa oscilação, segundo a qual ora a relação consiste em aderência ora em resistência, configura uma palavra muda na medida em que provoca subdeterminações na ordem gestual e comportamental, resultando, através de uma capacidade de não dizer, em uma “absorção dos signos sem retorno” (Rancière, 2012b, p. 64, tradução nossa) a partir da qual se desfaz a “trajetória linear dos intercâmbios” (*Ibidem*, tradução nossa). A força de opacificação, concretizada nas atuações vocais e gestuais, interrompe, portanto, por meio de uma lógica resistente, a garantia de sentido compreendida na lógica representativa que os fragmentos encadeados conferem às imagens.

5 A Medida Frase-Imagem

A medida frase-imagem é a possibilidade de ligar o que está distante, como operação de montagem, e com isso produzir sentidos que se subtraem, também, ao encadeamento causal e linear. Ela opera por justaposição, colocando lado a lado heterogêneos e ligando distantes. Ela assim se faz operando duas funções: a função frase e a função imagem, que agenciam ao mesmo tempo o que encadeia, como tonalidade dominante, e o salto, que liga os distantes. A função frase é a função do encadeamento, como na representação. Ela é o que dá carne, consistência. Cria um *continuum* feito com palavras ou formas visuais e tem a função do aparecimento da forma, por justaposição, colocando ao lado elementos heterogêneos para montar o *continuum*. A continuidade da carne é, pois, construída como um ritmo comum de posição das coisas lado a lado, em sua precisão e justeza, dando lugar, então, ao salto, à ruptura da imagem. A imagem é a potência disruptiva na medida em que ele desloca uma combinação sensível esperada ao ligar elementos pelo corte. O salto é o que coloca em conjunto duas ordens sensoriais distintas.

Podemos ler a medida frase-imagem na perspectiva da montagem alternada. A frase-imagem monta continuidades distintas. A frase encadeia, a imagem junta no corte os distantes. Um exemplo disso é a cena em que Florent, de “O ventre de Paris”, de Zola, republicano foragido, prepara um chouriço enquanto conta à sobrinha e à cunhada “a narrativa do homem comido pelos animais” (Rancière, 2012a, p. 58), a morte de seu companheiro. Essas duas sequências, a do contar a história e a do fazer o chouriço, são eventos paralelos e coligados, que terminam com a interrupção enigmática da imagem de um gato, o animal fetiche dos dialéticos, transformando a cena anterior (cena em que Florent aceita o convite da cunhada para ser inspetor no mercado central, sob outro nome, pois ele está foragido) em seu contrário, sob os auspícios da ironia e da derrisão.

Essa relação de montagem se faz em dois sentidos: dialético e simbólico. Colocando em conjunto coisas separadas, a montagem dialética aproxima incompatíveis, em vias de formar uma relação de estranhos entre si, revelando a lei de um outro mundo por trás das aparências anódinas ou gloriosas (*Ibidem*, p. 67). Rancière evoca o encontro de uma “bengala e sereias do Reno na vitrine antiquada da Passagem da ópera” (Rancière, 2012a, p. 66) no romance de Louis de Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926). Mas também é o caso da “fotomontagem militante (...)” (*Ibidem*, p. 66) que pretende descobrir e revelar um mundo atrás de outro. Como, por exemplo, “podem ser as imagens de *homeless* que Krzysztof Wodiczko projeta nos monumentos oficiais americanos, ou os quadros que Hans Haacke faz acompanhar de pequenas notas indicando as somas que custaram a cada um de seus compradores” (*Ibidem*, p. 66-67). O que há em comum é esse choque entre realidades, expondo na aproximação de distantes uma mistura conflitante.

Inversamente, opera a montagem simbólica. Ela consiste em produzir familiaridade entre estranhos. A reunião de heterogêneos se dá na forma do mistério. Mistério não é enigma ou misticidade, diz Rancière (*Ibidem*, p. 67). É fabricação de comum por analogia, o que permite um teatro de visibilidade, como reconhecer o pensamento do

poeta nos pés da bailarina, na abertura de um leque, e assim por diante. É, pois, mistério, traduzir o pensamento no sem sentido, pela comunidade das metáforas. Essa tradução de um em outro, essa comunidade, se dá, por exemplo, na tradução de Appia dos pensamentos de Wagner, não pelas pinturas formando os seus cenários, mas pelos feixes de luz e pelos praticáveis (*Ibidem*, p. 68), a fim de criar espaços rítmicos. Ou Loie Fuller que se traduz em figura luminosa de flor ou borboleta em seus espetáculos feitos com véus iluminados por projetores e com os quais fazia sua dança. É a analogia dando forma à comunidade por meio de traduções.

Destaca-se, também, o filme *O homem da câmera* (1929), do cineasta Dziga Vertov. Por motivos de tempo não poderemos analisá-lo aqui, mas a ideia central é a de que a montagem trabalha justamente no encadeamento de elementos diversos, na direção de criar uma homogeneidade e um copertencimento entre estranhos, entre distantes. O filme se faz na reunião de múltiplos movimentos capturados em variados espaços citadinos, tal como o passar dos trens, o dançar de uma bailarina, o trabalho na fábrica, e tantos outros, até mesmo o próprio fazer do filme neles se inclui. O cineasta cria, então, um *continuum* de movimentos, e a montagem é orientada à coexistência de tempos distintos, criando um tecido de grande ação coletiva, na medida em que todas essas ações se encadeiam rítmica e simultaneamente. Essa função da montagem exhibe claramente o potencial simbólico de produzir familiaridade, conexão, entre estranhos, o que se orienta, inclusive, na direção de produzir no espírito do espectador a energia dos movimentos. Essa junção global dos movimentos e do tempo efetiva, então, claramente, a dimensão simbólica da medida frase-imagem.

Rancière destaca, por fim, que a partir dos anos 1980 a montagem simbólica teria vigorado contra a dialética. Vigoraria então a analogia dando forma à comunidade, no reconhecimento entre estranhos, como um tecido inteiriço de copresença que autoriza e apaga todas as costuras.

6 Imagem Pensativa

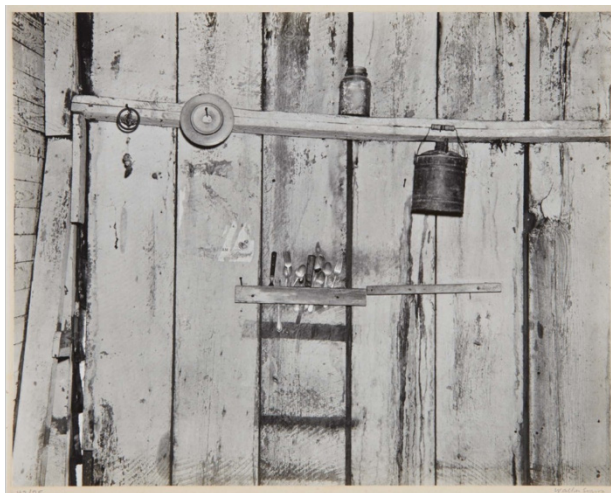
A imagem pensativa, por sua vez, é a imagem que comporta um pensamento não pensado, um pensamento que não é assinalável à intenção daquele que a produziu e que faz efeito sobre o que a vê sem que lhe associe a um objeto determinado. “A pensatividade designaria assim um estado indeterminado entre o ativo e o passivo” (Rancière, 2008, p. 115).

Ela decorre pela associação de regimes expressivos heterogêneos. Por exemplo, isto se dá na mistura entre artes. É o caso da escrita flaubertiana. Nela, o quadro invade a ação literária “pela passividade pictural” (*Ibidem*, p. 131), introduzindo na linha narrativa uma série de “micro eventos sensíveis que vem duplicar o encadeamento clássico das causas e efeitos” (*Ibidem*, p. 132) (retoma-se aqui a palavra muda, mas sob o signo da mistura entre as artes), tal como Flaubert pontua cada momento amoroso de Madame Bovary com uma pequena cena visual, diz Rancière (2008, p. 131). Flaubert duplica o encadeamento das ações e o relato orientado do começo ao fim com um encadeamento de imagens, que se dispersa de modo aleatório e que não tem, como seria o caso da figura clássica, uma significação exata de conveniência entre o próprio e o figurado.

Se a pintura invade a literatura resultando em uma substituição da lógica narrativa da ação pela pictorialidade descritiva, o inverso também é possível, no sentido de que a literatura pode também adentrar a imagem. Rancière chama a atenção para a invisibilidade do autor cara a Flaubert e ao fotógrafo Walker Evans, que faz suas imagens a partir de uma presença ausente, como na figura 1, *Kitchen Wall in Bud Field's House* (1936 *apud* Rancière, 2008, p. 125), fotografia em que o banal se torna impessoal. É uma fotografia em primeiro plano frontal, de uma parede de tábuas “com sarrafos pregados enviesados e seus talheres e utensílios de folha de flandres sustentado por travessas” (Rancière, 2008, p. 125). Em suma, “quatro tábuas e uma dúzia de talheres” (*Ibidem*), o que “representa bem o cenário da vida miserável dos

fazendeiros do Alabama” (*Ibidem*). Mas se não se sabe exatamente o que queria Walker Evans ao tirar a foto, trata-se, em termos ficcionais de constituição da imagem, da neutralização pelo impessoal que opera a indeterminação pela subtração do efeito expressivo. “O banal adquire (...) certa indiferença” (Rancière, 2014, p. 113), não por adjunção artística, mas por supressão. A neutralidade da frase e a neutralidade do enquadramento são, assim, peculiares aos dois artistas: “o artista deve ser invisível em sua obra, tal como Deus na natureza” (*Ibidem*, p. 113). A pensatividade se configura então como a presença latente de um regime de expressão no outro. E com ela a retirada do que tende à simples expressão de uma situação ou de um caráter determinado (*Ibidem*, p. 113).

Figura 1 – Kitchen Wall in Bud Field’s House.



Fonte: Evans (1936).

Por fim, a indeterminação da imagem pensativa decorre de sua intervalaridade entre ser representação ou obra de arte. Nesse sentido, pode ser compreendida como operação de desapropriação de semelhança, resultante da suspensão da identificação social da imagem. É o caso da fotografia de uma série realizada por Rineke Dijkstra (Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992, *apud* Rancière, 2008, p. 117), especificamente

uma fotografia que toma o formato do quadro e mimetiza seu modo de presença (*Ibidem*), na qual se encontra uma jovem adolescente em plano conjunto frontal, em pé, em uma praia, “de maiô fora de moda” (*Ibidem*) e uma atitude estranha (*Ibidem*), uma postura não ereta, como se pode ver na figura 2. O anonimato e a pouca expressividade beiram o misterioso, inscrevendo-se em uma série de fotografias que elaboram identificações, ou desidentificações, do mesmo tipo: seres quaisquer, de que não conhecemos a motivação nem o que pretendem expressar, e cujo teor representativo é atravessado, portanto, por um reconhecimento não apreendido. É o tipo de personagem que fora representativo, que povoa os museus, e que se tornou anônimo, fazendo da fotografia esse local intervalar entre produção de representação e produto de operação artística (Rancière, 2008, p. 117).

Figura 2 – Kolobrzeg.



Fonte: Dijkstra (1992).

É, pois, no intervalo entre o expresso e o inexpresso que a pensatividade se forma. Pensatividade esta resultante de uma dupla indeterminação: a da relação entre meios expressivos distintos, mas também a da indefinição entre ser representação ou ser obra de arte.

7 Considerações Finais

Por fim, cumpre notar que a imagem estética deve ser compreendida como mais que meras ilusões e menos que um organismo vivo, como que marcada por uma lacunaridade resultante da relação entre seu modo de ser e de fazer, o que nos permite lhes emprestar “vida e vontade” (Rancière, 2015, p. 200). É por diferença de potenciais e por heterogeneidade nas práticas compositivas que se dá sua emergência, e é nessa consistência de quase corpo que podemos aqui, sumariamente, delinear que faz parte de seu 1) modo de pensar a relação com o sentido e com o não-sentido (na opacidade e não sentido, nos sentidos dialético ou simbólico, na indeterminação de sentido entre o expresso e o inexpresso); mas também que faz parte de 2) seu modo de fazer uma prática de misturas (misturar na obra o que é misturado na vida, criando modulações do sensível; misturar ordens sensoriais distintas, a partir da conjugação de modulações e modalizações; misturar artes e regimes de expressão, a partir da operação de modalização do sensível); e que faz parte, por fim, de seu 3) modo de ser e de sentir o desdobramento do estatuto singular da intervalaridade constitutiva da imagem estética (ser presença resistente; ser elemento de uma relação; e ser entre arte e representação).

Referências

ALLOA, E. *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (coordenação), Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô /Estética).

- DIJKSTRA, Rineke. *Kolobrzeg*. 1992. Fotografia, 137,5cm × 107cm. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-kolobrzeg-poland-july-26-1992-p78330>> Acesso em: 28 abr. 2025.
- EVANS, Walter. *Kitchen Wall in Bud Field's House*. 1936. Fotografia, 20,32 cm × 25,4 cm. Disponível em: <<https://www.loc.gov/resource/fsa.8c52253/>> Acesso em: 28 abr. 2025.
- MOUCHETTE. Direção de Robert Bresson. Produção de Mag Bodard. França: Parc Films e Argos Films, 1967. Arquivo MKV.
- O HOMEM DA CÂMERA DE FILMAR. Direção de Dziga Vertov. URSS: VUFKU, 1929, youtube.
- RANCIÈRE, J. A revolução estética e seus resultados. Projeto Revoluções. *Issuu*, 2002. Disponível em: <https://issuu.com/aliceshintani/docs/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere_pdf> Acesso em: 22 nov. 2024.
- RANCIÈRE, J. *Partilha do sensível. Estética e Política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Éditions Galilée, 2004.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins fontes, 2014.
- RANCIÈRE, J. *Las distancias del cine*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2012b.
- RANCIÈRE, J. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique éditions, 2008.
- RANCIÈRE, J. *O fio perdido. Ensaio sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mari. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2017.
- RANCIÈRE, J. *Penser l'émancipation*. Dialogue avec Aliocha Wald Lasowski. La tour d'aigues: Éditions de l'Aube, 2022 et 2023.
- RANCIÈRE, J. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Éditions Galilée, 2011

O problema dos jardins na estética de Rousseau

Wilson Alves de Paiva¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.12>

1 Introdução

O primeiro problema que se coloca aqui é o seguinte: existe uma estética em Rousseau? É o tema ao qual tenho me dedicado alguns anos com discussões em congressos, artigos e, por último, o oferecimento de disciplina com esse título no PPGE/FE/UFG. Cheguei à conclusão que sim e, mais do que isso, que há em Rousseau não apenas uma estética, como também uma perspectiva de uma formação estética, parecida com a proposta de Schiller nas cartas que compõem a obra *A educação estética do homem*. Não é à toa que a epígrafe desta obra é uma pequena citação de Rousseau que diz: “Se é a razão que faz o homem, é o sentimento que o conduz”², extraída do romance epistolar *Júlia ou a Nova Heloísa*. Outras afirmações aparecem ao longo das cartas que revelam a concordância com o filósofo e romancista genebrino. Um exemplo

¹ Doutor em Filosofia da Educação pela USP e mestre em Filosofia Ética e Política pela UFG, com pós-doutorado em Cultura pela University of Calgary, Canadá e Estética pela Université Sorbonne, França. É Professor Adjunto da Faculdade de Educação da UFG.

E-mail: scriswap@ufg.br

² “Se c’est la raison qui fait l’homme, c’est le sentiment qui le conduit” - citação que se encontra em *Júlia ou a Nova Heloísa*, na Carta VII da *Terceira Parte* (Rousseau, 2006, p. 284).

disso é quando Schiller (2017, p. 24) afirma: “para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”. Além disso, ambos estão de acordo de que deve haver um fundamento objetivo do belo e que os seres humanos vivem na dinâmica entre razão e sensibilidade, podendo ter, na prática, a possibilidade de realização do belo. O que, no caso de Rousseau, e segundo minha tese, deve-se realizar no domínio da *natura facti* – cujo termo aplico à arte da jardinagem. E, na questão política, minha defesa é a de que o gatilho da desigualdade foi primeiramente um fenômeno estético, para depois ser político e, no fundo, o caminhar humano pela perspectiva do filósofo genebrino não foge da trajetória estética.

2 Entre a natureza, a arte e o jardim

Na sequência do problema apresentado na Introdução, outros aparecem. O segundo é o seguinte: Rousseau não escreveu nenhuma obra sobre estética e isso poderia desqualificá-lo como um esteta. Entretanto, no conjunto de seus escritos, desde a crítica que faz às artes, tanto na obra *Ensaio sobre a origem das línguas*, quanto no *Discurso sobre as ciências e as artes*, bem como em toda sua produção musical, teatral e novelística, é inegável que esse autor tenha desenvolvido um profundo conhecimento da beleza, da arte, do gosto e das percepções sensoriais.

Curiosamente, o elemento que mais se destaca nessas reflexões, e o faz um filósofo da estética bem diferente dos outros, sobretudo dos movimentos renascentistas e iluministas, é a natureza. Em Rousseau, portanto, a natureza se destaca como o elemento referencial de toda imitação, pois se revela como um modelo de pureza e autenticidade, especialmente em contraste com a sociedade e suas corrupções. Para Rousseau, a natureza representa a verdadeira condição humana, livre das influências e artifícios da civilização, que ele considerava responsáveis pela degradação moral e emocional do ser humano.

Já é bastante conhecida a ideia de que Rousseau acreditava que para encontrar a verdadeira felicidade e uma vida autêntica as pessoas deveriam se reconectar com a natureza. Em várias de suas obras aparece a ideia de que o homem, no estado natural, é bom e virtuoso, mas a civilização o corrompe. A natureza é, portanto, idealizada como um estado de equilíbrio e harmonia. Por isso ele abriu seu tratado educacional *Emílio ou da Educação*, dizendo: “Tudo é certo em saindo das mãos do Autor das Coisas, tudo degenera nas mãos do homem” (ROUSSEAU, 1973, p. 9).

No entanto, o que é “natureza”? O que pensavam os iluministas e qual a diferença da perspectiva rousseauniana? Segundo Ehrard, na obra *L’idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, o termo não é novo, mas remonta à filosofia da Renascença e da Antiguidade greco-latina de onde podemos tirar um sentido de “potência maternal”, porque tanto φύσις quanto *natura* “implicam uma ideia de espontaneidade criadora, de nascimento ou desenvolvimento harmonioso” (Ehrard, 1994, p. 12). De modo que, longe de uma definição precisa, os filósofos e escritores tinham em mente vários conceitos para o termo “natureza”, como aparece na própria *Encyclopédie*. No *Dictionnaire* da Academia Francesa, por exemplo, aparecem sete conceitos distintos, a saber: 1º o conjunto do universo, todas as coisas criadas; 2º aquele espírito universal que se reflete em cada coisa criada e pela qual todas as coisas têm seu início, seu meio e seu fim; 3º o princípio interno das operações de cada ser; 4º o movimento pelo qual cada homem é levado em direção às coisas que podem contribuir para sua conservação; 5º as feições e o temperamento; 6º uma certa disposição de alma; e 7º o estado de natureza do homem, em oposição à graça.³ Ehrard (1994, p. 751) comenta ainda que entre esses conceitos, aparece o sentido quase-divinizado (*Ibidem*, p. 53) que a coloca como “auxiliar de Deus” (*Ibidem*, p. 56) ou como “Deus mesmo”, segundo Descartes (citado por

³ De acordo com Ehrard (1994, p. 16, tradução minha).

Ehrard, 1994, p. 57) ou Malebranche que se declarava um “idólatra da Natureza” (*Ibidem*).

Outrossim, entre a *natura naturans*, que é a natureza processo, e a *natura naturata*, que é a natureza artifício, o jardim desponta, no pensamento de Rousseau, como uma *natura facti*, isto é, como uma reprodução da natureza e não uma mera imitação. Entretanto, a virtude do artífice se caracteriza pela maior ou menor aproximação do modelo, que é a própria natureza. Por isso que o modelo ideal de jardim é o Eliseu⁴, o jardim-refúgio da novela *Júlia ou a Nova Heloísa*, que imita o jardim inglês, o qual se contrapõe ao jardim francês. Neste último, a topiaria é sua arte maior, isto é, podar as plantas de modo ornamental e simétrico para mostrar o artifício humano sobre a natureza. Enquanto os modernos fazem com que a *natura naturata* oculte a *natura naturans*, sobretudo no modelo francês, em Rousseau é o oposto. Não que ele seja contra o artifício humano, nem contra uma ação virtuosa sobre a natureza, mas a “virtude do jardineiro”⁵ na perspectiva rousseauiana, está em ocultar a *natura naturata* pela exuberância da *natura naturans*. De modo que, “virtude” é a palavra-chave para entender a especificidade desse jardim, no sentido de *natura facti*. Na ótica rousseauiana, a paisagem não pode ser vista como espetáculo, como algo a ser pintado e admirado de longe, por meio de sua representação pictórica. É preciso ser experimentada e interpretada pela própria experiência sensível, de forma direta. Nisso reside a originalidade de Rousseau, para quem a experiência estética se desenvolve como uma experiência pedagógica. O que ocorre tanto no Eliseu, da *Nova Heloísa*, como em algumas cenas

⁴ Embora o termo venha do hebraico Elijah (אֵלִיָּהוּ), que significa Deus é salvação, o jardim de Rousseau – o Eliseu – nada tem a ver com o Jardim do Éden, ou com a concepção judaico-cristã de jardim da criação. A presença que se verifica é a do artifício humano que, embora lançando mão de sua arte, soube imitar a natureza da melhor forma possível.

⁵ Cf. Paiva, *O jardim de Rousseau e a virtude do jardineiro*, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/83324>.

do romance *Emílio ou da Educação*, no qual o preceptor proporciona a Emílio, seu aluno, a possibilidade de experiências semelhantes.

O que nos leva ao terceiro e mais importante problema: qual a real importância do jardim no pensamento de Rousseau? Para responder tal pergunta, é preciso ressaltar alguns pontos: o primeiro é a busca por um referencial máximo, que é a natureza. Mesmo que em alguns aspectos a obra estética de Rousseau tente reconstituir o modelo grego, como no melodrama *Pygmalion* e nas óperas ou nas ilustrações de seus escritos, os quais figuram heróis, deuses e semideuses da mitologia grega em abundância, a escolha de um modelo mimético é a natureza. Por isso ele diz no *Emílio*: “Os homens em seus trabalhos nada fazem de belo senão por imitação. Todos os verdadeiros modelos do gosto estão na natureza. Quanto mais nos afastamos do mestre, mais nossos quadros se desfiguram” (Rousseau, 1973, p. 396). Porém, seguindo esse raciocínio, em *Júlia ou a Nova Heloísa*, Rousseau faz uma observação interessante: “Sempre acreditei que o bom nada mais é que o belo posto em ação, que um estava intimamente ligado ao outro e que ambos tinham uma fonte comum na **natureza bem ordenada**” (*Idem*, 2006, p. 67, grifo meu). Seja “ordenada” pelo pensamento, na apreensão do real e em suas múltiplas interpretações estéticas, como a leitura da paisagem; seja “ordenada” tal como foi o Eliseu.

Na primeira perspectiva, há no Livro Terceiro do *Emílio* um trecho interessante: é quando o tutor busca ensinar as coisas do mundo físico, com foco na utilidade, há uma cena na qual o mestre conduz seu aluno para observar o pôr-do-sol, assim como seu nascer no dia seguinte, para comovê-lo. “Pura tolice! - diz o autor, pois - “é no coração do homem que está a vida do espetáculo da natureza; para vê-lo cumprir senti-lo” (*Idem*, 1973, p. 176). Em conexão com a segunda perspectiva, ele vai dizer na *Sétima Caminhada* de *Os devaneios de um caminhante solitário*:

As árvores, os arbustos, as plantas são o enfeite e a vestimenta da terra. Nada é tão triste como o aspecto de um campo nu e sem vegetação, que somente expõe diante dos olhos pedras, limo e areias. Mas, vivificada pela natureza e revestida com seu vestido de núpcias no meio do curso das águas e do canto dos pássaros, a terra oferece ao homem, na harmonia dos três reinos, um espetáculo cheio de vida, de interesse e de encanto, o único espetáculo no mundo de que seus olhos e seu coração não se cansam nunca (Rousseau, 2017, p. 85).

Entretanto, sem a exuberância de uma *natura naturans*, entra em cena a virtude do jardineiro (Paiva, 2009), em considerar que “tudo é certo ao sair das mãos do Autor das coisas (Rousseau, 1973, p. 9) e todo seu trabalho deve, portanto, imitar a própria natureza. Essa apologia à natureza alimentou um sentimento de busca das origens, de descoberta da bondade perdida, contrapondo-se ao quadro de desordem social, bem como de corrupção e degradação humana, que Rousseau tanto denunciou, fomentando um movimento naturalista que influenciou diversas outras tendências, como o Romantismo, plasmando na mentalidade moderna essa visão onírica para com a natureza, cuja inspiração é o jardim de Júlia.

Pelas palavras de Saint-Preux, ao descrever esse jardim, notamos que a virtude é a palavra-chave para entender a especificidade do jardim rousseauiano:

Esse lugar, embora muito perto da casa, está de tal forma escondido pela alameda coberta, que dela o separa que não é percebido de nenhum lugar. A espessa folhagem que o rodeia não permite que a vista penetre e está sempre cuidadosamente fechado à chave. Mal entrei, por estar a porta escondida por amieiros e aveleiras que somente deixam duas estreitas passagens de ambos os lados, ao voltar-me não vi mais por onde entrara e, não percebendo nenhuma porta, encontrei-me lá como se tivesse caído das nuvens. Ao entrar nesse pretensio pomar, senti-me atingido por uma agradável sensação de frescor que obscuras sombras, uma verdura animada e viva, flores esparsas por todos os lados, um murmúrio de água corrente e o canto de mil pássaros trouxeram à minha imaginação pelo menos tanto quanto aos meus sentidos; mas, ao mesmo tempo, julguei ver o lugar mais

selvagem, mais solitário da natureza e parecia-me ser o primeiro mortal a ter alguma vez penetrado nesse deserto. (...) Este lugar é encantador, é verdade, mas agreste e abandonado, nele não vejo trabalho humano (*Idem*, 2006, p. 409-411).

Nele há a conjugação da natureza e da cultura, numa ação conjunta que supera a contradição entre os dois termos e os conflitos a ela inerentes. Até porque, não existe, como podemos constatar com Groethuysen (1947 e 1949), uma dualidade de ideal em Rousseau. Como dois polos que, mesmo contraditórios, conjugam na realização de um todo. Quanto a isso, Starobinski, em *L'Oeil vivant* (1960), “aponta uma bipolaridade na obra de Rousseau, mas uma bipolaridade que não consiste apenas em uma oscilação entre dois termos antitéticos. Segundo o estudioso, diante de um mesmo problema, Rousseau recorre alternadamente a uma retórica da antítese ou a uma dialética da superação. Ora tudo se fixa em um sistema de oposição sem saída, ora os conflitos encontram sua solução em um plano superior” (Starobinski *apud* Vicente, 2005, p. 163). O que, neste último caso, entendemos ser seu plano político-educacional. Saint-Preux descobre que as águas do bosque são bem distribuídas para atingir um aproveitamento racional e econômico. Os pássaros, assim como outros pequenos animais, têm comida e abrigo ao mesmo tempo em que gozam de liberdade⁶. Como isso foi possível? Graças à determinação paciente de Júlia que mandava plantar trigo, girassol e outras sementes apreciadas pelas aves, além de lhes proporcionar água e espaço para seu deleite. Como uma lição de Júlia ao seu antigo professor, o jardim transmite a mensagem de que nem tudo está perdido e que, com muita arte e paciência, é possível imitar a natureza, abstraindo dela o que tem de melhor: a espontaneidade, a harmonia e a perfeição.

A paisagem, como elemento pictórico, apareceu na linguagem no século XVI e dominou a discussão até a época da *Enciclopédia*, que

⁶ Observação importante para entendermos o *Contrato Social* e concordarmos com Salinas Fortes (1989, p. 55) quando afirma que a liberdade é o atributo humano por excelência.

deu aos artigos “jardim” e “parque” o significado ainda pitoresco. Scruton (2011) comenta que durante o século XVIII os filósofos desenvolveram muitas discussões sobre a natureza e as paisagens, mas mais no sentido pitoresco e representativo. A originalidade de Rousseau se torna importante porque nele o termo “paisagem” não evoca mais a pintura, mas a própria natureza, ou pelo menos uma descrição bucólica da paisagem em sintonia com os sentimentos. Em Rousseau, um jardim não é uma cópia, uma mera imitação da natureza, mas uma recriação da beleza natural, a qual só pode resultar do labor artístico. Por isso que o modelo ideal de jardim é o Eliseu, abrigo do artista que desperta nele os sentimentos da natureza. Perspectiva que pode ser encontrada em outros autores. Andrea Wulf (2019, p. 64), por exemplo, relata em *A invenção da natureza* que “o jardim de Schiller era margeado nos fundos por um riacho, onde os homens se sentavam em um pequeno caramanchão. Uma pedra arredondada fazia às vezes de mesa (...). À noite, ouviam somente o gorgolejar do arroio e o canto do rouxinol”. À medida que o filósofo adentra o bosque menos percebe os traços da ação humana, ficando confuso diante da finalidade da obra, bem parecido à descrição que faz Saint-Preux do Eliseu na *Nova Heloísa*.

O tema dos jardins e da jardinagem ocupa historicamente um espaço controverso no estatuto das artes, pois não há uma teoria definitiva de que um jardim possa ser considerado uma obra de arte. Por muito tempo, sua definição esteve próxima do significado divino, lembrando o Éden do Gênesis ou o Elísio da mitologia grega, isto é, o lugar de todos os prazeres terrenos e a representação mesma de nossa felicidade perdida (Evelyn, 2001). Para uma definição mais precisa: “Segundo a sua etimologia, o jardim designa um terreno geralmente fechado onde se cultivam plantas úteis ou de amenidade. É um espaço fechado, ou seja, também um espaço protegido e moldado pelo homem, onde se podem cultivar e cuidar plantas preciosas” (Charbonnier, 2015, p. 1). No entanto, o prazer pelos jardins, como um lugar de consolo para o espírito humano, era algo comum no século XVIII. Tanto que Mandeville escreveu no Prefácio de sua *Fábula das abelhas*:

“Ninguém duvidaria, face às fétidas ruas de Londres, que eu preferiria um jardim perfumado ou um bosque repleto de sombras, no campo” (Mandeville, 2017, p. 13). Antes dele, o poeta italiano Boccaccio comenta, no *Decamerão*, no início da *Segunda Jornada*, que para escapar da peste, os personagens se refugiam em um castelo rural e deparam-se com um jardim. Diz ele ainda: “A vista deste jardim, a harmonia do seu desenho, as árvores, a fonte, os riachos que dele saíam, encantaram de tal modo as damas e os três jovens que todos eles afirmaram que, se existisse um paraíso na terra, não sabiam que forma lhe dar que não fosse a daquele jardim” (Boccaccio, 1976, p. 276).

De acordo com a antiga história da jardinagem, a qual remonta aos jardins babilônicos e egípcios, duas tendências se desenvolveram ao longo da história. Por um lado, um paisagismo bem metódico, projetado numa ordenação linear de plantas e construções, valorizando mais a presença de fontes, vasos, estátuas e pedras bem polidas. A ideia central é mostrar a arquitetura, a engenhosidade geométrica do conjunto das construções em perspectiva. A topiaria é sua arte maior, isto é, podar as plantas de modo ornamental e simétrico para mostrar o artifício humano sobre a natureza. Convencionou-se chamar esse estilo de o “jardim francês”, pois os maiores exemplos foram concebidos na França, cujos nome são conhecidos: os jardins de Versalhes, Chenonceaux, Chantilly, Villandry, Vaux-le-Vicomte, que colocam em destaque: fontes, terraços, balaustradas, labirintos, escadas e outras peças arquitetônicas e escultóricas cujo intuito é o de corrigir a natureza e adaptá-la ao desenho axial e à perspectiva clássica da paisagem.

O grande referencial desse modelo é o conjunto de jardins do Palácio de Versalhes, projetado pelo paisagista Le Notre⁷, e construído no reinado de Luís XIV, no século XVII.⁸ Os jardins do Rei Sol preservam o espírito geométrico, cartesiano, que é aprofundado pelo domínio

⁷ André Le Notre (1613-1700) foi o mais conceituado arquiteto e paisagista do barroco francês. Foi o criador dos jardins do Palácio de Versalhes, entre outros.

⁸ Segundo Bayer (1979, p. 133), “os artistas do século XVII entendiam por natureza a natureza humanizada e civilizada, como o parque de Versalhes”.

científico que vem do Renascimento: é o linear que é essencial, são as ciências, especialmente a matemática, a física e a astronomia que falam pelas musas. Contra a ideia de inacessibilidade do mundo medieval, cujos jardins eram restritos aos pátios internos dos mosteiros, o Jardim de Versalhes é aberto e foi criado para celebrar publicamente o artifício e a ciência, embora “construído para o rei”, como nos lembra Starobinski (1987, p. 14). E contra a ideia também medieval de subjugação do belo à sublimidade divina, isto é, a do *Deus artifex*, os jardins do estilo francês são um exemplo do domínio total da arte sobre a natureza, sujeitando-a ao rigor das formas geométricas, a fim de representar o auge da artificialidade, onde o jardim se destaca como uma monumental obra de arte, fruto da inteligência e da criatividade humanas que golpeiam e transformam a natureza. Por isso, o escritor francês Stendhal⁹, em *O vermelho e o negro*, ao falar de uma cidadezinha do interior da França, no início de seu romance diz: “Não esperem de modo algum encontrar na França estes jardins pitorescos que circundam as cidades manufatureiras da Alemanha, Leipzig, Frankfurt, Nuremberg, etc.” (Stendhal, 2003, p. 10).

O contrário disso é o modelo que brota da estética anglo-saxônica, com seu paisagismo pitoresco, tendo como exemplos o jardim botânico de Oxford e o jardim do Palácio de Stowe, no interior da Inglaterra. O chamado “jardim inglês”, difere muito do esquematismo cartesiano, pois sua organização espacial se desenvolve pela diversidade das plantas e pela disposição informal dos elementos que compõem o jardim, isto é, sua organização se dá sem linearidade, sem perspectiva e sem conformação geométrica. O jardim inglês busca refletir a Beleza da natureza, sem excessos e artificialidades, a não ser com algumas ruínas para provocar um ar de melancolia. Como afirma Schopenhauer (2003, p. 150):

⁹ Pseudônimo de Henri-Marie Beyle (1783-1842), considerado um dos maiores escritores franceses do século XIX.

A jardinagem inglesa, ao contrário, oferece à natureza oportunidade para desdobrar toda sua beleza, mostrando-a da forma mais vantajosa possível, reunindo árvores em belos grupos, abrindo vistas, perspectivas, introduzindo arbustos diversos e distantes, provocando assim variação e deixando ver a riqueza das figuras, ao alternar alturas e profundidades, ao cuidar da água, permitindo que ela manifeste sua natureza de todas as maneiras.

3 Considerações finais

Enfim, na ótica rousseauniana, a paisagem não pode ser vista como espetáculo, como algo a ser pintado e admirado de longe, por meio de sua representação pictórica. É preciso ser experimentada e interpretada pela própria experiência sensível, de forma direta. Nisso reside a originalidade de Rousseau, para quem a experiência estética se desenvolve como uma experiência pedagógica. Isso remete à ideia da natureza vivenciada, tal como ele próprio procurou experimentar durante toda sua vida e desenvolveu em sua escrita poética, tanto no tratado educacional *Emílio* quanto no romance *Júlia*. Em Rousseau o artifício não imita ou representa de forma simples, mas cria em forma de *poiesis*, valendo-se dos elementos naturais. Semelhante ao caso da estátua de Galateia, o sentimento humano envolvido, seja no jardim, na arte, ou na educação, deve dar vida ao objeto, de modo que a natureza e a cultura possam fundir-se sem prejuízo de nenhuma delas. Ademais, como diz Martin (2013, p. 92), há uma “coloração prometeica mesmo dentro do discurso órfico” quando, paradoxalmente, o jardim do Eliseu não deixa de ser uma ação humana e racional sobre a ordem natural, como aparece nas palavras de Júlia: “É verdade (...) que a natureza fez tudo, *mas sob a minha direção e nada há aqui que eu não tenha organizado*” (Rousseau, 2006, p. 410, grifo meu). Para Larrère & Larrère (1997, p. 101), é a verdadeira “arte do natural”, a qual serve de parâmetro para pensarmos a educação, numa fusão estética do belo e do bom, como resultado de um trabalho educativo, o qual tem na metáfora da jardinagem sua expressão máxima.

No caso do Eliseu, onde o jardim é construído pela virtude da personagem, as águas do bosque são bem distribuídas para atingir um aproveitamento racional e econômico; os pássaros, assim como outros pequenos animais, têm comida e abrigo ao mesmo tempo em que gozam de liberdade; e, enfim, tudo é feito de modo a não perturbar, ou perturbar menos, a ordem natural. Como dizem Larrère e Larrère (1997, p. 16): “se o homem está na natureza, faz parte dela e sua ação não é necessariamente perturbadora, pelo contrário, a natureza pode ser beneficiada”. Ademais, seu esforço tem a virtude de afirmar as regras de uma arte do natural, cujo artifício se realiza com vistas a uma natureza humanizada pela via da imitação reprodutiva, a qual vai além da *mimesis* e atinge o sentido de *poiesis*. Como diz Kant, na *Crítica do Juízo*, que o botânico sabe o que uma flor deve ser, é porque não apenas ele, mas a florista, o jardineiro, as pessoas apreciadoras de plantas e, na verdade, qualquer um sabe quando uma flor é bela, quando uma planta ornamental agrega beleza ao ambiente. Não é preciso conceito para isso. Talvez por isso que Rousseau não se tenha dado realmente o trabalho de definir precisamente o que entendia por natureza, por paisagem e por jardim, procurando apenas a conversão do sentimento.

A metáfora da jardinagem no mundo social está em apreender o pressuposto da originalidade para bem conduzir o processo de reconfiguração do homem numa sociedade corrompida, bem como a reconfiguração da própria sociedade. Como no Eliseu, é a razão que deve servir de base para a condução do processo, sem esquecer da consciência como guia de tudo. Sem as duas não há virtude, nem, tampouco, o resgate da originalidade que, por sinal, parece ser o fim ao qual se destina a introspecção retroativa e a conversão de Rousseau. Pois o sentido não é o da negação e o da destruição das condições naturais, mas o de sua imitação. Eis aqui mais uma diferença do jardim de Rousseau para com o jardim da criação e até mesmo para com o jardim francês, ou o jardim inglês, cuja compreensão nos auxilia entender seu projeto de formação humana, o qual procura refletir sobre até que ponto o homem pode e deve interferir no curso da natureza. Enquanto o jardim francês

demonstra a racionalidade e o artifício dominando a natureza e conformando-a à similitude da engenhosidade humana, o jardim inglês busca, pelo contrário, facilitar e possibilitar o livre curso da natureza.

Mais próximo à concepção inglesa, o jardim rousseauiano destaca-se por ser simples: plantas da própria região dispostas de forma a tornar o ambiente alegre e agradável. A matéria-prima dessa obra de arte é a própria natureza, e o artista, o homem sensível que consegue captar os desígnios naturais e produzir sua obra da forma mais autêntica possível. Porque, como diz Starobinski (2001, p. 179), em Rousseau, “é a natureza que oferece o remédio do mal, ou então é a arte aperfeiçoada”. O que significa que as duas têm o mesmo efeito, em termos medicamentosos, mas é, por um lado, como diz Lefebvre (1997, p. 56), a natureza que abre espaço para a emoção estética e é ela que “revela ao espírito os mistérios do mundo”; por outro, mesmo que Rousseau declame emocionado: “Oh natureza! Oh minha mãe! Eis-me só sob a tua guarda; não há aqui homem algum manhoso e velhaco que se intrometa entre ti e mim” (ROUSSEAU, 1968, p. 630), há, sim, algo que se interpõe, ou se “intrometa”, como ele diz, entre a pessoa e a natureza: a arte. Claro que não de um modo velhaco ou manhoso, mas de modo virtuoso, tal como a ação de Júlia com seu jardim e de Jean-Jacques com seu Emílio. Em todos os casos o vetor desse movimento é o “fogo do amor”, como diz Babbitt (1947, p. 302), ou a sensibilidade humana, que resulta de um amplo projeto de formação estética, como tenho tentado demonstrar em alguns textos, assim como nesta apresentação.

Referências

- BABBITT, Irving. *Rousseau and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1947.
- LARRÈRE, Catherine; LARRÈRE, Raphaël. *Du bon usage de la nature: pour une philosophie de l'environnement*. Paris: Champs Essais, 1997.
- LECERCLE, Jean-Louis. *Rousseau et l'art du roman*. Paris: Armand Colin, 1969.
- LEFEBVRE, Philippe. *L'esthétique de Rousseau*. Paris: Sedes, 1997.

- MANDEVILLE, Bernard de. *A Fábula das Abelhas ou Vícios Privados, Benefícios Públicos*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- MARTIN, Christophe. La nature dévoilée (De Fontenelle à Rousseau). *Dix-huitième siècle*, n. 45, 2013. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2013-1-page-79.htm>.
- PAIVA, Wilson Alves de. O jardim de Rousseau e a virtude do jardineiro. *Cadernos de ética e filosofia política* (USP). Vol. 1, n. 14, 2009.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 5 vols., Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959-1995.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Lisboa: Portugália Editora, 1968.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação*. São Paulo: DIFEL, 1973.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou a Nova Heloísa*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Laurent de Saes. São Paulo: Edipro, 2017.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dicionário de Música*. Seleção, tradução, apresentação e notas por Fábio Stieltjes Yasoshima. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- STAROBINSKI, Jean. *The invention of liberty*. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1987.
- STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*: ensaios. Tradução de Maira Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Tradução de Maria Cristina F. da Silva. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.
- WULF, Andrea. *A invenção da natureza*: a vida e as descobertas de Alexander Von Humboldt. Tradução de Renato Marques. 2ª. ed. São Paulo: Planeta do Brasil 2019..

Estética da ação poética

Teatro épico e história em Benjamin e Brecht

Caio Graco Queiroz Maia¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.13>

1 Introdução

O objetivo deste texto é expor a relação entre história e teatro épico, na forma em que esta relação pode ser delineada a partir dos textos de Walter Benjamin e Bertolt Brecht. No primeiro momento, mostraremos como Benjamin e Brecht defendem o uso da história como conteúdo do teatro épico. Em “O que é teatro épico?”, Benjamin (1994), citando Brecht, salienta que tal uso, ao permitir a exposição do público ao fato temporalmente distanciado, tornaria mais claro o componente de mutabilidade na história. Pois ficaria evidente ao público que as engrenagens sociais daquela época, responsáveis por mover as ações dos personagens, já se extinguíram. Em outras palavras, representar a história no palco significaria iluminar a possibilidade de que o campo social pode ser modificado. Mas é possível ir ainda além. Para Brecht todo fato no palco deve ser historicizado, mesmo os atuais. Pois, assim como com relação ao passado, a *historicização* do atual permitiria ao público ver o acontecimento marcado pelo aspecto de transitório, localizando-o e limitando-o a determinada época, a determinada estrutura social. A *historicização* é, portanto, uma técnica fundamental do teatro épico.

¹Doutor em filosofia pela Universidade Federal de Sergipe.

E-mail: caiogracoqueiroz@hotmail.com

Em um segundo momento, exporemos uma possível problematização da *historicização* brechtiana, a partir de *The historical experience in german drama: from Gryphius to Brecht*, de Alan Menhennet (2003). Para Menhennet a historicização de Brecht pode constituir-se como um prejuízo para o tratamento dos fatos históricos no teatro, na medida em que direciona o olhar estritamente para a camada social destes fatos, em busca de, em suas palavras, uma “história marxista”. Mostraremos como as teses de “Sobre o conceito da história”, de Benjamin, principalmente o seu tratamento sobre o conceito de *empatia* do historicismo, podem contribuir para responder a problemática levantada por Menhennet.

2 Uso da história e historicização no teatro épico

O tema da história e do histórico certamente não é o mais trabalhado por Benjamin em “O que é teatro épico?”. Contudo, é possível distinguir dois tratamentos da história no texto: o primeiro, que o atravessa completamente, diz respeito ao *momento histórico do surgimento do teatro épico*, seu rompimento com formas ultrapassadas e sua afirmação como legítimo teatro contemporâneo. O segundo, que é mais pontual, diz respeito ao *uso e à adequabilidade do uso de temas históricos nas peças do teatro épico*. É este último que nos interessa, para o qual a seguinte passagem é a mais relevante:

A literalização do teatro sob a forma de frases, cartazes, títulos — sua afinidade especial com as práticas teatrais chinesas deve ser objeto de uma investigação separada — tem como função “privar o palco de todo sensacionalismo temático”. Brecht vai mais longe ainda, nessa mesma direção, e se pergunta se os episódios representados pelo ator épico não deveriam ser conhecidos de antemão. “Nesse caso, os episódios históricos seriam os mais apropriados.” Mas também aqui certas liberdades seriam inevitáveis, a fim de colocar a ênfase não nas grandes decisões, correspondentes à expectativa do público, mas em aspectos individuais e incomensuráveis. “Pode acontecer assim, mas

também pode acontecer outra coisa, completamente diferente” — essa seria a atitude básica de quem escreve para o teatro épico. Ele se relaciona com sua história como o professor de balé com sua aluna. Sua primeira preocupação é flexibilizar as articulações da discípula até os limites do possível. Quer distanciar-se dos estereótipos históricos e psicológicos, como Strindberg em seus dramas históricos (Benjamin, 1994, p. 84-85).

Benjamin, citando algumas passagens de Brecht, salienta dois pontos que justificariam, no teatro épico, o uso de acontecimentos históricos e, ao mesmo tempo, a liberdade em relação a eles. O primeiro é o *conhecimento prévio*, que corresponderia a um acesso anterior do público aos principais momentos do enredo da peça, o que a esvaziaria do “sensacionalismo”, do forte caráter emotivo atrelado ao desconhecido e à surpresa. O uso da história no enredo, de fatos históricos bem conhecidos por todos, possibilitaria a anulação desse efeito. Soma-se ainda a essa atitude de esvaziamento do sensacionalismo a negação da ênfase nas grandes decisões históricas, isto é, nas ações dos grandes personagens históricos, em geral da classe ou cultura dominante, sublinhando em vez disso fatos menores e em geral esquecidos. O segundo ponto é a intenção de expor ao público, diante dos fatos históricos apresentados, a *possibilidade do outro*, a possibilidade de que a história acontecesse de forma diferente. Ao nosso ver, Benjamin defende que, ao “flexibilizar as articulações” da história, o teatro épico aponta para as possibilidades revolucionárias dessa mesma história. Aludindo ao fato histórico como apenas um fato possível, esse teatro direciona-se para a história disponibilizando as potencialidades dos *agoras* do passado — dos momentos em que se decidiu pelo que se efetivou — e, por consequência, do *agora* atual, campo aberto para o que vai se efetivar.

Tal leitura benjaminiana do teatro épico se aproxima muito daquela que pode ser encontrada nas teses de “Sobre o conceito da história” acerca da historiografia e da atividade do historiador. Nas teses, é afirmado como papel de uma historiografia de base materialista histórica, contra o historicismo, a recuperação das forças revolucionárias

esquecidas do passado, capazes de energizar as potencialidades revolucionárias do presente, na medida em que este responde ao apelo por salvação daquele. Trata-se justamente de escrever a história em desalinho com perspectivas de *progressão causal*, em função de uma *descontinuidade* capaz de sublinhar e relacionar “agoras” ao longo do tempo. Recusando a ideia de presente como transição e o esvaziamento do tempo relativo ao “fato histórico”, esse método imobiliza os “agoras” ao longo da história para preenchê-los com suas tensões, com suas possibilidades revolucionárias, a partir da configuração do presente:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico enquanto o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido (Benjamin, 1994, p. 231).

Rompendo com a sequência vazia de fatos históricos, seria possível relacionar tensões do passado e do presente que, distantes cronologicamente, podem ser dispostas em uma mesma constelação. Ou ainda adentrar os “agoras”, de relacionar momentos históricos separados por séculos, a partir de suas configurações, como se se tratasse de um único e mesmo “agora”:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso, um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados

por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico (Benjamin, 1994, p. 232).

Amparado sobre bases teológicas, Benjamin afirma que a imobilização do tempo na história significaria a possibilidade de redenção de um passado oprimido justamente com a libertação do presente em que esta opressão se apresenta mais uma vez. O objetivo da historiografia materialista histórica, portanto, é expor a configuração imobilizada de um momento histórico, preenchido das tensões cuja reverberação atravessa décadas, séculos. Se o aspecto teológico não aparece no ensaio sobre Brecht e o teatro épico, a ideia de uma revisita ao passado, no sentido desfavorável a uma história oficial, e em busca de elementos outros, de possibilidades outras, parece ser comum a ambos os textos.

Se quisermos, no entanto, avançar ainda mais na questão da história como conteúdo do teatro épico, e apontar de forma mais profunda sua relação com a filosofia da história benjaminiana, é necessário tratarmos diretamente com os textos de Brecht, tanto de suas peças quanto de seus ensaios sobre teatro. Acerca destes últimos, há diversas passagens pontuais sobre o tema. Por exemplo, no ensaio “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”, publicado em 1936, Brecht afirma que uma das diferenças fundamentais do teatro épico com relação ao teatro tradicional burguês está justamente na historicidade do primeiro. O tema do teatro burguês, afirma, é o “eterno humano”, isto é, um humano universal e a-histórico, com o qual qualquer espectador pode se identificar. (Brecht, 2005, p. 85) Não importaria a este tipo de teatro a localização histórico-social do espectador, não importariam sua classe e sua origem. Suas peças são escritas para que qualquer um possa se identificar com o protagonista e se revoltar com os antagonistas. Ou mesmo sentirem piedade daqueles que sofrem, mesmo que

estes pertençam a uma classe que historicamente é responsável pela opressão da classe social a que pertence o grande público. O teatro épico, ao contrário, apenas expõe um acontecimento no palco atrelado a suas coordenadas histórico-sociais, mesmo que se trate de um acontecimento corriqueiro, cotidiano. (*Ibidem*, p. 86) Em outro ensaio denominado “Pequeno órgãoon para o teatro”, publicado em 1949, Brecht afirma que o intuito de seu teatro é fornecer certo distanciamento entre espectador e personagem, de forma que não haja uma identificação sentimental imediata. A historicidade nas peças do teatro épico proporciona determinada mediação entre o palco e público, para que o olhar deste último não seja dotado de empatia, mas sim dotado de perspicácia crítica. A passagem que se segue, embora extensa, é preciosa pela clareza com que Brecht dá tratamento ao tema:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto. Este contexto tem de ser definido em termos de relatividade histórica. Isto significa que precisamos nos desvencilhar do hábito de tomar estruturas sociais diferentes de épocas passadas, desvestindo-as de qualquer elemento que as façam diferentes, de maneiras a fazê-las aproximarem-se mais ou menos da nossa, a qual, por sua vez, adquire um caráter de algo desde sempre existente e, portanto, eterno. Todavia, precisamos deixar certas diversidades das diferentes épocas, não esquecendo jamais sua efemeridade, de forma que nossa época possa ser também entendida como efêmera. [...] Se os personagens em cena forem movimentados por impulsos de caráter social, que variam de acordo com as épocas, se assim considerarmos, estaremos dificultando uma aclimação emocional do espectador. Não poderá simplesmente sentir: esta é a maneira que eu agiria; mas, dirá, quanto muito: se eu tivesse vivido sobre essas circunstâncias... E se encenarmos peças de nossa própria época como se fossem peças históricas, é possível que pareçam ao espectador igualmente singulares as circunstâncias em que ele próprio age — e é aqui que a atitude crítica começa. As “condições históricas” não devem, evidentemente, ser imaginadas (nem tampouco cons-

truídas), como poderes misteriosos (como pano de fundo); pelo contrário, elas são criadas e mantidas pelos homens (e serão, quando for o caso, modificadas por eles). É a ação se desenrolando em nossa frente que nos permite ver essas condições históricas como elas são (Brecht, 1967, p. 197-198).

Em outras palavras, para Brecht, historicizar o teatro não significa que os seus efeitos devem limitar-se ao que é permitido em determinado contexto histórico. Trata-se antes de localizar historicamente as situações, mesmo e principalmente as mais atuais e cotidianas, mostrando como elas são resultados de determinadas engrenagens sociais históricas, mantidas por determinados homens de determinadas classes, e podem, a partir de ações, serem modificadas². Para isso, o dramaturgo do teatro épico deve deixar claro a efemeridade de determinada época representada, exibindo elementos singulares e próprios daquela época. O objetivo é suscitar a ideia de que, tal como aquele contexto foi transformado e agora surge-nos ultrapassado e antigo, a estrutura social atual não é eterna e pode ser modificada. Mas também é um objetivo mostrar ao espectador os motores sociais que movem os personagens em determinado contexto histórico, para que, assim, ele possa atentar para os motores sociais que movem tanto a si mesmo quanto seu meio social, em seu próprio contexto histórico. Por isso, as peças

² Para Brecht, isso significaria realizar um teatro em explícito contraste com as formas estabelecidas desde a dramaturgia grega. De seu surgimento grego até sua forma burguesa, o teatro forneceria um quadro bárbaro do mundo ao tratar de suas estruturas sociais: há condenações eternas, sacrifícios, catástrofes, mas não há possibilidade de mudança. Para Brecht o teatro épico deve, ao contrário, apresentar um conhecimento racional/científico das estruturas sociais do mundo: “O teatro, tal como conhecemos atualmente, apresenta a estrutura da sociedade (representada no palco), como incapaz de ser modificada pela sociedade (representada na sala). Édipo, que pecou contra princípios sustentados pela sociedade de sua época, é executado: os deuses velam por ele, e estes não são suscetíveis de crítica. Às grandes personagens solitárias de Shakespeare, que trazem no peito a estrela de seus destinos, são carregadas irresistivelmente para o abismo, vãs e mortais, liquidam-se a si próprias; a vida, e não a morte, torna-se obscena, enquanto desabam -- e catástrofes não são suscetíveis de crítica. Sacrifícios humanos por todos os lados! Barbáricas diversões! Nós sabemos que os bárbaros têm uma arte. Façamos nós uma outra” (Brecht, 1967, p. 196).

que se passam no momento histórico atual ainda assim devem ser encenadas como peças históricas. Isso significa encenar a peça de forma que, ao espectador, as suas próprias condições histórico-sociais pareçam singulares de determinada época, e que, portanto, podem não mais estarem presentes no futuro.

Mas como deve se dar a exposição dos acontecimentos na peça para que ela possa ser considerada histórica, segundo este ponto de vista brechtiano? Nas notas que escreveu sobre a sua peça de 1931 *A mãe*, Brecht fornece pistas. Brecht explica que é objetivo do teatro épico expor de forma *clara* e *organizada* os acontecimentos do palco. Isso significa que é evitada a desorganização natural e cotidiana. Em seu lugar, o que se deve encontrar é uma organização dos acontecimentos sob princípios históricos-sociais:

O teatro épico utiliza, da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos. Renuncia a composições “acidentais”, que “simulem a vida”, “arbitrárias”; o palco não reflete a desorganização “natural” das coisas. É precisamente o oposto da desorganização natural a que se aspira, ou seja, à organização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole histórico-social. A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador; esta identificação, muito embora caracterizando deficientemente tal atitude, facilita-nos a sua compreensão (Brecht, 2005, p. 49).

Como Brecht explica, é preciso ficar claro e bem marcado para o espectador os acontecimentos objetivos da peça. *A mãe* — peça que é ambientada na Rússia nas proximidades da revolução de 1917, e ilustra a movimentação dos trabalhadores revolucionários —, por exemplo, teria sua segunda cena consistindo em sete acontecimentos bem marcados. Para ser possível ao espectador distinguir e contar tais acontecimentos, eles devem ser apresentados de forma significativa e com forte apelo à sensação (não à paixão) como se se tratassem, e essa é a medida, de “qualquer acontecimento histórico conhecido” (Brecht, 2005, p. 50).

Aparece nesta passagem também uma relação direta entre a atitude no trabalho de montagem da peça e a atitude no trabalho do historiador, tal qual defendida por Brecht. A partir dela podemos voltar à obra de Walter Benjamin, mais precisamente para a semelhança, que apontamos, anteriormente, entre sua interpretação do uso da história no teatro épico de Brecht e suas teses sobre a historiografia do historiador materialista dialético. Ali, o ponto de encontro estava no poder, do palco ou da historiografia, de expor, através da história, não só o que aconteceu, mas também o que poderia ter acontecido. Em outras palavras, tanto o teatro, e mais especificamente o teatro épico, quanto o trabalho historiográfico, seriam capazes, para Benjamin, de visitar a história esclarecendo as engrenagens sociais de determinados períodos, mostrando os meios de dominação e as possibilidades de libertação dos mesmos, a partir da organização da narrativa dos fatos históricos em um sentido específico, contra-oficial. Para nós, é justamente ainda acerca dessa questão que essa passagem versa. Pois, ao cobrar clareza e organização na realização do teatro, Brecht não apenas quer fazer emergir, de dentro da confusão dos acontecimentos *naturais*, os momentos-chave para o entendimento das condições históricas de determinada época, seja no passado seja no presente. Quer também trazer à tona as possibilidades de ação para sua transformação. Ao apresentar os acontecimentos da peça com clareza, Brecht pretende livrar a identificação sentimental e propiciar a atitude crítica no público, única atitude capaz de compreender a história como passível de modificação. Essas são as premissas de Brecht em *A mãe*, como ele mesmo escreve em suas notas. Segundo Brecht, é negado o acesso do espectador a essa peça através do sentimento de *empatia*. Também não há a retribuição psicológica e sentimental da *catarse*. Seu objetivo é desnaturalizar os fatos, afastar a ideia de destino do horizonte da ação e convidar o espectador para a prática e para a modificação do mundo:

A mãe, escrita no estilo das peças didáticas, mas exigindo atores, é uma peça de concepção dramática antimetafísica, materialista, *não-aristotélica*. Esta arte dramática não explora, tão decididamente como a arte dramática aristotélica, a tendência que há no espectador para uma *empatia devotada* (*hingebenden Einfühlung*); revela, além disso, uma atitude essencialmente diversa, em relação a determinados efeitos psicológicos, tal como, por exemplo, a catarse. Assim como não pretende entregar os seus heróis ao mundo, mundo este que surge como destino inevitável, também não é intuito seu entregar o espectador a uma experiência dramática por sugestão. Esta arte dramática, empenhada em ensinar ao espectador um determinado comportamento prático, com vista à modificação do mundo, deve suscitar nele uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado (Brecht, 2005, p. 47, modificada).

3 História e empatia no teatro épico

Vale a pena ainda nos aprofundarmos um pouco mais a respeito do termo *empatia*, utilizado por Brecht nesta passagem. Pois surge outra proximidade entre o tema da historicidade do teatro épico e as teses de “Sobre o conceito da história”. A saber, a rejeição do sentimento de empatia (*Einfühlung*) como chave de compreensão, seja da história, seja de uma peça de teatro. Essa proximidade entre teatro e história via empatia, na realidade, já está presente em um dos principais autores a utilizar este conceito no âmbito da compreensão nas ciências humanas: o historicista Wilhelm Dilthey. Em *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*, Dilthey, apesar de não se aprofundar, estabelece que o sentimento de empatia está claramente relacionado com o processo de revivência, isto é, o processo de vivenciar vivências de outras, mesmo de épocas distintas, como se fosse a sua. Esse processo é possível, afirma Dilthey, pelo fato de haver um fundo *vital* comum e compartilhado por todos os homens de qualquer época, de forma que não há obstáculo à vivência e à compreensão, do presente ou do passado. Com isso, qualquer homem é capaz de abrir à sua compreensão o mundo

histórico, isto é, as objetivações humanas ao longo da história, a cultura humana em sua historicidade, já que elas foram produzidas por outros homens, por outras vidas. A compreensão de uma obra de arte não se daria de forma diferente. Na principal passagem de *A construção do mundo histórico nas ciências humanas* sobre o tema, Dilthey exemplifica a revivência com a ida ao teatro:

Mas no que consiste essa revivência? O processo interessa-nos aqui apenas em sua capacidade; não pretendemos dar um esclarecimento psicológico sobre ele. Assim, também não discutiremos a relação desse conceito com os conceitos de simpatia (*Mitfühlers*) e empatia (*Einfühlung*), apesar de a conexão entre eles estar claramente presente no fato de a simpatia fortalecer a energia da revivência. Percebemos a capacidade significativa dessa revivência para a nossa apropriação do mundo espiritual. Ela repousa em dois momentos. Toda a atualização vivaz de um meio ambiente e de uma conjuntura externa estimula a revivência em nós. E a fantasia consegue intensificar ou atenuar o acento nos modos de comportamento, forças, sentimentos, aspirações, orientações das ideias que estão contidos em nossa própria conexão, reproduzindo em imagens toda a vida psíquica alheia. O palco se abre. Ricardo aparece e na medida em que segue suas palavras, facetas e seus movimentos, uma alma móvel pode revivenciar algo que se encontra fora de toda possibilidade de sua vida real e efetiva³ (Dilthey, 2010, p. 197-198).

Se em “Sobre o conceito da história”, Benjamin rejeita a *empatia* como fundamento da historiografia, seu alvo era justamente a escola historicista, à qual Dilthey era associado. A rejeição de Benjamin tinha relação com o fato da empatia proporcionar uma identificação não-crítica entre o historiador e os dominadores, levando o historiador a respaldar a opressão dos dominadores ao longo da história. Na historiografia, a *empatia* permitiria uma época ser “ressuscitada”, isto é, revivenciada pelo historiador de maneira apartada dos fatos cronologicamente posteriores, sem influência destes em sua leitura e interpretação.

³ Esta temática foi trabalhada por nós na dissertação de mestrado *A crítica de Walter Benjamin ao conceito de vivência em “As afinidades eletivas de Goethe”* (2020).

Ao mesmo tempo, e talvez por causa disso, a empatia aproxima imediatamente o historiador dos dominadores daquelas épocas que ele resuscita e revivencia, de forma que a história por ele produzida se alinha à mesma opressão exercida por estes dominadores e por aqueles que ocupam esta posição atualmente. (Benjamin, 1994, p. 225). Não muito longe, para Brecht a rejeição da empatia consiste em uma recusa à identificação sentimental com a personagem, assim como uma recusa a um “deixar-se levar” pela fábula, impedindo que o espectador pratique sua crítica em relação ao que lhe é apresentado.

É interessante confrontar as ideias de Benjamin e Brecht com algumas das conclusões do capítulo final “*The modern age: Schnitzler and Brecht*”, da obra *The historical experience in german drama: from Gryphius to Brecht*, de Alan Menhennet. Nesta obra, o autor tem como objetivo analisar como o drama histórico alemão do século XX se relaciona com a sua tradição de dramas históricos desde o barroco. Brecht é um dos autores analisados, a partir da peça *Mãe Coragem e seus filhos*. Antes de qualquer análise da peça, no entanto, Menhennet defende que é problemático desde já caracterizar as peças modernas, pós-1890, como peças históricas. A qualidade “histórico”, afirma, está relacionada a uma factualidade objetiva na literatura, que, a partir desse período, é perdida, já que o conceito de “realidade” se torna psicológico, internalizado, subjetivo. (Menhennet, 2003, p. 149). Tratando especificamente de Brecht, Menhennet mostra que o conceito de drama histórico adquire caracterização singular, diferente de sua tradição alemã. Tal caracterização teria duas faces. Por um lado, como vimos, para Brecht, todo acontecimento deveria ser exposto como histórico no palco. A realidade (passada ou presente) deveria ser tratada como histórica, específica de um tempo, relacionada a um contexto singular, e, portanto, como não-eterna, transformável. Por outro lado, entretanto, isso significaria também a perda da singularidade do histórico, da qualidade do histórico, já que *todo acontecimento passa a ser histórico*. Não haveria, portanto, mais diferença entre drama histórico e qualquer outro subgênero

dramático. Mais que isso, essa visão atingiria a própria noção de historicidade marxista que está na base do pensamento de Brecht. Nas palavras de Menhennet:

Bertolt Brecht pode bem ter afirmado que, com o advento do “pensamento histórico” marxista (com suas raízes hegelianas), foi possível pela primeira vez falar de um verdadeiro “drama histórico alemão”. Por outro lado, pode ser afirmado que com a “historicização” brechtiana, que submete todas as pessoas e processos ao exame do ponto de visto do “desenvolvimento” sócio-político, nós estamos de volta com o conceito barroco⁴ de que nada pode ser distinguido como peculiarmente “histórico”, na medida em que tudo é. A historicidade marxista é atingida pelo despojamento de muita da individualidade do fato histórico⁵ (*Ibidem*, p. 158).

Menhennet, portanto, aponta aqui para determinada dificuldade de tratar de drama histórico em Brecht. Com a exigência da historicização dos acontecimentos, a particularidade do histórico estaria perdida, e as peças históricas de Brecht já não teriam mais relação com a tradição do drama histórico do que com qualquer outra tradição. Mas como podemos entender essa dificuldade nas peças de Brecht propriamente? A obra escolhida por Menhennet, que ele qualifica como livro-modelo brechtiano, é *Mãe coragem e seus filhos*, de 1939. O enredo da peça consiste em acontecimentos ao redor da personagem Mãe Coragem, na Europa do século XVII. Comerciante viajante, acompanhada de uma carroça e três filhos que lhe auxiliam no trabalho, Mãe Coragem se depara, no desenrolar da guerra dos trinta anos, ao mesmo tempo com oportunidades de lucro — devido à escassez que assolava a população — e com as mortes de seus três filhos — todas em franca conexão

⁴ Ao tratar do drama histórico no barroco, Menhennet pontua que, para os autores da época, não havia uma especificidade na ideia de “histórico”. Um evento contemporâneo poderia ser tão histórico quanto um evento ocorrido há anos, pois os critérios para determinar sua historicidade era sua capacidade significativa de extrapolar a própria história. (Menhennet, 2003).

⁵ Todas as passagens de textos que não possuem publicação em língua portuguesa foram traduzidas por nós.

com a guerra. Apesar de se tratar de uma peça muito bem localizada historicamente, e cujos acontecimentos são influenciados pelos principais fatos históricos do período, não é objetivo da peça ilustrar ou explicar o fato histórico da guerra dos trinta anos, suas causas, momentos principais e consequências, a não ser que estes tenham relação com o enredo em torno da personagem Mãe Coragem. E este é o ponto principal para a leitura de Menhennet. O autor afirma que Brecht simplifica, em *Mãe Coragem*, os detalhes históricos do contexto da peça para apresentar no palco o que seria, do ponto de vista materialista histórico, a questão crucial de uma leitura histórica: a luta de classes, o governo de uma classe sobre a outra, a partir da relação entre guerra e capitalismo. Em uma leitura materialista histórica, Brecht estaria buscando, assim, não permitir que os elementos da superestrutura ocultem a infraestrutura, as fundamentações econômico-políticas daquele contexto. Porém, para Menhennet, a própria ausência de “definições finas” sobre o contexto e fatos da época acabaria por gerar a desistorização da peça, a perda da referência à história que a qualificaria como um drama histórico:

O tema de Brecht [em *Mãe Coragem*] é o fenômeno da guerra como um todo (e sua relação com o capitalismo), e tal ausência de tais distinções finas, na verdade de qualquer referência à política do século XVII (sobretudo o conflito Habsburgo-Bourbon), ou qualquer tentativa real de entender a importância da religião para o período, não é inteiramente uma surpresa. Isso, no entanto, aliena (em um sentido não-brechtiano!) a ação da realidade histórica substancial (como oposta à teórica) de sua localização. Ocorrências documentadas historicamente, de fato, são apresentadas, não no palco, mas nos cartazes suspensos sobre ele, e o comentário entre as figuras do palco não reflete qualquer grande entendimento de, ou interesse em, motivações, intenções ou estratégias daqueles que estão conduzindo a guerra. Estes últimos estão subsumidos em um impessoal “eles”, cujo motivo é “lucro” puro e simples. Brecht argumentaria, certamente, que essa “pureza” simplista é o resultado de uma historização [marxista] verdadeira, na qual aos detalhes da superestrutura (precisão histórica e atmosférica histórica específica) não é permitido confundir a questão

histórica “real”, nomeadamente “a historicidade do conteúdo do pensamento”. Mas ele dificilmente poderia negar que isso, por seu turno, envolveu uma desistorização do assunto. Quanto conhecimento do século XVII ele pressupôs em seu espectador ideal não está claro, mas é aparente que ele não queria que ele [espectador] organizasse qualquer conhecimento no interesse de um senso de distinção, e de comunidade histórica, entre passado e presente (Menhennet, 2003, p. 160).

Porém, continua Menhennet, para evitar o anacronismo de pôr diretamente conceitos ou noções do materialismo histórico nas bocas das personagens, Brecht impede conclusões de sentido revolucionário advindo da experiência das personagens, e busca mostrar as contradições sensíveis à época. Para Menhennet, Brecht busca configurar a história na peça como uma contra-história, em que as figuras dominantes de uma história oficial são apagadas. Em outras palavras, ainda que a peça se passe em um período histórico muito relevante e influente politicamente na Alemanha e na Europa como um todo, não há contextualização política geral, não são citados nomes de governantes, reis, imperadores, generais. Em vez disso, Brecht dá enfoque na peça ao conflito entre pessoas comuns, aquelas que não tem ou terão registro na história:

Em particular no discurso de Coragem sobre generais e imperadores, seu objetivo [de Brecht] é atingir a historicização ao desmascarar a “história”, vista como um registro do passado. Eles têm uma visão do passado orientada pelo tempo: eles desejam que seus nomes sobrevivam no “tempo futuro”, e embora Brecht ignore esse fato (inconveniente), isso é precisamente o que ocorreu. Quando o capelão fala do enterro de Tilly que esse é um “momento histórico”, ele quer dizer justamente que: ele irá mergulhar na história: história, isto é, como crônica no nosso sentido da palavra. A resposta de Coragem, nomeadamente que o ferimento sofrido por Katrin é o seu “momento histórico”, traz um ponto válido, mas ao mesmo tempo nega a sua própria historicidade e a de Katrin. Ela sabe que sua existência, e a de Katrin, não serão registradas. O fato de que algo aconteceu que ameaça arruinar a vida de sua filha não é certamente menos importante, e não menos *merecedor de simpatia*, que a morte de um general, mas é importante

no seu próprio presente, ou como um símbolo “eterno”: não é história. Não pode ser dito que tenha qualquer influência potencial no resultado da guerra dos trinta anos, ou em quaisquer outros eventos que alcançar através do tempo o leitor ou espectador de um tempo tardio. Coragem é, de fato, um veículo para a “historicização” brechtiana, por meio da desistoricização da atualidade histórica individual em favor de uma “história” marxista (*Ibidem*, p. 160-161, grifo nosso).

Em suma, Menhennet questiona essa tentativa de trazer figuras esquecidas para o centro de um drama que se pretende histórico. Seu questionamento não é sobre a efetividade da técnica de historicização de Brecht, que se mostraria efetiva ao expor o nível marxista da compreensão da história. O problema é que esse nível não seria, na realidade, história. Pois, afirma, os fatos realmente relevantes daqueles períodos não estariam visíveis. Ao nosso ver, Menhennet não apreende completamente a capacidade historiográfica da peça de Brecht por estar comprometido com modelos dramáticos e historiográficos opostos aos de Brecht. Sua obra adota como modelo de drama histórico o drama histórico burguês, e como modelo de historiografia uma historiografia burguesa, de fundamento historicista. Brecht não está interessado neste modelo de história. É interessante que Menhennet utilize aqui o termo “simpatia” (que no texto de Diltthey, que anotamos acima, aparecia associada ao sentimento de *empatia*) para mostrar sua visão em relação à história das figuras menores. Seu uso, que ao mesmo tempo sentimentaliza com compaixão as figuras menores e as descarta completamente para fora do âmbito da história, demonstra o caráter ambíguo desse sentimento. Como vimos ao longo deste texto, a técnica de historicização de Brecht consiste justamente em evitar a sentimentalidade, oferecendo ao espectador situações distanciadas, as quais ele pode julgar racionalmente.

No entanto, é problemático também que Menhennet desassocie história e historicização em sua interpretação da peça de Brecht. Mais que isso, para Menhennet a historicização de Brecht equivale a uma “desistoricização da atualidade histórica”, em prol de uma “pseudo” -

história marxista, em que seria mais relevante o diagnóstico acerca da infraestrutura econômica da época que a narração dos fatos. O que seria possível obter na exposição das personagens “menores” da história, personagens ficcionais, sem registro real, afirma Menhennet, são símbolos, não história. Ao nosso ver, se recorrermos às teses de “Sobre o conceito da história”, de Benjamin (1994), poderemos mostrar o porquê de tal leitura ser limitada.

Menhennet parece crer que o apoio nos registros da história e a centralização da narrativa nas grandes decisões são capazes de abrir ao público a “verdadeira história”. No entanto, como explica Benjamin em suas teses, essa abordagem se apoia na relação causal de fatos, em uma adição vazia cujo fato anterior submete-se à explicação do fato seguinte. Tal abordagem, em realidade, não abre a história: pelo contrário, ela a encerra em uma malha uniforme e unidirecional, condescendente e naturalizante em relação aos fatos, esvaziada e subalterna em relação a um sentido favorável e já conhecido. Em um sentido oficial. Ao comentar sobre a técnica de historicização de Brecht, Benjamin mostrava como ele aproveitava do fato de a história ser conhecida pelo público. Mas também afirmava que seriam necessárias liberdades, a fim de evitar a ênfase nas grandes decisões e levar o público ao pensamento crítico quanto às ações das personagens encenadas. Ao nosso ver, são essas liberdades que abrem, agora sim, a verdadeira história ao público. Pois essa liberdade do teatro de Brecht de trabalhar com a ficção, com personagens sem registro histórico, é capaz de expor ao público o fato histórico como um *agora*, uma temporalidade tensionada por conflitos materiais e aberta à ação. Para Benjamin, é como *agora* que a história se abre verdadeiramente, e não como *soma de fatos*. O drama centrado nas ações políticas das grandes figuras já detém seu destino imutável nas decisões que determinaram o presente. Na história da opressão e no estabelecimento da cultura dominante. Já o drama centrado nas ações das figuras menores e desconhecidas, a partir da técnica de

historicização brechtiana, lança em seu cerne a possibilidade da ação política no *agora* mesmo em que a história se cristaliza.

4 Considerações finais

Nosso objetivo foi expor a relação entre história e teatro épico, na forma em que esta relação pode ser delineada a partir do texto “O que é teatro épico?”, de Walter Benjamin (1994), e determinados ensaios teóricos de Bertolt Brecht. Abordamos também as teses de “Sobre o conceito da história”, de Benjamin, para pontuarmos as proximidades entre a historiografia ali descrita e a *historicização* brechtiana.

Mostramos como, em “O que é teatro épico?” e em ensaios de Brecht, o conteúdo histórico é eleito como conteúdo adequado para o teatro épico, na medida em que se trata de um conteúdo conhecido previamente pelo público e que, por causa disso, é esvaziado do sensacionalismo que impede a atitude crítica diante do apresentado. Mostramos também como a exposição dos acontecimentos e ações no palco ligados às suas coordenadas histórico-sociais é fundamental para os objetivos práticos e políticos do teatro épico. O teatro épico pode, assim, levar o público a perceber como a modificação do campo histórico-social pode também modificar acontecimentos e ações, além de deixar claro o caráter transformável da sociedade. Neste sentido, a *historicização* no teatro épico não se aplica apenas a temas históricos, mas também a temas atuais. Além disso, relacionamos alguns aspectos da *historicização* de Brecht com as teses de Benjamin sobre a história, na medida em que há uma preocupação comum em aludir ao passado procurando sublinhar o modificável e o possível em vez do determinado e do dado oficialmente, além da rejeição à empatia como base do tratamento com o conteúdo histórico/teatral.

Por fim, expomos uma leitura crítica da *historicização* brechtiana, apresentada por Alan Menhennet, em *The historical experience in german drama: from Gryphius to Brecht*. Em seu trabalho, Menhennet problematiza o tratamento dado por Brecht aos fatos históricos em seus “dramas

históricos”. Mesmo tendo consciência de que não é possível comparar as peças modernas de Brecht com dramas históricos burgueses, Menhennet incomoda-se com a forma com que Brecht toma liberdades ficcionais ao tratar da história, dando ênfase a ações de personagens fictícios e marginalizando grandes eventos e personagens históricos reais, como príncipes, generais e governantes. Para Menhennet, Brecht acabaria, assim, por indisponibilizar a “verdadeira” história ao seu público. Ao nosso ver, Menhennet tem sua leitura sobre as peças históricas de Brecht prejudicada por, justamente, estar comprometido com modelos de teatro e de história contrapostos ao de Brecht. A base de sua historiografia, como mostramos, é historicista, fundada na empatia e no fato histórico “como de fato foi”. A partir das teses de “Sobre o conceito da história”, de Benjamin, mostramos como a leitura de Menhennet se adere a uma perspectiva historiográfica que, na verdade, faz aquilo que ele acusa Brecht de fazer: fecha e indisponibiliza a história para o público. Ao se apegar à história oficial, Menhennet não percebe a capacidade da peça de Brecht de oferecer ao público a história como “agora”, como tempo histórico preenchido de capacidades, como verdadeiro momento da ação política.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Coleção Teatro Hoje).
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- MENHENNET, Alan. *The historical experience in German drama: from Gryphius to Brecht*. New York: Camden House, 2003.

Subversões da ideologia patriarcal do teatro burguês em *A ópera dos três vinténs*

Letícia Olano Morgantti Salustiano Botelho¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.14>

Este texto expõe parte de uma pesquisa de Doutorado em andamento, dedicada a efetuar uma crítica do teatro de Bertolt Brecht por uma perspectiva feminista e materialista, e divide-se em duas partes. Primeiramente, em uma parte introdutória, esboçaremos uma breve exposição dos principais pontos da recepção feminista do teatro de Brecht, da década de 1970 até os dias de hoje. Em seguida, buscando contribuir para este debate, apresentaremos uma leitura da peça *A ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenoper*), escrita por Brecht em 1928, em parceria com Kurt Weill e Elisabeth Hauptmann, almejando discutir a forma como ela satiriza e subverte, em seus diversos âmbitos, a

¹ Doutoranda em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com bolsa do CNPq. Entre 2022 e 2023, realizou Doutorado-Sanduíche na Freie Universität Berlin, com bolsa do Programa Institucional de Internacionalização. Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com bolsa CAPES. Sua dissertação sobre Walter Benjamin e Bertolt Brecht foi indicada pelo Departamento de Filosofia da USP ao Prêmio Filósofas 2020. Possui Licenciatura e Bacharelado em Filosofia pela Universidade de Brasília. Atuou como Professora Substituta do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília e como professora temporária de Filosofia de Ensino Médio na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. Desenvolve pesquisa sobre os seguintes temas: Estética e Política, Teoria Crítica, Brecht, Teatro, Feminismo e Marxismo. É membra do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, da Red de Mujeres Filósofas de América Latina e da Rede Brasileira de Mulheres Filósofas.

E-mail: leticia.oms@gmail.com

ideologia patriarcal subjacente ao teatro burguês e seus mecanismos ideológicos de representação e percepção.

1 Introdução: a recepção feminista do teatro brechtiano

Desde a década de 1970, iniciou-se uma recepção da obra de Brecht por uma perspectiva feminista, em um contexto de crescimento da produção teórica e dos movimentos sociais feministas nas Américas. Nessa recepção da obra brechtiana pela crítica teatral feminista, principalmente anglo-americana, inicialmente duas perspectivas críticas se destacaram. 1) Por um lado, diversas publicações² orientaram-se por uma perspectiva biográfica, criticando, com razão, as relações de teor afetivo e profissional estabelecidas por Brecht com suas colaboradoras mulheres e partindo, então, de sua vida para analisar sua obra, buscando correspondências entre ambas. 2) Por outro lado, desenvolveu-se uma linhagem de recepção da obra brechtiana no âmbito da crítica teatral feminista, sobretudo anglo-americana,³ que, comprometida com o desenvolvimento de um teatro feminista e materialista, crítico das construções sociais e ideológicas de gênero, buscou se apropriar criticamente de conceitos e práticas do teatro épico de Brecht – com destaque para as noções de “efeito de estranhamento” (*Verfremdungseffekt*) e *Gestus* –, afirmando, porém, que tal crítica não foi colocada em prática pelo dramaturgo em seu próprio trabalho.

Nesse sentido, então, o teatro épico de Brecht se mostrava bastante útil, sobretudo para o feminismo socialista e marxista, enquanto um teatro materialista e dialético que permitia, como ressaltam Elin Diamond (1988) e Iris Smith (1991): 1) a exposição das estruturas sociais

² Cf. Fritz Raddatz (1973); John Fuegi (1994); e Ana Kugli (2006), que realiza um trabalho fundamental de levantamento destas publicações. A importante crítica feminista à biografia do autor não constitui, no entanto, o foco deste texto.

³ Cf. introdução do livro de Solomon (1997); introdução do livro de Kugli (2006); e Gality (2004).

como transformáveis, buscando trazer à tona as contradições materiais estruturais e expô-las como passíveis de transformação; 2) a exposição do ser humano como ser passível de transformação e, ao mesmo tempo, agente transformador, objetivando a desnaturalização das formas ideológicas de percepção e representação, a desnaturalização e o estranhamento das relações sociais e das formas naturalizadas de comportamentos; e 3) a elaboração de novas formas de prazer distintas daquela do drama burguês tradicional, do teatro chamado por Brecht de “culinário”, baseado na empatia, no ilusionismo e na estimulação sensível de caráter “entorpecente”. Por outro lado, essas autoras defendiam que Brecht não teria aplicado toda essa perspectiva crítica desnaturalizadora em seu próprio teatro relativamente às questões de gênero. Aqui, destacam-se autoras como Sara Lennox (1978), Diamond, (1988), Smith (1991), entre outras. Conforme alegam, Brecht haveria construído personagens femininas “rasas”, “planas”, carentes de profundidade psicológica, estereotipadas e reduzidas à função de meros objetos sexuais, ou, no outro extremo, plenamente dessexualizadas, servindo para demonstrar padrões de comportamento femininos naturalizados, supostamente inquestionáveis e imutáveis.

Respondendo à recepção feminista inicial da obra de Brecht, algumas autoras, e aqui destaco autoras como Alisa Solomon (1997) e Ana Kugli (2006), dedicaram-se, mais recentemente, a uma crítica ao referido lugar-comum da representação supostamente estereotipada da mulher no teatro brechtiano, realizando uma análise mais complexa e detalhada das suas personagens femininas e do problema de gênero no teatro de Brecht - que, cabe ressaltar, consistia em um trabalho coletivo, realizado em parceria com inúmeras colaboradoras mulheres, escritoras e artistas.

Inserindo-se nesta última linha crítica mencionada, este texto busca apresentar uma breve leitura de *A ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenoper*), almejando trazer à tona a existência, como pano de fundo

subjacente à peça, de uma explicitação dos fundamentos patriarcais do capitalismo e das bases ideológicas patriarcais da indústria cultural.

2 Relendo *A ópera dos três vinténs*: potenciais satíricos da ideologia patriarcal

Escrita em 1928, em parceria com Kurt Weill e Elisabeth Hauptmann, *A ópera dos três vinténs* se insere no início do projeto estético-político brechtiano de “refuncionalização” (*Umfunktionierung*) social do teatro, com o qual buscou fazer frente à condição de mercadoria da arte e transformar a função social do teatro enquanto instituição.⁴

Como diagnosticava Brecht, o teatro seria, no capitalismo, uma instituição mercadológica voltada à diversão. Outrora, afirma Brecht, a função de divertimento do teatro estava vinculada também a uma função didática, de aprendizado, conforme caracterizado pela estética burguesa, “fundada nos grandes filósofos do século das Luzes, Diderot e Lessing” (Brecht, 1967, p. 129). No entanto, ao longo do desenvolvimento do capitalismo, tais funções que, anteriormente, o teatro possuía teriam entrado em contradição, de modo que a instituição teatral haveria se transformado em uma instituição de mero entretenimento, dotada de caráter mercadológico, efetuando um comércio de “entorpecentes culturais”, conforme Brecht (1978, p. 15), de teor ilusionista, que objetivam incitar nos espectadores efeitos de êxtase e arrebatamento, como realizado pelo teatro denominado por ele de “culinário”.

Neste contexto, seu projeto de “refuncionalização” social do teatro pode ser dividido em duas esferas. Por um lado, Brecht desenvolveu, com o teatro épico, uma produção teatral voltada à busca por uma refuncionalização interna ao teatro burguês, com sua crítica à forma

⁴ Acerca do processo de surgimento da peça, cf. Knopf, Jan. “Die Dreigroschenoper”. In: *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 53-54; Lucchesi, Joachim. “Die Dreigroschenoper”. In: Knopf, Jan. (Herausgeber). *Brecht-Handbuch: Stücke - Band I*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001, p. 197-204.

dramática tradicional, almejando subverter as formas de representação e percepção típicas do aparelho teatral burguês. Por outro lado, Brecht dedicou-se a um trabalho de refuncionalização externa ao mercado cultural burguês, com seus experimentos com a chamada “peça didática” ou “peça de aprendizagem” (*Lehrstück*), com a qual almejava engendrar um processo de ruptura com o monopólio do aparelho produtivo teatral e de sua apropriação coletiva, realizando experimentos diversos de atuação com amadores, sindicatos, coletivos, associações de trabalhadores e estudantes, buscando superar a separação entre quem atua e quem assiste, entre as esferas da produção e da recepção, como defendeu Steinweg (1976).⁵

Inserindo-se na primeira esfera de atuação mencionada, *A ópera dos três vinténs*, que foi baseada na tradução alemã, efetuada por Elisabeth Hauptmann, de *A ópera do mendigo* (*The Beggar's Opera*), de 1728, de John Gay, buscava levar a cabo uma sátira da sociedade burguesa e da indústria cultural, encenando, como bem caracteriza Sérgio de Carvalho (2013, p. 122-123), “com canções o próprio funcionamento do aparelho cultural burguês”. Com *A ópera dos três vinténs*, segundo observa Anatol Rosenfeld (1977, p. 161-162), Brecht põe em operação tanto uma “paródia à ópera” tradicional quanto uma “sátira social” da burguesia, assim como o havia feito John Gay, com *A Ópera do Mendigo*, que se voltava a uma sátira, por sua vez, da aristocracia inglesa de seu tempo.

Conforme aponta José Antônio Pasta Júnior (1986, p. 62), temos, com os experimentos brechtianos com a forma da ópera, em *A ópera dos*

⁵ Cf. Brecht, B. “*Die grosse und die kleine Pädagogik*”. In: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 21: Schriften 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988a, p. 396; *Idem*. “*Zur Theorie des Lehrstücks*”. In: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 22.1: Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988b, p. 351. A este respeito, cf. também STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Zweite, verbesserte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1976; e Koudela, Ingrid. *Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

três vinténs e em *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), um “conflito constitutivo entre a incorporação da forma-mercadoria e sua crítica”. O confronto da arte com a condição de mercadoria permeia *A ópera dos três vinténs* em todos os seus âmbitos, tanto nos planos de conteúdo quanto de forma, satirizando a indústria cultural e explicitando seus artifícios, ou seja, satirizando e explicitando os mecanismos e a lógica de funcionamento da superestrutura capitalista.

Na peça, a figura do Sr. Peachum, representada, na montagem de estreia em 1928, por Erich Ponto, mostra-se crucial nesta sátira, personificando, como bem aponta Jan Knopf (1980, p. 56), o próprio monopólio capitalista. Proprietário da empresa “O Amigo do Mendigo”, que detém o monopólio da mendicância na cidade de Londres, e ironicamente autodeclarado “o homem mais pobre de Londres” (Brecht, 1992, p. 24), o burguês Peachum encontra-se no cerne deste processo de explicitação dos mecanismos de funcionamento do mercado cultural burguês, voltado ao comércio de produtos culturais de caráter “entorpecente”. Este processo já é apresentado, de início, na primeira cena do primeiro ato da ópera, com a apresentação do Sr. Peachum ao público, declarando:

Preciso inventar algo novo. Está ficando cada vez mais difícil, pois meu negócio é despertar a piedade dos homens. Existem umas poucas coisas capazes de comover o coração humano, poucas apenas, mas o pior é que, quando são usadas com frequência, elas deixam de fazer efeito. É que o homem tem a terrível capacidade de se tornar insensível a seu bel-prazer (*Ibidem*, p. 15).

A peça já se inicia, portanto, com uma explicitação do *modus operandi* do aparelho teatral burguês, voltado a uma forma de prazer acrítico e à catarse mediante a plena identificação com os personagens, em uma estética da identificação ou da empatia típica do teatro que

Brecht chamava de “aristotélico”⁶, baseado na empatia entre espectador e personagem, do teatro burguês ilusionista orientado a engendrar sensações, que, porém, desgastam-se, perdendo seu poder de persuasão e levando o público a um estado de anestesia e saturação sensível, sendo necessária uma ininterrupta e incessante “novidade”. “É que a gente sempre tem que lançar uma novidade”, queixa-se o Sr. Peachum (Brecht, 1992, p. 16). Ainda nesta mesma cena, Peachum ensinará a Filch, recém-contratado por sua empresa, como ele deve se portar e agir para “comover o coração humano”, mostrando-lhe os “equipamentos” de disfarce dos “cinco tipos básicos de miséria capazes de comover o coração humano” (*Ibidem*, p. 18) e demonstrando-lhe a forma de atuar conforme cada um deles, “mostrando como se faz”. Aqui, Brecht satiriza e explicita os próprios artifícios e mecanismos do teatro ilusionista, de efeitos, “culinário”, encenando-os de forma teatral e “autorreferencial”, como bem aponta Fredric Jameson (2013, p. 134), e mostrando ao espectador, em cena, de modo estranhado, características da própria teoria brechtiana do efeito de estranhamento.⁷ Procedimento

⁶ Acerca da relação de Brecht com Aristóteles, conforme observa Gerd Bornheim, é provável que as apropriações de seu pensamento presentes e difundidas no teatro alemão, a partir de Lessing, tenham sido a principal origem do contato do dramaturgo com o filósofo. Cf. Bornheim, Gerd. “A dramaturgia não-aristotélica: o conceito”. In: *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. Em seu ensaio *Crítica da “Poética” de Aristóteles*, Brecht expõe uma crítica ao dito “teatro aristotélico” cujo foco é a concepção de “catarse”, mais especificamente, uma concepção de “catarse” que remonta a Lessing, a partir das noções de “temor” (*Furcht*) e “compaixão” (*Mitleid*), vinculada à empatia (*Einfühlung*). Cf. Brecht, Brecht. “Kritik der ‘Poetik’ des Aristoteles”. In: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 22.1: Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988b, p. 171; Lessing, Gotthold E. *Dramaturgia de Hamburgo*: Seleção Antológica. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 111-118; Aristóteles. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1987; Bornheim, Gerd. “A dramaturgia não-aristotélica: o conceito”. In: *Brecht: a Estética do Teatro*, *op. cit.*

⁷ Conforme Jameson, neste ponto residiria um claro exemplo da “questão da autorreferencialidade” que atravessaria a obra de Brecht, de acordo com sua leitura e apropriação do trabalho brechtiano, que, opondo-se a interpretações pós-modernas, busca enfatizar seu aspecto dialético. Cf. Jameson, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*.

semelhante ocorre quando Macheath é preso e declara que, em vez de gritar com Brown, seu amigo e chefe de polícia, limitou-se a olhá-lo de tal modo que “ele se desmanchou em lágrimas”, um “truque” que afirma ter retirado da Bíblia (Brecht, 1992, p. 66).

Conforme afirma Brecht (1978, p. 25) nas *Notas sobre A ópera dos três vinténs*, nesta peça, “a ideologia burguesa” não se mostraria “apenas como tema”, mas também “no modo como o tema é apresentado”, ou seja, no próprio âmbito formal da peça. Assim, nestas notas, que constituem, juntamente com as *Notas sobre a ópera, Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, suas primeiras publicações teóricas sobre teatro épico, publicadas no segundo caderno dos *Versuche (Experimentos)*, no fim de 1930, Brecht (1967, p. 130) escreve que, com esta ópera, almejava-se “um outro gênero de diversão”, ao satirizar, justamente, a diversão de caráter mercantil da ópera tradicional e sua função social ideológica, frustrando as expectativas convencionais do espectador do teatro burguês “culinário”, cuja sensibilidade haveria sido forjada pela forma passiva e entorpecente de percepção das mercadorias culturais do aparelho teatral burguês. Deste modo, apresentando à plateia, de maneira estranhada, a própria forma ideológica de representação e fruição característica da ópera tradicional, subvertendo-a e expondo seus mecanismos de funcionamento, conforme afirma Brecht (1967, p. 67), o público seria confrontado com “seus desejos não apenas saciados mas criticados”. Com este processo, Brecht almejava construir outras formas de percepção e olhar, transformando as formas de percepção naturalizadas do público, retirando-o de sua posição passiva, típica do teatro tradicional, e construir o que chamava de “olhar complexo” (Brecht, 1978), objetivando engendrar no espectador um exercício dialético,

Tradução e notas de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 134; e acerca da apropriação de Brecht levada a cabo por Jameson, ver o elucidativo artigo Oliveira, Gislaine C. de. Desemaranhando *O método Brecht* de Fredric Jameson. Revista ASPAs, vol. 2, n.1, dez. 2012, p. 151-163.

desenvolvendo um olhar apto a reconhecer contradições em cena e confrontá-las com as contradições estruturais da sociedade em que vive.

O confronto com a questão da mercadoria atravessa a peça, então, em todos os seus âmbitos. Conforme bem observa Knopf (1980, p. 58), apresentando a sociedade burguesa como fundada na extrema exploração, como “ordem predatória, escondida por detrás de uma fachada de decência, moral, negócio e esplendor”, *A ópera dos três vinténs* põe as personagens em cena a partir da lógica mercantil, enredadas em relações de compra e venda. No cerne deste espetáculo de sedução da mercadoria, satirizado na peça, destaca-se a questão da exposição da condição de mercadoria da mulher na sociedade burguesa, bem como uma explicitação do próprio fundamento ideológico patriarcal do teatro burguês e, mais amplamente, podemos dizer, do sistema de representação e percepção ideológico da indústria cultural.

Atravessando a ópera, o problema da condição de mercadoria da mulher na sociedade burguesa mostra-se tanto a partir das figuras das mulheres prostituídas quanto a partir da própria questão do casamento, da mulher enquanto propriedade na instituição da família patriarcal monogâmica, como tematizado por Engels (2017), bem como no plano formal da peça. A concepção da instituição burguesa do casamento, resumida por Kant (2013, p. 76), em sua famosa formulação da *Metafísica dos costumes*, como “a união de duas pessoas de sexos diferentes para a posse mútua e vitalícia de suas qualidades sexuais”, tornou-se, historicamente, objeto de discussões e críticas no âmbito do debate acerca da emancipação feminina. Neste sentido, no início do século XX, no contexto da Revolução Russa, Alexandra Kollontai (2004, p. 29; p. 31-33) criticava o “matrimônio legal”, fundado na “indissolubilidade” do vínculo e na “ideia de propriedade, de posse absoluta de um dos cônjuges pelo outro”, defendendo a abolição desta instituição. Este problema, explicitamente abordado nos comentários de Brecht (1967; 1978) à *Ópera dos três vinténs*, perpassa toda a peça. Como aponta Ana Kugli (2006, p. 58-60; 65-66), a ópera apresenta-nos, a partir da

figura de Polly, a questão da instituição do casamento burguês como um “negócio” realizado entre homens, no qual a mulher, enquanto uma “mercadoria”, passa do *status* de propriedade do pai à do marido. Filha – e empregada, como ressalta Brecht (1967, p. 72) – do burguês Peachum, Polly, desde o início, assim como as demais personagens femininas da ópera, é apresentada ao público na condição de objeto dos homens da peça. Vista tanto pelo marido quanto pelo pai enquanto propriedade e moeda de troca, ela representa, para Peachum, como bem aponta Knopf (1980, p. 56), “o emblema do negócio” e a “fachada da honra” burguesa.

Ela é apresentada como a mercadoria mais atraente de seu pai. Revoltado com sua esposa por querer que sua filha se case, Peachum questiona-lhe: “você acha que esta porcaria de loja se aguentaria por mais uma semana se essa gentinha de clientes desse de cara só com as nossas pernas?” (Brecht, 1992, p. 20). Antes mesmo de Polly sequer ter adentrado o palco após *A Moritat de Mac Navalha* - no Prólogo, durante o qual passeava em cena com seu pai e sua mãe -, somos apresentados a seu nome mediante a fala de seu pai, afirmando que ela “deve ser” para ele “o que o pão é para o pobre” (*Ibidem*, p. 21). É a partir de seu casamento que se inicia o conflito de Peachum com Macheath, central na peça. Apropriando-se da mercadoria mais valiosa de Peachum, Macheath torna-se uma ameaça a seus negócios. Ao mesmo tempo, a peça expõe comicamente a esfera sentimental envolvida na configuração burguesa da instituição familiar, sua forma específica de “amor”.

Cabe lembrar, aqui, do ensaio de Alexandra Kollontai, de 1923, acerca da questão do “amor”. Longe de ser “uma questão privada”, defendia Kollontai (1923), ele seria “um fator sócio-psicológico”, um construto social, dotado de enraizamento material e de importante função social e ideológica. Modificando-se ao longo da história, o amor, afirma Kollontai (1923), seria utilizado pelas classes dominantes em favor de seus próprios interesses econômicos, servindo, no caso da família

burguesa, para manter sua unidade, que teria como base a “acumulação de capital”. Conforme a autora:

Por milhares de anos, a cultura humana, que é baseada na instituição da propriedade, tem ensinado às pessoas que o amor está vinculado aos princípios da propriedade. A ideologia burguesa tem insistido que o amor, o amor mútuo, dá o direito à posse absoluta e indivisível da pessoa amada. Tal exclusividade era a consequência natural da forma estabelecida do casamento em par e do ideal de “amor que tudo abrange” entre marido e esposa (Kollontai, 1923).

A primeira cena em que Polly aparece em palco, após o Prólogo, é justamente a cena de seu casamento com Macheath, na qual é apresentada, conforme Brecht (1992, p. 30) observa, enquanto objeto, “cobiçada por todos”, sendo Mac quem “ganha a parada” no “momento da posse definitiva”, ou seja, do casamento. Neste processo, Polly é introduzida ao olhar do espectador a partir de sua condição de objeto de desejo do olhar das personagens masculinas da cena, movimento que será quebrado e estranhado logo em seguida, mediante mecanismo de interrupção da cena e da ação, dando lugar a uma interpretação, por parte da noiva, da famosa canção *Jenny-Pirata*.

Visando romper a forma tradicional da ópera enquanto “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), conforme o modelo wagneriano, na qual haveria uma fusão de todos os elementos, música, texto, imagem, constituindo um todo de caráter hipnótico, tão criticado pelo dramaturgo, “a inovação mais marcante” introduzida na *Ópera dos três vinténs* – que estreou sob direção de Erich Engel em Berlim, em 1928, no *Theater am Schiffbauerdamm* –, escreve Brecht (1967, p. 82), teria sido “a separação estrita entre a música e todos os outros elementos do entretenimento”. Assim, as canções, utilizadas a partir da técnica de montagem, visavam interromper e comentar a ação, em vez de reforçá-la e desenvolvê-la, como tradicionalmente realizado a partir da tradição romântica, conforme lembra Ingrid Koudela (1991, p. 114). Função semelhante cumpririam as projeções, empregadas na montagem de estreia

da ópera, de imagens, de autoria de Caspar Neher, bem como de títulos para as cenas, visando “‘literalizar’ o teatro”, conforme Brecht (1967, p. 67-68), antecipando os acontecimentos e interrompendo a linearidade dramática tradicional.

Em um artigo publicado no *Berliner Börsen-Courier*, em primeiro de setembro de 1928, comentando a montagem de estreia da *Ópera dos três vinténs*, o crítico teatral Herbert Ihering caracterizou-a como “o triunfo da forma aberta”, em um processo que, mesclando diversos elementos, teria arrancado “a língua” e “a música do isolamento”.⁸

Interrompendo a cena do casamento de Polly, a canção *Jenny-Pirata*, que narra a história de Jenny, uma mulher explorada que canta sua vingança contra aqueles que a exploram, tem sido objeto de críticas quanto ao seu conteúdo: Fischetti (1985, p. 30-31), por exemplo, afirma que ela apresentaria as “mulheres como objeto de desejo ou idolatria” e reforçaria “estereótipos sexistas antiquados”, como “o velho mito da mulher má”, além de contar a história de uma mulher que depende de homens para concretizar sua vingança. No entanto, não devemos ter em mente apenas o conteúdo da história narrada na canção, mas a função assumida por ela na complexa construção dialética da cena épica. O próprio Brecht (1992, p. 30) ressalta o caráter “teatral” desta cena e a necessidade de exposição deste aspecto. Desde o início da cena do casamento, a modificação e a construção do próprio espaço ocorrem diante dos olhos de quem assiste, mediante a transformação, realizada pelos personagens do grupo de Mac, de uma estrebaria em um local de cerimônia. A fim de reforçar este caráter “teatral”, as canções tinham sua execução acompanhada por uma mudança de iluminação, por uma pequena orquestra, que havia sido instalada de forma visível no palco, e por projeções de títulos nas telas, visando aniquilar a ilusão e impedir o estado de torpor do espectador. O cenário, que contava com projeções

⁸ Cf. artigo de Herbert Ihering in: Hecht, Werner. (Heraus.). *Brechts Dreigroschenoper*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985, p. 125.

de imagens de autoria de Caspar Neher, nesta cena era composto por imagens de cavalos. Aqui, o que se faz presente durante a apresentação da canção *Jenny-Pirata* pela noiva, no momento de seu casamento, é um típico mecanismo de estranhamento brechtiano, de caráter anti-ilusionista, através da construção, diante do olhar do espectador, de “uma peça dentro da peça”, construindo uma “ilusão” a fim de apresentar a própria “ilusão” enquanto tal, conforme ressalta Knopf (1980, p. 62). Tendo em vista o objetivo do teatro épico de mostrar sempre as posturas e ações de forma crítica, a apresentação da postura da personagem Polly perante o olhar da plateia deveria, como escreve Brecht (1967, p. 72), ser “ajudada por críticas das representações convencionais que o público está acostumado a ver, de noivas de bandidos e filhas de comerciantes, etc.”.⁹ Podemos ver, com a construção desta “peça dentro da peça”, um recurso de estranhamento inserido em um processo no qual estereótipos de representação feminina hegemônicos na cultura patriarcal e na indústria cultural – incluindo os estereótipos presentes no conteúdo da canção –, que remontam à estrutura social patriarcal, são evocados para serem criticamente expostos e estranhados.

A contraposição entre a figura de Polly, por um lado, e de Jenny e demais mulheres prostituídas na peça, por outro, é central na construção da ópera e traz à tona a questão, crucial na obra de Brecht, como bem aponta Ana Kugli (2006, p. 57-61; p. 92), da dupla moral sexual burguesa, do “duplo critério” da moral sexual burguesa da “castidade feminina” e de seu “reverso”, a prostituição, com a qual “se constrói um sistema de duas classes entre as mulheres”. O fenômeno da prostituição, afirma Kugli (2006, p. 92), “pode ser visto como uma pré-condição da dominação do homem sobre a mulher e do duplo critério de

⁹ Sobre a cena do casamento, Brecht (1992, p. 26) não só aborda explicitamente, em seus comentários, a necessidade da exposição crítica dos padrões sociais de comportamento femininos, mas também da própria masculinidade, ressaltando, acerca do comportamento de Macheath, que se deve “mostrar que energia brutal um homem tem de despende para criar condições favoráveis a uma postura digna de um homem civilizado”.

valoração da sexualidade masculina e feminina”. Como apontava Kolontai (2004, p. 29), “com o matrimônio monogâmico indissolúvel [...] e a instituição da prostituição, tão difundida e organizada”, a “moral sexual” burguesa serviria “unicamente aos interesses da propriedade”.

Esta questão da dupla moral sexual burguesa nos remeteria, conforme aborda Silvia Federici (2017, p. 178), ao próprio processo de “acumulação primitiva”, no período de “transição para o capitalismo”, no qual se estabeleceu o controle estatal sobre a reprodução feminina, com a “cruzada pró-natalista” na Europa entre os séculos XVI e XVII, respondendo à crise demográfica europeia: neste contexto, caracteriza Federici (2017, p. 178), teria ocorrido a “escravização das mulheres à procriação”, que “foi colocada diretamente a serviço da acumulação primitiva”. Neste processo, teria surgido, então, segundo Federici (2017, p. 184; p. 190), a imposição do casamento como “verdadeira carreira para uma mulher”, fixando as mulheres “no trabalho reprodutivo” não pago e ocorrendo, concomitantemente, a “massificação da prostituição” como consequência da “perda de poder com relação ao trabalho assalariado”. Neste mesmo processo, é relevante destacar, teriam se disseminado os próprios estereótipos femininos a que recorre Brecht na construção da peça, como o mencionado estereótipo da “mulher má”, apontado por Fischetti (1985, p. 30-31), que pode ser remontado ao processo de “depreciação literária e cultural” da mulher, abordado por Federici (2017, p. 203), que, remetendo à literatura do período de “transição para o capitalismo”, estaria “a serviço de um projeto de expropriação”, justificando “a apropriação de seu trabalho pelos homens e a criminalização de seu controle sobre a reprodução”. Segundo escreve Federici (2017, p. 202), “as mulheres eram acusadas de ser pouco razoáveis, vaidosas, selvagens, esbanjadoras”, sendo “a principal vilã” “a esposa desobediente, que, ao lado da ‘desbocada’, da ‘bruxa’ e da ‘puta’, era o alvo favorito de dramaturgos, escritores populares e moralistas”. Com o processo de “caça às bruxas”, crucial no período de “transição para o capitalismo”, conforme a autora, esta

imagem da mulher “rebelde” dará lugar, então, a partir do fim do século XVII, à imagem da mulher “domesticada”, surgindo “um novo modelo de feminilidade: a mulher e esposa ideal - passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas” (*Ibidem*, p. 205).

Na construção da *Ópera dos três vinténs*, há um jogo com estas imagens e estereótipos sociais acerca da mulher, apresentando-os satiricamente e colocando-os em confronto. De Polly, espera-se que ela seja submissa, dócil, obediente, casta. Ao interpretar a canção *Jenny-Pirata* na cena de seu casamento, é repreendida por seu noivo, que, após elogiá-la diante de todos, diz, “com voz baixa para Polly”, conforme indicação da rubrica da peça: “Aliás, não me agrada nada em você esse tipo de encenação, faça-me o favor de não repeti-la no futuro” (BRECHT, 1992, p. 37). Por outro lado, quando deve assumir os negócios de Mac, na ocasião de sua fuga da forca, Polly encena diante dos olhos do espectador toda uma tomada de postura de chefe de negócios (BRECHT, 1992, p. 55-56). Inicialmente doce e cordial, ela tem sua posição de chefe do bando questionada por Matthias. “Bem, eu aqui não apito nada. Mas não sei se justamente uma mulher, numa época como essa... Não é nada contra a senhora, madame”, diz Matthias (*Ibidem*, p. 55). Sendo observada por Mac, Polly assume, então, uma postura agressiva e ameaçadora, apresentando um *gestus* típico de quem chefia um negócio e recebendo, assim, aplausos dos homens ali reunidos. “Bravo, a senhora capitã sabe como falar!”, exclama Walter (*Ibidem*, p. 56). Mostra-se, assim, em um processo teatral, a construção de posturas e formas de comportamento sociais conforme classe e gênero, expondo-se o gênero como um construto social e ideológico, imposto e aprendido socialmente, encenado, a partir do âmbito das próprias relações sociais de produção e reprodução. Podemos ver aqui, portanto, uma exposição do próprio “gênero” enquanto “um *gestus* social”, como diz Jill Dolan (2012, p. 116), “um gesto que representa a ideologia circulante nas relações sociais”.

Retornando à emblemática cena do casamento de Polly - mais especificamente, à interrupção desta cena, com sua interpretação da canção *Jenny-Pirata* -, podemos ver, nela, um jogo da personagem com a condição feminina do “ser olhada”, da qual fala Laura Mulvey (1983), enquanto objeto do desejo do olhar masculino. Em seu texto *Prazer visual e cinema narrativo*, de 1975, Mulvey realizou uma crítica da forma de olhar típica do cinema hollywoodiano hegemônico, afirmando que a forma de percepção característica deste cinema seria a de um olhar masculino objetificador e fetichizador do corpo das personagens femininas, a partir da identificação do espectador com o olhar do protagonista masculino, imergindo em um todo ilusionista e percebendo as mulheres da obra a partir deste processo de identificação, como objeto do desejo do olhar do herói.¹⁰ Como tematizado por Jill Dolan (2012, p. 99), esta forma de percepção e representação caracterizaria também “o aparato representacional tradicional do teatro”.

Neste processo de interrupção da cena do casamento, Polly assume o palco, afirmando aos personagens da peça - e à plateia - que irá apresentar “um numerozinho” (Brecht, 1992, p. 34-35), imitando “uma menina que vi uma vez num desses botecos-de-quatro-vinténs, lá no Soho”. Em uma cena que explicita ao espectador os seus próprios mecanismos de construção, a personagem de Polly constrói um cenário fictício, *mostrando* como se comportava a moça do bar e seus fregueses, dando instruções sobre como as personagens masculinas ali presentes deveriam percebê-la e interagir com ela. Através do processo pelo qual Polly sai da posição de objeto do olhar e *apresenta* esta própria condição, por meio de seu “numerozinho”, expõe-se criticamente um *gestus*, no sentido brechtiano, ou seja, uma atitude global socialmente significativa, remontando ao todo das relações sociais e às suas contradições estruturais, históricas, que, persistindo no tempo presente, impõem a

¹⁰ Acerca do texto de Mulvey e suas relações com o teatro brechtiano, cf. Galery, Maria Clara Versiani. Considerações em torno do espectador, do olhar e da representação do feminino. *Fragmentos*, n. 26, p. 53-60, Florianópolis, jan – jun 2004.

necessidade de sua superação (Brecht, 1967, p. 165-166).¹¹ Aqui, temos a exposição de um *gestus* que remete à estrutura social patriarcal, à condição da mulher enquanto “Outro”, como tematizado por Beauvoir (1970), enquanto objeto do “ser olhada” fetichizante, apontando para a própria condição da mulher como propriedade e mercadoria, assim como para as formas ideológicas de construção da percepção e da representação da mulher enquanto tal.

Pode-se afirmar que haveria, neste processo, para usar a caracterização de Jill Dolan (2012, p. 102) acerca da peça *Portrait of Dora*, de Hélène Cixous, “uma subversão feminista materialista da apresentação da representação do corpo feminino como espetáculo”. Portanto, temos, aqui, um processo de quebra e exposição estranhada do olhar masculino objetificador, ao qual estão submetidas tanto a personagem de Polly quanto Jenny, a moça da história que ela passa a *apresentar*, expondo tal condição, “olhando o ser olhada” (“*looking-at-being-looked-at-ness*”), poderíamos dizer, utilizando a noção defendida por Elin Diamond (1988) como tarefa para o teatro feminista. Comentando esta proposta de Diamond, Jill Dolan (2012, p. 114) afirma que ela se opõe à “natureza unilateral do olhar masculino” característico do sistema de representação teatral hegemônico, que “espetaculariza o corpo da mulher, não lhe permitindo olhar de volta”. Já na proposta “triangular” de Diamond, ressalta Dolan (2012, p. 114), “o próprio olhar é trazido ao primeiro plano”: um jogo, no entanto, já previsto e colocado em prática

¹¹ Em torno do conceito brechtiano de *gestus*, cf. Bolle, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. *Revista Língua e Literatura*, São Paulo, n. 5, p. 393-410, 1976; Mumford, Meg. *Showing the Gestus: A Study of Acting in Brecht's Theatre*. 1997. Thesis (PhD) – Faculty of Arts, Department of Drama, Theatre, Film and Television, University of Bristol, Bristol, 1997; Bornheim, Gerd. “O efeito de distanciamento: o ator”. In: *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992; Yun, Mi-Ae. *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts: eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, p. 55-57; Botelho, Letícia O. M. S. *Engajamento e re-funcionalização social do teatro: um debate entre Benjamin e Brecht*. 2018. 287 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 166-193.

por Brecht em seu trabalho teatral, mediante sua noção de “*Gestus* de mostrar”, como muito bem observado por Alisa Solomon (1997, p. 86). A partir do “*Gestus* de mostrar”, apresenta-se, na construção do “númerozinho” de Polly nesta emblemática cena de *A ópera dos três vinténs*, a própria condição feminina do “ser olhada”, simultaneamente à quebra e ao estranhamento do olhar masculino, exposto em seu próprio processo de construção. Tal experiência proporcionaria ao espectador uma “ocasião para a crítica do comportamento humano a partir de uma perspectiva social”, de que fala Brecht (1988b, p. 158; 1967, p. 84), bem como da construção social de nossas formas ideológicas de percepção e de olhar.

3 Considerações finais

Neste texto, buscamos esboçar como *A ópera dos três vinténs*, ao apresentar uma sátira da sociedade burguesa e dos mecanismos “culinários” da indústria cultural, expõe criticamente, enquanto um eixo central da peça, a ideologia patriarcal que sustenta suas formas de percepção e representação. Assim, temos a evocação de estereótipos e papéis opressores de gênero sendo submetidos ao mecanismo brechtiano de estranhamento, que deveria incitar uma postura crítica e um “olhar complexo”, em um processo dialético que busca levar ao reconhecimento das contradições estruturais da sociedade, apontando para os fundamentos ideológicos patriarcais da superestrutura capitalista, trazendo à luz estruturas patriarcais de opressão e exploração feminina que fundamentam a sociedade capitalista e a ideologia burguesa.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários, índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo* – Volume 1: Fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. 4ª Edição. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.
- BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. *Revista Língua e Literatura*, São Paulo, n. 5, p. 393-410, 1976.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BOTELHO, Letícia O. M. S. *Engajamento e refuncionalização social do teatro: um debate entre Benjamin e Brecht*. 2018. 287 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- BRECHT, Bertolt. “A ópera dos três vinténs”. Tradução de Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. In: *Teatro Completo*, em 12 volumes - Volume 3. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenoper: Nach John Gays “The Beggar’s Opera”*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1973.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 21: Schriften 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988a.
- BRECHT, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 22.1: Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988b.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CARVALHO, Sérgio de. “Brecht e a dialética”. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (Orgs.). *O Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de Brecht. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 6, 2006, p. 167-173.
- COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. *Literatura e Sociedade*, n. 13, p. 214-233, jan/2010.
- DIAMOND, Elin. Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism. *The Drama Review*, vol. 32, n. 1, p. 82-94, 1988.

- DOLAN, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Second Edition. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2017.
- FABBRINI, Ricardo. O Fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: *IV Seminário Música Ciência Tecnologia*, São Paulo, n. 4, 2012, p. 31-47.
- FAVARETTO, Celso. Por entre rastros e restos. *Cadernos Benjaminianos*, Número especial, Belo Horizonte, 2013, p. 70-76.
- FEDERICI, Silvia. *O Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FISCHETTI, Renate. A Feminist reading of Brecht's Pirate Jenny. *Communications from The International Brecht Society* 14, p. 29-33, 1985.
- FUEGLI, John. *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama*. New York: Grove Press, 1994.
- FUEGLI, John. "The Alienated Woman: Brecht's The Good Person of Setzuan". In: MEWS, S; KNUSST, H. *Essays on Brecht: Theater and Politics*. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1974.
- FUEGLI, John; BAHN, Gisela; WILLET, John. (Eds.). *Brecht: Women and Politics - The Brecht Yearbook*, Volume 12. Detroit; München: Wayne State University Press; Edition Text + Kritik GmbH, 1983.
- GALERY, Maria Clara Versiani. Considerações em torno do espectador, do olhar e da representação do feminino. *Fragmentos*, n. 26, p. 53-60, Florianópolis, jan – jun 2004.
- GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- HECHT, Werner. (Heraus.). *Brechts Dreigroschenoper*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.
- KANT, Immanuel. *Metafísica dos Costumes*. Tradução: [primeira parte] Clélia Aparecida Martins; [segunda parte] Bruno Nadai, Diego Kosbiau e Monique Hulshof. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2013.
- KNOPF, Jan. (Herausgeber). *Brecht-Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: Metzler, 1984.

- KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Stücke - Band I*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001.
- KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980.
- KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2004.
- KOLLONTAI, Alexandra. "Make way for Winged Eros: A Letter to Working Youth" (1923). Tradução: Alix Holt. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/kollonta/1923/winged-eros.htm> . Acesso em: 02 nov. 2022.
- KOUDELA, Ingrid. *Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- KUGLI, Ana. *Feminist Brecht?: Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2006.
- LAUGHLIN, Karen. "Brecht and American Feminist Theatre". In: KLEBER, Pia; VISSER, Colin (Eds.). *Reinterpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- LENNOX, Sara. Women in Brecht's Works. *New German Critique*, n. 14, p. 83-96, 1978.
- LESSING, Gotthold E. *Dramaturgia de Hamburgo: Seleção Antológica*. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- LUCCHESI, Joachim. "Die Dreigroschenoper". In: KNOPF, Jan. (Herausgeber). *Brecht-Handbuch: Stücke - Band I*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001, p. 197-204.
- MAIROWITZ, David. "Brecht's Women: A Synopsis/Proposal". In: FUEGI, John; BAHR, Gisela; WILLET, John. (Eds.). *Brecht: Women and Politics - The Brecht Yearbook*, Volume 12. Detroit; München: Wayne State University Press; Edition Text + Kritik GmbH, 1983.
- MANTOVANI, Pedro. *O Complexo Fatzer de Brecht* (Tradução, introdução e notas). 2011. 219 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- MARTIN, Carol. Brecht, Feminism and Chinese Theater. *The Drama Review: the journal of performance studies - Special section on Bertolt Brecht*. Winter 1999.

- MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo". Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 437-454.
- MUMFORD, Meg. *Showing the Gestus: A Study of Acting in Brecht's Theatre*. 1997. Thesis (PhD) – Faculty of Arts, Department of Drama, Theatre, Film and Television, University of Bristol, Bristol, 1997.
- OLIVEIRA, Gislaine C. de. Desemaranhando *O método Brecht* de Fredric Jameson. Revista aSPAs, vol. 2, n.1, dez. 2012, p. 151-163.
- PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- RADDATZ R, Fritz. "Ent-weiblichte Eschatologie: Bertolt Brechts revolutionärer Gegen-mythos". In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Herausg.). *Text und Kritik: Bertolt Brecht II - Sonderband*. München: Richard Boorberg Verlag, 1973, p. 152-159.
- ROHL, Ruth. Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny: uma ópera épica. *Fragmentos* vol. 5, no 1, p. 127-134, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SMITH, Iris. Brecht and the Mothers of Epic Theater. *Theatre Journal* 43, p. 491-505, 1991.
- SOLOMON, Alisa. *Re-Dressing de Canon: Essays on Theatre and Gender*. London/New York: Routledge, 1997.
- STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Zweite, verbesserte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1976.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Tradução e notas de Raquel Imanishi Rodrigues. 2ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- WRIGHT, Elizabeth. *Postmodern Brecht: A Re-Presentation*. New York: Routledge, 1989.
- YUN, Mi-Ae. *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts: eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.

Entre o Teatro de Arena e o CPC: o teatro político de Vianinha

Philippe Curimbaba Freitas¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.15>

Por volta da década de 1940, a vida teatral do eixo Rio-São Paulo começou a se transformar e ganhar um novo aspecto. Até então, o que se via eram os tradicionais gêneros de teatro, como a comédia, o teatro de revista e o melodrama, que funcionavam como uma empresa teatral, com atores profissionais e com uma divisão do trabalho bem demarcada e hierarquizada. Suas concepções de cenografia, figurino e interpretação eram relativamente fixas e deixavam pouco espaço para a criação, e seu público era, grosso modo, composto pela pequena burguesia. Nesse tempo, começava a surgir uma nova cena teatral, composta por vários grupos de artistas não profissionais ou em processo de formação profissional. Eram amadores e estudantes que, por não terem o teatro como forma de sustento, se permitiam uma liberdade de criação e pesquisa formal para a qual não havia espaço no âmbito do teatro comercial então estabelecido, e promoveram assim uma modernização do teatro tanto do ponto de vista do texto como do espetáculo.

Esses grupos, no entanto, tinham propostas e perfis muito diferentes. De um lado, por exemplo, havia o Teatro Experimental do Negro, fundado em 1943 no Rio de Janeiro. Seu principal articulador era

¹ Bacharel em Filosofia pela USP, Mestre em Música pela UNESP e Doutor em Filosofia pela Unifesp. Autor do livro *Estética e política no último Mário de Andrade: um estudo sobre a ópera Café* (Alameda, 2023).

Abdias Nascimento, um intelectual e político negro que dedicou a vida à luta contra o racismo em diversas frentes, e que reuniu em torno de si, nesse período, desde intelectuais comprometidos com as lutas antirracistas até pessoas marginalizadas, como trabalhadores informais e empregadas domésticas, com o fim de combater (e refletir sobre) o racismo e o mito da democracia racial no Brasil, por meio de um teatro que construísse uma nova representação do negro brasileiro a partir de sua própria perspectiva (Nascimento, 2024). De outro lado, o ano de 1948 via a inauguração de um teatro de perfil muito diferente: o Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em São Paulo, a partir da iniciativa do industrial italiano Franco Zampari e da experiência de outros dois grupos amadores paulistas – o Grupo de Teatro Experimental (GTE), fundado por Alfredo Mesquita, e o Grupo Universitário de Teatro (GUT), criado por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado (Fernandes, 2013, p. 74-76). Tratava-se, *grosso modo*, de um certo acordo entre o incentivo financeiro de uma alta sociedade paulistana que cultivava o gosto pelo teatro moderno internacional e alguns artistas brasileiros empenhados na modernização da linguagem teatral, mas tendo que enfrentar os obstáculos financeiros acarretados pela opção por um teatro não comercial. O resultado disso foi um teatro – primeiro amador, depois profissional – que trazia ao Brasil um repertório repleto de peças internacionais, sobretudo dos Estados Unidos e da Europa, sem uma preocupação maior sobre o sentido que elas ganhavam aqui, uma vez extraídas de seus contextos de origem e apresentadas, de modo geral, para uma elite que poderia assistir na mesma noite duas peças com impulsos sociais e políticos completamente diferentes, para não dizer opostos – como, por exemplo, *Santa Joana dos matadouros*, de Brecht, e *Nossa cidade*, de Thornton Wilder – e voltar para casa com o espírito tranquilo, satisfeita de ter acertado o ponteiro de seus relógios com o resto do “mundo”, ainda que com algumas décadas de atraso.

Trata-se de um projeto teatral genuinamente burguês, cuja realização, no entanto, teve desdobramentos que fugiam ao controle da

classe que o promovia. Essa história é longa e multifacetada, mas para nossos propósitos, será suficiente mencionar um de seus desdobramentos: em 1953, José Renato Pécora criava em São Paulo o grupo Teatro de Arena, propondo essa forma de palco como meio de barateamento da produção, a partir das ideias da encenadora estadunidense Margot Jones (Betti, 2013, p. 175). Tendo o TBC como maca de origem, o Teatro de Arena pouco se diferenciou dele, pelo menos até 1955, com a entrada de alguns artistas que vinham do Teatro Paulista do Estudante – grupo ligado à militância do PCB –, trazendo para o Arena uma diretriz fortemente política e anti-burguesa. Entre eles, estavam Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri. Nesse mesmo ano Augusto Boal também entrava no grupo, após uma temporada de estudos no *Actors Studio*, em Nova Iorque, e começava a organizar cursos e seminários direcionados sobretudo à interpretação e à criação de dramaturgia nacional; em 1958, uma das peças escritas nesse contexto foi apresentada pelo grupo e teve um grande sucesso de público e crítica, confirmando assim a viabilidade econômica do projeto de um teatro de estudo da realidade nacional: *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri ficou mais de 10 meses em cartaz. A peça retrata um conflito numa greve de trabalhadores fabris, entre um pai militante e a favor da greve, e um filho com preocupações de ordem individuais e menos afinado com a tônica coletiva da luta, que a via como um risco para a realização dos seus sonhos. Ao contrário do que ocorria no TBC e no Arena até então, mas também na programação teatral de modo geral, o tema da peça fazia referência aos acontecimentos mais recentes da história do país – vale mencionar que o ano anterior havia sido marcado por várias greves e mobilizações. Seu sucesso foi lido como uma evidência de que havia um grande público interessado em um teatro que colocasse em pauta os temas sociais e políticos da vida nacional de uma perspectiva anti-burguesa.

O Arena criou, assim, muitas das condições para o advento de uma dramaturgia nacional até então inédita, interessada em estudar e

representar no teatro os mecanismos responsáveis pela opressão das classes mais baixas e pelas suas privações materiais e intelectuais. Mesmo assim, pela sua condição de teatro comercial, dependente da bilheteria, pelo seu auditório restrito, com 150 lugares, e pelo seu público de classe média, havia nele uma contradição: os personagens representados nas peças não eram os mesmos que se sentavam na plateia. Os primeiros eram trabalhadores e pessoas marginalizadas, ao passo que estes pertenciam à classe média. Isso incomodou dois integrantes do grupo, Chico de Assis e o próprio Vianinha, que se desligaram dele para buscar outras formas de fazer teatro que oferecessem perspectivas de atingir um público mais amplo e não iniciado, de preferência formado por trabalhadores e pelas massas (Peixoto, 1983, p. 93).

A montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* foi a primeira experiência desses dois homens de teatro – Vianinha como autor e Chico de Assis como diretor – depois do afastamento de ambos do Teatro de Arena, e em busca por um público mais amplo. A peça estreou em 1960, em um teatro de arena aberto ao público, na então Universidade do Brasil (atual UFRJ). Essa montagem se deu em condições muito diferentes às de um teatro comercial: os ensaios foram abertos ao público e, durante o tempo em que eles duraram, muitos intelectuais e ativistas foram se aproximando da equipe de montagem, inicialmente com cerca de 20 pessoas, e começaram a também participar, contribuindo de alguma forma, a partir de sua área de conhecimento: economia, sociologia, estatística, etc. E a proposta de atingir um público amplo foi bem sucedida: Chico de Assis nos conta que a peça ficou em cartaz por 8 meses, com um público de 400 espectadores na pior época do ano (Vianna Filho, 2016, p. 102). Claramente, não estamos falando mais daquele pequeno público do Teatro de Arena. Por outro lado, tampouco estamos falando de um público popular.

Essa montagem teve uma importância histórica que vale salientar: por conta dessas características acima descritas, e pelo fato de ter sido apresentada por um longo período numa universidade, em uma

época de intenso movimento estudantil mobilizado também pelas questões nacionais não diretamente estudantis, ela articulou em torno de si muitos estudantes, ativistas, intelectuais e artistas de esquerda, e esse grupo de pessoas, movidas pelo impulso e pelo entusiasmo gerado nesse processo, criou o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC). Fundado por Vianinha e Chico de Assis, entre outros artistas e intelectuais, e ligando-se, logo em seguida, à União Nacional dos Estudantes (UNE), pode-se dizer que o CPC foi um braço cultural do movimento estudantil, que nesse período estava se organizando para capilarizar no território brasileiro os debates sobre o projeto de reforma universitária, então, em pauta. Trata-se de um projeto do legislativo que visava, em linhas gerais, democratizar as universidades públicas e combater o seu elitismo. Depois da fundação desse primeiro CPC, outros foram criados em diferentes regiões do Brasil, e suas produções se apresentavam nas ruas e em sindicatos, em portas de fábrica, mas também circulavam nacionalmente por meio das chamadas UNE Volantes, que foram viagens organizadas pela UNE com o objetivo de percorrer diversas regiões do país, levando as pautas e os debates políticos que a UNE julgava importantes, bem como as produções culturais dos CPCs. Os CPCs desenvolveram uma intensa atividade cultural, que incluía não só o teatro, como também a literatura, a poesia, os cordéis, a música e o cinema. Vianinha escreveu para o CPC, três peças: *Brasil, versão brasileira*, sobre a questão do petróleo nacional, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*, ambas sobre a intensificação dos conflitos no campo, no Nordeste, além de ter participado na escrita coletiva de outras peças, como, por exemplo, *O auto dos 99%*, uma peça em defesa da reforma universitária.

A mais-valia vai acabar, seu Edgar tem como principais personagens quatro operários fabris identificados como Desgraçados, que aparecem logo no início da peça fabricando mercadorias, as quais são

levadas para longe deles, numa cena alegórica, que representa a alienação do trabalhador em relação aos produtos de seu trabalho. Nessa mesma cena, aparecem também os 3 personagens antagonistas: os Capitalistas, em trajes de banho, à beira de uma piscina. A partir de então, a peça é composta por uma sequência de esquetes que tematizam, em tom de humor e em diferentes situações, a experiência da miséria e da privação, e ao mesmo tempo instigam progressivamente, nos Desgraçados – especialmente no Desgraçado 4 (D4) –, o desejo de compreender a causa de seus sofrimentos. A certa altura dessa busca, os Desgraçados 1 e 4 (D1 e D4) passam a ser tratados como compadres do teatro de revista, conduzindo o público a percorrer com eles o caminho especulativo em busca das razões pelas quais alguns têm acesso aos mais altos sonhos de consumo e outros sofrem das privações mais básicas. Assim como no teatro de revista, a peça também termina com uma apoteose: a revolta dos Desgraçados contra os Capitalistas, como consequência do conhecimento do conceito de mais-valia, que resultou desse processo especulativo.

Numa visão de conjunto, essa peça apresenta uma curiosa ambiguidade: ela é construída, de um lado, a partir de expedientes da comédia ou das suas adjacências, tendo sido qualificada como sátira política, farsa, comédia musical etc.; e de outro lado, ela se baseia na ideia de uma peça didática.²

Os expedientes da comédia conectam a peça com a obra do pai de Vianinha, Oduvaldo Vianna, que foi um importante autor de comédias e contribuiu, entre outras coisas, para o estabelecimento da prosódia brasileira no teatro; mas também, em uma escala mais ampla, com o teatro de comédia que se manteve por muito tempo, nas primeiras décadas do século XX, como um teatro comercial e popular, frequentado predominantemente por um público de classe média baixa.

² Esses dois traços estiveram no centro da crítica mais imediata à montagem, como se pode ver nos textos que compõem a seção “*Mais-valia* na imprensa”, da edição mais recente da peça (Vianna Filho, 2016).

Assim, é perfeitamente possível afirmar que os recursos da comédia são mobilizados nessa peça, consciente ou inconscientemente, numa direção de atrair o grande público das classes mais baixas, relativamente familiarizado com a comédia, que era consumida como uma forma de entretenimento. Ou então, pelo menos, no intuito de lançar mão de uma convenção que fosse compreensível a esse público.

Os elementos da peça didática, por sua vez, nascem do objetivo de superar uma limitação daquilo que Vianinha identificava como teatro realista, numa alusão tanto a Tennessee Williams, Arthur Miller – mas também a Garry Cooper e Marlon Brando –, como ao trabalho feito pelo Teatro de Arena, incluindo até mesmo sua peça *Chapetuba Futebol Clube*, que o autor chega a qualificar da seguinte forma:

Realmente, a peça é um pouco cronística, um pouco reportagem (...). E realmente sem uma pesquisa de valores, não digo humanos, mas de valores culturais. Afinal de contas, ela não é baseada em nenhuma ideia, ela não se fundamenta em nenhuma pesquisa de cultura... (Peixoto, 1983, p. 37-38).³

Assim, por oposição a essa peça-reportagem, que apresentaria a realidade tal como ela é, descrevendo-a em seus dados visíveis, Vianna propõe um teatro capaz de refletir sobre os valores e as condições que tornam a realidade tal qual ela é, e de formular esteticamente uma nova percepção da realidade, enquanto algo transformável – tarefa de que o realismo não seria capaz. Eis a orientação estética que Vianinha nos apresenta no texto “A mais-valia tem que acabar, seu Edgar”, escrito no contexto da montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (Vianna Filho, 1981)⁴, texto este que traz para o terreno da história e da crítica de teatro conceitos da dialética materialista, opondo a esse teatro

³ Leslie Damasceno (1994) corrobora e desenvolve essa crítica. Ao mesmo tempo, aborda muito sumariamente a mesma questão em relação à peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*.

⁴ Esse texto foi republicado, posteriormente, com o título “Sobre a *Mais-valia*” (Vianna Filho, 2016).

“realista” – que operaria a partir da crença idealista de que a consciência individual determina a realidade – uma outra forma de teatro (a ser criada), interessada no estudo das relações recíprocas (e não mecânicas) de determinação, ou condicionamento, entre a consciência e a realidade ou, para usar os termos de Vianinha, entre a “consciência social” e o “ser social”.

Disso surge a intenção de escrever uma peça que buscasse desenvolver uma formulação sensível do conceito – abstrato – de mais-valia, e permitisse compreender, a partir da perspectiva e da experiência do operário, a causa da desigualdade e a forma das relações entre classes sociais, o que não poderia ser conhecido por mera descrição da realidade, sem teoria (como a própria peça procura mostrar em algumas de suas cenas). Nesse sentido, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* pode ser considerada uma peça didática. Assim como em algumas das obras didáticas de Brecht, como, por exemplo, *A mãe*, há nela um personagem central que percorre, ao longo da peça, uma trajetória de aprendizagem semelhante àquela que deveria ser percorrida pelo público.

Como se pode imaginar, a combinação desses dois procedimentos – a comédia tradicional e a peça didática – na peça de Vianinha não é neutra nem harmoniosa. Pelo contrário, ela gera tensões que são interessantes de se observar, pois refletem certas aporias com as quais o teatro político dos anos do CPC teve de se haver. Entre elas: como criar uma arte capaz de atingir as massas e mobilizá-las a partir de sua própria perspectiva e linguagem e, ao mesmo tempo, convocar o público para uma reflexão sobre os fenômenos mais complexos da realidade? No esquema armado pela peça de Vianinha para tentar dar conta deste problema, a comédia viria, ainda que indiretamente, como uma das estratégias de atingir as massas, ao passo que os recursos didáticos possibilitariam um estudo “científico” da realidade com a intenção de iluminar caminhos para sua transformação.

Um dos pontos de interesse desta peça reside no fato de que ela cristaliza em *forma* essa aporia, o que não se evidencia apenas na macroestrutura, como uma tensão entre diferentes pressupostos formais, mas também, de maneira mais específica, na configuração de um dos personagens que comparece à peça, chamado “Sujeito”. Trata-se de um personagem externo ao enredo, cuja função é se comunicar com o público, mais ou menos como o tradicional mestre de cerimônia dos espetáculos circenses. Porém, esse personagem não faz as vezes de um narrador nem expressa a perspectiva do autor, mas, pelo contrário, tem uma posição antitética a ele. Frequentemente, aparece no final de um trecho de teor mais didático e especulativo – que recorre a termos e conceitos abstratos, esquadrinhamentos, explicações etc. – criticando o aspecto maçante e sem graça da peça, queixando-se da inexperiência do autor.⁵ O ponto de vista que sustenta esta crítica, por oposição ao qual o caráter maçante é rejeitado, é o da comédia tradicional, que promete sempre dinamismo e entretenimento ao seu público; e, por extensão, o ponto de vista desse público, predominantemente de classe média baixa, que vai ao teatro com a intenção de se divertir com uma comédia, e não de estudar economia política. Por meio disso, a peça problematiza o caráter híbrido e antinômico de sua própria forma e, por extensão, a relação entre a forma, o público e as condições de criação, num momento em que este debate estava candente.

Há uma passagem da peça em que esse papel formal do “Sujeito” aparece de uma maneira bastante clara. Trata-se de uma cena em que o Desgraçado 4 conversa com um vendedor de carros, buscando entender a diferença entre valor de uso e valor de troca. Nessa conversa, ele vai percebendo que algumas coisas são feitas para vender, e outras são feitas só para usar e, não podem ser vendidas:

⁵ Não é por outra razão que Iná Camargo Costa, em uma das análises mais consistentes sobre essa peça, considera esse personagem como “o avesso de um mestre de cerimônia” (Costa, 2016).

“Desgraçado 4

(...) Morrer dá trabalho.

Vendedor

(*Tira um revólver do bolso*): Dá trabalho! Dá muito trabalho! Quer ver? Dá um trabalho imenso. Precisa de um revólver assim. Precisa coragem, assim. Precisa ter muita raiva, assim. Precisa apertar o gatilho assim. (Puxa o gatilho) Agora já não dá mais trabalho nenhum, nada, seu Reinaldo. Agora... eu já morri.

(...)

Desgraçado 4

(*Tira uma cadernetinha do bolso*) Minhas investigações sobre o lucro caminharam muito bem até aqui, sim senhor. Até agora eu descobri o seguinte... espera aí. (*Sacode o Vendedor*) Como é que é o negócio da mãe?

Vendedor

Mãe a gente usa e não compra. (*Morre de novo*)

Desgraçado 4

O dinheiro então existe porque existem coisas que a gente compra. Mercadorias... Todas as mercadorias servem para alguma coisa, mas nem tudo o que existe é mercadoria. O ar serve para alguma coisa e não é mercadoria. Então as coisas viraram mercadoria? Não eram assim? E são mercadorias porque a gente faz as coisas pra vender e não pra usar!

(*O Vendedor levanta e beija D4*)

Vendedor

Parabéns, parabéns, seu Reinaldo. Parabéns. (*Morre*)

Desgraçado 4

Muito obrigado. O senhor ajudou muito. Quanta coisa tem escondida atrás do que a gente vê! Tem trabalho, tem gente, tem um mundo todo. E a gente só vê vender e comprar... O que será que determina o valor da mercadoria? Como é que a gente mede o valor da mercadoria?

(*Sai. Dois sujeitos aparecem e arrastam o Vendedor*)

(...)

(*Um Sujeito Circunspecto aparece no palco. D4 continua rodando no palco. Ele olha com desprezo para D4. Dirige-se ao público. Fúnebre*)

Sujeito

Com licença. Como a peça, escrita por um principiante, tem explicação que não acaba nunca e muito pouco riso, eu fui encarregado pela companhia de fazer alguma graça aos senhores para levantar o ânimo do público. (*Dá três pulinhos com a cara mais séria do mundo*) Muito obrigado. (*Quando vai saindo, D4 continua a rodar*) Vejam se isso tem graça! Principiante!" (Vianna Filho, 2016, p. 58-60).

Em primeiro lugar, vale destacar alguns dos expedientes de comédia que aparecem mesmo neste trecho de forte tom didático, como o defunto que levanta, fala mais uma frase e volta a morrer, ou o reforço caricatural da incapacidade do "Sujeito" para divertir o público, o que gera, por assim dizer, uma comicidade de segundo grau, que tematiza, com humor, a falta de humor. Ainda assim, a não ser na fala do "Sujeito", o tom predominante é o do didatismo, da teoria, da especulação. Aliás, a conversa entre o Desgraçado 4 e o vendedor sugere o papel "dramático" da especulação, na medida em que é a curiosidade do primeiro que move esse diálogo, e não um investimento dos personagens em alguma ação dramática, propriamente dita. Em outras palavras, percebemos que o Desgraçado 4 está ali para *especular*, e não exatamente para *agir*, no sentido dramático convencional.

Mas o importante para nossos propósitos é atentarmos para o fato de que o "Sujeito" interrompe a seção "didática", com "explicação que não acaba mais e muito pouco riso" para restituir a comédia, e o faz, não por acaso, se dirigindo ao público, que teria sido abandonado pelo autor em virtude de suas especulações maçantes. Além disso, é digno de nota que o "Sujeito" afirma ter sido "encarregado pela companhia de fazer alguma graça aos senhores para levantar o ânimo do público", o que coloca em evidência uma tensão entre um autor de peças especulativas – ou mesmo, por extensão, de peças "modernas" – e uma companhia tradicional de comédias, como aquelas que existiam e funcionavam como uma empresa comercial, com programação voltada para os interesses do público, e que, por essa razão, eram tão resistentes a propostas teatrais mais modernas.

Porém, o que chama muito a atenção nessa peça de Vianinha é o fato de que, ao contrário da visão negativa que a crítica teatral por muito tempo difundiu a respeito dos gêneros teatrais comerciais que se apresentavam tanto no Rio como, mais tarde, em São Paulo, a perspectiva da comédia tradicional não é vista aqui com desdém, mas, pelo contrário, é considerada como perfeitamente legítima e, inclusive, como um contraponto necessário à incursão pelas novas formas. Desse modo, se é possível afirmar que uma boa peça também é um modo de crítica teatral, é forçoso reconhecer que o lugar a partir do qual essa crítica da comédia se desenvolve na peça de Vianinha é essencialmente diferente daquele de onde, por muito tempo, se desenvolveu, em linhas gerais, a crítica teatral propriamente dita, nos jornais e periódicos. Oriundo de uma família ligada ao teatro de comédia e à militância comunista, e participante ativo do movimento pela criação de uma dramaturgia nacional, popular e antiburguesa, Vianinha não se estabelece enquanto autor de um teatro “moderno” em negação ao teatro tradicional, como era bastante frequente, mas faz emergir seu “teatro moderno” a partir de um novo arranjo entre forma, conteúdo e convenções que não só leva a sério a perspectiva de classe social implicada na comédia nacional como também explora as potencialidades críticas próprias aos expedientes dos gêneros tradicionais, desde que apropriados e refuncionalizados a partir das novas demandas estéticas e políticas.

Referências

- BETTI, Maria Sílvia. “A politização do teatro: do Arena ao CPC”. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do Teatro Brasileiro*. Op. cit., p. 175.
- COSTA, Iná Camargo. “Na hora do teatro épico”. In: *A hora do teatro épico no Brasil*. 2 Ed. São Paulo: Expressão popular, 2016.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenção teatral na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Tradução de Iná Camargo Costa. Unicamp, 1994.

- FERNANDES, Nanci. “Os grupos amadores”. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: SESCSP; Perspectiva, 2013, p. 74-76.
- NASCIMENTO, Abdias. “Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões”. In: NASCIMENTO, Abdias (Org.). *Dramas para negros e prólogo para brancos*. São Paulo: Temporal, 2024.
- PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 93.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro*, v. 1. Rio de Janeiro: Edições Muro – Ilha Livraria e Editora, 1981.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Piças do CPC: a mais-valia vai acabar, seu Edgar e mundo enterrado*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

Notas preliminares sobre a performance como dispositivo transartístico

Anderson Bogéa¹

DOI: <https://doi.org/10.58942/eqs.234.16>

Desde 2017, quando publiquei um artigo sobre o filme *Pendular* (2017)², de Julia Murat, lançado no mesmo ano, venho investigando o clássico problema horaciano do *paralelo das artes*. Em boa medida motivado pela experiência que acumulara como professor de Filosofia e Estética nos mais variados cursos da área de artes, na Faculdade de Artes do Paraná, atualmente, campus Curitiba II da UNESPAR. A oportunidade de lecionar disciplinas filosóficas para estudantes com habilidades poéticas e horizontes artísticos tão distintos promovia em mim uma inquietação sobre como esses futuros artistas-pesquisadores lidariam com problemas estéticos tradicionais. Além disso, entender a formação que estudantes de artes estavam recebendo em seus cursos, conhecendo os bastidores e estruturas pedagógicas desses cursos e suas disciplinas específicas me forneceram uma perspectiva privilegiada para a carreira de um esteta.

¹ Anderson Bogéa ministra Estética, Filosofia e Teoria da Arte na UNESPAR, Campus Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná). Graduado pela UFMA, Mestre pela UFPB e Doutor pela UFPR, na área de Filosofia. Atualmente, é coordenador do GT de Estética da ANPOF, membro da Associação Brasileira de Estética, membro do Núcleo de Artes Visuais e coordenador do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento.

E-mail: andersonboge@gmail.com

² Cf. Bogéa da Silva, 2017.

Minha análise do filme de Julia Murat se concentrou em sua narrativa que gira em torno da relação entre a personagem de Raquel Karro, uma dançarina, e aquele interpretado por Rodrigo Bolzan, um escultor, os quais viviam um processo de distanciamento e conciliação afetiva e artística. O uso que ambos os personagens faziam do espaço em que moravam, um galpão no centro da cidade do Rio de Janeiro, suas diferentes e conflitantes necessidades em relação ao mesmo espaço, além claro do desencontro afetivo e reencontro artístico, foram elementos que me levaram a pensar no estado das coisas no campo artístico, sobretudo, a partir da década de 1960. Tomei o filme como uma metáfora da relação que as diversas expressões artísticas mantêm entre si dentro do que convencionamos chamar de sistema moderno³ das artes.

Em 2019, defendi uma tese de doutorado que tinha o fenômeno do Conceitualismo ou Arte Conceitual no centro⁴, e por meio dessa pesquisa entrei em contato frequente com os escritos do crítico estadunidense Clement Greenberg. Em alguma medida busquei entender por mim mesmo os problemas identificados na crítica que Arthur Danto fez em sua tese do fim da arte a Greenberg.⁵ Como é sabido, segundo a narrativa de Greenberg – desenvolvida principalmente entre os anos 1940 e 1960, mas com alguns suspiros ainda na década de 1970 –, a tendência da arte é partir rumo ao puro, quer dizer, daquilo que poderia ser entendido como o que há de mais peculiar em cada uma das expressões artísticas, como o caso da pintura e seu direcionamento rumo à abstração. Entre o texto de 1940, *Rumo a um mais novo Laocoonte*, e o seminal texto de 1960, *Pintura modernista*, Greenberg indica a planaridade como a característica idiossincrática da pintura, esquivando-se da influência da literatura desde o Romantismo, e da tridimensionalidade da escultura. No entanto, mesmo em uma rápida crítica, contrastando

³ Cf. Kristeller, 2021.

⁴ Cf. Bogéa da Silva, 2019.

⁵ Cf. Danto, 2010.

a teoria greenberguiana com a produção artística situada nos próprios anos 1960 ou até antes, a impressão é que sua visão sobre as artes alcançou certo esgotamento, quando certa fluidez ganhou terreno no borrar das fronteiras artísticas.

Por outro lado, mesmo que seja óbvio que a narrativa greenberguiana seguia interesses políticos como qualquer enquadramento da história da arte, realmente chama atenção a existência de um anseio em expressões artísticas variadas, como poesia, artes visuais e música, pela determinação de seus aspectos essenciais, pelo menos entre meados do século XIX e a primeira metade do século XX. Além dos escritos de Clement Greenberg em relação às artes visuais, podemos citar a obra de Eduard Hanslick (2011), *Do belo musical*, em 1854, além do inaugural poema de Stéphane Mallarmé (1991), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Um lance de dados jamais abolirá o acaso), em 1897. Especificamente, nesses três exemplos listados encontramos uma motivação formalista de busca pelo elemento essencial. E, como afirmou Wassily Kandinsky, em um texto de 1911:

[...] cada arte chega, pouco a pouco, ao ponto em que se torna capaz de exprimir, graças aos meios que lhe são próprios, o que só ela está qualificada para dizer. [...] Não basta comparar os procedimentos das mais diferentes artes: esse ensino de uma arte por uma outra não pode dar frutos se permanecer unicamente exterior. Deve ajustar-se aos princípios de uma e de outra. Uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os meios que são dela e somente dela. Mas não deve o artista esquecer que a cada meio corresponde um emprego especial que se trata de descobrir. [...] Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que cada arte possui suas forças próprias (Kandinsky, 2009, p. 57-59).

É nesse espírito, buscando a essência de sua própria forma artística, mas sem perder de vista o “sistema vizinho” (Gonçalves, 1997,

p. 59), que percebemos que o contexto das neovanguardas nos anos 1960 e 1970 parece nos entregar novas formas de relacionamentos entre as artes. Dessa vez, uma relação não mais pautada pelo empréstimo de suas particularidades umas às outras, se for levado a sério o que Greenberg fala sobre a influência literária nas artes visuais ou da escultura na pintura pela via da tridimensionalidade. As artes, atingindo uma maioridade, relacionam-se e conectam-se sem se esquecerem quem são, sem se perderem umas nas outras, e recorrendo às vezes a estratégias formais comuns que as atravessam transdisciplinarmente.

Segundo Lucy Lippard e John Chandler, no artigo *A desmaterialização da arte*, de 1968, as “[...] artes visuais, no momento, parecem pairar numa encruzilhada que bem se poderia revelar como duas estradas para um mesmo lugar, apesar de aparentarem vir de duas fontes: arte como ideia e arte como ação” (Lippard; Chandler, 2013, p. 152). O “mesmo lugar” indicado pelos autores é a desmaterialização, o que fez com que as expressões artísticas não mais se confundissem com seus meios e suportes. Nessa perspectiva, existe uma negação da matéria na arte como ideia, “pois a sensação foi convertida em conceito; no segundo caso, a matéria foi transformada em energia e tempo-movimento” (*Ibidem*, p. 152). Geralmente, tal artigo é evocado como fonte para entendermos os desenvolvimentos dos Conceitualismos surgidos na década de 1960, concentrando atenção no que tais autores chamam de “arte como ideia”. Essa é a leitura e influência principal desse texto que ocupa um lugar de destaque ao lado de escritos de outros autores, como Sol LeWitt e Joseph Kosuth em relação ao Conceitualismo.⁶ Entretanto, passou a ser especialmente interessante para este ensaio a atenção que Lippard dá à “arte como ação”, porque se há um dispositivo responsável por esse novo trânsito entre as artes é a performance arte ou arte da performance, e se insistirmos na metáfora matemática,

⁶ Cf. Bogéa da Silva, 2019.

surge uma relação entre as artes que não mais se configura como um paralelo, mas como uma transversal.

Em 2021, boa parte do que consegui alcançar como resultado de minhas pesquisas foi compartilhado no PHICOMOV – Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento, em Curitiba. Além disso, por meio de reuniões periódicas do grupo de estudos em Performance e Filosofia, tentei elaborar uma sequência antológica de leituras públicas de textos fundamentais que versavam sobre o conceito de performance. Inicialmente, lemos autores/as que estavam alinhados/as com minha raiz na filosofia da linguagem, em especial, John L. Austin, em função da importância que sua teoria dos atos de fala passou a ter para uma determinada discussão sobre performance. Mas, buscando ir além de autores/as exclusivamente do campo filosófico, as leituras seguiram por entre teóricas/os, como Barbara Cassin e Richard Schechner.

Schechner classifica a performance como ocorrendo em oito tipos de situações, entre as quais: “1. na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo; 2. nas artes; 3. nos esportes e outros entretenimentos populares; 4. nos negócios; 5. na tecnologia; 6. no sexo; 7. nos rituais - sagrados e seculares; 8. na brincadeira” (Schechner, 2003, p. 29-30). No entanto, apesar da palavra “performance”, assim como a Estética, nem sempre estar relacionada às artes, optei por não seguir o caminho de Schechner em relação à performance porque busco concentrar minha atenção na performance num sentido mais restrito de expressão artística. Nesse sentido, minha reflexão sobre o conceito de performance acabou encontrando suporte, principalmente, nos trabalhos de Paul Zumthor e de Diana Taylor. Esta última, partindo inicialmente de um significado de performativo/performatividade a partir de Austin, Butler e Derrida, – o que me remete à mesma contextualização teórica elaborada por Erika Fischer-Lichte em *Estético de lo performativo* –, diagnostica um certo privilégio na sociedade do escrito em detrimento

do conhecimento incorporado (corporificado), em *O arquivo e o repertório*. Se o arquivo seria traduzido em materiais duradouros, como textos, edifícios, ossos e documentos, o repertório é “visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual)” (Taylor, 2013, p. 48). A autora parece opor dois reinos distintos no que tange o conceito de performance, um campo discursivo e um não discursivo.

Portanto, um dos problemas de se usar a [palavra] performance, bem como seus falsos cognatos “performativo” e “performatividade”, vem do âmbito extraordinariamente amplo de comportamentos abrangidos pelo termo, que vão desde uma determinada dança até a performance mediada tecnologicamente ou o comportamento cultural convencional. Contudo, o fato de a performance ter camadas múltiplas indica as interconexões profundas entre todos esses sistemas de inteligibilidade e as fricções produtivas entre eles. Como os usos diferentes do termo/conceito – acadêmicos, políticos, científicos e relacionados a negócios – raramente interagem de modo direto, a performance tem também uma história de intraduzibilidade (*Ibidem*, p. 31).

Essa intraduzibilidade mencionada pela autora alude ao estrangeirismo da própria palavra, na qual reside talvez sua principal força para atuar como um dispositivo no trânsito artístico. Taylor aponta para o fato de o termo *performance* ser um anglicismo quase impossível de ser traduzido para um idioma outro que não sua língua materna. A experiência da autora diz respeito, principalmente, à América Latina, portanto o que está em jogo é a aglutinação que a língua espanhola e a portuguesa fazem do termo em seus múltiplos e respectivos contextos culturais, desafio que se apresenta como uma marca determinante para pensarmos sua transitoriedade como expressão artística. Assim, “[...] a negociação dos termos tem sido, por si só, um ato de tradução política e artística” (Taylor, 2023, p. 27). Contudo, quando Diana Taylor trata dessa intraduzibilidade como um problema positivo, sugere partir da premissa que “nós”, latino-americanos, “não nos compreendemos uns aos outros de modo simples ou não problemático” (Taylor, 2013, p. 44).

Porém, se a autora escolhe trabalhar a partir dessa não compreensão mútua, por minha vez sigo entendendo a traduzibilidade da performance não como algo inalcançável, mas possível de ser realizando, contanto que reconheçamos, como Walter Benjamin, “não ser possível existir uma tradução, caso esta, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois [...], o original se modifica” (Benjamin, 2013, p. 107).

A fidelidade na tradução de cada palavra isolada quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela possui no original. Pois, segundo sua significação literária para o original, o sentido não se esgota no visado; ele adquire essa significação precisamente pela maneira como o visado se liga, em cada palavra específica, ao modo de visar. Costuma-se expressar isso com a fórmula: as palavras carregam uma tonalidade afetiva. [...] Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes. mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (Benjamin, 2013, p. 114-115).

Evidentemente, a reflexão de Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, se localiza no contexto discursivo dos Estudos da Tradução, mas não há empecilho de transpor desse domínio para o do relacionamento entre expressões (ou linguagens) artísticas distintas, sobretudo para pensar a performance como elemento privilegiado para que tal relacionamento entre sistemas artísticos distintos aconteça.

A tradução acaba por se parecer com o xamanismo, que aproxima domínios diferentes, aparentemente incomunicáveis. E essa aproximação acontece nos domínios em que a performance deixa entrever, nos sons, nas letras, o que é próximo, o que é quase, o que é e não é. Daí a tradução (Flores; Gonçalves, 2017, p. 176).

Os autores de *Algo infiel* (2017) afirmam que nossa incapacidade de enxergar a traduzibilidade das coisas se dá pelo fato de insistirmos

em entender a metáfora por trás da ideia de tradução (transportar sentidos) como se existisse objetivamente algo por “debaixo das palavras”, causando esse desconforto e obsessão com “fidelidade e correção”. Segundo suas palavras, o “[...] inefável é efável na medida em que é parafraseável, em que se apresenta como objeto” (*Ibidem*, p. 175). Entretanto, aproveitando essa verve, argumento ainda que a efabilidade depende não apenas da renúncia do tradutor, mas também de uma tarefa e compromisso do leitor/ouvinte/espectador.

É esse o foco de Paul Zumthor, em *Performance, recepção e leitura* (2018), ao chamar atenção à importância atribuída aos leitores e à sua condição especial para a existência do texto. Isso me permite pensar no papel cada vez maior atribuído pelas neovanguardas aos seus espectadores, e ao mesmo tempo me faz inquirir, junto ao autor, sobre o papel do corpo no próprio processo de leitura, na construção de uma percepção literária. Da análise apresentada por Zumthor, um dos pontos que merecem destaque é a associação entre o esquema “o leitor lendo – o ato de leitura – o contexto da leitura” (Zumthor, 2018, p. 25-26) e o contexto triádico envolvendo “o espectador – a performance – o contexto de realização”. Além disso, é digno de nota também que se Diana Taylor fala sobre intraduzibilidade, Zumthor levanta a hipótese de que a performance é um fenômeno heterogêneo impossível de caber numa simples definição. Contudo, talvez o que mais combine com o rumo que estas notas preliminares têm tomado é sua afirmação de que a performance é o único modo vivo de comunicação poética.

Essa forte afirmação que atribui algum privilégio criativo à performance na contemporaneidade me leva a pensar a arte naquele sentido “originário” grego de atividade produtiva, como *poiesis*. Em uma das raras passagens que Platão “fala” diretamente sobre arte no *Banquete*, quando Diotima ensina para Sócrates que “[...] ‘poesia’ é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos poetas” (*Banq.*, 205c). Quando Zumthor fala da performance como comunicação poética está em jogo um tipo de

comunicação criadora/produtiva. Assim, as confecções não apenas de todas as artes, mas entre todas as artes é poética. E, nenhum *meio* foi mais explorado transdisciplinarmente entre elas que a performance, apesar de isso ser conduzido por vias diversas nas artes visuais, no teatro, na música e na dança. Por outro lado, para Lippard, “[...] o meio performance vem se tornando uma terra de ninguém (ou de todos) na qual artistas visuais cujos estilos, ainda que completamente discrepantes, se podem encontrar e até concordar” (Lippard & Chandler, 2013, p. 152). Entretanto, prefiro pensar a performance menos como terra de ninguém, e mais como terra de todos, ou melhor, como zona franca. É nesse sentido que defino a performance como dispositivo transartístico.

O prefixo “trans” no adjetivo “transartístico” “[...] carrega o sentido de ‘através de, para além de’, que se documenta em vocábulos eruditos e/ou semieruditos formados no próprio latim, como *transcendere* (*transcender*), *transcribere* (*transcrever*) etc.” (Cunha, 2012, p. 644). Isso se repete em outros termos gerados no contexto das línguas modernas, como *transatlântico*, *transepto* etc. Por sua vez, o “[...] latim *trans* reduz-se a *tra-* em vocábulos iniciados por consoante, como *traducere* (*traduzir*), entre outros. Em português, além dos vocábulos iniciados por *trans-* e *tra-*, documentam-se, ainda, formações em *tras-* (*traspassar*) e em *tres-* (*tresnoitar*) (Cunha, 2012, p. 644). É o mesmo prefixo que compõe a palavra “transdisciplinar”, que frequentemente sugere a atuação conjunta na definição de estratégias e objetivos entre disciplinas distintas em uma crítica à compartimentalização de disciplinas e ao histórico processo de formação de especialistas com uma formação recortada.

De modo a entender o que está por trás da expressão “dispositivo transartístico”, vale apreciar como a expressão “dispositivo” aparece no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009). Claro que o primeiro sentido que surge é o relacionado às noções de prescrição, norma e ordenação, e talvez aí resida o fato de o termo receber leituras no

campo da filosofia política, como a Foucaultiana.⁷ Entretanto, interessa-me mais quando o termo “dispositivo” denota um “[...] aparelho construído com determinado fim, [ou] conjunto de ações planejadas e coordenadas, visando a um fim” (Houaiss; Villar, 2009, p. 696), que por sua vez me leva à imagem de um “mecanismo”, uma “[...] combinação de peças para fazer funcionar, pôr em movimento um aparelho, um engenho” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1262), com um fim específico.

É útil aqui partir da Estética enquanto estudo da percepção, dos sentidos, e das sensações, não apenas proporcionados pela experiência artística, mas para além dos limites artísticos tradicionais. Uma concepção de Estética, transversal a diversos campos (arte, natureza, esporte,

⁷ Apesar de não haver o propósito, nestas notas preliminares, de abordar detidamente o conceito de dispositivo, é essencial reconhecer o tratamento que tal noção recebeu na contemporaneidade. Sua trajetória no pensamento filosófico contemporâneo Ocidental é ampla e diversa, principalmente entre autores/as de língua francesa e italiana. Michel Foucault, na década de 1970, já enriquece o vocabulário contemporâneo com esse conceito em uma perspectiva analítica sobre estruturas de poder. Para ele, dispositivos podem ser entendidos como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (Foucault, 1995, p. 244). Outros autores também dedicaram atenção ao conceito de dispositivo, como Gilles Deleuze, em 1988 (Cf. Deleuze, 2003), ou, mais recentemente, Jean-Louis Déotte, em 2004 (Cf. Déotte, 2013), além de Giorgio Agamben um pouco antes, em 2006 (Cf. Agamben, 2009). Este último, reafirmando a importância do “dispositivo” como termo técnico em Foucault, conecta etimologicamente o sentido do termo latino *dispositivo* a toda uma “complexa esfera semântica da *oikonomia* teológica” (*Ibidem*, p. 38), para em seguida propor uma nova perspectiva ao conceito. Agamben trata como dispositivo qualquer “[...] coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (*Ibidem*, p. 40). Amplia o alcance a objetos e práticas cotidianas, como cigarro, computadores, celulares e a própria linguagem, que influenciam e controlam o comportamento humano. No entanto, sem perder de vista a crítica institucional das práticas discursivas e às formas de poder, tomo o conceito de dispositivo como um mecanismo de construção de sentidos, de produções artísticas que reconfigurem o espaço poética e politicamente. Caracterizo a performance como dispositivo a partir da ideia de meio (*medium*) artístico, -- a forma ou prática comunicativa, ou material constituinte da expressão artística (Harris, 2006, p. 191). Quer dizer, a performance como meio ou dispositivo transartístico, que ultrapassa as limitações dos meios (*media*) tradicionais por meio de seu principal suporte, o corpo.

tecnologia, espiritualidade, jogos), mais ampla, ajuda a pensar a performance como dispositivo transartístico. Wolfgang Ivers, em *Undoing Aesthetics* (1997), fala de uma Transestética que dá conta de “[...] toda a gama de *aisthesis* na vida cotidiana, ciência, política, artes, ética e assim por diante” (Ivers, 1997, p. ix, tradução minha). Para Ivers,

[...] a arte hoje está se movendo (e há muito tempo vem se movendo) em direção à transcendência de todas as fronteiras habituais da arte. Comparada às antigas definições e perspectivas sobre a ‘arte’, os próprios artistas estão se tornando transartísticos. Nesse sentido, eu os vejo como parceiros em minha tentativa de mudar para uma estética além do reino artístico (Ivers, 2001, p. 134, tradução minha).

Pensar a performance nessa perspectiva transartística não se trata de retornar ao *ut pictura poesis* e sua perspectiva tradicional sobre o paralelo das artes, nem mesmo resvalar em uma ideia de obra de arte total (*gesamtkunstwerke*). Fischer-Lichte descreverá como giro performativo esse borrar das fronteiras entre as artes desde os anos 1960, e observado reiteradamente por críticos, artistas e estetas.

As artes visuais, a música, a literatura ou o teatro, a partir de então, acontecem em e como performances [*Aufführungen*]. Ao invés de criar obras, artistas produzem cada vez mais acontecimentos [*Ereignisse*], nos quais não estão envolvidos apenas eles mesmos, mas também receptores, observadores, ouvintes e espectadores” (Fischer-Lichte, 2017, p. 45, tradução minha).

Como afirmei antes, a performance é zona franca entre as artes. E, como indica Fischer-Lichte, nessa última passagem, a função do espectador como tradutor para a produção de sentido pela performance é fundamental. A ideia é que com esse dispositivo os artistas possam resolver problemas de suas artes buscando soluções de outras artes. A performance pode até ser aceita como intraduzível, segundo Diana Taylor, numa escolha política dentro da intelectualidade, mas é traduzível nesse sentido de trânsito e da participação dos espectadores na construção de sentido.

O que deve ser fincado é que se antes a performance era uma presença em toda e qualquer atividade artística por conta da presença do corpo do/a artista, atravessando a história da arte passa a possuir uma história própria, de modo que a performance passa a ser um novo episódio na história do paralelo/transversal das artes. Dessa vez, é considerada a maioria não somente dos/as artistas e de seus meios de realização, mas acima de tudo de espectadores envolvidos no procedimento transversal. No final do filme *Pendular*, há uma cena que remete ao sentido de transversalidade que imputo à performance como uma transa artística, quando a dançarina dança em cima de uma das esculturas do escultor, sugerindo uma nova etapa naquele relacionamento. Essa relação amorosa que permite uma comunicação entre expressões artísticas possivelmente realizada pelo *eros* platônico, caracterizado por Diotima como um gênio com o poder de “interpretar e transmitir” (Banq., 202e).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-76.
- BOGÉA DA SILVA, Anderson. “Distâncias e aproximações: equilíbrio entre as artes a partir de *Pendular*, de Julia Murat”. *Revista Científica/FAP* v. 16 n. 1, jan./jun. 2017. DOI: 10.33871/19805071.2017.16.1.2066. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/2066>. Acesso em 20 mar. 2025.
- BOGÉA DA SILVA, Anderson. *O recredenciamento filosófico da arte: narratividade e performatividade em escritos da arte conceitual*. Tese (Doutorado em Filosofia). Curitiba: Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, 2019.
- CASSIN, Bárbara. “A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem”. Tradução de Luana de Conto. *Revista Letras*, Curitiba, n. 82, p. 11-46, set./dez. 2010. Editora UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/20105>. Acesso em 20 mar. 2025.

- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 2012.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. 1ª. Reimpressão. São Paulo: Odisseus Editora, 2010.
- DELEUZE, Gilles. “Qu’est-ce qu’un dispositif ?” In: *Deux régimes de fous*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2003, p. 316-325.
- DÉOTTE, Jean Louis. *La época de los aparatos*. Traducción de Antonio Oviedo Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores, 2017.
- FLORES, Guilherme G.; GONÇALVES, Rodrigo T. (Fotografias de Rafael Dabul). *Algo infiel*. Corpo, performance e tradução. Desterros [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, São Paulo: n-1 edições, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 11ª reimpressão. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Brasil, v. 2, n. 2, p. 56–68, 1997. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i2p56-68. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/13268>. Acesso em: 21 fev. 2025.
- GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte” In FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- HARRIS, Jonathan. *Art History: The Key Concepts*. London; New York, Routledge, 2006.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Tradução de Artur Morão. Covilhã (Portugal): LusoSofia, 2011. (Textos clássicos de filosofia). Disponível em: https://lusosofia.ubi.pt/textos/hanslick_eduard_do_belo_musical.pdf. Acesso em: 18 fev. 2025.

- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2009.
- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. Prefácio e nota bibliográfica de Antônio Rodrigues. Tradução de Maria Helena de Freitas. 9ª ed. Alfragide: Dom Quixote, 2019.
- KRISTELLER, Paul Oskar. "O sistema moderno das artes II: um estudo em história da estética". Tradução de Anderson Bogéa. *Artefilosofia*, n.30, p. 2-24, jan-dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/4479>. Acesso em: 18 fev. 2025.
- LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John. "A desmaterialização da arte". *Arte & ensaios*. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. n. 25, maio, 2013, p. 150-165.
- MALLARMÉ, Stéphane. "Um lance de dados jamais abolirá o acaso" In: CAMPOS, H., CAMPOS, A., PIGNATARI, D. *Mallarmé*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 149-173.
- PENDULAR. Direção e Roteiro: Julia Murat. Roteiro: Matias Mariani. Brasil: Esquina filmes, 2017. Divulgação Pendular (108 min), color.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: abril cultural, 1972.
- SCHECHNER, Richard. "O que é performance?" In: *O Percevejo*, ano 11, 2003, n. 12, p. 25-50.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- TAYLOR, Diana. *Performance*. Apresentação de Leda Maria Martins. Tradução de Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 2023. (Perspectivas em cena; 8).
- WELSCH, Wolfgang. "Transartistic Theory" In: BALKEMA, Annette W.; SLAGER, Henk. (eds.). *Exploding Aesthetics*. L&B Series of Philosophy of Art and Art Theory, Vol. 16. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 2001.
- WELSCH, Wolfgang. *Undoing Aesthetics*. Trans. Andrew Inkpin. London: Sage, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e linguagem*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu editora, 2018.



Instituto Quero Saber
www.institutoquerosaber.org
editora@institutoquerosaber.org

Informações técnicas

capa projetada com ativos de *Freepik.com*

formato: *16 x 23 cm*

tipografia: *Palatino Linotype*

Os livros que agora publicamos reúnem os trabalhos apresentados no encontro, preservando a riqueza das reflexões desenvolvidas durante o evento. Cada artigo representa uma contribuição valiosa para o avanço do debate filosófico e para o fortalecimento das comunidades acadêmicas que buscam compreender e transformar a realidade por meio do pensamento crítico. Mais do que um registro, estas publicações são um convite à continuidade das discussões iniciadas no encontro, abrindo caminho para novas investigações e diálogos.

Apresentamos aos leitores e leitoras o livro *Investigações estéticas: palavra, imagem, ação*, que reúne alguns trabalhos aprovados no Grupo de Trabalho de Estética do XX Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia - ANPOF, realizado em Recife entre os dias 30 de setembro e 04 de outubro de 2024. Àquela altura, o GT de Estética ainda estava sob a coordenação da professora Taisa Palhares (Unicamp). Atualmente, no biênio 2025-2026, o professor Anderson Bogéa (UNESPAR) é o coordenador, além do professor Luís Inácio Oliveira Costa (UFMA), que ocupa o cargo de vice-coordenador. Como um dos grupos de trabalho mais longevos e com maior número de participantes da ANPOF, nosso GT tem nos trabalhos desenvolvidos por seus membros um reflexo da pluralidade da pesquisa em Estética realizada no país. A Estética brasileira tem ampliado fortemente seu enfoque, diversificado suas abordagens e enriquecido as possibilidades de análise filosófica de fenômenos artísticos e culturais. Os trabalhos que compõem este livro representam em alguma medida essa pluralidade regional e temática.

