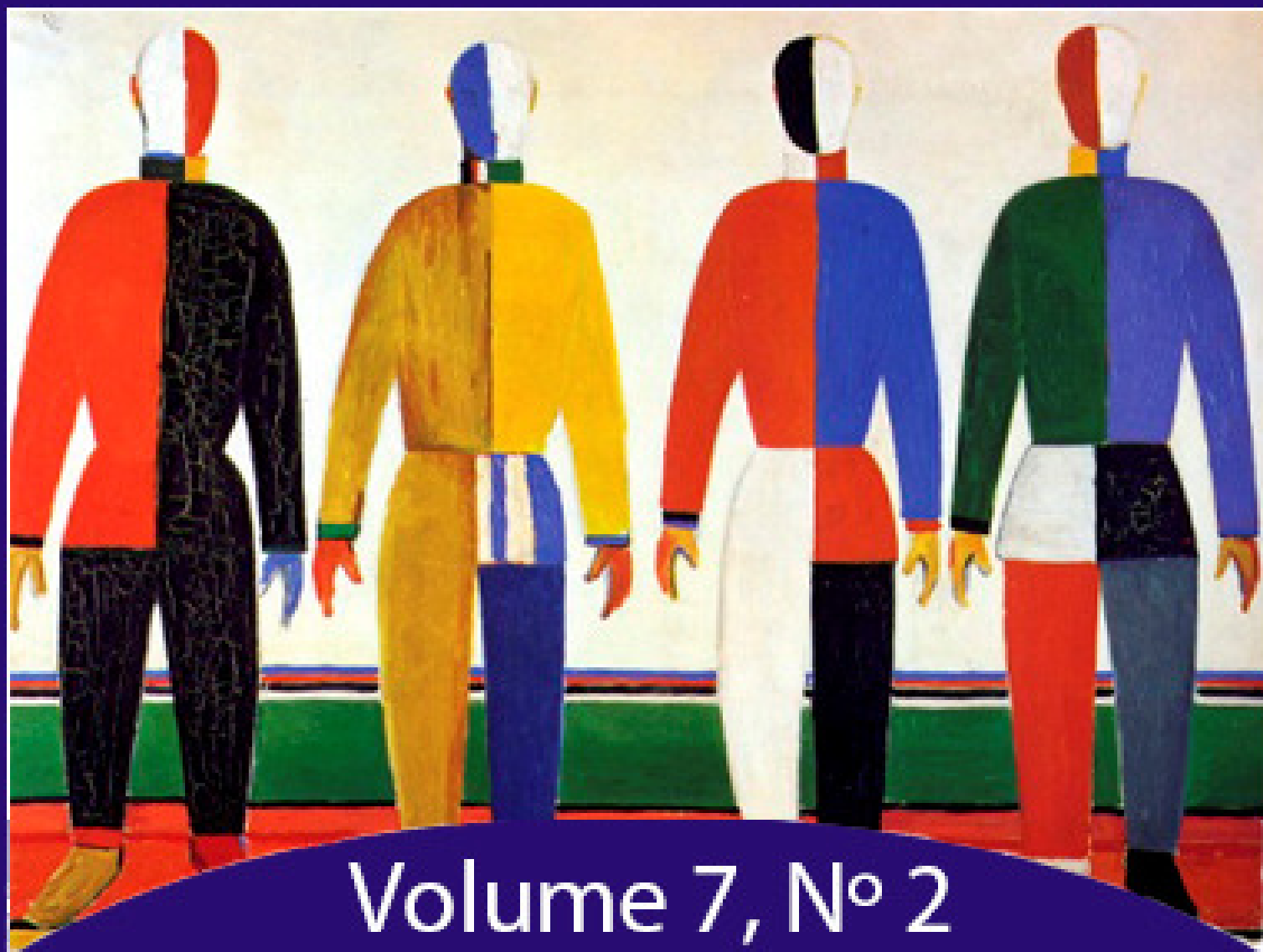




Volume 7, Nº 2

Dossiê "Estética"

inquiétude

Revista dos Estudantes de Filosofia da UFG



UFG

QUALIS B4
ISSN 2177-4638

EXPEDIENTE

Inquietude - Revista dos Estudantes de Filosofia da UFG (v. 07, n. 02)

Publicação semestral do corpo discente da Faculdade de Filosofia da UFG
e do Curso de Filosofia do Campus Cidade de Goiás - UFG
Goiânia, jul/dez 2016 - ISSN: 2177-4838

Classificação Qualis-Capes – B4

Universidade Federal de Goiás

Reitor: Orlando Afonso Valle do Amaral

Vice-Reitor: Manoel Rodrigues Chaves

Pró-Reitoria de Extensão e Cultura

Pró-Reitora: Giselle Ferreira Ottoni Candido

Faculdade de Filosofia (FAFIL)

Diretor: Adriano Correia Silva

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Coordenadora: Martina Korlec

Curso de Filosofia do Campus da Cidade de Goiás

Coordenador: Fábio Matos Amorim

Imagem da Capa

Sportsmen de Kazimir Malevich.

Editor-chefe

Renato Moscateli

Editores Executivos

Heitor Pagliaro

Marcelo Rodrigues de Melo

Conselho Editorial

Adriano Correia Silva, UFG

Araceli Rosich Soares Velloso, UFG

Carmelita Brito de Freitas Felício, UFG

Claudia Drucker, UFSC

Desidério Murchio, UFOP

Ernani Pinheiro Chaves, UFPA

Gerson Brea, UnB

Hans Christian Klotz, UFG

Helena Esser dos Reis, UFG

Hilan Bensusan, UnB

José Gonzalo Armijos Palacios, UFG

José Ternes, PUC-Goiás

Luiz Felipe Netto de Andrade e Silva Sah, UFU

Miroslav Milovic, UnB

Odílio Aguiar, UFC

Oswaldo Giacoia Júnior, Unicamp

Equipe Editorial

Adriane Campos de Assis Remigio

Arthur Bartholo Gomes

Caius César de Castro Brandão

Eder David de Freitas Melo

Heitor Pagliaro

João Lourenço

João Aparecido Gonçalves Pereira

Marcelo Rodrigues de Melo

Mariane Farias de Oliveira

Reinner Alves De Moraes

Renato Moscateli

Arte e diagramação

Marcelo Rodrigues de Melo

Suporte técnico
Renato Mendes Rocha

Colaboração/Revisão
Caius César de Castro Brandão
Heitor Pagliaro
Renato Moscateli
Webert Gomes Silva

Contatos
www.inquietude.org
revista.inquietude@gmail.com

inquietude
Revista dos Estudantes de Filosofia da UFG

ÍNDICE

EDITORIAL - 6

Marcelo Rodrigues de Melo

CARTA DE APRESENTAÇÃO – 8

Carla Milani Damião

A RELAÇÃO ENTRE IRONIA E CRÍTICA DE ARTE NO ROMANTISMO ALEMÃO – 11

Fernando Ferreira da Silva

OS LIMITES DA CRÍTICA COMO DEFINIÇÃO DIANTE O PLURALISMO E O MULTICULTURALISMO DA ARTE PÓS-HISTÓRICA - 29

CHARLISTON PABLO DO NASCIMENTO

O TEMA DA MODA COMO FENÔMENO CULTURAL DO SÉCULO XIX EM KARL MARX E WALTER BENJAMIN - 45

RODRIGO ARAÚJO

“[...] ASSUMING THAT EVERY PHILOSOPHY WAS ORIGINALLY A LONG TRAGEDY”: OR ON THE EDGE BETWEEN INTERPRETATION AND TRUTH - 65

EDER DAVID DE FREITAS MELO

TRADUÇÃO: SENSIBILIDADE CÓSMICA DA PAISAGEM EM GASTON BACHELARD - 82

KUAN-MIN HUANG



EDITORIAL

É com muita alegria e satisfação que reiteramos o nosso propósito de acolher e incentivar o envolvimento dos alunos com a escrita e a participação em eventos relacionados aos cursos de graduação e pós-graduação em Filosofia. A revista *Inquietude* chega assim à sua decima quarta publicação (v. 7, n. 2), apresentamos aqui o Dossiê de estética. Esse dossiê contém cinco artigos, sendo quatro apresentados no I Colóquio Internacional de Estética da FAFIL-UFG, realizado na Faculdade de Filosofia da UFG, no período de 11 a 12 de maio de 2016, e organizado pela Prof.^a Carla Milani Damião e o Prof. Guilherme Ghisoni. Além desses artigos, para completar a presente edição, publicamos uma tradução de conteúdo afim ao Colóquio, selecionada entre as submissões espontâneas à revista e aprovada pelos organizadores para fazer parte desse dossiê.

Cabe aqui também alguns comentários a respeito da queda da nossa nota QUALIS. Primeiramente, queremos esclarecer que, por mais relevante e significativa que seja essa nota, ela não é o nosso objetivo principal. Temos a missão de servir de porta de entrada para as publicações dos alunos de graduação e pós-graduação em filosofia, que podem encontrar muitas dificuldades para publicar em periódicos de filosofia mais tradicionais. Entendemos que passar por um processo duplo cego e pela avaliação de especialistas no tema escolhido e, ao final, ter um parecer com as devidas recomendações, é extremamente educativo para qualquer aluno, mesmo que seu texto venha a ser rejeitado. Ponto esse que cabe frisar, uma vez que, mesmo

sendo uma revista de alunos para alunos, não abrimos mão da qualidade, e só publicamos o que os especialistas da área julgam adequado.

Sendo assim, a nota QUALIS é importante enquanto um benefício secundário para os alunos em suas futuras etapas de seleção curricular. Obviamente, trabalhamos tendo essa nota em vista e vamos continuar tentando atingir a melhor avaliação possível, mas sem fugir de nossa missão. Isso posto, cabe esclarecer que, infelizmente, não temos acesso aos motivos dessa queda. No momento, temos ciência apenas de um atraso nas publicações de 2015, o qual, devido ao esforço da atual equipe editorial, já foi sanado. Além disso, só no final de 2015, soubemos que uma edição semestral deve ser lançada dentro do mesmo, preferencialmente no começo, e não após o final dele, como era nosso entendimento. Sendo assim, faremos essa adequação agora, no primeiro semestre de 2017, lançando tanto a segunda edição de 2016, conforme nosso entendimento anterior, como a primeira de 2017.

Finalizando, queremos dizer que, apesar dessa queda inesperada, entendemos que isso foi somente um tropeço numa caminhada que estamos construindo com esforço e dedicação. Achamos relevante assinalar que, assim como a maioria dos nossos autores, a Equipe Editorial da *Inquietude* também é composta por alunos, o que acaba sendo um desafio adicional. Temos uma mudança constante e considerável de membros nas nossas mais diversas funções internas e, ainda assim, podemos dizer com orgulho que nossa revista é rigorosa e tem qualidade.

Fiquem agora com carta de apresentação do dossiê de estética e boa leitura.

Marcelo Rodrigues de Melo



CARTA DE APRESENTAÇÃO

Os artigos que compõem o Dossiê de Estética nessa edição da Revista *Inquietude* provêm do I Colóquio Internacional de Estética da FAFIL/UFG, cujo tema “Confluindo Tradições Estéticas” teve por objetivo reunir diferentes tendências do pensamento filosófico e estético.

A apresentação de comunicações alcançou temas e autores de variados períodos da história da filosofia: de Platão a H. P. Lovecraft, Kant, o Romantismo Alemão, Hegel, Nietzsche, Edith Stein, Merleau-Ponty, Heidegger, Bataille, Marx, Benjamin, Danto e teorias estéticas feministas. A discussão fomentada nas mesas e conferências formou um interesse comum e diverso, de maneira a apresentar a Estética e a Filosofia da Arte como uma espécie de cornucópia que, ao mesmo tempo afunila e expande – com abundância – o saber filosófico.

Raramente vemos filósofos deixarem de se imiscuir na área da Estética, a qual, em determinados momentos da história da filosofia, manteve relevância equiparada à da própria filosofia. Desta, por vezes, distanciada, quando se tem em vista apenas uma relação notoriamente universal e objetiva com o saber, a Estética passou a servir de base e consulta a todo conhecimento que pensasse a forma e sua recepção, em termos psicológicos e artísticos, ganhando contornos de interdisciplinaridade. Nunca abandonou, contudo, seu caráter original que a tornava veículo de relação entre epistemologia e ética, entre saber e agir moralmente, entre reflexão e ação política, entre crítica e arte, entre ser e aparecer. Os artigos publicados neste Dossiê possuem o mérito de refletir algumas dessas dimensões.

No artigo de Fernando Ferreira da Silva, o leitor encontra a relação entre juízo estético e crítica de arte, utilizando como referência o conceito de “ironia romântica” como um procedimento marcado pela proximidade entre filosofia e poesia (ou literatura), cuja tarefa é destruidora e crítica da forma artística tradicional. O viés desta interpretação se encontra na dissertação de Walter Benjamin a respeito do conceito de crítica de arte no romantismo alemão.

Em “Os limites da crítica como definição diante do pluralismo e do multiculturalismo da arte pós-histórica”, Charlston Pablo do Nascimento explora os limites da crítica de arte na atividade libertadora dos condicionantes do fazer artístico tradicional. A teoria de Arthur Danto sobre o papel mediador da crítica de arte num momento histórico em que “tudo pode ser arte”, sem padrões pré-determinados, é problematizada pelo autor que lhe opõe a tese do filósofo analítico Noël Carroll a respeito de outra possível definição de crítica de arte na teoria de Danto, tendo em vista impasses sobre a relação entre arte e mercado.

Sobre mercado, moda e cultura, trata o artigo de Rodrigo Araújo, cuja fundamentação requer o conhecimento de alguns conceitos herdados de Marx por Walter Benjamin, entre os quais o de fetiche da mercadoria e o de fantasmagoria. A fim de reconstruir a base dessa discussão, o autor recorre à teoria da modernidade de Benjamin, marcada pela poesia e teoria de Baudelaire e a cidade de Paris.

Retrocedemos ao artigo de Eder David de Freitas Melo a fim de reconhecer a relação entre epistemologia e estética por meio da noção agonística de tragédia como foco central para a filosofia. Nietzsche e as noções extremas de hýbris e prudência norteiam a análise do autor que pressupõe uma relação intrínseca entre o sentido do trágico, a vontade de poder e a busca pela verdade na filosofia.

Por fim, a tradução sobre Gaston Bachelard encerra a abundância de temas e relações explorados nos artigos ora publicados, bem como a discussão que lhes antecedeu e que circunscreveu a fala dos participantes do evento de Estética, os quais, por diferentes motivos não estiveram aptos a enviar suas contribuições para a revista.

Certa de que novas discussões serão despertadas pela leitura do presente dossiê, recomendo ao leitor ânimo e disposição equivalente para a leitura de suas fontes, já norteados pela interpretação dos autores dos artigos publicados e de uma infinita literatura sobre os textos de referência, que permanecerão, ao mesmo tempo, densos e permeáveis ao pensamento.

Carla Milani Damião

Professora da Faculdade de Filosofia da UFG



A RELAÇÃO ENTRE IRONIA E CRÍTICA DE ARTE NO ROMANTISMO ALEMÃO

Fernando Ferreira da Silva¹

Resumo

Em sua tese de doutoramento, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Walter Benjamin analisa como os autores do primeiro romantismo, Friedrich Schlegel e Novalis, entendiam a crítica de arte. A concepção romântica da crítica de arte, mais do que avaliar uma obra de arte particular, preocupa-se em desdobrá-la, dissolvendo-a no ideal absoluto da arte. A crítica de arte é entendida como uma tarefa artística, de modo que a possibilidade de criticar uma obra particular é também um indicador de sua qualidade artística. Embora as obras de baixa qualidade artística não sejam passíveis de crítica, a ironia desempenha um papel fundamental no julgamento, visto que é através da “aniquilação” e da “exaltação irônica” que a crítica pode confrontar diretamente tais obras. O presente trabalho pretende discutir a relação entre ironia e crítica de arte, retomando o significado da chamada “ironia romântica”. Tal noção de ironia, que pode ser encontrada nas peças teatrais de Ludwig Tieck e nos fragmentos de Schlegel, revela um procedimento literário e filosófico que visa à destruição da forma artística tradicional, evidenciando um conflito insolúvel entre polaridades opostas, como entre o sério e o cômico ou o risível e o sublime.

Palavras-chave: Ironia; Crítica; Romantismo alemão; Walter Benjamin.

THE RELATIONSHIP BETWEEN IRONY AND ART CRITICISM IN GERMAN ROMANTICISM

Abstract

In his doctoral dissertation, *The concept of art criticism in German romanticism*, Walter Benjamin analyzes how the authors of the first Romanticism, Friedrich Schlegel and Novalis, understood art criticism. The romantic conception of art criticism, rather than evaluating a particular work of art, is concerned to unfold it, dissolving it in the absolute ideal of art. Art criticism is understood by the

¹ Mestrando em filosofia na universidade federal de Goiás (UFG)

Romantics as an artistic task, so that criticizing a particular work is also an indicator of its artistic quality. Although the works of low artistic quality are not open to criticism, the irony plays a key role in the judgment, since it is through the "annihilation" and "ironic exaltation" that art criticism can directly be confronted with such works. This paper aims to discuss the relationship between irony and art criticism, reestablishing the meaning of the "romantic irony". This notion of irony, which can be found in Ludwig Tieck's plays and Schlegel's fragments, reveals a literary and philosophical procedure aimed at the destruction of the traditional art form and puts into play an insolvable conflict between opposite polarities, as the serious and the comic, the ridiculous and the sublime.

Key words: Criticism; Irony; German Romanticism; Walter Benjamin.

Introdução

Em sua tese de doutoramento, intitulada "O conceito de crítica de arte no romantismo alemão", Walter Benjamin analisa como os pensadores do primeiro romantismo, Schlegel e Novalis, conceituam a crítica de arte no interior de uma teoria do conhecimento influenciada pelo conceito fichteano de reflexão. A importância do conceito fichteano de reflexão para Friedrich Schlegel e Novalis provém de dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, a reflexão consiste numa atividade espontânea do Eu, na qual o sujeito, ao se voltar para si mesmo, se aproxima de um conhecimento imediato. Dessa imediatez do pensar reflexivo os românticos vislumbram uma possibilidade de conhecimento intuitivo. Em segundo lugar, a reflexão é entendida como uma atividade de potencial infinito, uma vez que nela o pensar, como forma, tem por conteúdo o próprio pensar, ou seja, o conteúdo do pensamento, na reflexão, é sua própria forma. Assim, cada reflexão, enquanto "pensar do pensar", é passível de ser tomada como objeto de uma nova reflexão, num procedimento extensível ao infinito. Os românticos se distanciam de Fichte em função de seu sistema postular uma segunda atividade infinita do Eu, por eles rejeitada: o "pôr". Como atividades infinitas da consciência, puramente formais, o "pôr" e a "reflexão" se determinam

Inquietude, Goiânia, vol. 07, n° 02, p. 11-28, jul/dez 2016

mutuamente, complementando-se, de maneira a evitar a regressão infinita própria da reflexão, conduzindo a infinitude da ação do Eu do plano teórico para o prático.

Para Fichte, um si mesmo cabe apenas ao Eu, isto é, uma reflexão existe apenas e unicamente correlata a uma posição. [...] a consciência é Eu; para os românticos, ela é "si-mesmo", ou, dito de outro modo: Em Fichte, a reflexão se relaciona com o Eu, nos românticos, com o simples pensar (BENJAMIN, 2011, p. 39).

A reflexão constitui o "credo metafísico" com o qual os pensadores românticos interpretavam o conjunto do real. De uma atividade infinita constitutiva da consciência, tal como era definida por Fichte, os românticos elevam a reflexão ao patamar de princípio metodológico. No caso da arte, é a partir da reflexão que se fundamenta seu potencial criador, de modo que o poetizar é caracterizado como um tipo de pensamento que mantém uma semelhança formal com a dinâmica da natureza, na medida em que é capaz de criar a partir de sua própria matéria. Nesse sentido, "para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o seu método de acabamento" (BENJAMIN, 2011, p. 77), de modo que esta atividade é também considerada artística, por ter como finalidade o acabamento, complemento e sistematização de determinada obra de arte. Trata-se de desdobrar a reflexão que é inerente à obra, enquanto "centro vivo de reflexão" (*Idem*, p. 81), ligando-a às demais obras de arte e dissolvendo-a na Ideia ou no absoluto da arte.

A ideia da arte, ou absoluto, consiste no *continuum* das formas artísticas puras, isto é, o conjunto de formas artísticas sedimentado ao longo da história humana, considerando as diferentes manifestações da arte – registros das diversas matrizes culturais – como elementos constitutivos. Por ser caracterizada como *continuum*, a noção de Ideia da arte indica uma unidade aberta e infinita, pois enquanto houver história humana essa totalidade continuará sendo

atualizada com as novas formas artísticas. O término da Ideia da arte, seu fechamento em uma totalidade perfeita, só seria possível diante do fim da história humana. A incompletude da Ideia da arte é coextensiva à obra de arte singular, pois, como sugerem as palavras de Friedrich Schlegel citadas por Benjamin (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2011, p. 78), “apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado. Se quisermos compreender a natureza, devemos então pô-la como incompleta”.

A tarefa da crítica de arte romântica está baseada num conceito de obra de arte como forma na qual a reflexão se expressa objetivamente. Nesse sentido, o critério essencial que interessa à crítica consiste na construção imanente da própria obra de arte. Como aponta Benjamin, essa posição do primeiro romantismo se opõe a duas tendências que lhe são contemporâneas: em primeiro lugar, ao dogmatismo estético do racionalismo iluminista, que, em sua avaliação das obras de arte, prezava pela organização e harmonia da produção artística; em segundo lugar, ao subjetivismo do movimento *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto”), cuja valorização do conceito de gênio levava a entender a obra de arte como fruto de uma força criadora espontânea.

Na medida em que a crítica de arte romântica é caracterizada como uma atividade de natureza artística, que desdobra a reflexão imanente à obra de arte e tenta complementá-la, ela não se reduz ao mero julgamento. Porém, ela inclui uma teoria do julgamento da obra, relativa a sua qualidade artística, e norteadas, segundo Benjamin, por três princípios.

Estas três proposições fundamentais da teoria romântica do julgamento das obras de arte deixam-se formular como o princípio da mediatez do julgamento, o da impossibilidade de uma escala de valores positiva e o da não criticabilidade do que é ruim (*idem*, p. 86).

As determinações objetivas de tais princípios, diz Benjamin, não foram fornecidas de maneira coesa pelos românticos, e, do mesmo modo, eles próprios não os seguiram estritamente em suas críticas de arte. Porém, a teoria da arte romântica é clara ao afirmar que uma obra é criticável apenas se cumpre o requisito de ser uma obra de arte, ou seja, se existe na obra “uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no medium da arte” (*idem, ibidem*). Uma obra de arte particular merece crítica apenas se contribui positivamente para o desenvolvimento da arte, entendida como um todo. Essa condição fundamental para a crítica enfatiza o princípio da não criticabilidade do ruim em detrimento dos outros dois. Embora as obras de baixa qualidade artística não sejam passíveis de crítica, a ironia desempenha um papel fundamental no julgamento destas obras, visto que é através da “aniquilação” e da “exaltação irônica” que esta atividade interpretativa pode confrontar diretamente tais obras. Como sublinha Benjamin:

O *terminus technicus* romântico que corresponde ao princípio da não criticabilidade do ruim não apenas na arte, mas, antes, em todo o âmbito da vida espiritual, é “aniquilar” (“*annihilieren*”). Ele indica a refutação indireta do nulo via silêncio, via exaltação irônica ou através do enaltecimento do bom (BENJAMIN, 2011, p. 87).

Se a via do silêncio se furta a emitir palavra sobre a obra e se o enaltecimento do bom pouco diz a respeito do ruim, resta à ironia desempenhar o papel de única via, segundo a qual “a crítica se permite confrontar diretamente o nulo” (*idem, ibidem*). Tradicionalmente entendida como um instrumento retórico que visa reduzir tudo ao ridículo, a ironia desempenha um papel importante na crítica de arte. Como é possível que algo que “não destrói apenas o sério da existência, mas também a coerência do pensamento discursivo” (MINOIS, 2003, p. 436), viabilize a tarefa de abordar obras que não demonstram ser portadoras de uma autêntica reflexão? Essa questão se aprofunda quando

lembramos que a noção de crítica desenvolvida no interior da teoria da arte romântica é caracterizada por Benjamin (2011) como essencialmente objetiva e positiva, em oposição à tendência majoritária de sua época, na qual a crítica de arte assume um caráter subjetivo e negativo, por ser frequentemente depreciativa em relação às obras de arte e estar baseada na estima do gosto pessoal do crítico. Assim, nossa discussão se direciona à noção de ironia elaborada pelos autores do primeiro romantismo alemão.

O duplo sentido de ironia no primeiro romantismo alemão

No fragmento 42 do *Lyceum*, diz Schlegel:

A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica: pois onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e não apenas sistematicamente, se deve obter e exigir ironia [...]. Também há certamente uma ironia retórica que, parcimoniosamente usada, produz notável efeito, sobretudo na polêmica (SCHLEGEL, 1997, p. 26).

Além da valorização da ironia como constitutiva da filosofia, Schlegel distingue a ironia lógica da ironia retórica. Embora o uso lógico da ironia, essa “musa socrática”, seja superior ao retórico, este último ainda preserva seu valor para lidar com polêmicas, se entendermos esse aspecto retórico algo diverso da mera zombaria. A ironia romântica coloca em jogo o que pode ser chamado de “indecidibilidade estética”: “na ironia coabitam o sério e o não-sério, o sublime e o risível, o ideal e o real” (FREITAS, 2008, p. 80). “O divino sopro da ironia” se caracteriza pela evocação simultânea de dois polos contrários, de modo que, não sendo possível escolher entre um deles, ambos coexistem. Esse aspecto da ironia é destacado por Schlegel no fragmento 108 do *Lyceum*, no qual ele trata da ironia socrática:

A ironia socrática é a única inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. [...] Nela, tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. [...] Contém e excita um sentimento insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total (SCHLEGEL, 1998, p. 36-37).

Como lembra Suzuki (1998), a ironia socrática evocada pelos românticos também é importante para o pensamento investigativo ou científico, sendo apontada, inclusive, como sinônimo de “intuição intelectual”. Na medida em que “ela é a capacidade de se elevar acima das ‘contradições secretas’ e de alcançar a plena consciência de si e harmonia de suas forças” (SUZUKI, 1998, p. 163), a ironia mostra a relatividade das oposições – involuntário e lúcido; gracejo e seriedade; incondicionado e condicionado, interior e exterior –, permitindo ao sujeito uma compreensão ampla de determinado estado de coisas. Ela expõe um cruzamento de pontos opostos, que exige do sujeito “a capacidade de se situar na interface de um e outro” (*idem*, p. 164).

O artista irônico deve incluir em sua obra elementos que operem uma paródia dela mesma, indicando que ele está consciente tanto de suas limitações em expressar a totalidade pretendida, quanto do fato da obra ser um objeto artificial. Desse modo, o artista irônico demonstra as múltiplas possibilidades de expressão que ele poderia empregar na construção da obra, bem como as várias perspectivas que poderiam figurar nela para representar o que ele pretende. Assim, o artista produz através de uma constante reflexão, colocando em questão as diversas opções de expressão de que dispõe para compor sua obra. Em termos literários, por exemplo, a ironia pode ser encontrada na narrativa reflexiva, na qual a figura do narrador interrompe constantemente o fluxo da narração, chamando a atenção para a construção da obra ao relativizar seus elementos.

É na obra de Ludwig Tieck, mais precisamente na peça *O gato de botas* [*Der gestiefelte Kater*], que se destaca a presença da ironia romântica, em seu caráter lógico, como um procedimento formal, através da parábase. Nessa comédia, temos os personagens “Fischer (‘Pescador’), Müller (‘Moleiro’) e Schlosser (‘Serralheiro’), como bons burgueses da *Aufklärung*”, dispostos na própria plateia. Desde o primeiro momento e ao longo da peça, esses personagens estabelecem interação com aqueles do palco, através de comentários e críticas dirigidas ao teor da peça, cujo conteúdo se mostra inadequado a um público ilustrado; também, interage o próprio Poeta, autor da peça, respondendo aos comentários do público e, inclusive, culpando-o pelo fracasso na recepção de sua obra. Tal artifício é descrito por Freitas (2011) como uma variação da parábase clássica, na qual o coro da tragédia se dirigia a platéia falando em nome do autor, afastando-se da situação teatral e trazendo o público novamente à realidade ao abordar temas de ordem política e social. Na peça de Tieck, a ação teatral do palco é interrompida e “os personagens dialogam com personagens na plateia, refletem consigo mesmos ou conversam com o ‘autor’, sem jamais deixar de serem personagens” (FREITAS, 2011, p. 4). Nesse sentido, a ironia romântica se manifesta na metalinguagem presente no processo que rompe a forma artística tradicional.

Temos aqui duas formas diferentes de interrupção da ação na obra de arte: uma que rompe com a ilusão artística de realidade ao apontar para o mundo extra-artístico, mediante parábase ou estranhamento, e outra que rompe com a ilusão da obra de arte sem quebrá-la de fato, porque apenas interrompe a ação ilusória através de uma outra ação ilusória (*idem, ibidem*).

Para Benjamin (2011), a ironia possui um duplo sentido na teoria da arte do primeiro romantismo. Em primeiro lugar, ela é “expressão de puro subjetivismo”. Enquanto momento de arbitrariedade e espontaneidade, a ironia existe presente no ato da composição artística, segundo a qual o artista produz sua obra. Nisso

consiste a ironia da matéria, um sentido de ironia subjetivo e negativo. Porém, como destacado por ele, a propósito das comédias de Tieck e da produção romântica, “a ironização da forma é um procedimento voluntário” (BENJAMIN, 2011, p. 91). Aqui, encontra-se o segundo sentido da ironia no romantismo, que corresponde ao uso lógico da ironia de que falamos há pouco. Trata-se da ironia da forma, a qual é considerada positiva e objetiva. Embora os próprios românticos não tenham distinguido com precisão os dois sentidos de ironia, podemos dizer que o segundo sentido incide intencionalmente sobre a unidade da forma poética:

A ironização da forma, portanto, ataca a ela mesma sem destruí-la, e é esta irritação que deve visar a perturbação da ilusão na comédia. Esta relação indica um parentesco patente com a crítica, a qual dissolve a forma de modo grave e irrevogável para transformar a obra individual em obra de arte absoluta, para romantizá-la (*idem, ibidem*).

“A perturbação na ilusão da comédia” através da “ironização da forma”, retoma, de modo preciso, o exposto sobre a parábase como procedimento formal irônico. Percebemos, nas palavras de Benjamin, uma afinidade entre o procedimento irônico e a finalidade da crítica de arte romântica. Tal como a destruição da obra provocada pela ironização, a crítica visa dissolver a forma da obra de arte individual no absoluto da arte, em sua ideia. O momento destrutivo, tanto da ironia, quanto da crítica em relação à forma artística, busca enobrecer e ressaltar a obra de arte particular, associando-a ao absoluto. “Longe de expressar uma veleidade subjetiva, do autor, esta destruição da forma é a tarefa da instância objetiva da crítica” (*Idem*, p. 92). A romantização é o processo em que se dá essa transformação, e cuja ambiguidade exige uma breve elucidação. Novalis, no fragmento 105 de Novalis conceitua o “romantizar” do seguinte modo romantizar:

O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido orig[inário]. Romantizar nada é, senão uma potencialização qualit[ativa]. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualit[ativa]. [...] Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito – através dessa conexão este é logaritimizado – Adquire uma expressão corriqueira. [...] Elevação e rebaixamento recíprocos (NOVALIS, 2009, p. 142).

O romantizar é “uma potencialização qualitativa”, “elevação e rebaixamento recíprocos”. Romantizar é inverter as polaridades, enfatizar, no objeto, um sentido diametralmente oposto àquele que ela expressa. Através do romantizar se pode conferir “ao finito um brilho infinito”. Em uma nota de rodapé a propósito do referido fragmento, Rubens Rodrigues Torres Filho afirma que “ao introduzir e definir aqui o verbo *romantisieren*, Novalis está elaborando a auto-compreensão do romantismo” (*idem*, p. 240). Segundo Suzuki, o referido fragmento é uma das referências relativas ao projeto filosófico romântico que pretendia, através do romantizar, “elevar-se ao ponto de vista da filosofia transcendental para torná-lo ao mesmo tempo ponto de vista comum” (SUZUKI, 1998, p. 103). Nesse sentido, “a filosofia tem de ‘sair de si’, e esse esforço exotérico (que se poderia dizer de ‘popularização’ e ‘vulgarização’) justificará plenamente [...] a escolha do termo ‘romantismo’” (SUZUKI, 1998, p. 104).

Recepções da Ironia Romântica

Para De Man (1996), a ironia romântica nem sequer alcança o status de conceito. No capítulo dedicado à ironia em sua obra *Aesthetic Ideology*, De Man desenvolve tal tese caracterizando a ironia como um *tropo*, isto é, como uma figura de linguagem proveniente da retórica clássica, participante da mesma

categoria semântica que a metáfora e a alegoria. Segundo o autor, “se a ironia fosse de fato um conceito, seria possível dar uma definição de ironia”² (DE MAN, 1996, p. 164), porém, o que se percebe quando se considera o desenvolvimento histórico do problema é que “parece estranhamente difícil fornecer uma definição de ironia” (*idem, ibidem*). Nesse sentido, De Man afirma que tanto Hegel quanto Kierkegaard, passando pelo esteta alemão Friedrich Solger, autores que tentaram analisar a ironia em perspectiva estético-filosófica, parecem não saber com precisão aquilo que é a ironia, justamente pelo fato de não ser possível extrair uma definição segura desta. Partindo de uma definição de Schlegel³, De Man propõe que “a ironia é a parábase permanente da alegoria dos tropos. A alegoria dos tropos tem sua própria coerência narrativa, sua própria sistematicidade, e é esta coerência, esta sistematicidade, que a ironia interrompe, perturba” (DE MAN, 1996, p. 179). Assim, a interpretação de De Man caracteriza a ironia relacionando-a a uma teoria da narrativa, segundo a qual a parábase pode ser aplicada em qualquer momento de uma determinada narração. Paradoxalmente, uma teoria da narrativa que admite a ocorrência do procedimento irônico – que interrompe, distorce, relativiza a narração – fica impossibilitada de alcançar consistência.

Dentre os intérpretes da ironia elencados por De Man (1996), Søren Kierkegaard é apontado como aquele que escreveu a melhor obra sobre o assunto. *O conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*, publicado em 1840, consiste na dissertação de mestrado do filósofo dinamarquês. Não poderemos nos aprofundar aqui na análise de Kierkegaard sobre a noção de ironia no primeiro romantismo, uma vez que o foco de seu exame resgata a

² Todas as citações de referências consultadas em língua estrangeira empregadas neste artigo foram traduzidas por nós.

³ “A ironia é uma parábase permanente” (SCHLEGEL apud DE MAN, 1996, p. 179). Citação do original em alemão, presente no fragmento 668 dos *Philosophische Lehrjahre I* (1796-1806).

postura inquisitiva de Sócrates, estabelecendo este como primeiro pensador irônico. Além disso, o interesse de Kierkegaard pela ironia romântica se apresenta em diversas de suas obras, e uma exposição de todas as suas nuances se mostra impossível de ser alcançada neste artigo. Portanto, adotaremos a leitura de intérpretes que confrontam diretamente a crítica de Kierkegaard ao romantismo alemão, no que se refere ao desdobramento ético da atitude irônica.

Para Feger (2000), a crítica de Kierkegaard aos primeiros românticos expressa uma avaliação ambivalente. O autor dinamarquês identifica na atitude irônica dos primeiros românticos – no “desejo de transformar a vida numa obra de arte” (FEGER, 2000, p. 111) – uma tendência à estetização da realidade, uma vez que, com a reflexividade extrema da ironia, o sujeito se torna capaz de projetar suas perspectivas individuais frente os fenômenos da vida. O desenvolvimento de tal atitude, descrita como “descentralização da consciência numa livre existência poética” (*idem, ibidem*), poderia levar o sujeito a se entregar a um pensamento utópico e corrosivo com a realidade imediata, em relação às perspectivas que o agradam e desagradam, respectivamente. “Como uma subjetividade irônica, este eu, ao invés de se tornar um princípio advindo da realidade [*reality-giving principle*], permanece uma imanência vazia e conduz não para um mundo utópico, mas para distração” (*idem*, p. 112). A atitude desta subjetividade irônica não provocaria nenhuma ação efetiva do sujeito em relação à sua realidade efetiva, mas uma negação de toda a atualidade histórica.

Os primeiros Românticos de Jena revelam, em seu relacionamento irônico com o mundo, uma consciência de intensificada agilidade, com a qual eles acreditavam poder dominar as contradições da vida em um ato de dissimulação estética. Kierkegaard reconheceu que o verso deste gesto estético é, de fato, o tédio, e que ambos, a expressão e o mascaramento da realidade, dificultam o comportamento ético (*Idem*, p. 110).

A dificuldade ética colocada pela ironia do primeiro romantismo se caracteriza pelo tédio, que pode se sedimentar como atitude geral do sujeito em relação à realidade que lhe é exterior. Através do tédio, entendido por Kierkegaard como a atitude básica do esteta, a ironia provoca a suspensão do ético, da realidade objetivamente dada e de suas condições históricas de existência. A ambivalência da crítica de Kierkegaard à ironia romântica se apresenta quando o autor considera uma possível “ironia controlada”, a qual possuiria um potencial positivo para a ética. Como indica Cook (2007), a indecidibilidade que a ironia estabelece ao presentificar polaridades opostas ou contraditórias se tornaria uma condição interna para a conduta moral do sujeito, na medida em que o caráter reflexivo da ironia forçaria o agente moral a se comprometer com a posição que ele assume diante das possibilidades apresentadas. Nesse sentido, “ironia controlada” significa um procedimento irônico limitado, que não cai na regressão infinita inerente à reflexividade que lhe é própria e que provoca apenas um momento de suspensão na consciência do sujeito. Assim, para se constituir como sujeito moral,

Ironia [...] é uma condição necessária, caso seja temporária, porque constitui o estado de consciência no momento em que o sujeito emerge do imediatismo e torna-se reflexivo, e assim reconhece a infinidade de caminhos que existem quando todas as posições são possíveis e nenhuma foi ainda escolhida. Para se tornar ético, contudo, o sujeito deve descer das regiões da suspensão irônica e comprometer-se com um curso de existência (COOK, 2007, p. 16)

Kierkegaard estabelece a relevância ética da ironia enfatizando a interrupção crítica que se dá no movimento reflexivo ocasionado por ela, interrupção esta que permite ao sujeito um momento de suspensão e deliberação sobre aspectos objetivos de sua existência e da realidade na qual atua. Esse aspecto positivo do desdobramento ético da ironia teria sido destacado por

Kierkegaard em *Pós-Escritos às Migalhas Filosóficas*, escrito de 1846, posterior à sua dissertação de mestrado. Também encontraríamos aproximações entre estética e ética, a partir da ironia romântica, em sua obra *Nem isso, Nem aquilo*, de 1843. Nela, segundo Feger, Kierkegaard mobiliza seu talento poético “para mostrar que o programa estético da Ironia Romântica apenas se realiza no [domínio] ético” (FEGER, 2000, p. 113-114).

Outro ponto importante da leitura de Cook (2007) diz respeito ao fato da ironia evidenciar a bipartição da consciência do homem moderno, cingida entre um domínio ideal (em termos kantianos, o “eu transcendental”) e um domínio real (o “eu empírico”). Não entraremos em detalhes a respeito da origem e do significado da divisão da consciência do homem moderno, introduzida no pensamento ocidental por Kant. Porém, é importante ressaltar que autores como Friedrich Schiller e Georg Lukács opõem essa caracterização da subjetividade moderna ao “eu” dos antigos gregos, no qual a consciência do indivíduo se encontraria em total harmonia com sua tradição, cultura e natureza. Em *A Teoria do Romance*, Lukács explica a bipartição da subjetividade representada pela ironia a propósito da presença desta na forma romanesca. Segundo ele, a ironia representa uma cisão interna do sujeito normativamente criador em duas formas de subjetividade: em primeiro lugar, uma subjetividade como interioridade, “que faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração” (LUKÁCS, 2009, p. 75); em segundo lugar, uma subjetividade voltada para o empírico, “que desvela a abstração, portanto, a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidades e condicionamentos de sua existência” (*idem, ibidem*). Porém, parece-nos que, para Lukács, a mesma vantagem da ironia, de figurar simultaneamente perspectivas distintas, configura também seu maior risco:

As relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas: como isolado e vinculado, como suporte do valor e como nulidade, como abstração e como concretíssima vida própria, [...] como sofrimento infligido e como sofrimento sentido (*Idem*, p. 76).

Considerações finais

Voltemos à análise de Benjamin (2011) sobre a ironia romântica. Segundo o filósofo, a ironia romântica não se reduz ao jogo ou ao subjetivismo. Ela surge da ligação com o incondicionado, na medida em que ela não é oriunda da vontade do artista, mas do próprio espírito da arte. Através da ironia, temos a assimilação da obra de arte particular, limitada, pelo absoluto. Desse modo, a obra de arte alcança “sua completa objetivação que [é] paga com sua eliminação” (BENJAMIN, 2011, p. 92). A destruição da obra de arte particular pela ironia da forma visa precisamente inscrevê-la no absoluto da Ideia de arte. A destruição da forma limitada da obra de arte particular, também chamada por Benjamin de “forma de exposição”, é a condição para remeter a obra à forma ilimitada e eterna no absoluto:

Como se relaciona a destruição da ilusão na forma artística através da ironia com a destruição da obra através da crítica? A crítica sacrifica completamente a obra em nome da coerência da unidade. Em contrapartida, aquele procedimento que, conservando a obra mesma é capaz de intuir sua total correlação com a Ideia da arte, é a ironia (formal) (*idem, ibidem*).

A respeito do fundamento da semelhança entre ironia e crítica, diz Benjamin: “é evidente que ela [a ironia], assim como a crítica, só pode ser exposta na reflexão” (*idem*, p. 91). O retorno ao conceito de reflexão, como o meio que constitui tanto a crítica quanto a ironia romântica, atesta o quanto a

discussão epistemológica do idealismo alemão é basilar para a teoria da arte do primeiro romantismo, a qual Benjamin analisa.

O que veio a ser chamado de “ironia romântica” descreve, assim, um processo no qual o “eu” [*self*] torna-se consciente de si mesmo e, em seguida, torna-se consciente de que está consciente, e assim por diante, sem nenhuma maneira de parar essa atividade reflexiva (COOK, 2007, p. 06).

A ironia oferece uma via para o artista expressar sua relação com a totalidade de um modo diverso daquele pretendido nos modos de escrita filosófica e científica, ao contornar a instrumentalização da linguagem presente nesses dois registros. A relação direta e intransitiva entre linguagem e referente é análoga àquela entre sujeito e objeto do conhecimento, concebida pelo racionalismo iluminista. Um momento significativo da crítica romântica ao intuito da ciência e da filosofia de compreender totalmente a verdade encontra-se no ensaio de Friedrich Schlegel, *Sobre a incompreensibilidade*, publicado no último número da revista *Athenäum* em 1800.

Motivado pela recepção negativa da referida revista, que foi qualificada por seus contemporâneos como “incompreensível”, Schlegel se dirige aos leitores dela com o propósito de discutir a possibilidade de se comunicar ideias. Embora não possamos fazer uma análise exaustiva desse ensaio, é importante notar a convicção do autor, um tanto mística, de que a compreensão começa precisamente “quando o escândalo atinge seu cúmulo, rebenta e desaparece” (SCHLEGEL, 2011, p.334), enfatizando, assim, a atitude irônica para lidar com questões relativas à verdade.

Todas as verdades supremas, de toda espécie, são completamente triviais, e, precisamente por isso, nada é mais necessário do que exprimi-las sempre de novo, e sempre que possível de modo cada vez mais paradoxal, para que não nos esqueçamos que elas ainda ali estão e que na verdade nunca poderão ser enunciadas no seu todo (*idem*, p. 333).

Inquietude, Goiânia, vol. 07, n° 02, p. 11-28, jul/dez 2016

No ensaio *Sobre a incompreensibilidade*, Schlegel também enumera os diversos gêneros de ironia, dedicando grande atenção à sua forma “absoluta” da ironia. O caráter reflexivo da ironia é levado ao extremo quando se considera a ironia absoluta, ou “ironia da ironia”, como expressa Friedrich Schlegel. Esta ocorre “quando a ironia se torna maneira e ironiza de novo [...]”; quando a ironia se torna selvagem e não se deixa de todo controlar” (*Idem*, p. 337). Nesse caso, a natureza paradoxal da ironia, instância simultaneamente positiva-criativa e negativa-destrutiva, desdobra-se numa dinâmica infinita, na qual os fundamentos do pensamento e da certeza, via reflexão, são abalados e destruídos, para que seja estabelecida uma nova posição a partir da qual uma nova reflexão possa ser realizada. Assim, para Schlegel, “a ironia está associada com consciência elevada, criatividade incessante e uma forma de expressão que faz romper os limites rígidos do discurso filosófico” (COOK, 2007, p. 19; tradução nossa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Seligmann-Silva. 4ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COOK, Amy L. *Narratives of Irony: Alienation, Representation and Ethics in Carlyle, Eliot and Pater*. 2007. 175 f. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – Faculdade de Artes e Ciências, Universidade de Pittsburgh, 2007.

DE MAN, Paul. *Aesthetic Ideology*. Introdução de Andrzej Warminski. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

FEGER, Hans. Philosophy as Hubris. Kierkegaard's Critique of Romantic Irony as a Critique of Immanent Thinking. In: *Harvard Review of Philosophy*, vol. VIII, p. 110-131, 2000.

FREITAS, Romero. A comédia do espírito ou Heine e a filosofia clássica alemã. In: KANGUSSU, Imaculada [et al.] (orgs.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008; pp. 74-88.

_____. Sócrates, a criança irônica (Schlegel, Tieck, Novalis). In: *Viso. Cadernos de estética aplicada*, No. 10 jan-dez/2011, pp 1-13.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NOVALIS. *Pólen*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. Sobre a incompreensibilidade. Apresentação, tradução e notas de Bruno C. Duarte. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 328-340, Julho-Dezembro 2011.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.



OS LIMITES DA CRÍTICA COMO DEFINIÇÃO DIANTE O PLURALISMO E O MULTICULTURALISMO DA ARTE PÓS-HISTÓRICA

Charlston Pablo do Nascimento¹

Resumo

No prefácio de *Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life*, o pensador norte-americano Arthur Danto dedica-se a refletir sobre seu trabalho de crítico de arte e a demonstrar como essa atividade deve ser pensada em um contexto pós-histórico da arte. Para o pensador estadunidense, a arte pós-histórica representa um momento de pluralismo radical e de multiculturalismo, o que não significa necessariamente o fim da crítica de arte, mas o momento em que tal atividade liberta o artista do fardo da história da arte e, ao mesmo tempo, restringe o seu fazer tão só a uma espécie de mediação explicativa do trabalho do artista para o espectador. Para Danto, se o contexto pós-histórico determina que nada possa ser descartado como arte, o crítico também não pode descartar nada como arte, de tal maneira que o artista encontra-se dotado de plena liberdade criadora. Ademais, observamos no mesmo prefácio que, à leitura do filósofo nova-iorquino, o tema da crítica não constitui um problema filosófico de sua teoria, uma vez que, para o pensador, à arte pós-histórica não se seguiria um modelo crítico pós-histórico e, por sua vez, o filósofo afirma concordar com a tese hegeliana de que o dever da crítica seja tão somente o de analisar se a incorporação de sentido no objeto proposto como obra de arte foi bem realizada, o que demonstra que os conceitos de crítica de arte e de definição de arte, no pensamento dantiano, conjugam-se. Em princípio, tal concepção nos aponta um caráter inclusivo, já que representa uma condição na qual tudo pode ser proposto como arte, independentemente do estilo, da origem cultural ou de fatores qualitativos da obra. Por outro lado, entretanto, essa apreensão dantiana da crítica acaba por encerrar alguns dilemas, notadamente em razão de sua crítica restringir-se apenas ao trabalho realizado e à adequação entre objeto e sentido corporificado, consequentemente, ignorando elementos que seriam bastante representativos para a sua própria filosofia da arte, quais sejam, de tornar compreensível em que medida o multiculturalismo e o pluralismo, afirmados por

¹ Professor assistente de filosofia da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e doutorando em filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Danto como condição da arte pós-histórica, não acabam subsumidos pelo mercado de arte, substituindo as narrativas mestras não por uma pretensa liberdade criadora, mas por tendências do mercado de arte; e, por fim, em que medida essa condição, somada ao limite do crítico ao papel de mediador, não condicionaria de outro modo a concepção de mundo da arte de Arthur Danto a uma Teoria Institucional da Arte? Problematizar essas questões em relação à tese de Noël Carroll acerca de uma segunda definição de arte no pensamento dantiano constitui o objetivo desta discussão.

Palavras-chave: Danto; Crítica; Arte Pós-Histórica; Noël Carroll.

THE LIMITS OF CRITICISM AS A SETTING BEFORE THE PLURALISM AND THE MULTICULTURALISM OF POST-HISTORICAL ART

Abstract

In the preface of *Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life*, the North American thinker, Arthur Danto, dedicates himself to reflecting upon his work as an art critic and to demonstrating how this activity should be considered in a post-historical context of art. For Danto, the post-historical art is a period of time of radical pluralism and multiculturalism. This does not necessarily mean the end of art criticism, but the moment that such activity releases the artist from the burden of art history and, at the same time, restricts their doing solely to a kind of explanatory mediation of the artist's work to the spectator. For Danto, if the post-historical context determines that nothing can be ruled out as art, neither can the critic rule anything out as art, so that the artist finds himself endowed with full creative freedom. Moreover, it is noticed in the same preface that, for Arthur Danto, the theme of criticism is not a philosophical problem of his theory, given that to the thinker, the post-historical art would not follow a post-historical critical model. On the other hand, the philosopher says to agree with Hegel's thesis that the duty of criticism is merely to analyze if the incorporation of meaning on the proposed object as a work of art was well held, thus demonstrating that the concept of art criticism and definition of art come together in Danto's thought. At first, such conception points us to an inclusive character, knowing that it can represent a condition in which everything can be proposed as art, regardless of style, cultural background or qualitative factors of the work. On the other hand, Danto's understanding of criticism ultimately puts an end to some dilemmas, particularly because of his critique limits itself to the work done and its suitability between the object and the embodied sense. Consequently, it ignores some elements that would be fairly representative for

his own philosophy of art, namely, to make understandable to an extent of multiculturalism and pluralism affirmed by Danto that does not end up subsumed by the art market as a condition of post-historical art. Therefore, it replaces the master narratives not by an alleged creative freedom, but by the art market trends. In addition, to what extent this condition, added to the limit of the critic to the mediator role, would not otherwise condition the conception of the world of art of Arthur Danto to an Institutional Theory of Art? The theme of my speech is to discuss the issues in the light of Noël Carroll's thesis about a second definition of art in Danto's thought.

Keywords: Danto; Post-Historical Art; Criticism; Noël Carroll.

O mundo da arte é um conceito amplo o suficiente para abarcar todas essas dimensões [da arte atual], das mais marginais às mais massificadas. Entretanto, ele não deveria ser usado como um conceito milagroso, desconsiderando o risco sempre latente de institucionalização e mercantilização da arte no mundo da arte. (FERREIRA, 2015, p. 92).

Os fenômenos do multiculturalismo e do pluralismo da arte contemporânea, pensados no contexto da filosofia da arte do estadunidense Arthur Danto, adquirem uma dimensão bastante diversa e mais complexa do que aquela que se apreenderia se tomássemos a expressão “arte contemporânea” como movimento artístico que sucedeu à arte moderna. Em um primeiro momento, tal como observado em *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*², Danto procura substituir a expressão “arte contemporânea” por “arte pós-histórica”, tendo por objetivo assinalar a particularidade do momento histórico vivenciado pelas artes a partir dos anos 1960, quando houve, para o autor, aquilo que correspondeu à chegada do fim da arte, evento simbolicamente observado pela apresentação de objetos cotidianos, ou perceptualmente indiscerníveis dos objetos cotidianos, eleitos obras de arte, e que diriam respeito

² Cf. DANTO, 1997, p. 15.

a uma espécie de chegada da autoconsciência filosófica da arte. Segundo o autor, passou a vigorar nos meios artísticos institucionais, a seguir, uma era impassível de previsibilidade das tendências vindouras, demonstrando que, após o fim da arte, não se seguiu uma era de acabamento ou de decadência das produções artísticas, nem só de proposições artístico-filosóficas da arte, mas, para além dessas proposições, uma era de plena liberdade do fazer artístico e do diálogo deste com as produções alicerçadas nas narrativas mestras das concepções artísticas do passado, como a mimésis e a expressão. Na era pós-histórica da arte, que, segundo Danto, é compreendida em um âmbito empírico dos eventos artísticos das últimas décadas, todo objeto pode vir a ser eleito obra de arte, e a nenhuma proposta artística pode ser negado o estatuto de arte.

Se a primeira questão acima descrita aponta a era pós-histórica da arte como um período no qual tudo pode vir a ser eleito arte, evidenciando assim a radicalidade na qual os termos “liberdade”, “pluralismo” e “multiculturalismo” estão inclusos em seu conceito, uma segunda questão, contudo, é que o conceito de pós-historicidade da arte, em Danto, não advém de uma concepção relativista ou puramente historicista da arte, mas, diversamente, de uma concepção intitulada por seu autor como “essencialismo histórico”. Embora aparentemente paradoxal, o essencialismo histórico demonstra a sua legitimidade quando se observa que essa definição da arte se alicerça em uma dupla predicação, extensional e intensional. Para o pensador estadunidense, o caráter essencialista da arte se apresenta enquanto predicado intensional da arte, isto é, diz respeito à representação conceitual contida pelo termo “arte”, de modo que o objeto precisa cumprir a duas exigências necessárias e suficientes para que assim seja eleito: a) ser sobre alguma coisa, e b) incorporar o seu

sentido³. Compreende-se, deste modo, que o caráter intensional de sua teoria afirma que, para que algo seja eleito arte, independente da cultura ou época em que tenha sido produzido o artefato, é necessário que, em princípio, possa contemplar as duas exigências, também condensadas pelo autor sob o conceito de incorporação de sentido (*embodied meaning*).

Todavia, para Danto, a arte é também histórica, mas em sentido extensional do predicado, isto é, em sentido que se refere aos objetos aos quais o termo “arte” se aplica. Com o emprego desse caráter, o autor procura afirmar que as obras produzidas nos diferentes estágios ou culturas não precisam, necessariamente, assemelhar-se estilisticamente umas com as outras.

Também, ao afirmar que a extensão do termo “obra de arte” é histórica, não se nega a predicação intensional essencialista, nem que esta última não fundamente o pluralismo e o multiculturalismo enquanto características extensionais da arte⁴. Tais predicções, antes, são complementares para a definição da arte e para a compreensão de sua dinâmica histórica.

Em terceiro lugar, temos que todo o arcabouço filosófico de Danto sobre arte se insere em um contexto de “Mundo da Arte”, conceito originalmente apresentado pelo pensador estadunidense em um artigo de 1964. Com vistas a distanciar sua concepção teórica da Teoria Institucional da Arte, a qual afirma que aquilo que define um artefato como obra de arte é a eleição do objeto por parte de especialistas institucionais, o artigo foi posteriormente revisto em outro texto seu, de 1992, intitulado *The Art World Revisited: Comedies of Similarities*, no qual o filósofo defende que, se por um lado a sua teoria do mundo da arte também encerra um caráter institucional, ao englobar o meio social dos artistas, curadores, críticos e teóricos da arte, por outro lado, a dinâmica de sua

³ Cf. *Ibidem*, p. 195: “To be a work of art is to be (i) about something and (ii) to embody its meaning”.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 193-194.

concepção não se realiza em razão de um decreto de tais especialistas institucionais, mas em decorrência da própria estrutura estabelecida e identificável do mundo da arte, composta pelas produções historicamente ordenadas e pelas teorias artísticas que constituem esse mundo⁵.

É justamente sobre esses princípios teóricos, do mundo da arte e do essencialismo histórico, e que fundamentam o conceito de pós-historicidade da arte, seu pluralismo radical e o multiculturalismo, que consistem as seguintes interrogações: considerando-se a plausibilidade de um momento pós-histórico da arte, a que estatuto estaria relegado o papel da crítica? Subsumido o mundo da arte a um contexto de plena liberdade criativa, no qual tudo pode ser eleito arte, não estaria a crítica de arte subsumida a um critério de não-criticabilidade? Ademais, à aceitação de um critério de nulidade para a crítica de arte, não corresponderia uma consequente negação da razão de ser das produções artísticas e de seus meios institucionais de ensino, exibição e promoção? Como observaremos a seguir, embora o pensamento dantiano não possua um tratado específico para a abordagem do problema da crítica de arte, ela participa de sua concepção teórica e, ademais, não é compreendida sob um critério de ceticismo crítico.

Na introdução de *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*, intitulada “Art criticism after the end of art”, Danto nos apresenta um conjunto de considerações relevantes para a abordagem de nosso problema, que merecem aqui ser rapidamente listadas. 1) O autor afirma-se como o primeiro crítico de arte pós-histórica, enfatizando que ao fim da arte não incide o fim da crítica, uma vez que aquele conceito apenas descarta o tipo de prática de se elogiar uma obra mostrando qual seria a próxima fase da história da arte. O crítico pós-histórico, para Danto, é liberacionista e liberta o artista do fardo da

história da arte⁶; 2) o pensador estadunidense esclarece que as duas condições contidas na predicação intensional da arte, desenvolvidas em *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art* e representadas pelo conceito de *embodied meaning* (incorporação de sentido), são paradigmas não apenas para a definição de arte, mas também para a crítica de arte⁷; 3) valendo-se da concepção essencialista do predicado intensional da arte, Danto considera que a crítica de arte pós-histórica e a crítica de arte histórica não se diferem entre si, e que em ambos os casos o papel do crítico consiste meramente em se fazer uma espécie de mediação entre o artista e o espectador, isto é, o crítico é alguém que é requisitado tão somente a explicar o que está sendo visto na obra, a interpretar a incorporação do sentido no objeto proposto como obra de arte e se tal incorporação foi bem realizada. Vejamos:

Minha prática como crítico foi a de me dirigir à arte depois do fim da arte do mesmo modo como Hegel à arte antes do fim da arte — procurando o sentido da arte e, em seguida, determinando como esse significado se incorpora no objeto. Da perspectiva dessa prática, escrever sobre Leonardo ou Artemísia Gentileschi não é diferente de escrever sobre Gerhard Richter ou Judy Chicago. Toda arte é arte conceitual (com *c* minúsculo) e sempre foi. Mesmo naquela Idade de Ouro que Hegel sentimentalizou tinha de haver um discurso que se assemelhasse exatamente ao que ele entendia como crítica de arte. Esse teria sido o discurso dos próprios artistas, que precisavam ser capazes de discutir o que eles faziam em referência ao efeito que eles pretendiam que sua arte tivesse. O que falta na discussão de Hegel é a concepção de arte feita por artistas com certos propósitos em vista. O crítico ocupa hoje uma dupla perspectiva, a do artista e a do espectador. O crítico é aquele que tem de recuperar qual efeito a arte tem sobre o espectador — qual significado o artista quis trazer — e, em seguida, como esse sentido deve ser lido no objeto no qual ele foi incorporado. Eu vejo a minha tarefa como mediação entre o artista e o espectador, ajudando os espectadores a apreender o que foi intencionado. Pode ter havido tempos em que críticos não precisavam interpretar a arte para os espectadores, mas da maneira como a história da arte se

⁵ Cf. DANTO, *Beyond the Brillo Box*, 1992, p. 38.

⁶ Cf. DANTO, 2005, p. 03.

⁷ *Ibidem*, p. 10.

desenvolveu o crítico é cada vez mais requisitado a explicar ao espectador o que está sendo visto⁸.

Observamos que as considerações apontadas acima também encontram uma preocupação análoga em uma passagem do prefácio de *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, obra de Danto, constituída por uma seleção de ensaios de crítica de arte, e cujo ponto de interesse ao projeto citamos a seguir. Em uma primeira apreensão, o autor afirma o caráter essencialista do sentido e da incorporação do sentido como princípios necessários para que um objeto possa ser transfigurado em obra de arte. Em um segundo momento, como condição própria da liberdade da arte contemporânea, a passagem apresenta o pluralismo enquanto possibilidade de todo objeto poder ser eleito obra de arte. Por fim, em terceiro lugar, traz ao debate a compreensão de que o pensamento filosófico coincide com o princípio para a crítica de arte, entendendo esta como avaliação da incorporação de sentido. Segundo Danto, sua procura pela crítica é, em geral,

⁸ “My practice as a critic has been to address art after the end of art in the way that Hegel addressed art before the end of art – to look for the meaning of the art and then to determine how the meaning is embodied in the object. From the perspective of this practice, writing about Leonardo or Artemisia Gentileschi does not differ from writing about Gerhard Richter or Judy Chicago. All art is conceptual art (with a small c), and always has been. Even in those golden ages that Hegel sentimentalized, there had to be a discourse that exactly resembled that of art criticism as he understood it. This would have been the discourse of the artists themselves, who needed to be able to discuss what they made with reference to the effect they meant their art to have. What Hegel’s discussion lacks is the conception of art that is made by artists with certain ends in view. The critic today occupies a double perspective, that of the artist and that of the viewer. The critic must recover what effect the art was to have upon the viewer – what meaning the artist meant to convey – and then how this meaning is to be read in the object in which it is embodied. I see my task as mediating between artist and viewer, helping the viewer grasp the meanings that were intended. There may have been ages when critics were not needed to interpret the art for the viewers, but as the history of art has evolved, the critic is needed more and more to explain to the viewer what is being seen.”. (DANTO, 2005, p. 18, tradução nossa).

[...] descrever sobre o que é a obra – qual o seu sentido – e como esse sentido é incorporado na obra. O que falta reconhecer é que o ser de uma obra de arte é seu sentido. A arte é um modo de pensamento, e a experiência da arte consiste de o pensamento se envolver com o pensamento. [...] As grandes obras de arte são aquelas que expressam os pensamentos mais profundos, e tratá-las como meros objetos estéticos, desata-as por inteiro do que faz a arte tão central para as necessidades do espírito humano. [...] A distinção entre sentido e ser é um bom lugar para dar início a um trabalho direcionado à avaliação crítica: temos de interrogar como o sentido é incorporado no ser material do objeto. [...] Os pensamentos com que me esforço para dotar meus leitores são eles mesmos peças de filosofia camuflada. Cada peça de filosofia é designada especificamente para a obra de arte em questão⁹.

Notamos que, seja na passagem citada do prefácio de *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic art World*, ou na introdução de *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*, temos um conjunto de ponderações que fundamentam a relevância do conceito de crítica dentro do corpo teórico dantiano, notadamente porque a) se a tese da crítica incide em verificar se o sentido foi incorporado ao objeto proposto como obra de arte, ela consiste meramente em verificar se houve a adaptação que o caráter essencialista impõe para que algo seja obra: ser sobre algo e incorporar o seu sentido; b) cabendo à crítica apenas atestar como e se o objeto proposto como obra foi bem consumado, ao crítico, ademais, cabe, segundo Danto, um mero papel de intérprete entre obra (e artista) e público; e, c) sendo a crítica tão somente avaliação da incorporação de sentido, e sendo este o papel da crítica pós-histórica

⁹ “In general what I undertake to do in these reviews is to describe what the work is about – what it means – and how this meaning is embodied in the work. What it fails to recognize is that the being of a work of art is its meaning. Art is a mode of thought, and experiencing art consists of thought engaging with thought. [...] The great works of art are those which express the deepest thoughts, and treating them as mere aesthetic objects cuts one off entirely from what makes art so central to the needs of the human spirit. [...] The distinction between meaning and being is a good place to start in working toward a critical assessment: one has to ask how the meaning is embodied in the material being of the object. [...] The thoughts with which I endeavor to equip my readers are themselves pieces of disguised philosophy. Each piece of philosophy is designed specifically for the work of art at hand.”. (DANTO, 2000, pp.x-xi; grifos do autor, tradução nossa).

e também histórica, tal afirmativa dantiana parece destituir o papel crítico da crítica de arte alicerçada nas narrativas mestras ao longo da história da arte (de modo que estas não seriam o correto critério para o crítico de arte).

É tão somente ao discutir o problema da crítica, por conseguinte, que a tese do essencialismo histórico de Danto passa a ser ignorada em seu principal caráter: a necessidade de abordagem conjuntiva dos termos. No que tange à crítica, Danto apenas a considera sob o âmbito intensional de sua concepção teórica, ignorando, por um lado, o quanto essa medida lhe solicitaria uma abordagem mais ampla do problema, de modo a esclarecer por que razão, nesse caso específico, o caráter histórico ou extensional não participa do essencialismo, e também desprezando, por outro lado, o conjunto de considerações que tal concepção, reduzida ao essencialismo, implicaria contra a sua própria teoria da arte pós-histórica. Notamos, ademais, que semelhante apreensão, todavia voltada ao problema da relação entre narrativas e teorias da arte, fora observada no que tange à definição de arte por Noël Carroll, em seu ensaio *Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories*.

No seu ensaio crítico, Carroll enfatiza o fato de Danto ser um crítico de artes visuais, mas para quem não é seu o trabalho de avaliar as obras acerca das quais escreve. Em vez disso, segundo o autor da teoria da narração histórica, são instituições como museus, galerias, feiras de arte, bienais, que devem se ocupar em selecionar determinadas obras para atenção e, assim, avaliá-las implicitamente. Deste modo, para Carroll, o conceito dantiano de crítica como mera mediação interpretativa do sentido da obra para o expectador nos deixa subentender que o curador passa a ser o verdadeiro avaliador do mundo da arte. É este quem exhibe peças para a nossa atenção e para a atenção do crítico de arte. E, em seguida, o crítico de arte escava, contextualiza, analisa, interpreta, etc.

A visão de Danto da crítica também está ligada à sua filosofia da arte. Como Hegel, Danto pensa que algo é uma obra de arte somente se 1) é sobre alguma coisa se 2) incorpora o que é sobre de uma forma apropriada ou adequada para o seu conteúdo.. Isso fornece para Danto a sua agenda crítica. Primeiro, estabelece o que o trabalho é por meio de descrição, classificação, contextualização e interpretação e, em seguida, analisa as maneiras pelas quais a forma na qual o conteúdo é incorporado é adequada ou apropriada. Putativamente, por exemplo, a galeria elege a obra como valiosa e, em seguida, o crítico explica o porquê. Explicação, e não a avaliação, é o trabalho do crítico. O crítico explica como o trabalho funciona. Todavia, em pelo menos um aspecto, a questão avaliativa deveria ser essencial para o trabalho de Danto. (...) Primeiro, porque a concepção da estrutura institucional do mundo da arte de Danto é executada ignorando alguns problemas que estão relacionados com a seleção e avaliação dos objetos a serem expostos. Não é autoevidente que, simplesmente selecionando certos quadros para a exposição, o proprietário, o curador ou a galeria estejam avaliando positivamente o valor da obra a partir de um princípio artístico ou estético. Pode ser que o que se pretende é uma exposição de obras de valor questionável por um artista influente ou patrono, ou que uma exposição seja mostrada por razões econômicas ou até mesmo políticas. Voltando-nos para a arte do filme, um produtor pode lançar obras em um determinado gênero e confecção não porque ele avalia de forma positiva a proposta, mas porque ele precisa do produto para um mercado com fome daquele produto¹⁰.

O que tal posição observada por Carroll nos conduz a refletir? Primeiramente, aponta-nos para o limite do crítico como mero servo de um meio

¹⁰ “Danto's view is also connected to his philosophy of art. Like Hegel, Danto thinks that something is an artwork only if 1) it is about something and 2) it embodies whatever it is about in a form appropriate or fitting to its content. This supplies Danto with his critical agenda. First establish what the work is about by means of description, classification, contextualization, and interpretation and then analyze the ways in which the form in which the content is embodied is suitable or appropriate. Putatively, for example, the gallery elects the work as valuable and then the critic explains why. Explanation, not evaluation, is the critic's job. The critic explains how the work works... Moreover, Danto's conception of the institutional structure of the artworld runs into some problems that are not unrelated to the selection-as-evaluation idea. It is not self-evident that in merely selecting certain paintings for the exhibition, the curator or gallery owner is evaluating them positively... it may be that the art on display is work of questionable value by an influential artist or patron which must be shown for economic or even political reasons. [FOR EXAMPLE] a producer may release movies in a certain genre not because he evaluates them positively, but because he needs product for a hungry market.”. (CARROLL, 2009, p. 22-23, tradução nossa).

institucional da arte, impotente em mostrar a legitimidade de atribuição de valor perante o mundo da arte, o que, em certa medida, põe em dúvida a própria liberdade vivenciada pelo artista no período pós-histórico, posto mais como um sujeito condicionado a tendências e interesses de âmbitos como o mercado de arte ou preferências – muitas vezes não justificadas – de um corpo profissional cujas escolhas não são esclarecidas. Também, a posição de Carroll retoma um problema já discutido por diversos críticos da obra de Danto, e que conduziu este a escrever seu artigo *Artworld Revisited: Comedies of Similarity*, como uma espécie de reavaliação do artigo *Artworld*, de 1964, qual seja, o problema de responder se o caráter institucional da sua teoria da arte não estaria novamente condicionado à teoria institucional da qual o próprio autor procurou se desvincular.

Obviamente, não como reitera Carroll, pode-se dizer, em defesa da visão de Danto, que geralmente quando uma galeria ou um museu apresenta uma obra de arte para o público, a suposição padrão é que ela está sendo recomendada como candidata a avaliação. Mas o apresentador, por simplesmente apresentar o trabalho, não traz consigo, implicitamente, uma institucionalização a partir de algum critério crítico? Essa tarefa, ademais, não continuaria a ser ou não deveria ser a tarefa do crítico de arte, em vez dos meios institucionais que, em verdade, se beneficiam da publicidade dos artistas a quem decidiram adotar? Danto se abstém desse ato de atestar sobre a obra o seu valor artístico, de aferir-lhe uma espécie de selo de aprovação, posto que sua demonstração da adequação da forma seja uma maneira pela qual ele sinaliza, implicitamente, a sua convicção sobre o valor artístico da obra. Todavia, a tomada restritiva do seu papel de crítico não conduz a sua própria teoria da arte a uma retomada dos princípios da Teoria Institucional da Arte? Afinal, se para Danto sua concepção de mundo da arte tem nas teorias historicamente ordenadas o critério emancipador para que

um objeto torne-se digno de ser eleito como obra de arte e digno à apreciação, tal como esclareceu em *Artworld Revisited*, e se a sua teoria não concebe as obras de arte a partir da mera eleição por um conjunto de especialistas submetidos aos critérios de suas instituições, assim, destituir o crítico do papel avaliativo e designá-lo como mero intérprete não condicionaria a obra ao crivo de especialistas de galerias e museus, como se estes fossem sujeitos dotados da capacidade de transfigurar o objeto em obra e, portanto, não atestaria à eleição da obra exatamente uma prática que a sua concepção de mundo da arte procura evitar?

Vale notar que, reduzida a atividade crítica a um mero papel mediador e interpretativo da incorporação do sentido no objeto proposto como obra, e compreendendo que os meios institucionais que envolvem as produções, exposições, promoções e vendas de obras de arte não são movidos tão somente por interesses teóricos em torno das artes, por exemplo, pela incorporação de sentido, mas diferentemente, movem-se pelas tendências do mercado de arte, pelo fetichismo da mercadoria cultural – alertada por Adorno em seus artigos sobre o papel da cultura de massas e da indústria cultural – dentre outras orientações, então parece-nos que um dos aspectos basilares da tese dantiana da arte pós-histórica, qual seja, o da liberdade plena do fazer artístico pelo artista (isto é, o pluralismo), torna-se uma espécie de refém dos ditames institucionais. Novamente, portanto, estaria condicionada a tese do mundo da arte de Danto a uma Teoria Institucional da Arte? Neste caso, a tal liberdade aclamada não se tornaria antes o sintoma de uma era na qual a arte deixou de se guiar por narrativas mestras para se guiar por tendências momentâneas do mercado – e, obviamente, às múltiplas possibilidades de produtos de arte que o mercado lhe possibilitaria enquanto características não de uma autonomia criadora, mas de um empreendedorismo no universo do mercado?

Observa-se, para finalizarmos, que o perigo do condicionamento do crítico ao mero papel de mediador que interpreta e explica o sentido das obras ao público também incide num problema que tange outro pilar da tese dantiana da arte pós-histórica: o multiculturalismo. Este, embora compreendido como a afirmação não apenas do pluralismo estilístico, mas também dos elementos criativos das diversas culturas a participarem de uma perspectiva globalizada e que respeita e promove as diferentes obras de arte, deve ser tomado na tese dantiana como um dos aspectos da afirmação da liberdade do artista. Todavia, devemos notar que a afirmativa teórica de que as criações das culturas mais díspares são apresentadas como arte na era pós-histórica não implica que de fato venham a sê-la na prática das instituições artísticas, visto que, mesmo nesse caso, as tendências de mercado e os interesses institucionais – e, principalmente, os das instituições mais representativas ou poderosas do mundo da arte – haverão de ditar o prisma de suas próprias culturas como paradigma para as demais. A soberania dessas culturas sobre outras, destarte, forja uma espécie de norteamento (quicá narrativa mestra) para que um artista venha a obter respaldo do mundo da arte, ver sua obra promovida nos veículos de mídia, ter seu trabalho premiado em salões de arte ou expostos em feiras, galerias, museus e bienais de representatividade. Consequentemente, portanto, o artista terá de submeter suas criações a uma forma e conteúdo similares àquelas afirmadas pelas tendências mais vigentes nos grandes mercados, tendo em vista a não pouco plausível consideração de que os meios institucionais podem se mover muito mais pela familiaridade estilística com a qual obtiveram respaldo publicitário e financeiro no passado do que por objetos tidos como culturalmente exóticos, e cuja complexidade de entendimento pode implicar-lhes prejuízos no futuro. Diferentemente do que pensa Danto, nesse caso, a arte pós-histórica subsumida a um crítico-mero-intérprete tende a submeter o mundo da arte muito mais aos

conflitos políticos e econômicos usuais de nossa era do que a uma visão de mundo multicultural e pluralista das artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os Pensadores*. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1996, pp. 65-108.
- CARROLL, N. *On criticism*. New York: Routledge, 2009.
- _____. Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories. In: *The British Journal of Aesthetics*, London, vol. 37, n. 04, Oct. 1997, pp. 386-391.
- _____. Arte, definição e identificação. In: *Filosofia da arte*. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa, Portugal: Synopsis, 1999, pp. 231-294.
- DANTO, A. C. The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, New York, vol. 61, n. 19, October, 1964, pp. 571-584.
- _____. *The Transfiguration of the Commonplace: a philosophy of art*. Cambridge, England: Harvard University Press, 1981.
- _____. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992.
- _____. From Aesthetics to Art Criticism and Back. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Malden, USA, vol. 54, n. 02, Spring 1996, pp. 105-115.
- _____. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- _____. The End of Art: a Philosophical Defense. In: *History and Theory*, vol. 37, n. 04, December 1998b, pp. 127-143.
- _____. *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2000.
- _____. From Philosophy to Art Criticism. In: *American Art*, New York, vol. 16, n. 01, Spring 2002, pp. 14-17.

_____. The Philosophical Disenfranchisement of Art. New York, USA: Columbia University Press, 2004. _____. *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*. New York, USA: Columbia University Press, 2005.

_____. *On criticism*. New York, USA: Routledge, 2009.

DUARTE, R. (Org.). A plausibilidade da pós-história no sentido estético. In: *Trans/Form/Ação*, Marília/SP, vol. 34, edição especial n. 02, 2011, p.155-180. .

FERREIRA, D. P. Considerações sobre a situação atual da arte no mundo da arte. In. FREITAS, V. et. al. *Gosto, Interpretação e Crítica*, v. 02. Belo Horizonte: ABRE, 2015.



O TEMA DA MODA COMO FENÔMENO CULTURAL DO SÉCULO XIX EM KARL MARX E WALTER BENJAMIN

Rodrigo Araújo¹

*A moda é a precursora, não, é a eterna
suplente do Surrealismo.
Walter Benjamin*

Resumo

Este artigo procura apresentar a versão do filósofo alemão Walter Benjamin [1892-1940] sobre o tema da moda. Num primeiro e breve momento, apresenta e justifica a abordagem filosófica de um tema tão candente em nossa cultura como o da moda; em seguida, verifica a abordagem epistemológica de Benjamin a partir da influência de Georg Simmel, numa aproximação com a chamada *lebensphilosophie*; subordinado a esta abordagem, apresenta, ligeiramente, a presença da cidade de Paris e do poeta Baudelaire como dispositivos sensíveis para a reflexão do autor. Por fim, procura problematizar a decisiva influência de Karl Marx em seu tratamento sobre o tema da moda como fenômeno cultural do século XIX. Deste autor, Benjamin toma de empréstimo os conceitos de fetiche e de fantasmagoria, os quais são centrais no conjunto de suas obras tardias e que irão compor a sua versão sobre a moda.

Palavras-chave: Moda; Benjamin; Marx; Fantasmagoria; Fetiche.

THE THEME OF FASHION AS A CULTURAL PHENOMENON OF THE 19TH CENTURY IN KARL MARX AND WALTER BENJAMIN

Abstract

This paper aims to present the analysis of the German philosopher Walter Benjamin (1892-1940) on the subject of fashion. In a first and brief moment, I bring forth and justify the philosophical approach to a very recurrent topic in our culture, which is fashion; then I compare Benjamin's epistemological approach to

¹ Rodrigo Araújo é professor de filosofia do IFBA e doutorando em filosofia pela UFBA.

Georg Simmel's theory and his *Lebensphilosophie*. Concerning this approach, I shortly present the presence of the city of Paris and Baudelaire's poetry as sensitive devices for the author's reflection. Lastly, I seek to problematize the decisive influence of Karl Marx in Benjamin's treatment of the theme of fashion as a cultural phenomenon of the 19th century. From Marx, Benjamin borrows the concepts of fetish and phantasmagoria, which are central in all of his later works and comprise his version of fashion.

Keywords: Fashion; Benjamin; Marx; Phantasmagoria; Fetish.

Moda em filosofia? Uma breve justificativa

Antes de tudo é preciso anotar algumas palavras sobre a utilização de um tema como a moda em filosofia. Acidental, fluida, transitória, perecível, essas seriam apenas algumas das ressalvas que um autor clássico levantaria de imediato em relação ao fato de se dar abrigo ao tema da moda em um estudo de pretensões, minimamente, filosóficas. Adjetivações desse tipo colocam o filósofo distante de temas como o da moda pelo menos desde que Platão redigiu a *República*, por volta do século IV a.C. Para o filósofo grego, os grandes temas que pertenceriam ao terreno da filosofia seriam aqueles de caráter eterno, imutável, imperecível, tais como a ética, a política, a linguagem e a cosmologia, todos tratados sob a égide da metafísica. Curiosamente, numa das raras vezes em que Platão se referiu ao uso das roupas foi para acentuar o seu caráter aparente e superficial, para chamar a atenção ao seu apelo a uma beleza de tipo fraudulento, distante da “beleza em si”. Ao estabelecer a área de atuação do filósofo, Platão gerou um posicionamento de repulsa em relação aos temas, digamos, prosaicos da cultura, os temas “menores”, fadados à mudança, à acidentalidade e dados a

abordagens, em geral, muito mais particulares do que universais, muito mais aparentes do que ideais.

Observamos na modernidade uma reação ao posicionamento platônico que explicita a separação do que é e do que não é objeto de tratamento filosófico. Para Michel Foucault, foi necessário esperar que um filósofo como Kant escrevesse um pequeno texto, intitulado *O que é o Iluminismo*, para que a chancela fosse dada a uma tradição que “corria por fora”, por assim dizer, dos circuitos mais celebrados da história oficial da filosofia. Os temas ditos perecíveis tomaram fôlego na nova geração de filósofos que despontava na modernidade e passaram a assumir lugar de destaque em suas obras mais sensíveis às coisas civis. Segundo ainda Foucault, a partir do texto de Kant, evidenciaram-se duas grandes tendências na filosofia moderna. De um lado, aquilo que ele chamou de uma analítica da verdade e, de outro, o que ele conceituou como uma ontologia do presente, linhagem a que diz se filiar e que admite pensar a filosofia a partir das tais “acidentalidades” da cultura, em última instância, uma linhagem que dimensiona a história como um problema.

Na recente tradição marxista há uma tendência crítica em relação ao platonismo reinante na concepção clássica e vários temas, antes abordados sob o viés metafísico, passam a ganhar um tratamento histórico, como é o caso da ética, da linguagem, da arte e, sobretudo, da política e da economia. Isto porque, antes de tudo, a história mesma desponta como grande problema no horizonte filosófico, e o presente é tomado à “força” pelo filósofo materialista. Além de Walter Benjamin, seus contemporâneos, também notabilizados pela filiação marxista, Adorno, Horkheimer e Marcuse não se furtaram de fazer da moda um tema de seus debates filosóficos. Diversas vezes a moda surge em seus escritos na esteira do enquadramento dado por Georg Simmel e de outros autores munidos de leituras marxistas.

Um filósofo da cultura influenciado pelo método de Georg Simmel

Leitor atento da modernidade, Benjamin reconhece o aspecto positivista/organicista que domina, parcialmente, o debate sobre as ciências humanas ao longo do século XIX. A partir de autores como Comte e Spencer, constrói-se uma narrativa social onde o entendimento é derivado de um todo orgânico e necessário, análogo ao processo biológico e reflexo deste. Resulta deste discurso a proposta de metodologias comuns entre as ciências da natureza e as explicações sobre o homem e a sociedade, decorrendo destas últimas, as chamadas ciências humanas e sociais, a crença de que são fontes capazes de engendrar, corrigir e/ou regenerar a organização social e o sujeito. Por outro lado, e talvez como reação a este discurso incrustado no século dezenove, há o surgimento daquelas que ficaram conhecidas como *lebensphilosophie*, ou seja, as filosofias da vida. Dentre alguns dos seus mais destacados autores, Dilthey e Weber traçam filosofias que irão contrastar, radicalmente, os aspectos positivistas de fundo comteano. Para eles, o método adequado para se questionar a cultura e o homem, de maneira geral, é o “idiográfico”², um método centrado no singular, no desenho privado, restrito, particular, localizado, e não em leis gerais, como se apresentam as metodologias das ciências da natureza.³

Receio que seria precipitado dizer que Benjamim acolhe metodologicamente a perspectiva da filosofia da vida *tout court*. Antes, seria prudente elucidar no seu itinerário filosófico a marcante presença do já

mencionado Simmel e a decisiva influência de certos aspectos da filosofia de Marx, mas deixemos este último para mais adiante. É que Simmel rejeita tanto a versão organicista, quanto a versão reativa de Dilthey e Weber. Para ele, a sociedade estaria muito mais próxima de uma imagem rizomática, por assim dizer, constituída numa trama emaranhada de indivíduos que se relacionam mutuamente e, ao mesmo tempo, se subordinam a estruturas superindividuais mais amplas, tais como o Estado, a cidade, a família, o sindicato, a religião, etc. Embora estas “entidades”, segundo ainda a versão do autor, sejam cristalizações das relações interpessoais, não se pode inferir daí que não possam assumir uma aparente autonomia e se voltar de maneira opressiva aos mesmos indivíduos que as geraram e as compõem. Ao contrário, é com frequência que isto acontece. Decorre dessa espécie de “super trama” a dificuldade em estabelecer uma ciência capaz de dar conta do conjunto, ainda que não seja impossível traçar a sua genealogia e o seu desenvolvimento (daquela “super trama”). Dessa forma, Simmel recorre à

construção de uma galeria de tipos sociais – ‘o estrangeiro’, ‘o mediador’, ‘o pobre’, ‘o aventureiro’, ‘o renegado’ e, claro está, ‘o maníaco da moda’ – que, nos seus papéis, se devem complementar com a análise das formas sociais, de que sempre são parte e elemento, dentro e fora das quais simultaneamente se encontram, mesmo quando a elas se possam opor. (Mourão, 2008, p. 11 e 12)

Naturalmente, Simmel situa-se muito mais próximo da filosofia da vida, embora com certo distanciamento crítico, do que de uma versão positivista da sociedade. O dualismo (típico das versões idealistas da tradição alemã do século dezenove) mantém-se em seu pensamento. A vida é definida por ele como oscilação entre o individual e o social, entre o destinado e aquilo que pode variar, e o fenômeno da moda lhe parece exemplar neste sentido. A moda abriga o paradoxo, *par excellence*, já que é reflexo de uma demanda social alimentada pelo

² No Brasil, provavelmente, o mais notório e direto exemplo desta influência se encontre no já tornado clássico *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado em 1936.

³Cf. MOURÃO, A. “A moda como sintoma antropológico em Georg Simmel” in Simmel, G. *Filosofia da moda e outros escritos*, Edições texto e grafia, Lisboa, 2008.

desejo individual de se diferenciar socialmente. Parece ser este o enredo metodológico que Benjamin demonstrou perseguir em suas análises sobre a moda como dispositivo que lhe permitiria “ler” a modernidade, embora não estivesse a ele limitado, como se pode ver na sua vasta obra. Baudelaire, um tipo de dândi, um renegado, o aventureiro melancólico, e a trama de acontecimentos que lhe atravessa em sua cidade natal, a Paris oitocentista, constituem o enlevo que protagoniza a reflexão de Walter Benjamin sobre a moda.

Paris: o cenário do encantamento

Atraído pela poesia e pela prosa baudelaireana, Benjamin viu, incrustada na obra do poeta, a vida parisiense, os seus rumos e as suas contradições, em pleno auge do capitalismo do século XIX. A Paris que se vê na lírica de Baudelaire é a Paris oitocentista dos anos 50 e 60, apogeu do II Império comandado por Napoleão III, administrada pelo Barão de Haussman, impulsionada pelos ventos do progresso de uma modernidade industrial e ordenada sob o ditame de um embelezamento estratégico. Uma das principais intenções de Napoleão III, quando assumiu o comando francês, foi evitar os constantes levantes das barricadas e as ameaças ao seu poderio, como as enfrentadas nas últimas décadas. Impulsionado pelas ondas do progresso e pelo surgimento de novos materiais de construção, como o ferro e o vidro, Paris foi deixando de ser uma sombria cidade medieval para dar lugar à cidade luz, símbolo de uma era iluminista. Ao invés dos lampiões, a eletricidade passou a acender a cidade “de um só golpe” e em lugar das velas estreitas, escuras, abrigo dos párias e revolucionários, surgiram as longas avenidas, ponteadas por imensos monumentos. A depuração do espaço público é realizada em Paris a favor de um

controle político e de um crescimento econômico, além de certo embelezamento. O sistema bancário é desenvolvido com grande êxito e os créditos são oferecidos em quantidade. Cidades vizinhas são anexadas, alargando os bairros periféricos que servem como abrigos dos operários, o que explicita, sintomaticamente, as desigualdades sociais. Cada vez mais veloz, os veículos circulam com mais fluidez, assim como as mercadorias e a informação.

Haussman opera uma “estética da desapareição”, e muitas das construções da velha Paris são postas abaixo sem maiores critérios, o que resulta numa série de construções modernas que faz da cidade uma espécie de paraíso do olhar. As longas avenidas desenvolveram uma grande perspectiva; as construções dos bulevares com suas calçadas espaçosas, dotados de iluminação padronizada, aliada a uma preocupação paisagística, abriram condições adequadas para a *flânerie*; a indústria têxtil deslança e os cafés, com suas mesas dispostas pelas calçadas e sacadas, passam a acomodar os passantes cansados, mas também os curiosos pela multidão, tal como o *flâneur* do *O homem da multidão*. Isto sem contar o surgimento das passagens, as galerias que serviram como templos do consumo e da moda, abrigo das grandes editoras, livrarias e mercadorias de luxo, salvaguardadas das intempéries do clima e do tempo nas vitrines de luxo cuidadosamente ornadas.

As ruas, assim como as galerias, onde “em 1839, era elegante levar consigo uma tartaruga ao passear” (Benjamin, 1989, 193), se tornam então o palco de espetáculos para o cidadão, lugar de exposição, onde se olha o outro e se mostra, mas também onde se vê nos reflexos das vitrines. Neste cenário, foi natural que a moda ganhasse novos contornos e invadisse os meios publicitários, renovando a expressão pública nos modos de vestir-se e expressar-se. Emancipada por Charles Frederick Worth (1825-1895), a costura alcançou o estatuto de arte, deixando de ser simples ofício. Ao abrir a sua *Maison*, Worth fez

dela não um lugar destinado a satisfazer os desejos do cliente, mas, antes, um lugar que incluía rigorosamente toda uma subjetividade, uma personalidade, uma individualidade, em suma *uma marca* na confecção das roupas⁴. Surgia então aquilo que se convencionou chamar de alta-costura, e Paris afirmou-se como a sua capital. A “capital do capital” era também a capital da moda e do luxo, e isso Baudelaire soube ler como poucos.

Baudelaire: o poeta da modernidade

O fascínio de Benjamin por Baudelaire rendeu alguns ensaios e notas esparsas no conjunto de sua obra, particularmente no seu inacabado projeto *Passagens*, onde podemos ler o seguinte trecho sobre o gosto da modernidade no poeta:

[...] vai tão longe que Baudelaire, como Balzac, o estende aos mais fúteis detalhes da moda e do vestuário. Ambos os estudam em si mesmos e elaboram com eles questões morais e filosóficas, porque eles representam a realidade imediata no seu aspecto mais agudo, mais agressivo, mais irritante, talvez, mas também mais geralmente vivido (Benjamin, 2006, 116).

Há uma concepção estética em Baudelaire, recorrente no século XIX, de que existe uma dualidade nas coisas (tal como dito acima a respeito de Simmel), inclusive no que tange à natureza da beleza. Para ele, o belo contém sempre uma dupla composição e, a seu ver, uma verdadeira teoria estética, uma teoria racional e histórica, deveria se opor radicalmente à teoria do belo único e absoluto. O belo, pensa Baudelaire, é feito de um elemento eterno e imutável, mas também de um elemento circunstancial e efêmero que poderá ser a época, a paixão, a moral ou mesmo a moda. É desse entendimento de que o belo pode ser

⁴ Cf. SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, especialmente o capítulo introdutório.

colhido no provisório, no acidental, no cotidiano, que Baudelaire, em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, destaca a obra de Constantin Guys como possuidora, dentre outras qualidades, dessa “beleza de circunstância”. Ao observar as gravuras deste pintor, ele indica aquilo que seria o seu objetivo fundamental: “extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”, em última instância, isso equivaleria a dizer o mesmo que, em termos baudelairianos, apreender a modernidade, que não é outra coisa senão “o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 1993, 227).

Essa referência a tudo que é passageiro na obra de Constantin Guys põe-nos diante dos tipos existentes na poética de Baudelaire, tal como o já mencionado dândi, o *blasé* rico, bem vestido e entediado que “não tem outra ocupação senão a de correr atrás da felicidade” (Baudelaire, 1993, 239), a passante, o homem sanduíche, dentre outros. O efêmero que ele viu nas artes, também viu na moda e, ao analisar a figura do dândi, tantas vezes reproduzido por Constantin Guys, acreditou poder extrair dali considerações sobre a moral e a modernidade. Se há alguma especialidade no tratamento dado por Baudelaire ao tema da moda, é porque ele lhe confere uma função simbólica que consiste em compreender o moderno na sua produção de objetos capazes de *enfeitiçar* as massas. É neste aspecto (ao menos nesse tópico) que Benjamin se aproxima do poeta francês, mas sua aproximação se faz acompanhada da leitura de Karl Marx, autor que irá se ocupar da capacidade de enfeitiçamento dos objetos, sob o domínio do que ele irá chamar de fetiche.

A presença decisiva de Marx: fetiche e mercadoria

Pode-se dizer que pelo menos os últimos dez anos vividos por Benjamin transcorreram sob o seu desejo de dar forma ao projeto *Passagens*. Iniciado como um fichário organizado de uma maneira muito particular, aos poucos foi se tornando uma obra em progresso que pretendia ser a história social do século XIX. Problemas particulares, aliados à questão do nazismo, e mesmo à grandiosidade teórica que o projeto almejava, fizeram com que aquele trabalho existisse apenas como uma obra inacabada. Entre anotações próprias, citações e notas sobre citações dos mais variados temas e autores da cultura do século XIX, encontramos uma seção dedicada ao tema da moda, o fichário “B [Moda]”. Tal como Baudelaire, Benjamin acolhe o tema da moda, mas aqui já não se pode dizer que a moda se constitua apenas como um detalhe cultural extraído pela paleta de um pintor menor como Constantin Guys. No caso de Benjamin, a moda é abordada como um *médium de reflexão*, um meio, uma *passagem* para se compreender a cultura, tal como interpretou a arquitetura e outros fenômenos culturais do século XIX.

O recurso à obra de Marx se faz decisivo em seu empreendimento, e notamos isto, especialmente, quando observamos a rica coletânea de fragmentos do autor no fichário “X [Marx]”, das *Passagens*. Para ler o fichário B, sobre a moda, o fichário X, sobre Marx, nos parece fundamental. Recorro aqui ao itinerário proposto no artigo *Mercadoria e moda: o fetiche e seu ritual de adoração*, de Sônia Campaner Miguel Ferrari, cuja tese central é a de que a noção de fetiche está no centro do projeto *Passagens*, tendo em Marx e Freud as chaves para a leitura do conceito tal como é desenvolvido por Benjamin. Sem me ater a esmiuçar a contribuição de Freud, exceto quando estritamente necessário, passo aqui – apoiando-me, em grande parte, nas observações de Ferrari – à elucidação do contributo de Marx na maneira como Benjamin esmiúça o tema da moda. Segundo Ferrari, a compreensão da leitura benjaminiana implica em esclarecer: 1.

A percepção do caráter necessário do fetiche da mercadoria; 2. O deslocamento, feito por ele, do problema do fetiche para as relações “fantasmagóricas” entre os homens. As citações presentes no fichário X elucidam a percepção do caráter necessário da mercadoria, na medida em que procuram clarificar as relações entre a mercadoria e o trabalho decorrentes da noção de valor; problematizam a noção de fetiche da mercadoria e seu caráter necessário, i.e., decorrente do próprio processo de produção de mercadoria e, por fim, referem-se a uma capacidade humana de abstração.

A teoria do valor de Marx perfaz a gênese da mercadoria, tendo na escrita d’ *O capital* análises de documentos históricos e um franco debate com economistas do seu tempo, bem como, com aqueles que lhe antecederam, sobretudo Adam Smith. É ali que Marx identifica o movimento da mercadoria enquanto “produto do trabalho concreto, parcial e fragmentado, a produto de trabalho social total, que é, no final, ocultado pela inversão da forma mercadoria em forma natureza” (Ferrari, 1999, p. 170). Como produto do trabalho social total, assumidamente como forma natural, ou melhor, transmutada como coisa antropológica em coisa natural, por assim dizer, as mercadorias aparecem como expressões meramente quantitativas, numa variação daquela unidade inicial, um processo que, segundo Marx, se realiza “nas costas e através das cabeças dos homens”. O autor alemão toma como tarefa a elucidação teórica do fluxo da mercadoria a contrapelo, percorrendo o caminho inverso de ir do produto do trabalho parcial ao produto do trabalho total, o que, em última instância, permite ao filósofo perscrutar a *origem do valor*. A forma geral do valor, segundo seu entendimento, planifica os produtos do trabalho como massa de trabalho humano, carentes de toda singularidade, e evidencia, através de suas próprias características, que é ela mesma (forma geral do valor) a expressão social do mundo das mercadorias. Na economia capitalista, todo e qualquer tipo de

trabalho passa a ser compreendido como trabalho geral, e o que permite igualar as mercadorias e medir os seus valores é justamente o fato de serem todas elas produtos do trabalho, indiscriminadamente, sendo que o trabalho despendido para a produção de uma mercadoria é igualado, como trabalho humano, a um conceito de trabalho genérico. Quando a mercadoria surge na prateleira, não traz em seu rótulo a origem do seu valor, antes, surge “como forma natural cujo valor se deve às suas qualidades intrínsecas, e não ao fato dele ser forma-mercadoria” (Ferrari, 1999, p. 170).

O tópico quatro “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”, do primeiro capítulo, d’*O capital*, inicia-se com a seguinte frase:

Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Sua análise resulta em que ela é uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos. Quando é valor de uso, nela não há nada de misterioso, quer eu a considere do ponto de vista de que satisfaz necessidades humanas por meio de suas propriedades, quer do ponto de vista de que ela só recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. (Marx, 2013, p. 146)

Evidencia-se nesta passagem o esforço de Marx em atribuir um caráter esotérico à mercadoria. Supõe haver nela elementos a serem decifrados para além de sua trivialidade como “coisa óbvia”, e são essas pegadas que Benjamin persegue no material colhido no fichário X [Marx] das *Passagens*. A sequência de citações de Marx permite-nos problematizar a noção de fetiche da mercadoria e seu caráter necessário, decorrente do próprio processo de produção da mercadoria. O pressuposto é que o mistério da mercadoria, quando decifrado, revela que ele reside na própria forma mercadoria, contraditória que é, já que dotada, ao mesmo tempo, de valor de uso e valor de troca, de tal modo que a realização de uma dessas características nega a outra. Leiamos o Marx citado por Benjamin:

O valor transforma... cada produto de trabalho em um hieróglifo social. Mais tarde, os homens procuram decifrar o sentido do hieróglifo,

desvendar o segredo de seu próprio produto social, pois a determinação dos objetos de uso como valores, assim como a língua, é seu produto social⁵ (Benjamin, 2006, p. 699).

É quando se expressa como valor de troca que é possível à mercadoria ser aplanada, indiferenciada no conjunto de outras, graças à força de trabalho empregada. Apesar de misteriosa, a mercadoria pode ser decifrada, já que sua transformação em valor é “criação social”, um hieróglifo passível de clarificação, embora nos esqueçamos disso na maior parte de nosso tempo. Para Ferrari, todo trabalho é equiparado à noção de “trabalho humano”, uma abstração que reduz tudo a trabalho abstrato geral e que desconsidera todas as particularidades dos diferentes tipos de trabalhos para tomá-los segundo uma medida de tempo de trabalho empregado para a sua realização. É desse processo que resulta a incompreensibilidade do valor, já que o ocultamento da origem da forma valor é o que resulta, segundo Marx, no surgimento do fetiche da mercadoria. Em suma, pode-se dizer que: o fetiche da mercadoria é decorrência do processo de produção abstrata e se manifesta no valor de troca; os valores de troca são dissociados das qualidades intrínsecas das coisas e não são percebidas a partir delas; o que torna o trabalho abstrato é o fato de ele produzir valor de uso, mas se referir a valor de troca.

Está presente em Marx a detecção de que há entre nós um esquecimento a respeito da própria produção cultural que engendramos, o que nos leva a um tipo de amnésia coletiva, uma ilusão, uma espécie de naturalização da origem da mercadoria, perdendo-se de vista o seu caráter histórico, fabricado na malha do tempo. Ainda no fichário X, podemos ler:

⁵ Em Marx, esta citação pode ser encontrada na opção citada d’ *O Capital*, p. 149. O nosso interesse no uso das traduções de Marx, realizadas para a edição das *Passagens*, corresponde aqui, exclusivamente, pelo enfoque benjaminiano do nosso artigo, de uma maneira geral.

A divisão do trabalho só se torna realmente uma divisão a partir do momento em que se dá uma divisão do trabalho... material e espiritual. A partir desse momento, a consciência *pode* realmente imaginar ser algo diferente da consciência da *práxis* existente..., e que ela *realmente* representa algo, sem representar algo real. (Benjamin, 2006, p. 694)

Marx admite a existência de uma atividade reflexiva que representa o real de tal maneira que este permaneça escamoteado. Seria a “falsa consciência”, resultante do fetiche da mercadoria que limita gnosiologicamente o homem moderno e o faz permanecer agarrado à aparência que se liga às coisas. A solução para o fetiche, sua terapêutica, seria a tomada de consciência das “verdadeiras relações que regem a vida social”, escamoteadas pelo fetiche da mercadoria, conclui Ferrari. Benjamin endossa o que vê em Marx a respeito do fenômeno de transformação dos produtos do trabalho em “aparências de coisas”, i.e., em “fantasmagorias”. Utilizado reiteradamente por Benjamin, o conceito de fantasmagoria vem em seu auxílio para enfatizar o “encantamento” da vida moderna – num deslocamento retórico de fundo weberiano –, “já que a imagem que ela produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria”. (Benjamin, 2006, 711) É neste contexto de uma sociedade inebriada pela falsa imagem que produz de si mesma, que aparece, no ensaio sobre Eduard Fuchs, a famosa expressão benjaminiana de que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”⁶ (Benjamin, 2012, 137). Uma vez que os produtos de trabalho são transformados em aparências de coisas, eles podem ser designados como fantasmagorias que, embora tenham características sensíveis, não podem ser acessados por meio destas. Na verdade, conhecemos os produtos por uma abstração, portanto, por algo descolado deles mesmos, independente de sua natureza. “No objeto de consumo, os traços de sua produção devem ser

⁶ Formulação que retornará e se tornará famosa a partir do ensaio *Teses sobre o conceito de história*, escrito em 1939.

esquecidos. Ele deve dar a impressão de que não foi feito para não revelar que aquele que o vende não o fabricou, mas se apropriou do trabalho nele contido”. (Benjamin, 2006, 711) No capitalismo, todo vestígio, todo rastro deve ser abolido.

O esclarecimento do significado de fetiche para Benjamin encontra no conceito de fantasmagoria o seu primeiro indício. Ferrari nos lembra que o termo já fora usado por Marx para qualificar a relação entre os homens como consequência do surgimento da forma mercadoria. Para a autora:

Benjamin transfere o problema da esfera da produção para a da fantasmagoria. Ele admite o caráter necessário do fetiche da mercadoria, decorrente do modo de produção capitalista, mas considera que o fetiche da mercadoria é um aspecto específico de um fenômeno mais amplo (...) que se refere à relação entre o mundo empírico histórico-social e a apreensão humana desse mundo. (Ferrari, 1999, p. 173)

Fantasmagoria significa fantasma, do grego *phantasma*, imagem mental, imaginação. Segundo Benjamin, a imagem mental que produzimos dos produtos do trabalho e a imagem que a sociedade capitalista faz de si mesma são provenientes de uma mesma zona limiar entre a percepção que fazemos do objeto/produto e a sua ausência. Este limiar é resultante de uma espécie de encenação, teatralização sobre os objetos que se oferecem à nossa percepção e adquirem estatuto de verdade. O embaraço reside no fato de se apresentarem como ilusão e, enquanto tal, estarem incorporados em nossa realidade como que num excêntrico paradoxo. Sem pormenorizar a presença de Freud neste percurso (como já demarcado acima), mas apenas com intuito de realçar a perspectiva benjaminiana, pode-se dizer, sucintamente, que o autor austríaco remete ao arquetípico desejo edipiano, onde o fetiche é um substituto do falo que faltou à mãe e que se afirma como presença na ausência como configuração de um desejo que nunca se consuma. É este jogo do ausente/presente/ausente que interessa a Benjamin para a operacionalidade do seu conceito de fantasmagoria.

Conceito que diz respeito à atividade psíquica não racional, em afinidade com os conteúdos inconscientes, expressão imagética que cada época faz de si mesma e da história por meio de seus bens culturais tal como a moda, mas também como a arquitetura. Paris, justo por ser o aporte central do capitalismo do século XIX, é tomada pelo autor como abrigo a ser decifrado no conjunto de suas manifestações culturais fantasmagóricas.

Tomando o conceito de fetiche como lastro para desenvolver o conceito de fantasmagoria, Benjamin põe o tema da moda em relevo e assegura seu enorme potencial reflexivo como fenômeno cultural do século XIX, já que faz convergir nela aspectos fundamentais da cultura oitocentista. No fichário B [Moda], podemos ler:

Cada geração vivencia a moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos afrodisíacos que se pode imaginar. (...) Em cada moda há um quê de amarga sátira ao amor; em cada uma delas delineiam-se perversões da maneira mais impiedosa. *Toda moda está em conflito com o orgânico* [grifo nosso]. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital. (Benjamin, 2006, 117)

É do sussurro da mercadoria que advém o inorgânico. Lembremos o fabuloso monólogo de Marx ao supor o que diriam as mercadorias: “é possível que nosso valor de uso tenha algum interesse para os homens. A nós, como coisas, ele não nos diz respeito. O que nos diz respeito materialmente [*dinglich*] é nosso valor”. (Marx, 2013, 157) O fetichismo permeia o apelo sexual do inorgânico na mercadoria, é seu nervo vital, e é isso que, ritualisticamente, a moda festeja e ritualiza. Em sintonia permanente com as regras da produção dos objetos, ela está a serviço das vendas. Ao discriminar o fetichismo como seu nervo vital, Benjamin assinala a moda como realização daquilo que a sociedade imagina de si mesma. Daí, podemos supor o caráter cerimonial de cada desfile de moda que, no

culto fetichista, produz a fantasmagoria de nosso tempo, a imagem que dele fazemos.

Parece-me relevante seguir de perto o cotejo realizado por Ferrari sobre o que diz Benjamin em relação a Marx, no tocante à abordagem do tema das manifestações culturais do século XIX. Ela identifica a pretensão de Benjamin em realizar um “complemento” à teoria marxista. É que Marx diagnostica uma relação causal entre economia e cultura, ao passo que o que interessa a Benjamin é justamente uma “conexão expressiva”. Benjamin não está interessado na gênese econômica da cultura, o que não significa que nutra qualquer tipo de desprezo por tal gênese, mas o que está em seu horizonte intelectual é saber como a economia se expressa, se manifesta na cultura, e seus sintomas. Fruto do capitalismo, a moda reitera a ambiguidade que lhe é inerente, tal como contextualizado na clarificação do conceito de fetiche. Mas, com ainda mais acuidade do que outros fenômenos do século XIX, a ambiguidade da moda se destaca por ter, ela mesma, uma natureza dúbia. Daí a constatação, seguida da típica maneira de Benjamin colocar a questão: “A moda é o eterno retorno do novo. – Será que, apesar disso, existem precisamente na moda temas de salvação?”. (Benjamin, 1989, p.169) O autor entrelaça, a um só tempo, um tópico teológico a uma questão de mercado. Salvar significa retirar do perigo, neste caso, do ritual a que a moda se propõe e realiza, qual seja o de obscurecer os traços da produção daquilo que põe à venda. A fórmula benjaminiana aí se consoma, já que oferece, em linhas gerais, os indícios de como devem ser lidos os fenômenos culturais e sociais do século que lhe precedeu: “tanto como imagem que o século XIX faz de si mesmo, como também como a imagem que esse mesmo século faz da história.” (Ferrari, 1999, 176)

Enquanto manifestação fantasmagórica, Benjamin busca aquilo que há de inconsciente na moda, no sentido freudiano mesmo, de identificar aquilo que ela

recalca da história e que se expressa como sonho, como expressão de um desejo negado, reprimido. A moda materializa os sonhos irrealizáveis, tais como fantasmas às portas dos templos de consumo, tal como sente o perverso diante de seu objeto de desejo que nunca se consuma. Daí a macabra formulação de Benjamin de que “a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas” (Benjamin, 2006, 102). O vai-e-vem das tendências, ditadas a cada estação pela indústria da moda, traria aquilo que Benjamin classificou como uma “sátira amarga do amor”, pois, para o filósofo, “cada moda contém todas as perversidades sexuais da maneira mais impiedosa possível, cada uma comporta em si resistências secretas contra o amor”. (Benjamin, 2006, 103) Sobre a constatação de que a moda se expressa como sonho, impõe-se uma interpretação que não é de toda tão simples. Ferrari sugere que para entender esta abordagem benjaminiana, levemos em conta a “dialética histórico-cultural”, que faz justiça não somente à “situação histórico-concreta” do objeto, mas à situação histórico-concreta do *interesse* pelo objeto. Parece-me que o fundamental aqui nesta semântica de fundo marxista seja o destaque da palavra *interesse*, que não somente “está pré-formado no objeto, como o objeto se concretiza nele; este é arrancado de seu ser anterior e acede a uma concreção superior do ser agora”. (Ferrari, 1999, 176) O objeto é trazido do passado a serviço de um interesse no presente, é nisso que consiste a sua atualização, e é somente aí que reside uma atualização bem sucedida. Não importa saber a natureza essencial do objeto, mas aquilo que o formata enquanto interesse que o guia já em sua concreção, que o mobiliza a serviço de algo. A moda opera com atualizações, mas atualizações que miram refletir um conjunto de interesses que funcionem para padronizar comportamentos coletivos, que conduzam, em última instância, às vendas de seus bens. Sua ação é

acima de tudo política, nunca meramente histórica. Na bela formulação de Ferrari, “ela não cita o passado visando iluminar o presente, mas justificar o presente com a imagem do passado. (...) Cita o passado com o intuito de negar a percepção do presente.” (Ferrari, 1999, 177) Cita o passado, podemos acrescentar, para fazer girar a roda do mercado.

Quando entendida politicamente, a moda tem muito a nos dizer sobre o nosso tempo. Aparição, tal como um sonho, deve ser entendida como se nos surge, em fragmentos, como um mosaico, e cabe ao seu intérprete, aqui o filósofo ou o crítico da cultura, contextualizá-los. No esforço de fazer aparecer as camadas de interesses que lhes constituem, obtém-se a imagem de onde tais manifestações derivaram historicamente. Ao descortinar a moda politicamente, a contrapelo, podem-se verificar os temas de salvação que ela recalca. Benjamin afirma que “as modas são um medicamento que deve compensar na escala coletiva os efeitos nefastos do esquecimento”. (Benjamin, 2006, p. 118) Talvez esteja exatamente aí o encontro, às avessas, que Benjamin forja com Platão. Voltar-se às aparências pode nos conduzir ao repertório que as constituem. É que Benjamin sabe, na esteira do que aprendeu com Platão, que os simulacros, os *phantásmatas*, não derivam de um não-ser, sabe que a gênese de sua estrutura só pode ser sondada neles mesmos e que não perceber isto poderia resultar num grosseiro erro filosófico: negligenciar as aparências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, C. *Obras estéticas*: filosofia da imaginação criadora. Tradução de Edison Darci Heldt. Petrópolis, R.J., Vozes, 1993.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. BOLLE, Willi (Org.). MATOS, Olgária Chain Féres (Col.). Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. 3. Tradução de José M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATOS, O. C. F. *Aufklärung na metrópole: Paris e a via láctea*. In BENJAMIN, Passagens. Op cit.

FERRARI, S. C. M. Mercadoria e moda: o fetiche e seu ritual de adoração, In Seligmann-S. M. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1999.

MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*: Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle, São Paulo, Editora Boitempo, 2013.

SIMMEL, G. *Filosofia da moda e outros escritos*, Tradução, introdução e notas: Artur Mourão, Edições texto e grafia, Lisboa, 2008.

SVENDSEN, L. *Moda: uma filosofia*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.



“[...] ASSUMING THAT EVERY PHILOSOPHY WAS ORIGINALLY A LONG TRAGEDY”: OR ON THE EDGE BETWEEN INTERPRETATION AND TRUTH^{1,2}

Eder David de Freitas Melo³

*Can an ass be tragic? To perish under a burden one can
neither bear nor throw off? The case
of the philosopher.*

Nietzsche, CI, Maxims and Arrows, §11

Abstract

Nietzsche, at the end of paragraph 25 of *Beyond Good and Evil*, suggests that “every philosophy was originally a long tragedy”. This paper proposes a particular interpretation for this assertion, in which the tragic sense attributed to philosophy is associated with the philosophical quest for truth that Nietzsche names as “will to truth”. In this respect, the conceptual rudder is both the notion of “will to power”, here understood as an intrinsically agonistic and interpretive process, constitutor of meaning and domain, and the relation of this notion with two other concepts that are essential to the idea of tragedy, namely, *hybris* and prudence.

Keywords: Will to Power; Will to Truth; Philosophy; Interpretation; Tragedy.

“[...] PRESSUPONDO QUE TODA FILOSOFIA TENHA SIDO, NA SUA GÊNESE, UMA LONGA TRAGÉDIA”: OU NO LIMITE ENTRE INTERPRETAÇÃO E VERDADE

¹ Translated from Portuguese into English by Caius Brandão (caiusbrandao@gmail.com).

² This paper is a translated version from the paper originally published in Portuguese by Revista Trágica, vol. 9, nº. 1, p. 36-46, 2016, available at: <http://tragica.org/artigos/v9n1/melo.pdf>.

³ Graduate student (PhD) from the Department of Philosophy at the Universidade Federal de Goiás (UFG). Scholarship from CAPES. Email: ederdavid23@yahoo.com.br

Resumo

Nietzsche, no final do §25 de *Além do bem e do mal*, avança que *toda filosofia foi, em seu surgimento, uma longa tragédia*. Neste texto proponho uma interpretação para essa afirmação na qual o sentido trágico atribuído à filosofia está ligado à busca dos filósofos pela verdade, a qual é caracterizada por Nietzsche como vontade de verdade. Para tanto, o norte conceitual será a noção de vontade de poder entendida como processo intrinsecamente agonístico-interpretativo, constituidor de sentido e domínio, e a relação dessa noção com outras duas caras à concepção de tragédia que veremos aqui, quais sejam: *hybris* e prudência.

Palavras-chave: Vontade de Poder; Vontade de Verdade; Filosofia; Interpretação; Tragédia.

In *Beyond Good and Evil*, §25, Nietzsche warns the most serious thinkers, the philosophers, with quite severe words: “beware of martyrdom! Of suffering ‘for the sake of truth!’”. However, should they fail to follow his advice, and the martyrdom of the philosophers do occur, Nietzsche argues that it would become clear what this sacrifice really meant: “— only a satyr play, only a satirical epilogue, only the continuing proof that the long, real tragedy *has come to an end* (assuming that every philosophy was originally a long tragedy —)” (2002, p. 27).

We often see philosophy being associated with tragedy, especially when the former discusses or makes use of the latter. In this sense, for instance, there are several theories of tragedy and a number of ethical studies which at times approach or distance themselves from any of the intuitions related to the plots of Greek tragedies. Nevertheless, it seems peculiar to assume that every philosophy was in the *beginning* a lasting *tragedy* and associate it with the philosopher’s martyrdom for the *truth*.

Even though considering philosophy as a tragedy resembles more like a thesis or a conclusion of an argument than an assumption, it does not preclude that proposition from being used *qua* premise, like a necessary condition within

an argumentative sequence. However, in order for both possibilities to be valid, i.e., to be possible to interpret that statement both as an assumption and as a conclusion of an argument, it would be necessary a certain imbrication between philosophy and tragedy. Thus, an articulation between them would be outlined, or perhaps something even stronger, such as a similarity, which enables this dual use (assumption and thesis). However, it is important to underline that this would not occur in the same argumentative sequence because if that occurred, it would characterize a petition of principle. It is important to note and question whether Nietzsche really assumes “that every philosophy was originally a long tragedy” or, as I argue here, if this is a thesis he uses at the end of the aphorism as an assumption. For this interpretation, at least a third sign might be needed to establish a connection between tragedy and philosophy, showing the “under bridge” implicit in BGE 25. In other words, assuming that between philosophy and tragedy there is no tautological relation, the following question arises: through which sign becomes possible to draw an analogy between them within Nietzsche’s philosophy? My preliminary hypothesis is that the notion of truth derived from will to power works as a mediator between philosophy and tragedy when the former is qualified as the latter.

* * *

The theme of truth and of its relationship with philosophy is not a sole occurrence in *Beyond Good and Evil*. Already in the first lines of the Prologue, there is an approach between the insistent quest for truth and a terrible seriousness, a sad dogmatism as perennial features in the history of philosophy. For instance, philosophy and science are the thematic axis of Part 1, entitled “On the prejudices of philosophers”. This chapter analyzes these disciplines of human

knowledge according to the feature that perhaps most unites them: the quest and will to understand reality, ultimately, the possession of truth. Nietzsche puts in question this aspect, producing a tension in the spirit like a taut bow: one end of the arc would be the dogmatic philosophy whose only aim is "truth," the other end would be his own philosophy, as a philosophizing, among other things, of the value "of truth".

In the first aphorism of *Beyond Good and Evil*, the long and relentless quest of philosophy for truth is characterized as will to truth, as that which aspires to truth. This will is the impetus toward truth, the drive toward truth as a desire for appropriation, science, enlightenment, and understanding. But already there it can be questioned: what, then, is the truth for the will that searches for it? Does setting oneself in motion toward truth entails the assumption that there exists something that is "the truth"?

What turns itself toward truth, like an active affect and a desire for appropriation, is the will; and the will is, fundamentally, will to power, a relation among drives, like the most basic reality to which we can reach out, where each drive turns into a will, like a desire for more power (Cf. NIETZSCHE, 2002, p. 35-36)⁴. A drive cannot be disconnected from its acting, from the exercising its own potency in the midst of others and over others. As a permanent movement, eagerness, it is constantly exercising power, searching for power. Will is nothing less than will to power⁵. And power (strength) is not something that neglects its potency, its capacity to overcome the others; on the contrary, this is precisely what defines it. "A *quantum* of force is just such a quantum of drive, will, action,

⁴ I will mention in footnotes the usual way of quoting Nietzsche's writings by researchers, i.e., first the initials of the book's title and after the number of section or aphorism. In this case: BGE, §36.

⁵ That is how we interpret the following statement: "'Will' and 'power' presuppose and imply each other. 'Will to power' is one word" (AYDIN, 2007, p. 28).

in fact, it is nothing but this driving, willing and acting" (NIETZSCHE, 2006, p. 26)⁶.

As whole activity, and always amongst others – since it is not possible to conceive any drive acting in isolation as an unconditioned unity, on the contrary, it always acts upon other drives – the will to power is intrinsically agonistic⁷. This feature, in which "wills act upon other wills, as wills to power" (TONGEREN, 2012, p. 222)⁸, within the "theory of will to power operating in every happening", allows the conclusion that "everything that occurs [...] consists of overpowering, dominating, and in their turn, overpowering and dominating consist of re-interpretation" (NIETZSCHE, 2006, p. 51)⁹.

Thus, all reality is understood according to a basic quality, that is will to power. Nietzsche writes in the posthumous fragment 7 [54] from the end of 1886 / Spring of 1887: "To regard what all life shows as a repetition in miniature of the total tendency: hence a new definition of the concept 'life', as will to power" (NIETZSCHE, 2003, p. 138). Along the same lines, but now in a published work, he says: every development, every chain of happenings, every process, "always appearing, as it does, in the form of the will and way to greater power; [... as] the essence of life, its *will to power*" (NIETZSCHE, 2006, p. 52)¹⁰.

In Nietzsche's will to power theory, there is a double hermeneutic aspect. On one hand, according to this philosopher, the quality of will to power is something perceived from reality itself, something that "appears" in every happening, what "life shows", that is, to recognize the wills to power as the

⁶ GM, I, §13.

⁷ In a materialistic context, it seems feasible to think of a material unity, for instance, an atom in isolation (perhaps, in a *vacuum*). On the other hand, the same does not occur with the theory of will to power for it is impossible to conceive a strength, a drive, or a will in solipsism, since it is not disconnected from its acting, from its exercising of power; on the contrary, it is exactly this action, it is whole activity. For this, at least one other strength or will is needed, so that one can exercise its *quantum* of power over the other.

⁸ Brandão's translation.

⁹ GM, II, §12.

¹⁰ Ibidem.

reality from its own efficaciousness is an interpretation of the world based on what the world itself presents. For Nietzsche, the notion of will to power is the primary and most basic feature that we can apprehend from effectiveness, however, without acquiring a status superior to interpretation. As he writes in §36 of *Beyond Good and Evil*, “The world seen from inside, the world determined and described with respect to its ‘intelligible character’ – would be just this ‘will to power’ and nothing else. –” (p. 36). It is not about absolute truth, of “the truth”, but solely of a hermeneutics of the world in the interior of life in accordance with what is intelligible for man.¹¹ On the other hand, the acting itself of the will to power is interpretation. According to Müller-Lauter, “a will to power seeks, for instance, to subdue another will to power. To the subjugation belongs a manner – specific each time – of “knowing” that which must be subdued. No will to power is a ‘blind will’.” (1997, p. 115)¹².

There is a sensibility of the self and the other in each will: the self is the own will that identifies itself with a kind of unity turned toward the subjugation of the other, in this case, of another will to power. In this agonistic relationship, it can be said that there is a yearning, like a searching affection, a desire for making use of the other; but this implies feeling, perceiving the presence of the other, and also thinking, recognizing, devising means, and strategies to subdue the other. This process takes shape of a power center, a unity understood as will to power that when overpowering, interprets, or like an impulse that, when dominating, imprints meaning. Since all this is a sole activity from the viewpoint of the dominant will to power, Nietzsche states in the prologue of *Beyond Good and Evil* that it is “the perspective, the basic condition of all life”, since the overpowering,

¹¹ For a productive deepening and problematization of the main issues surrounding the philosophical status of the will to power theory as a Nietzschean interpretation of reality, and of a possible truth-value of this theory, see Müller-Lauter, 1997, p. 142-152; and also see Tongeren, 2012, p. 235-252.

¹² Brandão’s translation.

appropriating, or dominating, is itself interpretation, configuration of meaning, conformation of a perspective.

This second hermeneutic aspect is a characterization of the perspective as scope and limit of semantic processes. In line with this, I want to suggest that when acting upon other wills to power, an agonistic and interpretative process, the dominant will gives meaning to itself by imprinting meaning on another, or rather, that the meaning forced upon a weaker will to power is a meaning derived from the dominant will. Or yet, it can be understood that it is the very meaning of the dominant will that, by recognizing itself as such, absorbs the senses of weaker wills and inserts them into an economy of the whole.

If the will to power is will to more power, the interpretation is the concrete operation of the acquisition of domain over things. In its longing for growth, the will to power limits, establishes degrees, differences of power that feel themselves as such, by virtue of the confrontation, that is, measures the other wills which also want more power based on the sentiment of their own value [...]. Thus, not only the will to power makes reference to a dynamic struggle of powers, but it also inextricably makes reference to the internal organization of these forces by an assessment and interpretation as incorporation. (MECA, 2015, p. 107)¹³.

Nietzsche’s theory of will to power is a conceptual arrangement that is essentially agonistic and perspectivistic, a primacy for the combat and for the interpretation, or rather for the dispute of interpretations as a mechanism of self-constitution. In case we make an attempt at a synthesis between these two hermeneutical aspects of will to power (the world interpreted as will to power and the perspectivism as intrinsic action to each will), it becomes possible to glimpse that “where the will to power is mentioned, it is this same will to power that is already properly in work” (TONGEREN, 2012, p. 252)¹⁴. This occurs because

¹³ Brandão’s translation.

¹⁴ Idem.

it is not possible a meta-observation or a supra-perspective about the combat at the same time retrieved from it, in a neutral position, supra-sensitive, beyond effectiveness. If this were possible, the observer would have to be an entity foreign to reality, to life as we conceive it.¹⁵ Since this is not the case of the philosophers, when each one of them performs their conceptual arrangement, it is the will to power itself that imprints meaning there, interprets, and exhales power. And of course, this also applies to Nietzsche's philosophy, as a "systematic" philosophy of will to power that recognizes itself as such.¹⁶

For this reason, the "truth" that is sought by the will is, for Nietzsche, the configuration of the own perspective of this will, as a sign of domain, basic operations of wills which are always in "process of achieving greater power". It is not an *ens realissimum*, as ultimate reality understood as absolute truth grasped by rationality. One must not mistake an image and world disposition for a factual reality, a text, an explication; what does exist is solely interpretation (NIETZSCHE, 2002, p. 22-23)¹⁷. In case a philosophy, when understood as an expression of a dominant will to power, begins to believe in itself as the bearer and advocate of the standard of "the truth", while only valid conceptualization about the effectiveness, it then commits *hybris*. It would assume to have something that is beyond its limits, or rather, that it cannot even effectively demonstrate the existence. Understanding what cannot be grasped, or being aware of something that does not exist, harmonizes with the two main meanings of *hybris*:

¹⁵ Cf., e.g., Nietzsche, 2006c, p. 162-163 [TI, The Problem of Socrates, §2]: "You really have to stretch out your fingers and make a concerted attempt to grasp this amazing piece of subtlety, that the value of life cannot be estimated. Not by the living, who are an interested party, a bone of contention, even, and not judges". Cf., also Viesenteiner, 2012; and also Tongeren, Op. Cit., p. 211-252.

¹⁶ Philosophy "always creates the world in its own image, it cannot do otherwise; philosophy is this tyrannical drive itself, the most spiritual will to power, to the 'creation of the world,' to the *causa prima* [first cause]." (NIETZSCHE, 2002, p. 11 [BGE, §9]).

¹⁷ BGE, §22.

immoderation and blindness – the former is the senseless attempt to extrapolate the extent of its own resources, the latter is the price paid for imprudently looking at distances so far away that it does not perceive what happens in its surroundings, nor does it reach anywhere in order to repose.

In opposition to the *hybris*, the common thread of prudence for the Greeks was "the idea of an intellectual act or function [...] frequently associated to the notion of *limit*, initially understood in a negative sense", that is, what prevents someone from going ahead or do something, like a kind of frontier, and "subsequently, positive, of *equilibrium*", of the good measure that both preserves and cooperates in the construction of a beautiful life (AUBENQUE, 2003, p. 249)¹⁸. In the Attic tragedies, this content of Greek popular wisdom unfolded in drama,¹⁹ which as a representation of tensions intrinsic to human life, warns us to do

the best at every step, worry about the predictable consequences, but leave the unpredictable to the gods; to suspect "big words" that are not only empty but treacherous, when it is intended to apply them without mediations to human reality that perhaps is not bound to give in; not to rival the gods in the custody of a superhuman wisdom, that quickly reveals itself as inhuman when it intends to impose conclusions to mankind. (AUBENQUE, 2003, p. 260-262)²⁰.

On the contrary and in dispute with this tragic conception, philosophy seems to have almost always been devoted to the rivalry with the gods, in other words, the enterprise of a systematic and self-consistent rationality as a method

¹⁸ Brandão's translation.

¹⁹ The specificities of life experiences of a people remain inscribed on their sacred symbols, in their language and their art (Cf. KERÉNYI, 2002, p. XXII). In *The Birth of Tragedy*, it can be inferred that for Nietzsche the Greek tragedy is a transfiguration in art elements of popular wisdom from that people. The mythical and religious foundation as well as the posture of life associated with it does not go unnoticed by this philosopher (Cf. SILK; STERN, 1983, p. 235).

²⁰ Brandão's translation.

capable of achieving an absolute knowledge and bestow man the long-awaited self-sufficiency. Both features, absolute knowledge and self-sufficiency, are normally capacities conferred to the gods and not to men, drawing a distance and a contradiction between ones and others.²¹ The type of knowledge forged by metaphysics, the knowledge of absolute objects classified in a "dichotomous taxonomy" (good and evil, right and wrong, true knowledge and error, etc.) is, according to Martha Nussbaum, a "consistency in conflict that is bought at the price of self-deception" (NUSSBAUM, 1986, p. 39), like a precise calculation of contingencies in an endless universe of possibilities. Something more prudent than this intellectualism, this will to truth at any cost, would be to acknowledge the perspective (the judgment) as substitutes for "a science impossible to find", for if "there were people with this science, we would have to bend down before them" (AUBENQUE, 2003, p. 259)²².

The "limits of philosophy are only limits of man and, above all, of the world in which we live" (AUBENQUE, 2003, p. 275)²³. It is considered lack of prudence not to observe the limits that are intrinsic to us; to reach up beyond our own possibilities is to know little of ourselves. On the other hand, it is cowardice or worthlessness to protect oneself in the unproductive and foiled security of isolation of the home and inaction, as abstention to tread any path for fear of what fortune may bring, or even, for fear of not getting anywhere in life. There is a tension between the laxness of mere contenting oneself with the own condition and the overcoming of oneself as excessiveness, *hybris*.

"The tragedies characteristically show a struggle between the ambition to transcend the merely human and a recognition of the losses entailed by this

²¹ See Nietzsche, 1999, p. 46-51 [BT, §9]; See also Nussbaum, 1986 and Aubenque, 2003, p. 269-281.

²² Brandão's translation.

²³ Idem.

ambition" (NUSSBAUM, 1986, p. 8). When examining the misadventures of Oedipus and Prometheus, Nietzsche argues that the individual who aspires to the Titanic necessarily commits sacrilege, which in no way is well regarded by the gods. For this reason, the tragic hero suffers the fate of his impiety as misadventure and disintegration. On the other hand, the hero's image is not without its luster and highlight, since despite his terrible fate, somehow his image and his deeds make him immortal. The fact that it is something within the human measure does not mean that it is not a reason for divine jealousy since that man puts himself up a little closer to the gods to rise himself as a hero a bit above the ordinary men.²⁴

It must be noted that the outcome of the tragedy is not death or the end of it, but rather the hero who practiced *hybris*. The tragic death results from the end of combat, of internal tension, as Nietzsche argues in §11 of *The Birth of Tragedy*. It is the tension between what is merely human and the divine that gives birth to the tragedy, it is what fills the drama, and causes it to remain alive despite the hero's fortune. If his sufferings are intense, also is his image. If his actions express a conflict inherent to the *physis*, the tragedy is the dramatic staging of that conflict without solving it, which would be an oversimplification, or the most intense of excess, for it would intent to resolve a conflict that man is, perhaps, only capable of describing it (Cf. NUSSBAUM, 1986, p. 30-50).

Indeed, the popular Greek wisdom seems to dramatize in the tragedy both the luster of the hero and his setbacks, in which "seems to consist in being keenly responsive to the limits of one's 'material' and figuring out what is best given the possibilities, rather than rigidly aiming at some inflexible set of norms" (NUSSBAUM, 1986, p. 333). Be them the ethical norms for the agent, or the truth as a standard for human knowledge, the inflexibility of conduct or a point of view

²⁴ Cf., e.g., Nietzsche, 1999, §4, §9 e §25.

tends to collapse as soon as they are confronted with something more powerful than themselves. Both the ethical normalizations for the agent and the truth as a norm for human knowledge, the inflexibility of a conduct, or a viewpoint, tends to collapse as soon as they are confronted with something more potent than themselves. Thus, the tragic exception for the hero's misfortune is not a eulogy to loose complacency with the merely human and ordinary, but rather the perception that the distance between the commendable distinctiveness and the lavishness in the quest for this same distinctiveness is something rather subtle. For this reason, in order to be great and worthy of admiration, one must be as much as possible prudent when seeking to stand out without losing sight of the timing opportunity and materials available, but knowing that nothing is indefinitely certain and inflexible. He must also know that it does not matter how excellent a person is, such distinctiveness will never be a permanent and eternally valid safeguard capable of always protecting someone against the uncertain reversals of fortune.

This description of the human condition is not something bad in itself. It is rather an element of wisdom digging out from reality the possibilities of a good life, since if "certain central human values are available and valuable only within a context of risk and material limitation," and if "the very same evaluative choices that enhance the quality and completeness of a human life [...] open the agent to certain risks of disaster" (NUSSBAUM, 1986, p. 340-341), "the good makes its appearance only within the confines of what some creature is" (NUSSBAUM, 1986, p. 342). For this reason, the fragility and the needs of human beings are constitutive of the beauty and the distinction that are possible to them.

In line with this notion, Pierre Aubenque writes:

If all was clear, there would be nothing to do, and it remains to be done what cannot be known. However, you would not do anything if did not

"[...] ASSUMING THAT EVERY PHILOSOPHY WAS ORIGINALLY A LONG TRAGEDY"
: OR ON THE EDGE BETWEEN INTERPRETATION AND TRUTH

know, somehow, what must be done. Halfway of an absolute knowledge [...] and of a chaotic perception [...], *prudence* [...] represents the possibility and the risk of human action. It is the first and last word [...] which invites man to wish for everything that is possible, but only the possible, and to leave the rest to the gods (2003, p. 281)²⁵.

Prudence in acting, as understood by Nussbaum and Aubenque, must not be mistaken for a dichotomous taxonomy, as Nussbaum puts it, which opposes theory and praxis. With this I want to emphasize that by investigating this notion among the Greeks contemporary to the Attic tragedies, they realized that prudence concerned both the way of life of generals and warriors as well as of the wise men, that both addressing the *agora* and composing tragedies were considered to be something active and, therefore, in need of practical wisdom.

Now, considering this distinction, we realize that Nietzsche's philosophy, through the doctrine of will to power, seems to propose a type of knowing that is neither an absolute knowledge of the first causes and of the ultimate things nor a pressing skepticism before a chaotic contemplation of effectiveness. It is rather a kind of reasoning about the reality that at times interprets a process giving it a name, at times intervenes in this same process actively giving it a meaning, what at no time is mistaken for discovering or understanding something that was already fixed and determined in itself.

This prudence of Nietzschean philosophy excavates in the world the new possibilities and the limits of human intellection without being confused with a triumphant rationalism. On the other hand, it is not confused with pusillanimity either, with a lack of commitment or with conformism to what is given. A constant in Nietzsche's writings is that man is an incomplete being to whom it is

²⁵ Brandão's translation.

possible (and desirable) to overcome himself.²⁶ The tension between the making of philosophy within the possibilities of the human and beyond the merely human is an image of the very act of will to power, which is at the same time limited in its own potency and, moreover, an overflow of the same potency as an agonistic and interpretative process of acquiring power.

The agonism present in the becoming (understood as ongoing processes of wills to power) and in the conceptual framework of the will to power theory (as a philosophy on the intelligible character of the world operated by a specific will to power) creates a tension between a hermeneutic of reality and the construction of meaning as an establishment of the perspective of a will. While one is a judgment about effectiveness, the other is the effectiveness of a judgment itself. At the end, they become a combination, or an amalgamation between Hermes and Eris, an agreement in disagreement, a hermeneutic of the conflict in the conflict.

For the philosophy known as similar to the tragedy, the guidon of “truth” does not apply since it is the image of conflict dissolution. In case the agonistic aspect was dissolved, it would represent the death of tragedy in philosophy. In accordance with the will to power theory, as a conflict is not something that can be ultimately resolved, the one who torments himself with the truth is just like the fool who seeks to subdue the gods, the one who commits *hybris* and cannot reach excellence. For this reason, Nietzsche qualifies this sacrifice as a satirical comedy, an ultimate farce: it is comical and false, a lifeless image of tragedy, the misadventures of a “knower” blinded by the light of “enlightenment” to struggle

²⁶ Cf. e.g., Chapter 1 from *On the Uses and Disadvantages of History for Life* (NIETZSCHE, 1997, p. 60-67); the section *On Self-Overcoming* from Second Part of *Thus Spoke Zarathustra* (NIETZSCHE, 2006b, p. 88-90); and section 13 from First Essay of *On the Genealogy of Morality* (NIETZSCHE, 2006a, p. 25-27); and also Giacoia Junior, 2013, p. 21-59.

for an imaginary being, dreaming of the final victory over the darkness of the unknown. This is not the case of the heroic glow from the one who by overcoming the merely human becomes a little closer to the gods, at least as much as possible, putting his excellence in the opening between the risk of misadventure and commendable distinction.

Now, for what reason Nietzsche writes that “every philosophy” and not only some philosophies were in their origin “a long tragedy”? Firstly, because every philosophy is a given will to power conquering domain by imposing its own perspective, which, despite its own drive, does not free it of conflict with other wills. Secondly, because every philosophy is an enterprise seeking some truth (be it understood as an object in itself or as a configuration of a perspective), and for this very reason would be on the edge between blind excessiveness and fruitful distinction. Thirdly, because during “the time in which philosophy is effectively prodigious, it carries this divergence full of tension in itself – that in the end, becomes something proper to tragedy” (TONGEREN, 2012, p. 250)²⁷.

Finally, Nietzsche affirms that this occurs in the *origin* of every philosophy. In *Beyond Good and Evil*, Nietzsche forges a tension – according to him, like a taut bow – with the whole history of philosophy previous to his own, which he describes as dogmatic since it has faithfully adhered itself to the truth. This tension in the interior of philosophy itself allows that the whole history of this discipline may be seen as one and the same history, the narrative of the most spiritual will to power, that creates worlds after its own image and searches for the *causa prima* when configuring meaning (Cf. NIETZSCHE, 2002, p. 10-11)²⁸. If it

²⁷ Brandão's translation.

²⁸ BGE, §9.

happened only at the origin of every philosophy, one could add: “That is already a long story – and yet it seems to have hardly begun?” (NIETZSCHE, 2002, p. 5)²⁹.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

AYDIN, Ciano. Nietzsche on Reality as Will to Power: Toward an “Organization-Struggle Model”. In: *Journal of Nietzsche Studies*, Penn State University Press, n. 33, p. 25-48, 2007.

AUBENQUE, Pierre. *A prudência em Aristóteles*. Trad. Marisa Lopes. São Paulo: Discurso Editorial, 2003, p. 249. [Original title: La prudence chez Aristote].

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche: o humano como memória e como promessa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odyseus, 2002.

MECA, Diego Sánchez. Vontade de potência e interpretação como pressupostos de todo processo orgânico. In: MARTON, Scarlett (org.). *Nietzsche em chave hispânica*. São Paulo: Edições Loyola, 2015. p. 87-116.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche*. Trans. Oswaldo Giacoia Junior. São Paulo: Anna Blumme, 1997. [Original title: *Nietzsche Lehre von Willen zur Macht*].

NIETZSCHE, Friedrich W. *Beyond Good and Evil*. Translated by Judith Norman. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

_____. *On the Genealogy of Morality*. Translated by Carol Diethe. Cambridge: Cambridge University Press, 2006a.

_____. *The Birth of Tragedy*. Translated by Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____. *Thus Spoke Zarathustra*. Translated by Adrian del Caro. Cambridge: Cambridge University Press, 2006b.

_____. *Twilight of the Idols*. Translated by Judith Norman. Cambridge: Cambridge University Press, 2006c.

“[...] ASSUMING THAT EVERY PHILOSOPHY WAS ORIGINALLY A LONG TRAGEDY”
: OR ON THE EDGE BETWEEN INTERPRETATION AND TRUTH

_____. *Untimely Meditations*. Translated by R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. *Writings from the Late Notebooks*. Translated by Kate Sturge. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

NUSSBAUM, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SILK, Michael Stephen; STERN, Joseph Peter. *Nietzsche on tragedy*. New York: Cambridge University Press, 1983.

TONGEREN, Paul van. *A moral da crítica de Nietzsche à moral: estudo sobre para além de bem e mal*. Trad. Jorge L. Viesenteiner. Curitiba: Editora Champagnat, 2012. [Original title: *Die Moral von Nietzsches Moralkritik: Studie zu “Jenseits von Gut und Böse”*].

VIESENTEINER, Jorge L. “[...] that the value of life can not be estimated”: a contextual interpretation of aphorism 2 of the chapter “The Problem of Socrates”, in *Twilight of the Idols* by Nietzsche. *Revista de Filosofia: Aurora*, v. 24, p. 333-356, 2012.

²⁹ Ibidem, §1.



TRADUÇÃO
A SENSIBILIDADE CÓSMICA DA PAISAGEM EM
GASTON BACHELARD¹

Kuan-min Huang²

Há pelo menos duas abordagens para pensar a paisagem: uma toma a paisagem como representação das formas do local, a outra a trata como a produção das atividades terrestres (geológica, geográfica, ecológica e cósmica). Bachelard opta pela segunda abordagem e nos sugere uma poética da paisagem. Dito isto, ele se afasta da ciência da paisagem que a geografia e o urbanismo tendem a descrever. Este sacrifício da ciência pressupõe uma dualidade ou uma tensão entre ciência e poética. Mas a perspectiva pode não ser tão nítida se adotarmos outra maneira de olhar a paisagem. Na verdade, trata-se de fazer a experiência da paisagem.

A paisagem depende, de certo modo, da “aparição do local” que se manifesta em diferentes formas. Mas é importante também desenhar a formação prática (política, econômica, artística, agrícola e cultural) destas formas de paisagem. O problema não se coloca só na representação em si, mas também na

¹ Originalmente publicado por HUANG, Kuan-min. como *La sensibilité cosmique du paysage chez Gaston Bachelard*. IN: GUENANCIA, PERROT et WUNENBURGER, Sciences, imaginaire, représentation : le bachelardisme aujourd'hui. **Cahiers Gaston Bachelard**. n 12. Centre Georges Chevrier – Faculté des lettres, Dijon, 2012. A presente tradução representa um importante estudo sobre as paisagens em Bachelard. Como tais pesquisas ainda são escassas na língua portuguesa e também pelo fato de não haver ainda uma versão digital de tal artigo, a proposta do artigo é conceder um estudo direto do filósofo no sentido de esclarecer nuances ontológicas como as tonalidades do ser e seus horizontes. É também uma defesa da relação entre fenomenologia e hermenêutica da imagem da paisagem e das paisagens da imagem. Desse modo, a afinação que a autora propõe se dará numa ontologia da fusão e difusão com o cosmos.

² Tradução de Gabriel Kafure da Rocha, Doutorando em Filosofia pelo PPGFIL UFRN e Prof. de Filosofia do Instituto Federal do Sertão Pernambucano.

maneira e no porquê de “viver-se na paisagem”. Pode-se determinar as práticas variadas de formar, distorcer ou transformar as superfícies do local como experiência da paisagem. A formação, ou especificamente a produção do espaço, é constitutiva da paisagem. Se o conhecimento da paisagem tinha a intenção de objetificar, a representação conhecida refere-se mais profundamente ao processo de transformar um objeto em uma representação.

Mas o processo de transformação mostra bem a natureza dinâmica dessas mudanças. Com o engajamento humano, a paisagem não permanece estática. Sem o ser humano, a paisagem também está sujeita a provocações climáticas, geológicas e ecológicas. Falar sobre a condição humana da paisagem não é considerar uma dominação completa do homem, mas a condição cintilante da vida humana na paisagem. Talvez seja melhor identificar mais de perto a condição de viver dentro e através da paisagem.

Vista desta perspectiva, a poética de Bachelard tem o poder de indicar a possibilidade de transformar a paisagem pela imaginação. Como as atividades humanas são constitutivas da paisagem, a força da imaginação não é meramente acidental ou secundária.

A visão da paisagem combinada com a imaginação é levada a usar um método específico, o da topoanálise. Na *Poética do espaço*, Bachelard esboça uma aproximação da análise da imaginação em suas relações com o espaço, uma análise que vai além da psicanálise para alcançar a sublimação pura. O termo *topoanálise*, emprestado de Jean-Bertrand Pontalis³, é utilizado para “estudar os espaços da linguagem” que são formados pela “imagem isolada, a sentença que se desenvolve, o verso ou, às vezes, a posição onde a imagem poética irradia”⁴. Pontalis afirmou que “o sujeito falante é todo o sujeito”, enquanto Bachelard,

³ N.T – Psicanalista francês que foi aluno de Sartre e estudioso de Espinosa e Lacan.

⁴ BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1984, p. 11.

por meio da imaginação poética, expandiu esta frase dizendo: “E não nos parece mais um paradoxo dizer que o sujeito falante está inteiro em uma imagem poética, porque se ele não se dá nela sem reserva, não entra no espaço poético da imagem”⁵.

A ideia do espaço da linguagem, em vez de construir um espaço abstrato e objetivo, sublinha, por outro lado, a linguagem vivida no centro da experiência concreta da imagem poética. A definição de Bachelard da topoanálise (em relação à psicanálise) como “o estudo psicológico sistemático dos lugares de nossa vida íntima”⁶, mudou o domínio do *quid*⁷ sobre o eu, do inconsciente sobre o consciente, para identificar a importância do espaço que descreve, sobretudo, o ser humano como topológico. Em oposição à infelicidade opressiva da psicanálise, o conceito de *topofilia* em Bachelard ressalta o espaço feliz.

Respondendo ainda ao sujeito falante, ele afirma a sublimação pura na “palavra feliz”⁸, sem cair nos sofrimentos do poeta. Não é mais a história pessoal, a da infância, “a pequena história sórdida” que conta, mas a memória com espaços decorados. A oposição ao sociodrama é afirmada, pois é preciso “dessocializar nossas grandes memórias e alcançar o plano dos devaneios que nutrimos nos espaços de nossas solidões”⁹. Para reivindicar o espaço, Bachelard aprofunda sua determinação em marcar a diferença entre tempo e espaço: “Um conjunto de fixações em espaços da estabilidade do ser”, “em seus mil alvéolos, o espaço contém tempo comprimido”¹⁰. Não somente o *quid* situa-se na profundidade, mas também a verticalidade imaginária dispõe da energia vital e localiza as paixões e a intimidade.

⁵ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 11.

⁶ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 27.

⁷ N.T – A expressão francesa é ‘ça’, que seria traduzida como ‘quê’, mas ainda assim não teria tanto sentido quanto a expressão latina ‘quid’ que expressa o ‘cerne’ da coisa.

⁸ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 12.

⁹ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 28 – grifos no original

¹⁰ *Op. Cit.* P. 27.

A função do *quid* confirma, aos olhos de Bachelard, que o inconsciente está alojado, “felizmente alojado”. Rejeitar a função social da comunicação que serve a biografia, reentrar nas correspondências cósmicas, esses são gestos topoanalíticos que marcam a diferença entre o sociodrama e o cosmosdrama.¹¹

Bachelard afasta-se da busca do tempo perdido e identifica, sobretudo, o espaço onde se estabelecem o homem e a sua imaginação. Ele opera uma separação, dentro da psicanálise, a fim de deduzir o princípio da intimidade, do valor e da felicidade. A ontologia do valor ressoa com a topoanálise. O princípio ontológico implica que “o ser é, imediatamente, um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, dentro do calor do colo e da casa”¹². A valorização da imagem poética, da imagem dos espaços, está intimamente ligada à intimidade buscada e conservada na imaginação humana. No entanto, o mundo é constituído com a alma humana porque, na perspectiva da topoanálise, “deve também ser dado um destino exterior ao ser interior”, “seria preciso empreender uma topoanálise de todos os espaços que nos chamam para fora de nós mesmos”¹³. Fora do contexto social e da família, inscrita, pelo contrário, no contexto espacial do ser humano, a memória não é mais o único o fator dominante para interpretar a felicidade ou a infelicidade dos homens.

Tomemos o exemplo da casa. Afirmando a síntese da topoanálise que organiza a psicologia descritiva, a psicologia das profundezas (*Tiefenpsychologie*), psicanálise e fenomenologia, Bachelard expressa suas ideias numa fórmula concisa: “Parece que a imagem da casa torna-se a topografia do nosso ser íntimo”¹⁴.

¹¹ BACHELARD, G. *Droit de rever*. Paris, PUF, 1970, p. 71; BACHELARD. *La poetique de l'espace*. *Op. Cit.* P.57. *Fragments d'une poetique du feu*. Paris, PUF, 1988, p. 66, p. 73.

¹² BACHELARD, G. *La poetique de l'espace*. *Op. Cit.* p. 26.

¹³ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 29.

¹⁴ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 18.

Ele especifica a ferramenta dessa topoanálise: “Tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana”¹⁵. Deve-se adicionar uma nuance aqui: a ferramenta não está fora de qualquer compreensão topológica e psicológica. O instrumento para decifrar a alma humana revela o valor ontológico da dupla alma-casa. A alma está no lugar, alojada, inscrita no espaço.

A decoração dos lugares não é verdadeiramente exterior, mas ela pinta a interioridade desta paisagem mental. Há, naturalmente, a paisagem sem o homem, sem as produções humanas, mas ela se completa por meio dos traços humanos.

Desta forma, há uma extensão da paisagem que marca o engajamento humano; a habitação evoca uma imbricação do cosmodrama e do antropodrama. A dimensão antropocósmica está bem implicada na figura da casa. É por esse viés que obtemos a chave para a análise da paisagem. Três pontos devem ser sublinhados logo de início.

(1) A paisagem é usada para descrever o estado da alma, mas não é um espelho que reflete o estado da alma tal qual. A paisagem existe, simultaneamente, dentro e fora; do interior, a paisagem mostra como a alma e o espírito se formam para criar os tons mais delicados e escavar profundezas no fundo da alma. A paisagem existe em estado de emergência e sentimento. Do exterior, a paisagem é percorrida, trabalhada, habitada, dividida e usada contra a sua vontade. A paisagem apela para a ação ambiental. Ela também conserva as violências sofridas e reativas. Como Bachelard aponta, “o espaço chama à ação, e antes da ação, a imaginação trabalha”¹⁶, o apelo à ação também é encontrado na paisagem. Esses dois aspectos ajudam a considerar mais claramente o cruzamento da paisagem e do psiquismo (ou da cultura humana). Neste caso,

podemos capturar o dinamismo da paisagem num duplo sentido: primeiro, um dinamismo ligado à vontade humana e inscrito na dialética do dentro e do fora, em seguida, outro dinamismo do mundo natural que grava, junta, acumula os elementos naturais sem evitar a violência primitiva.

(2) A paisagem serve como um índice do cosmos. É, antes, um derivado da segunda forma de dinamismo mencionado acima. O dinamismo revela, então, uma estrutura de correspondência entre o microcosmo e o macrocosmo. O homem está inscrito no mundo por essa estrutura. A paisagem convida o homem por meio da acolhida, mas também por meio do ataque. O homem reage ou pela proteção de si, ou pela resistência e o contragolpe. Esse dinamismo pressiona a vontade humana a se afirmar e, assim, à experiência de sua própria existência e dignidade. O intercâmbio entre o interior e exterior descreve a interação voluntária ou involuntária entre o homem e o ambiente. Mas a paisagem envolve conjuntamente os dois fatores e os equilibra, tanto as atrações cósmicas, como as reações humanas. A pluralidade matizada da paisagem vincula as atividades de habitar o mundo pelos homens. Do lado da reflexão humana, a paisagem representa um apelo do cosmos.

3) A paisagem não é um objeto separado das atividades humanas, dos esforços humanos e do discurso sobre a felicidade. A paisagem pode ser entendida como um lugar habitado e pode-se atribuir-lhe um sentido ético. Para Bachelard, a imagem poética revela a valorização do ser. A paisagem, com suas imagens elementares, não escapa a esta valorização. Pesquisar as formas de paisagem obedece ao desejo de felicidade sobre a terra.

Graças a estas considerações, podemos agora identificar a ideia da paisagem em Bachelard segundo três aspectos: a imaginação material e dinâmica, a intimidade cósmica e a leitura.

¹⁵ BACHELARD, G. Op. Cit. p. 19.

¹⁶ BACHELARD, G. Op. Cit. p. 30.

Animar a imaginação dinâmica e material

A imaginação material se distingue da imaginação formal. Em *A água e os sonhos*, Bachelard se recusa ao costume de usar a palavra *imagem* unicamente como imagem visual. A vantagem da imagem da água revela um contato com a matéria: há “imagens diretas da matéria”¹⁷. Complementar à força do impulso, ao poder formativo, o aprofundamento mostra, na imaginação material, os devaneios da matéria “substancialmente, intimamente”¹⁸, com a exigência de densidade e de peso. A profundidade da matéria imaginada permite desvelar “a imaginação íntima dessas forças vegetativas e materiais”¹⁹. A dialética da filosofia da natureza, pelo jogo da luz e do peso em Schelling, foi transformada por Bachelard em uma cooperação da imaginação formal e da imaginação material. A matéria entranhada na *natura naturans*, na natureza produtiva, mantém uma força da imaginação, da informação, a saber, a *Ein-bildung* segundo Schelling²⁰. Assumindo o contato concreto e vivendo com a matéria, existem operações que se afastam das formas superficiais; é preciso: “destacar todos os sufixos da beleza, esforçar-se para encontrar, atrás das imagens que se mostram, as imagens que se escondem, ir à raiz mesma da força imaginante”²¹.

Dentro da perspectiva da natureza produtiva e profunda, a forma da matéria não é uma razão *sine qua non* porque a individualidade material é particular, a matéria “não é a simples falta de uma atividade formal. Ela permanece si mesma apesar de toda deformação, de toda fragmentação”²². Entre a formação e a deformação, há a transformação e a metamorfose que

determinam a matéria em si e os elementos materiais. Neste elemento, por exemplo, que é a água, as formas mudam: líquido, gelo, vapor; mas o elemento aquático permanece o mesmo. A imaginação poética situa-se entre o conhecimento científico e o senso comum, para identificar a criação da natureza.

A imaginação material começa com uma luta contra a dominação da visão. Mas se a visão não é totalmente rejeitada, é porque se deve ver o invisível. O obscuro, a sombra, o minúsculo, o nevoeiro não são os opostos da luz, nem o plano de fundo para tornar o objeto visível. Tudo o que se esconde na invisibilidade é, em si, uma espessura que indica que: “Uma alegria dinâmica manipula as imagens materiais, as modela, as alivia”²³. O invisível se refere a uma força vinda da profundidade, da massa densa. Essa imaginação emerge do dinamismo elementar. A água mantém, sob sua superfície, um dinamismo íntimo. O local é criado pelo dinamismo do ar. O ar se empenha, de uma forma energética, na viagem imaginária desse corpo físico que tende a se evaporar na colina remota e na cimeira da montanha. O contato com a matéria convida à participação substancial.

Os jogos da imaginação formal, as intuições que completam as imagens visuais nos guiam contra a participação substancial. Somente uma simpatia por uma matéria pode determinar uma participação realmente ativa que voluntariamente chamaríamos de *indução*, se a palavra já não fosse usada pela psicologia do raciocínio. Só esta indução material e dinâmica, esta “condução”²⁴ pela intimidade do real, pode elevar o nosso ser íntimo.²⁵

Bachelard leva, então, a materialidade da imaginação em direção ao dinamismo íntimo da matéria. A simpatia, o *Einfühlung* ou a indução, levam à

¹⁷ BACHELARD, G. *L'eau et les rêves*. Paris, José Corti. 1942, p. 2.

¹⁸ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 2.

¹⁹ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 3.

²⁰ N.T – Uma coadunação no senso de uma educação da imaginação.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 2.

²⁴ N.T – Há um jogo de palavra entre *induction* e *duction*, a forma de tradução que mais se aproxima dessa semântica é a da *condução*.

²⁵ BACHELARD, G. *L'air et les songes*, *Op. Cit.* p. 15

busca da intimidade substancial compartilhada pelo homem e a natureza. Como a visão não é descartada, deve ser enfatizada a capacidade de “ver bem”, em vez de ver a beleza. A simpatia justifica esta visão cósmica encarnada na visão individual e torna visível a beleza compartilhada. A profundidade situa-se no mundo, ele próprio composto pelos elementos materiais, de modo que a simpatia com a intimidade da matéria não constata o dinamismo psíquico, mas o processo cósmico.

Todo elemento colorido de entusiasmo pela imaginação material prepara, para a imaginação dinâmica, uma sublimação especial, uma transcendência característica²⁶. Esta sublimação especial tornou-se a “sublimação pura”, impregnada da reflexão fenomenológica em Bachelard. Esta “transcendência característica” serve como base ao *fantástico transcendental*²⁷ em Novalis. No entanto, a transcendência se move verticalmente. A altura e a profundidade entram em jogo ao longo da verticalidade.

O dinamismo assumido indica assim que: “Essa vida elementar escapa a essa troca de impressões pitorescas que é a linguagem”²⁸. Vivemos uma fuga voluntária na obscuridade para experimentar o inegável valor que permanece ao lado da matéria elementar. Pela imagem da terra, esse dinamismo continua sob a forma do ferreiro, da rocha. Respondendo ao “dinamismo terrestre da raiz”, Bachelard evoca “as forças de integração da imagem da raiz”²⁹. Quando ele cita os poemas de Jean Wahl, “Vejo o rastejar vivaz das raízes, eu respiro o húmus, a lama e o solo”, suas observações realçam a valorização da árvore, da raiz e da

terra: “Parece que na extremidade das raízes, está-se no limite de um mundo”³⁰. Por outro lado, ele canta a síntese da Árvore cosmológica e da Árvore espiritual: “como se somente as raízes pudessem garantir a síntese da Terra”³¹. A síntese retorna à árvore da vida. É uma síntese energética e vital. A Terra se junta à vida cósmica rica de forças e de vontades.

A insistência sobre a vontade também permite uma leitura da paisagem gravada. Bachelard descobriu, na paisagem do gravador Albert Flocon, “um entusiasmo da vontade, uma ação impaciente de agir sobre o mundo”³². Aos olhos de Bachelard, a paisagem, sob a mão do gravador – muito mais dinâmica do que a do poeta e a do filósofo, aliás –, “coloca-nos no primeiro dia do mundo”. O filósofo nos confirma que: “As paisagens gravadas são os testes da vontade enorme, a vontade que quer todo o mundo de uma só vez”³³. Quando se responde à chamada da paisagem, um esquema da vontade criadora tem lugar para animar o imóvel e o estagnado.

Por essas considerações sobre a imaginação material e a imaginação dinâmica, somos levados a pensar a paisagem em sua formação energética. A paisagem não pertence apenas a belas formas, o encanto da paisagem vem do que aparece com a atração da beleza. Se há um quase-nada, um indizível, um invisível do encanto da paisagem, sua razão de ser consiste em suas profundezas inesgotáveis e suas camadas impenetráveis. Mas essas características, para além das capacidades humanas, suscitam, em contrapartida, um dinamismo ativo, ou mesmo violento. A vida elementar da paisagem convida o sonhador e o trabalhador das imagens para iniciar uma jornada dupla: uma fuga da dominação das formas e uma viagem imaginária. É um paradoxo, porque a primeira leva os

²⁶ BACHELARD, *Idem.*.

²⁷ N.T – Grifos meus, é um conceito de Novalis para atribuir um papel fantástico à imaginação não da ordem do intelecto, mas do poder da representação da alma. Com isso, inauguram-se os estudos do imaginário do ponto de vista de uma imaginação criadora.

²⁸ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 35.

²⁹ BACHELARD, G. *La terre et les reveries du repos*, Jose Corti, 1948, p. 305.

³⁰ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 306.

³¹ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 311.

³² BACHELARD, G. *Le droit de rêver. Op. Cit.* p. 71.

³³ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 74.

homens a se mover, e a segunda valoriza uma vida sem sair de casa. Mas este paradoxo não se dissipa, muito simplesmente, mediante uma explicação razoável. Seria preciso experimentar uma tensão permanente de viajar neste duplo sentido.

O encanto da paisagem atrai as pessoas para se mover em direção a ela, mas assim que chegam ao local, elas ficam imersas no sentido do lugar e se tornam uma parte desta paisagem. Não são mais as pessoas que se movem, mas a paisagem que se move nelas. As pessoas sentem que, ao inspirar, aquele ar não é mais físico, mas um ar cósmico que inspira nelas. Toda a história da respiração cósmica em Goethe, “treinamento autógeno” em J. H. Schultz, Jules Supervielle, Jorge Guillen, é condensada nesta fórmula de Bachelard: “No feliz peito humano, o mundo se respira, o tempo se respira”³⁴. Viver ao ritmo da respiração corporal é compartilhar a respiração cósmica; pela imagem cósmica, uma terapia especial da angústia se desenha. Este ar, além de permitir escapar da angústia, convida também à “sublimação autônoma”³⁵ pelo hipnotismo de Robert Desoille, tão querido por Bachelard. O convite da paisagem, pela viagem, pela caminhada ascendente, a caminhada ritmada, é na verdade uma função da imaginação: “A aspiração pelas alturas somente assume seu real valor imaginário em uma subida que deixa a terra”³⁶, a saber, “a indução do movimento imaginário”³⁷. Com o ar, entramos no “cosmos da elevação, um mundo se forma ao se elevar”³⁸. A imagem aérea mostra o caráter cósmico da humanidade inscrita na materialidade elementar. Da mesma forma, a paisagem esboça essa abordagem natural que requer a participação da humanidade na cosmicidade. O fenômeno do ar dinâmico se vê nos movimentos do vento, da nuvem. O termo *paisagem* em

chinês tem duas expressões: as montanhas-águas (*shan-shui*) e a cena do vento (*fong-jing*). As montanhas e as águas, cujos dois elementos – terra e água – envolvem uma dialética entre si, formam um lugar de exceção para escapar da vida banal. O vento produz na cena uma visão fluida. O dinamismo é uma chave para o acesso à paisagem viva. Esta vitalidade encontrada na paisagem também é um movimento da alma. O ar da aspiração da alma, o frescor mental, anima as nuvens nas montanhas. Nesta perspectiva, podemos viver uma relação íntima entre o homem e o cosmos (a natureza e a matéria).

Desdobrar a intimidade

A intimidade humana com o mundo significa uma primeira relação de estar no mundo: a habitação. Nós já a vimos na imagem da casa. Buscar se proteger contra a violência e o ataque externo é uma necessidade primitiva. Mas a imaginação revela as condições de viver no mundo por meio das imagens.

Uma condição remete à resistência, à ameaça da vida. A casa simboliza, primeiramente, a solidão e coloca o homem na luta cósmica. Bachelard mostra, no caso de Rilke, um “paradoxo da cosmicidade” a propósito da violência da natureza entre a cidade e o campo. Segundo ele: “Rilke participa da contra-cólera da árvore atacada pela cólera do vento. Mas ele não participa da resistência da casa.” – ele vê aí um testemunho rilkeano de um “dinamismo de luta cósmica”³⁹. Se seguirmos este caminho hermenêutico com Bachelard, explicando o papel desempenhado pela paisagem nesta luta cósmica, podemos apreender a casa na paisagem dinâmica. Bachelard acentua o valor da casa neste jogo cósmico violento; ele vê A Redousse de Henri Bosco como “uma resistência do homem”,

³⁴ BACHELARD, G. *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1986, p. 154.

³⁵ BACHELARD, G. *L'air et les songes*. Op. Cit. p. 135.

³⁶ BACHELARD, G. Op. Cit. p. 136.

³⁷ BACHELARD, G. Op. Cit. p. 140.

³⁸ BACHELARD, G. Op. Cit. p. 142.

³⁹ BACHELARD, G.; *La poétique de l'espace*, op. Cit. p. 55.

como "um valor humano, magnitude do Homem"⁴⁰. Esta Resistência, em maiúscula, pode surpreender os ativistas políticos. Este humanismo inscrito na natureza e no universo também pode causar a incompreensão de um Bachelard silencioso sobre a política contemporânea, sobre a desigualdade humana. Mas não esqueçamos que a luta ecológica demonstrou os limites do combate humano, demasiado humano. Essa ala cosmopolítica teria interesse em não ignorá-lo. A lição de Bachelard é, especialmente, de um "combate antropocósmico"⁴¹. Entretanto, a vontade exercida requer a abertura ao mundo, ao universo, pois a "casa dos homens se abre para o mundo" de onde vem um "comércio da imensidão"⁴². A resistência acolhe os sopros do vento para relançar uma participação no universo. Esta é uma forma de intimidade cósmica por meio da luta.

Uma segunda condição refere-se à intimidade dinâmica. Quando Bachelard compara a paisagem poética com a paisagem gravada, ele menciona que "se a paisagem do poeta é um estado de espírito, a paisagem do gravador é um caractere, um arrebatamento da vontade"⁴³, mas na comparação da paisagem com a casa, ele especifica que "a casa, mais que a paisagem, é um estado de espírito, [...] ela diz a intimidade". Podemos ler este texto como uma chave para abrir os cofres secretos do estado da alma. Bachelard chama a nossa atenção para a "profundidade dos devaneios da intimidade". O cofre rilkeano não conta um rudimento de história. O devaneio poético "reúne o universo em torno de um objeto"⁴⁴, um cofre, uma gaveta, um armário, mas "eis que ele abre os cofres, condensa riquezas cósmicas em uma caixinha"⁴⁵. Há essa condensação do

devaneio, não do sonho, devaneio sempre material que leva a uma outra dialética do dentro e do fora. A dialética continua na introversão e na extroversão, na condensação e na expansão, no alargamento e no encolhimento. A miniatura também permite condensar o mundo em um núcleo. Bachelard elogia o poeta que sabe imaginar: "com qual arte ele condensa a paisagem!"⁴⁶. O desafio é ter acesso ao mundo, é possível ler "a paisagem no núcleo de vidro", pois "este núcleo condensante é um mundo"⁴⁷. É possível ler a paisagem como acesso ao mundo. Por este caminho, a paisagem situa-se bem no mundo, revela nossa intimidade com o universo. A dialética é válida para aproximar o distante no próximo mediante esse ato de condensação. Ela projeta o espírito que imagina no alhures, no irreal.

Mas se deve notar que a paisagem íntima revela uma imensidão íntima. A especulação bachelardiana sobre um verso de Baudelaire – "vasto como a noite e como a claridade" – evoca uma metafísica da vastidão e da intensidade". O sistema poético das correspondências baudelafricanas envolve o princípio da vastidão íntima, como Bachelard o especifica, "as correspondências acolhem a imensidão do mundo e a transformam em uma intensidade do nosso ser íntimo"⁴⁸. A ênfase da intensidade nos permite destacar a paisagem do estado da alma. A paisagem dividida, dispersa, agregada e agregante, está intimamente ligada ao dinamismo da vontade e também se apresenta com nuances. Desejo de criar um mundo novo, desejo de buscar um lugar no mundo para se esconder, nostalgia da viagem em uma terra imensa como no sonho, esses são motivos voluntários da paisagem. Um simples traço nesta colorida paisagem é suficiente para desenhar uma linha de fuga para a imaginação em ato. Todas as nuances da

⁴⁰ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 56.

⁴¹ BACHELARD, G. *Le droit de rever*, *Op. Cit.* p. 71.

⁴² BACHELARD, G. *La poetique de L'espace*. *Op. Cit.* p. 75

⁴³ BACHELARD, G. *Le droit de revê*. *Op. Cit.* p. 71

⁴⁴ BACHELARD, G. *La poetique de l'espace*. *Op. Cit.* p. 87.

⁴⁵ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 147.

⁴⁶ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 148.

⁴⁷ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 176

⁴⁸ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 175.

paisagem são uma série de dramas virtuais e permitem compreender a intensidade do jogo do mundo.

Para capturar essas nuances, Bachelard nota que “o espetáculo exterior vem ajudar a desdobrar uma grandeza íntima”⁴⁹; mediante a substituição do termo “espetáculo” pelo termo “paisagem”, nós podemos ainda esclarecer esta função da paisagem – “ajudar a desdobrar uma grandeza íntima”. É preciso pôr a questão da dobra da grandeza íntima. A imensidão íntima não é tão vasta, mas envolve tantas sinuosidades que a alma pode provar-se na preocupação, na angústia, no prazer, na alegria, no temor, no medo, na incerteza, no luto, na tristeza, e tudo isso até o infinito. As correspondências designam, através da síntese da imaginação, as duas séries do infinito da paisagem: as dobras exteriores e as interiores. As nuances denunciam a vasta placidez. Na verdade, trata-se de um mesmo jogo do mundo com duas dobras correspondentes, cada uma com uma série infinita de nuances. Mas podemos encontrar uma síntese final na própria vastidão: “a imensidão sem outro adorno além dela mesma [...] a imensidão se institui como valor primordial, como valor íntimo primordial”⁵⁰. A expansão, a extensão e o êxtase atingindo uma fusão cósmica e infinita no ser, a extensão e a intensidade juntam-se na espacialidade ontológica infinita. Para a imaginação poética, as palavras tornam-se paisagens em si. Mas o inverso também é permitido: fazer a experiência dos espaços poéticos leva a se situar na imensidão da paisagem. A experiência poética (com Rilke, Supervielle, Bosco e Bosquet⁵¹) exprime a própria espacialidade, melhor do que as geometrias.

A espacialidade nunca é sem intensidade, sem dificuldade, sem parcialidade. As nuances da paisagem são expressas em diversos estados topológicos. Um primeiro fato simples encontra-se na experiência concreta do

⁴⁹ BACHELARD, G. Op. Cit. p. 178.

⁵⁰ BACHELARD, G. Op. Cit. p. 182-183.

⁵¹ BACHELARD, G. Op. Cit. p. 193.

Ser-aí: “Preso no ser, sempre será preciso sair dele. Mal tendo saído do ser, sempre será preciso regressar a ele”. Esta espiral do ser contesta, ao mesmo tempo, a ontologia do pro-jeto (*Entwurf*)⁵² no tempo extático de Heidegger, e a banalidade da linha temporal. A dessimetria inscreve-se na espiral ontológica: “tornar concreto o interior e vasto o exterior”⁵³, de modo que o Ser-aí sofre uma inversão infinita. Comentando sobre um poema de Michaux, “Espaço nas Sombras”, Bachelard observa que: “O ponto central do Ser-aí vacila e treme. O espaço íntimo perde toda a clareza. O espaço exterior perde seu vazio. O vazio, essa matéria da possibilidade do ser!”⁵⁴. Entre as nuances ontológicas, há esse problema do ser⁵⁵ que incomoda o poeta e compele o filósofo a refletir. Da mesma forma, as nuances da paisagem incitam a viver as dificuldades do mundo, do ser-no-mundo. A partir de todas as dificuldades possíveis, de todas as rupturas e de todos os nós, podemos vislumbrar uma crítica da ameaça da paisagem. É também por causa da impossibilidade da paisagem de se desdobrar, que nós podemos compreender o problema da paisagem. Parece obscuro falar sobre esse problema aqui, mas há um paradoxo do mundo humano: para viver no mundo, o homem cria um mundo simulando a natureza, mas esta criação humana e industrial usurpa o mundo natural tão bem que esta simulação onipotente substitui a imaginação. A fim de restaurar o poder da imensidão, é preciso animar o dinamismo da paisagem concebida pela imaginação, traçar novamente a formação do mundo.

Ler a paisagem

⁵² N.T – É uma possibilidade que se lança sempre à frente, ou seja, uma errância que sempre se aproxima da verdade, mas nunca esvazia ou esgota a possibilidade do ser.

⁵³ BACHELARD, G. Op. Cit. p. 194.

⁵⁴ BACHELARD, G. Op. Cit. p. 196.

⁵⁵ BACHELARD, G. Op. Cit. p. 198.

Com esta lição de Bachelard, nós podemos esboçar uma leitura da paisagem. Citamos um parágrafo em que Bachelard aconselha a ler a paisagem no núcleo de vidro, mas podemos também desenvolver as técnicas de variação da leitura. O esquema cosmos / miniatura / canto íntimo é estabelecido por meio da mediação da miniatura. Pode ser que uma pedra represente uma montanha e que uma flor encarne um reino, de acordo com a estética chinesa ou a fábula budista. A cadeia da paisagem imaginária cria os índices heurísticos para facilitar o acesso ao mundo. Esse mundo onde estamos não é tão longe, ele está bem perto, de modo que um objeto específico (um núcleo, uma pedra, uma flor, a areia) que possuímos contém esse mundo. Esta leitura da paisagem liga o mundo íntimo e o mundo exterior. Então, aqui está este teorema: ler a paisagem é ler o mundo.

Quem sabe ler a paisagem domina igualmente a chave para ler a imagem cósmica. A leitura do mundo manipula voluntária ou involuntariamente as imagens dos elementos para estabelecer uma habitação no mundo. Os elementos fornecem os materiais para constatar o estar no mundo, mas a leitura é diferente daquela da representação pictórica. Trata-se do processo dinâmico em que o mundo se revela como um horizonte primitivo.

Uma fonte desta leitura se encontra na sugestão da “ressonância” emprestada de Eugène Minkowski por Bachelard. A floresta é estabelecida como um sistema de correspondências onde um elemento evoca outro, e depois outro. Para Minkowski, “os dados imediatos da consciência”, os “dados primitivos” e os fenômenos não são limitados ao indivíduo; “eles vão para o mundo”⁵⁶. Os movimentos psíquicos envolvem um horizonte cósmico. Graças ao fenômeno da simpatia, há um “contato vital com todo o devir”, ou um “sincronismo vivido”; de

modo que “um vínculo íntimo pode ser estabelecido entre a tríade psicológica e a tridimensionalidade do espaço”⁵⁷.

Bachelard transforma esse sincronismo vivido na ressonância em uma comunicabilidade da imagem, uma trans-subjetividade da imagem⁵⁸. Assim, uma imagem poética é compartilhável e partilhada em uma leitura do poema. A ressonância também ajuda a capturar a paisagem como um estado de espírito. Muitas vezes, a paisagem é definida como um conjunto de formas vistas sobre o local.

No entanto, apoiamos a tese de que a paisagem é lida em todas as suas linhas de interseção ou dispersão das colinas, rios, ventos, nuvens e chuvas. A paisagem é projetada por movimentos psíquicos e reinscreve o corpo, a visão, o tato no contexto do mundo. A paisagem oferece um caminho para a leitura do local, a fim de retirá-lo da simples propriedade política ou social. Uma vez que, essa distância em relação ao território é tomada na leitura da paisagem, o significado de viver em um lugar, de controlar um território e de cultivar um terreno é revelado mais dinamicamente.

Pode-se especificar aqui a dupla função da paisagem: a paisagem convida a uma caminhada e a uma visão; em contrapartida, as imagens projetadas são capazes de formar a paisagem. A paisagem deve ser lida como um nó da existência, simultaneamente psíquica, somática, social e cósmica. A imagem poética é o índice da convergência destas experiências múltiplas; ela é útil para desenhar linhas diferentes dos dados da paisagem.

De fato, a paisagem é composta por elementos materiais que acionam a imaginação dinâmica e animam um cosmodrama. Não apenas o sujeito imaginante deixa ressoar em si as imagens de outro sujeito, mas o devaneio de

⁵⁶ MINKOWSKI, Eugène. *Vers une cosmologie*. Paris, Payot, 1999. P. 98.

⁵⁷ MINKOWSKI, Eugène. *Op. Cit.* P. 99.

⁵⁸ BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. *Op. Cit.* P. 3.

um elemento ecoa um devaneio de outros elementos. Bachelard define precisamente este jogo do eco na interação do lago e do céu: "Já, pelo puro espelho do lago, o céu torna-se uma água aérea. Então, o céu é, para a água, um chamado a uma comunhão na verticalidade do ser. A água que reflete o céu é uma profundidade do céu. Este espaço duplo mobiliza todos os valores do devaneio cósmico"⁵⁹. O reflexo não permanece estático, pela verticalidade e a profundidade, um jogo começa na apreensão da paisagem dinâmica. A leitura da paisagem, portanto, deve desenhar este dinamismo na manipulação das imagens básicas. Como a transição da psicanálise para a psicossíntese é exigida, haverá uma leitura sintética da paisagem que seleciona os elementos materiais na composição da paisagem.

Mesmo que Bachelard negue a composição dos quatro elementos em conjunto, as composições variadas de dois ou três elementos são possíveis a seus olhos. Ele sabe saborear a materialidade composta. A paisagem envolve estas matérias compostas. Essa riqueza irá incentivar uma leitura da complexidade na paisagem.

No limite, a psicossíntese conduz a uma leitura que funde. Primeiramente, trata-se de uma fusão ontológica, porque a imagem "fixa-nos e nos prende", "nos infunde no ser", mas o ser do sonhador é, a mesmo tempo, "ser da imagem e ser de adesão à imagem que surpreende"⁶⁰.

A evidência do *cogito* do devaneio está ligada à consciência do mundo feliz. Bachelard evoca assim a comunicação do ser⁶¹ entre o sonhador e o mundo sob os registros sensíveis correspondentes. Depois, a fusão projeta a nuance na

tonalidade do ser (*Stimmung*⁶² em Heidegger), que Bachelard desenvolve por meio da ideia da ontologia da diferença, à qual responde o *cogito* do devaneio. A correspondência entre "o ser de uma difusão" e "o ser difuso"⁶³ apaga a oposição do eu e do não-eu (mundo), do ser e do não-ser. Esta tonalidade ontológica determina a cena da paisagem, onde o principal drama se desenrola em torno da fusão, da comunhão e da correspondência. Bachelard cita a frase em D'Annunzio: "Entre minha alma e a paisagem, havia uma correspondência secreta, uma afinidade misteriosa"⁶⁴. Entre o céu e o lago, há uma adoração mútua. Bachelard também enfatiza a verticalidade da seguinte maneira: "O céu é, então, um chamado à água para a comunhão na verticalidade do ser. A água que reflete o céu é uma profundidade do céu. Este espaço duplo mobiliza todos os valores do devaneio cósmico."⁶⁵ A leitura que funde admite, portanto, as tonalidades materiais, paisagísticas e cósmicas.

Sem uma simpatia total de leitura, por que ler? Mas quando realmente entramos no devaneio do livro, como parar de ler?⁶⁶

Para Bachelard, é preciso ler de forma imaginativa. É assim que a simpatia permite viver a fusão com o mundo. Abrir um livro é abrir um novo mundo. A cosmicidade infunde a tonalidade ontológica na paisagem.

Em suma, deve-se descartar o modelo objetivo da leitura no qual domina a oposição entre o sujeito e o objeto. Há um hiato infinito no interior, mesmo se houver a fusão dos horizontes abertos diante dos olhos dos leitores. Porém, na leitura da paisagem animada pela imaginação, os poemas, as cenas, as formas, as pinturas não são representações, e sim imagens paisagísticas. Em si, esta imagem

⁵⁹ BACHELARD, G. *La poetique de la rêverie*. Op. Cit. P. 177.

⁶⁰ BACHELARD, G. Op. Cit. P. 132.

⁶¹ BACHELARD, G. Op. Cit. P. 140.

⁶² N.T – Uma afinação fundamental em que o humor, no caso de Heidegger será a angústia, em Bachelard só poderá ser a alegria.

⁶³ BACHELARD, G. Op. Cit. P. 144.

⁶⁴ BACHELARD, G. Op. Cit. P. 171.

⁶⁵ BACHELARD, G. Op. Cit. P. 177.

⁶⁶ BACHELARD, G. Op. Cit. P. 179.

da paisagem dá acesso ao mundo, porque ela é a fusão cósmica dos elementos fundamentais. A leitura da ontologia fundamental da paisagem terá como objetivo tornar aparente a fusão e a difusão da cosmicidade.

Para concluir, podemos dizer que a sensibilidade cósmica da paisagem em Bachelard é animada por uma leitura da intimidade dinâmica entre o homem e a paisagem. Mas este termo “entre” não significa separação original, nem uma oposição de dois polos. A dialética do interior e do exterior é acionada no meio do antropocosmo que envolve o macrocosmo e o microcosmo.

A paisagem como um pedaço do mundo, fragmento do universo, já inclui um fio condutor para descobrir todo o tecido. É preciso encontrá-lo e passar a uma leitura da paisagem para ler o cosmos. Mas o reflexo cintilante nunca é estático e imóvel. Quando a imaginação é de tal modo animada, o dinamismo da ligação entre o microcosmo e o macrocosmo é desvendado, ele lança o imaginante neste jogo no mundo.

A tonalidade fundamental deste mundo não é separada da tonalidade do ser. A fusão e a simpatia determinam essa tonalidade. Deixar os ritmos ressoarem em nós, no mundo, investir na paisagem, aqui está a indicação possível da leitura bachelardiana.

Os rastros de pegadas humanas nas estradas à beira do rio, na montanha, são quase imperceptíveis, mas estas pegadas inscrevem-se na paisagem. Para quem sabe imaginar e desfrutar a face do mundo, estes traços reivindicam a felicidade de se unir à paisagem. Porque, muito simplesmente, estamos nessa paisagem, nossa casa no cosmos nos permite desdobrar todas estas nuances cósmicas e ontológicas.