Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Guilherme Foscolo de Moura Gomes

A Fúria do Comentário:
hipertrofia hermenêutica na era da mimesis

Rio de Janeiro
2015

Guilherme Foscolo de Moura Gomes

A Fúria do Comentário:
hipertrofia hermenêutica na era da mimesis

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo José Corrêa Barbosa

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

G633 Gomes, Guilherme Foscolo de Moura.
Fúria do Comentário: hipertrofia hermenêutica na era da mimes /
Guilherme Foscolo de Moura Gomes. – 2015.
173f.

Orientador: Ricardo José Corrêa Barbosa.
Tese (doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Arte - Filosofia – Teses. 2. Hermenêutica – Teses. 3. Mímese na arte – Teses. I. Barbosa, Ricardo José Corrêa. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Serviço Social. III. Título.

CDU 7.01

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Guilherme Foscolo de Moura Gomes

A Fúria do Comentário:
hipertrofia hermenêutica na era da mimesis

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em 24 de março de 2015.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Ricardo José Corrêa Barbosa (Orientador)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Prof. Dr. Fabiano Lemos Britto

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Prof.ª Dra. Noéli Ramme

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Prof. Dr. Ulysses Pinheiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Bernardo Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

Para ela, que me faz tão bem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro, aos amigos e orientadores Ricardo José Côrrea Barbosa e Hans Ulrich Gumbrecht, porque sem eles a pesquisa não teria sido possível. À FAPERJ, à CAPES e à Comissão Fulbright pelas bolsas recebidas, no Brasil e nos Estados Unidos.

Aos amigos: Samir Lótfi Vaz, Pedro Lucas, João Rafael, Thiago Foscolo, Diogo Mesti, Nicolau Spadoni (pela ajuda indispensável nas trad. do francês), Júlia Gomes e Francisco Spadoni, Raul Euclides, Adrilles Jorge, Henrique Tommasi, Matheus (in memoriam),Thiago e Marcelo Rochael, Daniel Martins, Daniel Di Lorenzo, Benjamin, Bernardino e Célia Buonicontro, à galera do RPG (Yuri, João, Rafael, Rodrigo) e ao Luiz Abrahão (pelo diálogo permanente).

Aos amigos da Califórnia: Mariana Lage, Marcos e Grazi, Victoria Saramago, Alex Sandro, Mira e Adam, Philip, Marília Librandi, Gustavo Catão, Soehnke Grothusen e Tom Winterbottom.

À família, sem a qual nada teria sido possível: Maria Gorete, William Eustáquio, Gustavo e Gabriel Foscolo, e à minha filha, sempre, Érika Foscolo.

Ao amor da minha vida — Lílian Buonicontro (esta tese é tanto sua quanto minha: por tudo o que vivemos juntos no processo!).

Por que tantas pessoas ficam insatisfeitas com o que podem ver e sentir? Por que procuram surpresas por trás dos eventos?

Paul Feyerabend, Killing Time

Tudo o que é profundo ama a máscara: as coisas mais profundas têm mesmo ódio à imagem e ao símile.

Friedrich Nietzsche, Além do Bem e do Mal

RESUMO

GOMES, Guilherme Foscolo de Moura. *A Fúria do Comentário:* hipertrofia hermenêutica na era da mimesis. 2015. 173 f. Tese (Doutorado em Filosofia) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Esta tese pretende discutir a história da modernidade como a história do abandono do corpo. A era moderna é a era da mimesis e, como tal, faz da interpretação um componente necessário do horizonte histórico imposto por ela mesma. A interpretação veio para ficar: mas as sucessivas tentativas de apropriação do mundo pelos conceitos anestesiaram os sentidos do homem moderno. Os excessos hermenêuticos contribuíram para um empobrecimento da experiência da arte. A pós-modernidade se abre, para nós, como um novo horizonte histórico, e oferta-se como oportunidade para recuperarmos aquilo que perdemos: o nosso corpo, os nossos próprios sentidos.

Palavras-chave: Presença. Hermenêutica. Mimesis. Sistema da arte.

ABSTRACT

GOMES, Guilherme Foscolo de Moura. *The All-Devouring Commentary:* hermeneutic hypertrophy in the age of mimesis. 2015. 173 f. Tese (Doutorado em Filosofia) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This thesis aims at discussing the history of modernity as the history of the abnegation of the body. The modern era is the era of mimesis and, as such, it makes of interpretation a necessary component of the historic horizon imposed through modernity itself. Interpretation is here to stay: but the successive attempts of world appropriation by concepts anesthetized the senses of the modern man. The hermeneutic excesses contributed to an impoverishment of art experience. Post-modernity opens itself for us as a new historic horizon, offering the opportunity to recover what we have lost: our body, our senses themselves.

Keywords: Presence. Hermeneutics. Mimesis. The Art system.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Duccio di Buoninsegna, *Madonna e o Menino*, ca.1290-1300…….29
Figura 2 — Still de *Le tentazioni del dottor Antonio* (dir. Federico Fellini, 1962)……..34
Figura 3 — Ícone Bizantino: Cristo, *Psalter and New Testment*, ca.1084……..…….38
Figura 4 — James Montgomery Flagg, *Uncle Sam*, 1917…..……..……..…..…….38
Figura 5 — Coca-Cola, *It's the Real Thing*, 1970…..……..……40
Figura 6 — Duccio di Buoninsegna, *Madonna Rucellai*, ca.1285..……..……43
Figura 7 — *Système Figuré des Connaissances Humaines*, 1752…..……..49
Figura 8 — Still de *They Live* (dir. John Carpenter, 1988)…..……..51
Figura 9 — Jacques-Louis David, *O Juramento da Quadra de Tênis*, 1791…….…..99
Figura 10 — Still de *The Terminator* (dir. James Cameron, 1984)……105
Figura 11 — Hans Namuth, *Pollock painting*, 1950 [fotografia]…..……..…..134
Figura 12 — Francisco de Goya, Placa 2: *Con razon ó sin ella*, 1810-1820…….……147
Figura 13 — Francisco de Goya, Placa 3: *Lo mismo*, 1810-1820…..……148
Figura 14 — John Cage, *4'33" (in proportional notation)*, 1952-53…..……156

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO..	11
1	**A=B**	19
1.1	**A obra prima desconhecida**	19
1.2	**A dúvida de Frenhofer**	24
1.3	**A imagem como pessoa**	27
1.4	**O efeito Górgias**	33
1.5	**Perspectiva e hermenêutica**	41
1.6	***Horror Vacui***	50
2	**A TEORIA DA AUTONOMIA**	60
2.1	**Hipertrofia hermenêutica**	60
2.2	**Resgatar a matéria**	67
2.3	**A teoria e o sistema da arte**	70
2.4	**O renascimento da mimesis**	73
2.5	**Mimesis e ilusão**	79
2.6	**Kant e a teoria da autonomia**	83
2.7	**Balzac e o paradoxo da mimesis**	90
3	**A AUTONOMIA DA TEORIA**	95
3.1	**A palavra pintada**	95
3.2	**Filosofia da história**	98
3.3	***Cronofobia***	103
3.4	**Presente amplo**	109
3.5	**A poesia romântica e o sistema da arte**	113
3.6	**Arte como alternativa à filosofia**	121
3.7	**A autonomia operativa do sistema**	129
	CONCLUSÃO	141
1	**O fim da história**	141
2	**O discurso como arte**	148
3	**O silêncio fala**	153

4 **A prosa do mundo**……158
REFERÊNCIAS……161

INTRODUÇÃO

Ouvir o ruído

Não me lembro se o ano era 2011 ou 2012, mas tive que passar na casa do meu orientador, o Ricardo Barbosa, porque precisava da assinatura dele em algum documento. O Ricardo toca contrabaixo muito bem e, na ocasião, como havia um violão no sofá, comentei com ele que eu também tocava. Decidimos tentar uma *jam session*. Afinamos os instrumentos e eu comecei a ensaiar "Chega de Saudade", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. O Ricardo acompanhou — ou, pelo menos, tentou. Eu não tenho ritmo e, por completa inabilidade minha, foi impossível prosseguir. Agora vejam bem: eu estudei violão, eu sei tocar o instrumento, mas, estranhamente, eu sempre tive dificuldade em *tocar com*. Qualquer um que já tocou com outras pessoas sabe que produzir música em conjunto é uma atividade muito física, corporal. Você precisa *sentir* a música e estar "afinado" com os outros artistas. A esfera da teoria é então bem delimitada: você estuda, você se prepara *teoricamente*, mas quando o momento de fazer música chega elas (as teorias) não podem estar no caminho. O próprio pensamento não pode estar no caminho. Em última instância, o *corpo* produz a música. Isto tudo é maximizado no improviso, por exemplo, de um *jazz*. Se falta percepção *corporal* torna-se então impossível *tocar com*. Esta percepção sempre me faltou: mas como sintoma, a sensação de que *falta-nos corpo* não é uma coisa particular, só minha. Ao contrário: *ao mundo moderno sempre faltou o corpo* e, talvez por isso mesmo, *sempre tenha lhe faltado um ritmo*.

Ritmo: do grego *rhythmos*, a palavra tenta dar conta do movimento entre elementos fortes e fracos, diferentes ou opostos. A vida moderna, a ela sempre nos referimos como um *barulhento devir*, uma shakespeariana *tempestade de som e fúria*: os ruídos vêm das ruas, dos carros e suas buzinas, as vozes das massas convertem-se numa estática irritante de fundo, e há ainda os aviões, helicópteros, as máquinas (do trem à máquina de lavar às máquinas da construção civil), o aparelho de TV, o rádio etc. Os ruídos remetem ao movimento de destruição/renovação em trânsito numa *urbanidade moderna* que se cumpriu como mundo. Marx escreve em seu *Manifesto Comunista*: na vida moderna, "tudo o que era sólido e estável

se desmancha no ar".[1] Marx não falava aí especificamente dos *ruídos*, mas bem que poderia estar falando! Baudelaire, em *O Pintor da Vida Moderna*, diz que "a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a outra metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável".[2] E, claro, há Walter Benjamin, que descreve o progresso da modernidade numa bela passagem em "Sobre o Conceito de História":

> Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.[3]

Não por acaso, foi no início do século XX que, na América (nos EUA), a música explodiu numa pletora de gêneros e subgêneros.[4] John Cage, aluno de Arnold Schoenberg e uma das figuras mais importantes na vanguarda musical do finado século XX, nos dá uma pista do que *pode estar acontecendo.* Em *Silêncio*, publicado em 1961, ele diz:

> Onde quer que estejamos, o que ouvimos é majoritariamente ruído. Quando o ignoramos, ele nos perturba. Quando o ouvimos, nós o achamos fascinante. O som de um caminhão a cinquenta milhas por hora. A estática entre as estações. Chuva. Nós queremos capturar e controlar esses sons, usá-los não como efeitos sonoros mas como instrumentos musicais. Cada estúdio de filme tem uma biblioteca de "efeitos sonoros" gravados em filme. Com um fonógrafo de filme é possível hoje controlar a amplitude e a frequência de qualquer desses sons e dar a eles ritmos dentro ou fora do alcance da imaginação. Com quatro fonógrafos de filme, podemos compor e

---

[1] MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Org. e intr. Osvaldo Coggiola. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.43.

[2] CHARLES, Baudelaire. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.26.

[3] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994, "Sobre o conceito de História", p.226.

[4] Para uma das narrativas mais vivas que há por aí dessa história, cf.: ROSS, Alex. *The Rest is Noise: listening to the twentieth century*. New York: Picador, 2007.

> executar um quarteto para motor explosivo, vento, batimento cardíaco, e deslizamento de terra.[5]

Se levarmos as palavras de John Cage a sério, então *todas* as experiências musicais do século XX passam a nos comunicar algo em comum: elas constituem tentativas desesperadas de *domesticação do ruído*, de dar um *ritmo à vida moderna*, dar um ritmo, numa palavra, ao *mundo*. Atesta isso, por exemplo, o experimentalismo em *jazz* de George Gerswhin na década de 20: *Rhapsody in Blue* (1924) ou *An American in Paris* (1928) transpiram à modernidade em cada poro. O ruído nunca foi tão *melódico*. A inspiração? Ora, veio numa viagem de trem para Boston:

> Foi num trem, com seus ritmos de aço, seu chocalhar estrondoso que muitas vezes é tão estimulante para o compositor… eu frequentemente ouço música no coração do próprio ruído. E então de repente eu ouvi — e até mesmo vi no papel — a construção completa da rapsódia do início até o fim. Eu a ouço como uma espécie de caleidoscópio musical da América — do nosso vasto caldeirão, da nossa vitalidade nacional sem igual, da nossa loucura metropolitana.[6]

"Eu frequentemente ouço a música no coração do próprio ruído": mas como podemos nós também ouvir qualquer coisa do mundo que não — ruído? É possível ainda, para nós, herdeiros da modernidade, voltarmos a *habitar este mundo*? Recuperar os nossos *corpos*? Vale lembrar: o ponto alto da *modernidade* foi a criação de um modelo de autorreferência *descorporificado*. Para aproveitar a expressividade do *Angelus Novus* de Benjamin, a modernidade não somente nos empurrou — como ao *anjo da história* — em direção a um futuro em aberto que nunca pudemos determinar (mas esperávamos sempre poder alterar!); nós também fomos, no *processo*, desprendidos do chão, da matéria. Tornamo-nos, assim,

---

[5] "Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments. Every film studio has a library of 'sound effects' recorded on film. With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of anyone of these sounds and to give to it rhythms within or beyond the reach of the imagination. Given four film phonographs, we can compose and perform a quartet for explosive motor, wind, heartbeat, and landslide." CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p.3.

[6] "It was on the train, with its steely rhythms, its rattle-ty bang that is often so stimulating to a composer… I frequently hear music in the very heart of noise. And then I suddenly heard — and even saw on paper — the complete construction of the rhapsody from beginning to end… I hear it as a sort of musical kaleidoscope of America — of our vast melting pot, of our unduplicated national pep, of our metropolitan madness." RON, Cowen. "George Gerswhin: He Got Rhythm". The Washington Post, 1998. Em: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/national/horizon/nov98/gershwin.htm> Acesso em 25 de fevereiro de 2015. Sobre Gershwin, cf. também: ROSS, Alex. *The Rest is Noise: listening to the twentieth century*. New York: Picador, 2007, "Invisible Men: American Composers from Ives to Ellington".

espírito, fumo, olhos alados (como o *olho de Alberti*) desprovidos de sustância *material*. Ora, sem *corpo* não há *sentidos*: de modo que só nos restou um esforço (fadado ao fracasso) de apropriação do mundo naquilo que ele não se mostra — apropriação, portanto, *conceitual*. Mas ao nos relacionarmos com o mundo assim — como *mentes sem corpos* — o que deixamos sempre de lado é a única coisa que dele se nos *revela*: seus componentes físicos, materiais, *sensuais*. A atividade conceitual do *pensamento* consiste, neste sentido, numa espécie de anestésico. Neste momento estou assentado, escrevendo esta introdução. Não me lembro que habito um corpo senão pelo desconforto: as pernas ficam dormentes, as costas doem, os olhos ardem etc. Mas então, *anaisthesis*: a atividade intelectual faz esquecer do corpo. Torno-me, novamente, espírito — *ghost in the machine* cartesiano.

Recuperar o *corpo* é a urgência que herdamos de uma *modernidade* nada corpórea. Não deve surpreender, portanto, a nossa fixação contemporânea por *zumbis* (corpos sem *mentes*) ou ainda a nossa atração por opções musicais rítmicas como o *funk*, a música *techno*, *synthpop*, eletrônica etc. Em "Contra a Interpretação", um curto ensaio de 1969, Susan Sontag chamou atenção para os efeitos deletérios de uma cultura excessivamente *hermenêutica*:

> Interpretar é empobrecer, esgotar o mundo — a fim de se estabelecer a sombra de um mundo de "significados". É transformar o mundo neste mundo. ("Neste mundo"! Como se houvesse qualquer outro.) O mundo, o nosso mundo, está esgotado, empobrecido o suficiente. Fora com todas as duplicatas do mesmo, até experimentarmos novamente mais imediatamente aquilo que temos.[7]

A pressuposição de que a superfície sempre *esconde* qualquer coisa como uma "essência" é a característica definidora da era moderna. É claro, como essa essência nunca se revela para os sentidos, ela foi *produzida* em texto, em discurso. O resultado foi a duplicação do mundo numa contraparte *pobre*, porque imaterial, e que passamos a habitar (como *espírito*) no lugar *deste mundo*, porque — no sentido literal da palavra — "superficial" demais para nós. Daí porque Sontag pode dizer, um pouco mais adiante em seu ensaio, que interpretar é "a vingança do intelecto sobre o mundo".[8] Ora, se a interpretação é a vingança do intelecto sobre

---

[7] "To interpret is to impoverish, to deplete the world—in order to set up a shadow world of 'meanings.' It is to turn the world into this world. ('This world'! As if there were any other.) The world, our world, is depleted, impoverished enough. Away with all duplicates of it, until we again experience more immediately what we have." SONTAG, Susan. "Against Interpretation". In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation and other essays*. New York: Picador, 2001.

[8] "In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art. Even more. It is the revenge of the intellect upon the world." Ibidem.

o mundo, a arte pode consistir numa tentativa de reação do *corpo* contra o intelecto. Mas para que isto ocorra, um *novo relacionamento* com a arte torna-se necessário: por mais contra-intuitivo que seja, a tentativa de capturar um sentido para a arte implica uma espécie de *autoderrota*. O motivo já deve ser óbvio: através dos conceitos é impossível redescobrirmos o corpo em sua *sensualidade tátil*. Vale então o alerta de Jean-Luc Nancy em "The Birth to Presence":

> A pobreza do pensamento é imposta, em face da filosofia e contra ela (mesmo no seio da própria filosofia), pela "literatura", ou "poesia", ou "arte" em geral. *Com a condição de que estas já não estejam repletas de filosofia*, o que ocorre com muito mais frequência do que pode parecer, pois esta não é uma questão nem de "gênero" nem de "estilo". Ela vai muito mais longe. É, simplesmente, uma questão de saber, em uma voz, em um tom, em um escrito, se um pensamento está nascendo, ou morrendo […].[9]

A história da modernidade é a história do abandono do corpo. O nosso presente, a pós-modernidade, impõe-se como um horizonte de oportunidades para a sua *recuperação*. Esta tese é produto da tentativa de se contar essa história.

***

O capítulo 1 cuida de construir o problema a partir do conto "Le Chef-d'œuvre Inconnu" de Honoré de Balzac. Fala-se então de sua recepção no meio artístico, bem como da atenção relativamente tardia que recebeu do meio acadêmico. A obra de Balzac flerta com o *horror vacui* de toda uma era, e é precisamente este horror que se consolida, para o artista do futuro, na "ansiedade de Cézanne". Para que o conto se tornasse propriamente *um problema filosófico* foi necessário, no entanto, a emergência de *um novo presente* — este presente chega na década de 1980. Antes de avançar é necessário recuar, e este primeiro recuo nos conduz ao horizonte histórico em que a modernidade se fez possível: o renascimento da mimesis. A

[9] "The poverty of thought is imposed, in the face of philosophy and against it (even in the bosom of philosophy itself), by 'literature,' or 'poetry,' or 'art' in general. *On the condition that these are not already replete with philosophy*, which occurs much more often than it might seem, for this is a matter neither of 'genre' nor of 'style.' It goes much further. It is, quite simply, a question of knowing, in a voice, in a tone, in a writing, whether a thought is being born, or dying: opening sense, ex-posing it, or sealing it off (and wishing to impose it)." NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Trad. Brian Holmes & others. Stanford: Stanford University Press, 1993, p.4

estratégia é fazer perceber, a partir de duas obras de Duccio di Buoninsegna, como foi possível a perspectiva. Lança-se ali uma hipótese: a transição radical da idade média para a era moderna deve-se mais a uma continuidade do que a uma ruptura. É claro, esta continuidade *muda tudo*, mas a mudança é um *efeito colateral*. A mimesis se estabelece ali como a característica definidora da era moderna. Torna-se então importante diferenciar entre *efeitos de presença* e *efeitos hermenêuticos*, porque a modernidade resulta na tensão entre esses *dois modos distintos* de relacionamento com as imagens (e com o mundo). Ao fim, expõe-se a diferença entre observação de primeira e de segunda ordem: a discussão é ilustrada pelo projeto da *Encyclopédie* no século XVIII e pela recepção da *Crítica da Razão Pura* de Kant na Alemanha.

O capítulo 2 realiza uma exposição do *sistema da arte* nos moldes da teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann. Fala-se ali da hipertrofia hermenêutica herdada pelo século XX da tradição filosófica moderna, e de como essa hipertrofia tornou possível a própria teoria dos sistemas sociais. Argumenta-se a importância de se resgatar a materialidade. A intenção é demonstrar como essa materialidade, muito embora seja ocultada por Luhmann, é pressuposta pela própria teoria dos sistemas sociais. O que mais nos interessa é a hipótese de Luhmann de que o sistema da arte se constituiu como alternativa à linguagem verbal-conceitual. Quando a linguagem falta, a arte torna-se autônoma. A partir daí, o objetivo é resgatar historicamente o processo que resulta no estabelecimento de um sistema autopoiético da arte. Esta primeira etapa nos conduz do Renascimento à teoria da autonomia proposta por Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Discute-se então como o sistema da arte em Kant já separa o *homem de gosto* (o crítico) e o *gênio* (o artista). A exposição é ilustrada pelo *O Sobrinho de Rameau*, de Diderot. O crítico é o *antípoda do artista*: ele deseja também criar, mas só pode fazê-lo por meio da linguagem verbal-conceitual. Mas a linguagem verbal-conceitual é a morte da arte. Conclui-se com um retorno a Balzac: "Le Chef-d'œuvre Inconnu" oferta-nos, afinal, a mimesis como um paradoxo. Já é possível ler ali a arte como a reprodução da sua própria *diferença*.

A Palavra Pintada de Tom Wolfe, publicado na década de 1970, é o ponto de partida do capítulo 3. O objetivo é determinar a *autonomia operativa* do sistema da arte. Mas para que isso ocorra é necessário retornar novamente ao passado, uma vez que a autonomia operativa do sistema depende de uma *filosofia da história*. Discute-se *Le Serment du Jeu de*

paume, de Jacques-Louis David, como um sintoma da *aceleração do tempo* que se faz sentir (cada vez mais) amplamente no curso da modernidade. Outros sintomas serão discutidos (Goya; Balzac; *O Exterminador do Futuro*). Apresenta-se então o conceito de *Sattelzeit* (tempo de sela) de Reinhardt Koselleck: o processo de temporalização do tempo histórico que irá culminar na própria *filosofia da história*. A partir daí o interesse é pensar a filosofia da história em perspectiva do *horror vacui*: a filosofia da história torna possível integrar numa *mesma narrativa* uma multiplicidade de representações/interpretações. Preserva-se assim a *mimesis*, ameaçada pela percepção de que talvez não exista um lastro para as representações que fazemos das coisas do mundo (a crise da representatividade de Michel Foucault). Mas há um efeito colateral: *cronofobia*. A cronofobia deixa-se sentir em projetos diversos de acumulação de passado (tentativas de retardar/controlar a passagem do tempo): o acúmulo de passado conduz a um alargamento do presente (que torna-se "presente amplo", como o define Hans Ulrich Gumbrecht). No presente amplo, as narrativas acumuladas irão, afinal, colidir entre si. O resultado é uma segunda crise: a crise das grandes narrativas. Antes de chegar lá, no entanto, é preciso retornar à Alemanha do século XIX. O retorno é importante porque ali se pavimenta o caminho para que a autodescrição do sistema da arte (a teoria) seja *reinserida* pela primeira vez nos arranjos formais da obra de arte (movimento recursivo que garante a sua autonomia *operacional*). Por fim, a *ansiedade de Cézanne*: a autonomia operativa do sistema da arte resultará em insegurança para os artistas do futuro, forçados a partir de então a justificar as próprias obras. Esta autonomia operativa é discutida em vista de algumas obras de arte e produtos da crítica de arte do século XX. Os textos de Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Leo Steinberg, Susan Sontag etc. abrem-se para nós como materializações de um esforço de resistência à hermenêutica e aos seus excessos.

A conclusão é mais propriamente um epílogo: a implosão das grandes narrativas (a denúncia de Lyotard em *A Condição Pós Moderna*, 1979) demanda uma *nova resposta*. Mas a resposta imediata foi um *cliché*: teses totalitárias são o resultado do esforço de quem quer garantir uma *sobrevida* àquilo que já *se foi*, a *filosofia da história*. A estratégia consistiu então em repetir a solução que "deu certo" para o século XIX: se a crise agora está na percepção de que uma pluralidade de narrativas extingue qualquer possibilidade de se capturar um "sentido" unívoco para o mundo, talvez seja possível lidar com a crise costurando essas várias narrativas em ainda uma *última narrativa*. Esta foi a estratégia de Arthur Danto para a

filosofia da arte. O que se perde com ela é a oportunidade que nos oferta um *presente amplo* de habitarmos novamente este mundo; de recuperarmos os nossos corpos; de *gozarmos* o mundo através dos — *sentidos*.

1 **A=B**

1.1 **A obra prima desconhecida**

> "Aqui está!", disse o velho, os cabelos em desordem, o rosto inflamado por uma exaltação sobrenatural, os olhos coruscantes e que arfava como qualquer jovem embriagado de amor. "Ah, ah!", exclamou ele, "vocês não esperavam tanta perfeição! Estão diante de uma mulher e ficam procurando por um quadro. Há tanta densidade nesta tela, o ar é tão real nela que vocês não conseguem distingui-lo do ar que nos envolve. Onde está a arte? Perdeu-se, desapareceu! O que está aí são as formas mesmas de uma mulher. Não captei bem a cor correta, a força da linha que parece completar o corpo? Não se dá aqui o mesmo fenômeno dos objetos que estão na atmosfera como peixes na água? Reparem como os contornos se destacam do fundo. Não dá a impressão que seria possível passar a mão nestas costas? Levei sete anos estudando os efeitos do casamento entre a luz e os objetos. E estes cabelos, não estão inundados de luz? Ela respira, eu sei! E este seio, estão vendo? Quem não cairia de joelhos diante dela, em adoração? Sua carne palpita. Esperem, ela vai levantar-se."
>
> "Você está vendo alguma coisa?", perguntou Poussin a Porbus.
>
> "Não. E você?"
>
> "Nada."
>
> Os dois pintores deixaram o velhote mergulhado num êxtase e trataram de ver se a luz, caindo verticalmente sobre a tela, não estaria neutralizando todos aqueles efeitos. Começaram então a observar a pintura pela direita, pela esquerda, de frente, agachando-se, erguendo-se na ponta dos pés.
>
> "Sim, sim, é uma tela, sem dúvida." Disse Frenhofer, enganando-se sobre o motivo daquele escrupuloso exame. "Vejam, aqui está o chassi, o cavalete, e aqui estão minhas tintas, meus pincéis." E pegou um pincel maior para mostrá-lo aos dois, num gesto ingênuo.
>
> "O velho tratante está zombando de nós", disse Poussin, voltando a olhar para o suposto quadro. "Só estou vendo cores confusamente espalhadas umas sobre as outras, contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura."[10]

Para um leitor suficientemente familiarizado com a história da arte a passagem acima poderia facilmente soar como uma sátira da arte contemporânea. Nosso leitor, havendo bebido de águas furtadas das convulsões artísticas sofridas pelo finado século XX, veria-se forçosamente inclinado a escolher uma das seguintes leituras (antagônicas) possíveis: ou cumpre-se ali o conto de Hans Christian Andersen como metáfora para uma arte que não se apercebe de si mesma — a arte, como a tal roupa do rei, só existe no discurso; ou então, numa

---

[10] BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Org., trad. e estudo Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012, p.41-42.

descrição que remete o leitor a Jackson Pollock e ao expressionismo abstrato, o último parágrafo revela uma pintura mais interessante que aquela descrita pelo próprio autor-pintor. Até aí tudo bem, exceto que ambas as leituras seriam anacrônicas! O trecho é do conto "Le Chef-d'œuvre Inconnu", publicado originalmente por Balzac sob o título "Maître Frenhofer" em 1831, na revista *L'Artiste*. O texto passou por inúmeras revisões:[11] reapareceu ao fim do mesmo ano como "Catherine Lescault, conte fantastique" e foi republicado em 1837 nos *Études Philosophiques*; em 1846, foi integrado pelo autor a *La Comédie Humaine*. Algo curioso em si, dado o volume industrial com que produzia, a atenção dispensada por Balzac a esta breve narrativa — aparentemente em tudo distante daquilo que trata a própria *Comédie*, apequenada pela monumentalidade de uma obra que acolhe igualmente *Eugènie Grandet*, *Illusions Perdues*, *La Cousine Bette, Le Père Goriot* etc. A começar pelo ano em que se passa a história: 1612, mais de dois séculos distante da sociedade francesa à qual Balzac quis servir como *secrétaire*.[12] A cidade é Paris, e a figura principal parece saltar de *O Senhor dos Anéis* (ou, como sugerem alguns, dos contos fantásticos de E.T.A Hoffmann, dos quais Balzac era fã e a quem, talvez, tenha acenado com o título original: *conte fantastique*):

> Mas havia algo diabólico naquele rosto, sobretudo esse não sei o quê que atrai nos artistas. Imagine uma testa alta, volumosa, proeminente, terminando num nariz pequeno, achatado e rebitado como o de Rabelais ou Sócrates; lábios sorridentes e enrugados, um queixo breve, orgulhosamente empinado, envolto numa barba grisalha e pontiaguda; olhos de um verde marinho, aparentemente esmaecidos pela idade mas que, em contraste com o branco perolado no qual flutuava a pupila, no auge da cólera ou do entusiasmo deviam por vezes lançar faíscas magnéticas. O rosto, aliás, mostrava-se singularmente carcomido pelas fadigas da idade e mais ainda por esses pensamentos que sulcam tanto a alma quanto o corpo. Os olhos não mais tinham cílios e mal se viam traços de supercílios acima das arcadas salientes. Ponha essa cabeça num corpo delgado e débil, envolva-o num rendado de brancura reluzente e trabalhada em arabescos, jogue sobre o gibão negro usado pelo homem uma pesada corrente de ouro e terá uma imagem imperfeita desse personagem ao qual a luz fraca vinda da escada emprestava uma cor fantástica, como se uma tela de Rembrandt caminhasse silenciosamente e sem moldura na sombria atmosfera criada por esse grande pintor.[13]

In a nutshel: Frenhofer (a figuraça acima) é o pintor fictício, mas que Balzac trata logo de prover com credenciais para que não haja dúvidas: único discípulo de Mabuse, é o maior

---

[11] Cf. ASHTON, Dore. *A Fable of Modern Art*. University of California Press, 1991, "Chapter One: Who was Frenhofer"; ROSEN, Charles. "Romantic Originals". *The New York Review of Books*, December 17, 1987.

[12] "La Societé française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire." Cf. BALZAC, Honoré de. "Avant-Propos". In: *La Comédie Humaine*. Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1. Paris: Gallimard, 1976, pp.7-20.

[13] BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Org., trad. e estudo Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012, p.14-15.

pintor de sua era. Os outros dois pintores são, como Mabuse, figuras históricas, e elevam ainda mais a posição de Frenhofer — Nicholas Poussin e Franz Porbus. Poussin é um pintor em início de carreira, e visita o já estabelecido Porbus em seu ateliê. Encontra por lá, ao acaso, "l'Art lui-même" — o mestre Frenhofer, que trabalha já há dez anos em sua obra-prima: "há dez anos trabalho nessa tela, meu rapaz. Mas que são dez anos quando se trata de lutar com a natureza? Ninguém sabe de quanto tempo precisou Pigmaleão para fazer a única estátua que ganhou vida!".[14] Frenhofer se recusa a revelar sua obra: para terminá-la, precisa encontrar um modelo de beleza absoluta, motivo pelo qual planeja uma viagem pela Turquia, Grécia e Ásia. Ora, não é conveniente que Poussin tenha um modelo assim em *stand by*? Gillette, cega de amor, é convencida por Poussin a participar da barganha — desnuda seu corpo para Frenhofer que, em troca, revela a obra-prima desconhecida. Para a surpresa de Poussin e Porbus, dez anos de meditação com o pincel foram reduzidos a um amontoado de linhas e cores, salvo por um pé, tudo o que restou da pintura após a progressiva destruição da obra. Frenhofer, confrontado por Porbus e Poussin, não quer crer no próprio fracasso — é encontrado morto no dia seguinte entre as suas pinturas incineradas. Poussin perde a namorada, Gillette, que não o perdoa por ter sacrificado a sua própria inocência por uma mera pintura.

Em se tratando de Balzac, as personagens históricas e uma narrativa que parece forçar uma tese do autor são também características que causam estranhamento. Por óbvio, a história não é datada — ou não figuraria em 1837 nos *Études Philosophiques* (em que, de acordo com as palavras do próprio Balzac, "o instrumento social de todos esses efeitos é demonstrado, e as devastações da mente são pintadas, sentimento após sentimento").[15] A fascinação que a história exerce não depende inteiramente da costura narrativa (não é das melhores, se comparada com outras obras da *Comédie* — mais próxima, em todo caso, dos contos filosóficos de Voltaire), e muito menos do desenvolvimento dos personagens (com as exceções de Frenhofer e Gillette, os personagens são figuras históricas — não há muito o que desenvolver): há qualquer outra coisa como um centro de gravidade ali. É o que se constata na recepção da obra. Cézanne, como é sabido, se identificava terrivelmente com Frenhofer —

---

[14] BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Org., trad. e estudo Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012, p.27.

[15] "[…] où le moyen social de tous les effets se trouve démontré, où les ravages de la pensée sont peints, sentiment à sentiment […]" BALZAC, Honoré de. "Avant-Propos". In: *La Comédie Humaine*. Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1. Paris: Gallimard, 1976, pp.7-20.

sofria de ansiedade "literária", adquirida por espelhamento (não é difícil imaginar Cézanne a se lamentar como o único discípulo de Mabuse: "duvido de minha obra!"). Zola, amigo de longa data de Cézanne, rescreve Balzac em *L'oeuvre* (1885-86): seu Frenhofer/Cézanne responde por Claude Lantier (que também se mata adoecido pela "arte", muito embora não incinere o próprio trabalho).[16] Picasso, como se sabe, também era fascinado pela história — em 1927 seu *marchand* Ambroise Vollard encomendou ao artista uma série de ilustrações para uma reedição do conto de Balzac. Em 1930, o Frenhofer cubista aluga uma casa na rue des Grandes-Augustin, acreditando ser a mesma em que tem início a história — e é em 1937, cem anos depois da reimpressão da obra nos *Études Philosophiques*, que Picasso pintará na mesma rue des Grandes-Augustin sua obra-prima *Guernica*. Henry James arrisca sua própria versão em *The Madonna of the Future* — Theobald é seu Frenhofer, e o produto de anos de dedicação na pintura de sua *Madonna* revela-se numa tela em branco. A ansiedade diante da tela em branco fez carreira como metáfora: ressurge como título adaptado para a filmagem de *La Noia* de Moravia, em *The Empty Canvas* de Damiano Damiani.[17]

No segundo semestre de 2013, em meu estágio de doutoramento na Universidade de Stanford, tive o prazer de participar de um dos seminários mais intensamente produtivos de minha vida acadêmica: Hans Ulrich Gumbrecht nos guiou por uma tentativa de releitura da obra de Balzac que se esforçasse em retirá-la da trincheira marxista a que a confinou o século XX. Na ocasião, sugeri o acréscimo do conto "Le Chef-d'œuvre Inconnu" ao já extenso *syllabus* do seminário (outras das *short stories* incluídas foram "La Bourse" e "Un épisode sous la Terreur"). No nosso último encontro, foi feito um balanço e cada participante elegeu a "melhor" e a "pior" das obras lidas. Em face de algumas das mais famosas narrativas do autor a leitura do conto deixou em mim espaço para poucas dúvidas (para a surpresa dos demais participantes, particularmente porque havia sido eu a insistir na leitura do conto em primeiro lugar). O que me surpreendeu foi descobrir que, assim como eu, Gumbrecht havia elegido "Le Chef-d'œuvre Inconnu" como o "pior" dos textos de Balzac. Aonde quero chegar? Bem, se "Le Chef-d'œuvre Inconnu" se inflou, isto provavelmente não se deu em função de suas

---

[16] Sabe-se que, após enviar o livro para Cézanne, toda a correspondência entre os dois amigos cessou: se dermos ouvidos ao dito pelo não dito, o gesto (ou, mais precisamente, a falta dele) sinaliza para algo que só reforça a identificação entre Cézanne e o personagem fictício.

[17] Para uma história da ampla influência do conto de Balzac, cf.: BAROLSKY, Paul. *A brief history of the artist from God to Picasso*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2010, cap.8: "Balzac and the Fable of Failure in Modern Art".

qualidades literárias. Prova disso é o relativo atraso com que a reflexão de Balzac atingiu o ambiente acadêmico (neste caso, talvez, mais um sinal do "triunfo do marxismo" que do "triunfo do realismo" sugerido por Engels — o conto sobre a pintura não teve força para se impor diante daquelas narrativas que funcionavam melhor para fazer o caso da crítica marxista):[18] *Le Peinture Incarnée* de Didi-Huberman é publicada em 1985, *A Fable of Modern Art* de Dore Ashton em 1991 e *Das unsichthare Meisterwerk: Die Modern Mythen der Kunst* de Hans Belting em 1998.[19] Há, é claro, uma explicação para isso: para que o conto de Balzac se tornasse um problema, precisávamos de um outro presente. Não se trata de nenhuma coincidência que este presente só tenha emergido para nós nos anos 1980, quando da publicação de dois trabalhos que anunciavam o fim da (ou pelo menos de uma) história da arte: o livro *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983) de Hans Belting e o artigo "The End of Art" (1984) de Arthur Coleman Danto.[20] É precisamente este presente que nos compele, de maneira quase que irresistível, para muito além daquilo que o texto em si evoca — e, portanto, para uma leitura absolutamente anacrônica.

Resta entender, afinal, por que a história de Balzac nos comunica algo tão estranhamente familiar e, ao mesmo tempo, tão distante do que poderia comunicar a um leitor de seu próprio tempo. Adianto ao leitor a hipótese: a força que emana do conto, seu centro de gravidade, deve-se antes à cristalização de um horizonte histórico (ou cronotopo: em deferência a um conceito tão caro a Gumbrecht). Não por acaso, Balzac está no "olho do furacão" — sua literatura reflete as aventuras epistemológicas de uma era. Ao longo de toda a *La Comédie Humaine* a dúvida recebe — em caráter sombriamente premonitório — acolhida permanente. Balzac é obcecado pela certeza: o "Avant-Propos" advoga algo como um projeto

---

[18] Em Abril de 1888 Engels responde a Margaret Harkness a respeito da obra que lhe foi enviada pela autora, *City Girl.* Engels critica a obra por não ser realista o suficiente, e aconselha a autora a se espelhar em Balzac. Cf. a conclusão desta tese para uma tradução da passagem referida. A carta está disponível em: *Engels to Margaret Harkness in London*: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm> Acesso em 03 de Março de 2014. Curiosamente, uma das únicas obras que Balzac dedica às classes mais pobres (talvez a única) — *Les Paysans* — é também uma das mais esquemáticas; e, por isto mesmo, ironicamente a "menos marxista". Publicada postumamente por Ewelina Hanska, não sei dizer se Engels chegou a lê-la — mas sei que, fosse esta a única obra de Balzac, Engels certamente não se sentiria autorizado a pressupor aí qualquer triunfo realista.

[19] Nesta tese, utilizei as seguintes versões: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada. Seguido de A Obra-Prima Desconhecida, de Honoré de Balzac.* Trad. de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012; ASHTON, Dore. *A Fable of Modern Art*. University of California Press, 1991; BELTING, Hans. *The Invisible Masterpiece*. Translated by Helen Atkins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

[20] DANTO, Arthur C. "The End of Art". In: LANG, Berel. *The Death of Art*. New York: Haven, 1984; a edição revista da obra de Hans Belting foi publicada em português como: BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

sociológico, e se Balzac quer servir à sociedade francesa como secretário não pode fazê-lo sem pressupor uma realidade objetiva, aquela mesma que pretenderá levar a exame na execução da obra. A tensão, é claro, não se resolve — e o *horror vacui* de toda uma era se consolida como fixação da era seguinte. O resultado, como será meu objetivo (tentar) demonstrar, são os excessos de uma hermenêutica que flerta — aproveitando a metáfora de Nietzsche — com uma armadilha em forma de abismo, na esperança de encontrar ali qualquer lastro que garanta permanência àquilo que toca os nossos sentidos e é, ao menos para esta tradição, terrivelmente superficial e efêmero.

1.2 **A dúvida de Frenhofer**

"Natureza, natureza, quem conseguiu surpreender-te em seus mistérios? É assim, muito conhecimento, tanto quanto a ignorância, leva ao nada. Duvido de minha obra!".[21] O projeto de Frenhofer é ambicioso: sua obra-prima deve triunfar sobre a realidade. A metáfora, até aí, não é nada nova. Balzac recicla intencionalmente Ovidio em *Metamorfoses*. Pigmalião prenuncia aquela que deverá se tornar a ambição de todo artista do futuro — ao menos do "renascimento da mimesis" até as explosões modernistas dos séculos XIX e XX —: triunfar sobre a realidade. Mas isto não é tudo. Como em Fausto, há um preço a ser pago por aqueles que se aventuram em território dos deuses: dez anos de dedicação e isolamento é, para Frenhofer, o menor dos custos envolvidos. O verdadeiro sacrifício, digno de uma barganha com Mefistófeles, cumpre-se também como nossa história: é o sacrifício da certeza! "Duvido de minha obra!", exclama Frenhofer. Há qualquer coisa de surpreendente aí: não parece haver espaço para a dúvida de Frenhofer antes do tempo de Balzac. É a partir de Frenhofer, aliás, que a dúvida se projeta como marca registrada do artista em tempos futuros — Cézanne está entre as primeiras vítimas e, não por acaso, se identifica tão intensamente com a personagem. O depoimento é de Émile Bernard, amigo pessoal de Cézanne: "Uma certa noite em que eu lhe falava sobre *Chef-d'œuvre Inconnu* e Frenhofer, o herói do drama de Balzac, ele se levantou da mesa, se pôs diante de mim e, golpeando o peito com o dedo indicador, ele se

[21] BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Org., trad. e estudo Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012, p.27.

apontava, sem uma palavra, mas com esse gesto repetido, como o próprio personagem do romance. Ficou tão comovido que as lágrimas encheram seus olhos".[22] Diria mais tarde Picasso: "Não é o que o artista faz que conta, mas o que ele é. Cézanne jamais teria me interessado se tivesse vivido e pensado como Jacques Emile Blanche, mesmo que as maçãs que ele pintara tivessem sido dez vezes mais belas. O que força o nosso interesse é a ansiedade de Cézanne — esta é a lição de Cézanne".[23] A lição de Cézanne é, antes de mais nada, a herança de Frenhofer: a dúvida se incorpora ao *pathos* do artista moderno.

Devo esclarecer algo aqui: quando digo que não parece haver espaço para a dúvida de Frenhofer antes do tempo de Balzac não quero dizer com isso que jamais houve espaço para a dúvida antes de Frenhofer (o que seria um absurdo). O que eu quero dizer é que a recepção deste pequeno conto de Balzac sugere a acolhida histórica, em caráter permanente, de um tipo bem específico de dúvida: a dúvida epistemológica. Sua gênese é resultado de uma conturbada indigestão — como a criatura do *blockbuster* espacial de Ridley Scott, *Alien*, ela explode das entranhas do século XVIII e consolida-se como bicho-papão em uma cultura cada vez mais dependente de conceitos para a apropriação do mundo. O século XIX (para ser bem esquemático) responde com a invenção da história, ou pelo menos de uma filosofia da história — o historicismo. Voltarei a isto mais adiante. Por ora, interessa a correção: Frenhofer sofre de dúvida epistemológica. O horror de Frenhofer ao descobrir que sua tela é só uma tela — um punhado de tinta caoticamente esparramada por uma superfície que, ao menos para o tempo de Balzac, ainda oferecia resistência a qualquer hermenêutica — reflete, portanto, o horror de toda uma era.

Ora, se não parece haver espaço para esse tipo de dúvida antes de Frenhofer, isto ocorre porque o renascimento da mimesis estabelece um jogo tripartite: definem-se ali mutuamente artista, teoria e crítica. A teoria é o que garante o estatuto da obra de arte. Uma obra bem sucedida só pode ser bem sucedida mediante a correta aplicação de um método. O

---

[22] "Un soir que je lui parlais du *Chef-d'œuvre Inconnu* et de Frenhofer, le héros du drame de Balzac, il se leva de table, se dressa devant moi et, frappant sa poitrine avec son index, il s'accusa, sans un mot, mais par ce geste multiplié, le personage même du roman. Il en était si ému que des larmes emplissaient ses yeux." DORAN, P.M. (org.) *Conversations avec Cézanne*. Edition critique présentée par P.M. Doran. Macula, 1986, p.65. Mais sobre a fascinação de Cézanne por Frenhofer em: ASHTON, Dore. *A Fable of Modern Art*. University of California Press, 1991, "Chapter Two: Cézanne in the Shadow of Frenhofer".

[23] "Ce n'est pas ce que l'artiste fait qui compte, mais ce qu'il est. Cézanne ne m'aurait jamais intéressé, s'il avait vécu et pensé comme Jacques-Emile Blanche, même si les pommes, qu'il avait peint étaient dix fois tout aussi belles. Ce qui force notre interet c'est l'anxiété de Cézanne — c'est cela, la leçon de Cézanne." entrevista por Christian Zervos em: ZERVOS, Christian (ed). *Cahiers d'Art*. Paris, v.X, 7-10, 1935, "Conversation avec Picasso", pp.173-178.

método é, também, aquilo que garante ao crítico seu privilégio: o exercício capacitado do *julgamento* (ou, se assim quisermos, é o que permite ao crítico "saber" mais sobre a obra do que o próprio artista que a realizou). No universo da mimesis, o método capacita ao artista produzir a ilusão necessária à obra — melhor artista é aquele que melhor produz a ilusão, escondendo do observador os instrumentos utilizados para a sua produção (a tinta, a tela etc.). A dúvida é circunstancial, e aparentemente se dissolve quando da recepção da ilusão. Isto porque a história da arte na era da arte acompanha a problematização de uma epistemologia que anuncia uma relação biunívoca entre conceito e objeto. A=B, logo B=A. Até que esta bomba estoure na pós-modernidade, uma obra de arte deve obedecer cegamente às regras que garantem, justamente, a produção de seu estatuto: é por isso que na era da mimesis é absolutamente impossível conceber um *ready made* como obra (ou, para não irmos tão longe assim, quaisquer das pinturas abstratas tão características do início do século XX).

A *dessubstancialização* do mundo (refiro-me ao progressivo abandono da teoria aristotélica que pressupõe uma *substância* como *matéria* e *forma* etc.) resulta numa proliferação de conceitos nem sempre compatíveis entre si; acompanha este processo a suspeita, cada vez mais presente, de que se há incompatibilidade conceitual talvez esta incompatibilidade seja o resultado de uma realidade sem lastro, "vazia" e, portanto, subordinada às perspectivas. A crise trará, como veremos, seu quinhão de consequências para os séculos XVIII e XIX — alguma coisa se quebra por ali, e caberá à primeira metade do século XX resolver o que fazer com os cacos. O historicismo resultante põe em evidência o mecanismo responsável pela produção das obras — e se, por um lado, os artistas descobrem-se livres de amarras conceituais, por outro lado descobrem também que são essas mesmas amarras as responsáveis pela distinção daqueles objetos a que convencionamos chamar de obras de arte. Algo como aquela piada que, não sem a devida dose de cinismo, conta a história de um trabalhador que descobre Marx e decide-se oprimido pelo patrão; para ver-se livre, pede demissão, só para retornar — arrependido — assim que seu dinheiro acaba, louco para ser oprimido novamente por um salário (sem dinheiro, a liberdade já não lhe parece tão interessante assim. A conclusão sugere que o materialismo histórico, ao menos hoje, deve ser mais atraente para aqueles estudantes que ainda dependem do salário alheio). O resultado, como já sugeri acima, é o acolhimento permanente da dúvida: ela ganha cidadania numa era

assombrada por definições movediças. E, se meu palpite estiver correto, talvez faça sentido pensar na dúvida como um termômetro.

1.3 **A imagem como pessoa**

Hans Ulrich Gumbrecht, em *Production of Presence*,[24] é quem reconstrói o processo. É difícil para nós, herdeiros de uma tradição hermenêutica, olharmos para o passado sem projetarmos para trás — como temos por hábito — naturalmente aquilo que herdamos: uma certa maneira de nos referirmos a nós mesmos e ao nosso lugar no mundo. Basta, no entanto, batermos os olhos numa obra como *Madonna e o Menino* (fig.1), de Duccio di Buoninsegna, para nos apercebermos de que nem sempre o passado acomoda nosso habitat cognitivo contemporâneo.

Na Toscana do *Trecento* as imagens bizantinas tão características da idade média pavimentam o caminho para aquilo que se tornaria a arte (como a conhecemos) na Renascença. As pinturas de Duccio di Buoninsegna (1255-1319), Simone Martini (1284-1344) e dos irmãos Pietro (1280-1348) e Ambrogio Lorenzetti (1290-1348), na cidade de Siena, e as de Cimabue (1240-1302) e Giotto (1266-1337), em Florença, são o que temos de mais próximo de um *blueprint* para o abandono progressivo do "realismo simbólico" bizantino. *Madonna e o Menino* interessa-nos, precisamente, pelo diálogo que a técnica trava com a tradição que fica para trás: qualidades que se tornarão cada vez mais importantes para os séculos seguintes são colocadas aqui a serviço de uma materialidade medieval; materialidade que, ao menos para a pintura, não tardará a sucumbir sob o peso técnico dessas mesmas qualidades. Explico: na idade média, espera-se das imagens que estimulem todos os sentidos. Sua materialidade não trata somente da experiência visual — as imagens querem invadir a realidade com uma presença sensória mais ampla. Este é o motivo pelo qual, no século IX, o *relief icon* (e não a pintura) emerge como principal *medium* para a criação de

[24] GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004.

imagens.[25] A qualidade tátil em *Madonna e o Menino* responde a um horizonte que produz imagens como — *pessoas*. Já chego na "pessoalidade" da imagem medieval. Por agora, quero insistir na seguinte hipótese: se a pintura conquista espaço como *medium* privilegiado para a produção de imagens no Renascimento, ela não pode fazê-lo sem dialogar com uma realidade que não *experimenta* as imagens exclusivamente através dos olhos. Mas os objetos produzidos pela pintura não são propriamente táteis: muito embora se possa dizer que possuam, metaforicamente, algo como uma qualidade "tátil", esta qualidade não é sentida pelo toque, mas pelos olhos. Como resolver? Ora, através da ilusão — do desenvolvimento da técnica. A técnica neste sentido emerge como passaporte para uma experiência realista — no sentido medieval — da imagem.

Retorno à pintura de Duccio. Reparem nos dedos: para começar, ainda que alongados, são bem proporcionados. Já não lembram tanto os dedos de extra-terrestre do ícone medieval. Uma das mãos da criança está parcialmente fechada, a outra se esconde por detrás do véu que toca; a mão da *Madonna* que sustenta a criança tem os dedos dobrados "para dentro". Para que a técnica funcione, o observador deve ser levado a imaginar aquilo que a tela não mostra — o que só é possível numa pintura que não falha em provocar a ilusão. Não é só a mão da criança que busca o contato com a mãe — a criança também a toca com o pé. A disposição dos corpos é naturalizada, e a acompanha o desenvolvimento da expressão (cada vez mais) humana: o rosto pensativo da *Madonna* parece antecipar a crucifixão do próprio filho (influência, talvez, de observação direta do púlpito da Catedral de Siena, esculpido por Nicola Pisano entre 1265-68). Há, é claro, uma preocupação com o espaço tridimensional da imagem: o fundo chapado é marca de um bizantino que projeta o espaço para "fora" — a sensação de que a *Madonna* salta para o nosso mundo, no entanto, é acentuada pelo contraste do fundo com a "fisicalidade" da imagem, tão perceptível no aspecto fluido das vestimentas. Um parapeito estende ao observador o espaço atemporal do sagrado: ele antecipa a separação de dois mundos, e permite ao observador espiar "por cima do muro" — para uma realidade cada vez mais distante. Abaixo do parapeito, já para fora da imagem, uma espécie de cicatriz

[25] Esta é a tese de Bissera Pentcheva em *The Sensual Icon* — nunca soubemos entender as imagens medievais porque "lemos" o bizantino contaminados pelo Renascimento de um Vasari. "In the display and performance of the Byzantine mixed-media icon", diz a autora, "all five senses were engaged, leading to *synaesthesis*. Viewed in its original setting of shifting daylight and flickering candles and oil lamps, the icon's surface of gold, enamel, and precious stones changed appearances. It is this spectacle that defined the synaesthetic perception of Byzantium, sight experience also as touch, hearing, smell and taste". Cf.: PENTCHEVA, Bissera. *The Sensual Icon: space, ritual, and the senses in Byzantium.* Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2010, "Introduction".

na moldura original revela um propósito bem diferente daquele a que a obra se presta hoje, no *The Metropolitan Museum of Art* de *New York*: as duas marcas escurecidas são o provável resultado do calor emitido, ao longo do tempo, pelas chamas de duas velas.



FIGURA 1 Duccio di Buoninsegna, *Madonna e o Menino*, ca.1290-1300.[26]

A recepção das imagens na esteira da idade média conta a história de uma literalidade alienígena para nós, habitantes de uma futura (e já distante) cultura epistemológica. As marcas das velas dão testemunho do que deixamos para trás: uma percepção monista da realidade.

[26] BUONINSEGNA, Duccio di. *Madonna and Child*, tempera and gold on wood, ca.1290-1300 (The Metropolitan Museum of Art, New York). Disponível em: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/438754?img=0> Acesso em 26 de março de 2014.

Por monismo quero dizer, a esta altura, algo tão simples quanto a não separação de espírito e matéria. Neste sentido, uma percepção *monista* da realidade deve se opor a um modo de perceber que remonta à tradição *metafísica* inaugurada (ao menos em termos conceituais) pela lógica binária cartesiana. Como o termo *metafísica* também reivindica uma conturbada carreira conceitual, vejo-me obrigado a prestar outro esclarecimento. Por *metafísica* faço alusão, como o faz Gumbrecht, à perspectiva acadêmica (ou teórica) que pressupõe um baixo "valor de mercado" para aquilo que aprendemos a identificar como "matéria" ou "aparência" de um dado fenômeno — *locus* que deve ser ultrapassado precisamente na direção do que nos é ocultado, qualquer sentido "mais profundo" ao qual atribui-se, em contrapartida, um "alto valor" epistêmico.[27] No horizonte monista da idade média, o sentido do mundo e de tudo o que nele está contido é dado pelo Senhor no ato da criação — o espírito integra, portanto, a própria materialidade dos objetos. É por isto que para o habitante da idade média e, podemos também supor, os contemporâneos de Duccio, uma imagem como *Madonna e o Menino* não representa — ao menos não no sentido hermenêutico — uma divindade que se "esconde" no além-mundo. A imagem evoca uma presença real, e não figurativa: ela é investida de *pessoalidade*.[28]

A imagem como pessoa. A mera sugestão de que imagens podem ser tratadas como coisas vivas nos causa estranhamento. Este estranhamento não é gratuito: ele já se faz sentir no século XVI de um Giorgio Vasari, para quem a pintura medieval só pode ser expressão de um "estilo grego tosco". A mimesis, então, já havia se estabelecido como traço definidor de uma cultura epistemológica (cada vez mais) moderna — a pintura como "janela" vai marcar o surgimento da modernidade como era da hermenêutica. O mundo é cindido em dois: as imagens agora são cópias, e algumas copiam melhor do que outras. A tradução do passado a partir deste habitat cognitivo futuro resultou por muito tempo em reducionismo anacrônico — no caso da história da arte, reducionismo estético, no mínimo por refletir a história vasariana do progresso da mimesis (como o faz, a título de exemplo, Gombrich em *Arte e Ilusão*). O

---

[27] Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004, "Metaphysics: A Brief Prehistory of What Is Now Changing".

[28] Sobre o estatuto da imagem na idade média, dirá Hans Belting: "The image, understood in this manner, not only represented a person but also was treated like a person, being worshiped, despised or carried from place to place in ritual processions: in short, it served in the symbolic exchange of power and, finally, embodied the public claims of a community." Em: BELTING, Hans. *Likeness and Presence: a History of the Image before the Era of Art*. Trad. de Edmund Jephcott. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994, "Foreword".

que escapa é um horizonte histórico que não experimenta (e nem pode experimentar) a realidade como superfície material a ser interpretada. Ora, se este horizonte não admite a separação cartesiana entre sujeito e objeto, também não pode admitir, por motivos óbvios, a cizânia que se estabelece na era moderna entre ciência e religião. É esta a constatação por detrás da crítica de Robert N. Bellah ao que ele chama de "mito iluminista da secularização", potencializado de modos diferentes por Durkheim, Marx, Freud e Weber. Para a tradição que aí se estabelece, símbolos religiosos são pouco mais que metáforas a serem decifradas numa espécie de jogo de soma zero entre religião e ciência (quanto mais religião, menos ciência, e vice-versa). Concede-se, no máximo, que escondam qualquer verdade mais "profunda" — cabe à hermenêutica, à interpretação, à intervenção cirúrgica da razão, o seu desvelamento. A alternativa de Bellah faz notar a linha que separa nossa própria cultura epistemológica da cultura epistemológica da idade média: sua premissa, o "realismo simbólico", propõe um encontro no mesmo nível, por assim dizer, com os símbolos religiosos. É claro, só podemos encontrá-los "no mesmo nível" mediante um esforço que nos afaste de nosso habitat epistemológico e nos aproxime daquele da idade média, em que os símbolos religiosos *expressam* uma realidade completa e não simplesmente a representam. O realismo simbólico admite a materialização tangível de ideias abstratas (abstratas para uma cultura predominantemente hermenêutica, como é a nossa) — os símbolos não chegam a representar a realidade porque, justamente, *a incorporam*.[29] É por isto que podemos dizer que a mesma presença que *Madonna e o Menino* incorpora é escoltada à Catedral de Siena em 1311, como nos conta uma das crônicas — atribuídas a Agnolo di Tura — que descrevem a recepção de ainda outra obra de Duccio, a *Maestà*:

> E o dito painel [a Maestà] os sieneses conduziram à catedral pelo meio-dia de 9 de junho, em grande devoção e procissão, com o bispo de Siena […], todos os clérigos da catedral e todas as religiões de Siena, e os nobres e oficiais da cidade, o magistrado e o capitão e todos os cidadãos em tudo muito dignos, com lâmpadas acesas em mãos; e assim mulheres e crianças com muita devoção andaram por Siena em torno do Campo [Piazza del Campo], em procissão, soando todos os sinos para glória; e durante todo o dia as lojas permaneceram fechadas para devoção, fazendo-se em Siena muita caridade para as pessoas do povo, muita pregação e orações para Deus e sua Mãe, a madonna sempre virgem Maria, que ajuda a preservar a paz e

[29] Cf.: BELLAH, Robert N. "Christianity and Symbolic Realism". Journal for the Scientific Study of Religion, Vol.9, No.2 (summer, 1970), pp.89-96; BELLAH, Robert N. "Response to Comments on 'Christianity and Symbolic Realism'". Journal for the Scientific Study of Religion, Vol.9, No.2 (summer, 1970), pp.112-115; BELLAH, Robert N. "Between Religion and Social Science". In: *Beyond Belief.* New York: Harper, 1970, pp. 237-259.

> melhorar o bom estado da cidade de Siena e sua jurisdição, como advogada e protetora desta cidade; e protege a cidade contra todo o perigo e maldade.[30]

Esta maneira de se relacionar com imagens é diametralmente oposta àquela que o Renascimento faz chegar aos nossos tempos. O museu pode ser lido como sua metáfora: a abertura das portas do *Louvre* em 1793 não é outra coisa senão a materialização de um modo de relacionamento com as imagens. Como instituição, o museu promove entre o observador e a obra uma relação analítica, asséptica; sua função se assemelha àquela do mausoléu — guardar os mortos. Salas amplas e iluminadas nos convidam a esta experiência tão caracteristicamente moderna da imagem: elas estão ali para serem interpretadas. As coleções, por vezes descoladas da própria história, já no século XVIII friccionavam a narrativa vasariana (o progresso das artes) com a tese da atemporalidade da obra-prima (esta chega ao romantismo por influência de Winckelmann).[31] A experiência do observador é condicionada pelos comentários que se reproduzem nos catálogos, boletins e demais textos explicativos que costumam acompanhar as exposições. O resultado é o aumento progressivo da distância entre observador e obra — o espaço é preenchido por um número crescente de comentários, que proliferam na mesma medida em que se espera, através deles, apreender qualquer coisa como o "sentido" da obra. Por fim, a própria obra desaparece — torna-se, como veremos, hermética, desnecessária, um *excesso*. O que a hermenêutica inaugura, para além das paredes do museu como metáfora, é uma nova forma de vida. Para ela, o mundo se desdobra como texto, como comentário. A guinada acadêmica que o século XX assistiu na direção de um substancialismo de resistência (na contramão da interpretação) tem a ver, como captura tão bem Gumbrecht, com um sentimento exacerbado de *perda do mundo*. Este sentimento é o resultado de uma paradoxal hipertrofia hermenêutica: paradoxal porque, na mesma medida em que pensamos nos aproximar das coisas do mundo ao nos perguntarmos pelo seu *sentido*, nós nos afastamos

---

[30] "E la detta tavola i Sanesi la condussero al duomo a dì 9 di giugno i' mezedima, con grandi divotioni e procissioni, col vescovo di Siena messer Rugeri da Casole, con tutto il chericato di duomo e con tutte le religioni di Siena, E signori co' gl'ufitiali de la città, podestà e capitano e tutti i cittadini di mano e mano più degni, co' lumi acesi i' mano; e così doppo le donne e' fanciulli con motta divotione andoro per Siena intorno al Canpo a procissione, sonando tutte le canpane a gloria; e tutto questo dì stero le buttighe serate per divotione, facendosi per Siena molte lemosine a povare persone co' molti orationi e preghi a Dio e la su Madre, madonna sempre ve[r]gine Maria, che aiti conservi e accresca in pace e buono stato la città di Sienna e sua juri[s]ditione, come avocata e protetrice d'essa città; e scanpi da ogni pericolo e da ogni malvagio contra esse." Cf. SATKOWSKI, Jane Immler. *Duccio di Buoninsegna: The Documents and Early Sources*. Edited and with an Introduction by Hayden B.J. Maginnis. Georgia Museum of Art, University of Georgia, 2000, p.102.

[31] Cf. BELTING, Hans. *The Invisible Masterpiece*. Translated by Helen Atkins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, capítulo 1: "The Farewell to *Apollo*".

de sua superfície. As sucessivas tentativas de apreender o mundo em profundidade deixam escapar o próprio mundo naquilo em que ele se mostra — para os nossos *sentidos*.

1.4 **O efeito Górgias**

Isso não significa que sejamos herdeiros *exclusivos* dessa tradição moderna. A atividade de extração de sentido que caracteriza a hermenêutica purga nossas relações com as imagens (e coisas do mundo) daquele fascínio sensual e mágico, comumente atribuído — ao menos para essa tradição — a um passado mítico e ingênuo; mas há momentos em que a superfície oferece resistência e — numa explosão de violência para os sentidos — perfura as camadas de interpretação, invadindo assim, com sua presença, o espaço supostamente neutro do significado. *Le Tentazioni del Dottor Antonio* (fig.2), de Federico Fellini, ilustra bem o jogo *fisiológico* que se estabelece entre observador e imagem quando a hermenêutica falha em neutralizá-la. O filme trata da luta do Dr. Antônio (Peppino de Filippo) contra a imagem de um *outdoor* instalado em frente ao seu apartamento: o carola se choca com a loiríssima Anita Ekberg, estendida como uma Vênus com um copo de leite na mão (*bevete più latte!*, repete a música que acompanha a peça publicitária). Sua campanha pela remoção da imagem torna-se uma obsessão; por fim, progride num colapso nervoso: a imagem responde! Faz-lhe caretas, mostra-lhe a língua. Dr. Antônio decide confrontá-la — é quando a imagem "salta" para fora do *outdoor*. "Estou viva!", diz ela, agora uma mulher de proporções gigantes. Como extensão física dos desejos do protagonista, ela o agarra, acomoda-o entre seus seios, provoca-o. O jogo se prolonga até que o homenzinho, numa investida quixotesca, arremessa uma lança em direção à mulher: a lança se aloja no *outdoor*, agora restituído de sua imagem — inerte. Efeitos de presença comumente fazem notar o aspecto paradoxal de nossas relações com as imagens: na dinâmica do corpo, as imagens não são elementos *passivos*; elas não *habitam meros objetos*. Como a Anita Ekberg do anúncio de leite, elas deixam de ser inofensivas ao invadirem o espaço do real — é como se também exclamassem "estamos vivas!".



FIGURA 2 Still de *Le tentazioni del dottor Antonio* (dir. Federico Fellini, 1962).[32]

A pergunta pelo *sentido* nos afasta, justamente, dessa intrusão das imagens naquilo que afeta nossos corpos de forma mais imediata — é como se, ao perguntarmos pelo *sentido*, quiséssemos nos proteger da superfície material dos objetos (daquilo que deles se nos apresenta para os *sentidos*). Não é uma tarefa difícil identificar, aliás, os efeitos estarrecedores dessa tensão (entre efeitos de *presença* e mecanismos de defesa *hermenêuticos*) ao longo do século XX — a tensão é, ela mesma, a marca do nosso presente horizonte histórico (o qual, por falta de um nome melhor, convencionamos chamar de *pós-modernidade*). O fato é que do cinema aos anúncios publicitários, do rádio e televisão aos computadores, celulares, *tablets* e internet, o virtual se distancia da sua raiz etimológica (como aquilo que não possui existência física) na medida em que materializa-se (e torna-se tangível) para os nossos *sentidos*. A pressão faz-se sentir na progressiva substituição daquele modo de expressão tradicionalmente ligado à hermenêutica, o texto, por *media* cada vez mais apelativos para os nossos corpos. O fundamental da *disputa* já se deixa antever num texto tão antigo quanto *Elogio de Helena*, de Górgias, para quem as *imagens* (sejam elas promovidas pelo *discurso* ou por outros *media*)

[32] Em *Boccaccio '70*, antologia dirigida por Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica, 1962.

possuem a capacidade de atingir nossos corpos físicos de maneira *física* e *imediata*.[33] Ora, se as imagens nos fazem sorrir e chorar, se algumas provocam espanto e, diante de outras, nos prostramos em reverência, isto não ocorre por que as consideramos *meras imagens* e/ou seus veículos de expressão *meros objetos*. Coisas que julgamos ser meras imagens/objetos admitem tudo — o mesmo não se pode dizer, é claro, daquelas coisas que investimos de *pessoalidade.* Essas experiências tornam óbvia a dinâmica de nossa *dupla-consciência*: admitimos com naturalidade, se nos perguntam, que as imagens (na medida em que *habitam* objetos) não são coisas-vivas; ao mesmo tempo, parecemos estar sempre dispostos a nos comportarmos como se fossem, como se possuíssem mentes, desejos etc. O *insight* é de William J. T. Mitchell, para quem esse duplo tratamento dá sinal daquilo que a era moderna nunca pôde se livrar por completo: o poder de personificação que as imagens possuem sobre nós.[34]

Não surpreende, portanto, que Fellini tenha escolhido o *outdoor* como veículo para uma imagem que incorpora os desejos do protagonista. As imagens em anúncios publicitários resultam de um esforço direcionado: como os ícones medievais, elas devem invadir a realidade sem mediação. Seu propósito é o de estimular a personificação direta do *desejo* — daí a conexão entre o *boom* da publicidade como indústria no início do século XX e a redescoberta de um modo de relacionamento com as imagens. Uma vez que entendemos isso, torna-se evidente a semelhança entre o tipo de relação que as imagens publicitárias querem estimular e o efeito produzido pelo típico ícone bizantino ao longo da idade média.[35] A produção deste efeito (de *presença*) depende da eliminação da distância entre observador e

---

[33] "Por meio da visão a alma é marcada também em seus modos […] Muitos caem em sofrimentos vãos e em doenças terríveis e em loucuras incuráveis de tal modo a visão inscreveu no pensamento imagens dos acontecimentos vistos […] Assim, naturalmente, umas coisas afligem, outras provocam desejo à vista. Muitas coisas, em muitos, produzem amor e desejo de muitos feitos e corpos" — em: GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Trad. de Daniela Paulinelli. Belo Horizonte: Anágnosis, 2009 [Apresenta as traduções de textos gregos realizadas pelo grupo Anágnosis, da UFMG.] Disponível em: <http://anagnosisufmg.blogspot.com.br/2009/11/elogio-de-helena-gorgias.html> Acesso em 25 de setembro de 2014.

[34] MITCHELL, W. J. Thomas. *What do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

[35] W.J.T. Mitchell chega a sugerir uma relação entre a palavra *drawing* e o desejo. Na língua inglesa, *drawing* — além do ato de traçar ou rabiscar linhas — significa também atrair, puxar, trazer. O desejo seria, neste sentido, uma força de atração (*a drawing*), e o ato de desenhar o resultado desta força na formação de uma imagem. A relação que se estabelece entre observador e imagem é, portanto, direta: a imagem incorpora o desejo do observador, que vê-se refletido nela como um Narciso. Não há equivalente para a palavra *drawing* na língua portuguesa — quando ela se refere ao ato de traçar linhas, simplesmente a traduzimos por "desenhar". Cf. MITCHELL, W. J. Thomas. *What do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, capítulo 3: "Drawing Desire".

imagem, o que a indústria procura promover através de um refinamento contínuo de suas fórmulas. Para não ficarmos só no abstrato, vale observar como uma miniatura bizantina do século XI (fig.3) dita a norma para a produção de imagens publicitárias no século XX. Uma imagem já desgastada de Cristo precede o salmo 77 — ela confronta o observador e, se levarmos em conta as palavras de abertura do salmo, parece nos *falar* diretamente: "Escutai, ó meu povo, a minha lei; inclinai os ouvidos às palavras da minha boca".[36] Essas palavras são, para nós, especialmente reveladoras. A princípio, parecem pedir algo bizarro: para que inclinar os ouvidos para uma imagem que não *emite som*? Uma leitura fácil seria assumir que a linguagem é somente metafórica. O problema é que, ao tomarmos o texto somente como metáfora, entramos em contradição patente com aquilo que parece ser o propósito da imagem: ela personifica a *presença* de Cristo. A linguagem, portanto, não pode ser somente metafórica — ao contrário, ela reforça a sensação de que a imagem está *viva* (a boca é a boca de Cristo, e é Cristo quem *fala* diretamente ao observador). "Inclinai os ouvidos às palavras da minha boca" soa como um apelo à personificação: no caso da miniatura, é o que torna possível um engajamento em sinestesia (a imagem fala para os olhos). "Inclinais os ouvidos às palavras da minha boca" são as palavras presumidas de toda imagem publicitária.

Em alguns casos, essa afinidade é bastante óbvia. *Uncle Sam* (fig.4) de James Montgomery Flagg torna explícito o esforço para a produção do *mesmo efeito* produzido pela miniatura: a imagem crava o olhos no observador e nos fala diretamente (*eu quero você* etc.); o dedo parece saltar para fora da tela, como se não pudesse haver espaço para dúvida (*ei, estou falando com você*!). *Uncle Sam* é a personificação mais famosa dos Estados Unidos: ganhou notoriedade na arte de Flagg, criada para o recrutamento nos EUA durante a Primeira Guerra Mundial. Flagg vampirizou o desenho da versão inglesa de 1914, *Lord Kitchener Wants You*, no que talvez tenha sido a primeira reprodução de uma imagem que se tornou comum nas campanhas de recrutamento de diversos países (ela é, neste sentido, sempre a mesma). Aquele apelo direto tão característico de alguns ícones bizantinos vulgariza-se aí em propaganda política: preserva-se o efeito, mas perverte-se a imagem. Isto porque, como faz notar Mitchell, a imagem de recrutamento não se oferta como o Cristo da miniatura: ao

---

[36] Robert S. Nelson faz uma análise da miniatura e do manuscrito original em: NELSON, Robert S. "The Discourse of Icons, Then and Now". Art History 12, n.12 (June 1989): 144-155. Optei por traduzir o Salmo como Robert S. Nelson o apresenta — aparentemente, ela equivale ao versículo que abre o Salmo 78 da Bíblia de Jerusalém.

contrário, ela requer do observador justamente aquilo que lhe falta — seu corpo.[37] Nada mais irônico do que seu antecedente real ser supostamente um tal Samuel Wilson, distribuidor de carnes para o exército estadunidense na guerra de 1812 — *Uncle Sam* é um apanhador de corpos, e aqueles corpos recrutados por efeito de sua presença serão enviados à guerra como corporificações da imagem (ou, para dizer de um modo mais preciso, do mesmo ideal que a anima). Até aí tudo bem — mas o leitor deve estar se perguntando, com razão, se essa estranha afinidade entre imagens publicitárias e ícones bizantinos não está sendo *forçada* pela escolha de uma imagem publicitária *óbvia demais*. Não penso que seja o caso: se a publicidade é uma indústria da *presença*, não existem escolhas menos óbvias.[38] É o que se torna evidente quando analisamos as peças publicitárias desenvolvidas pela Coca-Cola no início da década de 70 em torno do slogan "it's the real thing" (fig. 5).

A campanha se tornou, pelo menos desde *The Pervert's Guide for Ideology*,[39] a favorita de certa tradição marxista: para ela, "it's the real thing" (*esta é a coisa real*) reflete o *surplus* de uma "mercadoria perfeita". A "coisa real" seria aquele excesso de prazer para além das qualidades materiais do objeto (dado que as qualidades materiais de uma Coca-Cola dificilmente satisfazem alguma necessidade básica); nós seguimos consumindo Coca-Cola simplesmente porque aquilo que ela incorpora, o "em si" do desejo (seu ilusório *surplus*), nunca pode ser plenamente satisfeito (no que ele deixaria de ser desejo). O problema aí é que a materialidade, a superfície da imagem, perde em importância para algo que não se mostra, aquilo que ela deve ocultar: a "coisa real" não é a imagem. Corre-se o risco, assim, de se reduzir *toda imagem* a um *conceito* — seu *sentido* é qualquer coisa que não a própria imagem. Tomar as palavras pelas coisas parece ser sempre um ônus do trabalho do filósofo e do crítico, e muito facilmente nos esquecemos daquela lição que nos foi legada por Górgias, para quem as imagens possuem também o poder de afetar nossos corpos, nosso *pathos*, com uma fisicalidade (para não dizer *violência*) de fazer corar qualquer distanciamento hermenêutico.

---

[37] Até onde sei, Mitchell é quem primeiro chama a atenção para a afinidade entre o *Uncle Sam* de Flagg e a miniatura bizantina apresentada por Robert S. Nelson. Cf. MITCHELL, W. J. Thomas. *What do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, capítulo 2: "What Do Pictures Want?".

[38] Eric Jenkins chega a sugerir, a título de exemplo, uma afinidade entre a forma visual dos ícones desenvolvidos pela empresa *Apple* e os ícones ortodoxos. Seu argumento é o de que a promoção de um modo de relacionamento como o do *realismo simbólico* parece conferir à corporação e aos seus produtos um *valor de culto*. Em: JENKINS, Eric. "My iPod, My iCon: How and Why Do Images Become Icons?". Critical Studies in Media Communication, vol.25, n.5, 466-489, 2008.

[39] *The Pervert's Guide for Ideology*, direção de Sophie Fiennes, roteiro de Slavoj Žižek, 2012.

Ora, se as imagens devem sempre nos reconduzir a nós mesmos, a minha impressão é a de que elas só podem fazê-lo naquilo que *revelam*: o desejo se mostra, se imprime na superfície da imagem — para os *sentidos*. No limite,"It's the real thing" parece assim querer afirmar a imagem: a imagem é *real*, e ela é *real* à moda de Górgias, isto é, sua realidade está em que *ela afeta diretamente nossos sentidos*.





FIGURA 3 Ícone Bizantino: Cristo, *Psalter and New Testment*, ca.1084.[40]

FIGURA 4 James Montgomery Flagg, *Uncle Sam*, 1917.

A esta altura torna-se difícil deixar passar a semelhança entre a peça da Cola-Cola e o *Uncle Sam* de Flagg: o propósito aí é o de trazer adiante aquele elemento tátil tão característico das imagens medievais — fazer a imagem, literalmente, saltar para fora. O "efeito Górgias" não é outra coisa que o *efeito de presença*: por que se fazem sentir *reais* é que *Uncle Sam* pode recrutar, a Coca-Cola fazer salivar etc. É claro, em se tratando da produção deste efeito, alguns *media* são, em si, facilitadores, na medida em que estimulam uma recepção sensória mais *cheia* (ou ampla) da imagem. Ainda que eu hesite em seguir Marshall McLuhan em sua tentativa de distinguir entre *hot media* e *cool media* (a possibilidade de que se termine mais confuso do que se começou é grande), há aí um *insight* que, com alguma reserva, vale ser preservado: um *hot medium* é capaz de inundar alguns dos

[40] Manuscrito ilustrado: *Psalter and New Testment* (D.O. MS3, f.39), tempera, gold leaf, and ink on vellum, ca. 1084 (Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington DC.). Disponível em: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/44659780> Acesso em 01 de setembro de 2014.

sentidos do observador de informações em alta definição, admitindo, assim, uma maior *atividade* da imagem (o que resultaria, em princípio, numa maior passividade do observador); um *cool medium*, ao contrário, não favorece a transferência de informações em alta definição e, neste sentido, admite uma maior atividade do observador, que deve preencher as lacunas deixadas em branco pelo meio (o que resultaria numa maior passividade da imagem).[41] A ideia é forte, e reaparece, ainda que com outra roupagem, em *Produção de Presença* de Gumbrecht: se nosso relacionamento com as coisas do mundo traduz-se em uma tensão entre efeitos de presença e hermenêutica, alguns *media* parecem estimular — em função de sua própria natureza — mais um tipo de relação (ou *reação*) do que outro.[42] A reserva deve-se à crítica fácil (mas nem por isso menos verdadeira) de que o argumento pode conduzir a um determinismo tecnológico difícil de engolir — e levar a crer que o tipo de relação que nós travamos com uma dada imagem depende unicamente do *medium* em que ela *habita*. Em McLuhan o problema é agravado: se o conteúdo de um *medium* é sempre um outro *medium*, a *imagem* passa a ser um elemento fantasmagórico, uma espécie de ilusão que nos cega para o fato de que a única coisa que realmente importa é o próprio *medium* (entendido aí unicamente como suporte material — o que é estranho, dado o conjunto de práticas que são a ele agregadas e que permitem a sua produção e reprodução etc. em novas *formas de vida*. Faz mais sentido pensá-lo, como parece fazer W.J.T. Mitchell, como uma *instituição social complexa* — e aí nos aproximamos da teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann).[43]

---

[41] MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man.* Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 1994, capítulo 2: "Media Hot and Cold".

[42] Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004, "Epiphany/Presentification/Deixis: futures for the Humanities and Arts".

[43] "A medium, in short, is not just a set of materials, an apparatus, or a code that 'mediates' between individuals. It is a complex social institution that contains individuals within it, and is constituted by a history of practices, rituals, and habits, skills and techniques, as well as by a set of material objects and spaces (stages, studios, easel paintings, television sets, laptop computers)." Em: MITCHELL, W. J. Thomas. *What do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p.213.



FIGURA 5 Coca-Cola, *It's the Real Thing*, 1970.[44]

É aí que devemos nos afastar de McLuhan: isto porque um mesmo *medium* pode estimular modos de relacionamento distintos (uma pintura, por exemplo, apesar de ser considerada pelo autor um *hot medium*, pode dar vazão a uma experiência mais *ativa* ou mais *passiva* da parte do observador). O tipo de relacionamento que travamos com as imagens não me parece ser um produto direto dos *media* em si (muito embora, vale reforçar, alguns *media* favoreçam mais um tipo de relação do que outro etc.) — ele depende, também, do desenvolvimento de diferentes modos de percepção. A minha impressão é a de que estes modos de percepção podem ser estimulados (em maior ou menor grau) pelo desenvolvimento de diferentes técnicas no exercício de um *medium*, independentemente de serem considerados *hot* ou *cold*. O que eu quero sugerir é que, se devemos considerar os *media* como extensões dos nossos sentidos (como quis McLuhan), não podemos simplesmente ignorar o fato de que nossos sentidos se relacionam de maneira ambígua com os objetos. Para dar prova disso, gostaria de chamar a atenção para um evento — quero apostar que um *acidente histórico* (a história como disciplina dificilmente admite *acidentes*: mas como a própria disciplina da história se projeta como resultado deste acidente em particular, peço perdão pelo oxímoro) —

[44] Disponível em: <http://www.adbranch.com> Acesso em 01 de setembro de 2014.

constitutivo da mudança de percepção responsável pela transição entre o modelo de auto-referência em vigência no período medieval para o modelo de auto-referência moderno.

1.5 **Perspectiva e hermenêutica**

Não há ciência sem hermenêutica, e não há hermenêutica sem perspectiva. Isto porque as ciências resultam de uma inclinação pela interpretação: e a interpretação, como se sabe, depende da pressuposição de que a superfície não basta — um corte em profundidade está na origem de tudo o que chamamos "ciência", de Platão a Max Planck. Não há corte em profundidade sem perspectiva, e daí a minha suspeita: onde quer que tenha florescido a perspectiva, a disposição mental para o exercício das ciências também parece ter florescido.[45] Se eu estiver correto, a *pintura como janela* emerge como mais que uma simples metáfora para a tradição hermenêutica na *modernidade* — ela é a sua *causa* (ou, para ser menos enfático, dá a sua condição de possibilidade). Foi Johan Huizinga que, em seu *O Outono da Idade Média*, lançou a tese de que devemos considerar os séculos XIV e XV "não como o anúncio da Renascença, mas como o final da Idade Média, o último sopro da civilização

---

[45] Em minha (antecipada) defesa, penso haver qualquer afinidade entre essa suspeita e o "processo" filosófico que levou à condenação da obra de Eurípedes — de F. Schlegel a Nietzsche. Em F. Schlegel, a crítica da *poesia moderna* como *racional* e, portanto, *artificial* (em oposição, é claro, ao ideal de uma *poesia natural* — supostamente uma prerrogativa da *antiguidade grega*) resulta na sensação de que Eurípedes é condenado por ser *moderno demais* (ou seja: *racional*, *filosófico* demais) em passagens como a seguinte: "Se Ésquilo é um eterno modelo de rigorosa grandeza e entusiasmo espontâneo, Sófocles o é da perfeição harmônica. Eurípedes já mostra aquela insondável brandura que só é possível aos artistas decadentes, e sua poesia é, freqüentemente, apenas a mais engenhosa declamação" (SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.37). Em Nietzsche a correlação entre ciência e *profundidade* é mais óbvia: em *O Nascimento da Tragédia*, fala-se de *profundidade* mas não de *perspectiva* (nem mesmo de *mimesis*); a profundidade, no entanto, é sempre associada a um modo de percepção, o *socrático-filosófico* etc. Justamente por isso Nietzsche pode dizer de Eurípedes: "Com esse dom, com toda a clareza e agilidade de seu pensar crítico, sentara-se Eurípedes no teatro e se empenhara por reconhecer, como em uma pintura obscurecida, traço após traço, linha após linha, as obras-primas de seus grandes antecessores. E aí encontrara algo que não deve ser surpresa para o iniciado nos arcanos mais profundos da tragédia esquiliana: percebeu alguma coisa de incomensurável em cada traço e em cada linha, uma certa precisão enganadora e ao mesmo tempo uma profundidade enigmática, sim, uma infinitude do fundo. A mais clara figura ainda assim trazia consigo uma cabeleira de cometa, que parecia apontar para o incerto, o inclarificável" (NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §11). Uma visita à *História Natural* de Plínio talvez pudesse ter reforçado o argumento de Nietzsche por uma outra e inesperada via — a recomposição de uma *história da pintura* nos antigos deve revelar a *história da perspectiva* também como a *história da episteme*. Em todo o caso, mais sobre a condenação filosófica de Eurípedes em: BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. New York, Cambrigde University Press, 2005, cap.2: "Example: A.W. Schlegel and the early Romantic damnatio of Euripedes".

medieval, como uma árvore com frutos muito maduros, completamente desenvolvida".[46] Sou simpático a esta tese por um motivo muito simples: é possível que a transição radical da *idade média* para a *era moderna* deva-se mais a uma *continuidade* que a uma *ruptura*. Explico: as imagens produzidas na Toscana do *Trecento* pavimentaram o caminho para a arte na *era da arte* não em rejeição ao *bizantino*, mas como sua máxima afirmação — como produtos de um horizonte histórico que não experimenta as imagens como *meras imagens*. Para a tradição medieval, todos os cinco sentidos do observador deveriam ser engajados pela imagem — o resultado é uma experiência sensória mais ampla (via *synaesthesis*) ou, numa livre apropriação do conceito desenvolvido por Hans Ulrich Gumbrecht, *produção de presença*. À pintura, no entanto, falta a qualidade tátil dos ícones em relevo, e a minha impressão é a de que artistas como Duccio tiveram que investir no desenvolvimento da técnica *justamente* porque dialogam com a tradição em seu próprio tempo: a imagem deve ser capaz de se projetar "para fora", de *invadir a realidade*. A ilusão surge como artifício, e como artifício deve garantir essa experiência sensória mais ampla (*ao evocar a presença*) da imagem. É claro, o tiro acaba saindo pela culatra — o desenvolvimento da técnica redescobre a ambiguidade dos sentidos, o que, em última instância, resulta na *inversão* da relação estabelecida entre observador e imagem pela idade média. Em nenhum lugar o efeito é tão perceptível quanto na *Madonna Rucellai* (fig.6) de Duccio.

Como se vê, persiste aí a preocupação com o espaço tridimensional da imagem: o fundo chapado em dourado não é só uma fórmula para a demarcação espacial do sagrado, ele também promove a sensação de que a imagem se projeta para "fora", como que a saltar de um *portal*; na *Madonna Rucellai*, o efeito é maximizado pelo esboço de *perspectiva* que se deixa antever no desenho do trono. O que é verdadeiramente perturbador na imagem, no entanto, é a solução desenvolvida por Duccio para a projeção do espaço para fora: os *degraus* abaixo do trono. *Degraus*! Eles se diferenciam drasticamente da solução de Duccio para *Madonna e o Menino* (fig.1), o *parapeito*. O parapeito opera, como vimos, uma dupla função na imagem: ele *projeta* a imagem para fora e, ao mesmo tempo, a *separa* do observador; ele *conecta* a realidade do observador à realidade da imagem, mas não as *mistura* — ao observador é vedada a passagem para *dentro* da imagem. A via é de mão única. O mesmo não se pode dizer dos *degraus*: eles conectam a realidade do observador à realidade da imagem numa *via de*

[46] Cf. HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. Trad. Francis Petran Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010, "Prefácio à primeira edição", p.6.

mão dupla. Como efeito colateral, o espaço se desdobra também para *dentro*, em clara antecipação ao *efeito janela* renascentista. Essa duplicidade da imagem faz-se sentir como um convite ao olhar, que vê-se agora atraído para *dentro da tela*, para o espaço que se projeta por detrás da planaridade pictórica. A história da pintura, a partir daí, se confunde com a história da *hermenêutica* — quando a superfície da tela cede ao peso da técnica, o que entra em colapso é um modo de relacionamento com o mundo: o espaço se abre em *profundidade*.



FIGURA 6 Duccio di Buoninsegna, *Madonna Rucellai*, ca.1285.[47]

É importante reforçar: a abertura do espaço em *profundidade* não é somente metafórica; ela se incorpora à *fisicalidade do olhar* e, numa espécie de efeito rebote, expande-se velozmente como *habitat epistemológico* do homem moderno. Para o modelo de auto-referência que se impõe, o mundo — como a tela da pintura — convida para "dentro", para além da superfície material que apresenta aos *sentidos*. As coisas materiais, bem como o

[47] BUONINSEGNA, Duccio di. *Rucellai Madonna*, tempera and gold on panel, ca.1285 (Uffizi Gallery, Florence). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_-_Maestà_-_Google_Art_Project.jpg> Acesso em 01 de outubro de 2014.

próprio corpo humano, passam a compor essa *superfície* como (para usar a expressão cartesiana) *res extensae*. Conhecer agora é um processo que depende largamente de que se faça uma concessão ao convite *metafísico* de ultrapassamento da materialidade: a esta atividade de extração do conhecimento dá-se o nome de *interpretação* (atividade que, no século XIX, torna-se auto-consciente e funda-se como *hermenêutica* — ou *ciência da interpretação*). A *interpretação* pressupõe o homem — chancela Francis Bacon: "ministro e intérprete da natureza" — [48] como *agente* na produção do conhecimento*,* e quebra assim com a tradição medieval de que o conhecimento não se *produz* (para o homem medieval, só se conhece *passivamente*, por revelação da divindade). À atividade hermenêutica de *extração de sentido* acompanha um processo de *descorporificação do olhar* (o intérprete se vê como um *outsider* que *penetra* a superfície material): o resultado é uma percepção da figura humana como *puro intelecto*, *res cogitans*. O *olho da providência* (símbolo para *um deus que tudo vê*) é substituído pelo *olho alado de Alberti*, marca da transição para um horizonte histórico que associa o ato de *conhecer* à ocupação humana de um *determinado lugar* epistemológico (aquele antes atribuído a Deus). Faço referência, é claro, ao famoso auto-retrato fabricado por Leon Battista Alberti em uma plaqueta de bronze: ao lado esquerdo da plaqueta, logo abaixo do queixo de um austero Alberti, imprime-se a sua insígnia — um olho alado. A julgar pela radicalidade da mudança (um literal *colapso da superfície*) que por ora se opera, não surpreende que a inscrição deixada por Alberti no verso de seu auto-retrato soe quase como uma exclamação, um susto: *Quid Tum?*[49]

Para seguirmos com Gumbrecht, este *olho descorporificado* é o que irá compor o eixo vertical de um *campo hermenêutico* (*hermeneutical field*) em formação: o eixo horizontal é o reduto de um mundo puramente material. A atividade de interpretação se dá na *perfuração* da superfície material (das coisas do mundo) pelo eixo vertical, que deve *extrair* desta superfície

---

[48] Cf. *Novum Organum*, §1, §26. Em: BACON, Francis. *Novum Organum ou Verdadeiras Indicações Acerca da Interpretação da Natureza*. In: *Bacon*. Trad. e notas de José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção "Os Pensadores".

[49] Sobre o *olho alado* como visão *humana* (e não divina) *descarnada*, ver: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum?: O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2000, "O 'Olho Alado': *Quid Tum?*".

aquilo que ela supostamente oculta (o conhecimento, a verdade etc. — *como sentido*).[50] A idade média fica para trás e somos conduzidos para uma modernidade que se expressa pelo *dualismo cartesiano*: como resultado inevitável, o mundo se cinde em dois. Coube principalmente a Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, recuperar este movimento como fundacional para a crise de representatividade que irá eclodir por volta de 1800. Vale lembrarmos aqui que o *colapso da superfície* admite, como *solução moderna*, uma relação biunívoca entre as *palavras* e as *coisas do mundo* (para ficarmos com Foucault). Assume-se que, para cada coisa existente no mundo, deve haver um equivalente em texto (qualquer coisa como um *discurso original*) que a represente em sua completude: A=B. Este primeiro movimento se retroalimenta da ingenuidade de um *observador de primeira ordem* (a definição é de Niklas Luhmann)[51] que não duvida de sua capacidade de (como diz belamente Foucault) "fazer tudo falar".[52] Fazer tudo falar significa fazer as *coisas* se pronunciarem em relação a *si mesmas* (uma vez que ocultam o seu *próprio sentido*) — "fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário".[53] Para o *observador de primeira ordem* o problema da *designação* não se tornou *ainda* um problema: como ele não se pergunta pelo *lastro* do discurso que produz (isto é, como o *signo* se liga àquilo que ele *significa*; como A designa B), conhecer torna-se um produto direto do ato de interpretar. A pressuposição de que cabe ao discurso o *anúncio da verdade* resulta em um princípio de proliferação do próprio discurso: isto acontece porque, muito embora em cada discurso produzido encontre-se a presunção do anúncio da *verdade* (ou, se assim quisermos, da *última palavra*), nenhum discurso jamais é *auto-suficiente* (ele nunca se encerra sobre si mesmo); como resultado, a *apreensão da verdade* é sempre legada a um *discurso futuro*, e o anúncio desta verdade torna-

---

[50] "Very schematically, we may then describe this new, early modern view in which Western culture begins, over several centuries, to redefine the relation between humankind and the world as the intersection of two axes. There is a horizontal axis that opposes the subject as an eccentric, disembodied observer and the world as an assembly of purely material objects, including the human body. The vertical axis then stands for the act of world-interpretation through which the subject penetrates the surface of the world in order to extract knowledge and truth as its underlying meanings. I propose to call this worldview the '*hermeneutical field*'." Em: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004, p.27-28. Cf., também, GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: ed.34, 1998, "Cascatas de Modernidade".

[51] Cf. LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, cap.2: "Observation of the First and of the Second Order".

[52] FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.56.

[53] Ibidem, p.56.

se uma *promessa*. Constrói-se assim um motor discursivo que se abastece (em *looping*) da única coisa que produz, o *comentário*: a partir daí, saber torna-se "referir a linguagem à linguagem".[54]

So far so good: um *observador de primeira ordem* é aquele que, havendo cedido ao convite que a metafísica lhe faz, mergulha em direção a qualquer coisa como um *sentido*; como ele não duvida da própria capacidade em fazer *emergir* (como texto) representações perfeitamente adequadas às coisas do mundo, os comentários que produz se acumulam — como *conhecimento*. Para o homem do século XVIII a sistematização de todo o conhecimento assim produzido parece se impor quase como um prolongamento natural do processo de *acumulação* — talvez o maior empreendimento do século das luzes, a *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* personifica a ambição de uma era obcecada por dividir, classificar e ordenar os fenômenos que *interpreta*.[55] Na verdade, o *Discours Préliminaire* acena para um projeto bem mais ambicioso: o estabelecimento de uma matriz epistemológica permanente. É o que já deixa antever a *árvore* que Diderot e d'Alembert disponibilizam no cabeçalho da *Encyclopédie* (fig.7): a taxonomia do conhecimento humano que ela introduz — inspirada pela árvore do conhecimento descrita por Francis Bacon em *Of The Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Human* — [56] quer demarcar o território daquilo que *pode ser conhecido*. Está fora dos limites qualquer

---

[54] FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.56.

[55] Robert Darnton explora como essa espécie de *ímpeto organizacional* e *classificatório* parece se reproduzir, para além da própria Enciclopédia, em diferentes *formas de vida* do século XVIII: de um burguês que tem por projeto uma descrição completa de sua cidade (*Montpellier*) ao processo de investigação, catalogação e arquivamento de informações — da parte de um inspetor de polícia — sobre os intelectuais (como diz o próprio Darnton, uma "outra espécie de animal urbano"). DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986, "Um burguês organiza seu mundo: A Cidade como Texto", "Um inspetor de polícia organiza seus arquivos: A Anatomia da República das Letras" e "Os filósofos podam a árvore do conhecimento: A Estratégia Epistemológica da *Encyclopédie*".

[56] "As partes do conhecimento humano fazem referência às três partes do entendimento humano, que é a sede do saber: a *História* à sua *Memória*, a *Poesia* à sua *Imaginação* e a *Filosofia* à sua *Razão*" (*Livro Segundo*, p.112); "Em Filosofia, pode ocorrer que a contemplação do homem esteja dirigida a Deus, ou se estenda sobre a Natureza, ou se reflita e se volte sobre o próprio Homem. A partir de diversas indagações, emergem três conhecimentos: filosofia Divina, filosofia Natural e filosofia Humana ou Humanidade. Pois todas as coisas estão marcadas e estampadas com este caráter tríplice: o poder de Deus, a diferença da natureza e a utilidade do homem. Mas, dado que as distribuições e divisões do conhecimento não são como as várias linhas que se tocam em ângulo, e assim se reúnem num ponto, mas sim como os ramos de uma árvore, que antes de separar-se e diferenciar-se, confluem num tronco que em sua dimensão e quantidade é inteiro e contínuo, é, assim, conveniente, antes de passar à distribuição citada, estabelecer e constituir uma ciência universal, que, com o nome de *Philosophia Prima*, filosofia primitiva ou suprema, seja como a via principal ou comum que há antes que os caminhos se dividam e separem." (*Livro Segundo*, p.136). Em: BACON, Francis. *O Progresso do Conhecimento*. Trad., apresentação e notas de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 2007.

conhecimento que não seja um produto direto das sensações e da reflexão (a julgar pelo *Discours Préliminaire*, necessariamente nesta ordem, dado que as sensações *antecedem* a reflexão — como sua *causa*). É exatamente essa confiança proclamada nos próprios *sentidos* que se encontra na base da matriz epistemológica que se quer estabelecer:

> Nada é mais incontestável que a existência de nossas sensações. Portanto, para provar que elas são o princípio de todo o nosso conhecimento, é suficiente demonstrar que elas *podem sê-lo* […] A primeira coisa que nos é ensinada pelas sensações — e da qual elas não se distinguem — é o fato da nossa existência; segue-se daí que nossas primeiras ideias reflexivas devem se ocupar de nós mesmos, ou seja, devem se ocupar daquele princípio pensante constitutivo de nossa natureza e que não se distingue de maneira alguma de nós. A segunda coisa que nos é ensinada pelas sensações é a existência de objetos exteriores, dentre os quais devemos incluir nossos próprios corpos, uma vez que eles são, por assim dizer, externos, mesmo antes de termos desvendado a natureza do princípio pensante dentro de nós. Esses inúmeros objetos exteriores produzem sobre nós um efeito tão poderoso e continuado que nos ligamos verdadeiramente a eles e, poucos instantes após nossas ideias reflexivas terem voltado a nossa consciência para dentro, somos novamente forçados para fora pelas sensações que nos cercam por todos os lados — e que nos arrancam da solidão em que estaríamos confinados sem elas. A multiplicidade dessas sensações, a concordância que notamos no que produzem de evidência, as nuances que nelas observamos, e as reações involuntárias que elas nos fazem experimentar, comparados àquela determinação voluntária que preside nossas ideias reflexivas — e que se operam somente em função das sensações elas mesmas —, todas essas coisas produzem em nós o impulso irresistível de afirmar que os objetos que nós reportamos a essas sensações, e que nos parecem mesmo ser a sua *causa*, *existem*.[57]

É revelador o fato de que d'Alembert não parece muito preocupado em *justificar* seus argumentos: isso ocorre porque, como texto de abertura da *Encyclopédie*, a função do *Discours Préliminaire* é menos a de justificar e mais a de *apresentar* um determinado discurso como *conquista epistemológica* da era moderna (e nisso ele talvez prenuncie nossas revistas não-científicas de divulgação de C&T). O objetivo é o de fazer brotar essa

---

[57] "Rien n'est plus incontestable que l'existence de nos sensations; ainsi, pour prouver qu'elles sont le principe de toutes nos connoissances, il suffit de démontrer qu'elles peuvent l'être […] La premiere chose que nos sensations nous apprennent, & qui même n'en est pas distinguée, c'est notre existence; d'où il s'ensuit que nos premieres idées réfléchies doivent tomber sur nous, c'est-à-dire, sur ce principe pensant qui constitue notre nature, & qui n'est point différent de nous-mêmes. La seconde connoissance que nous devons à nos sensations, est l'existence des objets extérieurs, parmi lesquels notre propre corps doit être compris, puisqu'il nous est, pour ainsi dire, extérieur, même avant que nous ayons démêlé la nature du principe qui pense en nous. Ces objets innombrables produisent sur nous un effet si puissant, si continu, & qui nous unit tellement à eux, qu'après un premier instant où nos idées réfléchies nous rappellent en nous-mêmes, nous sommes forcés d'en sortir par les sensations qui nous assiégent de toutes parts, & qui nous arrachent à la solitude où nous resterions sans elles. La multiplicité de ces sensations, l'accord que nous remarquons dans leur témoignage, les nuances que nous y observons, les affections involontaires qu'elles nous font éprouver, comparées avec la détermination volontaire qui préside à nos idées réfléchies, & qui n'opere que sur nos sensations même; tout cela forme en nous un penchant insurmontable à assûrer l'existence des objets auxquels nous rapportons ces sensations, & qui nous paroissent en être la cause." Cf. *Discours Préliminaire* em: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc*. Eds. Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (ed), <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em 01 de outubro de 2014.

epistemologia como resultado direto do esforço filosófico de Bacon, Descartes, Newton e Locke. São eles (e não a enciclopédia!) que delimitam a fronteira do que pode ou não ser conhecido. A estratégia é interessante: ao reposicionar as categorias do *saber* em sua árvore enciclopédica, Diderot e d'Alembert não estariam (se levamos a sério o *Discours Préliminaire*) exatamente *propondo* uma nova cartografia do conhecimento, pelo menos não mais do que a *reconhecendo*. A pressuposição de que todo o conhecimento disponível é produto de uma certa maneira de se pensar o mundo (*conhecimento* = tradução *racional* daquilo que nos chega aos sentidos) só poderia resultar no que resultou: o conhecimento das coisas divinas é submetido ao tronco principal da *filosofia* e, portanto, à razão humana (não sem a devida dose de ironia: os ramos que se desdobram da "ciência de deus" pavimentam o caminho para a *divinação* e a *magia negra*).[58] É claro que a estratégia aí não é gratuita: o que está em jogo é a institucionalização da ocupação de um lugar *epistemológico*; a prerrogativa do *conhecimento* é transferida para um novo tipo de herói, o *philosophe* (o *olho de deus* é substituído pelo *olho da razão* etc.).

Mas existem problemas: já no *Discours Préliminaire*, d'Alembert tem de se haver com a costura de projetos filosóficos que não necessariamente se *completam* (Locke e Descartes). A solução de d'Alembert, como faz notar o historiador Robert Darnton, é reconciliar as diferenças diluindo-as no curso de uma história do *progresso*: progride-se, precisamente, em direção a uma meta comum, *a verdade* (em perspectiva de um arco mais amplo, é tentador traçar uma linha que conduza da estratégia discursiva empregada por Vasari em *Vida dos Artistas* — a história do progresso nas artes visuais etc. — ao Iluminismo com esteróides que foi o *positivismo*). D'Alembert está disposto a conceder que alguns filósofos tenham *errado* aqui e ali: esta é, afinal, a chave da conciliação, porque uma história do progresso deve necessariamente admitir uma história dos erros, sem a qual não faz sentido falar em acertos (a saída é brilhante: erros são acidentes de percurso e, em todo o caso, *condição de possibilidade* da história que se quer construir). De quebra, reforça-se a promessa de um desvelamento *futuro* da verdade, único resultado possível diante da *marcha inexorável da razão*. A ilustração criada por Charles-Nicolas Cochin para a folha de rosto da *Encyclopédie* captura bem o núcleo temático dessa narrativa: o filósofo é celebrado como herói, a razão é sua arma

---

[58] Cf. DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986, "Os filósofos podam a árvore do conhecimento: A Estratégia Epistemológica da *Encyclopédie*".

e a *verdade* (a meta comum) é uma donzela (na figura de Cochin, ela deve ser despida de seu *véu*…).

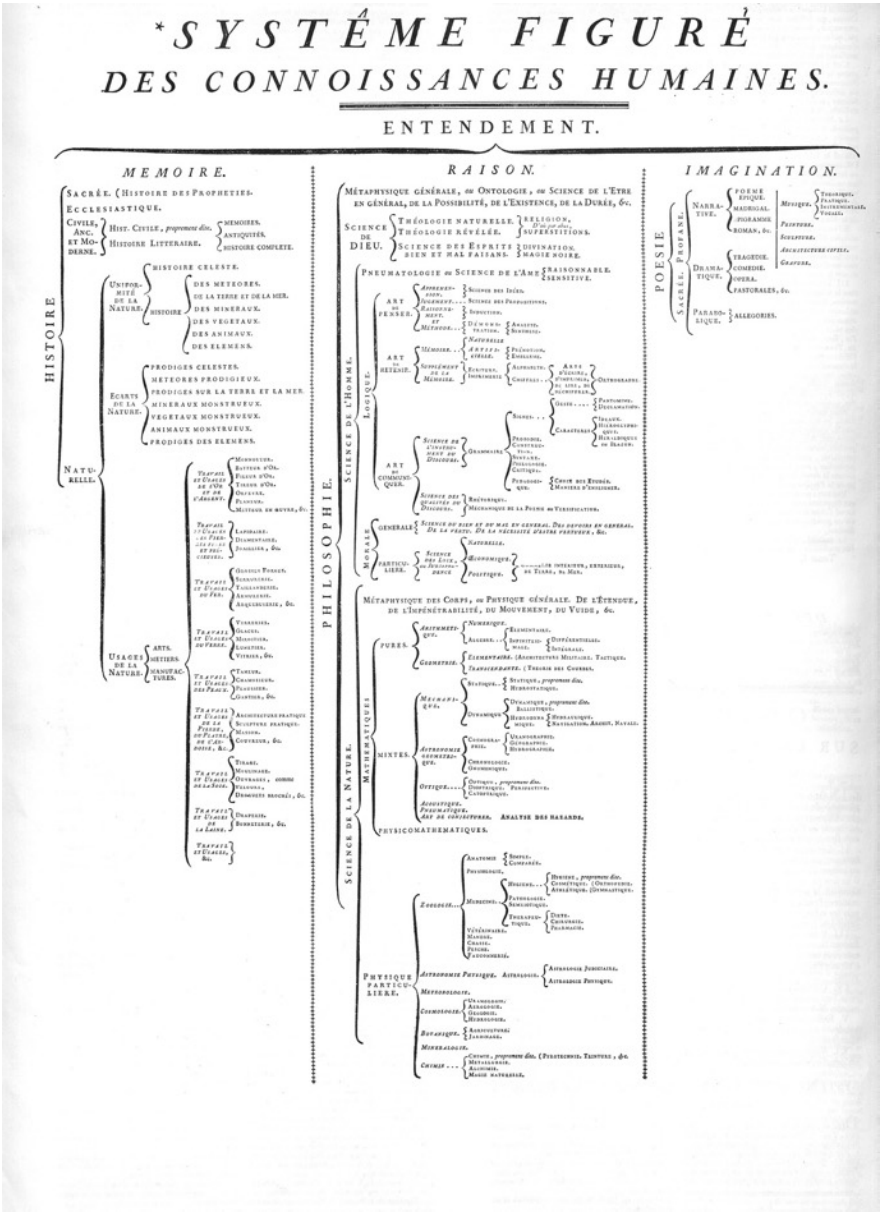


FIGURA 7 *Système Figuré des Connaissances Humaines*, 1752.[59]

Não tarda, no entanto, para que Diderot e d'Alembert descubram maiores dificuldades em seu projeto editorial. Para os enciclopedistas, o pano de fundo *epistemológico* implicava um princípio de complementaridade: a expectativa era a de que contribuições de diferentes autores pudessem coabitar o mesmo verbete. Como vimos, o que tornava essa expectativa possível era a concepção de que: 1. existe algo como uma realidade unívoca e 2. nossos

[59] *Système Figuré des Connaissances Humaines,* disponível em: <http://artflx.uchicago.edu/images/encyclopedie/web_images/systeme2.jpg> Acesso em 01 de novembro de 2014.

sentidos podem capturá-la (restava aí a certeza de que seria só questão de tempo até que o homem moderno preenchesse todas as lacunas do conhecimento possível). O resultado da equação era auto-impositivo — uma vez sistematizadas as representações disponíveis num *mapa intelectual* do conhecimento, tornaria-se automaticamente evidente uma *planta ontológica* da realidade. Essa expectativa vai por água abaixo quando se descobre, na organização das contribuições, que nem sempre as diferentes descrições de um mesmo fenômeno resultavam numa representação unívoca do *objeto*. Em alguns casos, essas descrições não eram somente *contraditórias*, mas propunham interpretações concorrentes.[60] O que começa a ruir é a confiança de um *observador de primeira ordem* nos próprios sentidos — e, com ela, aquela fé inabalável na equivalência entre representação e coisa representada. Não foi por acaso que Hans Ulrich Gumbrecht chamou a atenção justamente para o grande projeto de Diderot e d'Alembert quando quis historicizar o conceito de *observador de segunda ordem* desenvolvido por Niklas Luhmann:[61] isto porque, ao mesmo tempo em que a *Encyclopédie* incorpora essa dupla ambição de um *observador de primeira ordem* (sistematizar todo o conhecimento disponível = revelar a *planta ontológica* da realidade), sua realização inadvertidamente levanta a suspeita de que talvez nossos sentidos não sejam instrumentos tão confiáveis assim; ou pior, talvez uma realidade exterior unívoca nem mesmo *exista*!

1.6 ***Horror Vacui***

They Live é um filme de John Carpenter que permite, como chamou a atenção recentemente Slavoj Žižek, uma leitura mais à esquerda de *Hollywood*.[62] A história que conta é aquela de John Nada (literalmente um João Ninguém): recém-chegado a Los Angeles, Nada

---

[60] As dificuldades se aprofundam no projeto sucessório de Charles-Joseph Panckoucke, a *Encyclopédie Méthodique*. Cf. DARNTON, Robert. *O Iluminismo como negócio: história da publicação da "Enciclopédia", 1775-1800*. Trad. Laura Teixeira Motta, Márcia Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

[61] Cf.: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: ed.34, 1998.

[62] Em *The Pervert's Guide for Ideology*, direção de Sophie Fiennes, roteiro de Slavoj Žižek, 2012.

encontra trabalho no ramo da construção civil e, a convite de um colega (Frank Armitage), logo se estabelece num bairro que oferece abrigo a miseráveis de todos os tipos. O enredo se desenvolve após uma batida policial que deixa parte do bairro destruída. Nos escombros da igreja local (na realidade, uma fachada para a operação de algum grupo de resistência), John Nada resgata uma caixa que contém vários óculos escuros. Quando Nada experimenta um dos óculos ele põe a realidade a descoberto: criaturas alienígenas vivem entre nós e habitam as ruas disfarçadas de humanos; a mídia está a serviço do seu projeto de dominação, e promove mensagens subliminares de controle e submissão social (fig.8).



FIGURA 8 Still de *They Live* (dir. John Carpenter, 1988).

Os óculos operam, para Žižek, uma crítica da ideologia: através deles, torna-se possível enxergar o conteúdo das coisas *em verdade* (aquilo que a superfície do capitalismo esconde: a ordem *invisível* que sustenta uma estrutura social em que a liberdade é tão somente *aparente* etc.). A ideologia — vale destacar — não está nos óculos; a ideologia está em *todo o lugar*, e é precisamente por isso que os óculos são tão importantes — porque incorporam a crítica como ferramenta. Subverter essa relação é neutralizar a própria crítica da ideologia: se a ideologia fosse apenas um efeito do uso dos óculos, e se este efeito só pudesse ser revelado

pela substituição dos óculos-ideológicos pelos óculos-da-crítica, seria difícil sustentar alguma diferença fundamental entre a crítica da ideologia e quaisquer outros óculos à disposição (o risco é o de se confundir a crítica da ideologia com a própria ideologia que ela se propõe a criticar, o que a tradição marxista quer evitar a todo o custo). A pressuposição de que há algo como uma *realidade unívoca* (objetiva) e de que a tarefa de pôr esta realidade a descoberto depende, em última instância, do emprego adequado de um instrumental teórico que a traga à tona (um *set of tools* epistemológico), reflete — como já se imagina — uma *proposição hermenêutica.* É por isso que, na medida em que o filme pode ser lido como metáfora marxista, ele é para nós revelador de um *efeito hermenêutico*; este efeito conforma o *habitat cognitivo* (e, ao mesmo tempo, resulta deste *habitat*) de um *observador de primeira ordem*. Quando John Nada faz uso dos óculos, as imagens elas mesmas (porque superfície) são descartadas, e isto na mesma medida em que se pensa *capturar* aquilo que elas significam. Talvez, num ímpeto de genialidade, John Carpenter tenha se decidido pelo preto e branco como uma metáfora visual para o efeito (agora já podemos dizer) hermenêutico dos seus óculos: o verdadeiro, como quer a expressão já em desuso, só pode ser *preto no branco* (a verdade não deve admitir gradações; as ilusões, essas vêm em todas as cores).

É importante esclarecer que esses *habitats cognitivos* frequentemente se sobrepõem (e não necessariamente se substituem num processo linear e/ou histórico de *exclusão*) — o que faz do *marxismo* uma espécie de sintoma. Mas a que, especificamente, o marxismo *reage* como sintoma? Aliás, o *que* no marxismo reage? A minha impressão é a de que o marxismo incorpora a reação de um *observador de primeira ordem*. Este observador reage à inflexão responsável pela potencialização do seu *fator hermenêutico*: num segundo *afastamento* (o primeiro, como vimos, resulta do *colapso da superfície*) o observador recua durante o próprio ato de observar, e passa então a se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo (como que de fora do próprio corpo); o movimento *reflexivo* (ou autodigestivo) faz dele —

novamente, Niklas Luhmann — um *observador de segunda ordem*.[63] Este recuo sobre si mesmo é o que trás à consciência o problema da *designação* como resultado da *crise de representatividade* (para retomar Foucault) que explode no século XVIII: a proliferação de interpretações daí resultante nega a pressuposição de *singularidade* do objeto (de uma *realidade objetiva*). O comprometimento do marxismo é, portanto, com uma realidade que já foi *descolada da razão* — daí por que *marxismo como reação*. Em todo o caso, procurar uma solução que restaure a *confiança* nas faculdades humanas em estabelecer aquela equivalência

---

[63] Esta reação se torna explícita na preocupação de Marx com a *práxis* — é o que Marx reivindica em suas *Teses sobre Feuerbach*, especificamente na famosa décima primeira tese: "Os filósofos têm apenas *interpretado* o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é *transformá-lo*". MARX, Karl. *Teses sobre Feuerbach*. Trad. Álvaro Pina. Moscou: ed. Progresso Lisboa, 1982 — em: <http://www.marxists.org/portugues/marx/1845/tesfeuer.htm> Acesso em 01 de novembro de 2014. Para o *observador de segunda ordem* a reflexão é frequentemente um processo *impeditivo* da ação — isto porque ele não consegue estabelecer uma equivalência entre *discurso* e *coisas do mundo*, e daí qualquer ação parece sempre *precipitada*. Tenho em mente aqui, é claro, o conceito de "vida contemplativa" como o concebe Hannah Arendt em *A Condição Humana* — em: ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Intr. Margaret Canovan. Chicago: University of Chicago Press, 1998. O que dá a condição de possibilidade da ação transformadora para um *observador de primeira ordem* é a sua confiança nas faculdades humanas em capturar qualquer coisa como uma *planta ontológica* da realidade. Como ainda estamos distantes de um horizonte histórico (o contemporâneo) que mensura o êxito das ciências exclusivamente em função do seu *resultado*, o método só pode crescer em importância (Bacon, Descartes etc.) — ele se estabelece como o *instrumento* que possibilita ao intérprete capturar o *sentido real* das coisas do mundo. Qualquer semelhança com o projeto de Marx não me parece mera coincidência — não quero reduzir nada a nada, mas no prefácio de *Para a Crítica da Economia Política* Marx chega bem perto de definir o *materialismo histórico* como um método: "[…] na produção social da própria vida, os homens contraem relações determinadas, necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política, e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo em geral de vida social, político e cultural. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência. Em uma certa etapa de seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes ou, o que nada mais é do que a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade dentro das quais aquelas até então tinham se movido. De formas de desenvolvimento das forças produtivas essas relações se transformam em seus grilhões. Sobrevém então uma época de revolução social. Com a transformação da base econômica, toda a enorme superestrutura se transforma com maior ou menor rapidez. Nas considerações de tais transformações é necessário distinguir sempre entre a transformação material das condições econômicas de produção, que pode ser objeto de rigorosa verificação das ciência natural, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas pelas quais os homens tomam consciência desse conflito e o conduzem até o fim. Assim como não se julga o que um indivíduo é a partir do julgamento que ele se faz de si mesmo, da mesma maneira não se pode julgar uma época de transformação a partir de sua própria consciência; ao contrário, é preciso explicar essa consciência a partir das contradições da vida material, a partir do conflito existente entre as forças produtivas sociais e as relações de produção." (MARX, Karl. *Para a Crítica da Economia Política*. In: *Marx*. Trad. Edgard Malagodi; colaboração de José Arthur Giannotti. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.52. Coleção "Os Pensadores"). Já a pressuposição hermenêutica de uma *realidade unívoca* e *objetiva* ressurge aqui e ali na obra de Marx, como na seguinte passagem do *Manifesto Comunista*: "A burguesia não pode existir sem revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais. […] Essa subversão contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cotejo de concepções de ideias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se consolidarem. Tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado e *os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com outros homens*" (itálico meu) — estão dados aí o *substrato* da história (a luta de classes) e o instrumento metodológico para fazê-lo chegar à consciência (como crítica da ideologia). Cf. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Org. e intr. Osvaldo Coggiola. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

entre representação e coisa representada (A=B) torna-se, no século XVIII, uma *obsessão* para a próxima geração de filósofos — como *problema filosófico*, ele se projeta a partir da filosofia crítica de Immanuel Kant; na tradição, o *problema* se *consolida* nas respostas fundacionistas e anti-fundacionistas que foram o *idealismo* (Reinhold, Fichte etc.) e o *primeiro romantismo* alemães (irmãos Schlegel, Novalis etc.).

O que é curioso no caso de Kant é que a sua filosofia parece se inflar como resultado de uma tensão em *ambiguidade* — ela incorpora a ambição epistemológica do Esclarecimento e, ao mesmo tempo, acena para a sua *impossibilidade* (neste sentido, ela compartilha do mesmo *pathos* da *Encyclopédie*). Esta *ambiguidade* se mostra na *duplicidade filosófica* do projeto de Kant: por que força, por assim dizer, a razão por sobre ela mesma (a razão investiga a própria natureza), Kant se coloca na posição de um *observador de segunda ordem* (a *auto-observação* depende deste recuo digestivo da própria percepção); no entanto, Kant responde às expectativas de um observador de primeira ordem em seu esforço para garantir que, no processo, as faculdades humanas sejam redescobertas como plenamente capazes de assegurar uma representação *apropriada* da realidade. Dá prova disso a história da recepção da primeira crítica, publicada em 1781. Após dezoito meses de silêncio, uma resenha anônima publicada no terceiro caderno do suplemento dos *Göttingischen Anzeigen von Gelehrten Sachen* de 19 de janeiro de 1782 provocou Kant de tal modo que ele se sentiu compelido a respondê-la com outra publicação, os *Prolegômenos a Toda Metafísica Futura*, de 1783; como se não bastasse, Kant ainda modificou pesadamente o texto da segunda edição de sua *Crítica da Razão Pura*, publicada em 1787. Parece estranha a reação de Kant diante de um *mero review*: principalmente em se tratando de um *review anônimo* (entrou para a história como "recensão Garve-Feder" — porque foi considerado tão ruim que nem mesmo seus presumidos autores quiseram ser creditados por ele).[64] O que permite a questão: o que possivelmente nessa resenha poderia ter provocado em Kant uma reação tão — *excessiva*? A

[64] Susan Neiman recupera essa história em: NEIMAN, Susan. "Meaning and Metaphysic". In: SCHNEEWIND, J.B. (ed.) *Teaching New Histories of Philosophy.* Princeton University Center for Human Values, 2004.

resposta: aparentemente, a mera acusação de que Kant seria um idealista à moda de Berkeley.[65]

A minha impressão é a de que Kant, respondendo à recensão de Garve-Feder, responde acima de tudo ao *horror vacui*: à suspeita que se estabelece em sua era de que as representações que fazemos da realidade talvez não possuam um *substrato*. Fatalmente, a sua própria filosofia irá ser decisiva no aprofundamento dessa suspeita. Isto porque, uma vez que são pareados a recensão e os *Prolegômenos* (um verdadeiro tiro no pé — porque logo se tornou um substituto mais acessível para a *Crítica*), o problema da *realidade dos objetos* (ou de sua existência, por assim dizer, independente de nós) — vale lembrar, um problema que nem é tão importante para a *Crítica da Razão Pura*, que se ocupa de justificar a *realidade das ideias* — ganha centralidade na cena filosófica alemã. Quando da publicação em 1785 das *Cartas a Moses Mendelsohn Sobre a Doutrina de Espinosa* e, em 1787, de *David Hume sobre a Crença ou Idealismo e Realismo, um Diálogo* — ambas obras de Friedrich Heinrich Jacobi — o *acidente* Garve-Feder sai do controle e não há mais muita coisa que Kant possa fazer a respeito: está constituída a *polêmica da coisa em si.* Para retomar brevemente a discussão, em suas *Cartas a Moses Mendelsohn* Jacobi coloca o problema da fundação de todo o conhecimento da seguinte forma: se só admitimos como conhecimento proposições devidamente justificadas, e se para justificá-las recorremos sempre a outras proposições (que, por sua vez, só expressam conhecimento se também justificadas, e para isso recorremos a ainda *outras proposições*), o processo de validação do conhecimento é circular e *vazio* — a menos, é claro, que seja possível alguma proposição última, auto-evidente, válida em si

---

[65] Diz o *review*: "All our cognitions arise from certain modifications of our self that we call sensations. What they exist in, whence they are aroused, that is at bottom completely unknown to us. If there might be an actual thing in which the representations inhere, or actual things independent of us that produce them, we do not know even the lowliest predicate from the one or the other. All the same, we postulate objects; we speak of our self, we speak of bodies as real things, we believe we are acquainted with both, we make judgments about them. […]Space and time themselves are nothing real outside us, are not relations either, nor concepts we've abstracted, but are subjective laws of our faculty of representation, forms of sensations, subjective conditions of sensory intuition. Upon these concepts of sensations as mere modifications of our self (upon which Berkeley also mainly built his idealism), of space, and of time, rests the one foundation pillar of the Kantian system." E conclui perguntando-se em que o idealismo transcendental de Kant se diferencia das versões correntes do idealismo: "If, as the author himself asserts, the understanding only reworks sensations, it does not furnish us new knowledge; it then behaves according to its first laws if, in everything concerning reality, it allows itself more to be led by sensations than leads them. And if, accepting the most extreme thing the idealist wishes to assert, everything about which we can know and say anything, everything, is only representation and law of thought; if the representations in us, modified and ordered according to certain laws, are just what we call objects and world – to what end, then, the conflict with this commonly accepted language? To what end and whence the idealistic distinction?" Em: KANT, Immanuel. *Prolegomena to Any Future Metaphysics That Will be Able to Come Forward as Science*. Trad. e editado por Gary Hatfield. Cambridge University Press, 2004, "Background Source Materials: The Göttingen (or Garve-Feder) Review".

mesma (o cartesianismo é explícito). Romper com esse processo de *regressão infinita* da razão depende, portanto, da nossa capacidade de estabelecer (ou *revelar*) um *pano de fundo* para o conhecimento, aquela tal *planta ontológica* da realidade. O problema se radicaliza porque, segundo Jacobi, muito embora Kant *queira assegurar* às faculdades humanas a prerrogativa de uma *representação adequada* da realidade, aquilo que ele diz é indicativo *precisamente* do contrário! Revelar essa *planta ontológica* da realidade mostra-se uma tarefa *impossível* para a razão. Jacobi chega a esta conclusão na formulação do *problema da afecção*, em *David Hume sobre a Crença ou Idealismo e Realismo, um Diálogo*. Em síntese, pode-se resumi-lo da seguinte maneira: se Kant afirma que só temos acesso a fenômenos, o objeto empírico emerge, para nós, também como um fenômeno, não existindo *fora de nós*; por conseguinte, se as coisas fora de nós nos são completamente inacessíveis, como admitir que as nossas representações são representações de uma *realidade exterior*?[66]

Kant acusa sucessivamente seus opositores de não o terem compreendido.[67] Não resolve: porque a *polêmica da coisa em si* se retroalimenta da *duplicidade* presente no próprio argumento kantiano. O fato é que Kant, cedendo à polêmica, acaba dizendo mais do que *pode*

---

[66] As duas obras de Jacobi foram consultadas em: JACOBI, Friedrich Heinrich. *The Main Philosophical Writings and the Novel Allwill*. Trad. notas e estudo introdutório de George di Giovanni. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 1994. Mais sobre Jacobi, a polêmica da coisa em si e a inauguração de uma *filosofia fundacional* (a "conexão Reinhold-Fichte") em: FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004; HENRICH, Dieter. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism.* Ed. David S. Pacini. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008, parte 2: "Kant's Early Critics" e parte 3: "Fichte"; PINKARD, Terry. *German Philosophy: 1760-1860, the legacy of idealism*. Cambridge University Press, 2002, cap.4: "The 1780s: the immediate post-Kantian reaction: Jacobi and Reinhold". No Brasil, ver também: BONACCINI, Juan. "A aetas kantiana e o problema de Jacobi". In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo; BONACCINI, Juan. *Kant e o problema da coisa em si no Idealismo alemão: sua atualidade e relevância para a compreensão do problema da Filosofia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

[67] Em carta a Schulze, Kant diz se sentir insultado por não ter sido compreendido — sua incapacidade de se fazer entender, segundo ele mesmo, ameaçava o seu trabalho filosófico. Cf.: NEIMAN, Susan. "Meaning and Metaphysic". In: SCHNEEWIND, J.B. (ed.) *Teaching New Histories of Philosophy.* Princeton University Center for Human Values, 2004.

dizer.[68] Em resposta ao *horror vacui*, Kant passa a defender não uma, mas *duas* teses: pois, ao mesmo tempo em que Kant quer insistir na existência de uma "coisa em si" como pressuposto da *realidade* (que assegure um *lastro* para as nossas representações), ele assevera que a ela nunca temos acesso, a não ser, é claro, ao que dela *se mostra para os sentidos*, como fenômeno; mas conhecendo apenas aquilo que dela se mostra (o fenômeno) nós nunca a conhecemos de fato, em *absoluto*.[69] Para Jacobi, Kant descola a razão da *realidade*: se só temos acesso às representações e nunca às coisas mesmas, e se é impossível garantir um único ponto de apoio para além da natureza fenomênica das nossas representações, então a razão demonstrativa não pode jamais assegurar qualquer fundamentação para o *conhecimento* (ela não pode nem mesmo pressupor que suas representações se referem a coisas do mundo!). O que resta a Jacobi, num movimento que se tornou famoso na história da filosofia, é o seu *salto*

---

[68] É acertada, neste sentido, a suspeita de Juan Bonaccini: se Kant objeta ser um idealista tal como Berkeley, se "pretende sustentar uma teoria diferente de Berkeley e Descartes [...] o que Kant diz e o que ele *pode* dizer são duas coisas diferentes — tal é a objeção de Jacobi. Por temor de ser tachado de idealista (isto é, de solipsista), ele quer dizer mais do que pode: temos que admitir a existência de algo exterior que nos é dado. Porém, este algo só pode ser representação, a qual não pode ser reportada a uma causa exterior porque não podemos inferir com certeza a partir do efeito se a causa 'está em nós ou fora de nós'. Que coisas estão *fora de nós*, porque se referem ao espaço? Não resolve. Porque tudo que nele está são representações e o próprio espaço é uma condição subjetiva das *representações. Fora de nós* não se refere a coisas em si, no sentido dado por Kant. O tempo, por exemplo, é real — mas só enquanto forma real de intuição interna. Assim, Jacobi pode dizer que '[...] o que nós realistas chamamos objetos reais, coisas independentes de nossas representações, para o idealista transcendental são apenas seres internos [...] meras determinações subjetivas do espírito, totalmente vazias'." BONACCINI, Juan. "A aetas kantiana e o problema de Jacobi". In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo, p. 48-49.

[69] "Kant was in fact defending not one, but two theses; and he often drew consequences from one that were possible only in the basis of the other. One thesis is the one stated in the letter to Beck. It assumes an original empty reference to the 'thing-in-itself' which is only to be realized, however, when restricted to the appearances of this intended 'thing' in experience, i.e., when the latter is redefined to mean 'possible object of experience in general'. The only implication os this thesis is that we know the intended 'thing' only as 'it appears to us', not as it is 'in-itself'. The other thesis, on the other hand, is that in knowing the 'thing' as it only appears to us, *we do not know it at all*. And the problem with this thesis — quite apart from the fact that it is not at all identical with the first — is that Kant could not defend it without at the same time denying himself the right to maintain the other. For the thesis implied that the world of appearances is somehow illusory — which is precisely what the skeptics held. It implies that sensations are purely private, subjective events." Cf. GIOVANNI, George di; HARRIS, H.S. *Between Kant and Hegel: texts on the development of post-Kantian idealism*. Indianapolis, Hackett Pub. Co. Inc., 2000, "Introduction: The Facts of Consciousness", p.5-6.

mortal: ter fé, simplesmente *crer* na existência de uma realidade exterior.[70] É claro, nem todos seguirão os passos de Jacobi, e a partir daí assegurar a realidade exterior dos objetos (ou, ao menos, a realidade de *alguma coisa*, seja o *incondicionado*, o *absoluto* ou *primeiros princípios* etc.) e reafirmar a nossa capacidade de apreendê-la se torna um passo epistemológico decisivo para a filosofia *fundacionista* (aquela de Reinhold, Fichte etc.). "A" deve permanecer sendo igual a "B" — e, no interesse da manutenção da equação, Hegel irá mais tarde ter uma participação decisiva no *parto da história* (como *grande narrativa*).

O que é mais importante para nós, pelo menos por agora, é perceber que acompanha esse "descolamento da realidade" (a partir daqui referido como *descolamento da superfície*) o movimento auto-reflexivo de um *observador de segunda ordem*. Para retomarmos aquela imagem do *campo hermenêutico* proposta por Gumbrecht, a *modernidade* tem início quando o eixo horizontal — reduto de um mundo puramente material — entra em colapso e *abre-se em profundidade*; a atividade de interpretação de um *observador de primeira ordem* (a perfuração do eixo horizontal) é potencializada pelo *efeito hermenêutico* que resulta de um outro afastamento, o deste observador de primeira ordem por sobre si mesmo, naquilo que faz dele um *observador de segunda ordem*. Este duplo afastamento resulta em que a *superfície* passa a importar cada vez menos, até que não *importe mais em absoluto*: como sugere Friedrich A. Kitler, o acesso à dimensão que se cria (aquela em que se esconde o *sentido*) passa a depender cada vez mais da eliminação da interferência (*noise*) do meio como um excesso (atividade à qual Kitler, na esteira de McLuhan, se opõe frontalmente — fazendo de seu objeto o impacto material e tecnológico de sistemas discursivos ao invés do suposto *sentido* que eles pressupõem carregar).[71] Os efeitos desse *duplo afastamento* se farão sentir, como veremos mais tarde, numa tirania teórica que se estabelece como *característica*

---

[70] "Through faith we know that we have a body, and that there are other bodies and other thinking beings outside us. A veritable and wondrous revelation! For in fact we only sense our body, as constituted in this way or that; but in thus feeling it, we become aware not only of its alterations, but of something else as well, totally different from it, which is neither mere sensation nor thought; we become aware of *other actual things*, and, of that with the very same certainty with which we become aware of ourselves, for without the *Thou*, the *I* is impossible. We obtain all representations, therefore, *simply through modifications that we acquire*; there is no other way to real cognition, for whenever reason gives birth to objects, they are all just chimeras. Thus we have a revelation of nature that not only commands, but impels, each and every man to believe, and to accept eternal truths through faith." Cf. *Concerning the Doctrine of Spinoza in Letters to Herr Moses Mendelsohn*, in: JACOBI, Friedrich Heinrich. *The Main Philosophical Writings and the Novel Allwill*. Trad. notas e estudo introdutório de George di Giovanni. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 1994, p.231.

[71] Cf. KITLER, Friedrich A. *Discourse Networks 1800 / 1900*. Trad. Michael Metteer, com Chris Cullens. Prefácio por David E. Wellbery. Stanford, California: Stanford University Press, 1990.

definidora da arte no século XX. Antes de chegarmos lá, no entanto, cabe ainda explorarmos a história da constituição de um *sistema da arte* na modernidade.

2 **A TEORIA DA AUTONOMIA**

2.1 **Hipertrofia hermenêutica**

"Toda arte é em alguma medida propaganda", diz George Orwell num ensaio de 1942 dedicado à poesia de T.S.Eliot.[72] Orwell quer dizer que toda arte contém um sentido em prosa, algo que o artista quer urgentemente comunicar: o *meio* seria, assim, um mero veículo para a expressão deste sentido. O *insight* de Orwell me parece uma ideia forte, muito embora defendida pelas razões erradas: isto porque a pergunta pelo sentido nunca foi uma pergunta inocente. A pergunta pelo sentido esconde certo desprezo pela superfície: é como se a superfície material da obra fosse insuficiente, e a arte só fosse possível através daquilo que ela oculta (precisamente, o seu sentido). Extrair o sentido da obra se tornou, para a tradição que se inaugura na *modernidade*, uma atividade para um tipo específico de profissional, *o crítico*. Sua ferramenta de extração: *a teoria*. O antípoda do crítico é o *artista*. O artista produz uma *obra* — o crítico produz um *duplo da obra*, o comentário. Ora, se a obra esconde um sentido em prosa, a tarefa do comentário só pode ser revelá-lo. Mas ele só pode fazê-lo porque a existência da obra depende, em primeiro lugar, de que ela obedeça às regras que garantem o seu próprio estatuto (de obra de arte); essas mesmas regras garantem ao crítico a prerrogativa de sua atividade — em suma, *saber mais sobre a obra do que o próprio artista*. É claro, o artista, o crítico, a obra etc., como categorias que só se tornam possíveis na modernidade, constituem *sintomas* de um mundo que reorganiza as suas relações em função do *colapso de sua superfície*. A abertura de um *espaço em profundidade* condena o homem a habitar um mundo *duplicado pelo sentido*. Apropriar-se do mundo, a partir daí, passa a ser o mesmo que apropriar-se do seu duplo, ou seja, apropriar-se do sentido supostamente "capturado" pelo *conceito*. O paradoxo sempre esteve em que, na mesma medida em que pensamos nos

---

[72] "It is fashionable to say that in verse only the words count and the 'meaning' is irrelevant, but in fact every poem contains a prose-meaning, and when the poem is any good it is a meaning the poet urgently wishes to express. All art is to some extent propaganda." ORWELL, George. *All Art is Propaganda: critical essays*. Mariner Books (Kindle Edition), 2009.

apropriar do mundo pelos conceitos, nos afastamos de sua superfície como aquilo que lhes oferece resistência. O processo de redução da superfície em seu duplo conceitual resulta num mundo superpopulado por conceitos — em última instância, este movimento nos conduz a uma *hipertrofia hermenêutica*.

Essa hipertrofia é bem recebida pela comunidade acadêmica do século XX: turbinada pela *virada linguística*, seus efeitos fazem-se sentir de Foucault a Niklas Luhmann (é como se repetissem Wittgenstein em coro: "os limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo").[73] Para um mundo saturado de conceitos, nada mais conveniente do que a pressuposição de uma circularidade da linguagem; o preço a ser pago (o abandono programático da matéria, superfície etc.) já não era tão alto porque foi *parcelado pela história*. Não me parece também ter sido um grande impedimento a realização (já datada) de que talvez não seja possível pressupor a incapacidade da mente em capturar qualquer coisa que não seja linguagem sem que se incorra em *petição de princípio*. Ao contrário, o abandono da materialidade foi acolhido com alívio — e isto porque, pelo menos desde Descartes, a separação conceitual entre *mente* e *corpo* (no que se encerra o *hilemorfismo*) resultou numa dor de cabeça epistemológica, uma vez que os filósofos tinham que se haver com o embaraço de *provar a existência da matéria ou da realidade exterior* (ou de qualquer coisa que garantisse um *lastro* para as ideias). O movimento é instrumental para o fim da interdependência entre *forma* e *matéria* justamente porque a partir daí a existência da matéria passa a depender da produção de uma prova (ainda que filosófica). Mas não se abandona a matéria impunemente: é curioso notar como o esforço em oferecer uma compensação para o desligamento do conceito de forma do de matéria acaba resultando num malabarismo teórico sofrível — a forma passa a ter que desempenhar uma dupla função (formas de formas?). Essa impressão permanece mesmo quando se oferta um substituto conceitual: tenho em mente aqui

---

[73] *Tractatus Logico-Philosophicus*, 5.6. Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. e apresentação de José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

a *teoria dos sistemas sociais* desenvolvida por Niklas Luhmann (que substitui o conceito de matéria pelo de *medium*).[74]

O ganho me parece marginal, muito embora a substituição seja fundamental para a teoria de Luhmann como ele a concebe. Luhmann vê-se forçado a se afastar do conceito de matéria em função da arquitetura de sua teoria: ele espelha seus sistemas psíquicos e sociais na autopoiesis dos sistemas vivos (de um Maturana e Varela), classificando os sistemas vivos como um tipo específico derivado de uma teoria geral; a intenção de Luhmann é a de isolar a autopoiesis dos sistemas vivos — este é o pré-requisito para uma *teoria geral dos sistemas*

---

[74] Essa história começa com Berkeley, para quem nossas percepções são ideias que não correspondem a uma *realidade material exterior*, mas são provocadas em nossas mentes *por Deus*. Em última instância, as nossas *ideias* são provocadas por outras *ideias* (muito embora tenha sido rotulado de *solipsista*, Berkeley pensava que ao referir as nossas ideias *às ideias de Deus* estava precisamente *combatendo o ceticismo*). Cf. BERKELEY, George. *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*. Edição, introdução e notas de Howard Robinson. Oxford: Oxford University Press, 1996 (Oxford World's Classics). Me causa a mesma impressão a leitura de "Meaning as a Sociology's Basic Concept", o texto programático de Niklas Luhmann para uma *teoria dos sistemas*. Luhmann referencia o *sentido* ao próprio *sentido*: o *sentido* é apresentado como um *modo de organização* da experiência; como para nós não há nada além da própria experiência, ficamos na mão com o *sentido* como *forma da experiência* que referencia outras… *formas da experiência*. Cf. LUHMANN, Niklas. *Essays on Self-Reference*. New York: Columbia University Press, 1990, cap.2: "Meaning as a Sociology's Basic Concept". O *sentido* logo irá emergir como um *efeito* da redução da complexidade operada pelos sistemas psíquicos e sociais em um mundo (para usar o termo de Luhmann) infinitamente aberto; nós nunca temos acesso a este mundo como *matéria*, uma vez que ele só se traduz para nós como (um sempre auto-referente) *sentido* — "At any time, meaning can gain actual reality only by reference to some other meaning; to this extent there is no point-for-point self-sufficiency and also no per se notum (i.e., no matter-of-factness).[…] Meaning always refers to meaning and never reaches out of itself for something else. Systems bound to meaning can therefore never experience or act in a manner that is free from meaning." Cf. LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Trad. John Bednarz Jr. e Dirk Becker. Stanford, California: Stanford University Press, 1995, capítulo 2: "Meaning", p. 62-63. O resultado é o desligamento dos conceitos de *matéria* e *forma* — a impressão que fica é que, a partir daí, a substituição do conceito de *matéria* pelo conceito de *medium* surge como um tapa-buraco problemático no corpo da própria teoria: "Media differ from other materialities in that they allow a very high degree of dissolution. The original concept of matter — as opposed to form — had precisely this meaning: that which is undermined in itself and this is receptive to and dependent on form. For an ontological metaphysics, which worked with these concepts, matter was accordingly the medium of reality; then, also, the medium of a reality continuum of being and consciousness; and, finally, in so far as the world was considered as a *congregatio corporum*, the medium of a rationality continuum which, for example, alone made perception possible. In this scheme of matter and form a second was early added: the aspect of self-referentiality, by means of which form was revalued as mind (*Geist*) while matter as unreflexive being was relegated to the other side of the distinction. This posed the problem of whether all form was to be attributed to mind, i.e., was to be thought of as a construct of the self-referential processes of mind, or whether matter could itself attain form or thingness and how this, if at all, could be recognized. This problem already entangled Kant in insoluble difficulties and contradictions. For this reason I abstain from conceptual borrowing from this tradition. I speak neither of matter nor mind but confine myself to the concepts of medium and form. If a common metaconcept is required, then one can speak of a substratum." Cf. LUHMANN, Niklas. *Essays on Self-Reference*. New York: Columbia University Press, 1990, cap.12: "The Medium of Art", p.215-216. A definição de *medium* não esclarece muito: um *medium* é constituído por (?!) "*loosely coupled elements*". Cf. LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, cap.3: "Medium and Form", p.104.

autopoiéticos.[75] É claro, uma vez que a autopoiesis em Maturana e Varela se define como processo de (auto)reprodução de sistemas operacionalmente fechados (e, portanto, auto-referentes), segue-se daí que os sistemas psíquicos e sociais em Luhmann também devem a. *ser operacionalmente fechados* e b. *se replicar recursivamente*. O fechamento operacional dos três tipos de sistemas (vivos, psíquicos e sociais) implica que esses sistemas se definem *mantendo o mundo do lado de fora*; na verdade, eles são *necessariamente cegos* para o seu ambiente (como se sabe, Luhmann pretende substituir assim a dicotomia *sujeito-objeto* pela *sistema-ambiente*). Mas há aí um *catch*: o ambiente externo de cada sistema é também constituído por outros sistemas (e/ou subsistemas). Muito embora esses sistemas sejam operacionalmente fechados, a organização de suas estruturas torna possível a interferência de um sistema em outro (eles são cognitivamente abertos) — ou seja, porque são *acoplados estruturalmente* (*structurally coupled*) os sistemas podem *se irritar* (ou *se perturbar*) mutuamente, ainda que um sistema só possa reagir ao ambiente internamente (através de suas próprias operações — um sistema não pode ser autopoiético se é diretamente influenciado por outro sistema). Do ponto de vista estrutural da teoria, a pressuposição da capacidade de interferência de um sistema em outro é uma necessidade óbvia: sem ela, sistemas psíquicos e sociais não poderiam sequer existir (esses sistemas dependem da pré-existência dos sistemas vivos). Ademais, sistemas psíquicos e sociais são co-dependentes e, como quer Luhmann, só podem ter se desenvolvido em conjunto, dado que não pode haver *comunicação* (prerrogativa

---

[75] Na definição de Maturana e Varela: "An autopoietic machine is a machine organized (defined as a unity) as a network of processes of production (transformation and destruction) of components that produces the components which: (i) through their interactions and transformations continuously regenerate and realize the network of processes (relations) that produce them; and (ii) constitute it (the machine) as a concrete unity in the space in which they (the components) exist by specifying the topological domain of its realization as such a network. It follows that an autopoietic machine continuosly generates and specifies its own organization through its operation as a system of production of its own components, and does this in an endless turnover of components under conditions of continuous perturbations and compensation of perturbations." MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. *Autopoiesis and Cognition: the realization of the living*. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing Company, 1980, p.78-79. Maturana e Varela fazem da *autopoiesis* uma prerrogativa dos *sistemas vivos*: "[…] a physical system if autopoietic, is living. In other words, we claim that the notion of *autopoiesis* is *necessary and sufficient to characterize the organization of living systems*" (ibidem, p.82). A teoria geral de Luhmann depende, no entanto, de que a *autopoiesis* possa ser elevada à condição de teoria geral. Para que isto ocorra é necessário que ela *supere* os sistemas vivos — só assim, por óbvio, é possível pensar na existência de *sistemas autopoieticos não-vivos*: "[…] tied to life as a mode of self-reproduction of autopoietic systems, the theory of autopoiesis does not really attain the level of general systems theory which includes brains and machines, psychic systems and social systems, societies and short-term interactions. From this point of view, living systems are a special type of systems. If we abstract from life and define autopoiesis as a general form of system building using self-referential closure, we would have to admit that there are nonliving autopoietic systems, different modes of autopoietic reproduction, and that there are general principles of autopoietic organization that materialize as life, but also in other modes of circularity and self-reproduction." LUHMANN, Niklas. *Essays on Self-Reference*. New York: Columbia University Press, 1990, cap.1: "The Autopoiesis of Social Systems", p.1-2.

dos sistemas sociais) sem *percepção* (prerrogativa dos sistemas psíquicos) e vice-versa. Resulta daí que os *sistemas psíquicos* compensam pelo fechamento operacional dos *sistemas vivos* e os *sistemas sociais* compensam pelo fechamento operacional dos *sistemas psíquicos*.[76]

O problema emerge porque, muito embora Luhmann incorpore à sua linguagem a nomenclatura de uma autopoiesis dos sistemas vivos, ele se distancia (convenientemente) de sua estrutura: se Maturana e Varela estão preocupados em redefinir conceitualmente processos materiais (células, ecossistemas, espécies, neurônios etc.), a materialidade em Luhmann é confinada ao lado de fora dos sistemas, ao seu ambiente. O que equivale a dizer que, para Luhmann, a matéria não faz parte dos sistemas: daí porque ela só pode ressurgir como medium. A expectativa de que qualquer coisa como um lastro material garanta o *continuum* entre sistemas vivos e sistemas psíquicos/sociais tem que se haver com uma argumentação que *separa* o sistema do seu ambiente (*system/environment diference* — a matéria, como medium, é sempre isolada do lado de fora) e uma tipologia conceitual que, pelo menos desde a adoção do conceito de forma desenvolvido pelo matemático inglês George Spencer Brown,[77] dispensa programaticamente qualquer referência à materialidade (*espaço? corpos? objetos?* remetem a uma fisicalidade estranha ao léxico altamente abstrato de Luhmann). A razão para este afastamento — como faz notar Gumbrecht, quase uma *fobia* — não é nem um pouco evidente.[78] Acontece que, para Luhmann, a constituição do sentido é uma prerrogativa dos sistemas psíquicos e sociais. Os sistemas sociais produzem sentido (e, respectivamente, se reproduzem) através da *comunicação*; os sistemas psíquicos produzem sentido (e, respectivamente, se reproduzem) através da *consciência*. *Consciência* e *comunicação* não são coisas, mas constituem *eventos de sentido* — a consciência traduz a percepção em *pensamentos*; por sua vez, a comunicação constitui *eventos* que só podem emergir da interação entre (pelo menos dois) sistemas psíquicos. O sentido emerge aí como um efeito da redução da complexidade que os sistemas psíquicos e sociais operam em um mundo infinitamente aberto (o mundo se define negativamente, em oposição ao próprio sistema-

---

[76] "Consciousness compensates for the operative closure of nervous systems, just as the social system compensates for the closure of consciousness." LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, p.10.

[77] Cf. SPENCER BROWN, George. *Laws of Form*. New York: The Julian Press, Inc. 1972.

[78] Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Form without matter vs. Form as Event". Modern Language Notes (MNL) v.111 n.3 (1996): 578-592. Sobre o *abandono da materialidade* em Niklas Luhmann cf. também o ensaio de Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos: PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, A. "Critical Autopoiesis and the Materiality of Law". International Journal for the Semiotics of Law, 27:389-18, 2014.

referência); nós nunca, portanto, temos acesso a este mundo como matéria, porque para nós ele só se traduz como (um sempre auto-referente) sentido. Isto quer dizer que, se há qualquer coisa como uma "realidade concreta" lá fora, ela é invisível para a cognição — porque algo só se torna cognoscível do lado de dentro (de um sistema). Não é difícil perceber, a partir daí, por que o conceito de matéria torna-se logo um inconveniente para Luhmann (e, consecutivamente, por que Luhmann nunca se ocupa dos sistemas vivos — a não ser como ponto de partida).

A discussão deve nos importar por pelo menos dois motivos. Em primeiro, porque quero concordar com a tese de Luhmann de que, dentre todos os sistemas sociais, o sistema da arte é o único capaz de estabelecer uma ponte entre a *percepção* e a *comunicação*. Vale lembrar que, como os sistemas são operacionalmente fechados, a *comunicação não pode perceber e a percepção não pode comunicar.* Os sistemas psíquicos constituem mônadas de consciência inacessíveis umas às outras; como já se antecipa, essas mônadas são incapazes de interferir diretamente nos processos de autodeterminação que constituem os *sistemas de comunicação* (sistemas sociais). Como prerrogativa dos sistemas sociais, a comunicação só pode operar como sistema através dos eventos que se desdobram no tempo e que "materializam" a sua própria operação (esses eventos conformam a estrutura do próprio sistema, e devem garantir a sua reprodução autopoiética). É claro, para comunicar sentido um sistema social deve reduzir imensamente o horizonte de possibilidades daquilo que pode ser comunicado: a comunicação pressupõe, portanto, processos de *alta seletividade.* A especificidade da arte estaria em que ela "disponibiliza a *percepção* para a *comunicação*, e o faz para além das formas padronizadas de linguagem".[79] Não é à toa que o século XVIII emerge como momento decisivo para a gênese do sistema da arte: a reivindicação de um estatuto de autonomia para a arte vem a reboque do *horror* de uma era que suspeita da própria capacidade de se fazer entender. O *fracasso da comunicação* consolida-se como um problema propriamente filosófico no primeiro romantismo alemão (Friedrich Schlegel dedica-lhe o ensaio *Sobre a Incompreensibilidade*), e resulta na instituição, ao menos em termos formais,

[79] "Art makes perception available for communication, and it does so outside of the standardized forms of language (that, for its part, is perceptible)." LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, p.48.

de uma *teoria da interpretação* — a *hermenêutica*.[80] A *teoria da autonomia* pode ser entendida, neste sentido, como a pedra-de-toque para um sistema da arte que se quer como *alternativa* (não conceitual!) *à linguagem verbal*. Ou seja, um sistema da arte surge porque a *linguagem fracassa*.[81] O que nos conduz ao nosso segundo motivo: é preciso confrontar o elefante na sala. Para que um sistema da arte se oferte como alternativa funcional à linguagem *ele não pode dispensar o conceito de matéria*. Explico: se devemos entender, como quer Gumbrecht, a *percepção* como um modo de relacionamento com o mundo mediado pelos *sentidos* (e, portanto, como exercendo uma função distinta — porque mais imediata — daquela exercida pela consciência no processo de constituição do sentido), torna-se difícil abrir mão do conceito de *matéria* em um processo que tem por resultado a *materialização da forma*. Isto porque as formas que constituem *eventos* só se tornam perceptíveis *em se materializando para os sentidos*.[82] Recuperar a dignidade da matéria em Luhmann é recuperar um conceito que a arquitetura de sua teoria *pressupõe mas deve necessariamente ocultar*: as operações autopoiéticas dissimulam a matéria e, no entanto, só podem se constituir materialmente, enquanto matéria.[83]

---

[80] "Now, it is a peculiarity of mine", diz Schlegel em *Sobre a Incompreensibilidade*, "that I absolutely detest incomprehension, not only the incomprehension of the uncomprehending but even more the incomprehension of the comprehending". A passagem seguinte parece antecipar a cisão entre *comunicação* e *percepção*: "I wanted to demonstrate that words often understand themselves better than do those who use them, wanted to point out that there must be a connection of some secret brotherhood among philosophical words that, like a host of spirits too soon aroused, bring everything into confusion in their writings and exert the invisible power of the World Spirit on even those who try to deny it." Em: SCHLEGEL, Friedrich. *Lucind and the Fragments*. Trad. e introdução de Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971, p.260.

[81] "None of the types of indirect communication discussed above, however, exhausts our search for communicative alternatives to language. Art, in the modern sense of the word, belongs to this category as well. In fact, arts presents one such alternative, a functional equivalent to language even if, tentatively speaking, it employs texts as an artistic medium. Art functions as communication although — or precisely because — it cannot be adequately rendered through words (let alone through concepts)". Em: LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, p.19. É curioso notar que o termo *telepatia* também surge (e se populariza) pelo século XIX — outro *sintoma*, talvez, da percepção de que a *linguagem verbal* não é mais suficiente. A palavra é atribuída a Frederic W. H. Myers e designa a transferência de pensamentos entre dois ou mais indivíduos através de um *medium* desconhecido (o tal do *psi*). A neuromágica, é claro, teve uma carreira curta nas comunidades científicas (e uma carreira longa na indústria do entretenimento: cinema, quadrinhos, *TV shows*...).

[82] Cf., neste sentido, o argumento de Gumbrecht em: GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Form without matter vs. Form as Event". Modern Language Notes (MNL) v.111 n.3 (1996): 578-592.

[83] "*This is the new autopoietic materiality: autopoietic operations that dissimulate matter while themselves remains fully material*." Em: PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, A. "Critical Autopoiesis and the Materiality of Law". International Journal for the Semiotics of Law, 27:389-18, 2014, p.395.

2.2 **Resgatar a matéria**

Ora, justamente porque tranca a materialidade, por assim dizer, *do lado de fora*, uma teoria dos sistemas sociais é um monstro que só pode vir a existir num mundo *já saturado de conceitos* — uma vez que *se alimenta de sentido*. Daí ser necessário — se quisermos capturar o *código* que se inscreve na gênese de um sistema da arte — promover "saltos" que nos conduzam do Renascimento a Kant: um *sistema operacionalmente fechado e autônomo* (como o quer Luhmann) já pressupõe um *mundo duplicado pelo sentido*; um mundo duplicado pelo sentido é o que se inaugura com a invenção da *perspectiva*. Não é uma coincidência, portanto, que *o artista*, *o crítico*, *a obra* etc. se deixem acomodar com tanta facilidade num *sistema da arte*. Essas categorias passam a existir em função da *diferenciação* que o sistema opera; recursivamente, a *diferenciação* constitui-se em condição de possibilidade do próprio sistema. Ou, dito de outro modo, o sistema produz as suas categorias como um *efeito* da diferenciação que ele mesmo processa. Como o sistema é operacionalmente fechado, essas categorias só podem ser produzidas em seu *interior* — elas compõem o sistema como (para falar a língua de Luhmann) seus *elementos* e devem garantir o processo *intestino* de reprodução autônoma (a autopoiese) do próprio sistema. Por óbvio, como qualquer sistema social, o sistema da arte pressupõe um ambiente não diferenciado sobre o qual ele determina as condições em que a diferenciação se opera. O que um sistema da arte quer diferenciar, como já se antecipa, é justamente aquilo que chamamos de *obras de arte* dos demais objetos, os objetos comuns.

Se faz qualquer sentido pensar num sistema a partir do *habitat epistemológico* que o constitui, pode-se dizer que ao *sistema da arte* correspondem, respectivamente, um *observador de primeira ordem* e *um observador de segunda ordem*. A observação de primeira ordem é mais propriamente uma indicação: sua operação consiste em diferenciar aquilo que ela indica de todas as outras coisas que ela não indica. Para o observador de primeira ordem o sistema em si é um ponto cego — ele *efetiva* as operações do sistema mas não se percebe como as *efetivando*. Até que o observador de primeira ordem ganhe consciência de sua

própria condição e passe a distinguir entre *diferença* e *indicação* (em que se torna um *observador de segunda ordem*) o sistema é *naturalizado*. É claro, como ele não se dá conta do sistema ele também não se dá conta de que o sistema executa qualquer coisa como um código (a *indicação* pressupõe uma *diferenciação*, e a *diferenciação* é o próprio código em operação). A descoberta de que o código de um sistema pode ser reprogramado é prerrogativa de um *observador de segunda ordem*: a observação de segunda ordem resulta de um recuo da observação de primeira ordem por sobre ela mesma. O recuo expõe o código do sistema em exercício, mas ao fazê-lo ele reposiciona a observação de segunda ordem — e ela passa a operar, novamente, como *observação de primeira ordem* (restituindo-se assim o *ponto cego* da observação). A observação de segunda ordem no entanto põe em movimento a *recursividade da observação* e, com ela, a autonomia *operativa* do próprio sistema da arte (porque perpetua o movimento intestino de recuo da observação/exposição do código/ programação/recuo da observação): esta autonomia nos conduz aos experimentos que foram os *manifestos modernistas* pelo fim do século XIX e início do século XX; em última instância, ela conduz o próprio *sistema* a um esvaziamento de suas categorias (em que ele se torna um *sistema da arte pós-moderno*).

Para o sistema da arte que se inaugura na *modernidade*, no entanto, o papel do crítico ainda não se confunde com o do artista. A dinâmica interna deste sistema (o moderno) se dá por espelhamento: o artista real e sua obra devem responder ao *artista perfeito* e à *obra prima* como ideais abstratos construídos pelo crítico. A atividade do crítico ainda é meramente interpretativa (homóloga à do *cientista moderno* pelo menos desde Bacon) e pressupõe, como quis Michel Foucault em *As Palavra e as Coisas*, qualquer coisa como um *sentido original* a ser revelado em prosa (a *verdade* para a ciência; o *belo* para a arte). O movimento de inflexão é involuntário. Acontece que os comentários obedecem a um princípio de auto-proliferação e, na mesma medida em que se acumulam, aumentam a distância entre observador e obra; como resultado, o comentário cresce em importância — a tal ponto que põe em risco o seu próprio objeto (se o *sentido* é o que importa, para que perder tempo com a obra? A dinâmica muda: a obra deixa de ser o suporte do comentário, e o comentário passa a ser o suporte da obra). Mas aí já nos aproximamos de um outro *horizonte histórico*: quando o sistema é desnaturalizado — quando um observador de segunda ordem arrisca-se a programá-lo — as obras passam a reportar, cada qual à sua maneira, às teorias que lhes dão suporte. A rigor, o sistema da arte

compõe uma estrutura *pendular* — ele torna possível experimentar a tensão entre *efeitos de presença* e *efeitos hermenêuticos*. Se assumirmos a tipologia binária proposta por Gumbrecht — entre cultura de presença e cultura de sentido — como *instrumento de medida*, torna-se evidente que o pêndulo afasta-se *gradativamente* de uma cultura de presença na medida em que avançamos na *modernidade* (e a idade média fica para trás).[84] O resultado máximo deste afastamento se faz notar na *overdose hermenêutica* que caracteriza a pós-modernidade. Um observador de segunda ordem irrita o sistema e o conduz ao paroxismo quando faz do comentário o seu próprio *objeto*. A minha impressão é a de que ele põe assim em risco a própria *arte* como alternativa de comunicação *não verbal.* Isto por um motivo óbvio: se um sistema da arte constitui uma alternativa não conceitual às formas padronizadas de linguagem; se o alargamento do *horizonte* de comunicação depende, justamente, de uma prerrogativa do próprio sistema, na medida em que ele torna possível experimentar a tensão entre *efeitos de presença e efeitos hermenêuticos*; então a expressão material, não conceitual, é um pré-requisito fundamental para que o sistema possa manter a instabilidade necessária à sua manutenção (ou autorreprodução). Para dizer de modo mais enfático: sem *presença* não há *arte*. Os excessos hermenêuticos, para me repetir, *neutralizam* a capacidade de comunicação não verbal do sistema da arte — precisamente porque a dispensam.[85]

---

[84] Sobre culturas de sentido e culturas de presença, cf.: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004, "Beyond Meaning: Positions and Concepts in Motion", p.79; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e Estagnação: ensaios escolhidos*. Intr. e org. Luciana Villas Bôas; trad. Luciana Villas Bôas, Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2012, "Presença de linguagem ou presença contra a linguagem", p.64.

[85] Gumbrecht é mais otimista (e, por isso mesmo, mais fiel a Niklass Luhmann) do que eu em relação à capacidade de manutenção do próprio sistema. Para ele, o sentido nunca pode pôr em suspensão a presença, e a presença não pode fazer desaparecer o sentido: "I would venture to say that what he [Niklas Luhmann] found to be specific to the art system may well be the possibility to experience (*erleben*) meaning effects and presence effects in simultaneity. Whenever it presents itself to us, we may live this simultaneity as a tension or as an oscillation. Essential is the point that, within this specific constellation, meaning will not bracket, will not make presence effects disappear, and that the — unbracketed — physical presence of things (of a text, of a voice, of a canvas with colors, of a play performed by a team) will not ultimately repress the meaning dimension." Em: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004, p.108.

2.3 **A teoria e o sistema da arte**

Acompanha o processo de elaboração daquilo que hoje chamamos arte um desenvolvimento teórico que não se limita a pensar o seu objeto — ele serve (e sempre serviu) de combustível para o movimento que se estabelece no diálogo entre as categorias conceituais do sistema (da arte). A teoria constrói o cânone e dá as diretrizes para a sua ruptura. Os modernismos assistiram a um círculo de sucessivas rupturas que acabaram por conduzir todas as artes a um processo introspectivo de desconstrução — o movimento digestivo forçou a redução de cada atividade artística aos seus limites materiais. Cada nova superação aproximava perigosamente a arte de uma ruptura final. A última ruptura significou um salto empobrecedor no vazio do discurso: superou-se assim o próprio fazer artístico. É aí que a teoria se confunde com o objeto que pretende pensar. Este é o seu último abuso. É claro, só podemos falar em abuso diante de uma concepção *pendular* do sistema da arte — quanto mais hermenêutica, menos presença (e, consequentemente, mais *sentido*); quanto mais presença, menos hermenêutica (e, consequentemente, menos *sentido*). Visto sob este prisma, a história das narrativas sobre a arte nada mais é que a história das relações que se travam entre as teorias e as determinações (ou *diferenciações*) que *produzem* aqueles objetos que convencionamos chamar "objetos de arte".

O nosso presente histórico tornou possível a percepção retroativa de um jogo competitivo no interior do próprio sistema da arte: o comentário, como *duplo da obra*, compete com a própria obra. A tensão intestina do sistema só pôde vir à tona (e, portanto, se tornar um problema) para nós quando da transição de um cronotopo historicista para o nosso *presente amplo* (somente num presente amplo teses pós-históricas se tornam possíveis): no horizonte histórico que se abre para a pós-modernidade, o discurso sobre a arte força caminho para um *coup* teórico — superar os limites materiais significa, aí, *fazer valer o próprio discurso*, o *conceito*, como *obra*.[86] A teoria pleiteia a sua própria autonomia: o movimento só é possível como observação de segunda ordem, e é análogo ao estabelecimento teórico de

[86] Cf. o capítulo 3: *A Autonomia da Teoria*, para uma discussão sobre *cronotopo historicista*, *presente amplo* e *cronofobia*.

uma *arte autônoma* por uma *teoria da autonomia*; a estratégia é a reprodução recursiva do discurso da autonomia, de modo que a teoria torna-se agora o seu próprio objeto. O movimento liberta o discurso sobre a arte dos seus *excessos*, ou seja, do seu suporte material. É aí que se nos revela, para tomar o termo emprestado a Nietzsche, a teoria em sua *pudenda origo*: quando a teoria se descobre capaz de determinar o seu próprio objeto ela não precisa mais competir com ele (a competição se encerra na estetização pós-moderna do comentário). Através do comentário a teoria oferta-se a si mesma — como obra. É importante ter em mente que, tornando-se autônoma, a teoria não supera o sistema da arte. E isto porque, para ser considerada arte, a teoria ainda pressupõe a reprodução da diferença responsável pela instituição do sistema em primeiro lugar (arte/não-arte). O que ela não pode fazer, no entanto, é deixar de lado a presença (o suporte material) e se constituir como alternativa não conceitual às formas padronizadas de linguagem (por um motivo óbvio: o comentário reproduz a linguagem verbal/conceitual).

Mas qual, afinal, o papel da teoria em um sistema da arte? A pergunta é problemática, em parte porque Luhmann não parece muito preocupado em definir o conceito de "teoria".[87] A minha impressão é a de que a teoria dos sistemas sociais reduz a teoria a uma espécie de processo autodescritivo do sistema. A própria teoria dos sistemas sociais, neste sentido, opera uma *autodescrição* (*self-description*) dos sistemas sociais. A autodescrição dificilmente pode ser pensada como uma operação constitutiva (produtiva) porque pressupõe a existência prévia de algo a ser descrito (o próprio sistema ou, no limite, uma *distinção*).[88] O que equivale a dizer que o discurso teórico *sempre chega atrasado* — já que se produz à reboque de distinções que já estão em operação. De modo que, neste primeiro momento, a teoria pode ser entendida como uma operação retrospectiva de distinção das distinções. Através desta atividade retrospectiva o sistema se define — daí porque Luhmann pode dizer que a autodescrição constitui um "modo de operação pelo qual os sistemas produzem a sua

---

[87] Hans-Georg Moeller se esforça para "resgatar" o conceito de teoria de uma obra que não o define em: MOELLER, Hans-Georg. *The Radical Luhmann*. New York: Columbia University Press, 2012, cap.4: "From Necessity to Contigency A Carnivalization of Philosophy", p.36.

[88] "[…] the notion of self-description is not a constitutive operation — in the sense that the system needs to know what art is before it can begin to produce art. Self-description — here and in other contexts as well — is a retrospective operation that requires the prior existence of something it can resort to." LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, cap.7: "Self-Description", p.244.

identidade interna".[89] Um paradoxo se configura, no entanto, pela insistência de Luhmann em manter separadas as operações de autodescrição do sistema das operações de distinção materializadas pelo sistema: "a autodescrição do sistema dentro do sistema, contudo, não reproduz as operações do sistema, apenas [reproduz] as ideias que guiam essas operações".[90] Eis o problema: Luhmann concebe um sistema da arte como *operando diferenciações* que não poderiam ser operadas sem um *desenvolvimento teórico* que as precedesse (porque guiadas por *ideias*). Como resolver? Aparentemente, Luhmann não resolve — mas reafirma o paradoxo como unidade porque o atribui ao processo de autopoiesis do próprio sistema. Vale lembrar que um sistema autopoiético se define como uma unidade operacionalmente fechada cujas operações produzem recursivamente os elementos responsáveis pela reprodução dessas mesmas operações; tomadas como um todo, o conjunto dessas operações não é outra coisa que o próprio sistema — afirmando a sua unidade. Como as operações intra-sistêmicas são guiadas por ideias, e como essas ideias são produtos teóricos, as teorias não somente se ocupam de uma autodescrição do sistema como, também e paradoxalmente, constituem os seus códigos operativos. Estes códigos são frequentemente ressignificados pelo processo (teórico-digestivo) de auto-descrição, e compõem chaves binárias que se estabelecem como *diferenciações-guia* (*guiding differences*): belo/feio, interessante/sentimental, velho/novo, arte/não-arte etc. É por meio *destas diferenciações* que o sistema se delimita em relação ao ambiente: ele reproduz interna e recursivamente a diferença e, como resultado, afirma-se como unidade operativa (o movimento de *autoreferência* do sistema é concomitante ao de *heteroreferência*, porque pressupõe um "lado de fora". Do ponto de vista do sistema, no entanto, o "lado de fora" sempre é traduzido do "lado de dentro").

---

[89] "What we mean by 'self description' […] refers to the mode of operation by which systems generate their internal identity, whatever the observers of this process might think of it." Ibidem, p.248.

[90] "Self-descriptions of the system within the system, however, do not reproduce the system's operations, only the ideas that guide these operations." Ibidem, p.291.

2.4 **O renascimento da mimesis**

A arte como a conhecemos (a arte na era da arte) é algo que só se torna possível para a modernidade. A modernidade incorpora aquela disposição mental (hermenêutica) para a profundidade porque resulta de um *colapso da superfície*. O estabelecimento de um campo hermenêutico faz da modernidade uma espécie de fábrica de conceitos: é esta disposição hermenêutica que estimula, em primeiro lugar, a produção teórica das ideias que constituirão os códigos operativos de um sistema da arte. Repito: um sistema da arte só pode vir a existir num mundo que já tenha sido *duplicado* pelo sentido. O artista, a obra, o crítico etc. são produtos de uma teoria que se esforça em codificar a chave binária mais básica do sistema — *arte/não-arte*. A história da arte pela era da arte é a história da produção *teórica* dos critérios que tornarão possível a *produção desta diferença*. O primeiro critério é herdado de um passado que ainda não distinguiu a *arte* do *artesanato*: um objeto, para ser considerado arte, deve ter sido fabricado pelo homem (ele não está dado na natureza). Um segundo critério é o que aparta a obra de arte do artesanato (e, por extensão, o artista do artesão), e encontramos a sua melhor formulação na filosofia de Kant: obras de arte devem prescindir de quaisquer funções práticas (elas não devem possuir valor *instrumental*).[91] Esses critérios só se tornarão disponíveis a partir da Renascença. O motivo já se deve antecipar: a própria Renascença nada mais é do que a projeção do *colapso da superfície* como traço definidor da cultura moderna. A pintura como janela emerge ali como mais do que uma metáfora porque reflete o *pathos* de uma era que produz (no sentido positivo) imagens de mundo — e atribui a essas imagens um alto valor epistemológico. A mimesis é *representação* no sentido *cognitivo*: ela se traduz como expectativa de quem pensa apreender o mundo duplicando-o. Para o horizonte histórico que se abre, os sentidos e, por conseguinte, as atividades manuais, são depositados no fundo de uma hierarquia fisiológica; as faculdades reflexivas como a razão e/ou o entendimento, e por conseguinte as atividades teóricas, passam a ocupar o topo dessa hierarquia. Para que a arte se tornasse possível foi necessário que ela se concebesse como atividade racional/teórica

[91] Cf. LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, cap.1: "Perception and Communication: The Reproduction of Forms", p.44.

e suprimisse o lastro sensual/manual proveniente do *artesanato*. Se quisermos entender como a teoria se estabelece como *suporte* da arte moderna, portanto, devemos primeiro recuar até o Renascimento.

Se o que se convencionou chamar Renascimento é motivo de controvérsia historiográfica, certo é que a palavra já encontrava seus usos ao longo do século XVI — e aparece, talvez pela primeira vez, já na *Vida dos Artistas*, de Giorgio Vasari.[92] Para Vasari, o que "renasce" é a mimesis. Sobre a vida de Giotto, Vasari dirá: "não só se equiparou a Cimabue no estilo, como também se tornou tal imitador da natureza, que na sua época ele foi capaz de suprimir aquele estilo grego tosco, ressuscitando a boa e moderna arte da pintura e introduzindo a reprodução ao natural das pessoas vivas, que havia centenas de anos não era usada".[93] Vasari atribui a Giotto o mérito pelo abandono progressivo do bizantino (aquilo que Vasari chama de "grego tosco", para diferenciá-lo do estilo grego antigo) e a retomada da teoria da imitação na arte, invenção dos gregos. A história que tece a partir daí é a história de uma conquista progressiva das técnicas de representação mimética:[94]

> Assim, na época primeira e mais antiga viu-se que essas três artes [pintura, escultura e arquitetura] se afastaram muito da perfeição e, ainda que tenham apresentado algo de bom, foram acompanhadas de tanta imperfeição, que por certo não merecem excessivos louvores; entretanto, por terem dado início e condições às coisas melhores que vieram depois, não fosse por outros motivos, só se pode falar bem delas e dar-lhes um pouco mais de glória do que mereceriam as obras em si, caso fosse preciso julgá-las segundo os padrões de perfeição da arte. Na segunda época percebe-se claramente que as coisas melhoraram bastante, que tanto na inventividade quanto na execução há mais técnica e melhor estilo, sendo tudo feito com mais diligência, sem a ferrugem da velhice, a inabilidade e a desproporção a que a rudeza daqueles tempos condenara tais artes. […] Mas os erros deles foram demonstrados depois com clareza pelas obras de Leonardo da Vinci, que, dando início à terceira maneira, que optamos por chamar moderna, imprimiu realmente movimento e alento às suas figuras, além do vigor e da habilidade no desenho, da sutilíssima e fiel imitação de todas as minúcias da natureza, da boa regra, da melhor ordem, da correta proporção, do desenho perfeito e da graça divina, mostrando-se abundante na cópia e profundo na arte.[95]

---

[92] "[…] agora falarei dessas coisas de modo mais geral, dando mais preferência à qualidade dos tempos do que à das pessoas, que aqui distingo e divido – para não entrar em minúcias extremas – em três partes ou, digamos, épocas: desde o renascimento dessas artes até o século em que vivemos, em vista da claríssima diferença que há em cada uma delas." VASARI, Giorgio. *Vida dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.170.

[93] Ibidem, p.92.

[94] "Considerando tais coisas atentamente, julgo ser do caráter e da índole dessas artes partir de humilde princípio e ir aos poucos melhorando para finalmente chegar ao ápice da perfeição." Ibidem, p.170.

[95] Ibidem, p.441.

A narrativa que Vasari constrói reproduz a mesma estrutura de Plínio em sua *História Natural* — a história da arte se desdobra como história da conquista da ilusão. Neste sentido, Vasari é uma espécie de Plínio do Renascimento. É justamente esta a história que Gombrich pretende nos contar em seu *Arte e Ilusão*: a conquista do espaço na arte grega é também a conquista de uma disposição mental, uma disposição para o espaço imaginário (a ilusão depende da perspectiva, e a perspectiva é a conquista de um espaço imaginário que se estende "por detrás" de uma superfície plana). Gombrich faz da história da arte um prolongamento da história da ciência de Karl Popper, transformando-a assim numa história de teorias que se atropelam diante de certa aplicação do falseamento popperiano (visto que o falseamento em Gombrich não é regulado por "fatos científicos", mas por uma "verdade visual"). A arte ressurge como história da conquista, por tentativa e erro, do espaço tridimensional mimético: "É um desenvolvimento que ilustra engenhosamente nossas fórmulas de esquema e correção, de fazer antes de ajustar. [...] A arte arcaica começa do esquema, a simetria da figura frontal é concebida para apenas um aspecto, e a conquista do naturalismo pode ser descrita como a acumulação gradual de correções provenientes da observação da realidade".[96]

Vale lembrar que o estatuto da arte no século XIV ainda era o de habilidade manual. A herança é de Aristóteles, e dela deriva o alinhamento escravos/técnica (atividades manuais) e homens livres/conhecimento teórico (daí as artes liberais).[97] Aquela definição aristotélica de ciência como atividade racional distinta da prática entrará em colapso ao longo da modernidade. Nos ateliês da cidade de Florença do século XV, técnica e teoria começam a dialogar, abrindo caminho para a elaboração de um ideal de ciência que irá desaguar em Bacon, Galileu, Huygens e Newton — ou seja, em nossa concepção moderna de ciência

[96] "It is a development which neatly illustrates our formulas of schema and correction, of making before matching. […] Archaic art starts from the schema, the symmetrical frontal figure conceived for one aspect only, and the conquest of naturalism may be described as the gradual accumulation of corrections due to the observation of reality." GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*. Princeton University Press, 1960, p.94.

[97] Cf., principalmente, o primeiro livro da *Metafísica* e o livro VI de *Ética a Nicomaco*.

experimental, ciência como tecnologia.[98] É a partir de Giotto que a figura do artesão é separada da do artista, que, como intelectual, se aproxima progressivamente da sua nova condição, de burguês. Como bem observa Paolo Rossi, "na época de Vasari, na metade do século XVI, as incumbências do tipo artesanal não parecem mais conciliáveis com a dignidade do artista. É a época em que Carlos V se curva para recolher o pincel que Ticiano deixara cair".[99] O que está em jogo é uma tentativa, sempre lúcida, de elevar o estatuto da pintura, da escultura e arquitetura de artes mecânicas/manuais para o das artes liberais/ intelectuais. O esforço se revela na defesa do caráter eminentemente "científico" ou "teórico" dessas atividades como meio para a superação do ranço das (muito menos nobres) "artes manuais" — e salta aos olhos na leitura dos tratados sobre arte mais importantes da época.[100]

"Escrevendo sobre pintura nestas brevíssimas anotações, tomaremos aos matemáticos […] aquelas noções que estão particularmente ligadas à nossa matéria. Depois de conhecê-las, faremos, na medida de nossa capacidade, uma exposição sobre a pintura, partindo dos primeiros princípios da natureza".[101] Abre assim Leon Battista Alberti o livro primeiro do seu *Da Pintura*, dando início à concepção científica (ou teórica) das artes — e sentencia: "o pintor tem de saber que será excelente artista quando entender bem as proporções e as conjunções das superfícies, coisa que pouquíssimos conhecem".[102] A matemática torna-se, a partir daí, terreno comum para artistas e cientistas — em particular, as teorias da proporção e da perspectiva. O ofício da pintura, frente à intervenção de um recém-conquistado arcabouço teórico, é redefinido: "descrever com linhas e pintar com cores, em qualquer quadro ou parede

---

[98] "Mas, antes que a figura do artista fosse identificada com a do 'gênio', ocorrera, justamente nos ateliês florentinos do século XV, como os de Verrochio, Ghirlandaio, Brunelleschi, talvez como nunca antes, a fusão entre atividades técnicas e científicas, trabalho manual e teoria. Alguns desses ateliês, como o de Ghiberti, durante a preparação das portas do Batistério, transformavam-se em verdadeiros laboratórios industriais. É nesses laboratórios, ao mesmo tempo oficinas e ateliês de arte, e não nas escolas, que se formam os pintores e escultores, os engenheiros e técnicos, os construtores de máquinas. Aqui, ao lado da arte de talhar as pedras e pintar o bronze, ao lado da pintura e da escultura, ensinavam-se rudimentos de anatomia e óptica, cálculo, perspectiva e geometria, projetavam-se a construção de arcos e a escavação de canais. O saber empírico de 'homens sem letras', como Brunelleschi e Leonardo, traz na retaguarda esse tipo de ambiente." ROSSI, Paolo. *Os Filósofos e as Máquinas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p.35.

[99] Ibidem, p.35.

[100] A polêmica que se desenvolve no século XV assume a forma da competição entre as artes, e nada tem que ver com o processo de valorização das artes mecânicas e trabalhos técnicos, base da revolução científica do século XVII: "Na realidade, essa polêmica de Leonardo, assim como a de muitos outros artistas do século XV, não se dirige à superação do antigo contraste entre as artes mecânicas e as artes liberais, mas tende antes a justificar a inserção da pintura e da escultura *dentro* do elenco das chamadas artes liberais." Ibidem, p.39.

[101] ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009, p.71.

[102] Ibidem, p.82.

que se lhe apresente, superfícies vistas de qualquer corpo, os quais, a uma certa distância e em uma certa posição do centro, parecem estar em relevo e ter muita semelhança com os corpos".[103] A arte é traduzida como ciência — ela abandona aquele terreno da "finalidade prática ligada à vida cotidiana", função que cumpre como peça artesanal (de decoração acessória, símbolo social e/ou religioso) durante toda a idade média,[104] e vai conquistando o espaço necessário para que passe a ter valor em si, como representação artificial, *invenção* (reparem na palavra — vou retomá-la), resultado do esforço teórico de um agora individualizado artista (e não mais artesão!). É a teoria que extrai o artista do artesão — e, como tal, é indispensável para o exercício da atividade do artista (porque garante o seu estatuto!): "acho muito bom que o pintor seja, o quanto possível, instruído nas artes liberais, mas antes de tudo desejo que saiba geometria. […] Nossas instruções, por meio das quais se exprime toda a perfeita e absoluta arte da pintura, serão facilmente entendidas pelos geômetras. Mas quem não conhecer geometria não entenderá nem estas regras nem regra alguma de pintura".[105]

A razão torna-se, assim, a principal ferramenta do artista — a ela está condicionado o aprendizado da teoria, que deve assistir à prática. Leonardo Da Vinci também é, neste sentido, enfático:

> Aqueles que são apaixonados pela prática mas não possuem conhecimento são como o marinheiro que se mete em um navio sem leme ou bússola e nunca pode saber com certeza para onde vai. A prática deve sempre ser fundada em uma teoria sólida, e para isto a Perspectiva é guia e porta de entrada; e sem isto nada pode ser bem realizado no que diz respeito ao desenho. […] O pintor que desenha meramente pela

---

[103] ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009, p.127.

[104] Acerca do estatuto da arte na Idade Média, dirá Huizinga: "Uma obra de arte quase sempre era empregada com uma finalidade ligada à vida cotidiana, uma finalidade prática. Com isso, o limite entre as belas-artes e o artesanato foi de fato apagado, ou melhor, ele nem fora delineado ainda. Também no que se refere à pessoa do próprio artista, esse limite ainda não existe. Entre o seleto grupo de artistas a serviço da corte de Flandres, Berry e Borgonha, a criação de quadros individualizados se alterna livremente com a ilustração de manuscritos e a policromatização de esculturas; eles também precisam se dedicar à pintura de brasões de armas nos escudos e bandeiras, além de criar roupas para os torneios e os trajes oficiais." Em: HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. Trad. Francis Petran Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.420. Cf. também: BELTING, Hans. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Trad. Edmund Jephcort. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

[105] ALBERTI, Leon Battista. Op. cit., p.128.

> prática e pelo olhar, sem fazer uso de qualquer razão, é como o espelho que copia tudo o que é colocado em sua frente sem ter consciência da existência das coisas.[106]

À moda de Alberti, os *Cadernos* de Leonardo registram em detalhes um currículo teórico que se torna pré-requisito para o artista que quer se iniciar — perspectiva linear, o *chiaroscuro*, teoria das cores, proporção e movimento da figura humana, anatomia humana e animal, botânica etc. Talvez mais importante, é em Leonardo que a disputa entre as artes assume a sua forma mais significativa: a pintura passa a exigir um reconhecimento superior àquele delegado à poesia.[107] O que afinal emerge é a ambição da pintura em compartilhar do prestígio de que goza a poesia entre as artes liberais. "Vocês estabeleceram a pintura entre as artes mecânicas", diz Da Vinci, "mas, na verdade, se os pintores fossem tão competentes em louvar seus próprios trabalhos quanto vocês o são, a pintura não estaria sob o estigma de um nome tão desonroso. Se vocês a chamam mecânica por que ela é, em primeiro lugar, manual, e que é a mão que produz aquilo que se encontra na imaginação, vocês também, escritores, registram manualmente com a pena aquilo que é concebido pela sua mente".[108] Na esteira do neoplatonismo, Leonardo atribui à visão a função de "janela da alma" — o olho é "o meio principal pelo qual o sentido central pode mais completa e abundantemente apreciar as infinitas obras da natureza".[109] A pintura seria, neste sentido, a arte "mais inteligível" — se a

---

[106] "Those who are enamoured of practice without science are like the pilot who gets into a ship without rudder or compass and who never has any certainty where he is going. Practice should always be based on sound theory, of which perspective is the guide and gateway, and without it nothing can be done well in any kind of painting. […]The painter who draws by practice and judgement of the eye without the use of reason is like a mirror which copies everything placed in front of it without knowledge of the same." DA VINCI, Leonardo. *Notebooks*. Selected by Irma A. Richter; ed., intro. and notes by Thereza Wells; preface by Martin Kemp. New York: Oxford University Press, 2008, Cap. 4: "The Arts", p.212.

[107] A disputa aparece também em Alberti, embora de forma mais tímida — ao que tudo indica, Alberti declara a superioridade da pintura frente às outras artes visuais, e não confronta diretamente a principal rival (a poesia): "Quem pode duvidar então que a pintura seja mestra ou, ao menos, não pequeno ornamento de tudo? O arquiteto — se não me equivoco — tomou do pintor as arquitraves, as bases, os capitéis, as colunas, fachadas e outras coisas que tais. Todos os fundidores, escultores, todos os ateliês e as artes todas se pautam pela régua e arte do pintor. Talvez não se encontre arte de algum valor que não tenha vínculos com a pintura, de tal forma que se pode dizer que toda beleza que se encontra nas coisas nasceu da pintura. Em: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009, p.96-97.

[108] "You have set painting among the mechanical arts. Truly were painters as ready as you are to praise their own works in writing, I doubt whether it would endure the stigma of so base a name. If you call it mechanical because it is by manual work that the hands design what is in the imagination, your writers set down with the pen by manual work what originates in your mind." DA VINCI, Leonardo. *Notebooks*. Selected by Irma A. Richter; ed., intro. and notes by Thereza Wells; preface by Martin Kemp. New York: Oxford University Press, 2008, Cap. 4: "The Arts", p.189.

[109] "The eye which is called the window of the soul is the chief means whereby the understanding can most fully and abundantly appreciate the infinite works of nature; and the ear is the second, which acquires dignity by hearing of the things the eye has seen." Ibidem, p.190.

função do artista é aquela de representar a natureza, caberia à pintura representá-la em sua acepção universal (e não particular! Daí ser equivalente, para Leonardo, à "filosofia natural") para o sentido mais "nobre", a visão.[110] Os poetas devem se contentar com o segundo lugar, a audição — "o ouvido vem em segundo, e adquire dignidade por ouvir das coisas que os olhos viram".[111] A *pictura* torna-se ideal da *poesis*! Conclui Da Vinci, em tom de ironia: "e se você chama a pintura de poesia muda, o pintor pode chamar a poesia de pintura cega. Agora, qual é o pior defeito? Ser cego ou ser mudo?".[112]

2.5 **Mimesis e ilusão**

É a partir do *paragone* (termo italiano para competição) que as artes visuais (mais tarde, plásticas) consolidam — no enfrentamento com a poesia — um terreno comum para a disputa: a mimesis. A teoria da imitação recupera assim aquele apelo universal característico da *Poética* de Aristóteles: "assim como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes [as artes poéticas]", de modo que as artes só "diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma".[113] O paralelismo com a poética não acontece por acaso. A afinidade entre a poesia e a pintura — entre pintura e retórica — dá-se quase como lugar comum na literatura greco-romana da antiguidade, tradição que vem à tona, de forma emblemática, no *ut pictura poesis* de um Horácio. O diálogo despreocupado da poesia com as

---

[110] "And if the poet serves the understanding by way of the ear, the painter does so by the eye—the nobler sense; but I will ask no more than that a good painter should represent the fury of a battle and that a poet should describe one and that both these battles be put before the public; you will soon see which will draw most of the spectators, and where there will be most discussion, to which more praise will be given and which will satisfy the more. Undoubtedly the painting being by far the more intelligible and beautiful will please more." Ibidem, p. 188-189.

[111] Cf. nota 109.

[112] "If you call painting dumb poetry, the painter may call poetry blind painting. Consider then which is the more grievous defect, to be blind or dumb?" DA VINCI, Leonardo. *Notebooks*. Selected by Irma A. Richter; ed., intro. and notes by Thereza Wells; preface by Martin Kemp. New York: Oxford University Press, 2008, Cap. 4: "The Arts", p.190.

[113] ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. Cf. Livro 1 da *Poética* de Aristóteles, p.19.

artes rivais "menos nobres" servirá de trampolim para a emancipação das artes visuais no Renascimento.[114] Daí por que a pintura irá buscar justamente numa das partes canônicas da retórica clássica (e isto já em Alberti) a justificativa para a valorização da própria atividade: a *inventio* (invenção) não é só reduto do poeta ou orador, mas também do pintor — como *artista*. Ou, nas palavras de Leonardo: "o poeta é tão livre quanto o pintor na invenção de suas ficções".[115] O exercício do pintor, do artista, passa a importar mais pela ideia que quer transmitir que pelo esforço *manual* ou *mecânico*. E o que quer o artista da Renascença transmitir?

"A mente do pintor deve se assemelhar a um espelho", escreve Da Vinci, "que sempre toma a cor do objeto que reflete e é completamente ocupado pelas imagens de tantos objetos quanto estão em sua frente. Portanto você deve saber, ó pintor, que não poderá ser bom a menos que seja um mestre universal em representar através da sua arte todo o tipo de forma produzida pela natureza".[116] O pintor quer representar a natureza — mas logo devemos esclarecer que não se trata da representação da natureza tal qual surge na retina. Erro comum, denunciado por Alberti em relação à pintura de Demétrio, pintor antigo que "deixou de atingir o mais alto grau da pintura porque se preocupou em fazer as coisas que se assemelhavam mais com o natural do que com a formosura".[117] Ora, o artista não deve retratar a natureza tal qual se lhe apresenta — deve, também, acrescentar-lhe "beleza, porque na pintura, a formosura, além de ser grata, é uma exigência".[118] Vale para o artista o exemplo de Zêuxis, o qual, quando pensou não ser possível "encontrar em um só corpo toda a beleza que procurava — coisa que a natureza não deu a uma só pessoa — escolheu as cinco moças mais belas de toda a

---

[114] No Renascimento, como bem notado por Kristeller, o diálogo se dá às avessas: "the ancients had compared poetry with painting when they were writing about poetry, whereas the modern authors more often compared painting with poetry while writing about painting." Cf. KRISTELLER, Paul Oskar. "Introduction". In: CAHN, Steven M; MESKIN, Aaron (eds.). *Aesthetics: a comprehensive anthology.* Malden, MA: Blackwell Pub., 2008, p.9.

[115] "Though the poet is as free as the painter in the invention of his fictions his creations do not give so great a satisfaction to men as paintings do; for though poetry attempts to describe forms, actions, and places in words, the painter employs the actual similitude of the forms, in order to reproduce them." DA VINCI, Leonardo. *Notebooks*. Selected by Irma A. Richter; ed., intro. and notes by Thereza Wells; preface by Martin Kemp. New York: Oxford University Press, 2008, Cap. 4: "The Arts", p.190.

[116] "The mind of a painter should be like a mirror, which always takes the colour of the object it reflects and is filled by the images of as many objects as are in front of it. Therefore you must know that you cannot be a good painter unless you are universal master to represent by your art every kind of form produced by nature." Ibidem, p.206.

[117] ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009, p.132.

[118] Ibidem, p.132.

juventude daquela terra, para delas tirar toda a beleza que se aprecia numa mulher".[119] Ao mesmo exemplo recorrerá Leonardo — quando a natureza falta, o artista pode adquirir a "beleza" através do estudo: "olhe ao seu redor e tire as melhores partes de vários rostos belos".[120]

O artista ambiciona transmitir, portanto, um ideal de beleza que seja universal. O ideal é resgatado da estética clássica, e Aristóteles o resume no livro VII da *Poética* do seguinte modo: "para ser bela, uma criatura viva, e qualquer todo feito de partes, não deve somente apresentar certa ordem no arranjo das partes, mas também possuir certa magnitude bem definida. A beleza é uma questão de tamanho e ordem".[121] O arranjo das partes num todo coerente deve ser pautado por regras de proporção, harmonia, simetria etc. — a beleza paga tributo à matemática: "as supremas formas do belo são: a ordem, a simetria e o definido, e as matemáticas os dão a conhecer mais do que todas as outras ciências".[122] Retornamos, ainda que por outra via, à importância do conhecimento formal, teórico: dele também dependerá a bela proporção, ou, como dirá Alberti, "aquela graça nos corpos a que chamamos beleza".[123] Não é difícil vislumbrar daí os rudimentos de uma nascente crítica das artes. Ela surge no âmbito negativo de prescrições teóricas e, no caso das "artes visuais", como vimos, trilha o mesmo caminho previamente delimitado pelos tratados de poética e retórica. As *Vidas*, neste sentido, deixam também antever um exercício de crítica. Os proêmios deitam as normas para que seja obtido sucesso em cada uma das atividades visuais:

---

[119] ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009, p.133.

[120] "It seems to me no small grace in a painter to be able to give a pleasing air to his figures, and this grace, if he have it not by nature, he may acquire it by incidental study in this way: Look about you and take the best parts of many beautiful faces, of which the beauty is established rather by public fame than by your own judgement; for you may deceive yourself and select faces which bear a resemblance to your own, since it would often seem that such resemblance pleases us; and if you were ugly you would select faces that are not beautiful, and you would then create ugly faces as many painters do. For often a master's shapes resemble himself; so therefore select beauties as I tell you and fix them in your mind." DA VINCI, Leonardo. *Notebooks*. Selected by Irma A. Richter; ed., intro. and notes by Thereza Wells; preface by Martin Kemp. New York: Oxford University Press, 2008, Cap. 4: "The Arts", p.209.

[121] "Again: to be beautiful, a living creature, and every whole made up of parts, must not only present a certain order in its arrangements of parts, but also be of a certain magnitude. Beauty is a matter of size and order […]". ARISTOTLE. "Poetics". In: CAHN, Steven M; MESKIN, Aaron (eds.). *Aesthetics: a comprehensive anthology.* Malden, MA: Blackwell Pub., 2008, p.45.

[122] ARISTÓTELES. *Metafísica*. 4 v. Org. Giovanni Reale; trad. Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002, Livro XIII, p.605.

[123] "Composição é o processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura. A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. A história proporciona maior glória ao engenho do que o colosso. Os corpos são partes da história, os membros são partes dos corpos, a superfície é parte dos membros, portanto as primeiras partes da pintura são as superfícies. Da composição das superfícies nasce aquela graça nos corpos a que chamamos beleza." ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009, p.107.

> De todo esse estudo decorre a certeza de que, mesmo sem estar diante do modelo natural, é possível criar com imaginação posições de todos os tipos […]. E quem souber fazer isso necessariamente fará com perfeição os contornos das figuras que, desenhadas como devem ser, mostrarão graça e boa maneira. Porque quem estuda boa pintura e boa escultura, feitas de tal modo, ou seja, com a visão e o entendimento do ser vivo, só poderá ter boa maneira em arte. E daí nasce a invenção, que permite reunir numa cena quatro, seis, dez, vinte figuras, de tal modo que se acabe por formar batalhas e outras coisas grandiosas da arte. Essa invenção requer adequação, que é constituída de concordância e observância […] sempre é preciso ter o cuidado de fazer cada coisa corresponder ao conjunto da obra, de tal maneira que, quando se olha para a pintura, seja possível reconhecer uma concordância uniforme que dê terror à fúria e suavidade aos efeitos agradáveis, representando-se de uma vez a intenção do pintor, e não aquilo que ele não pretendia. […] É preciso abster-se de cruezas e esforçar-se para que as coisas que continuamente são feitas não pareçam pintadas, mas se mostrem vivas como em relevo; esse é o verdadeiro desenho, essa é a verdadeira invenção, reconhecidamente feita por quem cria pinturas que podem ser qualificadas de boas.[124]

O suporte teórico é o que deve garantir a ocasião para o exercício da *inventio* — exatamente como as regras de retórica pretendem disciplinar a força criativa pela técnica, adequando o conteúdo a uma *forma* (disso depende o sucesso ou fracasso do artista). Mas há um truque em jogo: se o objetivo da mimesis é a ilusão, os meios para que a ilusão se opere devem permanecer invisíveis (“para que as coisas […] não pareçam pintadas”). O artista bem sucedido é aquele que nos apresenta sua ficção (invenção) com tamanha habilidade que ela confunde-se com a própria realidade, o que só pode fazer ocultando os meios responsáveis pela sua produção. O sucesso depende de um arcabouço teórico que só se mostra em seus resultados: a teoria, em si, deve permanecer um suporte (sempre) oculto. A história que Plínio conta sobre a disputa entre Parrhasius e Zêuxis vale aqui como metáfora. Zêuxis teria pintado uvas de maneira tão excelente que os pássaros voavam até a pintura, enganados pela ilusão. Parrhasius, em resposta, exibiu uma cortina pintada de tal forma que enganou o próprio Zêuxis — a ilusão levou o pintor a demandar a abertura da cortina para que a pintura fosse exibida.[125] Como sugere Arthur Danto em *A Transfiguração do Lugar Comum*, a arte é uma função da tensão entre a proposição mimética da invisibilidade lógica dos meios (a imitação deve “ocultar do observador que se trata de uma imitação”) e a tese aristotélica segundo a qual “o conhecimento da imitação explica o nosso prazer”.[126] O que essa tensão nos revela é

---

[124] VASARI, Giorgio. Op. cit., p.43-44.

[125] Livro XXXV da *História Natural* de Plínio. Consultou-se a tradução para o inglês, em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:phi,0978,001:35:36> Acesso em 30 de janeiro de 2015.

[126] DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar Comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.224.

que o objetivo da ilusão não é *ser a realidade*, e sim apresentar uma ficção *tal qual* a realidade. Uma vez que a "realidade" é descortinada como pintura, o que emerge é a *teoria* que dá suporte à obra.

2.6 **Kant e a teoria da autonomia**

Kant dissolve o problema em sua formulação do que vem a ser a mimesis: "diante de um produto da arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza. […] A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza".[127] O que a arte deve emular, para Kant, é aquela comunicabilidade universal tão característica do ajuizamento do belo natural (extraído diretamente de Hutcheson e Hume). Para tanto, o objeto de arte, muito embora seja intencional, não deve *parecer* ser intencional: "a arte bela tem que *passar por natureza*, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte".[128] A arte deve emular, assim, a capacidade da natureza de provocar um estado mental — o estado mental responsável pela sensação de *prazer desinteressado*. Ora, a definição kantiana do belo como *prazer desinteressado* me parece, justamente, a pedra de toque no desenvolvimento (como vimos, em progresso desde o Renascimento) de uma *teoria da autonomia da arte*. Será proveitoso retomar aqui a definição que Kant empresta à obra de arte:

> Se a arte, conformemente ao *conhecimento* de um objeto possível, simplesmente executa as ações requeridas para torná-lo efetivo, ela é arte *mecânica*; se, porém, ela tem por intenção imediata o sentimento de prazer, ela chama-se arte *estética*. Esta é ou arte *agradável* ou arte *bela*, ela é arte agradável se o seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto simples *sensações*; ela é arte bela se o seu fim é que o prazer as acompanhe enquanto *modos de conhecimento*. Artes agradáveis são aquelas que têm em vista simplesmente o gozo; […] Arte bela, ao contrário, é um modo de representação que é por si própria conforme a fins e,

---

[127] KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. De Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. Cf. §45 da "Crítica da Faculdade de Juízo Estética" (B, 180).

[128] Ibidem, §45 da "Crítica da Faculdade de Juízo Estética" (B, 180).

> embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade.[129]

Kant separa a atividade meramente mecânica (na execução de uma obra) da atividade *estética* (ou *artística*) ao liberar as obras de arte de quaisquer finalidades práticas. Ele diferencia, assim, o critério que garante a determinados objetos o bilhete de entrada para um *sistema da arte*. Em Kant, no entanto, isto se traduz em que as obras de arte devem ter "por intenção imediata o sentimento de prazer". É justamente a natureza deste prazer que marca a distinção entre as artes agradáveis e belas. Não me parece exagerado supor que Kant projeta para o início do século XX, guardadas as devidas proporções (a inexistência do instrumental necessário para operar uma crítica *marxista* da cultura), a cisão bizarra que se opera entre arte e entretenimento: o entretenimento, como "arte agradável" (*angenehme Kunst*), deve tão somente — *agradar*. Sua intenção é apelar unicamente aos sentidos, o que excluiria a possibilidade de um *julgamento de gosto*: a natureza do prazer que provoca é exclusivamente sensual e, portanto, resulta num *interesse* particular, não universalizável. A universalidade só é possível se a fonte do prazer não consiste em um *interesse particular* (eu gosto de vermelho, você gosta de verde etc. — o juízo não resolve).

Por sua vez, à arte do belo (*schöne Kunst*) cabe provocar um prazer que não seja *particular*, e sim *universal*. Este tipo de prazer, para Kant, não pode provir meramente dos *sentidos* (porque, como vimos, os sentidos não admitem uma universalidade do gosto). Procede, antes, de um *modo de cognição*. A função da obra de arte, se pretende ser *bela*, é então aquela de provocar no observador o estado mental característico da beleza. Ela faz isso ao engendrar um tipo de atividade reflexiva no observador: o *livre jogo entre as faculdades da imaginação e do entendimento*. Este livre jogo entre as duas faculdades cognitivas é, para Kant, aquilo que conduz ao prazer na apreciação de uma *obra de arte bela* — como a razão de ser deste prazer é *formal*, e não exclusivamente *sensual* (em que seria *agradável*), ele se comunica universalmente (porque não é um prazer particular). Por óbvio, o livre jogo pressupõe que o objeto não seja pensado como meio para um fim que seja externo ao próprio objeto (em que o *entendimento* lhe estamparia logo um conceito — isto *serve para isso* etc.). É por isso que Kant pode afirmar que "belo é o que apraz universalmente sem conceito".[130]

---

[129] KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. De Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, §44 da "Crítica da Faculdade de Juízo Estética" (B, 177-179).

[130] Ibidem, §9 da "Crítica da Faculdade de Juízo Estética" (B, 32).

Ou, dito de outro modo: a universalidade do gosto exigida pelo objeto candidato a belo se encontra no prazer (formal!) provocado pelo objeto no *mero ato de julgá-lo*.

Ora, uma teoria da autonomia — e, em consequência, a *autonomia teórica da arte* — se articula, assim, como *discurso* pela primeira vez: obras de arte devem prescindir de quaisquer funções práticas (ainda que Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, não faça alusão a uma *arte autônoma*). Um efeito da autonomia é que o propósito da obra passa a ser subsumido nela própria; na verdade, Kant antecipa teoricamente o modo de operação de um *sistema da arte* em nosso horizonte histórico porque desprende as obras do próprio tempo — na medida em que faz delas exemplos (autônomos) da universalidade do belo.[131] Mas isso não ocorre sem um preço. Kant não consegue "salvar a arte" sem pretender restabelecer alguma "dignidade" cognitiva para os *sentidos* — ainda que cumpram com uma função cognitiva acessória, menor (daí a Estética se fundar como disciplina filosófica a partir de Baumgarten). O problema é que "restabelecer alguma dignidade para os sentidos", para o sistema filosófico que propõe Kant, depende de que os *sentidos não participem do ajuizamento do belo*. Na verdade, eles até mesmo o *atrapalham* (para que uma obra de arte seja considerada *bela* ela não deve visar *simplesmente o gozo*). O papel que Kant reserva aos sentidos é, portanto, primário — eles só são relevantes porque condicionam aquilo que se nos apresenta imediatamente à percepção. A manobra torna-se óbvia — e aqui estou de acordo com Giorgio Agamben em *O homem sem conteúdo* — no momento em que Kant se propõe a responder a seguinte pergunta: "como são possíveis, quanto ao seu fundamento, os juízos estéticos *a priori*?".[132] O *a priori*, como já se antecipa, cuida de manter os *sentidos* em seu devido lugar (abaixo da *imaginação*, do *entendimento*, das faculdades cognitivas "superiores"). A consequência é a instituição (*metafísica*) das figuras do *gênio* e do seu *negativo*, o *homem de gosto*.

---

[131] A afinidade com Niklas Luhmann salta aos olhos: a arte bela contribui "para a comunicação em sociedade"; a elusividade de um objeto (a obra de arte) que não se deixa determinar pela consciência (daí o livre jogo entre a imaginação e o entendimento); a obra de arte possui um fim em si mesma etc. A principal diferença o próprio Luhmann cuida de expôr: "We are not concerned with communicative reasoning as a supplement to judgement. Rather, we claim that the work of art is produces *exclusively* for the purpose of communication and that it accomplishes this goal or fails to do so by facing the usual, and perhaps even increased, risks involved in all communication. Art communicates by *using perceptions contrary to their primary purpose*." Em: LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, cap.7: "Self-Description", p.22.

[132] Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad., notas e posfácio, Cláudio Oliveira; prefácio Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p.80.

Explico. O problema do fundamento dos juízos estéticos emerge, para Kant, da tentativa de resolução da antinomia do princípio de gosto. A tese: "o juízo de gosto não se funda sobre conceitos, pois do contrário se poderia disputar sobre ele (discutir mediante demonstrações)"; a antítese: "o juízo de gosto funda-se sobre conceitos, pois do contrário não se poderia, não obstante a diversidade do mesmo, discutir sequer uma vez sobre ele (pretender a necessária concordância de outros com este juízo)".[133] A resolução proposta por Kant:

> Ora, toda contradição, porém, desaparece se eu digo: o juízo de gosto funda-se sobre um conceito (de um fundamento em geral de conformidade a fins subjetiva da natureza para a faculdade do juízo), a partir do qual, porém, nada pode ser conhecido e provado acerca do objeto, porque esse conceito é em si indeterminável e inadequado para o conhecimento; mas o juízo ao mesmo tempo alcança justamente por esse conceito validade para qualquer um (em cada um na verdade como juízo singular que acompanha imediatamente a intuição), porque seu princípio determinante talvez se situe no conceito daquilo que pode ser considerado como o substrato supra-sensível da humanidade. […] Por isso na tese dever-se-ia dizer: o juízo de gosto não se fundamenta sobre conceitos *determinados*; na antítese, porém: o juízo de gosto contudo se funda sobre um conceito, conquanto *indeterminado* (nomeadamente do substrato supra-sensível dos fenômenos); e então não haveria entre eles nenhum conflito.[134]

A fundação do tal juízo de gosto em uma ideia que não se deixa determinar (o "substrato suprassensível dos fenômenos") se aproxima de qualquer coisa como uma intuição místico-metafísica (porque completamente intangível). Ela é necessária, no entanto, porque Kant confronta o juízo sobre o belo na arte com o juízo sobre o belo na natureza. Diferentemente do belo natural, o belo na arte é produto de uma conformidade a fins intencional (o objeto é *fabricado* por alguém) — *porque* emula o belo natural, essa conformidade a fins não deve, no entanto, *parecer intencional* (*a arte bela tem que passar por natureza*). Muito embora cada arte pressuponha assim o uso de regras (sem as quais um produto não pode sequer vir a ser), e aqui eu cito Kant, "o conceito de arte bela […] não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um *conceito* como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento

---

[133] KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. De Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. Cf. §56 da "Crítica da Faculdade de Juízo Estética" (B, 234).

[134] Ibidem, §57 da "Crítica da Faculdade de Juízo Estética" (B, 236-237). Sobre o "substrato supra-sensível" Kant ainda dirá: "o princípio subjetivo, ou seja, a ideia indeterminada do supra-sensível em nós somente pode ser-nos indicada como a única chave para o deciframento desta faculdade oculta a nós próprios em suas fontes, mas não pode ser tornada compreensível por nada ulterior." Cf. §57 da "Crítica da Faculdade de Juízo Estética" (B, 238).

um conceito da maneira como ele é possível".[135] Resulta daí que essas regras não podem jamais ser *aferidas*. Mas então de onde elas vêm? A resposta de Kant: do *gênio*. Porque o artista não pode ter ideia das regras segundo as quais o seu produto (a arte bela) torna-se possível, a arte bela só pode ser *arte de gênio*: gênio, neste sentido, diz respeito à disposição (ou ao talento) de quem "concebe" essas regras de maneira inata (*ingenium*). Ora, Kant separa assim o gênio — como faculdade *produtora* — do *gosto* — como a faculdade que julga. A necessidade de conciliar ambas as faculdades, dirá Agamben, é o que leva Kant a recorrer "à ideia mística do substrato suprassensível que está no fundamento de ambos".[136]

É claro, em separando o gênio do gosto ficamos com uma faculdade *vazia* porque simplesmente reflexiva (o *conceito correto de gosto*, segundo Kant, é desprovido de conteúdo). De um lado, o ímpeto criativo/produtivo do *homem de gênio*; do outro, a carcaça passiva/vazia do *homem de gosto*. Talvez ninguém tenha expressado de maneira tão contundente essa cisão quanto Diderot em *O Sobrinho de Rameau*. A definição do gênio como *ingenium* é vocalizada pela figura inconsolável do sobrinho (Ele): "aquele que precisa de um protocolo nunca irá longe. Os gênios lêem pouco, praticam muito e se fazem por si próprios. […] A natureza forma os homens raros".[137] O interlocutor (Eu) pergunta então ao sobrinho por que, havendo ele demostrado tanta facilidade em "sentir, reter e executar os mais belos trechos dos grandes mestres", não havia ainda realizado "nada que preste". A resposta do sobrinho é, para nós, reveladora:

> Em vez de me responder, meneia a cabeça e erguendo o dedo para o céu acrescenta: "E o astro? E o astro?" […] meu amigo começa a andar cabisbaixo, ar pensativo e abatido. Suspira, chora, desola-se, ergue as mãos, ergue as mãos e os olhos, esmurra a cabeça com os punhos quase quebrando a testa ou os dedos, e acrescenta: "Parece que aí dentro há alguma coisa, mas, por mais que esmurre e sacuda, não sai nada". Recomeça a sacudir a cabeça e esmurrar ainda mais a testa, dizendo: "Ou não há ninguém, ou [ninguém] quer responder".[138]

---

[135] KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. De Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, §46 da "Crítica da Faculdade de Juízo Estética" (B, 181).

[136] AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad., notas e posfácio, Cláudio Oliveira; prefácio Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p.82.

[137] Cf. DIDEROT, Denis. *O Sobrinho de Rameau*. In: *Diderot*. Trad. e notas de Marilena de Souza Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Coleção "Os Pensadores".

[138] Ibidem.

Muito embora admita ser versado em literatura e música, o sobrinho *não tem gênio.* Se o conhecimento é incapaz de *produzir o gênio*, aquele que não tem gênio pode pleitear, no máximo, ser um *homem de gosto* e, portanto, uma carcaça vazia ("parece que aí dentro há alguma coisa, mas, por mais que esmurre e sacuda, não sai nada"). Diderot chega, ainda que por outra via, àquela estranha polarização: de um lado, o *homem de gênio*, naturalmente (quase misticamente) dotado da capacidade de produzir *obras de arte*; do outro lado, o *homem de gosto*, incapaz de produzir quaisquer objetos de arte, mas capacitado (pelo *juízo de gosto*) a decidir sobre eles. O sobrinho de Rameau deixa antever — e aqui sigo com Agamben — a dialética operada pela cisão: como carcaça vazia, o *homem de gosto* procura aquilo que lhe falta nas *obras de gênio*; ele pensa assim poder participar, pelo exercício do juízo de gosto, daquela "essência" (mística) a qual o artista infundiu na obra; o homem de gosto, contudo, nunca pode preencher-se deste conteúdo, e isto porque a "essência" com a qual ele se identifica (e pela qual ele quer se definir) é alienada dele mesmo — o princípio de criação pertence a outro, ao artista como homem de gênio e, portanto, ao oposto absoluto do próprio homem de gosto.[139]

A cisão entre *homem de gosto* e *homem de gênio* é o fio condutor da tese de Agamben em *O homem sem conteúdo*: a fratura coloca um observador como Kant na condição de *homem de gosto* e consolida a Estética como disciplina filosófica que se constitui a partir da perspectiva do espectador (e, surpreendentemente, *contra os seus sentidos*).[140] A figura do

---

[139] Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad., notas e posfácio, Cláudio Oliveira; prefácio Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, cap.3: "O homem de gosto e a dialética da dilaceração", p. 52-53.

[140] Agamben parte da crítica (quase uma denúncia) de Nietzsche à concepção kantiana do *belo*: "Kant imaginava prestar honras à arte, ao dar preferência e proeminência, entre os predicados do belo, àqueles que constituem a honra do conhecimento: a impessoalidade e universalidade. Este não é o lugar de discutir se isto não foi essencialmente um erro; quero apenas sublinhar que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do 'espectador', e assim incluiu, sem perceber, o próprio 'espectador' no conceito de 'belo'. Se ao menos esse 'espectador' fosse bem conhecido dos filósofos do belo! Mas receio que sempre ocorreu o contrário; e assim recebemos deles, desde o início, definições em que, como na famosa definição que Kant oferece do belo, a falta de uma mais sutil experiência pessoal aparece na forma de um grande verme de erro. 'Belo', disse Kant, 'é o que agrada *sem interesse.*' Sem interesse! Compare-se essa definição com uma outra, de um verdadeiro 'espectador' e artista — Stendhal, que em um momento chama o belo de *une promesse de bonheur* [uma promessa de felicidade].Nisso é rejeitado e eliminado precisamente aquilo que Kant enfatiza na condição estética: *le désintéressement*. Quem tem razão, Kant ou Stendhal? — É certo que se nossos estetas não se cansam de argumentar, em favor de Kant, que sob o fascínio da beleza podemos contemplar 'sem interesse' *até mesmo* estátuas femininas despidas, então nos será permitido rir um pouco à sua custa — as experiências dos *artistas* são, neste ponto delicado, mais 'interessantes', e Pigmalião, em todo o caso, não foi necessariamente um 'homem inestético'." Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica.* Trad., notas e posfácio Paulo Cézar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, "Terceira dissertação: o que significam ideais ascéticos?", §6.

crítico, a partir daí, consolida-se como *antípoda do artista* — o seu exercício sempre resulta na produção de uma *mirror image* da obra, agora recriada como discurso. "Onde quer que o crítico encontre a arte", diz Agamben, "ele a reconduz ao seu oposto, dissolvendo-a na não arte; onde quer que exercite a sua reflexão, traz o não ser e a sombra, como se para adorar a arte não tivesse outro meio senão o de celebrar uma espécie de missa negra ao *deus inversus* da não arte".[141] O crítico compete com o artista porque *deseja também criar*, mas só pode fazê-lo ao mesmo tempo em que neutraliza a obra de arte como alternativa de comunicação *não verbal*. *O comentário mata a obra* precisamente porque impõe a si mesmo a prerrogativa da *atribuição de sentido* (para a própria obra!). A Estética ganha, afinal, os contornos de uma disciplina que visa promover o *amortecimento conceitual das imagens*: ela constitui-se numa *reação hermenêutica* ao *efeito Górgias* (àquela inegável capacidade das imagens de atingir/ perturbar os nossos corpos de uma maneira física e imediata). A disputa entre *homem de gosto* e *homem de gênio*, ou a dialética da dilaceração — como a chamou Agamben —, resultará, em última instância, num *coup teórico*: o crítico abre a caixa de Pandora e se descobre capaz de definir o seu próprio objeto; ele põe em risco, a partir daí, a própria *arte* como alternativa de comunicação *não verbal*. É este o excesso que nos conduz a uma realidade em que o *sistema da arte*, por que pode prescindir da contraparte material (não conceitual) na composição do seu principal elemento (o objeto de arte), nos oferece como arte aquilo que nós já temos *sem um sistema da arte* — a comunicação verbal, conceitual, o próprio discurso. Nos aproximamos aí daquilo que vale ser preservado no *insight* de George Orwell ("toda arte é em alguma medida propaganda"): se toda arte é, em alguma medida, propaganda, isto se dá não por que toda arte quer *comunicar* algum sentido em prosa (em linguagem verbal-conceitual), mas antes porque toda propaganda é uma atividade de *presença*. As imagens em anúncios publicitários resultam de um esforço direcionado — elas querem invadir a realidade sem mediação (a comunicação que importa não é, portanto, a do sentido. A propaganda quer *fazer o corpo desejar*). A última coisa que um anúncio publicitário precisa é *ser neutralizado.* A produção deste efeito (de *presença*) depende da eliminação da distância entre observador e imagem. Depende, precisamente, da eliminação dos excessos teóricos.

---

[141] AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad., notas e posfácio, Cláudio Oliveira; prefácio Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p.84.

2.7 **Balzac e o paradoxo da mimesis**

De volta a Balzac. A narrativa em *Le Chef-d'œuvre Inconnu*, já podemos dizer, está à serviço da reflexão — o seu *centro de gravidade* é mais propriamente um *problema filosófico*, algo que o conto se esforça em comunicar (ainda que ele só tenha se tornado um problema no sentido amplo *tardiamente*). A arte moderna se define ao mesmo tempo em que é definida por um estatuto teórico que inaugura (e *projeta*!) uma relação biunívoca entre *ideia* (conceito) e *coisas do mundo* (objeto). Este estatuto, como procurei argumentar, constitui os códigos operativos de um *sistema da arte* ao mesmo tempo em que o descreve. A pintura como janela cumpre-se, neste sentido, como *hermenêutica*, e isto porque ao *artista* não cabe tão somente representar a realidade: seu exercício quer se diferenciar como *exercício cognitivo*, daí por que insisto na *mimesis* como um modelo epistemológico (A=B). O artista deve representar (tornar presente) uma *ideia*. "A missão da arte", diz-nos Frenhofer, "não é copiar a natureza, mas expressá-la!".[142] Para isso, o artista não pode ser *mero copista*: ele deve ser, como o define da Vinci em seus *Cadernos*, um *pintor filosófico*. Diz Frenhofer sobre a própria atividade: "o que temos de captar é o espírito, a alma, a fisionomia das coisas e dos seres".[143] A pintura do copista, sentencia, não passa de um "pálido fantasma colorido".[144]

Frenhofer propõe levar a termo o projeto da *mimesis*: a imagem que o ocupa por dez anos, sua *Catherine Lescault* (*La Belle Noiseuse*), deve triunfar sobre a realidade. A imagem deve triunfar como *duplo* (ela é a encarnação de uma ideia!) — mas, para que triunfe, deve superar os meios responsáveis pela sua (re)produção. Deve superar, em suma, a sua própria *condição de possibilidade* (a *diferença* que torna possível a sua identificação como *obra de arte*). O que está em jogo é a realização de um paradoxo que se estabelece já no ponto de

---

[142] BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Org., trad. e estudo Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012, p.18.

[143] Ibidem, p.19.

[144] "Os rostos dessas mulheres são pálidos fantasmas coloridos que vocês nos fazem desfilar diante dos olhos, e chamam a isso de pintura e arte. Por terem feito algo que se assemelha mais com uma mulher do que com uma casa, vocês acreditam ter alcançado o alvo e, orgulhosos por não terem sido obrigados a escrever ao lado de suas figuras currus venustus ou pulcher homo, como os primeiros pintores, acreditam ser artistas maravilhosos! Ah ah!" Ibidem, p.20.

partida: a mimesis como modelo epistemológico resulta de uma cisão entre representação e coisa representada; ao mesmo tempo, a mimesis anuncia a identidade (a relação biunívoca) entre representação e coisa representada; o resultado não poderia ser outro — a equivalência que a mimesis pretende instituir não pode ocorrer sem a diluição da *diferença* sobre a qual a própria mimesis veio a existir. A exclamação de Frenhofer — "Duvido de minha obra!" —, a sua angústia, dá sinal da insegurança de quem já não está tão certo da capacidade da obra de *encarnar* a ideia (o *ideal de beleza*) sem que perca com isso o seu estatuto de obra. Frenhofer duvida, consequentemente, de sua capacidade (como artista) de realizar, numa palavra, a mimesis (como *transfiguração* da obra em ideia). O desespero de Frenhofer é a constatação de que a arte, para parafrasear Georges Didi-Huberman, possui em si os meios para a sua própria destruição.[145] É assim que devemos entender a sua surpresa ao descobrir que a promessa da mimesis só se pode realizar com o desaparecimento da própria obra: à sua cegueira momentânea ("onde está a arte? Perdeu-se, desapareceu!") segue a chocante constatação de que *não há obra* — "nada! nada! E trabalhei dez anos!".[146] A pintura encarnada é a encarnação do paradoxo, da anti-pintura — a sua realização resulta na destruição da própria obra, e isto porque pressupõe o ultrapassamento da diferença que a constitui como *obra de arte*. Porbus dirá: "aqui acaba a arte neste mundo".[147]

Balzac deixa antever aí a forma do paradoxo: a arte, porque se regula *teoricamente*, constitui um diálogo entre a *ideia* (o regulador teórico da atividade do artista) e a *obra* (a realização dessa ideia no particular). A ideia nada mais é do que a *função da diferença* — uma produção teórica que torna possível distinguir (dentro do sistema da arte) aquilo que chamamos de arte de todo o resto. Neste sentido *amplo*, pode-se dizer que a arte não pode existir sem a mimesis; ao mesmo tempo e paradoxalmente, ela só pode ser arte porque a mimesis fracassa. O sucesso da mimesis significaria o *fim da arte* porque ele nos reconduz ao horizonte epistemológico da idade média (*monismo/realismo simbólico*) e, portanto, à arte antes da era da arte (já podemos dizer: à não-arte). Vale lembrar que a imagem medieval

---

[145] "Tirania do pano: escombro. Isso significaria que a pintura possui os meios de sua própria destruição. Que o que constitui a pintura constitui também o maior perigo para toda representação de pintura." Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada. Seguido de A Obra-Prima Desconhecida, de Honoré de Balzac.* Trad. de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012, p.140.

[146] BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Org., trad. e estudo Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012, p.43-44.

[147] Ibidem, p.43.

admite a materialização tangível de ideias abstratas — a imagem medieval *não representa*, mas *encarna* a ideia (a imagem é, literalmente, indiscernível da ideia, pois o mundo não foi ainda cindido). A produção de um objeto de arte só é possível para um *habitat cognitivo* que separa *representação de coisa representada* — o objeto é, ele mesmo, a materialização do *programa* que torna possível a sua produção (ele é a materialização da *diferença*). Como a diferenciação do objeto de arte é sempre guiada por uma ideia, e como essa ideia é produto de uma teoria, a própria arte passa a depender de suporte teórico — a superação deste suporte é a *superação da diferença*, ou, no que dá no mesmo, superar o suporte teórico é superar a própria arte. A teoria ocupa uma posição *fundamental* no sistema porque ela realiza a um só tempo a sua autodescrição e a composição dos seus códigos operativos (os quais, em última instância, estabelecem a *regra* para que ocorra diferenciação). *Arte = sistema da arte = operacionalização de um código constituído por teorias*.

A arte é a materialização da diferença que a torna possível em primeiro lugar. Por que torna-se consciente de si mesma, a arte chega em Frenhofer a um impasse: ou ela *processa* o paradoxo ou tem que deixar de ser arte. O alerta de Porbus ao jovem Poussin é, neste sentido, sintomático:

> Enfim, há algo de mais verdadeiro que tudo isso e que é tudo para um pintor: a prática e a observação. E quando o raciocínio e a poesia brigam com os pincéis, o resultado é a dúvida, a mesma que acompanha este caro senhor [Frenhofer], um demente tanto quanto um artista. Pintor sublime, teve a desgraça de nascer rico, o que lhe permitiu divagar. Não o imite! Trabalhe! Os pintores só devem meditar com os pincéis na mão.[148]

Retornamos aí ao *insight* de Luhmann: "a arte faz uso da percepção e, em fazendo-o, captura a consciência em sua própria atividade de externalização".[149] A externalização da percepção é condensada na obra. A obra de arte disponibiliza, assim, a percepção para a comunicação. A atividade do artista só pode se realizar como *observação de segunda ordem*: isto porque um artista só pode controlar a sua produção na medida em que também a

---

[148] BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Org., trad. e estudo Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012, p.29-30.

[149] "One might start from the assumption that art uses perceptions and, by doing so, seizes consciousness at the level of its own externalizing activity." LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, p.141.

observa.[150] Como observador, o artista deve ser capaz de decodificar as operações que realizou na própria obra; se essas operações *externalizam* o código do sistema da arte, então o seu produto adquire as credenciais para ser chamado de "obra de arte". Ou seja, a sua obra será tão obra quanto um observador puder inferir da sua estrutura de distinções a intenção (artificial!) de se comunicar uma *percepção*. O fracasso de Frenhofer está em que, como observador de segunda ordem, ele é tragado por um processo autoreflexivo que não consegue externalizar — Frenhofer fracassa porque falha em *processar o paradoxo*, por assim dizer, "com os pincéis nas mãos". Hoje torna-se possível dizer, do ponto de vista privilegiado de quem lança para trás um olhar retrospectivo, que Balzac prenuncia o Modernismo (entendido aí como a ponta-de-lança da autonomia operativa da arte). A partir daí a arte, como desdobramento do paradoxo original, *incorpora a forma* da filosofia.

Gostaria de encerrar o capítulo numa tentativa de sumarizar os resultados atingidos até agora pela nossa investigação. Um sistema da arte é o conjunto de suas operações. Estas operações se regulam pela diferenciação *intestina* do sistema, diferenciação esta que não pode ser operada, como vimos, sem a composição teórica do seu código-guia. A autonomia operacional do sistema da arte só se torna possível a partir da constituição discursiva de uma *teoria da autonomia* — a *autonomia* liberta a arte para que se estabeleça como alternativa não conceitual à linguagem verbal.[151] Este movimento coincide, como não poderia deixar de ser, com a emergência de um *observador de segunda ordem* — isto porque depende de um recuo da percepção sobre ela mesma (como se fosse possível observar o sistema da arte *de fora* de um sistema da arte). A observação de segunda ordem torna a teoria consciente de sua própria

---

[150] "At any rate, the activity of operating and observing (of indicating something on the basis of a distinction) is going on not only when a work of art is made but also when it is perceived. An artist can control his production only through observation; he must, so to speak, let the emerging work show him what has been done and what can be done further. The theory of sketches has been a locus classicus for discussing this problem. A painter needs to draw several sketches to record his ideas and determine the ones best suited for his purposes. This process can be contracted into an accelerated sequence of painting, stepping back, and observing. The same holds for the writer; he is always also a reader — how else could he write? […] Observing an artwork is an operation as well — in perception as in understanding (or misunderstanding) — since observing amounts to operating in a special manner that does not just generate differences but also reproduces itself from moment to moment with the help of indications that are bound by distinctions." Ibidem, p.38.

[151] "We must take the notion of autonomy quite literally here, in the sense of self-legislation; in view of Kant's *Critique of Judgement*, we might perhaps speak of self-organization. Modern self-description started at the structural rather than at the operative level of the production of unity; but this sufficed to establish the notion of autonomy against the outside — against science, morality, religion or politics. This step established the autonomy of art philosophically — but in a manner that failed to clarify the operative basis of autonomy and led in the nineteen century to the separation of philosophical aesthetics from a historically oriented type of research. As a result, the autonomy of art was eventually considered to be no more than a kind of regional ontology, governed by its own specialized a priori and its own 'value'." Ibidem, p.280.

atividade de auto-descrição/composição do sistema — torna, por conseguinte, o sistema *consciente de si mesmo*. Mas isso não é tudo: pelo menos desde o primeiro romantismo alemão, a teoria descobre-se capaz de *determinar o seu próprio objeto*. O resultado só é perceptível para o século XX porque as obras (sempre particulares) passam a responder, cada vez de maneira mais óbvia, às teorias que lhes dão suporte. *As obras passam a ilustrar a teoria*. Esta é a maior consequência do estabelecimento de um *sistema auto-poiético* da arte: a arte torna-se o seu próprio assunto no nível operacional. Ou, como diz Luhmann à sua moda hermética, os arranjos formais da obra incorporam a reentrância da forma na própria forma (da *distinção* naquilo que ela *distingue*). A autonomia do sistema da arte é uma consequência do processamento do paradoxo original (a cisão entre representação e coisa representada que resulta no código mais básico do sistema: arte/não-arte): o sistema, assim, reproduz internamente o paradoxo da mimesis sem nunca poder resolvê-lo (sua resolução implicaria a dissolução do próprio sistema). Uma vez que toma consciência das próprias operações, um sistema da arte poderá enfim dizer, como o disse uma vez Duchamps, "será arte tudo o que eu disser que é arte".

3 **A AUTONOMIA DA TEORIA**

3.1 **A palavra pintada**

> Todos esses anos, eu e, sem dúvida, incontáveis almas afins, nos dirigimos às galerias de Upper Madison e Lower Soho e à Art Gildo Midway na rua Cinquenta e Sete, aos museus Modern Art, Whitney, Guggenheim, Bastard Bauhaus, New Brutalist, Fountainhead Baroque, às mais despretensiosas igrejas e aos magníficos templos do Modernismo. Todos esses anos eu, e tantos outros, paramos diante de mil, dois mil, Deus-sabe-quantos milhares de Pollocks, De Koonings, Newmans, Nolands, Rothkos, Rauschenbergs, Judds, Johnsens, Olitskis, Louises, Stills, Franz Klines, Frankenthalers, Kellys e Frank Stellas, ora apertando os olhos, ora arregalando-os, ora nos afastando, ora nos aproximando — esperando, esperando, sempre esperando… *ele*… *ele* entrar em foco, ou seja, esperando o prêmio visual (por tanto esforço) que devia estar ali — esperando que algo irradiasse diretamente das pinturas presas àquelas paredes invariavelmente alvíssimas, naquela sala, naquele momento, para o meu quiasma ótico. Todos esses anos, em suma, eu presumira que em arte, ao menos, ver é crer. Ora — como fui míope! Agora, finalmente, em 28 de abril de 1974, era capaz de *ver*. Entendera a frase às avessas o tempo todo. Não era "ver é crer", seu bobalhão, mas "crer é ver", pois a *Arte Moderna se tornou inteiramente literária: as pinturas e outras obras só existem para ilustrar o texto*.[152]

Nos idos da década de 70, Tom Wolfe publicou *A Palavra Pintada.* A obra, muito embora tenha provocado alguma (leve) reação no mundo da arte, parece ter passado incógnita pelas acaloradas discussões filosóficas que se faziam travar pelo menos desde a publicação de *The Role of Theory in Aesthetics*, de Morris Weitz, em 1956.[153] À moda do novo jornalismo, Wolfe descreve seu momento de epifania ao ler um *review* de Hilton Kramer, na época responsável pelo caderno de artes no *New York Times*, acerca de uma exposição na Universidade de Yale intitulada *Sete Realistas*. Segundo o próprio Wolfe, o *review* concluía:

> O realismo não carece de adeptos, mas carece, visivelmente, de uma teoria convincente. E dada a natureza do nosso intercâmbio intelectual com as obras de arte, carecer de uma teoria convincente é carecer de algo crucial – o meio pelo qual a

---

[152] WOLFE, Tom. *A Palavra Pintada*. Trad. Lia Alverga-Wyler. Porto Alegre, L&PM, 1987, p.7-8.

[153] WEITZ, Morris. "The Role of Theory in Aesthetics". In: CAHN, Steven M; MESKIN, Aaron (eds.). *Aesthetics: a comprehensive anthology.* Malden, MA: Blackwell Pub., 2008.

> nossa experiência de obras individuais se soma à nossa compreensão dos valores que elas simbolizam.[154]

A passagem fez estalar em Wolfe um pensamento: *sem uma teoria de escolta torna-se impossível visualizar uma obra*. "Todos esses anos", afirma ele, "em suma, eu presumira que em arte, ao menos, ver é crer. Ora — como fui míope! Agora, finalmente, em 28 de abril de 1974, era capaz de *ver*. Entendera a frase às avessas o tempo todo. Não era 'ver é crer', seu bobalhão, mas 'crer é ver', pois *a Arte Moderna se tornou inteiramente literária: as pinturas e outras obras só existem para ilustrar o texto*". Traduzindo a tese de Wolf: a arte moderna havia se tornado pouco mais que uma muleta para os teóricos da arte. O seu propósito reduziu-se em ilustrar teorias! A acusação é grave, mas a denúncia está longe de ser — como dizem os jornalistas — um *breakthrough*. O que Wolfe identifica como problema, ainda que tardiamente, são os reflexos de um deslocamento que data do primeiro romantismo alemão: ali, entre as últimas décadas do século XVIII e os primeiros anos do XIX, a teoria conquista filosoficamente a sua autonomia. Desde então, aqueles que se ocuparam do seu exercício (sejam eles filósofos da arte, teóricos ou críticos) parecem ter agido com um único propósito: estender os privilégios conquistados pela teoria até então. Os excessos da era da teoria irão culminar, como bem sabemos hoje, em um *revival* da tese original de Hegel sobre o fim da arte. Em última instância, a teoria acaba por revelar seu projeto mais ambicioso na obra do filósofo analítico contemporâneo Arthur Danto: a sua obra filosófica, o discurso filosófico sobre a arte, oferta-se como obra de arte ele mesmo, em si.

É sintomático que eu deva insistir no retorno a um passado que já nos parece — ao menos numa primeira impressão — tão distante do nosso presente virtual-e-ultra-tecnológico como um pré-requisito para pensá-lo (ainda que este passado compartilhe com o nosso presente alguns aspectos fundamentais: a imprensa, o crescente impacto de novas tecnologias, capitalismo, a emergência de uma "opinião pública" etc.). A ironia salta aos olhos: imersos em um intenso debate acerca de sua própria (auto-proclamada) modernidade, os contemporâneos de Kant, Goethe, Schiller e dos irmãos Schlegel teriam muita dificuldade em admitir como obras de arte grande parte daquilo que produzimos e admitimos como "arte" nos dias de hoje. Naquele horizonte histórico ainda não cabem Marina Abramovic, Hélio Oiticica, Adriana Varejão, Andy Warhol, Ismael Ivo, Ferran Adrià, James Turrell, Christopher Wool, Eduardo

---

[154] WOLFE, Tom. Op. cit., p.6.

Kac etc. De fato, aquele horizonte se encontra fechado para *quase todos* os desenvolvimentos artísticos que se propagaram a partir do Modernismo. A modernidade dos "primeiros modernos" já soa para nós como uma coisa empoeirada, antiquada, talvez até mesmo — anti-moderna! E isto de tal maneira que o leitor estaria absolutamente justificado em questionar: para que, então, olhar para trás?

Eu só posso oferecer duas respostas não tão satisfatórias. A primeira delas nos posiciona como herdeiros de uma tradição: nós não podemos ser modernos sem olhar para trás. O passado se impõe como um padrão para a medida da nossa própria modernidade (ou *pós-modernidade*). Este processo, é claro, não é em si nada "moderno" ou "contemporâneo" — ele se repete pelo menos desde o século V, o que nos conduz a um problema que Hans Robert Jauss coloca com extrema precisão: "a nossa consciência atual da modernidade não estaria finalmente aprisionada nesse mesmo ciclo, o ciclo da emulação que não se reconhece ou não se percebe?".[155] Daí a minha segunda resposta: como pretendo argumentar, não importa quão alienígena aquele período de tempo possa nos parecer agora (considerando o nosso assunto), talvez seja possível — desde que nos ocupemos de rastrear alguns de seus desdobramentos críticos — fazer emergir uma estrutura que nos é homóloga em estado de latência. Quero com isso afirmar que nós não só somos herdeiros diretos daquele período como, também, constituímos um tipo bastante diferente (e específico) de civilização "moderna". Para tanto peço ao leitor que me acompanhe, sem maiores cerimônias, numa

---

[155] "Isn't our present consciousness of modernity finally trapped in this same cycle, the cycle of unrecognized or unacknowledged emulation?" Em: JAUSS, Hans Robert. "Modernity and Literary Tradition". Critical Inquiry, Vol.31, No.2 (Winter 2005), pp.329-364. Sobre esse procedimento recursivo da modernidade (que faz dela um paradoxal conceito empoeirado — "modernidade clássica") dirá também Habermas: "The word 'modern' was first employed in the late fifth century in order to distinguish the present, now officially Christian, from the pagan and Roman past. With a different content in each case, the expression 'modernity' repeatedly articulates the consciousness of an era that refers back to the past of classical antiquity precisely in order to comprehend itself as the result of a transition from the old to the new. This is not merely true for the Renaissance, with which the 'modern age' begins for *us*; people also considered themselves as 'modern' in the age of Chalermagne, in the twelfth century, and in the Enlightenment — in short, whenever the consciousness of a new era developed in Europe through a renewed relationship to classical antiquity. In the process culminating in the celebrated *querelle des anciens et des modernes*, the dispute with the protagonists of a classicistic aesthetic taste in late seventeenth-century France, it was always *antiquitas*, the classical world, which was regarded as the normative model to be imitated. It was only the French Enlightenment's ideal of perfection and the ideia, inspired by modern science, of the infinite progress of knowledge and the advance towards social and moral improvement that gradually lifted the spell exercised on the spirit of these *early* moderns by the classical works of antiquity. And finally, in opposing the classical and the romantic to one another, modernity sought its own past in an idealized vision of the Middle Ages. In the course of the nineteenth century *this* Romanticism produced a radicalized consciousness of modernity that detached itself from all previous historical connection and understood itself solely in abstract opposition to tradition and history as a whole. At this juncture, what was considered modern was what assisted the spontaneously self-renewing historical contemporaneity of the *Zeitgeist* to find its own objective expression." Em: HARBERMAS, Jürgen. "Modernity: an unfinished project". In: D'ENTRÈVES, Maurizio Passerin; BENHABIB, Seyla (eds.). *Habermas and the unfinished project of modernity*. Cambridge, Massachuetts: The MIT Press, 1997, p.39.

primeira digressão — e, incorporando o espírito do Angelus Novus benjaminiano, olhe comigo para trás numa tentativa de reconstituir aquilo que herdamos (e que, ao mesmo tempo, transfigurou-se em nossa própria diferença!).

3.2 **Filosofia da história**

Jacques-Louis David (1748-1825), pintor da revolução e amigo de Marat e Robespierre, começou a pintar *O Juramento da Quadra de Tênis* (*Le Serment du Jeu de paume*) em 1790. A obra foi encomendada pelo clube dos Jacobinos com o objetivo de celebrar a memória do juramento assinado pelos representantes do Terceiro Estado no dia 20 de junho de 1789. A sinopse: no dia 20 de junho de 1789 Luís XVI trancou o Terceiro Estado do lado de fora do local em que ocorria a assembléia dos Estados Gerais em Versalhes. Os quase seiscentos representantes do Terceiro Estado se reuniram, então, numa quadra de tênis — e lá juraram permanecer em assembleia permanente até que uma constituição fosse redigida para o país. Em menos de um mês após o juramento, em 14 de julho de 1789, explodia a Revolução Francesa com a tomada da Bastilha. O juramento da quadra de tênis, no entanto, entrou para a história como a primeira vez que os cidadãos franceses formalizaram alguma oposição a Luís XVI.

David apresentou um estudo detalhado para a obra no Salão de 1791, mas nunca chegou a terminá-la (fig.9). E é *precisamente por nunca ter sido terminada* que ela deve nos interessar. Quando aceitou a proposta de pintar o *Juramento*, David assumiu para si, inadvertidamente, a tarefa de registrar (arrisco dizer, senão pela primeira vez na história, talvez pela primeira vez na história da pintura acadêmica) eventos históricos em tempo (quase) real. É claro, David não podia prever que, já em 1792, a unidade que a pintura deveria simbolizar não existia mais. A Assembléia Nacional Constituinte se dividiu entre conservadores e Jacobinos radicais, e alguns dos heróis retratados por David em seu estudo de 1791 se tornaram, no curso da Revolução, *vilões.* Bailly (presidente da Assembleia Constituinte, a figura ao centro da pintura), Mirabeau, Barnave, Robespierre (à esquerda de Bailly, com as duas mãos ao peito) e Saint-Étienne etc. — alguns foram decapitados, outros

assassinados de forma misteriosa, outros tantos se tornaram extremamente impopulares, e isto num período curtíssimo de tempo. Concluir a obra tornou-se logo uma impossibilidade *política* — e isto porque se institucionalizava ali, como característica *definidora* dos tempos modernos, um estado permanente de mudança.[156]

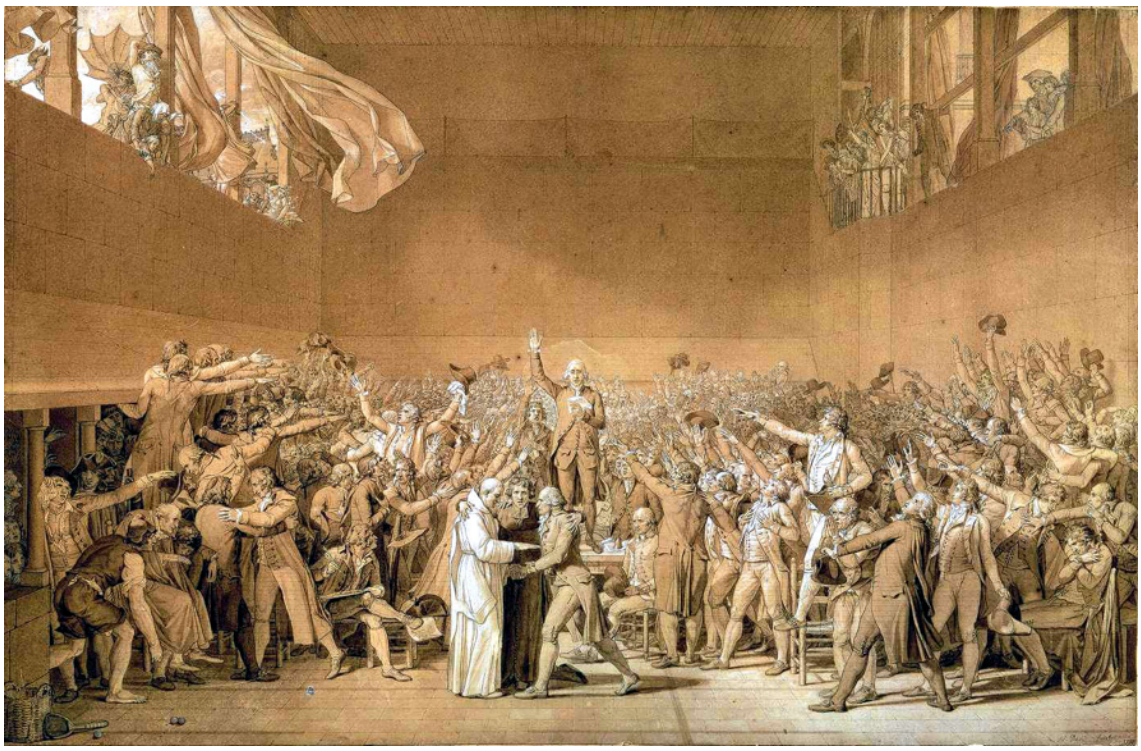


FIGURA 9 Jacques-Louis David, *O Juramento da Quadra de Tênis*, 1791.[157]

A Revolução condensou uma experiência de aceleração do tempo que marca a emergência do *cronotopo historicista*. Ou, como disse tão bem Reinhardt Koselleck, o que se observa neste período é "uma temporalização da história, em cujo fim se encontra uma forma peculiar de aceleração que caracteriza a nossa modernidade".[158] Esta temporalização

---

[156] Para uma interpretação de *O Juramento da Quadra de Tênis* de Jacques-Louis David como projeto inacabado ver: KEMP, Wolfgang. "The Theater of Revolution: a New Interpretation of Jacques-Louis David's *Tennis Court Oath*". In: BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds.). *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1994, pp.202-227. O veredito de Wolfgang Kemp: "as a matter of fact, the Tennis Court Oath was stopped because unity was established by elimination: more and more parliaments relieved one another, more and more deputies dropped out of sight. On 12 November 1793, the head of Jean Silvain Bailly fell under the guillotine; the one head, without which the composition of theTennis Court Oath comes to nothing, is blinded." Ibidem, p.225.

[157] DAVID, Jacques-Louis. *Le Serment du Jeu de paume*, 1791 (Musée national du Château de Versailles Künstler, Paris).

[158] KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006, p.42.

corresponde, como *construção social do tempo*, a uma mudança de percepção. É assim que o *cronotopo historicista* se integra no século XIX ao *modelo de auto-referência moderno* (se quisermos ser precisos, entre 1780 e 1830 — período que Koselleck famosamente batizou de "*Sattelzeit*", ou "tempo de sela"); a partir de então a modernidade se afirma — sigo com Gumbrecht — "por meio da assimetria entre um passado, que se deixa para trás como espaço de experiência e que se acredita poder usar interpretativamente para orientação, e um futuro, que se aproxima como espaço de experiência aberto, de múltiplas possibilidades".[159] "Tempo de sela" vai bem ao ponto: isto porque, entre o passado e o futuro, o sujeito "cavalga" o tempo — agora percebido como uma linha — no ínfimo espaço em que se espreme o "presente".[160] Esta temporalização — a dimensão temporal da história — ainda não se manifesta, por exemplo, em 1529, ano em que foi produzida *A Batalha de Alexandre em Issu*, de Albrecht Altdorfer. A composição de Altdorfer, chama a atenção Koselleck, é *anacrônica porque atemporal*: "a maioria dos persas assemelha-se, dos pés ao turbante, aos turcos, que, no mesmo ano de composição do quadro (1529), sitiaram Viena, sem resultado".[161] O anacronismo revela que, tanto para Altdorfer quanto para o seu tempo, não havia problema algum em alinhar um acontecimento histórico de um passado distante (a *Batalha de Alexandre*) com um evento contemporâneo (a *Batalha de Pavia*) no *mesmo espaço representacional* — "o espaço da experiência nutria-se […] da perspectiva de uma única geração histórica".[162] Não há ainda algo como uma *consciência histórica* do tempo. Quando Friedrich Schlegel, já quase trezentos anos depois, descreve a pintura de Artdolfer como "a mais sublime aventura da antiga cavalaria", ele já confere distância histórica à crítica que estabelece: "para ele", diz Koselleck, "a história tem uma dimensão especificamente temporal. *Grosso modo*, nos trezentos anos que o separam de Artdolfer, transcorreu para

---

[159] GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e Estagnação: ensaios escolhidos*. Intr. e org. Luciana Villas Bôas; trad. Luciana Villas Bôas, Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2012, "Pirâmides do espírito", p.55.

[160] Dirá Gumbrecht: "entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa, o presente — que Baudelaire chamara de um 'mero momento de passagem' — tornara-se sobretudo a dimensão na qual o sujeito que age se constitui escolhendo constantemente entre futuros possíveis." Ibidem, p.55.

[161] KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006, p.22.

[162] Ibidem, p.22. Para uma discussão da tese da "atemporalização" pré-moderna de Koselleck a partir de sua interpretação do quadro *A Batalha de Alexandre em Issu* cf. também: DAVIS, Kathleen. *Periodization and sovereignty: how Ideas of feudalism and secularization govern the politics of time*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2008, cap.3: "The Sense of an Epoch".

Schlegel mais tempo, de toda maneira um tempo de natureza diferente daquele que transcorrera para Artdolfer, ao longo dos quase 1.800 anos que separam a Batalha de Issus e sua representação".[163]

Essa "temporalização do tempo histórico" está imediatamente relacionada à crise de representatividade que se inaugura com a emergência de um *observador de segunda ordem*.[164] Não se justifica de outro modo, aliás, a historicização do próprio conceito de história como a concebe Koselleck em sua *história dos conceitos* (*Begriffsgeschichte*): a transformação da *historia magistrae vitae* (a história como um "cadinho contendo múltiplas experiências alheias, das quais nos apropriamos com um objetivo pedagógico")[165] em *Geschichte* (a *filosofia da história* como totalidade narrativa, em que se abriga a possibilidade de todas as histórias particulares) se opera também e principalmente no campo *epistemológico* e, portanto, como resposta direta ao *horror vacui* que assola uma era extremamente dependente dos conceitos para apreender o mundo. O *insight* é de Gumbrecht, para quem a filosofia da história (*Geschichte*) surge para substituir o modelo de percepção do mundo como um espelho (a *mimesis*). O movimento tornou-se necessário a partir do momento em que um *observador de segunda ordem* se viu confrontado por uma multiplicidade potencialmente infinita de possíveis interpretações (ou *representações*) para cada objeto do mundo. É deste "perspectivismo" que se origina o *horror vacui* — a suspeita de que, talvez, não exista um lastro unívoco para os conceitos que referenciamos às coisas do mundo (o solipsismo, aliás,

---

[163] KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006, p.23.

[164] Para a crise de representatividade, cf. o primeiro capítulo desta tese. Gumbrecht cuida de relacionar esses dois movimentos (crise de representatividade e temporalização do tempo histórico) em: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: ed.34, 1998, "Cascatas de Modernidade", p.15. Cf. também: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004, cap.2: "Metaphysics: A Brief Prehistory of What is Now Changing". Cf., ainda, GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Our Broad Present: time and contemporary culture.* New York: Columbia University Press, 2014, cap.5: "Steady Admiration in an Extending Present: on our new relationship with classics".

[165] KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006, p.42.

resulta da suspeita de que talvez não haja lastro algum).[166] Uma filosofia da história possibilita integrar numa *mesma narrativa* uma multiplicidade de representações/ interpretações. Talvez seja este o motivo pelo qual Hegel a anuncia na sua *Fenomenologia* — ao contrário de Kant, Hegel dilui a diferença na esteira de uma história que se concebe, ao fim, como *unidade* (ainda que sob o nome de *Espírito*).

Ora, muito embora o diagnóstico de Gumbrecht esteja correto, a minha impressão é a de que ele erra em assumir que o *modelo historicista* (a *narrativa*) é concebido como um substituto epistemológico para a *mimesis*: e isto porque a estratégia me parece, ao contrário, a *manutenção da mimesis* por recurso à narrativa. A narrativa é a *continuação da mimesis*. Se através de uma *narrativa histórica* torna-se possível costurar diversas perspectivas e remetê-las (ou conformá-las) a um mesmo *objeto*, isto só se dá em função da manutenção *mimética* do princípio de univocidade (A=B). A *filosofia da história* é um *ato de desespero*: através dela, procura-se *salvar o conhecimento*.[167] Mas a filosofia da história não pode, ainda, conceber a natureza paradoxal da solução que oferta: ninguém "resolve" a mimesis sem destruir a mimesis (e, respectivamente, aquilo que chamamos *conhecimento*. Para me repetir:

---

[166] A passagem completa: "Por volta de 1800 (ou, em uma visão um pouco mais flexível, no início daqueles anos entre 1780 e 1830, que Koselleck chamou de '*Sattelzeit*', 'tempo de sela'), a prática de observar-se a si mesmo durante a observação do mundo tornou-se parte habitual da vida erudita e intelectual. Entendemos, assim, como foi possível que surgisse a impressão de uma riqueza potencialmente infinita de 'representações' ou 'interpretações' para cada objeto do mundo que dependiam do ponto de vista de múltiplos observadores. Esse perspectivismo transformou-se em um '*horror vacui*' epistemológico, ou seja, no medo de que os objetos do mundo estáveis e idênticos a si mesmo talvez não existissem diante dessa multiplicidade irreprimível de representações e interpretações. A solução, ou melhor, uma das soluções para esse problema, suficientemente poderosa para fazer com que o problema fosse completamente esquecido, foi a substituição do princípio da percepção do mundo como um espelho (uma e só uma representação/interpretação para cada objeto do mundo) por princípios narrativos de percepção do mundo — como a filosofia da história (também e principalmente em suas variáveis populares) ou o evolucionismo darwinista. Como essa conversão foi capaz de solucionar o problema? Discursos narrativos permite a integração de uma multiplicidade de representações de objetos idênticos, eles são capazes de organizá-las como transformação, como efeito inevitável do tempo." Em: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e Estagnação: ensaios escolhidos*. Intr. e org. Luciana Villas Bôas; trad. Luciana Villas Bôas, Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2012, "Estagnação: temporal, intelectual, celestial", p.91.

[167] O que resulta ainda em outro paradoxo: o conhecimento passa a se legitimar no discurso, numa narrativa, muito embora dê pouco (ou nenhum) crédito às narrativas como um modo de *saber*. "O fato é que o discurso platônico que inaugura a ciência não é científico, e isto à medida que pretende legitimá-la", dirá Jean-François Lyotard. E arremata: "o saber científico não pode saber e fazer saber que ele é o verdadeiro saber sem recorrer ao outro saber, o relato, que é para ele o não-saber, sem o que é obrigado a se pressupor a si mesmo e cai assim no que ele condena, a petição de princípio, o preconceito. Mas não cairia também nisto valendo-se do relato?" Em: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.53. *A condição pós-moderna* problematiza assim uma percepção que se projeta (ao menos para um público mais amplo) a partir da palestra Rede proferida por C.P. Snow em 1959 (ainda que Lyotard estranhamente não o tenha citado!): C.P. Snow argumenta que as humanidades e as ciências constituem culturas distintas/estanques, e denuncia a supervalorização (sempre em tom derrogatório) das humanidades em detrimento das ciências. Cf. SNOW, C.P. *The Two Cultures*. New York: Cambridge University Press, 1998.

mimesis = modelo epistemológico sobre o qual se sustenta a *ciência moderna*). Resolver a mimesis implica retornar a um *habitat epistemológico monista* — implica, portanto, o próprio *abandono da modernidade*. Em última instância, se o que caracteriza a *modernidade* é um *colapso da superfície* que resulta numa estrutura de *espelhamento* entre representações e coisas do mundo, a *crise de representatividade* torna-se uma espécie de tragédia anunciada. A *filosofia da história*, por que cuida de preservar a estrutura biunívoca da mimesis, constitui antes um *adiamento* da crise que uma *solução*. De modo que, assim como Koselleck pode dizer que "a história da Cristandade, até o século XVI, é a história […] de uma contínua expectativa do final dos tempos; por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim do mundo",[168] penso ser possível dizer que a história da modernidade cumpre-se como a história de uma contínua expectativa de *crise* (a crise de representação); e, por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos dessa crise. A próxima crise, como veremos, irá estourar no século XX (e contará com a sua própria tentativa de solução) — o *revival* da crise de representatividade dá-se, para nós, como *crise do historicismo* (ou das múltiplas narrativas).

3.3 ***Cronofobia***

Ainda que uma filosofia da história tenha se constituído quase que concomitantemente à Revolução de 1789, foi através da percepção inaugurada por ela que se tornou possível a própria Revolução: o futuro passa a ser um horizonte aberto de possibilidades para um *sujeito histórico* que agora concebe o tempo como *agente absoluto de mudança*.[169] Mas isto não ocorre sem um preço. Para o cronotopo que se estabelece (o historicista), o sujeito é arremessado *aceleradamente* em direção ao futuro — num movimento que não pode nunca *conter*! Como se vê forçosamente arremessado para o futuro, ele responde à aceleração

---

[168] KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006, p.24.

[169] A ideia já está em gestação na tese de doutoramento de Reinhardt Koselleck, *Crítica e Crise*. Cf. KOSELLECK, Reinhardt. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ, Contraponto, 1999, particularmente o capítulo 3: "Crise e filosofia da história".

(inexorável) do tempo com uma espécie de *sintoma*: *cronofobia*. O termo foi cunhado por Pamela Lee (em *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*) para designar uma ansiedade que ela localiza na arte e crítica de arte da década de 60 — a *fobia do tempo* se manifesta como uma "luta insistente com o tempo, a vontade de artistas e críticos ou de se tornarem mestres da sua passagem, retardar a sua aceleração, ou dar forma para a sua condição de mudança".[170] É claro, o desconforto provocado pelo assentamento desta nova consciência histórica não se restringe a um *circuito restrito das artes* (como bem nota Pamela Lee) — o que me parece específico da década de 60 é que nela (e daí por diante) este desconforto *encontra de vez a cultura popular*. *The Times They Are a-Changin'*, canta Bob Dylan em 1964 (*As the present now / Your old road / Will later be past / Rapidly fadin'*); *Time may change me / But I can't trace time* completa David Bowie em *Changes*, na década de 70.[171] Em nenhum outro lugar, no entanto, essa ansiedade torna-se tão evidente quanto no cinema — pela maneira quase obsessiva com a qual passa a reciclar a ideia de *viagem no tempo* (*Back to the Future*, *Dr. Who*, *The Butterfly Effect*, *Star Treck*, *12 Monkeys*, *Escape from the Planet of the Apes*, a lista continua…). *O Exterminador do Futuro*, de James Cameron, faz ver precisamente o ponto desta obsessão (fig.10).

---

[170] "Indeed to survey the art and art criticism of the sixties is to encounter a pervasive anxiety that I describe as *chronophobic*: as registering an almost obsessional uneasiness with time and its measure. Cutting across movements, mediums, and genres, the chronophobic impulse suggests an insistent struggle with time, the will of both artists and critics either to master its passage, to still its acceleration, or to give form to its changing conditions. In charting the consistency as well as diversity of such efforts, this book restitutes the question of time to the history of sixties art. But, just as important, this preoccupation illuminates the emergence of new communications and information technologies in the postwar era, offering a historical prelude to our contemporary fixations on time within digital culture. The philosopher of history Reinhardt Koselleck characterized late modernity as being a 'peculiar form of acceleration,' and the computer technology of the sixties,with its rhetoric of speed and seemingly instantaneous information processing, represents a radical attenuation of this model. This book reads the chronophobic tendency in much of that decade's work as projecting a liminal historical moment, for which there was no clear perspective on the social and technological horizon yet to come. And time, I argue throughout, becomes the figure of this uncertainty for many artists and critics." LEE, Pamela. *Chronophobia: on time in the art of the 1960s.* Cambridge/London: The MIT press, 2004, "preface".

[171] Arrisco aqui uma tradução *literal*: (Dylan) *Como o presente agora / A sua velha estrada / Será mais tarde passado / Desaparecendo rapidamente*; (Bowie) *O tempo pode me mudar / Mas eu não posso controlar o tempo.*



FIGURA 10 Still de *The Terminator* (dir. James Cameron, 1984).

O filme abre em uma Los Angeles distópica — o ano é 2029. O letreiro anuncia: "As máquinas se ergueram das cinzas do fogo nuclear. A sua guerra para exterminar a humanidade já dura décadas, mas a batalha final não será travada no futuro. Ela será travada aqui, em nosso presente, esta noite…".[172] O presente ao qual o letreiro se refere é o presente do espectador, 1984 (a data de lançamento do filme), no qual a cidade de Los Angeles recebe a visita de dois viajantes do tempo: um ciborgue assassino programado para matar uma mulher chamada Sarah Connor e um humano, Kyler Reese, membro da resistência enviado para protegê-la. Sarah Connor é importante porque, no futuro, ela e seu filho (John Connor — ainda não nascido em 1984) irão liderar a resistência humana às máquinas. Mas aí está o *catch*: este futuro, nas palavras do próprio Kyler Reese, é apenas "um futuro possível". Ele não se encontra *fechado.* O presente para o qual ambos os viajantes retornam é aquele momento efêmero que se espreme entre um passado que ficou para trás e um futuro que se abre, portanto, como horizonte *infinito* de possibilidades; mas *é precisamente deste presente* (não mais que um sopro de momento) que se alimenta o passado e o futuro! O próprio conceito de viagem no tempo depende da percepção de que *o tempo é uma linha* — o tempo é o agente absoluto (e irrefreável) de uma mudança que se opera *aceleradamente* (de *presente*

[172] "The machines rose from the ashes of the nuclear fire. Their war to exterminate mankind had raged for decades, but the final battle would not be fought in the future. It would be fought here, in our present. Tonight…" Cf.: *The Terminator* (dir. James Cameron, 1984).

em presente) em direção a um futuro *indeterminado* (mas constantemente atualizado). O sujeito histórico se encontra *preso* no tempo porque o tempo é o seu *habitat*. A máquina do tempo parece projetar a obsessão de quem *quer se libertar do tempo* (e isto mesmo nos casos ficcionais em que o futuro se prova inalterável).

Essa obsessão com a passagem do tempo não é uma exclusividade do século XX — aliás, o próprio conceito de viagem no tempo não é (ele já aparece na forma como o conhecemos pelo menos desde 1895, em *The Time Machine*, de H.G. Wells). Indicadores da cronofobia se revelam tão logo o tempo histórico é temporalizado em ainda outras tentativas de se capturar um presente que se converte quase instantaneamente em passado. O ano é 1793. Jacques-Louis David insiste em registrar em tempo real os eventos da Revolução: pinta às pressas *A Morte de Marat* (o quadro é exibido no funeral de Marat, organizado pelo próprio David, no *Panthéon*); em 16 de outubro do mesmo ano, David rabisca o famoso *sketch* de Maria Antonieta enquanto ela aguarda para ser guilhotinada. A partir de David torna-se possível dizer, e eu cito aqui Wolfgang Kemp, que "em última análise, evento histórico e pintura histórica tornam-se quase idênticos".[173] Entre 1810 e 1815, Francisco de Goya tentou "capturar" as crueldades da Guerra Peninsular (1807-1814) também em *tempo real* (sabemos que, em 1808, Goya viaja para Saragoça, em que deve ter presenciado as cenas da guerra como testemunha ocular). A série de 82 gravuras — a qual deu o nome de *Los Desastres de la Guerra* — permaneceu, assim como *O Juramento da Quadra de Tênis*, inacabada.[174] Mas talvez seja Balzac aquele que, em se propondo o "secretário da sociedade francesa", tenha ido mais longe como um *sintoma*. Determinado a capturar um mundo em rápida mudança, Balzac transforma o *presente em história*: torna-se, assim, o mestre em descrever e diferenciar (e isto Gumbrecht não se cansava de dizer em seus seminários) a "simultaneidade cronológica do tipologicamente não simultâneo" (o presente *como se fosse passado*). A *Comédia* revela, por isso mesmo, uma personalidade obsessiva — de Baudelaire a Henry James a Oscar Wilde, o que se consolida é uma recepção/fascinação que nunca falha em notar a sua "vitalidade",

---

[173] "Ultimately, historical event and history painting became almost identical". Em: KEMP, Wolfgang. "The Theater of Revolution: a New Interpretation of Jacques-Louis David's *Tennis Court Oath*". In: BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds.). *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1994, p.204.

[174] Cf. GOYA, Francisco. *Los Desastres de la Guerra*. Madrid: Academia de Nobles Artes de San Fernando, 1863. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-174845> Acesso em 23 de fevereiro de 2015; HOWE, Kathleen Stewart; TOMLINSON, Janis A (eds); GOYA, Francisco. *Goya's War: Los Desastres de la Guerra*. Claremont, Calif: Pomona College Museum of Art, 2013; HOFMANN, Werner. *Goya: "To Every Story There Belongs Another*." New York: Thames & Hudson, 2003.

"energia", "quantidade" ou "intensidade".[175] Em transformando o *presente em história* Balzac emerge, para nós, como o protótipo do homem moderno. A sua *desordenada obsessão com a ordem* (mais uma vez, Gumbrecht) expressa, ao fim, a *própria obsessão* (*moderna*) *com o registro do tempo*: ela dá prova daquela ansiedade (cronofóbica!) de quem deseja fincar pés no presente, *capturá-lo*. Capturar o presente (e, de quebra, *a verdade*) consolida-se logo mais como o projeto do *realismo literário*. A invenção da fotografia parece responder à mesma expectativa. Na verdade, talvez seja mesmo possível ler — como sugere Gumbrecht — "a

---

[175] Baudelaire compara o pintor de costumes a Balzac: "As obras de Gavarni e de Daumier foram com justiça denominadas complementos da *Comédia Humana*. O próprio Balzac, tenho certeza absoluta, não estaria longe de adotar essa ideia, pela justa razão de que o gênio do pintor dos costumes é um gênio de uma natureza mista, isto é, no qual entra uma boa dose de espírito literário. Observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais frequentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno" Em: CHARLES, Baudelaire. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.13-14. Diz Oscar Wilde sobre a obra de Balzac: "and what world it is! What a panorama of passions! What a pell-mell of men and women! It was said of Trollope that he increased the number of our acquaintances without adding to our visiting list; but after the Comedie Humaine one begins to believe that the only real people are the people who have never existed. Lucien de Rubempre, le Pere Goriot, Ursule Mirouet, Marguerite Claes, the Baron Hulot, Madame Marneffe, le Cousin Pons, De Marsay — all bring with them a kind of contagious illusion of life. They have a fierce vitality about them: their existence is fervent and fiery-coloured; we not merely feel for them but we see them — they dominate our fancy and defy scepticism. A steady course of Balzac reduces our living friends to shadows, and our acquaintaces to the shadows of shades. Who would care to to go out to an evening party to meet Tomkins, the friend of one's boyhood, when one can sit at home with Lucien de Rubempre?" Em: WILDE, Oscar. "Balzac in english". In: WILDE, Oscar. *A Critic in Pall Mall: being extracts from reviews and miscelanies*. London: Methuen & Co. Ltd., 1919 (kindle edition). E Henry James: "Putting, on this basis, then, all our heads together, we may become aware of an intelligent gratitude, deep within our breasts, to any author who consents to fit with a certain fulness of presence and squareness of solidity into one of the conscious categories of our attention. There are literary figures in plenty that scarce fill out even the smaller of these critical receptacles; there are others, on the contrary, that almost strain the larger to breaking. It is to these latter that interested contemplation most fondly attaches itself — to that degree, really, that there seems, on any good occasion, more and more about them to be said. They have the ultimate sign that their immediate presence causes our ideas, whether about life in general or about the art they have exemplified in particular, to revive and breathe again, to multiply, more or less to swarm. I must profess that no Novelist, — since we are by common consent confining our attention to that great Company, — no Novelist, to my sense, so rewards consideration as he or she […] who offers the critical spirit this opportunity for a certain intensity of educative practice. The lesson of Balzac, whom we thus march straight up, is that he offers it as no other members of the company can pretend to do." Henry James continua: "This huge distributed, divided and subdivided picture of the life of France [*La Comédie Humaine*] in his time, a picture bristling with imagination and information, with fancies and facts and figures, a world of special and general insight, a rank tropical forest of detail and specification, but with the strong breath of genius forever circulating through it and shaking the treetops to a mighty murmur, got itself hung before us in the space of twenty short years. The achievement remains one of the most inscrutable, one of the unfathomable, final acts in the history of art, and if, as I have said, the author himself has his own surpassing objectivity, it is just because of this challenge his figure constitutes for any other painter of life, inflamed with ingenuity, who should feel the temptation to represent or explain him. How represent, how explain him, as a concrete active energy? How depict him, we ask ourselves, at this huge conceived and accepted task, how reconcile such dissemination with such intensity, the collection and possession of so vast a number of facts with so rich a presentation of each? […] To vibrate intellectually was his motive, but it magnified, all the while, it multiplied his experience." Em: JAMES, Henry. "The Lesson of Balzac". In: JAMES, Henry. *The question of our speech; The Lesson of Balzac: Two Lectures*. Boston/New York: Houghton Mifflin Company, 1905.

história da arte e da literatura na Europa de 1800 como uma concatenação de reações diferentes e aspectos diferentes dentro da crise da representatividade".[176]

É claro, essa sensação de que o *presente passa rápido demais* resulta em seu acúmulo na forma de *passado* — as sucessivas tentativas de *capturar o próprio tempo* deixam o seu rastro como *história*. Aquilo que já foi o presente (e agora é passado) nunca é, portanto, verdadeiramente deixado para trás porque, para que isso aconteça, torna-se necessário circunscrevê-lo e organizá-lo. Essas múltiplas visitas ao passado desaguam no *historicismo como um problema*: cada retorno constitui-se mais propriamente em uma *reconstrução/ reinterpretação*. As narrativas passam, a partir daí, por *perspectivas orientadas por um sujeito/autor*. Friedrich Nietzsche antecipa a crise futura direcionando, ainda no século XIX, o impulso pela verdade (*motor da consciência filosófica*) contra si mesmo. A verdade emerge então como "um batalhão de metáforas móveis" — em que se inaugura o *perspectivismo*.[177] O que Nietzsche detecta é precisamente a *natureza de uma inversão* que o século XX não conseguirá mais esconder embaixo do tapete: a interpretação não depende da verdade, mas a *produção da verdade* depende da interpretação (em última instância, depende de uma narrativa). A *historisation des êtres* (o termo é de Foucault) como possível solução para um problema epistemológico (A=B) começa então a desmoronar. O historiador Robert Darnton dirá mais de um século depois (em 2003): "os fatos concretos desmancharam-se. Não há como negá-lo, qualquer que tenha sido a posição que você adotou durante as últimas décadas, enquanto as ondas do relativismo inundavam a paisagem intelectual. Os biógrafos podem ainda gostar de metáforas como escavar nos arquivos, mas quem acredita na descoberta e

---

[176] GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: ed.34, 1998, "Cascatas de Modernidade", p.17.

[177] "O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam a sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas." Em: NIETZSCHE, Friedrich. "Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral". In: *Friedrich Nietzsche — Obras Incompletas*. Seleção de textos Gérard Lebrun; Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filhos; Posfácio Antônio Cândido. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999, p.57. Sobre a crítica da vontade de verdade e o perspectivismo, cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, particularmente o capítulo primeiro, "Dos preconceitos dos filósofos".

extração de pepitas de realidade?".[178] Sentencia Jean-François Lyotard: "na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, […] o grande relato perdeu sua credibilidade".[179] A pressuposição de que para *cada narrativa* corresponderia um *objeto* do mundo implodiu na percepção de que para cada objeto do mundo corresponde uma *miríade de narrativas*.

3.4 **Presente amplo**

Em *Matadouro Cinco* (*Slaughterhouse Five*), Kurt Vonnegut conta a história de Billy Pilgrim, ex-soldado americano na Segunda Grande Guerra, optometrista suburbano e atração em um *zoológico* no planeta Tralfamadore — onde é mantido em cativeiro por alienígenas. Billy Pilgrim afirma ser *todas essas coisas ao mesmo tempo* porque, segundo ele, teria *se desprendido do tempo*. Não que ele possa controlar a habilidade — Billy é "arremessado" de um momento a outro e está fadado a *reviver perpetuamente* a própria vida. A narrativa entrecortada parece corroborar a alegação do personagem; ao mesmo tempo, no entanto, nos remete ao momento em que Billy é institucionalizado num hospital psiquiátrico por sofrer de

---

[178] DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII.* Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, cap.8: "Os esqueletos no armário: como os historiadores brincam de ser Deus", p.179. Sobre o problema que se abre então para a história, Gumbrecht dirá: "Já está na hora, ao menos para os historiadores profissionais, de enfrentar seriamente uma situação na qual a tese de que 'se pode aprender com a História' perdeu o seu poder de persuasão. Uma resposta *séria* — e não simplesmente a repetição de discursos e gestos apologéticos — certamente teria que abordar o paradoxo de que os livros sobre o passado continuaram a atrair um número crescente de leitores, e a História como um tema e uma disciplina permanece intocável na maioria dos sistemas educacionais do Ocidente, ao passo que professores, dirigentes acadêmicos e todos que de alguma forma estão envolvidos com o ensino sentem que de alguma maneira os discursos legitimadores sobre as funções da História degeneraram em rituais mumificados. […] Mas ninguém mais confia no conhecimento histórico em situações práticas. Nos derradeiros anos do século XX, as pessoas já não consideram a história uma base sólida para decisões cotidianas sobre investimentos financeiros ou a administração de crises ambientais, sobre a moral sexual ou sobre as preferências da moda. Responder *seriamente* a esta mudança significaria que os historiadores profissionais (da política, da cultura, da literatura e assim por diante) teriam que começar a pensar nas suas consequências — sem serem apologéticos, e sem se sentirem obrigados a provar que estavam errados aqueles que, por nunca terem esperado aprender nada com a História, não fazem uso de todo o conhecimento sobre o passado que preservamos, publicamos e ensinamos." Em: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 1999, "Estruturas: Depois de aprender com a história", p.459-460.

[179] "Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber coloca-se em outros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido: relato especulativo, relato de emancipação." LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.69.

transtorno do estresse pós-traumático. Somos confrontados então com a possibilidade de que, afinal, o personagem esteja apenas vivenciando alucinações causadas por traumas de guerra. Qualquer que seja o caso, Billy nos oferece uma explicação para a sua estranha "habilidade" ao redigir uma carta para um jornal:

> A coisa mais importante que eu aprendi em Tralfamadore foi que quando uma pessoa morre ela só *parece* morrer. Ela ainda está muito viva no passado, então é muito bobo que as pessoas chorem em seu funeral. Todos os momentos, passado, presente e futuro, sempre existiram, e sempre vão existir. Os Tralfamadoranos podem olhar para todos os diferentes momentos do mesmo jeito que nós podemos olhar para um trecho das Montanhas Rochosas, por exemplo. Eles podem ver o quanto todos os momentos são permanentes, e eles podem olhar para qualquer momento que lhes interessar. É somente uma ilusão que temos aqui na Terra que um momento deva se seguir a outro, como contas em um colar, e que uma vez que um momento se foi ele se foi para sempre.[180]

O *Matouro Cinco* nos oferta aí uma janela de oportunidade: escrita em 1969, a obra antecipa a *crise* que estabelece a *pós-história* como característica definidora da *pós-modernidade*. O *desprendimento do tempo* de Billy Pilgrim não me parece ser algo que se comunica com a concepção do *tempo como uma linha* (e, portanto, com o cronotopo historicista — porque "todos os momentos são permanentes"). Tampouco ele reflete aquele *horror* de quem se vê arremessado aceleradamente em direção ao *futuro* (*cronofobia*). Ele corresponde, quero apostar, a uma sensação bem mais contemporânea de *desprendimento*: Billy Pilgrim revive a sua vida como num *presente amplo*. O seu desprendimento (o nosso!) depende da construção social de um *novo tipo de tempo* — um cronotopo, justamente, não-historicista! Este *presente amplo* (*Broad Present*), como o denomina Gumbrecht, começa a se fazer sentir principalmente após os anos 1970.[181] Ele é um *resultado direto* do cronotopo historicista porque emerge em função de um inevitável acúmulo de passado. Este passado,

---

[180] "The most important thing I learned on Tralfamadore was that when a person dies he only *appears* to die. He is still very much alive in the past, so it is very silly for people to cry at his funeral. All moments, past, present, and future, always have existed, always will exist. The Tralfamadorians can look at all the different moments just the way we can look at a stretch of the Rocky Mountains, for instance. They can see how permanent all the moments are, and they can look at any moment that interests them. It is just an illusion we have here on Earth that one moment follows another one, like beads on a string, and that once a moment is gone it is gone forever." VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse-Five*. New York: RosettaBooks, 2010 (Kindle Edition). Pamela Lee faz também referência à ficção de Vonnegut em *Cronofobia.* O que ela pretende, no entanto, é ler o *descolamento temporal* de Billy Pilgrim como metáfora para a o fenômeno da *aceleração do tempo*. A minha intenção é outra: Billy Pilgrim, para mim, dá sinal de um *presente amplo* — um novo cronotopo que se abre em consequência do *cronotopo historicista*. Cf. LEE, Pamela. *Chronophobia: on time in the art of the 1960s.* Cambridge/London: The MIT press, 2004, "preface", p.XXV.

[181] Sobre o *presente amplo* cf. principalmente: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Our Broad Present: time and contemporary culture.* New York: Columbia University Press, 2014; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *After 1945: Latency as Origin of the Present*. Stanford, California: Stanford University Press, 2013.

como já deve antecipar o leitor, não se acumula tão somente nas incontáveis reinterpretações dos livros de história: a revolução digital *materializou* o passado atualizando-o constantemente como *presente*. O resultado é que, na pós-modernidade, torna-se *impossível abandoná-lo*: ele se *presentifica*. O *slogan* da Google para o seu provedor de emails é, neste sentido, *revelador:* "*never delete another e-mail*". Por óbvio, na era da informação não são somente os emails que se acumulam. O desenvolvimento de (cada vez mais eficientes) tecnologias de armazenamento da informação já disponibiliza para esta geração (e todas as futuras gerações) as condições para que nada, jamais, seja deixado para trás. Fotos, vídeos, até mesmo o conteúdo que digitamos em *chats* e outros canais de comunicação, tudo é guardado, tudo se torna *perpetuamente* disponível. Nem mesmo os mortos escapam! "Cemitérios virtuais" são hoje um fenômeno comum nas redes sociais porque os perfis criados pelos usuários tendem a permanecer disponíveis mesmo após o seu falecimento. O relatório publicado pela *Internet Monitor* para o ano de 2014 anunciou que, neste ritmo, o número de pessoas mortas no *Facebook* deve superar o das pessoas vivas até 2130.[182] Talvez a maior reação à *presentificação do passado* como *um problema* tenha se consolidado no movimento "*Right to be Forgotten*": em nossa "contemporaneidade do não-contemporâneo", tornou-se (pela primeira vez na história!) necessário discutir *o direito de não ser perseguido por um passado que resiste em ser passado*.[183]

Mas isso não é tudo. Para o cronotopo do presente amplo, o futuro deixa de ser um horizonte aberto de possibilidades para se tornar "uma multiplicidade de ameaças que se aproximam": sejam elas mudanças climáticas, o esgotamento dos recursos naturais (renováveis ou não), a ameaça de um holocausto nuclear (ainda que esta tenha sido uma preocupação bem maior em 1969 e por toda a década de 70), extinção por um "impacto

---

[182] GASSER, Urs; ZITTRAIN, Jonathan; FARIS, Robert; JONES, Rebekah Heacock. *Internet Monitor 2014: Reflections on the Digital World: Platforms, Policy, Privacy, and Public Discourse*. Disponível em: <http://cyber.law.harvard.edu/publications/2014/reflections_on_the_digital_world> Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

[183] Para o projeto de Regulação na Europa, cf.: *Regulation of the European Parliament and of the Council on the protection of individuals with regard to the processing of personal data and on the free movement of such data (General data Protection Regulation)* em: <http://www.janalbrecht.eu/fileadmin/material/Dokumente/DPR-Regulation-inofficial-consolidated-LIBE.pdf> Acesso em 10 de fevereiro de 2015. Cf. também: AZURMENDI, Ana. "The Spanish Origins of the European 'Right to be Forgotten': The Mario Costeja and Les Alfacs Cases". In: GASSER, Urs; ZITTRAIN, Jonathan; FARIS, Robert; JONES, Rebekah Heacock. *Internet Monitor 2014: Reflections on the Digital World: Platforms, Policy, Privacy, and Public Discourse*. Disponível em: <http://cyber.law.harvard.edu/publications/2014/reflections_on_the_digital_world> Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

profundo" etc.[184] Por que o futuro, por assim dizer, *se fechou* — e com isso somos *redirecionados ao presente* —, e por que este presente já se encontra *inundado de passado*, a sensação resultante é a de *estagnação*. O tempo deixa de ser *sentido* como um agente absoluto de mudança. Em 1930, como se sabe, Alexandre Kojève inaugurou — ao menos para o século XX e na esteira de Hegel — a tendência histérica de uma modernidade que passou a considerar necessário se reinventar como "fim da história". Um presente amplo possui uma óbvia afinidade com esse tipo de *pathos totalitário*: ele o acolhe porque, na pós-história, toda teoria tem que se ver com a *presentificação do passado* (ou, insiste Gumbrecht no conceito popularizado por Ernst Bloch, uma *simultaneidade do tipologicamente não simultâneo*!). Embora Lyotard no final da década de 70 tenha sido o porta-voz para a descrença nas grandes narrativas, a partir da década de 80 as grandes narrativas passaram a se tornar a *norma* na cena intelectual. Teses a la Kojève proliferaram naquilo que Timothy Snyder espirituosamente chamou de "*Hegelianist cocktail party*" (*coquetel hegeliano*):[185] só para ficar com os exemplos mais gritantes, Fukuyama publica em 1989 seu ensaio "The end of history?"; em 1992, John Horgan publica *The End of Science: facing the limits of knowledge in the twilight of the scientific age*; e, claro, naquilo que nos interessa — Hans Belting e Arthur Danto publicam, em 1983 e 1984, suas respectivas teses sobre o fim da história da arte.[186]

A estratégia aí se assemelha àquela que conduz a uma *filosofia da história* como resposta para a crise epistemológica (a crise da representatividade) que estoura no século XVIII: se a crise agora está na percepção de que para cada objeto do mundo corresponde uma

---

[184] "In this new chronotope, the future will no longer be experienced as an open horizon of possibilities from which one can choose, but as a multiplicity of approaching threats. Instead of a series of choices to make, my grandchildren's lives will be a sequence of challenges to survive." GUMBRECHT, Hans Ulrich. *After 1945: Latency as Origin of the Present*. Stanford, California: Stanford University Press, 2013, p.199.

[185] "One of the claims that was made in various forms from, let's say, 1988 to 2003 was that history is over. You know: from harmless cocktail party Fukuyama-Hegelianism to the toxic Texas variant in fashion after September 11, 2001. Either it's goodbye to all that and so much the better now that we are all bourgeois liberals playing free-market croquet together; or else we croquet-playing people have never seen anything like this, everything is new, there are no precedents and therefore no rules — and so we can choose whose heads we will beat in with our croquet mallets. Iraq had nothing to do with 9/11? It doesn't matter; the old rules of cause and effect are defunct, we can invade anyway." JUDT, Tony; SNYDER, Timothy. *Thinking the twentieth century.* New York: The Penguin Press, 2012, cap.7: "Unity and fragments: european history". A discussão é urgente porque o fim da história (ou de um cronotopo historicista) implica uma problematização das nossas próprias expectativas "democráticas": a democracia ainda é possível para um horizonte histórico cujo futuro não se encontra mais em aberto? Cf., neste sentido, a entrevista concedida por Gumbrecht em janeiro de 2015 à revista *Political Critique*: "Gumbrecht: 'we have to rethink political organization'", em: <http://politicalcritique.org/interviews/2015/h-u-gumbrecht/>, acesso em 11 de fevereiro de 2015.

[186] Cf.: FUKUYAMA, Francis. "The End of History?" In: The National Interest 16 (summer 1989): 3-18; HORGAN, John. *The End Of Science: facing the limits of knowledge in the twilight of the scientific age.* New York: Broadway Books, 1997.

pluralidade de narrativas, talvez seja possível adiá-la *ainda mais* costurando-se essas várias narrativas numa única (e totalitária!) *narrativa final*. Para um mundo que já se encontra saturado de conceitos, nada mais natural do que o recurso a *velhos hábitos hermenêuticos* — as narrativas totalizantes insistem em "capturar o mundo" pelo discurso, e deixam aí passar a oportunidade de acompanhar um movimento de retorno *pendular* que nos afasta daquela percepção cartesiana (de um sujeito-como-mente que observa um mundo material *espiritualmente*) e nos aproxima de novas concepções de autorreferência (reapropriação do corpo, materialidade, sentidos etc.). No que diz respeito ao *mundo da arte* (em irônica referência ao termo cunhado por Arthur Danto), aquele apelo que faz Susan Sontag em "Against Interpretation" (1964) chega aos ouvidos surdos (porque desprovidos de um *corpo*) da filosofia analítica contemporânea: "o que é importante agora é recuperar os nossos sentidos. Nós precisamos aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais. […] No lugar de uma hermenêutica nós precisamos de uma erótica da arte".[187]

3.5 **A poesia romântica e o sistema da arte**

Mas para que uma *filosofia da história* se tornasse possível em primeiro lugar foi necessário pressupor a possibilidade de fazer caber toda a história numa *teoria*. Este movimento, muito embora culmine em Hegel, já se deixa antever no primeiro romantismo alemão. É aí que a recepção da *Querelle des Anciens et des Modernes* na Alemanha torna-se, para nós, instrumental. Como se sabe, a *Querelle* é iniciada na França do século XVII por

[187] "What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more. […] In place of a hermeneutics we need an erotics of art." SONTAG, Susan. "Against Interpretation". In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation and other essays*. New York: Picador, 2001.

Charles Perrault ao anunciar a superioridade dos modernos sobre os antigos.[188] Perrault insiste (em sua obra *Parallele des anciens et des modernes*) que os *modernos* sejam chamados de *anciens* porque equipara o progresso da história ao desenvolvimento do ser humano (daí os *antigos* constituírem, para ele, *a juventude da humanidade*). A disputa faz assentar um modelo histórico de *progresso*, e torna-se logo combustível para a transição que se opera entre o *cronotopo atemporal* da Idade Média (em que ainda não há temporalização do tempo histórico) e o *cronotopo historicista.* A Alemanha avança ainda mais neste *projeto*: ela concebe uma filosofia da história ao colocar a história em perspectiva teórica. A partir daí, à teoria se admite a prerrogativa de *prever o curso da história*, assumir as suas rédeas e (em que se cumpre *teoricamente* a maior ambição da Revolução Francesa) — *corrigir o seu curso*.

Essa história toda começou com Kant. Quero dizer, em resposta à filosofia crítica de Kant Friedrich Schiller (em *Poesia Ingênua e Sentimental*) e Friedrich Schlegel (em *Sobre o Estudo da Poesia Grega*) se esforçam para desenvolver uma teoria da arte que torne possível o diálogo entre a *Estética* (na tradição de Baumgarten e do jacobino de Königsberg) e a percepção que se produzia em seu próprio tempo da *arte* como uma *história da arte.* Não é fortuito que esses textos tenham sido publicados entre 1795 e 1797: desde a abertura das portas do *Louvre*, em 1793, materializa-se pela primeira vez na Europa uma verdadeira *história visual da arte*. Sabemos, por exemplo, que em 1799 a *Grande Galerie* tornou-se oficialmente um espaço para a disposição *cronológica* das pinturas.[189] A fascinação com uma *história da arte* logo veio a substituir a análise de obras de arte individuais, estratégia adotada até então por aqueles que se dispunham a escrever sobre a arte (cf. o *Laocoonte* de Lessing). A

---

[188] Para uma reconstrução mais detida desse processo, cf.: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Making Sense of Life and Literature.* Trad. Glen Burns. Theory and History of Literature, vol.79. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, cap.5: "A history of the Concept 'Modern'". Diz Gumbrecht na p.85: "The development of the argument in Perrault's book *Parallèle des anciens et des modernes* — which was begun with the purpose of demonstrating the superiority of the *modernes* in all of the arts and sciences through a broad-scale comparison — reflects the course of the discussion for the entire *Querelle*. In attempting to prove the validity of the principle of *perfectibilité* for the arts as well as devaluing antique works of art by submitting them to the criteria of the norms of French neoclassicism, the *modernes* provoked the response from the *anciens* that art can be judged only by the taste of its own time. In turn, the *modernes* were forced to admit that the qualitative distance between antique and contemporary art and the progress in the natural sciences were not necessarily parallel with respect to temporal progression. With these mutual concessions by both parties toward the end of the *Querelle*, the possibility of reevaluating any given present in the course of history was programmed."

[189] Belting conta que, quando do segundo casamento de Napoleão em 1810, "all those invited to attend paraded past the paintings […] tracing, as it were, the notional path of art history as they accompanied the Emperor to the marriage altar set up in the Salon Carré. Among the host of visitors drawn from across Europe, Friedrich Schlegel soon gazed in awe at the collection of over 1,000 paintings, and, standing before the assembled collection of works by Raphael, reverently studied the 'gradual evolution of a great artistic mind'." Cf. BELTING, Hans. *The Invisible Masterpiece*. Translated by Helen Atkins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, capítulo 1: "The Farewell to *Apollo*", p.37.

partir daí, torna-se possível vislumbrar as produções *modernas* (de *Shakespeare* ao *Sturm und Drang* ao *Classicismo de Weimar* etc.) como o resultado de um processo *histórico.* Por fim, o próprio *romantismo* irá se conceber como o ponto mais alto desse desenvolvimento. Ao fazê-lo, ele ressignifica a própria modernidade — porque se afasta daquele paradigma (estabelecido pelo menos desde a Renascença) que vê na antiguidade um *modelo a ser imitado*. É importante recuperar esse processo porque o primeiro romantismo pavimenta, assim, o caminho para que a autodescrição de um sistema da arte (a teoria) seja *reinserida* pela primeira vez nos arranjos formais da obra de arte (movimento recursivo que garante a sua autonomia *operacional*).

Retornemos, então, ao ponto de partida: a recepção da disputa entre antigos e modernos na Alemanha. Pelo fim do século XVIII a disputa ainda está em suspensão: ela parece sugerir uma síntese, mas não chega a realizá-la. De um lado, um ideal de antiguidade grega reinventado por Winckelmann ("nobre serenidade e grandeza serena") e desenvolvido por seus partidários (i.e. Lessing);[190] do outro, um horizonte filosófico que incorpora a marcha inexorável de uma *razão reflexionante* — e que demanda, portanto, o processamento daquilo que se produz como arte na *modernidade*. Para Schiller, *poesia ingênua* e *sentimental* são antes categorias tipológicas que determinações históricas: embora exista alguma correlação histórica (antiguidade/*poesia ingênua* x modernidade/*poesia sentimental*), Schiller identifica poetas *sentimentais* na antiguidade e poetas *ingênuos* na modernidade. Coloca-se ali em evidência a forma do paradoxo: se a poesia ingênua atinge espontaneamente (*naturalmente*) a sua finita perfectibilidade, a poesia sentimental é um produto deliberado da reflexão; por isso mesmo, ela é infinitamente perfectível (o poeta sentimental regula a sua produção por um ideal inatingível etc.). O paradoxo não se resolve porque Schiller *abraça* o caráter inovador da poesia sentimental (ou moderna): "se, ao contrário, se comparam, uma com a outra, as próprias espécies, fica patente que a meta pela qual o homem se empenha mediante a cultura é

---

[190] "Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma *nobre simplicidade e uma grandeza serena* tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada." WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim. Trad. De Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1975, p.53. Embora adote o princípio da imitação dos antigos diretamente de Winckelmann, Lessing faz oposição ao *paragone* de Da Vinci: em seu *Laocoonte* inaugura-se o purismo (ao definir as atribuições específicas para cada *medium*) e enterra-se de vez a *ut pictura poesis* horaciana (em que se encerra a reciprocidade entre pintura e poesia). Cf.: LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

infinitamente preferível àquela que alcança mediante a natureza".[191] F. Schlegel pretende resolvê-lo, mas seu esforço resulta no parto da teoria — autônoma (ou, no que dá na mesma, da autonomia operacional do sistema da arte).

Assim como Schiller, F. Schlegel polariza os elementos constitutivos da poesia antiga e da poesia moderna. A poesia antiga é resultado de uma *Bildung natural* (*natürliche Bildung*); já o traço constitutivo da poesia moderna é a sua *artificialidade* — por isso mesmo ela só pode ser produto de uma *Bildung artificial* (*künstliche Bildung*). Mas ao contrário de Schiller, ele amarra a antinomia entre cultura antiga e moderna nos trilhos de uma *filosofia da história* (aí já se faz sentir tanto a influência da manobra de *Perrault* quanto uma *antecipação* da solução proposta por Hegel): no estágio inicial de seu desenvolvimento, enquanto ainda sob a tutela da natureza, "a *poesia grega* engloba o todo da cultura humana em completude uniforme, num feliz equilíbrio que não vê interferência de uma disposição específica ou excentricidade pronunciada";[192] "na Grécia, o belo cresce sem supervisão de qualquer artificialidade; ele essencialmente cresce selvagem";[193] a transição para a modernidade é empurrada para o início da era cristã — e se há escassez de *artificialidade* ainda por um longo período de tempo, isto só acontece porque "o grande *intermezzo* barbaresco — a ocupar o espaço entre a cultura [*Bildung*] antiga e moderna — teve primeiro que ser levado a um fim antes que o caráter da cultura moderna pudesse se tornar proeminente".[194] F. Schlegel atribui à intervenção do *entendimento* a responsabilidade pela destruição da "organização natural e espontânea" que se manifesta na arte dos antigos.[195] Sobre a *poesia moderna*, o seu julgamento — num primeiro momento — parece *duro*: "*Falta de caráter* parece ser a única característica da poesia moderna; *confusão* o tema comum a atravessar seu desenvolvimento;

---

[191] SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 62.

[192] "Already during the initial stage of culturation [*Bildung*] and while still under the tutelage of nature, *Greek* poetry encompasses the whole of nature in uniform completion, in the most felicitous equilibrium and without a biased disposition or a pronounced eccentricity." SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany: SUNY Press, 2001, p.48 (KA:276).

[193] "In Greece beauty grew without supervision of an artificial kind; it essentially grew wild." Ibidem, p.48 (KA: 276).

[194] "The great barbarian intermezzo — which occupies the space between ancient and modern culture [*Bildung*] — first had to be brought to an end before the character of the latter could become prominent." Ibidem, p.27 (KA:235).

[195] "In the natural development [*Bildung*] of the arts — before the understanding misconstrues its own rights, and confuses the limits of nature by its forcible intervention, destroying thereby its beautiful organization — poetry, music and mime (which then was also rhythmic) are almost always inseparable sisters." Ibidem, p.64 (KA:303).

desregramento o espírito de sua história; e *ceticismo* o resultado de sua teoria".[196] Se engana, no entanto, quem pensa que daí F. Schlegel parte para uma *defesa da poesia antiga*.

Em 1793 F. Schlegel teria se decidido, em carta ao irmão W.A. Schlegel, por fazer do estudo da literatura a tarefa de sua vida. O plano inicial era publicar uma troca de cartas em que ele e o irmão discutiam *a natureza da poesia*. O *medium* da reflexão: as obras de Shakespeare, Schiller e Goethe. Mas esta ideia foi engavetada e, em 1794, para surpresa de A.W. Schlegel e Novalis, F. Schlegel se muda para Dresden e faz da literatura clássica grega seu objeto de estudo. Dois anos e meio depois os resultados foram publicados em *Sobre o Estudo da Poesia Grega*.[197] F. Schlegel admirava a *poesia moderna* — não são escassos os elogios que tece às obras de Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe etc.[198] Quando se coloca história e *ensaio* em perspectiva, a aparente *graecomania* não se *encaixa*.[199] O próprio F. Schlegel, em uma pequena (mas essencial!) passagem do ensaio, nos dá então a *chave de leitura*: ao fim de uma sequência de hipérboles sobre a poesia grega ("pináculo último da beleza livre", "perfeição" de uma "era dourada" etc.), ele conclui — "o prazer proporcionado pelas obras da era dourada da arte grega poderia de fato ser aumentado *ainda mais*".[200] Ora, em vista deste "*ainda mais*" todas as hipérboles, todos os elogios à poesia antiga, repentinamente ganham outra *conotação* — transformam-se em metáforas irônicas.[201] A partir daí a *graecomania* em *Sobre o Estudo*… torna-se tão somente aparente, e o que *emerge* é uma

---

[196] "*Lack of character* seems to be the only characteristic of modern poetry; *confusion* the common theme running through it; *lawlessness* the spirit of its history; and *skepticism* the result of its theory." Ibidem, p.20 (KA: 222).

[197] Cf.: BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory.* New York, Cambrigde University Press, 2005, p.37.

[198] A admiração de F. Schlegel pelos modernos é condensada no fragmento 247 da revista *Athenäum*: "O poema profético de Dante é o único sistema da poesia transcendental, ainda o mais alto em seu gênero. A universalidade de Shakespeare é como o centro da arte romântica. A poesia puramente poética de Goethe é a mais completa poesia da poesia. Eis a grande tríade da poesia moderna, o círculo mais íntimo e mais sagrado dentre todas as esferas, mais estreitas e mais amplas, da seleção crítica dos clássicos da poesia moderna." Em: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

[199] O termo *graecomania* é de Schiller, que faz troça da fascinação de F. Schlegel pelos gregos antigos numa série de epigramas em seu *Musenalmanach.* Cf.: BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory.* New York, Cambrigde University Press, 2005, p.39.

[200] "The pleasure that the works of the golden age of Greek art affords could indeed be further augmented, but it nonetheless harbors no disorder or deficiency — it is *complete and self-sufficient.*" SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany: SUNY Press, 2001, p.55 (KA:287).

[201] O *Fragmento Crítico* 7 soa, assim, como *ironia da ironia*: "Meu ensaio sobre o estudo da poesia grega é um hino amaneirado, em prosa, àquilo que é objetivo na poesia. A completa falta da indispensável ironia me parece o que há nele de pior; e o melhor, a confiante suposição de que a poesia é infinitamente valiosa, como se isso fosse uma coisa indiscutível." Em: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

verdadeira *teoria da modernidade*. Ou, dito ainda de outro modo: a reflexão sobre a *poesia antiga* é o *medium* em que se dá a construção de um *projeto* para a *poesia moderna*.[202]

Para F. Schlegel, a poesia antiga é um *protótipo para a arte e para o gosto*.[203] Ela encerrou o seu ciclo num "todo independente e perfeito", "completo em si mesmo",[204] mas que é ainda somente um máximo relativo (e não absoluto!), porque "a arte é infinitamente perfectível. Um máximo absoluto em sua evolução contínua não é possível: mas um *máximo relativo*, condicionado […] é possível".[205] Por que F. Schlegel *historiciza* as suas categorias, um retorno à *cultura natural* dos antigos (em que "o belo cresce selvagem") é impossível. Mas ele tampouco é desejado! A antiguidade deve servir de *contraponto* à *modernidade*: como um *suporte fixo*, ela possibilita uma definição daquilo que é *essencialmente moderno*. E o que é essencialmente moderno? "Nada", diz F. Schlegel, "pode melhor explicar e confirmar a artificialidade do desenvolvimento [*Bildung*] estético moderno do que a destacada *predominância do individual*, *do característico e filosófico* através de toda a massa da poesia moderna";[206] ou ainda: "com maior desenvolvimento [*Bildung*] intelectual, o objetivo da poesia moderna torna-se naturalmente uma *original e interessante individualidade*";[207] daí por que "as obras aí produzidas são deficientes de um princípio interno que lhes dê vida; elas são apenas peças individuais que só se ligam umas às outras por meio de uma força exterior, sem

---

[202] O *insight* é de Ernst Behler — cf. BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory.* New York, Cambrigde University Press, 2005, p.101.

[203] "For this level of accomplishment, I know of no more appropriate name than *ultimate beauty*. Not simply a beauty about which nothing more beautiful could be thought but, rather, the complete example of the unattainable idea that essentially becomes here utterly apparent: *the prototype of art and taste.*" SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany: SUNY Press, 2001, p.55 (KA:287-288). A lição, diz F. Schlegel em sua *Conversa Sobre a Poesia*, teria sido ensinada por Winckelmann: "Winckelmann aprendeu a observar a Antiguidade como um todo, dando o primeiro exemplo de como se deve fundamentar uma arte pela história de sua formação." SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.45.

[204] "The homogeneous mass of Greek poetry, however, is an independent, perfect whole, complete unto itself, and the simple integration of its rigorous interrelations comprises the unity of a *beautiful organization*, where even the smallest part is necessarily determined by the laws and aims of whole, and yet is nonetheless free and self-sufficient." SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany: SUNY Press, 2001, p.65 (KA:305).

[205] "Art is infinitely perfectible. And absolute maximum in its continuous evolution is not possible: yet a conditioned, *relative maximum*, an unsurpassable, *fixed approximation* is possible". Ibidem, p.55 (KA:288).

[206] "Nothing can better explain and confirm the artificiality of modern aesthetic development [*Bildung*] than the great *predominance of the individual*, *the characteristic*, *and the philosophical* throughout the entire mass of modern poetry." Ibidem, p.30 (KA:241).

[207] "With greater intellectual development [*Bildung*], the goal of modern poetry naturally becomes *individuality* that is *original and interesting*". Ibidem, p.32 (KA:245).

qualquer inter-relação real. Elas não compõem um todo".[208] Fragmentação, individualidade, originalidade, o *filosófico* (entenda-se: o componente analítico-reflexivo) etc. F. Schlegel quer determinar a modernidade num *tipo*, de modo que ela possa ser vista em sua inteireza, como o *polo oposto* da antiguidade! De um lado, *Sófocles*: ideal de beleza clássica em que "a força dos componentes individuais essenciais para a beleza é simétrica e a organização dos componentes num todo é completamente regida por leis";[209] de outro, *Shakespeare*: "pináculo da poesia moderna", "aquele que mais completa e acuradamente caracteriza o espírito da poesia moderna em geral" — "nele, os charmosos florescimentos da fantasia romântica e a enorme magnitude da era gótica dos heróis são unidos com os traços mais finos da vida social moderna e a mais profunda e abrangente filosofia poética".[210]

A construção de uma categoria tipológica para a *modernidade* permite a F. Schlegel colocá-la em *competição direta* com a antiguidade. É claro, a partir daí não se sustenta mais uma cisão absoluta entre *antigos* e *modernos* — e isto porque, se numa primeira impressão, *antiguidade* e *modernidade* constituíram uma espécie de *oxímoro*, essa impressão (que se nutre da polarização inicial) só persiste quando se ignora que ambas participam de um processo de *determinação recíproca*. A antiguidade só se completa mediante um exame de sua própria natureza, exame este que só se tornou possível na modernidade. Por outro lado, a modernidade é *infinitamente perfectível* porque se deixa regular por um *ideal* que nunca pode atingir (ao contrário do que pressupõe Schiller, o classicismo assim nunca é verdadeiramente abandonado); ao mesmo tempo, essa *progressão livre e infinita* é precisamente o que torna possível a *autosuperação* da própria modernidade. No prefácio tardio escrito para a publicação de *Sobre o Estudo*… F. Schlegel já fala em um *imperativo estético*: "pois o imperativo estético é absoluto, e uma vez que não pode jamais ser preenchido perfeitamente, ele deve ao menos se aproximar deste objetivo infinitamente através de uma apropriação

---

[208] "The works that it produces lack an inner principle of life; they are only individual pieces bound together by an external force, without any actual interrelation. They do not make a whole." Ibidem, p.29 (KA:238).

[209] *Sófocles*: "The *ideal of beauty* — which is predominant throughout all the works of Sophocles as well as in their individual features — is thoroughly perfected. The force of the individual essential components of beauty is symmetrical and the organization of the unified components thoroughly law-governed." Ibidem, p.62 (KA:300).

[210] *Shakespeare*: "Of all artists, however, Shakespeare is the one who most completely and accurately characterizes the spirit of modern poetry in general. In him the charming blossomings of romantic fantasy and the enormous magnitude of the Gothic age of heroes are united with the finest traits of modern social life and the most profound and the most comprehensive poetic philosophy. […] Without exaggeration, one can call him the *pinnacle of modern poetry*." Ibidem, p.33 (KA:249).

infinita do desenvolvimento [*Bildung*] artístico".[211] Ele se exerce, à moda da razão kantiana, como *marcha infinita* — e se consolidará no conceito de *poesia romântica* (*Romantische Poesie*) no famoso fragmento 116 da revista *Athenäum*:[212]

> A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para o cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. […] Somente ela pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo o interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. […] O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. […] O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica.[213]

Revela-se aí o ponto que mais nos interessa: a crítica do caráter *fragmentário* da arte moderna é regulada por um ideal *unitário* da arte antiga; projeta-se assim, de forma negativa (por detrás de um aparente caos fragmentário), a expectativa de que os fragmentos integrem um *conjunto.* Quando *antiguidade* e *modernidade* passam a responder (também) por *tipos* conceituais um *projeto de síntese* torna-se possível: a tarefa da modernidade, para F. Schlegel, consiste então em *superar sinteticamente* a dicotomia (*antigos* x *modernos*) por ela mesma estabelecida. O "conjunto da ópera" (tudo aquilo que foi produzido por *antigos* e *modernos*) deixa-se assim acolher sob uma unidade ainda mais ampla — o projeto de síntese pressupõe a *unidade* reguladora de uma *arte em geral*. Ela emerge da conclusão de que *a arte não tem que assumir nenhuma forma em específico*. Poesia então já não diz respeito tão somente às *artes*

---

[211] "For the aesthetic imperative is absolute, and since it can never be fulfilled perfectly, it must at least be ever closer to attaining it through the endless appropriation of artistic development [*Bildung*]." Ibidem, p.100 (KA: 214).

[212] Para uma exposição detalhada do processo cf.: BEISER, Frederick C. *The Romantic Imperative: the concept of early German romanticism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003, cap.1: "The Meaning of 'Romantic Poetry'".

[213] Em: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

discursivas: F. Schlegel explode os limites conceituais da palavra e a reaproxima, com isso, da sua acepção grega, *poiesis* (como princípio criativo, ela passa a valer para *todas as artes*).[214] As obras de arte não são mais do que materializações da *arte*, entendida agora como um *absoluto*. São, portanto, manifestações (*particulares*) de uma ideia (*universal*).[215] Pela primeira vez, reconhece-se que a *arte* depende de uma *ideia* que se manifesta *historicamente* nas obras particulares: a *arte é o sistema da arte*. O *sistema da arte* é a arte em *devir* — porque deve admitir, precisamente (a partir do momento que vem a ser), tudo aquilo que se concebe — teoricamente — (no passado e no presente) como *arte*. Ele cuida da *tradução* da intangibilidade da ideia na particularidade da obra.

3.6 **Arte como alternativa à filosofia**

Ainda resta examinar a relação entre o projeto romântico (*o imperativo poético*) e a *crise de representatividade* que, na Alemanha do século XVIII, estoura com a *bomba* que foi a filosofia crítica de Kant. Invariavelmente, as respostas à crise passaram também a ser *filtradas* pela filosofia crítica. Reinhold e, posteriormente, Fichte, se esforçam para fundar a filosofia em um *primeiro princípio* — como *princípio da consciência* ou *eu absoluto*, este primeiro princípio diz respeito sempre a uma subjetividade auto-suficiente (porque deve ser assegurado na própria consciência); uma vez que une pensamento e ser, mente e natureza, sujeito e objeto etc., a *subjetividade* constitui um *absoluto*. Para o *idealismo alemão* (embora uma coisa nunca se resuma a outra), é Hegel quem consolida em definitivo a concepção de que a consciência é capaz de *diluir* a diferença que *ela mesma estabelece* entre o *sujeito* e aquilo que lhe parece outro (o *objeto*). O sistema de Hegel constitui-se assim em uma *unidade imanente* que se

---

[214] Vale tomar, como exemplo, a seguinte passagem da *Conversa Sobre a Poesia*: "AMALIA — Se continua assim, vamos transformar tudo em poesia, uma coisa após a outra, sem nos darmos por isso. Então, tudo é poesia? LOTHARIO — Toda arte e toda ciência que atuam através do discurso, quando voluntariamente praticadas como arte e alcançam o cume mais alto, manifestam-se como poesia. LUDOVIKO — E mesma toda aquela que não tenha nas palavras a sua essência tem um espírito invisível que é em si poesia." SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.46.

[215] "Only that *work of art* […] can be an unsurpassable example in which the whole purpose of fine art becomes as manifest as it can in an actual work of art." SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany: SUNY Press, 2001, p.58 (KA:293).

revela no movimento digestivo do próprio *Espírito*.[216] Para os primeiro românticos, ao contrário, um primeiro princípio nunca pode ser assegurado pelas nossas faculdades cognitivas e o absoluto, portanto, só se deixa antever *por outros meios*. O que se rejeita aí é a concepção (marca registrada do *idealismo alemão*) de que a *origem absoluta do ser* é transparente para a própria razão. Vale repetir: isto não quer dizer que os primeiros românticos *rejeitem* o absoluto (como ideia), e sim a *subjetividade* como princípio absoluto. *O absoluto transcende a subjetividade* (porque, como *ser*, a *precede*).[217] Daí por que, para F. Schlegel, "subjetivamente considerada, a filosofia sempre começa no meio, como o poema épico".[218] A filosofia, como não pode *começar* (do zero) por um princípio primeiro (e dispensar assim a sua história), torna-se para ele *história da filosofia* — e, por que não pode nunca capturar este primeiro princípio, dá-se então como *atividade infinita* (em que não se reduz à sua própria história!). Dirá Novalis: "procuramos por toda parte o incondicionado, e *encontramos* sempre apenas coisas".[219] O *absoluto*, uma vez que só pode ser *postulado filosoficamente ex negatio* (na sua falta), torna-se uma espécie de princípio regulativo da reflexão (a sua busca movimenta a razão, mas a razão não pode nunca capturá-lo). É precisamente aí que o *imperativo poético* consolida-se como uma resposta filosófica para o problema da incognoscibilidade do absoluto: porque, como afirma F. Schlegel, "ali onde cessa a filosofia, a poesia tem de começar".[220]

Para os primeiro românticos, o *ser* possui certa *opacidade epistemológica.* Vale lembrar que o *primeiro romantismo*, assim como o *idealismo alemão*, pressupõe como *dado* o

---

[216] A estratégia inaugurada por Dieter Henrich (a *Konstellationsforschung* — análise de constelação) permitiu a reconstrução do idealismo alemão como arco de debates constitutivo de uma *teoria da subjetividade*; o ponto de partida é Kant/Jacobi e o ponto de chegada, obviamente, é Hegel: Cf. HENRICH, Dieter. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism.* Ed. David S. Pacini. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.

[217] A tese é de Manfred Frank e desenvolvo aqui sucintamente os seus resultados. Cf. FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004.

[218] *Athenäum* §84. Em: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

[219] *Pólen* §1, em: NOVALIS. *Pólen — Fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

[220] *Ideias* §48. Em: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

objeto da ideia (kantiana) de uma unidade suprassensível entre teoria e prática.[221] O *idealismo alemão* parte da expectativa de que esta unidade *suprassensível* possa ser capturada pela consciência (porque está contida nela mesma) — daí o termo "idealismo subjetivo". O *absoluto romântico* transcende toda determinação: *sujeito* e *objeto* tornam-se, assim, somente suas instanciações.[222] A justificativa romântica, ainda que de forma rasteira: se o *pensamento* para Kant é o exercício do *julgamento* (pensar=julgar), e o julgamento consiste numa instanciação do *ser* (ele *separa* sujeito e objeto), o *pensamento* então só pode se exercer como *ocultamento do ser*.[223] Eis por que a *reflexão* não pode jamais capturar o *absoluto*: quanto mais ela *procura*, mais ele se *oculta*. Ora, muito embora esta unidade jamais se *revele* por meio de nossas faculdades cognitivas, F. Schlegel admite a possibilidade de uma "espiada parcial" — *pela experiência do belo*.[224] As obras de arte possibilitariam, assim, uma olhada de relance, a intuição "instantânea" de um *absoluto* — como materializações particulares elas sugerem uma totalidade que permanece, sobretudo, *intangível* para a consciência. Novalis, em seu "Monólogo", nos dá melhor testemunho do processo:

> O que se passa com o falar e escrever é propriamente uma coisa maluca; o verdadeiro diálogo é um mero jogo de palavras. Só é de admirar o ridículo erro: que as pessoas julguem falar em intenção das coisas. Exatamente o específico da linguagem, que ela se aflige apenas consigo mesma, ninguém sabe. Por isso ela é um mistério tão prodigioso e fecundo — de que quando alguém fala apenas por falar

---

[221] "A razão e o entendimento possuem por isso duas legislações diferentes num e mesmo território da experiência, sem que seja permitido a uma interferir na outra [razão: legislação mediante o conceito de liberdade/ prática; entendimento: legislação mediante conceitos da natureza/teórica]. […] Mas o fato de estes dois diferentes domínios — que, de fato, não na sua legislação, porém nos seus efeitos, se limitam permanentemente ao mundo sensível — não constituírem *um só* tem origem em que na verdade o conceito de natureza representa os seus objetos na intuição, mas não como coisas em si mesmas, mas na qualidade de simples fenômenos; em contrapartida, o conceito de liberdade representa no seu objeto uma coisa em si mesma, mas não na intuição. Por conseguinte, nenhuma das duas pode fornecer um conhecimento teórico do seu objeto (e até do sujeito pensante) como coisa em si, o que seria o supra-sensível, cuja ideia na verdade se tem que colocar na base de todos aqueles objetos da experiência, não se podendo todavia nunca elevá-la e alargá-la a um conhecimento." KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. De Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. Cf. "Introdução: II. Do domínio da Filosofia em geral".

[222] Cf. BEISER, Frederick C. *German Idealism: the Struggle against Subjectivism, 1781-1801*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002, cap.4 "Friedrich Schlegel's Absolute Idealism".

[223] Manfred Frank reconstrói o argumento a partir de *Urtheil und Sein*, de Hölderlin. Para Hölderlin, a consciência é produto de uma auto-segregação: ela depende de que o *eu* faça oposição a si mesmo (aquilo que em mim se põe como sujeito x aquilo que em mim eu circunscrevo como objeto). Todos os julgamentos que realizamos pressupõem essa unidade original do *ser* — que por isso mesmo não pode jamais ser recuperada pela própria consciência (porque ela só pode operar em auto-segregação). O argumento completo em: FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004, "Lecture 6: On Hölderlin's Critique of Fichte".

[224] Em que F. Schlegel parece antecipar o ensaio de Heidegger "A Origem da Obra de Arte". Cf. HEIDEGGER, Martin. "The Origin of the Work of Art". In: CAHN, Steven M; MESKIN, Aaron (eds.). *Aesthetics: a comprehensive anthology.* Malden, MA: Blackwell Pub., 2008.

> pronuncia exatamente as verdades mais esplêndidas, mais originais. Mas se quiser falar de algo determinado, a linguagem caprichosa o faz dizer o que há de mais ridículo e enviesado. Daí nasce também o ódio que tem tanta gente séria contra a linguagem. Notam a sua petulância, mas não notam que o desprezível tagarelar é o lado infinitamente sério da linguagem. Se apenas se pudesse tornar compreensível às pessoas que com a linguagem se dá o mesmo que com as fórmulas matemáticas — Elas constituem um mundo por si — Jogam apenas consigo mesmas, nada exprimem a não ser sua prodigiosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas — justamente por isso espelha-se nelas o estranho jogo das proporções das coisas. Somente por sua liberdade são membros da natureza e somente em seus livres movimentos a alma cósmica se exterioriza e faz delas um delicado metro e compêndio das coisas. Assim também com a linguagem — que tem um fino tacto para seu dedilhado, sua cadência, seu espírito musical, quem percebe em si mesmo o delicado atuar de sua natureza interna, e move de acordo com ela sua língua ou sua mão, esse será um profeta; em contrapartida, quem sabe bem disso, mas não tem ouvido ou sentido bastante para ela, escreverá verdades como estas, mas será feito de palhaço pela própria linguagem e escarnecido pelos homens, como Cassandra pelos troianos. Se com isso acredito ter indicado com a máxima clareza a essência e função da poesia, sei no entanto que nenhum ser humano é capaz de entendê-lo e disse algo totalmente palerma, porque quis dizê-lo, e assim nenhuma poesia resulta. Mas, e se eu fosse obrigado a falar? e esse impulso a falar fosse o sinal da instigação da linguagem, da eficácia da linguagem em mim? e minha vontade só quisesse também tudo a que eu fosse obrigado, então isto, no fim, sem meu querer e crer, poderia ser poesia e tornar inteligível um mistério da linguagem? e então eu seria um escritor por vocação, pois um escritor é bem, somente, um arrebatado da linguagem? — [225]

Como F. Schlegel, Novalis já não considera a linguagem verbal-conceitual um instrumento *cognitivo suficiente* para a apropriação do mundo. O que se problematiza aí é a concepção de *verdade* como *correspondência*: se não há nada que garanta que as nossas representações *conceituais* dizem respeito às coisas do mundo, então o nosso esforço de apropriação do mundo pelos conceitos só pode produzir "o que há de mais ridículo e enviesado". Dirá ainda Novalis: "toda a superstição e erro em todas as eras, todas as nações e indivíduos, se funda na confusão do símbolo com o simbolizado — na sua identificação — numa crença na verdadeira, completa representação — e na relação entre imagem e original — aparência e substância — na inferência da semelhança externa — até a completa correspondência interna e conexão — em suma, na confusão entre sujeito e objeto".[226] Ora, se o que vale para Novalis também vale para o primeiro romantismo, então o mundo duplicado dos conceitos deixa de ser (não pode, de fato, nunca ser) o *locus* privilegiado da *verdade*.

---

[225] "Monólogo" em: NOVALIS. *Pólen — Fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

[226] "All the superstition and error of every age, of all nations and individuals, is based on the confusion of the symbol with the symbolized — on their identification — on the belief in true, complete representation — and the relation between the image and the original — the appearance and the substance — on the inference from the external likeness — to the thoroughgoing internal correspondence and connection — in short, on the confusion between subject and object." NOVALIS. *Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemaine Brouillon*. Trad. David W. Wood. Albany: SUNY press, 2011, p.126.

Perverte-se assim a relação estabelecida (pela concepção de verdade como correspondência) entre *conceitos* e *coisas do mundo*: as coisas do mundo não pré-existem às suas determinações conceituais (como *fatos puros*) mas, ao contrário, elas passam a habitar o mundo em função da diferenciação operada pela própria *linguagem* (para F. Schlegel, uma *substância infinita* ganha forma pela atividade de uma *imaginação criativa* — já chego lá). O movimento *libera* a linguagem para se exercer como *poiesis* — e, por conseguinte, a linguagem *poietica* passa a valer mais do que a *linguagem verbal-conceitual* ("o desprezível tagarelar é o ato infinitamente sério da linguagem").[227]

O pré-requisito para esta operação já está dado em Kant: a *Crítica da Faculdade do Juízo* libera o julgamento da tarefa exclusiva de determinação conceitual. Ele permite, na verdade, uma inversão *propriamente romântica*: a atribuição de *valor cognitivo* à imaginação. Vale lembrar que Kant, na *Crítica da Razão Pura*, submete a imaginação ao *entendimento.* Ali, a imaginação cuida de uma primeira sintetização da multiplicidade (ela produz uma *imagem — Bilden*), mas trata-se ainda de uma "função cega, embora imprescindível, da alma, sem a qual nunca teríamos conhecimento algum, mas da qual muito raramente temos consciência. Todavia, reportar essa síntese a *conceitos* é uma função que compete ao entendimento e pela qual ele nos proporciona pela primeira vez conhecimento no sentido próprio da palavra".[228] Embora as duas faculdades sejam niveladas no ajuizamento do belo (ele depende de que imaginação e entendimento não cheguem a um acordo comum: as duas faculdades cumprem assim com um papel *igualmente* importante), Kant não atribui à imaginação papel cognitivo algum. O primeiro romantismo, no entanto, coloca em cheque o papel cognitivo do *entendimento* pela crítica à verdade como correspondência (a verdade escapa quando o entendimento estampa na síntese um conceito). A imaginação torna-se, precisamente por isso, a única faculdade capaz de nos ofertar uma alternativa ao *esquematismo* a que nos submete o entendimento — através dela podemos entrar em contato

---

[227] Este *insight* foi retirado diretamente de Andrew Bowie que, partindo do "Monólogo" de Novalis como catalisador, estabelece também uma relação entre epistemologia, linguagem e arte no primeiro romantismo. Cf.: BOWIE, Andrew. *From Romanticism to Critical Theory: the philosophy of german literary theory*. New York: Routledge, 1997, cap.3: "The philosophy of critique and he critique of philosophy: Romantic literary theory".

[228] KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos; Alexandre Fradique Morujão. Lisboa, Fundação Calouste, 2001, §10, p.109. Os passos do processo cognitivo são três, desenvolvidos por Kant da seguinte forma: "O que primeiro nos tem de ser dado para efeito do conhecimento de todos os objectos *a priori* é o diverso da intuição pura; a *síntese* desse diverso pela imaginação é o segundo passo, que não proporciona ainda conhecimento. Os conceitos, que conferem *unidade* a esta síntese pura e consistem unicamente na representação desta unidade sintética necessária, são o terceiro passo para o conhecimento de um dado objecto e assentam no entendimento." Ibidem, §10, p.109-110.

com o *intangível* (a imagem livre de conceitos). Dirá F. Schlegel pelo início de sua *Conversa Sobre a Poesia*:

> A razão é apenas uma e em todos a mesma; como entretanto cada homem possui sua própria natureza e seu próprio amor, também traz dentro de si sua própria poesia. Que precisa ser preservada, tão certo quanto ele é aquilo que é; tão certo quanto nele há alguma coisa, pelo menos, que seja original; e nenhuma crítica pode ou deve roubar-lhe sua essência mais própria, sua mais íntima força, para refiná-lo e purificá-lo até uma imagem comum, sem espírito e sem sentido, como se esforçam os tolos, que não sabem o que querem. Mas a elevada ciência da crítica genuína deve-lhe ensinar como precisa formar e educar a si mesmo, em si mesmo, e antes de tudo a compreender toda outra manifestação autônoma da poesia em sua clássica força e plenitude, para que as flores e os grãos de espíritos alheios se tornem alimento e semente de sua própria fantasia.[229]

Como somente o procedimento de ajuizamento do belo garante à imaginação a oportunidade para o seu exercício (já se pode dizer agora) cognitivo, a *arte* torna-se um *medium duplamente* fundamental. E isto porque a atividade da imaginação não é *somente passiva*: ao contrário do *entendimento*, ela é também capaz de produzir *conteúdo positivo*. A *imaginação* não nos fornece somente uma *imagem* do absoluto — através da *poiesis* (o princípio da criação na arte), ela também popula um mundo com suas *imagens* (ou *instanciações*). Para os primeiro românticos, aliás, a realidade não é outra coisa que um produto da *poiesis*: "toda filosofia é idealismo e não há verdadeiro realismo, exceto o da poesia".[230] Ou ainda (o fragmento é de Schleiermacher): "sem poesia, não há nenhuma realidade".[231] Quando deixamos o domínio do ajuizamento do belo, a atividade do *entendimento* (como determinação *conceitual*) neutraliza a *imaginação*: daí por que, para F. Schlegel, "poesia só pode ser criticada por poesia".[232] Chega-se a esta conclusão por meio de uma operação complicada, uma espécie de *síntese* entre Fichte e Espinosa: a origem de todo *sujeito* e de todo *objeto* é atribuída a um *ser* em perpétuo devir (para F. Schlegel, uma *substância infinita*); o *ser* se oculta sempre para o *sujeito*, porque ele só pode traduzi-lo (e sempre por intermédio de uma *imaginação produtiva*) em *formas finitas* — ou, no que dá no

---

[229] SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.29.

[230] *Ideias* §96. Em: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

[231] *Athenäum* §350. Ibidem.

[232] *Fragmentos Críticos* §117: "Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte." Ibidem.

mesmo, em um *mundo de objetos*; o *ser*, a tal *substância infinita*, permanece então *radicalmente outro* para a consciência.[233] As obras de arte abrem uma *janela de oportunidade* para espiarmos o absoluto (o *ser* em devir) — e a *poiesis*, conforme já se expôs, impõe-se como *atividade criadora* de quem não pode fazer outra coisa senão *dar a este devir uma forma*.[234]

A partir do momento em que o primeiro romantismo estabelece a *arte* como *medium* privilegiado de reflexão (o *insight*, como se sabe, é de Walter Benjamin), está dada a última condição para que ela se torne *autônoma* no nível operacional.[235] A arte oferta-se então como *alternativa* a um sistema de comunicação que se provou *insuficiente* (a linguagem *filosófica* ou, se assim quisermos, a linguagem verbal-conceitual) — porque "quão frequentemente

---

[233] A filosofia de F. Schlegel pretende-se uma síntese entre Fichte e Espinosa. A "matéria", a substância infinita, ela só "entra" na consciência como *forma* — só entra, portanto, *traduzida* por uma imaginação que *produz* essas formas. F. Schlegel *polariza* o ser, assim, em *consciência* (Fichte) e *infinito* (Espinosa): "And now we have the elements which could give us a philosophy; namely, consciousness and the infinite. These are the two poles around which all philosophy turns. Fichtean philosophy pertains to consciousness. But the philosophy of Spinoza is concerned with the infinite. The formula for Fichtean philosophy is *I=I*, or what we would like to say, *Non-I=I*. The latter is probably a better formulation, because there the statement is, even in its expression, the most synthetic possible. The formula for the philosophy of Spinoza would be something like this: If one takes "a" to represent what is representable, and "x" what is not representable, then "a"="x". Through combination, two more formulas are derived, namely, *Non-I*=x, and a=I. The latter formula, namely, a=I is the formula of our philosophy. The statement is indirect and seeks to sublate the error of the finite, so that the infinite can arise by itself. Our formula, from a positive point of view, reads more or less as follows: *the minimum of the I equals the maximum of nature; and the minimum of nature equals the maximum of the I*. That means, the smallest sphere of consciousness equals the largest of nature, etc contra. The consciousness of the infinite in the individual is the feeling of the sublime. This is present completely unrefined in the individual. And this feeling of the sublime is enthusiasm, which we had earlier as a factor of philosophy. The feeling of the sublime should therefore be raised to a science. The elements of philosophy are consciousness and the infinite. These are also the elements of all reality. Reality is the point of indifference [Indifferenzpunkt] between the two." Em: SCHULTE-SASSE, Jochen et al. (eds). *Theory as Pratice: a critical anthology of early German romantic writings*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1997, "Friedrich Schlegel: Introduction to the Transcendental Philosophy (1800)". Para a síntese Fichte x Espinosa em F. Schlegel, cf. também: MITCHEL, Andreas; OKSILOFF, Assenka. "Introductory Essay — Romantic Crossovers: Philosophy as Art and Art as Philosophy". In: SCHULTE-SASSE, Jochen et al. (eds). *Theory as Pratice: a critical anthology of early German romantic writings*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1997; BOWIE, Andrew. *From Romanticism to Critical Theory: the philosophy of german literary theory*. New York: Routledge, 1997, cap.3: "The philosophy of critique and the critique of philosophy: Romantic literary theory".

[234] Antecipa-se aí aquela espécie de *cognitivismo construtivista* tão característico de Nelson Goodman e sua *teoria dos sistemas de símbolos* (uma vez que nos comunicamos e/ou percebemos através de símbolos, e uma vez que esses símbolos são construídos de forma *ativa* — não há tal coisa como um "olho inocente" — , as nossas atividades simbólicas operam-se então como *construções de realidades* — ou de *mundos*. Por óbvio, a arte como linguagem responde então, também e principalmente, a uma função *epistemológica* etc.). Cf.: GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Co., 1968.

[235] Cf. BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 2002, "Segunda Parte – A Crítica de Arte".

sentimos a pobreza de palavras, para atingir várias ideias de um só golpe".[236] A ideia de *absoluto* parece antecipar, como sugere Niklas Luhmann, o conceito de *autopoiesis*.[237] Como regula a produção das obras de arte, o *absoluto* traduz-se como *valor positivo* de um sistema da arte. Curiosamente, as *aparências* adquirem também um *valor positivo*: é pela aparência que torna-se possível *intuir* o ser (ele se *manifesta* nas aparências). A reflexão é *exportada* para o sistema da arte por intermédio do conceito de belo: ela se *incorpora* à dinâmica das *formas* que se produzem no interior do próprio sistema (os *objetos de arte*). A obra de arte é agora *concebida* como tentativa de produção de uma ideia inatingível — a diferença entre a obra de arte e a ideia (já podemos dizer: o *código-guia*) se *replica* continuamente em cada obra produzida. Ao mesmo tempo, ao observarmos a obra, a diferença entre *comunicação* e *percepção* (entre o sistema da arte e o sistema psíquico) é replicada em nossa própria consciência. "A obra de arte", dirá Luhmann, "assume o ônus do paradoxo e o dissolve em seu próprio arranjo formal; vê-se então muito concretamente: funciona!".[238] A autonomia operacional implica que a *teoria*, como auto-descrição do sistema da arte, descobre-se capaz de *produzir as diferenças* que se materializam, então, nos seus *programas* (as obras de arte). Ou, para dizer ainda de outro modo: a teoria torna-se consciente de si mesma e se descobre, no processo, capaz de *determinar o seu próprio objeto*. Neste sentido, a *autonomia operativa* nada mais é do que a reprodução digestiva da *diferença teórica* que tornou possível o próprio sistema em primeiro lugar. Esta *reprodução digestiva* depende de que a teoria, como *auto-descrição* do sistema, se reinsira então nos arranjos formais das obras. A *arte* torna-se assim um campo aberto para a experimentação — e o romantismo o primeiro movimento artístico a tirar proveito da *autonomia operativa do sistema*.

---

[236] *Pólen* §70: "Nossa linguagem é, seja mecânica, atomística, ou dinâmica. A linguagem genuinamente poética deve porém ser organicamente viva. Quão frequentemente sentimos a pobreza de palavras, para atingir várias ideias de um só golpe." Em: NOVALIS. *Pólen — Fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

[237] "The formula of 'Spirit' anticipates the notion of 'autopoiesis' but lacks sufficient informational content." LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, cap.4: "The Function of Art and the Differentiation of the Art System", p.176.

[238] "The artwork, so to speak, takes on the burden of paradox and dissolves it in its own formal arrangement; one then sees quite concretely: it works!". LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, cap.4: "Self-Description", p.301.

3.7 **A autonomia operativa do sistema**

Mas isso não ocorre sem que se pague um preço. O artista pagará *com dúvida e ansiedade* (a *lição de Cézanne*). E a arte, ela pagará pela constante ameaça da sua própria dissolução em *discurso.* Da filosofia alemã aos modernismos, o sistema da arte passou a refletir os excessos de uma imaginação sem peias (este é o legado *positivo* da sua autonomia): assistimos, naquilo que Arthur Danto batizou de "era dos manifestos", aos primeiros exercícios de uma teoria que se ocupava de comunicar à arte o legado reflexionante de um Kant.[239] A *autonomia operativa* da arte expôs as *amarras teóricas* do sistema. A abertura da *caixa de Pandora teórica* resulta em que, daí por diante, não basta mais *produzir um objeto*: o objeto, a obra de arte em si, deve agora ser inserido em um discurso que o justifique *como arte.* Em geral, estes discursos assumiram, no século XX, a forma de *manifestos* — cada *manifesto* (fosse ele produzido por *artistas* ou *críticos*) se propunha assim a tomar para si as rédeas do *governo invisível de um sistema da arte*.[240] Nas palavras de Morris Weitz, "cada qual clama ser a verdadeira teoria por ter formulado corretamente, numa definição real, a natureza da arte; e que as outras [teorias] são falsas porque deixaram de fora alguma propriedade necessária ou suficiente".[241] Na perspectiva particular de cada proposição, as proposições *divergentes* eram excluídas; o sistema, no entanto, acolheu cada uma das diretrizes teóricas produzidas em seu *código-guia*. É claro, ao longo de todo o processo as obras de arte refletiam, em sua *forma*, essas sucessivas investidas *teóricas*.

---

[239] Cf. DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História.* Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p.33.

[240] Dirá Hans Belting: "From now on a new work was by definition a kind of programme that was judged as an argument for a general theory of art. This is the darker side of the bright dawn of autonomous art, for the new freedom imposed on the artists the burden of producing results for justifying art. The creative artist (who, ultimately, could only turn out to be either a genius or a total failure) felt constrained by a positively ontological duty to express the 'truth' of art. The work became, in André Malraux's phrase, the ultimate 'monnaie de l'absolu'." Cf. BELTING, Hans. *The Invisible Masterpiece*. Translated by Helen Atkins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, "Introduction", p.13-14.

[241] "Each claims that it is the true theory because it has formulated correctly into a real definition the nature of art; and that the others are false because they have left out some necessary or sufficient property." WEITZ, Morris. "The Role of Theory in Aesthetics". In: CAHN, Steven M; MESKIN, Aaron (eds.). *Aesthetics: a comprehensive anthology.* Malden, MA: Blackwell Pub., 2008, p.409.

Pela primeira metade do século XX a crítica se estabeleceu como principal modo de *autodescrição* teórica do sistema.[242] Clement Greenberg e Harold Rosenberg contribuíram para a produção de um *código operativo* que foi *replicado* por toda a extensão do *expressionismo abstrato norte americano*. Não é difícil entender por que Tom Wolfe (e não era só ele!) podia perceber com precisa clareza a correspondência entre *teorias* e *obras* naquele período que vai, principalmente, da segunda metade da década de 40 ao final da década de 60: as obras se aproximaram, como nunca (e visivelmente!), de *demonstrações* teóricas. Greenberg não foi o *primeiro* (as alternativas óbvias: Clive Bell e Roger Fry), mas talvez tenha sido o *mais influente* formalista do século XX — retomá-lo é, precisamente por isso, fundamental para compreender o que se passou ali. Como é sabido, Greenberg identificava no modernismo a abertura de um horizonte histórico em que foram colocadas no primeiro plano as características não miméticas da pintura. As artes teriam sido conduzidas a um *entrincheiramento purista* pelo processo digestivo característico da arte moderna: cada arte deveria assim, se quisesse *progredir*, aferrar-se cada vez mais à especificidade dos seus meios *materiais.* O nível de "pureza" é o que passa a garantir, a partir de então, o "padrão de qualidade" da obra: no caso da pintura, a planaridade da tela (*flat plane*) tornou-se, para Greenberg, um sinônimo dessa pureza.[243] Não tardou até que o *expressionismo abstrato* fosse projetado por ele como "uma galáxia de pintores vigorosamente talentosos e originais", inclusos aí Jackson Pollock, Barnett Newman, Robert Motherwell, Mark Rothko etc.[244] É claro que, vistas sob esta perspectiva, as obras dos *expressionistas abstratos* parecem se esforçar para cumprir com a cartilha de Greenberg: se nos fosse possível lhes perguntar *o que*

---

[242] "This world of art criticism, which is affected by art and reflected upon in works of art, is the true source of the art system's self-description. Such criticism filters and puts together what is written about art with a claim to scientific status, a careful choice of terminology, and a sense for theoretical consistency. Criticism is where intellectual fashions affect the art system." LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, cap.4: "Self-Description", p.308.

[243] "Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, considero Kant o primeiro modernista. A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la (*to entrench*) mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou." Cf. GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, "Pintura modernista", p.101. Sobre o purismo, cf. também: GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, "Rumo a um mais novo Laocoonte".

[244] GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, "Pintura 'à americana'", p. 76.

elas querem (como propõe William J. T. Mitchell), tenho a forte impressão de que responderiam em coro "queremos nos tornar *cada vez mais planas*!".[245] Barnett Newmann teria ido mais longe do que Pollock porque "estende faixas verticais de cor ou valor vagamente contrastantes sobre fundos quentes e lisos — e é tudo".[246] Clyfford Still, Newman e Rothko possuem uma "qualidade concomitante da contenção dos contrastes de valor" que, aliada à "preferência pelos matizes quentes", faz das suas pinturas a "planaridade mais enfática".[247] E pouco importa se Greenberg produziu a sua "cartilha" *a posteriori* (não produziu, a determinação foi quase recíproca), porque logo ela se tornou uma parte integrante do próprio expressionismo abstrato — "Pintura 'à americana'" poderia facilmente passar por seu primeiro manifesto.

O mesmo vale para Harold Rosenberg. Em "The American Action Painters", artigo publicado no jornal *ARTnews* em 1952, Rosenberg chama a atenção para aquela mesma constelação de pintores, os expressionistas abstratos, mas — apesar de não mencionar ainda nomes — refere-se agora a eles como *pintores de ação* (*action painters*). O artigo quer delimitar, no interior da própria modernidade, um *ponto de ruptura*: "o trabalho de alguns pintores se separou do resto pela consciência de uma função para a pintura diferente daquela dos primeiros 'abstracionistas'", diz ali Rosenberg; "num certo momento a tela começou a aparecer, para um pintor americano após o outro, como uma arena na qual devia agir — ao invés de um espaço em que devia reproduzir, *re-design*, analisar ou 'expressar' um objeto, real ou imaginado. O que devia ir para a tela não era uma imagem, mas um evento".[248] Para Rosenberg, a novidade da pintura americana não estava em sua "arte pura" — "as maçãs não foram varridas da mesa a fim de abrir espaço para relações perfeitas de espaço e cor. Elas

---

[245] MITCHELL, W. J. Thomas. *What do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, cap.2: "What do Pictures Want?".

[246] GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, "Pintura 'à americana'", p. 88-89.

[247] Ibidem, p.89.

[248] "At the center of this wide practicing of the immediate past, however, the work of some painters had separated itself from he rest by a consciousness of a function for painting different from that of he earlier 'abstractionists,' both the Europeans themselves and the Americans who joined hem in the years of the Great Vanguard. […] At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act — rather than a space in which to reproduce, re-design, analyze or 'express' an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event." ROSENBERG, Harold. "The American Action Painters". ART News 51 (dezembro 1952) pp.22-23; 48-50, p.22.

tinham que ir para que nada ficasse no caminho do ato da pintura".[249] A oposição com a narrativa de Greenberg é óbvia e provoca uma resposta em um artigo de 1961 ("How Art Writing Earns Its Bad Name"):

> Mr. Rosenberg não explicou por que as sobras pintadas da 'ação', desprovidas de qualquer coisa exceto seu significado autobiográfico aos olhos dos seus próprios fabricantes, devem ser exibidas por eles e observadas e mesmo adquiridas por outros. Ou como a superfície pintada, como o subproduto de puros atos de auto-expressão desgovernados pelas normas de qualquer disciplina, poderia transmitir qualquer coisa além de dados clínicos, uma vez que estes dados [clínicos] são tudo o que uma personalidade crua, não mediada poderia transmitir no passado. Mr. Rosenberg não explicou também por que qualquer subproduto da 'pintura de ação' deve ser mais valorizado do que qualquer outro. Uma vez que essas coisas, e as ações que as 'causaram', não pertencem a nenhum ramo discernível da atividade social, como eles podem ser diferenciados qualitativamente? [250]

A resposta é justa: como distinguir a pintura abstrata do acidente causado pelo "rabo de um burro, pela pintura de chimpanzés e papagaios [etc.]"?[251] A contra-resposta de Rosenberg saiu em 1964, em seu *Objeto Ansioso*: "a *action painting* não resolveu nenhum problema".[252] Mas ela nem deveria! Como hoje se sabe, o discurso de Harold Rosenberg esteve sempre mais afinado com a percepção do *próprio artista* (leia-se: *Pollock*) do que com a pressão intelectual exercida pelo formalismo. No documentário *Jackson Pollock 51* de Hans Namuth e Paul Falkenberg, assistimos a Pollock pintando enquanto ele mesmo comenta a sua atividade em *voice-over*. Pollock fuma em um campo aberto. A tela está estendida no chão. Ele caminha ao seu redor, por vezes pisa na própria tela. Os materiais estão também espalhados. A atividade do artista transparece ali em *toda a sua fisicalidade*. Pollock agarra uma lata de tinta, branca, e a despeja num recipiente (provavelmente para diluí-la). Ele mexe, remexe o recipiente, e o deixa de lado. Apanha novamente então a lata de tinta branca e, com

---

[249] "The new American painting is not 'pure art,' since the extrusion of the object was not for the sake of the aesthetics. The apples weren't brushed off the table in order to make room for perfect relations of space and color. They had to go so that nothing would get in the way of the act of painting." Ibidem, p.48.

[250] "Mr. Rosenberg did not explain why the painted left-overs of 'action', which were devoid of anything but autobiographical meaning in the eyes of their own makers, should be exhibited by them and looked at and even acquired by others. Or how the painted surface, as the by-product of acts of sheer self-expression ungoverned by the norms of any discipline, could convey anything but clinical data, given that such data is all that raw, unmediated personality has ever been able to convey in the past. Nor did Mr. Rosenberg explain why any one by-product of 'action painting' should be valued more than any other. Since these things, and the action that 'caused' them, belonged to no discernible branch of social activity, how could they be differentiated qualitatively?" GREENBERG, Clement. "How Art Writing Earns Its Bad Name". Encounter, Dezembro de 1962, pp.67-70, p.67-68.

[251] Ibidem, p.69.

[252] ROSENBERG, Harold. *Objeto Ansioso.* Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.43.

auxílio de um pincel grosso, faz a tinta pingar por toda a superfície da tela. A descrição de Rosenberg vem à mente — a tela como *arena*, o registro de um *evento*. Ao longo da ação, Pollock explica:

> Minha pintura é direta. Eu usualmente pinto no chão. Gosto de trabalhar em telas grandes. Eu me sinto mais em casa, mais à vontade, numa área grande. Com a tela no chão eu me sinto mais próximo, mais uma parte daquela pintura. Desse jeito posso caminhar ao seu redor, trabalhar de todos os quatro lados e estar na pintura, de modo similar aos pintores de areia indianos do oeste. Às vezes eu uso um pincel, mas muitas vezes prefiro usar um pedaço de pau. Às vezes derramo a tinta diretamente da lata. Eu gosto de usar uma tinta gotejante, fluida. Também uso areia, vidro quebrado, pedras, corda, pregos ou outros materiais estranhos. O método da pintura cresceu naturalmente de uma necessidade. Quero expressar meus sentimentos ao invés de ilustrá-los. A técnica é apenas um meio para chegar numa declaração. Quando estou pintando eu tenho uma noção geral daquilo que eu faço. Posso controlar o fluxo da tinta; não há nenhum acidente, assim como não há começo nem fim.[253]

É claro, Greenberg nunca admitiria essa *proximidade*. Ainda em seu texto de 1961, ele diz:

> Pollock me disse, muito timidamente, que algumas das principais ideias do artigo "Action Painting" vieram de uma conversa meio bêbada que ele teve com o Mr. Rosenberg em uma viagem entre East Hampton e New York (se foi o caso, Pollock esteve papagueando naquela conversa coisas que ele ouviu de amigos). Mr. Rosenberg negou isso em impresso, alegando que suas "*descobertas literárias* [estavam] fora do seu [de Pollock] alcance" (itálico do Mr. Rosenberg). Seja tudo isso como for, Pollock e seus amigos tomaram as "descobertas literárias", quando elas vieram a público, por uma representação maliciosa do seu trabalho e das suas ideias. Afinal de contas, era em *boa* arte, e não outro tipo, que eles estavam interessados. (Se Pollock ficou menos chateado, embora pareça ter sido aquele mais visado, era porque ele não podia deixar de sentir que a 'Action Painting' foi uma

[253] "My painting is direct. I usually paint on the floor. I enjoy working on a large canvas. I feel more at home, more at ease, in a big area. Having a canvas on the floor, I feel nearer, more a part of that painting. This way I can walk around it, work from all four sides and be in the painting, similar to the Indian sand painters of the West. Sometimes I use a brush, but often prefer using a stick. Sometimes I pour the paint straight out of the can. I like to use a dripping, fluid paint. I also use sand, broken glass, pebbles, string, nails or other foreign matter. The method of painting is a natural growth out of a need. I want to express my feelings rather than illustrate them. Technique is just a means of arriving at a statement. When I am painting I have a general notion as to what I am about. I can control de flow of the paint; there is no accident, just as there is no beginning and no end." Cf. NAMUTH, Hans; FALKENBERG, Paul. *Jackson Pollock 51* [documentário]. New York, N.Y. : Museum at Large, Ltd., 1951 [1980].

grande paródia; e ele sentia isso acima de tudo porque ele pensou ser parcialmente responsável.)[254]

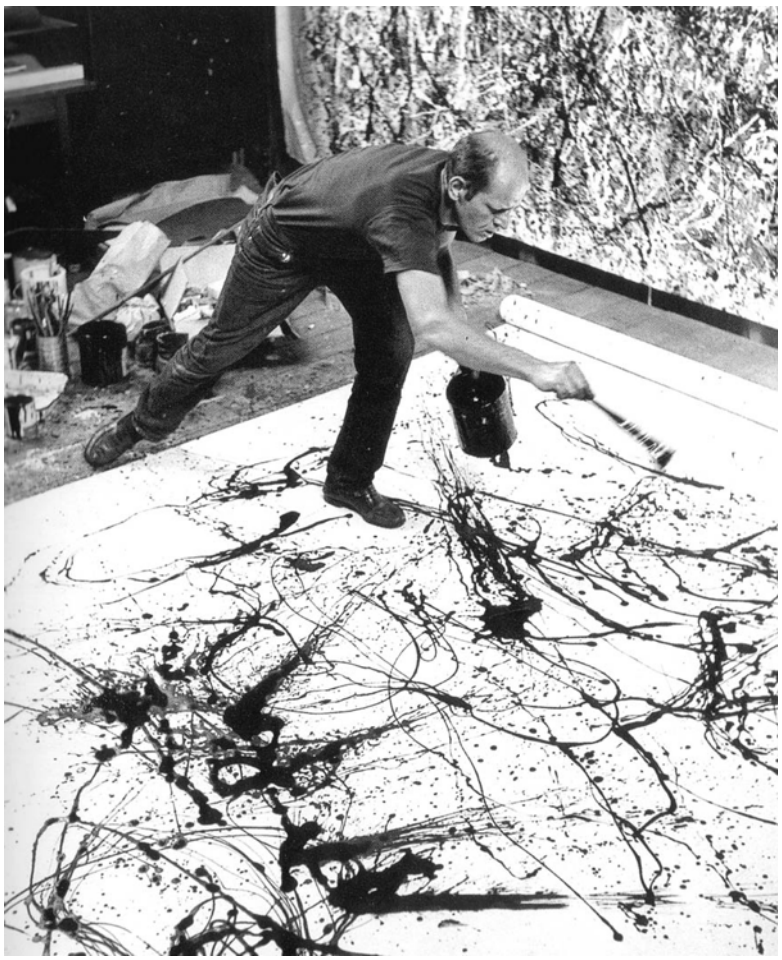


FIGURA 11 Hans Namuth, *Pollock painting*, 1950 [fotografia].

Mas Greenberg também nunca foi exatamente um modelo de humildade. Sabe-se que seu *julgamento de crítico* não se limitava à página escrita. Em uma carta enviada ao escultor David Smith em 1951, ele pediu permissão para pintar por cima de uma de suas esculturas multicoloridas, dada a ele de presente pelo próprio artista (de acordo com a cartilha purista, a tinta não era algo essencial às esculturas). Após a morte do escultor em 1965, Greenberg

[254] "Pollock told me, very sheepishly, that some of the main ideas of the 'Action Painting' article came from a half-drunken conversation he had had with Mr. Rosenberg on a trip between East Hampton and New York (if so, Pollock had been parroting in that conversation things he have heard from his friends). Mr. Rosenberg has denied this in print, asserting that his '*literary discoveries* [were] outside his [Pollock's] range' (Mr. Rosenberg's italics). Be all this as it may, Pollock and his friends took Mr. Rosenberg's 'literary discoveries', when they were made public, for a malicious representation of both their work and their ideas. After all, it was *good* art, and not other kind, that they were interested in. (If Pollock was the one least upset, though seeming the one most directly aimed at, it was because he could not help feeling that 'Action Painting' was a big spoof; and he felt that all the more because he thought he was partly responsible for it.) GREENBERG, Clement. "How Art Writing Earns Its Bad Name". Encounter, Dezembro de 1962, pp.67-70, p.68.

retirou a pintura de nada menos do que cinco esculturas de Smith, previamente pintadas de branco.[255] O formalismo (ao menos o de Greenberg) não admitia divergências. Quando leio algumas de suas críticas mais negativas ("o maneirismo mais evidente em que a abstração pictórica degenerou é o que chamo de 'o toque da rua Dez' […], que se alastrou como praga pela pintura abstrata pela década de 1950"; "por mais divertida que seja a *pop art*, não a considero realmente original. A *pop art* desafia o gosto somente superficialmente" etc.),[256] me vem sempre à memória uma passagem de Susan Sontag em "Against Interpretation": "é sempre o caso que interpretações desse tipo indicam uma insatisfação (consciente ou inconsciente) com a obra, um desejo de substituí-la por outra coisa".[257] Essa impressão é reforçada pelo vandalismo às esculturas de David Smith. Agora, estou muito consciente de que Sontag não se dirige de modo algum ao *formalismo* (que, pela época do ensaio — 1964, ela considerava ser *a solução*!) — ao contrário, ela se dirige à crítica de *conteúdo*, com um discurso que o próprio Greenberg voltaria a utilizar em defesa do *formalismo*, em "Queixas de um Crítico de Arte", de 1967.[258] Mas há um problema aí. Harold Rosenberg já havia o localizado em sua resposta a C. Greenberg, em "*Action Painting*: Crise e Distorção":

> "Não consigo enxergar nada de essencial nisso [*action painting*]", escreve Clement Greenberg, que vende prognósticos sobre obras-primas, presentes e futuras, "que não possa ser explicado como uma evolução [presumidamente através das células

---

[255] Sarah Hamill reconta a polêmica em: HAMILL, Sarah. "Polychrome in the Sixties: David Smith and Anthony Caro". Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975 (Getty, 2011), pp.91-104. Diz ela na p.93: "Greenberg's judgments were not limited to the written page. A letter that he sent Smith in 1951 requested permission to paint over the multicolored surface of a sculpture given to him by the artist. 'It should be black,' Greenberg emphasized, adding, 'We can always scrape it off again.' The critic's 1951 letter foreshadowed actions he would take after the sculptor's accidental death in 1965, when Greenberg served as one of three executors of Smith's estate. In that capacity, he stripped the paint from five of Smith's sculptures, which had been painted white. He had them rusted and sealed, giving them the appearance of having been painted brown. Other sculptures the critic let deteriorate or fade as a result of weather. In 1974, Rosalind Krauss published an essay that documented these changes with the aid of photographs taken by Dan Budnik. She concluded that Greenberg had committed 'an aggressive act against the sprawling, contradictory vitality of his work as Smith himself conceived it — and left it.'"

[256] Cf. GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, "Abstração pós-pictórica", p.112 e p.115.

[257] "It is always the case that interpretation of this type indicates a dissatisfaction (conscious or unconscious) with the work, a wish to replace it by something else." SONTAG, Susan. "Against Interpretation". In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation and other essays*. New York: Picador, 2001.

[258] "Em si mesmo, o 'conteúdo' permanece indefinível, imparafraseável, indiscutível. […] A arte de boa qualidade é por definição não sentimental e, ademais, de que boa arte se pode dizer que ela não mostra graça em tensão? E se eu preferir dizer que Kline é pessimista, e não otimista, quem pode me contestar?" *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, "Queixas de um crítico de arte", p.120-121.

> germinativas da tinta] do cubismo ou do impressionismo, assim como não consigo enxergar nada de essencial no cubismo ou no impressionismo cujo desenvolvimento não possa ser remontado a Giotto e Masaccio e Giorgione e Ticiano." Nessa paródia burlesca da história da arte, os artistas desaparecem e as pinturas brotam umas das outras tendo como princípio gerador uma "lei de desenvolvimento" que o crítico tira da cartola. Nenhuma coisa que é real pode não ter "nada de essencial" — inclusive, por exemplo, a influência no impressionismo da invenção da máquina fotográfica, da importação das gravuras japonesas, da ciência da óptica e, sobretudo, da mudança de atitude do artista com relação à forma e à tradição. Quanto às diferenças históricas, a única qualificação do crítico é a frase que repete, "Não consigo enxergar", enquanto a citação de nomes dos mestres da pintura fornece uma garantia de valor acima de qualquer discussão. Apesar do grotesco da situação, para um colecionador que está sendo pressionado a investir numa tela que não lhe desperta interesse algum e que nem sequer consegue compreender, deve ser confortador ouvir que a obra em questão tenha um *pedigree* tão próximo de Giotto.[259]

A alternativa formalista implicava uma leitura *inexorável* (e espasmódica) da história da arte.[260] Neste sentido, a crítica formalista não era somente *reducionista* (porque historicista), mas a sua história se confundiu com a história do próprio expressionismo abstrato, a tal ponto que os *textos* produzidos no período (e não foram poucos!) se tornaram muito mais do que um acessório opcional para a apreciação das obras. O método *historicista* de Greenberg se impunha como *necessidade histórica*: daí por que a ironia de Harold Rosenberg soa tão verdadeira ("Greenberg […] vende prognósticos sobre obras-primas presentes e futuras"). A certeza dos *prognósticos* emanava de uma compreensão *histórico-filosófica* da objetividade do gosto. Para Greenberg, os juízos estéticos são dados de imediato, de modo que uma pessoa não pode, exatamente, se *decidir* a gostar de algo — ou ela gosta, ou não. Por serem imediatos, juízos estéticos não admitem a aplicação consciente, reflexiva, de regras e/ou critérios. Mas Greenberg é um formalista: para ele, leitor de Kant, o *gosto* não deve ser algo puramente subjetivo, ou não haveria *um cânone* (sim, o argumento é circular). O cânone atesta a objetividade do gosto através da história. A solução: as regras, os critérios que permitem o exercício do *gosto objetivo*, se exercem de maneira *subliminar* nas pessoas familiarizadas o suficiente com a *boa arte*. O *catch* está em que esses critérios *não podem*

---

[259] ROSENBERG, Harold. *Objeto Ansioso.* Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, "*Action Painting*: Crise e Distorção", p.48-49.

[260] Os textos de Greenberg estão cheios de passagens como esta: "Na verdade, boa parte dos artistas — senão a maioria — que deu contribuições importantes para o desenvolvimento da pintura moderna chegou a ela com o desejo de explorar a ruptura com o realismo imitativo em busca de uma expressividade mais forte, mas a lógica do desenvolvimento foi tão inexorável que, no final das contas, sua obra não passou de um degrau a mais rumo à arte abstrata, e a uma maior esterilização dos fatores expressivos. Foi assim, quer o artista fosse Van Gogh, Picasso ou Klee. Todos os caminhos levaram ao mesmo lugar." GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, "Rumo a um mais novo Laocoonte", p.58.

jamais ser postos em palavras.[261] O exercício do gosto objetivo se reduz então a duas coisas: à prática de observação das obras de arte (o que é fundamental) e ao estudo da história do exercício do gosto já praticado (a leitura, por exemplo, dos textos produzidos pela crítica *qualificada*). Quanto se deve ler e/ou experimentar para se exercer o gosto qualificado? Difícil responder, porque os critérios são incomunicáveis — se levarmos em consideração a tradição formalista (Clement Greenberg, Rosalind Krauss, Michael Fried, Yve-Alain Bois etc.); melhor ainda, se levarmos em consideração somente os textos produzidos por Greenberg (o que já deixa de fora muita coisa!), ainda resta um bocado a ser lido antes que o sujeito possa sequer arriscar qualquer palpite.

A verdade é que os textos foram se acumulando com os anos, e não tardou até que constituíssem uma barreira quase instransponível entre as obras e o público. Deriva daí a sensação (de uma "histeria confessional", vá lá, para usar o termo de Rosalind Krauss)[262] manifesta em *A Palavra Pintada* de que "no caso do Expressionismo Abstrato e dos movimentos que surgiram depois era preciso ter… a Palavra. Não havia outro jeito. Não adiantava nada contemplar uma pintura sem conhecer a Integridade do Plano do Quadro e os teoremas associados".[263] O formalismo se transformava em *hermenêutica*: impunha-se como via única de acesso para o *conteúdo de verdade* (não a subjetiva! agora, *a qualidade formal*) dos objetos os quais pretendia *interpretar*. De alternativa aos excessos interpretativos da crítica de conteúdo o formalismo se transfigurou, aos poucos, numa outra espécie de *excesso*: a sua *hipertrofia* teórica contribuiu para uma *atrofia* sensória (atrofiou-se exatamente aquela sensibilidade que Susan Sontag queria tanto recuperar com uma *erótica da arte*). Greenberg chegou a elaborar uma *teoria da qualidade* (nada mais hermenêutico do que uma teoria da qualidade!). A qualidade da obra avaliada será, e eu cito Greenberg, "diretamente proporcional à densidade ou ao peso da decisão que foi tomada em sua realização. E boa parte dessa densidade é gerada pela pressão da resistência imposta pelas convenções de um

---

[261] "Esses princípios qualitativos ou normas sem dúvida estão presentes em operações subliminares; do contrário, os juízos estéticos seriam puramente subjetivos, e a prova de que não são é o fato de que os veredictos daqueles que mais se preocupam com a arte e mais lhe dedicam atenção acabam por convergir ao longo do tempo, formando um consenso. No entanto, esses princípios qualitativos objetivos, como tais, permanecem ocultos à consciência discursiva: não podem ser definidos ou explicitados." *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, "Queixas de um crítico de arte", p.117.

[262] KRAUSS, Rosalind. "Café Criticism". Partisan Review 42 (4): 629-33.

[263] WOLFE, Tom. *A Palavra Pintada*. Trad. Lia Alverga-Wyler. Porto Alegre, L&PM, 1987, p.68.

determinado meio de comunicação".[264] O crítico, então, se quiser exercer o gosto *objetivo*, deve ser capaz de extrair da obra a "intensidade ou densidade" das "decisões-juízo" do artista. Há mais um detalhe: o julgamento objetivo depende de um *afastamento de si mesmo*. Quanto mais o observador se "afastar de si mesmo" tanto mais ele poderá julgar objetivamente.[265] É difícil, hoje, sustentar que este tipo de discurso reflete um esforço de apropriação do mundo pelos *sentidos* — o afastamento do próprio corpo, a postura analítica necessária ao exercício do "gosto objetivo", essas coisas soam como operações eminentemente hermenêuticas; é como se Greenberg dissesse: para exercermos bem os nossos sentidos, devemos pô-los de lado, ao menos aqueles que se impõem como barreira para a observação *objetiva*. É claro, soa como Kant: salva-se a "arte bela" ao preço dos sentidos, do corpo.

A polêmica entre Greenberg e Rosenberg abre-se para nós, assim, como a materialização de um sintoma de raízes profundas e que irá, ao longo do século XX, articular-se em alternativas epistemológicas nem sempre sistemáticas e/ou coerentes entre si: um esforço de resistência à hermenêutica e aos seus excessos. Na medida em que combateu a crítica de conteúdo o próprio formalismo constituiu, ao seu tempo, parte deste esforço. Prova disso é o já mencionado texto de Susan Sontag publicado em 1969, "Against Interpretation":

> Nos tempos atuais o projeto de interpretação é em grande parte reacionário, sufocante. Como a fumaça do automóvel e da indústria pesada que poluem a atmosfera urbana, a efusão de interpretações de arte hoje envenena nossas sensibilidades. Em uma cultura cujo dilema clássico já é a hipertrofia do intelecto ao custo da capacidade e energia sensual, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Pior. É a vingança do intelecto sobre o mundo. […] Que tipo de crítica,

---

[264] GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, "Convenção e inovação", p.96-97. Sobre o juízo de gosto e a produção do artista (decisões-juízo etc.) cf. também: GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, "O juízo e o objeto estético"; GREENBERG, Clement. *Homemade Esthetics: observations on art and taste.* New York: Oxford University Press, 1999, "Can Taste Be Objective?".

[265] "The 'subjective' means whatever particularizes you as a self with practical, psychological, interested, isolating concerns. In esthetic experience you more or less distance yourself from that self. You become as 'objective' as you do when reasoning, which likewise requires distancing from the private self. And in both cases the degree of objectivity depends on the extent of the distancing. The greater — or 'purer' — the distancing, the stricter, which is to say the more accurate, your taste or your reasoning becomes. To become more objective in the sense just given means to become more impersonal. But the pejorative associations of 'impersonal' are excluded here. Here, in becoming more impersonal, you become more like other human beings — at least in principle — and therefore more of a representative human being, one who can more adequately represent the species." Cf. GREENBERG, Clement. *Homemade Esthetics: observations on art and taste.* New York: Oxford University Press, 1999, "Estethic Judgement", p.17.

> de comentário sobre as artes, é desejável hoje? […] O que é necessário, em primeiro lugar, é mais atenção para a forma da arte.[266]

Mas a cristalização excessivamente teórica do formalismo forçou a elaboração de novas alternativas. A começar pelo próprio Harold Rosenberg que, em 1961, já dizia em "*Action Painting*: crise e distorções": "ousando ser subjetiva para afirmar o artista como um ser atuante, a *action painting* foi o último 'momento' de uma arte intelectualmente séria".[267] Mas a sua alternativa já não cabia mais — ela se acomodava com facilidade no espectro das críticas de conteúdo que toda uma geração combateu com unhas e dentes (Rosenberg não contribuía: "a pintura tornou-se o instrumento para o enfrentamento cotidiano da natureza problemática da individualidade do homem moderno. Nesse sentido, a *action painting* restabeleceu a questão metafísica da arte").[268] No final da década de 50, a milhares de quilômetros de distância dos EUA ou da Europa, bem aqui no hemisfério sul, no Brasil, o Manifesto Neoconcreto (antípoda do Concretismo paulista) parecia refletir a mesma preocupação com os excessos *teóricos*. Escrito pelo poeta Ferreira Gullar, lia-se no manifesto passagens como: "a expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa 'geométrica' (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista"; "o racionalismo rouba à arte toda a autonomia [etc.]"; "a dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada"; "inevitavelmente, os artistas que assim procedem [fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como métodos criativos] apenas ilustram noções a priori, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho"; "na poesia neoconcreta a linguagem não

---

[266] "Today is such a time, when the project of interpretation is largely reactionary, stifling. Like the fumes of the automobile and of heavy industry which befoul the urban atmosphere, the effusion of interpretations of art today poisons our sensibilities. In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art. Even more. It is the revenge of the intellect upon the world. […] What kind of criticism, of commentary on the arts, is desirable today? […] What is needed, first, is more attention to form in art." SONTAG, Susan. "Against Interpretation". In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation and other essays*. New York: Picador, 2001.

[267] ROSENBERG, Harold. *Objeto Ansioso.* Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, "*Action Painting*: Crise e Distorção", p.52.

[268] Ibidem, p.44.

escorre: dura".[269] E, em 1968, Leo Steinberg profere, no Museu de Arte Moderna de Nova York, uma palestra que virá à tona em 1972 pela publicação do ensaio "Outros Critérios":

> Um modo de enfrentar as provocações de uma nova arte é permanecer firme e manter princípios sólidos. Os princípios são estabelecidos pelo gosto experimentado dos críticos e por sua convicção de que só serão significativas as inovações que promoverem a direção já estabelecida da arte avançada. O demais é irrelevante. Julgada pela "qualidade" e por um "avanço" mensurável por determinados critérios, cada obra é então graduada numa escala comparativa. Há um segundo modo que é mais producente. O crítico interessado numa nova manifestação mantém afastados seus critérios e seu gosto. Uma vez que foram formulados com base na arte anterior, ele não presume que sejam adequados para a arte de hoje. Enquanto busca compreender os objetivos subjacentes à nova arte produzida, nada é excluído ou julgado irrelevante *a priori*. Já que não está dando notas, ele suspende o julgamento até que a intenção da obra entre em foco, e sua reação será — no sentido literal da palavra — de empatia; não necessariamente para aprovar, mas para sentir junto dela como junto de uma coisa que não se parece com nenhuma outra.[270]

Não me confundam: não quero pregar aqui nenhum retorno à crítica de conteúdo. Formalismo, sim, claro, por que não? Como disse em 1989 Yve-Alain Bois, viva o formalismo![271] Mas hoje em dia, a pergunta se impõe: formalismo e — o que mais? Para onde avançar? Como se despir de todo o peso hermenêutico que a tradição nos impõe? De uma coisa eu tenho certeza: não é pela filosofia analítica que se sairá do impasse. E é para lá que devemos ir agora, pela *conclusão*.

---

[269] GULLAR, Ferreira et al. "Manifesto Neoconcreto". Jornal do Brasil ("Suplemento Dominical"), Rio de Janeiro, p.4 e 5, 23 de março, 1959.

[270] STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, "Outros Critérios", p.90.

[271] Cf. BOIS, Yves-Alain. "Viva o formalismo (bis)". In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CONCLUSÃO

Cave! Hic dragonnes!

1 **O fim da história**

Em *O Fim da História da Arte* Hans Belting conta a seguinte história: em 15 de fevereiro de 1979, no Centro Pompidou de Paris, o pintor Hervé Fischer segurava em uma das mãos um cordão branco estendido e, na outra, um microfone preso a um despertador. Teria então declarado: "neste dia do ano 1979, constato e declaro que a História da Arte como última criação dessa cronologia asmática está encerrada". Fischer partiu o cordão e completou: "o instante em que cortei este cordão foi o último evento na história da arte […] cujo prolongamento linear seria apenas uma ilusão preguiçosa do pensamento. […] Liberados da ilusão geométrica e atentos às energias do presente entramos na era de eventos da arte pós-histórica, a meta-arte".[272] O despertador e o seu tique-taque, é fácil especular, deveriam representar a marcha de uma história que atingia o seu fim. Não por acaso, 1979 é também o ano de publicação de *A Condição Pós-Moderna*, de Jean-François Lyotard. O historicismo do século XIX já havia inundado o presente de *passado* o suficiente para que as narrativas à moda de Greenberg perdessem o seu apelo de *precisão histórica*: a crise era o resultado inevitável. O progresso já não parecia tão progressivo assim, a novidade já soava como um cliché *moderno demais*, e a sensação de estagnação passou a ser a norma. Em "Uma visão do Modernismo", Rosalind Krauss faz uma defesa da crítica moderna (a formalista) reconhecendo os seus próprios limites. O texto é de 1972: o mesmo ano em que Leo Steinberg publica "Outros Critérios" e que Greenberg sente a necessidade de publicar ainda outra defesa do formalismo, "A necessidade do formalismo".[273] Faço menção a estes dois outros textos

---

[272] BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.175-176.

[273] Todos esses textos estão presentes na coletânea: GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

porque eles são indicadores de uma tensão. Havia algo no ar, e Krauss toca neste algo com precisão:

> […] minha própria experiência mostra que, no final dos anos 60, a capacidade que tinha uma obra modernista qualquer de tornar sua conexão, na expressão de Fried [Michael], 'perspícua' — foi sendo cada vez mais atenuada. Assim, o sentido de necessidade histórica, inerente ao conteúdo ou significado da pintura modernista, já não coincidia com o da percepção da própria obra. E o efeito que isso teve sobre mim foi revelar o caráter fundamentalmente narrativo desse significado, elevando e exacerbando o seu componente temporal.[274]

Cave! Hic dragonnes: o texto de Rosalind Krauss parece sugerir que não era mais possível progredir fazendo crítica *modernista* num horizonte histórico cada vez *menos modernista*. A sensação de *aceleração*, a distância histórica, elas foram substituídas por um presente que se recusava em se tornar passado e/ou ceder espaço para o futuro. O *presente amplo* é a característica definidora da *pós-modernidade*. E a história, até hoje em crise, se esforça para responder seriamente à pergunta que desde então a ela se impõe: para que a história num horizonte *pós-histórico*? Para a primeira metade do século XX, a necessidade da história devia parecer óbvia: havia Marx, havia a narrativa do próprio Capitalismo e havia, é claro, Greenberg. A história, como disciplina, se constituía em um *terreno* sobre o qual as maiores disputas epistemológicas deveriam se resolver. Ela própria, *em si*, emergiu como resolução para ainda outra crise *epistemológica*! Voltemos àquele período, entre 1780 e 1830, denominado por Reinhardt Koselleck "tempo de sela" (*Sattelzeit*). Em 1808 a Espanha é invadida por tropas napoleônicas. Como se sabe, Charles IV, o príncipe Ferdinando (herdeiro da coroa) e o primeiro ministro Manuel de Godoy teriam sido enganados por Napoleão: a promessa era a de um esforço conjunto para conquistar Portugal e dividir depois os espólios. Após a ocupação de Portugal em 1807, a aliança serviu bem a Napoleão, que entrou então desimpedido em solo espanhol com vinte e três mil soldados. Quando as intenções reais de Napoleão se tornaram evidentes, já era tarde demais — a Guerra de Independência Espanhola explodiu com o famoso levante de dois de maio, que resultou na morte de cento e cinquenta soldados franceses. No dia seguinte, as forças de ocupação francesas massacraram centenas de madrilenos em retaliação (Goya ilustra o massacre em sua famosa pintura "El tres de Mayo", de 1814). A guerrilha se estenderia até 1814, e dividiu a opinião dos próprios

---

[274] KRAUSS, Rosalind. "Uma Visão do Modernismo". In: GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.170.

espanhóis: de um lado, aqueles que resistiam à invasão pela luta de guerrilha e, do outro, os "afrancesados", aqueles que, sob a influência da Revolução Francesa, desejavam a "libertação" do feudalismo espanhol prometida pelos franceses. Francisco de Goya permaneceu um pintor da corte durante a ocupação (em que teve de jurar lealdade ao irmão de Napoleão, Joseph Bonaparte), mas, até onde se sabe, manteve também a sua neutralidade não se alinhando diretamente a nenhum dos lados do conflito. Esta neutralidade, no entanto, não aparenta partir de uma decisão premeditada (partir, por exemplo, de um mero impulso de *autoconservação*); ao contrário, se levarmos em consideração a série de gravuras criadas por Goya entre 1810 e 1820 — denominadas por ele *Los Desastres de la Guerra* —, ela parece emergir diretamente da *impossibilidade de se tomar uma decisão*. Sabemos, hoje, que Goya foi testemunha ocular das atrocidades cometidas durante a ocupação, de modo que o seu registro da violência é um registro em primeira mão: para mim, não há dúvidas de que as placas constituem *documentos propriamente históricos* (a placa 44 diz: "Yo lo vi").[275] As placas 2 ("Con razón ó sin ella") e 3 ("Lo mismo") são reveladoras, neste sentido, daquela atmosfera de dúvida, de incerteza, tão característica da *crise de representatividade* que define os séculos XVIII e XIX (figs. 12 e 13). Elas não *abrem* a série de 82 placas gratuitamente: a estratégia me parece, desde o início, tornar *óbvia* a sintomática sensação de que a dúvida é *permanente*.

Na placa 2 ("Con razón ó sin ella") o que se vê são soldados uniformizados franceses exterminando espanhóis revoltosos. Ao fundo, há corpos espalhados pelo chão. A boca de um dos espanhóis sangra. O sangue escorre pelo queixo, e o seu rosto se assemelha ao de um cachorro acuado, bravo. Entre as pernas abertas de um dos revoltosos, uma cena difícil de capturar: de costas, um soldado francês (é o que sugere o uniforme) é agarrado por uma mulher (aparentemente, ela o morde!); um homem logo à esquerda está prestes a esfaqueá-lo. A placa 3 ("Lo mismo") revela o oposto: os soldados franceses, agora, se estendem pelo chão, e são exterminados violentamente pelos revoltosos espanhóis. Um deles é montado como um cavalo, e está para ser esfaqueado. Se observarmos com atenção, abaixo do cotovelo do soldado francês que ocupa o centro da figura, há um rosto: ele morde alguma coisa, como um animal. Não dá para ter certeza se ele é um espanhol mordendo um francês ou se é um francês

---

[275] Cf.: HOWE, Kathleen Stewart; TOMLINSON, Janis A (eds); GOYA, Francisco. *Goya's War: Los Desastres de la Guerra*. Claremont, Calif: Pomona College Museum of Art, 2013; HOFMANN, Werner. *Goya: "To Every Story There Belongs Another*." New York: Thames & Hudson, 2003.

moribundo, num último recurso, mordendo (a perna?) do espanhol. O título da placa 2 ressoa também pela placa 3: *con razón ó sin ella*. Como determinar quem está com a razão? Importa determiná-lo? A atmosfera de dúvida se dissipa, no entanto, naquilo que é materialmente, imediatamente tangível: a *própria violência* — praticada, pelo que consta nas placas, *de forma igual e desmesurado pelos dois lados do conflito*.

A violência física, material, é maximizada pela *falta de sentido*. De modo que a seguinte pergunta se impõe, como um negativo, a atravessar todas as placas em *Los Desastres de La Guerra*: *a verdade ainda é possível*? Pior: se ela for possível, pode ela justificar a violência? As placas 79 (*Murió la verdad*) e 80 (*Si resucitará*?) parecem dar sinal da sensação de que, talvez, tenha se perdido a *verdade* para sempre. As duas imagens retratam uma mulher deitada (a verdade?) cercada por figuras sombrias. A mulher brilha. Na primeira imagem, ela está de olhos fechados: as sombras fecham o cerco. Na segunda imagem, a impressão é a de que os olhos da mulher se abrem, o brilho se intensifica. Mas ela *permanece deitada*.[276] E a pergunta — *Si resucitará*? — ressoa ao longo do século XIX. A crise, como vimos, faz-se sentir amplamente: Balzac inaugura o esforço de se capturar a *verdade* por recurso à narrativa. O elogio que lhe faz então Friedrich Engels é sintomático daquilo que se tornará, mais tarde, o projeto literário do *realismo*:

> Bem, Balzac era politicamente um Legitimista; sua obra monumental é uma elegia constante sobre a decadência inevitável da boa sociedade, suas simpatias estão todas com a classe condenada à extinção. Mas por tudo isso, a sua sátira não poderia ser mais aguçada, a sua ironia mais amarga, do que quando ele põe em movimento os próprios homens e mulheres com quem se simpatiza mais profundamente — os nobres. E os únicos homens de quem ele sempre fala com indisfarçável admiração são os seus mais ferrenhos adversários políticos, os heróis republicanos da Cloître Saint-Méry, os homens que, pela época (1830-6) eram de fato os representantes das massas populares. Que Balzac tenha sido então obrigado a se voltar contra suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, que ele tenha visto a necessidade da queda dos seus favoritos, os nobres, e tenha os descrito como pessoas que não mereciam um destino melhor; e que tenha visto os verdadeiros homens do futuro onde, pela época, eles só podiam ser encontrados — é o que eu

[276] Vem à mente o prólogo de *Para Além do Bem e do Mal*, de F. Nietzsche: "supondo que a verdade seja uma mulher — não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, na medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco de mulheres? De que a terrível seriedade, a desajeitada insistência com que até agora se aproximaram da verdade, foram meios inábeis e impróprios para conquistar uma dama?" NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, "Prólogo", p.171.

> considero um dos maiores triunfos do Realismo, e uma das características mais grandiosas no velho Balzac.[277]

O realismo literário pode ser lido, assim, como uma tentativa de restabelecer, para os sentidos humanos, a prerrogativa de uma *representação adequada da realidade*.[278] É claro, a história — ou melhor, uma filosofia da história — emerge também como resposta ao *mesmo problema* epistemológico. A história assegurou o restabelecimento da relação biunívoca (A=B) entre representações e coisas do mundo e permitiu, ao menos até a segunda metade do século XX, uma reabilitação do recurso à verdade como correspondência. A solução *historicista* restaura a confiança do homem moderno em sua capacidade de *apropriar-se do mundo pelos conceitos*. Essa é a nossa deixa para retornarmos a 1972. Porque esta *confiança* é o que se revela, por exemplo, em ainda outra passagem confessional de Rosalind Krauss:

> Nos anos 50, tínhamos nos deixado tiranizar e deprimir alternadamente pela lamúria psicologizante da crítica "existencialista", que nos parecia uma saída face à barreira impenetrável da subjetividade, cujas prerrogativas não podíamos aceitar. A solução, a nosso ver, estaria numa demonstração clara, do tipo: "se *x*, logo *y*". O silogismo que adotamos era de origem histórica, o que significava que só podia ser lido numa direção; era progressista. Não era possível nenhum *à rebours*, nenhum movimento de retorno. A história que víamos, de Manet até os impressionistas e Cézanne, e depois até Picasso, era como uma série de salas *en enfilade*. Em cada uma dessas salas o artista explorava, até os limites de sua inteligência e de sua experiência

---

[277] "Well, Balzac was politically a Legitimist; his great work is a constant elegy on the inevitable decay of good society, his sympathies are all with the class doomed to extinction. But for all that his satire is never keener, his irony never bitterer, than when he sets in motion the very men and women with whom he sympathizes most deeply — the nobles. And the only men of whom he always speaks with undisguised admiration, are his bitterest political antagonists, the republican heroes of the Cloître Saint-Méry, the men, who at that time (1830-6) were indeed the representatives of the popular masses. That Balzac thus was compelled to go against his own class sympathies and political prejudices, that he saw the necessity of the downfall of his favorite nobles, and described them as people deserving no better fate; and that he saw the real men of the future where, for the time being, they alone were to be found — that I consider one of the greatest triumphs of Realism, and one of the grandest features in old Balzac." Em: *Engels to Margaret Harkness in London*, disponível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm> Acesso em 23 de Fevereiro de 2015.

[278] Essa discussão possui dívidas óbvias para com Hans Ulrich Gumbrecht. A concepção do realismo literário (e tantos outros fenômenos) como respondendo à crise de representação que explode no século XVIII é dele: "together with philosophy of history and evolutionism, nineteenth-century literary 'realism' was another discourse that produced a plethora of reactions to the challenges of the new multiperspectivalism in the view of the world. Astonishingly, perhaps, it was this discursive tradition that produced, in the work of literary works like Gustave Flaubert, the most pessimistic answers to the question of whether multiple worldviews could be made to converge. The different perspectives that (for example) Flaubert's protagonists are 'embodying' never end up coming together in a homogeneous view that would be their 'world' — and we know how hard Flaubert (and other authors of his time) were working on this very effect." GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004, cap.2: "Metaphysics: A Brief Prehistory of What is Now Changing", p.40. Pude me beneficiar também das ideias discutidas no seminário "Explosions of Enlightenment: Diderot - Goya - Lichtenberg - Mozart", organizado e presidido por Hans Ulrich Gumbrecht em Stanford, pelo primeiro *quarter* de 2014. Para o projeto de um "realismo sociológico" em Balzac, cf.: BYATT, A. S. "The Death of Lucien de Rubempré". In: MORETTI, Franco (ed). *The Novel*. Vol.2 Forms and Themes. Princeton: Princeton University Press, 2006; PAVEL, Thomas G. *The Lives of the Novel: A History*. Princeton: Princeton University Press, 2013, cap.9: "Novels and Society".

> formal, os constituintes específicos do seu *meio*. Seu ato pictórico tinha por efeito abrir a porta para o próximo espaço, fechando, simultaneamente, o acesso ao que o precedia. A forma e as dimensões do novo espaço eram descobertas pelo ato pictórico seguinte. Nessa situação instável, a única coisa acerca dessa posição instável prevista e claramente determinada era a via de acesso. Em 1965 era uma conclusão lógica que, para trabalhar no nível de Velásquez, Frank Stella tinha de pintar tiras.[279]

Fazer crítica de arte então era uma simples questão de sujeitar as obras a uma narrativa. Uma vez que o método forçava o presente como *necessidade histórica*, a própria arte — a pintura abstrata norte-americana — respondeu à pressão do *código-operativo* do sistema e se tornou, de um modo perceptível, *arte descritiva* para uma *teoria prescritiva*. Se Frank Stella quisesse participar do jogo em trânsito no *mundo da arte* pela década de 60 *ele tinha que se submeter à teoria*: ele tinha, em suma, que pintar tiras. A autonomia operativa do sistema da arte fazia ver a impossibilidade da *autonomia da obra*, e isto porque, uma vez que a função da *teoria* — como *autodescrição* do sistema — veio à tona (o que ocorreu com o *problema dos indiscerníveis*: já chego lá), tornou-se óbvio que as as *amarras conceituais* são partes integrantes do *jogo*. A pior consequência, até então, foi vocalizada por Hilton Kramer, na manhã de domingo de 28 de abril de 1974, na página 19, seção 2, *Arts & Leisure* do *New York Times*: "o realismo não carece de adeptos, mas carece, visivelmente, de uma teoria convincente. E dada a natureza do nosso intercâmbio intelectual com as obras de arte, carecer de uma teoria convincente é carecer de algo crucial — o meio pelo qual a nossa experiência de obras individuais se somam à nossa compreensão dos valores que elas simbolizam".[280] O sistema da arte, como eu já disse, compõe uma estrutura *pendular*.[281] Seus programas (as obras de arte) tornam possível experimentarmos a tensão entre *efeitos de presença* (os efeitos que a materialidade da obra imprimem em nossos *corpos físicos*) e *efeitos hermenêuticos* (o movimento contrário, o trabalho de uma *mente descorporificada* que protege o *corpo* imunizando o mundo através de *conceitos*). Susan Sontag, em seu ensaio de 1969, descreveu o principal *sintoma* da modernidade "como a fumaça do automóvel e da indústria pesada que poluem a atmosfera urbana", uma "efusão de interpretações de arte" que "envenena nossas

---

[279] KRAUSS, R. "Uma visão do modernismo". In: GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico.* Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.167.

[280] O relato é de Tom Wolfe. Cf. WOLFE, Tom. *A Palavra Pintada*. Trad. Lia Alverga-Wyler. Porto Alegre, L&PM, 1987, p.6.

[281] Cf. o capítulo 2: "A Teoria da Autonomia".

sensibilidades". E concluiu: "em uma cultura cujo dilema clássico já é a hipertrofia do intelecto ao custo da capacidade e energia sensual, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte".[282] A pós-modernidade sofre de *overdose hermenêutica*. Nós já não conseguimos prescindir do *comentário* como ferramenta de *extração de sentido.* Nosso corpo não é mais tão importante para fruir uma obra — *nós desaprendemos a usá-lo*. Cada vez mais, fruir a obra trata-se, para nós, de *compreendê-la.* Em última instância, não fruímos a obra, fruímos a própria teoria, como quem frui cerebralmente um conhecimento de ordem técnica, qual o binômio de Newton.[283]



FIGURA 12 Francisco de Goya, Placa 2: *Con razon ó sin ella*, 1810-1820.

[282] SONTAG, Susan. "Against Interpretation". In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation and other essays*. New York: Picador, 2001.

[283] Me parece que até mesmo para Kant as obras, sob o jugo da teoria, correm o risco de ultrapassar o limite de uma "beleza por dependência" para "beleza nenhuma". Quando olhamos para algo como "mere presentations of a determinate concept by which the figure has its rule" o livre jogo não se estabelece — qualquer prazer daí derivado é um prazer alimentado pela solução que o entendimento determina para a imaginação: "This determination is an end in respect of knowledge; and in this connexion it is invariably couped with delight (such as attends the accomplishment of any, even problematical, purpose). Here, however, we have merely the value set upon the solution that satisfies the problem, and not a free and indeterminately final entertainment of the mental powers with what is called beautiful. In the latter case understanding is at the service of imagination, in the former this relation is reversed." Em: KANT, Immanuel. *Critique of Judgement*. Trad. J. C. Meredith. Oxford University Press (Kindle Edition), 2007. Cf. "General Remark on the First Section of the Analytic".



FIGURA 13 Francisco de Goya, Placa 3: *Lo mismo*, 1810-1820.[284]

2. **O discurso como arte**

Mas havia mais (por vir!). Dos modernismos de Duchamp a Johns (Jasper) e Warhol, e daí a Kosuth e Baldessari foi um pulo: num primeiro momento a teoria conquistou seu espaço como aparato discursivo, parte integrante e necessária de toda produção artística moderna (como código-operativo do sistema, a teoria deve justificar as obras!); então aconteceu a *Arte Conceitual*, e a teoria propôs, afinal, o próprio discurso sobre a arte como arte em si. Em seu famoso ensaio de 1969, "Art After Philosophy", Joseph Kosuth decretaria: "toda arte (após

[284] As duas imagens de Goya foram retiradas de: GOYA, Francisco. *Los Desastres de la Guerra*. Madrid: Academia de Nobles Artes de San Fernando, 1863. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-174845> Acesso em 23 de fevereiro de 2015.

Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque a arte só existe conceitualmente".[285] Duchamp é fundamental por um motivo óbvio: seus *ready-mades* foram os primeiros objetos ordinários, da vida cotidiana, a serem acolhidos pelo sistema da arte. *Bottle Rack* (1914), *In Advance of the Broken Arm* (1915) e *Fountain* (1917) trouxeram outro significado para a pergunta "isto é arte?" Não havia mais como fugir da natureza *conceitual* da resposta. Como esses objetos não se diferenciavam em nada dos seus correlatos mundanos, tornou-se óbvio que "arte" não é um atributo intrínseco dos objetos, mas um predicado conferido por qualquer outra coisa até então invisível: *a teoria*. Em 1964, com a publicação de "The Artworld", Arthur Danto chegaria a esta conclusão por via das *Brillo Box* de Andy Warhol.[286] É claro que, então, as fronteiras entre a teoria e os seus programas (as obras de arte) se embaralhavam, e de tal modo que o próprio Kossuth concluiria em seu ensaio: "o século vinte trouxe um tempo que poderia ser chamado 'o fim da filosofia e o início da arte'".[287] O pêndulo avançava para o extremo da nossa *cultura de sentido*, e o fazer artístico se tornava, em consequência, cada vez mais — *discursivo*. A famosa tela de John Baldessari em que se lê "*everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work*" (1966) serve de prenúncio a uma era em que qualquer componente material se faria inteiramente dispensável: a era de Arthur Danto.

---

[285] "The function of art, as a question, was first raised by Marcel Duchamp. In fact it is Marcel Duchamp whom we can credit with giving art its own identity. (One can certainly see a tendency toward this self-identification of art beginning with Manet and Cézanne through to Cubism, but their works are timid and ambiguous by comparison with Duchamp's.) 'Modern' art and the work before seemed connected by virtue of their morphology. Another way of putting it would be that art's 'language' remained the same, but it was saying new things. The event that made conceivable the realization that it was possible to 'speak another language' and still make sense in art was Marcel Duchamp's first unassisted Ready-made. With the unassisted Ready-made, art changed its focus from the form of the language to what was being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function. This change — one from 'appearance' to 'conception' — was the beginning of 'modern' art and the beginning of conceptual art. All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually." KOSUTH, Joseph. *Art After Philosophy*. 1969. Disponível em: <http://www.intermediamfa.org/imd501/media/1236865544.pdf> Acesso em 23 de fevereiro de 2015.

[286] "But telling artworks from other things is not so simple a matter […] and these days one might not be aware he was on artistic terrain without an artistic theory to tell him so. And part of the reason for this lies in the fact that terrain is constituted artistic in virtue of artistic theories, so that one use of theories, in addition to helping us discriminate art from the rest, consists in making art possible." DANTO, Arthur C. "The Artworld". The Journal of Philosophy, Vol.61, No.19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), pp.571-584, p.572.

[287] "The twentieth century brought in a time that could be called 'the end of philosophy and the beginning of art.'" KOSUTH, Joseph. *Art After Philosophy*. 1969. Disponível em: <http://www.intermediamfa.org/imd501/media/1236865544.pdf> Acesso em 23 de fevereiro de 2015.

Em 1971 Danto escreve “Artworks and real things”. O artigo pretende realizar uma reflexão filosófica sobre o estatuto da arte a partir da arte produzida em Nova York de 1961 a 1969. Mas há ali um *catch*: “de certa maneira este artigo é parte do seu próprio assunto, pois no fim ele se torna uma obra de arte. Talvez a última criação do período a que ele se refere. Talvez a última obra de arte da história da arte!”.[288] O argumento é simples (mas a pretensão não é!): pelo menos desde Aristóteles, o prazer que derivamos da apreciação de obras de arte consiste num *prazer de ordem cognitiva*. Ele só pode vir a ser se o observador tem *conhecimento* de que o objeto em questão é uma *imitação*, e não a coisa mesma. O paradoxo, por óbvio, está em que se a *imitação* é perfeita, então não há mais *arte*: dilui-se a diferença que a torna possível em primeiro lugar. A consequência, para Danto, é a de que os artistas passam a produzir obras não-imitativas; eles não se apercebem, no entanto, de que a não-imitação também é o critério da realidade, e de que, por fim, “a arte pura colapsa em pura realidade”.[289] A saída provisória: produzir obras não-imitativas diferentes de tudo o que pode se encontrar ordinariamente na realidade. Mas quando o produto do artista torna-se *indistinguível* de uma coisa real e ordinária, o que este produto *indica* — se é considerado uma *obra de arte* — é o processo de *diferenciação* de um sistema da arte.[290] O *mundo da arte* (*artworld*), neste sentido, não é outra coisa que o *sistema da arte*. E a *teoria* de Arthur Danto, uma descrição *up-to-date* do sistema da arte. Mas esta *autodescrição* em específico desvela uma coisa até então inédita: a autorreferencialidade *absoluta* do sistema, em que ele *produz* como obra as *próprias condições teóricas que tornaram a diferenciação da obra possível em primeiro lugar.* Voltarei a este ponto mais tarde.

Com a publicação de *A Transfiguração do Lugar-Comum* em 1981, Arthur Danto expande e desenvolve suas reflexões sobre a arte e o problema dos indiscerníveis, apresentado originalmente no artigo de 1964 (“The Artworld”). Em vista do argumento desenvolvido uma década antes em “Artworks and real things”, Danto leva três capítulos para fazer uma pergunta retórica:

---

[288] “But in a way the paper is part of its own subject, since it becomes an artwork at the end. Perhaps the final creation in the period it treats of. Perhaps the final artwork in the history of art!” DANTO, Arthur C. “Artworks and real things”. Theoria 39, 1973, pp.1-17, p.1.

[289] Ibidem, p.4.

[290] “The boundaries between art and reality, indeed, become internal to art itself”. Ibidem, p.16.

> Hoje em dia, às vezes é necessário fazer um esforço especial para distinguir a arte de sua própria filosofia. É quase como se a totalidade das obras de arte tivesse se condensado naquela parte delas mesmas que sempre foi interesse dos filósofos, de modo que muito pouco, ou quase nada, restou para o prazer dos amantes da arte. A arte é praticamente uma confirmação da teoria da história de Hegel, segundo a qual o Espírito está destinado a tornar-se consciente de si. Ela reproduziu esse curso especulativo da história tornando-se autoconsciente — a consciência da arte sendo *arte* sob uma forma reflexiva comparável à da filosofia, que é ela própria consciência da filosofia. Resta agora saber o que definitivamente distingue a arte de sua própria filosofia, o que nos leva à questão de saber o que impede este livro, que é um exercício de filosofia da arte, de ser uma obra de arte à sua maneira, uma vez que as obras de arte se transfiguraram em exercícios de filosofia da arte.[291]

Ora, a resposta, como normalmente ocorre, está contida na natureza da própria pergunta; pergunta esta proposta por (nós agora já podemos vislumbrar) uma teoria muito intencional. Arthur Danto força o código operativo do sistema a incorporar o seu máximo hermenêutico: *o discurso como arte*. Neste mesmo momento, a arte deixa de ser uma alternativa à linguagem verbal-conceitual. Ou, para dizer ainda em outros termos: a *alternativa pela arte* dissolve-se no mesmo *discurso* que a tornou possível em primeiro lugar. Uma vez que o sistema da arte atingiu o grau máximo de autoconsciência (se *autodescrevendo* teoricamente) ele pode, precisamente por isso, *diferenciar* o que bem entender como *obra*; a partir daí, qualquer tentativa de definir *analiticamente* o predicado "arte" pela constelação das obras possíveis (o tal *musée imaginaire* de George Dickie)[292] nos reconduz sempre, recursivamente, ao próprio sistema da arte. A mimesis é assim preservada, ao menos no sentido amplo a que tenho me referido a ela: as obras refletem sempre as condições que produzem a sua própria diferença (mesmo que, em última instância, essa diferença seja dada *institucionalmente*, como quer Dickie).[293] Resta, por fim, examinarmos o aspecto mais propriamente *hegeliano* da filosofia de Danto. O interesse aí é instrumental: a minha aposta é

---

[291] DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.102.

[292] O termo é de Arthur Danto e faz referência à teoria institucional de G. Dickie: "Toda obra de arte é uma 'candidata à apreciação', status que pode ser conferido a um artefato pelo 'mundo da arte', no sentido dado por Dickie a essa expressão — um grupo de pessoas institucionalmente autorizadas que são, por assim dizer, curadores de um *musée imaginaire* das obras de arte do mundo inteiro." Cf. DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.147. A teoria institucional de Dickie em: DICKIE, George. *Art and the Aesthetics: an institutional analysis.* Ithaca: Cornell University Press, 1974.

[293] Isto é: "A work of art in the clasificatory sense is (1) an artifact (2) a set of aspects of the aspects which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld). The second conditionof the definition makes use of four variously interconnected notions: (1) acting on behalf of an institution, (2) conferring of status, (3) being a candidate, and (4) appreciation." DICKIE, George. *Art and the Aesthetics: an institutional analysis.* Ithaca: Cornell University Press, 1974, p.34.

que o *pluralismo estético* de Arthur Danto esconde as amarras *reducionistas* de um *monismo epistemológico*.

Como se sabe, é com os olhos pregados em Andy Warhol e na arte *pop* da década de 60 que Danto anunciará sua tese sobre o fim da arte: "quando a arte reconheceu que não havia uma aparência especial que devesse ser assumida como própria da obra de arte".[294] Segundo Danto, a arte produzida após a *pop* livrara-se das estruturas narrativas (do arreio da necessidade histórica) que ditavam aquilo que a arte *deveria ser*. Tornou-se, neste sentido, arte pós-histórica — arte contemporânea. A história da arte encerra-se, para Danto, na *autonomia operacional* do sistema da arte, quando o *sistema* toma consciência de si mesmo.[295] É claro que só é possível entender que a história da arte chegou a um fim pelas lentes de uma *filosofia da história.* Danto recorre então à famosa passagem de Hegel na introdução dos seus cursos de Estética:

> Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa *representação*, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos. A *ciência da arte* é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte, por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é arte.[296]

Uma vez que se põe a descoberto "cientificamente" o que é a arte (o *sistema da arte*) a história da arte se conclui. Agora, o retorno de Danto a Hegel não é incidental. Como vimos, o ponto alto da *modernidade* força uma resposta à crise *historicista* que faz ver uma multiplicidade de narrativas-mestras em estado de centrífuga autodestruição. Cave! Hic dragonnes: e agora, como fica a arte? Para onde ir? Hegel oferta uma (nada nova) solução: talvez seja possível *superar a crise* por recurso à narrativa (que seja a narrativa do fim das narrativas!). Mas agora a narrativa realiza uma tarefa ainda mais ampla: ela deve *costurar*

---

[294] DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p.139.

[295] Cf. DANTO, Arthur C. "The End of Art". In: LANG, Berel (ed). *The Death of Art*. Art and Philosophy, vol.2, New York: Haven Publications, 1984.

[296] HEGEL, Georg Wilhelm. *Cursos de Estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p.35.

todas as outras narrativas mestras. Em última instância, como única narrativa ainda possível, ela deve *falsificar todas as outras* em sua particularidade, mas revelá-las *verdadeiras* no conjunto. Para que isto seja possível, há ao menos duas pressuposições que devemos considerar. A primeira é que Arthur Danto ainda credita à história a prerrogativa de uma *objetividade*: "o fim da arte jamais se apresentou sob a forma de um juízo crítico, e sim como juízo histórico objetivo".[297] Todas as definições acerca da natureza da arte anteriores ao fim da arte não passaram, então, de mascaramentos, de etapas do processo histórico que conduz a "essência" da arte a sua autorrealização. E aí chegamos ao segundo ponto: "existe um tipo de essência trans-histórica na arte, por toda a parte e sempre a mesma, mas que só se revela por meio da história".[298] Arthur Danto é um essencialista. À moda de Hegel, vá lá, mas ainda um essencialista. O procedimento histórico de "auto-realização" da arte é o que nos conduz da narrativa vasariana à narrativa de Clement Greenberg e, por fim (e é esta a maior ambição do filósofo), à própria obra de Arthur Danto, que incorpora o ato final de uma única *marcha*.

3. **O silêncio fala**

Karl Marx definiu a modernidade, em seu *Manifesto Comunista*, à moda programática de quem ainda vê no tempo um *agente absoluto de mudanças*:

> Essa subversão contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de ideias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se consolidarem. Tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com outros homens.[299]

---

[297] DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p.27.

[298] Ibidem, p.32.

[299] MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Org. e intr. Osvaldo Coggiola. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.43.

A modernidade já passou. A sensação de *aceleração*, da novidade, a promessa de um futuro aberto de possibilidades, e a possibilidade mesma de se *corrigir o curso da história*, essas coisas chegaram a um fim. Tudo o que era sólido já se desmanchou.[300] Ficamos na mão com um *presente amplo* e a sensação (permanente?) de estagnação. Não é uma coincidência que, no século XX, a filosofia analítica tenha se lançado com tanto vigor à tarefa de definir *teoricamente* aquilo que Morris Weitz afirmou ser indefinível: "a arte, como a lógica do conceito mostra, não possui um conjunto de propriedades necessárias e suficientes, daí porque uma teoria da arte é logicamente impossível e não meramente difícil factualmente. A teoria estética tenta definir o que não pode ser definido no sentido requerido".[301] Ora, a filosofia da história, como solução epistemológica para a crise da representatividade, é o *ponto mais alto* da modernidade; ao mesmo tempo, por ter inundado o presente de passado (em que se torna *presente amplo*), ela consolida-se como *única alternativa hermenêutica* (veja-se bem: hermenêutica!) para fazer sentido de uma realidade *estagnada.* Daí a minha suspeita de que, hoje em dia, *interpretar* é quase sinônimo de construir sentido por meio de teorias totalitárias ou teorias trans-históricas e/ou analíticas (definições conceituais *puras*, à moda de Wittgenstein).[302] Mas há um problema grave aí. Arthur Danto, em "Artworks and real things", define as obras de arte como objetos que se ofertam à interpretação: "no momento em que algo é considerado uma obra de arte, torna-se sujeito à interpretação. Este algo deve a sua existência como obra de arte a isto, e quando a sua reivindicação à arte é derrotada, ele perde

---

[300] O que faz do livro de Marshall Berman um capítulo fechado da história da modernidade (ainda que um dos livros mais interessantes e vigorosos da década de 80! Além de ser um dos poucos que aproxima Karl Marx de Friedrich Nietzsche…). Cf.: BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

[301] "Art, as the logic of concepts show, has no set of necessary and sufficient properties, hence a theory of it is logically impossible and not merely factually difficult. Aesthetic theory tries to define what cannot be defined in its requisite sense." WEITZ, Morris. "The Role of Theory in Aesthetics". In: CAHN, Steven M; MESKIN, Aaron (eds.). *Aesthetics: a comprehensive anthology.* Malden, MA: Blackwell Pub., 2008, p.410.

[302] A proximidade dessas duas (aparentemente) tão distantes tradições se revela pelo próprio discurso de Arthur Danto. Em determinada altura de "The End of Art — a Philosophical Defense", Arthur Danto confessa um desejo não-realizado: "in truth, I would like to be able to take advantage of Hilmer's idea of re-introducing the concept of Spirit, as used by Hegel but rather outlawed by analytical philosophy. I think perhaps Spirit might possess some of the attributes Kant restricts to the genius, which would account for the constant generation of novelty. What Spirit would be unable to do is to predict its own future production. But I am loath, approaching the end of my responses, to embark on the project of analytical rehabilitation the concept of Spirit requires if we are to enjoy its philosophical benefits." DANTO, Arthur C. "The End of Art: A Philosophical Defense". History and Theory, vol.37, No.4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (Dec., 1998), 127-143, p.141.

a sua interpretação e torna-se uma mera coisa".[303] O que Danto falha em perceber é que *o contrário também é verdadeiro*. Se a interpretação é excessiva, ela *embaça* o objeto para os sentidos; em última instância, ela o *consome*. O objeto desaparece! Mas há uma outra alternativa.

Iniciei o meu doutorado na UERJ em 2011. Em 2012, participei de um congresso em Ouro Preto organizado pela UFOP, o "Congresso Internacional Fantasia & Crítica", em que apresentei, pela primeira vez, uma tentativa de elaboração daquilo que viria a se tornar esta tese. Ao fim da apresentação, fui metralhado por uma série de perguntas. É claro que, naquele momento, não foi possível dar uma resposta satisfatória para todas (e talvez ainda não seja). Uma delas, no entanto, ficou retida em minha memória. Eu tinha acabado de responder a uma moça que, em pé, à porta da sala, havia perguntado qualquer coisa sobre o suprematismo de Malevich. O aluno responsável pela organização das apresentações perguntou-me, então, o que eu pensava sobre 4'33'' (fig.14), de John Cage. Eu não conhecia John Cage. Disse a ele que não o conhecia, e ele me respondeu algo assim: "como você estuda filosofia da arte e não conhece John Cage?". Foi quando meu amigo, Luiz Abrahão (minha referência primária sobre a obra de Paul Feyerabend), interveio: "colega, acho que todos aqui temos muito ainda o que aprender, não?". E eu tinha, ainda tenho, muito o que aprender. A intervenção serviu, no entanto, para que eu viesse a conhecer John Cage. O tal 4'33'' me intrigou. Num primeiro momento e por um bom tempo, a composição me pareceu ainda mais um efeito, uma consequência vazia, dos excessos teórico-interpretativos do século XX. Mas então a ficha caiu. 4'33'', para aqueles que, como eu na época, não sabem, trata-se de uma composição de 1952 executada em três movimentos. Durante os 4'33'' minutos não se toca nada, *zilch*, zero. De modo que a composição consiste, assim, na produção do silêncio. O silêncio de Cage, no entanto, já gerou mais comentários do que muita música "materialmente audível". O motivo? É que ela é audível. Muito audível. Explico.

---

[303] "The moment something is considered an artwork, it becomes subject to an interpretation. It owns its existence as an artwork to this, and when its claim to art is defeated, it loses its interpretation and becomes a mere thing." DANTO, Arthur C. "Artworks and real things". Theoria 39, 1973, pp.1-17, p.15.

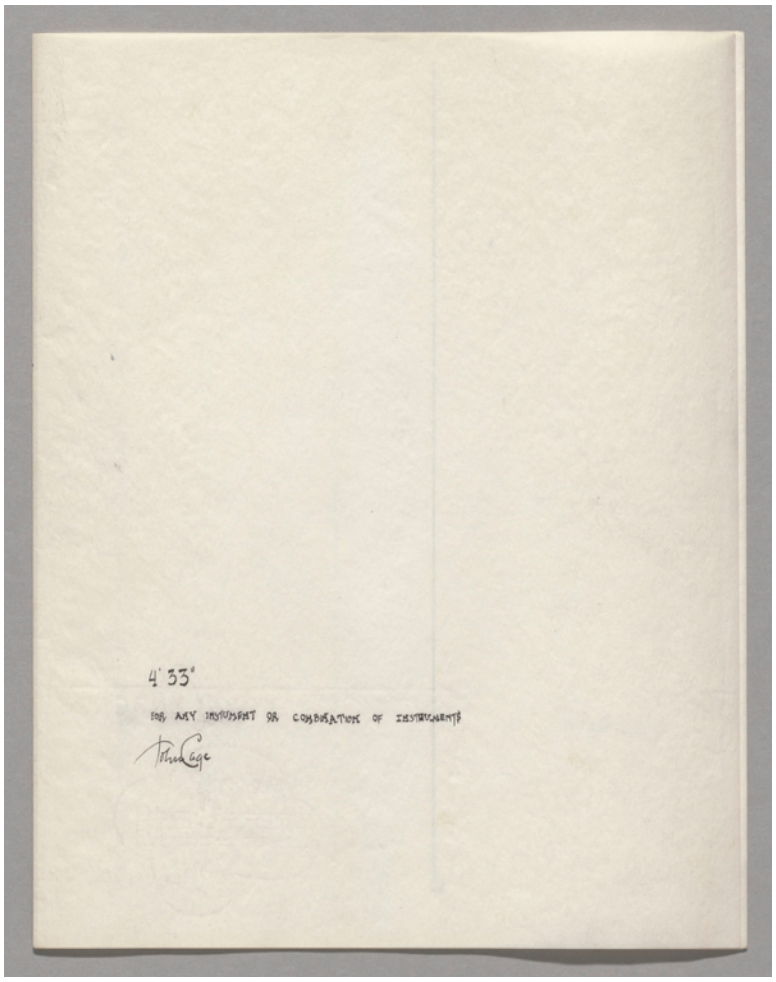


FIGURA 14 John Cage, *4'33" (in proportional notation)*, 1952-53.[304]

Um modo de pensar a composição de John Cage é que ele explorou a música até os seus extremos limites conceituais (e físicos, materiais). 4'33'' teria esgotado, assim, a música em suas próprias categorias teóricas. No limite, não há mais nada. Não há música. Mas há outra possibilidade: o silêncio de John Cage chama a atenção para os nossos próprios (já anestesiados) sentidos! Cage comentou a recepção deste "silêncio" quando da primeira apresentação da composição (em 29 de agosto de 1952): "você podia ouvir o vento mexendo no exterior durante o primeiro movimento. Durante o segundo, pingos de chuva começaram a tamborilar no telhado, e durante o terceiro as pessoas faziam todos os tipos de sons

[304] CAGE, John. *4'33" (in proportional notation)*, 1952-53 (The Museum of Modern Art, New York).

interessantes enquanto falavam ou saíam".[305] 4'33'' faz música dos sons produzidos pelo próprio ambiente. E é aí que ela passa a incorporar, para mim, uma espécie de alerta: ei! vocês! prestem atenção nos próprios corpos! Vem à mente, novamente, o ensaio de Susan Sontag de 1969: "Nos tempos atuais o projeto de interpretação é em grande parte reacionário, sufocante. Como a fumaça do automóvel e da indústria pesada que poluem a atmosfera urbana, a efusão de interpretações de arte hoje envenena nossas sensibilidades".[306] Cage faz despertar os nossos sentidos! O silêncio nunca foi tão — perceptível, sonoro.[307] Alex Ross, crítico de música da revista *New Yorker*, conta-nos em *Listen to this* sobre a sua própria experiência ao ouvir 4'33'':

> No verão de 2010, o pianista Pedja Muzijevic incluiu *4'33"* em um recital no Maverick, que fica em um trecho de mata, a uns três quilômetros de Woodstock. Fui até lá, a fim de experimentar a peça em seu hábitat. A sala, feita principalmente de carvalho e pinho, é tosca e parece um celeiro. Nas noites agradáveis de verão, as portas ficam abertas, de modo que os frequentadores podem ouvir sentados em bancos do lado de fora. Muzijevic, levando em conta o ambiente natural, optou por não usar um relógio mecânico e preferiu contar os segundos de cabeça. A tecnologia mesmo assim se intrometeu, sob a forma do aparelho de som de um carro estacionado nas proximidades, e um pássaro solitário nas árvores lutava para competir com a batida do baixo. Depois de um par de minutos, o aparelho de som silenciou. Não havia vento, nem chuva. O publico ficou perfeitamente imóvel. Por cerca de um minuto, ficamos em silêncio profundo. Muzijevic quebrou o encanto de forma selvagem, com uma explosão de Wagner: a transcrição feita por Liszt da Liebestod de *Tristão e Isolda*. Alguém poderia igualmente ter ligado uma serra elétrica. Eu talvez não tenha sido o único ouvinte que desejou que a música da floresta tivesse durado um pouco mais.[308]

Não deve nos surpreender (é só expressão: porque me surpreendeu) que, no século XX, 4'33'' incorpore ao máximo aquela tensão — entre *efeitos de presença* e *efeitos hermenêuticos* — tão característica da pós-modernidade. John Cage chegou no *limite*: 4'33'' consiste, por isso mesmo e *ao mesmo tempo*, em *extremo conceitual* e em um grito de *revolta*.

---

[305] "They missed the point. There's no such thing as silence. What they thought was silence [in 4'33"], because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement [in the premiere]. During the second, raindrops began patterning the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out." Em: KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with CAGE.* New York: Routledge, 2003, p.65. Sobre 4'33'' cf. também: ROSS, Alex. *Escuta só.* Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, "O fim do silêncio: John Cage".

[306] SONTAG, Susan. "Against Interpretation". In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation and other essays*. New York: Picador, 2001.

[307] A respeito da *presença* que o silêncio faz sentir, cf. SONTAG, Susan. *Styles of Radical Will.* New York: Picador, 2002, cap.1: "The Aesthetics of Silence".

[308] ROSS, Alex. *Escuta só.* Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, "O fim do silêncio: John Cage", p.300.

Como poucas obras de arte são capazes de fazer, 4’33’’ garante a experiência *simultânea* e imediata da tensão (*presença* x *hermenêutica*) como *um problema*. Para quem soube ouvir o silêncio de Cage, a mensagem não poderia ser mais clara: com a modernidade, nós *perdemos o nosso próprio corpo.* Como podemos recuperá-lo?

4. **A prosa do mundo**

Por óbvio, eu não estou sugerindo que obras de arte possam ser produzidas sem qualquer aporte teórico. Tampouco estou tentando vilificar todas as produções *teóricas*. A arte não existiria (como a conhecemos) não fosse o seu *big-bang* teórico, processo que alimenta o movimento dialógico entre obras de arte e *teoria* pelo menos desde a Renascença. Hoje sabemos que a teoria foi ao mesmo tempo capaz de construir o que aprendemos a reconhecer como um *cânone* e a oferecer as diretrizes que tornaram possível a sua ruptura e/ou desenvolvimento. O próprio modernismo pode ser lido, neste sentido, como um circuito de sucessivas rupturas que resultaram em um *amplo* processo de desconstrução introspectiva — o movimento digestivo forçou cada atividade artística a se reduzir aos seus mínimos limites materiais (insuperáveis, porque superá-los é superar a própria atividade como *alternativa à linguagem verbal-conceitual*). Cada nova ruptura significou um passo a mais em direção ao “golpe teórico”: é claro, para avançar era então necessário justificar, e como cada novo movimento implicava uma *nova justificativa* não tardou até que o discurso — como a vontade de verdade em Nietzsche — realizasse uma última manobra e se tornasse assim o seu próprio objeto. Esta foi a última ruptura. O comentário, o discurso sobre a arte, determina intencionalmente as condições que tornam possível que ele mesmo se apresente como arte, dispensando a *materialidade* como um excedente desnecessário. Os excessos teóricos conduziram a um empobrecimento da abundância no fazer artístico: em última instância, reduziram a obra àquilo que já tínhamos sem ela, ao discurso verbal-conceitual (uma prova da autocrítica de Rameau: muita teoria raramente resulta em boa produção artística).

A "síndrome do branco sobre branco", como a batizou Affonso Romana de Sant'Anna,[309] já foi ultrapassada há tempos pela comunidade artística. A realidade das artes hoje, aliás, parece cada vez mais refletir o movimento contrário, uma *reabilitação do corpo*: atesta isso a inventividade dos artistas do *Fluxus*, a crescente relevância do *happening* e da performance artística (Marina Abramovic, Yoko Ono etc.) e os diálogos que se fazem travar entre essas atividades e a *dança* (Ismael Ivo). Que nós não tenhamos ainda uma linguagem suficientemente desenvolvida para lidar com essas manifestações dá sinal do interesse tópico da vida acadêmica: não há escassez de produção, ainda hoje, para aquele seleto grupo de "tipos" artísticos (a *Fountáin* ou a *Brillo Box* etc.). No interesse de capturar a arte pelo "conceito", a nossa tradição intelectual pôs de lado sistematicamente a discussão, que hoje se faz urgente, da *jouissance* do corpo, da materialidade do sensual, isto é, de como podemos também nos apropriar do mundo pelos *sentidos*.[310] Mas isto não é tudo. Teorias totalitárias também comunicam um (empobrecedor) monismo epistemológico, e o fazem ao mesmo tempo em que advogam *pluralismo artístico*. Numa palestra para o TED, em 2009, a escritora nigeriana Chimamanda Adichie atenta para os perigos de se dar ouvidos a uma única versão da história: você corre o risco de mutilar a própria percepção e acabar com uma versão empobrecida de uma realidade complexa.[311] Um efeito colateral da nossa fixação contemporânea por teorias que advogam "o fim da [insira aqui o que desejar]" me parece ser algo deste tipo: o esgotamento de toda uma complexidade num reducionismo teórico empobrecedor. E empobrecedor por pelo menos duas razões: primeiro porque, como construtos teórico-interpretativos, pretendem encerrar toda uma abundância (na melhor acepção feyerabendiana, para quem "a abundância do mundo que habitamos excede nossa imaginação mais ousada")[312] numa perspectiva finalista de conjuntura (no sentido teleológico-

---

[309] SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003, p.17.

[310] Ou, como diz Jean-Luc Nancy: "joy, *jouissance*, *to come*, have the sense of birth: the sense of the inexhaustible imminence of sense. When it has not passed over into ornamentation or into the repetition of philosophy, 'poetry' has never sought to create anything else. The coming and going of imminence." NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Trad. Brian Holmes & others. Stanford: Stanford University Press, 1993, p.5. Em seu último livro, Arthur Danto faz notar a diferença entre a percepção *hermenêutica* do corpo (a moderna) e a percepção *sensual* (o que eu penso ser uma característica forte da pré-modernidade). Infelizmente ficamos sem saber se ele teria dado prosseguimento à pesquisa nesta direção. Em todo o caso, a fonte: DANTO, Arthur C. *What Art Is*. New Haven: Yale University Press, 2013, "The Body in Philosophy and Art".

[311] ADICHE, Chimamanda. *The Dangers of a Single Story*. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html> Acesso em 25 de fevereiro de 2015.

[312] FEYERABEND, Paul. *A conquista da Abundância*. São Leopoldo: Unisinos, 2006, "Introdução".

hegeliano) — destruindo assim, ao menos em intenção, a possibilidade de novos horizontes teóricos; em segundo, e talvez pior, naquilo que refletem para o mundo da arte — a necessidade hermenêutica de explicar (e explicar mais e, então, mais…) cada objeto que a *arte* nos oferta aos sentidos.

Curiosamente, o mesmo Hegel que consolida a *filosofia da história* como resposta à crise epistemológica que desintegra o chão sob os pés do século XVIII faz notar ainda a *outra* alternativa. Na sua *Estética*, à certa altura da primeira parte, ele diz:

> Certamente também não falta um sistema e uma totalidade de atividades à efetividade humana e imediata, e a seus acontecimentos e organizações; entretanto, o conjunto aparece apenas como uma multidão de singularidades; as ocupações e as atividades são divididas e fragmentadas em infinitas partes, de tal modo que sobre o indivíduo singular apenas pode sobrevir uma partícula mínima do todo; e por mais que os indivíduos com suas próprias finalidades também possam, pois, participar e pôr a descoberto o que por meio de seu próprio interesse é mediado, a autonomia e a liberdade de sua vontade permanecem, contudo, em maior ou menor grau formais, determinadas pelas circunstâncias e acasos exteriores e obstadas pelos impedimentos da naturalidade. Esta é a prosa do mundo, tal como aparece à consciência tanto de um quanto de outro indivíduo, um mundo da finitude e da mutabilidade, do entrelaçamento no relativo e da pressão da necessidade à qual o indivíduo singular não é capaz de se subtrair. Pois cada vivente singular permanece preso à contradição de ser para si mesmo fechado enquanto este ser uno e igualmente depender dos outros; e a luta pela solução da contradição não consegue ultrapassar a tentativa e a continuação da constante guerra.[313]

A prosa do mundo é o mundo que não cabe na prosa. O mundo que não cabe, portanto, na *teoria*. A saída hegeliana é o ultrapassamento da materialidade em direção ao *Espírito*. Nós, como herdeiros de Hegel, já passamos tempo demais tentando capturar o mundo naquilo que ele não se mostra (pelos conceitos). Já é hora de reajustar os nossos radares, os nossos próprios corpos, e começar a árdua tarefa de reabilitá-los para sentir *com este mundo*. A saída, hoje, é a contramão de Hegel: a prosa do mundo nos convida, como o *silêncio* de John Cage, a uma re-apropriação dos nossos próprios sentidos.[314]

---

[313] HEGEL, Georg Wilhelm. *Cursos de Estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, parte 1, segundo capítulo, parágrafo C: "Deficiência do Belo Natural", p. 160-161. Agradeço ao Gumbrecht por me fazer notar esta passagem.

[314] Este é o esforço intelectual de Hans Ulrich Gumbrecht. Cf. principalmente: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004. W.J.T. Mitchell vai na mesma direção, e propõe tratarmos as imagens *como pessoas*. Em: MITCHELL, W. J. Thomas. *What do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. Cf. também Jean-Luc Nancy em: NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Trad. Brian Holmes & others. Stanford: Stanford University Press, 1993; E, claro, há Paul Feyerabend — cf., principalmente: FEYERABEND, Paul. *A conquista da Abundância*. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad., notas e posfácio, Cláudio Oliveira; prefácio Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.

ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Intr. Margaret Canovan. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. intr. e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. 4 v. Org. Giovanni Reale; trad. Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.

ARISTOTLE. "Poetics". In: CAHN, Steven M; MESKIN, Aaron (eds.). *Aesthetics: a comprehensive anthology.* Malden, MA: Blackwell Pub., 2008.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASHTON, Dore. *A Fable of Modern Art*. University of California Press, 1991.

AZURMENDI, Ana. "The Spanish Origins of the European 'Right to be Forgotten': The Mario Costeja and Les Alfacs Cases". In: GASSER, Urs; ZITTRAIN, Jonathan; FARIS, Robert; JONES, Rebekah Heacock. *Internet Monitor 2014: Reflections on the Digital World: Platforms, Policy, Privacy, and Public Discourse*. Disponível em: <http://cyber.law.harvard.edu/publications/2014/reflections_on_the_digital_world> Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

BACON, Francis. *Novum Organum ou Verdadeiras Indicações Acerca da Interpretação da Natureza*. In: *Bacon*. Trad. e notas de José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção "Os Pensadores".

BACON, Francis. *O Progresso do Conhecimento*. Trad., apresentação e notas de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 2007.

BALZAC, Honoré de. "Avant-Propos". In: *La Comédie Humaine*. Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1. Paris: Gallimard, 1976, pp.7-20.

BALZAC, Honoré de. *La Comédie Humaine*. Ed. Pierre-Georges Castex. Bibliothèque de la Pléiade, 12 vols. Paris: Gallimard, 1976–81.

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Org., trad. e estudo Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012.

BAROLSKY, Paul. *A brief history of the artist from God to Picasso*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2010.

BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. New York, Cambrigde University Press, 2005.

BEISER, Frederick C. *German Idealism: the Struggle against Subjectivism, 1781-1801*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

BEISER, Frederick C. *The Romantic Imperative: the concept of early German romanticism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

BELLAH, Robert N. "Between Religion and Social Science". In: *Beyond Belief.* New York: Harper, 1970, pp. 237-259.

BELLAH, Robert N. "Christianity and Symbolic Realism". Journal for the Scientific Study of Religion, Vol.9, No.2 (summer, 1970), pp.89-96.

BELLAH, Robert N. "Response to Comments on 'Christianity and Symbolic Realism'". Journal for the Scientific Study of Religion, Vol.9, No.2 (summer, 1970), pp.112-115.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, Hans. *The Invisible Masterpiece*. Translated by Helen Atkins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

BELTING, Hans. *Likeness and Presence: a History of the Image before the Era of Art*. Trad. de Edmund Jephcott. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERKELEY, George. *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*. Edição, introdução e notas de Howard Robinson. Oxford: Oxford University Press, 1996 (Oxford World's Classics).

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOIS, Yves-Alain. “Viva o formalismo (bis)”. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BONACCINI, Juan. “A aetas kantiana e o problema de Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo.

BONACCINI, Juan. *Kant e o problema da coisa em si no Idealismo alemão: sua atualidade e relevância para a compreensão do problema da Filosofia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

BOWIE, Andrew. *From Romanticism to Critical Theory: the philosophy of german literary theory*. New York: Routledge, 1997.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum?: O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2000.

BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds.). *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1994.

BYATT, A. S. “The Death of Lucien de Rubempré”. In: MORETTI, Franco (ed). *The Novel*. Vol.2 Forms and Themes. Princeton: Princeton University Press, 2006.
CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CHARLES, Baudelaire. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DA VINCI, Leonardo. *Notebooks*. Selected by Irma A. Richter; ed., intro. and notes by Thereza Wells; preface by Martin Kemp. New York: Oxford University Press, 2008.

DA VINCI, Leonardo. *The Notebooks of Leonardo Da Vinci — Complete*. Trad. Jean Paul Richter. Kindle Edition, 1888.

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DANTO, Arthur C. “Artworks and real things”. Theoria 39, 1973, pp.1-17.

DANTO, Arthur C. “The Artworld”. The Journal of Philosophy, Vol.61, No.19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

DANTO, Arthur C. “The End of Art”. In: LANG, Berel (ed). *The Death of Art*. Art and Philosophy, vol.2, New York: Haven Publications, 1984.

DANTO, Arthur C. “The End of Art: A Philosophical Defense”. History and Theory, vol.37, No.4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (Dec., 1998), pp.127-143.

DANTO, Arthur C. “The Philosophical Disenfranchisement of Art”. Grand Street, vol.4, No.3 (Spring, 1985), pp.171-189.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DANTO, Arthur C. *What Art Is*. New Haven: Yale University Press, 2013.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII.* Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DARNTON, Robert. *O Iluminismo como negócio: história da publicação da “Enciclopédia”, 1775-1800.* Trad. Laura Teixeira Motta, Márcia Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAVIS, Kathleen. *Periodization and sovereignty: how Ideas of feudalism and secularization govern the politics of time*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2008.

DICKIE, George. *Art and the Aesthetics: an institutional analysis.* Ithaca: Cornell University Press, 1974.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Discours Préliminaire* em: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc*. Eds. Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (ed), <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em 01 de outubro de 2014.

DIDEROT, Denis. *O Sobrinho de Rameau*. In: *Diderot*. Trad. e notas de Marilena de Souza Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

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

DORAN, P.M. (org.) *Conversations avec Cézanne*. Edition critique présentée par P.M. Doran. Macula, 1986.

ENGELS, Friedrich. *Engels to Margaret Harkness in London*, disponível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm> Acesso em 03 de Março de 2014.

FEYERABEND, Paul. *A conquista da Abundância*. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004.

FUKUYAMA, Francis. "The End of History?" In: The National Interest 16 (summer 1989): 3-18; HORGAN, John. *The End Of Science: facing the limits of knowledge in the twilight of the scientific age.* New York: Broadway Books, 1997.

GASSER, Urs; ZITTRAIN, Jonathan; FARIS, Robert; JONES, Rebekah Heacock. *Internet Monitor 2014: Reflections on the Digital World: Platforms, Policy, Privacy, and Public Discourse*. Disponível em: <http://cyber.law.harvard.edu/publications/2014/reflections_on_the_digital_world> Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

GIOVANNI, George di; HARRIS, H.S. *Between Kant and Hegel: texts on the development of post-Kantian idealism*. Indianapolis, Hackett Pub. Co. Inc., 2000.

GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*. Princeton University Press, 1960.

GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Co., 1968.

GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Trad. de Daniela Paulinelli. Belo Horizonte: Anágnosis, 2009 [Apresenta as traduções de textos gregos realizadas pelo grupo Anágnosis, da UFMG.] Disponível em: <http://anagnosisufmg.blogspot.com.br/2009/11/elogio-de-helena-gorgias.html> Acesso em 25 de setembro de 2014.

GOYA, Francisco. *Los Desastres de la Guerra*. Madrid: Academia de Nobles Artes de San Fernando, 1863. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-174845> Acesso em 23 de fevereiro de 2015.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

GREENBERG, Clement. *Homemade Esthetics: observations on art and taste.* New York: Oxford University Press, 1999.

GREENBERG, Clement. “How Art Writing Earns Its Bad Name”. Encounter, Dezembro de 1962, pp.67-70.

GULLAR, Ferreira et al. “Manifesto Neoconcreto”. Jornal do Brasil (“Suplemento Dominical”), Rio de Janeiro, p.4 e 5, 23 de março, 1959.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *After 1945: Latency as Origin of the Present*. Stanford, California: Stanford University Press, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Form without matter vs. Form as Event”. Modern Language Notes (MNL) v.111 n.3 (1996): 578-592.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e Estagnação: ensaios escolhidos*. Intr. e org. Luciana Villas Bôas; trad. Luciana Villas Bôas, Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Gumbrecht: “we have to rethink political organization”*. Political Critique, em: <http://politicalcritique.org/interviews/2015/h-u-gumbrecht/>, acesso em 11 de fevereiro de 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Making Sense of Life and Literature.* Trad. Glen Burns. Theory and History of Literature, vol.79. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: ed.34, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Our Broad Present: time and contemporary culture.* New York: Columbia University Press, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004.

HAMILL, Sarah. “Polychrome in the Sixties: David Smith and Anthony Caro”. Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975 (Getty, 2011), pp.91-104.

HARBERMAS, Jürgen. “Modernity: an unfinished project”. In: D’ENTRÈVES, Maurizio Passerin; BENHABIB, Seyla (eds.). *Habermas and the unfinished project of modernity*. Cambridge, Massachuetts: The MIT Press, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm. *Cursos de Estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HEIDEGGER, Martin. "The Origin of the Work of Art". In: CAHN, Steven M; MESKIN, Aaron (eds.). *Aesthetics: a comprehensive anthology.* Malden, MA: Blackwell Pub., 2008.

HENRICH, Dieter. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism.* Ed. David S. Pacini. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.

HOFMANN, Werner. *Goya: "To Every Story There Belongs Another*." New York: Thames & Hudson, 2003.

HOWE, Kathleen Stewart; TOMLINSON, Janis A (eds); GOYA, Francisco. *Goya's War: Los Desastres de la Guerra*. Claremont, Calif: Pomona College Museum of Art, 2013.

HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. Trad. Francis Petran Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JACOBI, Friedrich Heinrich. *The Main Philosophical Writings and the Novel Allwill*. Trad. notas e estudo introdutório de George di Giovanni. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 1994.

JAMES, Henry. "The Lesson of Balzac". In: JAMES, Henry. *The question of our speech; The Lesson of Balzac: Two Lectures*. Boston/New York: Houghton Mifflin Company, 1905.

JAUSS, Hans Robert. "Modernity and Literary Tradition". Critical Inquiry, Vol.31, No.2 (Winter 2005), pp.329-364.

JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Theory and History of Literature, Volume 2. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JENKINS, Eric. "My iPod, My iCon: How and Why Do Images Become Icons?". Critical Studies in Media Communication, vol.25, n.5, 466-489, 2008.

JUDT, Tony; SNYDER, Timothy. *Thinking the twentieth century.* New York: The Penguin Press, 2012.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. De Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos; Alexandre Fradique Morujão. Lisboa, Fundação Calouste, 2001.

KANT, Immanuel. *Critique of Judgement*. Trad. J. C. Meredith. Oxford University Press (Kindle Edition), 2007.

KANT, Immanuel. *Prolegomena to Any Future Metaphysics That Will be Able to Come Forward as Science*. Trad. e editado por Gary Hatfield. Cambridge University Press, 2004.

KEMP, Wolfgang. "The Theater of Revolution: a New Interpretation of Jacques-Louis David's *Tennis Court Oath*". In: BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds.). *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1994.

KITLER, Friedrich A. *Discourse Networks 1800 / 1900*. Trad. Michael Metteer, com Chris Cullens. Prefácio por David E. Wellbery. Stanford, California: Stanford University Press, 1990.

KOSELLECK, Reinhardt. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ, Contraponto, 1999.

KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with CAGE.* New York: Routledge, 2003.

KOSUTH, Joseph. *Art After Philosophy*. 1969. Disponível em: <http://www.intermediamfa.org/imd501/media/1236865544.pdf> Acesso em 23 de fevereiro de 2015.

KRAUSS, Rosalind. "Café Criticism". Partisan Review 42 (4): 629-33.

KRAUSS, Rosalind. "Uma Visão do Modernismo". In: GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KRISTELLER, Paul Oskar. "Introduction". In: CAHN, Steven M; MESKIN, Aaron (eds.). *Aesthetics: a comprehensive anthology.* Malden, MA: Blackwell Pub., 2008.

LEE, Pamela. *Chronophobia: on time in the art of the 1960s.* Cambridge/London: The MIT press, 2004.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Trad. Eva M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.

LUHMANN, Niklas. *Essays on Self-Reference*. New York: Columbia University Press, 1990.

LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Trad. John Bednarz Jr. e Dirk Becker. Stanford, California: Stanford University Press, 1995.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Org. e intr. Osvaldo Coggiola. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MARX, Karl. *Para a Crítica da Economia Política*. In: *Marx*. Trad. Edgard Malagodi; colaboração de José Arthur Giannotti. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção "Os Pensadores".

MARX, Karl. *Teses sobre Feuerbach*. Trad. Álvaro Pina. Moscou: ed. Progresso Lisboa, 1982 — em: <http://www.marxists.org/portugues/marx/1845/tesfeuer.htm> Acesso em 01 de novembro de 2014.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. *Autopoiesis and Cognition: the realization of the living*. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing Company, 1980.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man.* Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 1994.

MITCHEL, Andreas; OKSILOFF, Assenka. "Introductory Essay — Romantic Crossovers: Philosophy as Art and Art as Philosophy". In: SCHULTE-SASSE, Jochen et al. (eds). *Theory as Pratice: a critical anthology of early German romantic writings*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1997.

MITCHELL, W. J. Thomas. *What do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MOELLER, Hans-Georg. *The Radical Luhmann*. New York: Columbia University Press, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Trad. Brian Holmes & others. Stanford: Stanford University Press, 1993.

NEIMAN, Susan. "Meaning and Metaphysic". In: SCHNEEWIND, J.B. (ed.) *Teaching New Histories of Philosophy.* Princeton University Center for Human Values, 2004.

NELSON, Robert S. "The Discourse of Icons, Then and Now". Art History 12, n.12 (June 1989): 144-155.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica.* Trad., notas e posfácio Paulo Cézar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. "Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral". In: *Friedrich Nietzsche — Obras Incompletas*. Seleção de textos Gérard Lebrun; Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filhos; Posfácio Antônio Cândido. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999.

NOVALIS. *Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemaine Brouillon*. Trad. David W. Wood. Albany: SUNY press, 2011.

NOVALIS. *Pólen — Fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

ORWELL, George. *All Art is Propaganda: critical essays*. Mariner Books (Kindle Edition), 2009.

PAVEL, Thomas G. *The Lives of the Novel: A History*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

PENTCHEVA, Bissera. *The Sensual Icon: space, ritual, and the senses in Byzantium.* Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2010.

PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, A. "Critical Autopoiesis and the Materiality of Law". International Journal for the Semiotics of Law, 27:389-18, 2014.

PINKARD, Terry. *German Philosophy: 1760-1860, the legacy of idealism*. Cambridge University Press, 2002.

PLÍNIO. *História Natural*. Em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:phi,0978,001:35:36> Acesso em 30 de janeiro de 2015.

RON, Cowen. "George Gerswhin: He Got Rhythm". The Washington Post, 1998. Em: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/national/horizon/nov98/gershwin.htm> Acesso em 25 de fevereiro de 2015.

ROSEN, Charles. "Romantic Originals". *The New York Review of Books*, December 17, 1987.

ROSENBERG, Harold. "The American Action Painters". ART News 51 (dezembro 1952) pp. 22-23.

ROSENBERG, Harold. *Objeto Ansioso.* Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROSS, Alex. *Escuta só.* Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROSS, Alex. *The Rest is Noise: listening to the twentieth century*. New York: Picador, 2007.

ROSSI, Paolo. *Os Filósofos e as Máquinas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SATKOWSKI, Jane Immler. *Duccio di Buoninsegna: The Documents and Early Sources*. Edited and with an Introduction by Hayden B.J. Maginnis. Georgia Museum of Art, University of Georgia, 2000.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. *Lucind and the Fragments*. Trad. e introdução de Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.

SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany: SUNY Press, 2001.

SCHULTE-SASSE, Jochen et al. (eds). *Theory as Pratice: a critical anthology of early German romantic writings*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1997.

SNOW, C.P. *The Two Cultures*. New York: Cambridge University Press, 1998.

SONTAG, Susan. "Against Interpretation". In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation and other essays*. New York: Picador, 2001.

SONTAG, Susan. *Styles of Radical Will.* New York: Picador, 2002.

SPENCER BROWN, George. *Laws of Form*. New York: The Julian Press, Inc. 1972.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

THE EUROPEAN PARLIAMENT AND THE COUNCIL OF THE EUROPEAN UNION. *Regulation of the European Parliament and of the Council on the protection of individuals with regard to the processing of personal data and on the free movement of such data (General data Protection Regulation).* Em: <http://www.janalbrecht.eu/fileadmin/material/

Dokumente/DPR-Regulation-inofficial-consolidated-LIBE.pdf> Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

VASARI, Giorgio. *Vida dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse-Five*. New York: RosettaBooks, 2010 (Kindle Edition).

WEITZ, Morris. "The Role of Theory in Aesthetics". In: CAHN, Steven M; MESKIN, Aaron (eds.). *Aesthetics: a comprehensive anthology.* Malden, MA: Blackwell Pub., 2008.

WILDE, Oscar. "Balzac in english". In: WILDE, Oscar. *A Critic in Pall Mall: being extracts from reviews and miscelanies*. London: Methuen & Co. Ltd., 1919 (kindle edition).

WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim. Trad. De Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1975.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. e apresentação de José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

WOLFE, Tom. *A Palavra Pintada*. Trad. Lia Alverga-Wyler. Porto Alegre, L&PM, 1987.

ZERVOS, Christian (ed). *Cahiers d'Art*. Paris, v.X, 7-10, 1935.

Filmes:

Boccaccio '70, antologia dirigida por Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica, 1962.

The Dangers of a Single Story, por Chimamanda Adiche. TED. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html> Acesso em 25 de fevereiro de 2015.

Jackson Pollock 51 [documentário], por Hans Namuth e Paul Falkenberg. New York, N.Y. : Museum at Large, Ltd., 1951 [1980].

The Pervert's Guide for Ideology, direção de Sophie Fiennes, roteiro de Slavoj Žižek, 2012.

The Terminator (dir. James Cameron, 1984).

They Live (dir. John Carpenter, 1988).

Imagens:

BUONINSEGNA, Duccio di. *Madonna and Child*, tempera and gold on wood, ca.1290-1300 (The Metropolitan Museum of Art, New York). Disponível em: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/438754?img=0> Acesso em 26 de março de 2014.

BUONINSEGNA, Duccio di. *Rucellai Madonna*, tempera and gold on panel, ca.1285 (Uffizi Gallery, Florence). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_-_Maestà_-_Google_Art_Project.jpg> Acesso em 01 de outubro de 2014.

CAGE, John. *4'33" (in proportional notation)*, 1952-53 (The Museum of Modern Art, New York).

Coca-Cola, *It's the Real Thing*, 1970. Disponível em: <http://www.adbranch.com> Acesso em 01 de setembro de 2014.

DAVID, Jacques-Louis. *Le Serment du Jeu de paume*, 1791 (Musée national du Château de Versailles Künstler, Paris).

FLAGG, James Montgomery. *Uncle Sam*, 1917. Library of Congress. Disponível em: <http://www.loc.gov/exhibits/treasures/images/tlc0090.jpg> Acesso em 01 de março de 2015.

GOYA, Francisco. *Los Desastres de la Guerra*. Madrid: Academia de Nobles Artes de San Fernando, 1863. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-174845> Acesso em 23 de fevereiro de 2015.

Ícone Bizantino: Cristo. *Psalter and New Testment* (D.O. MS3, f.39), tempera, gold leaf, and ink on vellum, ca. 1084 (Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington DC.). Disponível em: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/44659780> Acesso em 01 de setembro de 2014.

NAMUTH, Hans. *Pollock painting*, 1950 [fotografia]. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Disponível em: <http://www.npg.si.edu/exh/rebels/paintim.htm> Acesso em 01 de março de 2015.

Système Figuré des Connaissances Humaines, disponível em: <http://artflx.uchicago.edu/images/encyclopedie/web_images/systeme2.jpg> Acesso em 01 de novembro de 2014.