

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

**ELEMENTOS PARA UMA SISTEMATIZAÇÃO DIALÉTICO-
MATERIALISTA DO VIR A SER DA ARTE**

Lucas Alves Marinho

Ouro Preto

2012

LUCAS ALVES MARINHO

**ELEMENTOS PARA UMA SISTEMATIZAÇÃO DIALÉTICO-
MATERIALISTA DO VIR A SER DA ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Estética e Filosofia da Arte.
Orientador: Douglas Garcia Alves Júnior.

Ouro Preto

2012

M338e Marinho, Lucas Alves.
Elementos para uma sistematização dialético-materialista do *vir a ser* da arte.
[manuscrito] / Lucas Alves Marinho - 2012.
108f.

Orientador: Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Programa de Pós-graduação em
Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969 - Teses. 2. Estética - Teses.
3. Teoria literária - Teses. 4. Dialética - Teses. I. Universidade Federal de
Ouro Preto. II. Título.

CDU: 111.852:1(430)

Catálogo: sisbin@sisbin.ufop.br

Para Juliana

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Douglas Garcia Alves Júnior, pelo zelo; e pelo respeito à minha autonomia. Aos professores que integraram a Banca Examinadora da dissertação, pela atenção e pelas críticas. Aos meus amigos e irmãos – em especial, a Lenício Dutra Marinho Júnior, pelo exemplo e pela revisão; a Guilherme Dutra Marinho, Vinícius Domingos Moreira e Thiago Sebben, pela interlocução. À minha esposa, Juliana, pela paciência, interlocução, revisão e sugestões certeiras. Aos meus pais, pelo inestimável.

“O esforço do sujeito para penetrar o que, como objetividade, se oculta detrás da fachada, é estigmatizado como ocioso: por medo da negatividade em geral... A quem, em lugar de aceitar e ordenar, interpreta, se lhe aplica a estrela amarela de quem, desvigorado, com inteligência mal encaminhada, sutiliza e mete coisas ali onde nada há que tirar. (...) Sem embargo, para descobrir-se a superabundância de significados que se encontram encapsulados em qualquer fenômeno espiritual, [exige-se] precisamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que em nome da disciplina objetiva se condena. A interpretação não pode extrair nada que a interpretação não tenha, ao mesmo tempo, introduzido. Os critérios para isso são a compatibilidade da interpretação com o texto e consigo mesma, e sua capacidade para fazer falar a todos os elementos do objeto juntos.”

Theodor W. Adorno,
O Ensaio como Forma, 1954-1958.

“... é a um esforço de composição, e não de reprodução, que deve se reportar uma leitura [da obra adorniana] que se pretenda fecunda.”

Eduardo Soares Neves Silva,
Filosofia e Arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação, 2006

RESUMO

Desenvolvendo algumas indicações de Theodor W. Adorno (1903-1969), esta dissertação estabelece elementos conceituais para empreender (e ensaia) uma sistematização dialético-materialista do *vir a ser* da arte – uma sistematização do *vir a ser* da arte centrada no desenvolvimento dos diferentes *procedimentos compositivos* que efetivam os estados sucessivos da progressiva dominação estética da natureza.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno; Estética; Dialética; Procedimento Compositivo.

ABSTRACT

Starting from some Theodor W. Adorno's (1903-1969) indications, this work displays some conceptual elements in order to undertake (and it essays) a dialectical-materialist systematization of the *becoming art* of art – a systematization focused on the developing of different compositional procedures which actualize the successive states of the aesthetic progressive domination of nature.

Key-words: Theodor W. Adorno; Aesthetic; Dialectic; Compositional Procedures.

SUMÁRIO

1. O VIR A SER DA ARTE E O DESENCANTAMENTO DO MUNDO.....	2
1.1. O DESENCANTAMENTO DO MUNDO.....	2
1.2. DESENCANTAMENTO DO MUNDO E AUTONOMIZAÇÃO DA ESFERA ESTÉTICA.....	5
1.3. MODERNIDADE, AUTONOMIA E REIFICAÇÃO DA RACIONALIDADE ESTÉTICA.....	10
2. O VIR A SER DA ARTE COMO DOMÍNIO ESTÉTICO DA NATUREZA E DESSENSIBILIZAÇÃO DO ESPÍRITO.....	23
2.1. O DOMÍNIO ESTÉTICO DA NATUREZA.....	23
2.2. O ESPÍRITO DESSENSIBILIZADO.....	27
2.3. BECKETT E A NEGAÇÃO DETERMINADA DOS CONSTITUINTES DRAMÁTICOS TRADICIONAIS.....	30
2.3.1 ESPERANDO GODOT	32
2.3.2. FIM DE PARTIDA.....	39
3. O VIR A SER DA ARTE COMO ASSIMILAÇÃO ESTÉTICA DO PAVOROSO.....	45
3.1. INTRODUÇÃO.....	45
3.2. MIMETISMO, MÍMESIS E CONSTRUÇÃO.....	49
3.3 ELEMENTOS PARA UMA SISTEMATIZAÇÃO DIALÉTICO-MATERIALISTA DO VIR A SER DA ARTE.....	70
3.4. CONSTRUÇÃO.....	78
3.4.1. COMPOSIÇÃO.....	79
3.4.2. MONTAGEM.....	83
3.4.3. CONSTRUÇÃO.....	84

1. O VIR A SER DA ARTE E O DESENCANTAMENTO DO MUNDO

1.1. O DESENCANTAMENTO DO MUNDO

Max Weber (1864-1920) compreende a história da civilização ocidental como progressivo *desencantamento* (*Entzauberung*): progressiva *racionalização* e dessacralização das *imagens de mundo* (*Weltbilder*) e das *condutas de vida* (*Lebensführungen*), segundo dois descentramentos culturais bem determinados: 1º) quando da substituição de um estado mágico primordial – monista, animista – por um estado civilizacional religioso; 2º) quando do advento e consolidação das ciências empíricas.

Esse primeiro passo do processo ocidental de racionalização, segundo Weber, decorre, tipicamente, da emergência histórica do judaísmo; cuja *imagem de mundo metafísico-religiosa* sobrepujará a *imagem de mundo mágico-mítica* por uma cisão radical entre um “outro mundo” – do Deus único, supramundano, criador, legislador – e “este mundo” – ora despovoado de deuses e rebaixado ao desvalor de criatura. Numa palavra, *desencantado*, “este mundo” não mais *apresentaria*, em cada e toda ocorrência, a extraordinária manifestação de deuses inconstantes; “este mundo” apenas seria, quase sem sobressaltos, ajustado cotidianamente aos mandamentos sistemáticos e imutáveis de *um* Deus infinitamente apartado – o próprio gérmen da metafísica.

Assim abstraída, intelectualizada e sistematizada a relação entre Deus e o mundo, as demandas e procedimentos salvíficos que determinavam (minimamente) a conduta de vida dos indivíduos, em consonância com a imagem de mundo mágico-mítica anterior, sofrerão implicações correspondentes: o seu interesse exclusivo pela posse de bens imediatos de salvação alcançáveis por intermédio de práticas mágicas agudas, orgiásticas, extraordinárias e despersonalizantes, sublimar-se-á gradativamente numa convicção de redenção abstrata compreendida, a partir de agora, como algo a ser alcançado segundo a capacidade de internalização e observância cotidiana, pelos indivíduos, de princípios éticos universalistas muito precisamente determinados.

Quanto mais coerentemente vão se constituindo, segundo sua irrefreável legalidade própria (*Eigengesetzlichkeit*), essa *imagem de mundo religiosa* – como sistema de diretrizes e

valores metafísicos, derivados lógico-dedutivamente da ideia do Deus único legislador – e seus colorários práticos – como normatização intelectualizada (subjativante) da conduta salvífica de vida –, tanto mais inevitavelmente e intensamente a religião rejeitará os *valores deste mundo* (*Werten der Welt*), em favor dos valores do seu “outro mundo”. E justamente, e dialeticamente, as direções dessa renúncia religiosa determinarão – na medida em que as contraponha à sua própria *esfera* diferenciada, particularizada e sacralizada – a progressiva diferenciação e particularização de *esferas* bem delimitadas (econômica, política, estética, erótica e intelectual) de valor mundano.

Eis que dessa forma, a partir do *desencantamento religioso do mundo*, “a 'cultura' surge como a emancipação do homem em relação ao ciclo da vida natural”.¹ Surge somente. O mundo religiosamente desencantado não é um mundo cabalmente desencantado. Embora a *religião* as tenha desatado, como contraponto à sua própria racionalização e autonomização, ainda limitará, por um bom tempo, o desenvolvimento autônomo das outras esferas culturais. Integrando-as forçosamente sob o postulado totalitário do “cosmo ordenado por Deus e, portanto, *significativa* e eticamente orientado”;² e depreciando sua mundaneidade, como algo somente suportável, em favor das práticas sacramentais de valor salvífico. A história de cada uma daquelas *esferas de valor* ainda será a história de sua custosa, tensa profanação, até a extrema dessacralização e naturalização do mundo promovida duplamente, no “Big Bang da modernidade”:³ pelo protestantismo ascético e pelas ciências empíricas.

O primeiro levará a cabo a remoção da magia sacramental do catolicismo, porquanto reformará sua concepção de salvação, introduzindo aí os conceitos de *predestinação* e *vocação*. Resultados de mais um desdobramento da consistência lógica do pensamento religioso – até a cisão máxima e irrevogável entre “este mundo” e o “outro mundo” – de efeitos práticos revolucionários. Para a ética salvífica do protestantismo ascético, com efeito,

“aqueles, da humanidade, que são predestinados à vida, foram escolhidos por Deus antes da criação do mundo, de acordo com Seus eternos propósitos imutáveis, por secreta decisão e satisfação de Sua vontade, em Cristo e em eterna glória,

1

WEBER, Max. *Rejeições Religiosas do Mundo e suas Direções*. in: *Ensaio de Sociologia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: LTC editora, 1982, págs. 407- 408.

2 Ibid., p. 401.

3 MOSCOVICI, S. *La machine à faire des dieux: sociologie et psychologie*. Paris: ed. Fayard, 1988, p. 153. Apud PIERUCCI, Antônio Flávio. *O Desencantamento do Mundo – todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 118.

simplesmente por Sua livre graça e amor, sem qualquer antevisão de fé ou boas obras ou perseverança em ambas, sem qualquer outra coisa na criatura como causa que O levassem a isso (...) O homem, pela sua queda no estado de pecado, perdeu completamente toda habilidade de querer qualquer bem espiritual que acompanhe a salvação. De modo que, sendo o homem natural totalmente avesso a este Bem e morto no pecado, não é capaz por seu próprio esforço de se converter, ou de se preparar para tanto.”⁴

Uma vez negadas, completamente, toda eficácia das práticas salvíficas e mesmo toda possibilidade de relação sacramental mais ou menos direta com o “outro mundo”, extirpados definitivamente os resquícios mágicos extracotidianos da *imagem de mundo e conduta de vida* católicas, restará “cada vez com maior ênfase a ideia de que o cumprimento dos deveres mundanos é, em todas as circunstâncias, o único modo de vida aceitável por Deus”.⁵ Ou seja, ao negar a eficácia salvífica das práticas sacramentais extracotidianas e apontar o trabalho “neste mundo” como única vocação legítima, o protestantismo ascético impõe, e justifica moralmente, o compromisso histórico da progressiva transformação do mundo pelo trabalho, segundo a racionalidade inerente às próprias práticas mundanas.

O conhecimento racional – que além de um de seus elementos, uma de suas esferas particulares, foi sempre a íntima força propulsora do processo histórico de desencantamento, conduzindo o desdobramento da razoabilidade, contraparte da magia, mesmo desde o interior da imagem de mundo mágico-mítica – o conhecimento racional, a partir de agora especialmente licenciado pelos interesses religiosos do protestantismo ascético e empregado cada vez mais empiricamente, incrementará e intensificará sua legalidade própria até o definitivo desencantamento e transformação do mundo num mecanismo lógico-causal. Mundo do conhecimento racional da causalidade natural, do qual e pelo qual a imagem de mundo religiosa será banida para o “reino do irracional” – a imagem de mundo religiosa e seu cosmo da causalidade ética, todo feito com a sabedoria divina que fundamentava e sistematizava a ordem social... seu cosmo que fazia *todo o Sentido!*

Acontece que a ciência empírica não pode unificar, num *sentido* substitutivo, esse seu mundo *extremamente naturalizado*. O resultado da racionalização científica não é a formulação de uma “nova imagem de mundo”, mas a constatação de que o mundo é objetivamente sem sentido. E a conseqüente emergência histórica do que Max Weber chama

⁴ Apud WEBER, 2001, p. 43

⁵ WEBER, Max, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Ed. Pioneira, 2001 (2ª edição revista), p. 35.

de “politeísmo dos valores” subjetivos: o extremo robustecimento e autonomização daquelas esferas de valor, correspondentes aos diversos interesses mundanos da subjetividade em vias de emancipação, agora definitivamente desembaraçadas de qualquer postulado metafísico-religioso de pretensão *sentido* unificador limitante; elevadas, portanto, à condição de modernos “deuses desencantados”.

1.2. DESENCANTAMENTO DO MUNDO E AUTONOMIZAÇÃO DA ESFERA ESTÉTICA

O *vir a ser* da arte é momento desse processo global de desencantamento e racionalização do mundo:

Entre o comportamento mágico-mítico e a esfera estética houve sempre uma relação muito íntima, uma vez que ambos são essencialmente *miméticos*. No mito, com efeito, estabelece-se uma relação de *equivalência* com o objeto – este sempre indefinível porque ainda não coisificado; sua prática e discurso (do mito), confundidos e estranhos a qualquer referência abstratamente determinada, importam somente como *modo* de proferir, como *forma* que busca tornar sensível um acontecimento originário, seu objeto necessariamente indecifrável. Como observam Adorno e Horkheimer, “O mito queria relatar, denominar, dizer a origem...”

“Mas também expor, fixar, explicar”.⁶ Então esse mesmo elemento *mimético*, logo estilizando-se em formas comprovadas magicamente, motivará um débil desenvolvimento inicial – nada autônomo, apenas restrito à atestação mágica de determinadas relações tonais, passos de dança, padrões rítmicos, narrativas e construções estereotipadas – mas um desenvolvimento inicial de certa legalidade estética, “um primeiro passo na superação do naturalismo por uma fixação de 'estilo’”.⁷ Essas primitivas manifestações estéticas, no entanto, não passaram de veículos padronizados de efeitos mágicos, enquanto estiveram indiferenciadamente engolfadas no frenesi monista do magismo.

⁶ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: ed. Jorge Zahar, 1985, p. 19.

⁷ WEBER, Max. *Rejeições Religiosas do Mundo e suas Direções*. in: *Ensaio de Sociologia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: LTC editora, 1982, p. 390.

Já a posterior sublimação judaico-cristã da concepção de salvação e racionalização das práticas salvíficas religiosas, num conjunto determinado de princípios universalistas sistematizados em oposição aos valores “deste mundo”, tenderá a uma relação cada vez mais tensa com os valores estéticos. Para sua ética religiosa de interesses sublimados, importará antes o significado intelectual salvífico das coisas, dos atos e da divindade, em detrimento da sua forma sensível – dispensável e pecaminosa herança do magismo, que seus profetas emissários condenarão insistentemente.

“Um carpinteiro, por exemplo, serra uma árvore fácil de manejar. Depois lhe tira cuidadosamente toda a casca, trabalha a madeira com habilidade e fabrica o móvel, útil para as necessidades da vida. Terminando o trabalho, ele recolhe as sobras de madeira, as emprega para preparar a comida e se farta. Da sobra de tudo, que não serve para nada, madeira retorcida e cheia de nós, ele a pega e a esculpe nos momentos de lazer. Para se distrair, modela a madeira com capricho, e lhe dá o formato de um homem ou de um animal desprezível... A seguir, prepara-lhe um nicho digno dele, e o coloca na parede, prendendo-o com um prego. Toma esses cuidados para que não caia, sabendo que o ídolo não pode cuidar de si mesmo: é apenas uma imagem e precisa de ajuda. Entretanto, logo em seguida lhe dirige orações... sem se envergonhar de ficar falando com uma coisa sem vida. Para a saúde, invoca o que é frágil. Para a vida, faz súplicas àquilo que é morto. Para um auxílio, pede ajuda àquilo que não tem experiência. Para uma viagem, dirige-se a quem não pode dar um passo. Para seus negócios, trabalhos e sucessos nos empreendimentos, pede forças a quem não tem força nenhuma nas mãos”⁸

“As religiões salvadoras desvalorizaram a forma como contingente, como algo da criatura que afasta do significado”⁹ verdadeiro, espiritual, abstratamente universal dos atos e dos acontecimentos; reconhecendo e promovendo, embora, como resultado da própria renúncia profundamente desdenhosa, a especificidade desse fazer mundano.

Apesar de permanente, essa tensão entre a esfera estética e a ética religiosa não foi suficiente para expulsar de vez, a arte, numa direção que progredisse à margem das diretrizes religiosas. Isto porque o interesse consciente dos objetos de arte voltou-se predominantemente (e ingênuamente, acrescenta Max Weber), na medida crescente da influência do cristianismo, para o *conteúdo*. Um conteúdo religioso, conciliatório, capaz de frear, não por incapacidade mas por desinteresse, inclusive os progressos formais emancipatórios da arte helenística e os progressos, em alguns casos notáveis, ocorridos durante os vários séculos seguintes da Idade

⁸ SABEDORIA, cap. 13, vers. 11 a 19

⁹ WEBER, Max. *Rejeições Religiosas do Mundo e suas Direções*. in: *Ensaio de Sociologia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: LTC editora, 1982, p. 391.

Média, estes últimos nunca suficientemente compreendidos como atinentes a uma legalidade própria.

Referindo-se aos primeiros artistas cristãos, Gombrich observará que eles

“estavam familiarizados com os métodos de pintura helenística... eram perfeitamente capazes de evocar mentalmente a ideia de uma figura humana com meia dúzia de pinceladas mais ou menos irregulares. Mas também sentimos que esses efeitos e estratagemas não lhes interessavam muito. A representação pictórica deixara de existir como uma coisa bela per se. A sua principal finalidade era agora recordar aos fiéis exemplos do poder e da misericórdia de Deus... parecem mostrar que a humanidade tinha começado a se preocupar com outra coisa além da beleza terrena... Não é apenas nas obras religiosas... que podemos observar essa mudança de interesse. Essas figuras retratam as pessoas que testemunharam e finalmente aceitaram a ascensão do cristianismo, o que significou o fim do mundo antigo.”¹⁰

Enquanto seu interesse consciente esteve assim ingênuamente voltado para o conteúdo, a arte não foi mais que um veículo útil, às vezes agradável, para comunicar valores exteriores.

A história da emancipação e autonomização da arte será a história do progressivo *redirecionamento formal* do seu interesse consciente. Ênfase cada vez maior na logicidade interna, nos aspectos *técnico-formais* do trabalho e dos objetos estéticos que traduzirá, immanentemente, o desenvolvimento histórico global do intelectualismo e da racionalização da vida. Movimento particular, estético, de autorreflexão que corresponderá ao movimento da emergente figura histórica global da subjetividade autorreflexiva.

*

Uma vez robustecido esse caminho, chegamos à Renascença.¹¹

Restringindo as realizações desse período ao que mais diretamente nos interessa, diremos que a Renascença representa o despertar daquela consciência reflexiva, figura histórica da subjetividade. Radical a ponto de intuir e instaurar sua propriedade, sua especificidade histórica... não a ponto de fazê-lo a partir de si mesma. A renascença funda-se

¹⁰ GOMBRICH, E. M. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: ed. LTC, 2000, p. 78.

¹¹ Adorno diz sobre o Renascimento, na sua *Teoria Estética*: “... a construção é a única forma do momento racional hoje possível na obra de arte, tal como no começo, no Renascimento, a emancipação da arte relativamente à heteronomia cultural foi acompanhada pela descoberta da construção – então chamada 'composição'”. ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: ed. 70, 2006, p. 72.

conscientemente, autorreflexivamente; ela mira o horizonte histórico da Antiguidade Clássica – se não definido, suficientemente determinado para importar um *ideal cultural*; e suficientemente indeterminado para permitir certo exercício *experimental*. *Experimentação*: isto define, bem a propósito, a racionalidade estética em vias de emancipação do Renascimento, na sua especial relação com a tradição. Brunelleschi (1377-1446), primeiro expoente desse período da história da arte, “viajou para Roma e mediu as ruínas de templos e palácios, fazendo esboços de suas formas e ornamentos”, mas “jamais sua intenção foi copiar literalmente esses antigos edifícios”. O que ele buscava era “a criação de um novo processo de construção, em que as formas da arquitetura clássica fossem livremente usadas para criar novos modos de harmonia e beleza”.¹²

Nesse breve comentário de Gombrich sobre o modo de proceder do arquiteto florentino, concentram-se os traços fundamentais do *espírito* da Renascença. Brunelleschi dirige-se, veementemente, para seu horizonte greco-romano e filia-se, decidido, a essa tradição essencialmente oposta, segundo seu julgamento, à tradição “medieval”, estorvadora. Mas tal deslocar-se de um horizonte histórico a outro, apenas indica ligeiramente sua especificidade; o decisivo é que Brunelleschi e seus pares, na esteira do incremento da racionalidade subjetiva, dirigem-se à Antiguidade Clássica afoitos por esmiuçá-la, analisá-la... medí-la.

O grande feito da Renascença não foi re-suscitar, mas sistematizar intelectualmente e dominar a íntima constituição *técnico-formal* das invejáveis realizações da Antiguidade Clássica – sistematizar e dominar intelectualmente a íntima constituição técnico-formal de um ideal cultural mais ou menos indefinido, revitalizando-o experimentalmente como algo próprio. Pelo que as formas da “Antiguidade Clássica” – inferidas, aliás, a partir de um conjunto limitado de ruínas – acabaram servindo, no fundo, como um pretexto bastante adequado para o exercício estético de certa *calculabilidade* nascente que, intensificando-se, logo desprende-se para a criação de “novos modos de harmonia e beleza”.¹³

O desenvolvimento autônomo da logicidade interna da esfera estética está potencialmente conquistado no Renascimento. Além disso, o tradicional conteúdo religioso da arte diversificou-se consideravelmente até aqui – uma vez que “os próprios poderes que a arte adquirira tornavam impossível ao artista concebê-la apenas como um meio de transmissão do

¹² GOMBRICH, E. M. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: ed. LTC, 2000, págs. 155-156.

¹³ *Ibid.*, p. 156.

significado da história sacra”¹⁴–, incorporando gradativamente aquela atenciosa referência e reverência mimética “à beleza e às graças da vida” do paganismo antigo. E tanto e tão bem o fizeram, que efetivaram o conceito clássico-pagão da arte como *mimesis da natureza* até o esgotamento, até sua mais sóbria categorização e domínio.

Desde a internacionalização e consolidação dos valores renascentistas na Europa, a partir do século XV, descontadas exceções surpreendentemente raras, os produtos estéticos estiveram (além de a temas religiosos) insistentemente referidos, ora mais naturalmente, ora mais idealmente, à beleza e às graças da vida; determinação ainda exterior, funcional, de seu conteúdo, que – embora tenha decididamente intensificado sua logicidade interna e permitido diferenciar suas aplicações – determinará de forma hegemônica a direção *representativa* (mais ou menos heterônoma) das realizações artísticas, nos quatro séculos seguintes.¹⁵

*

A arte referiu-se prioritariamente a conteúdos exteriormente determinados que limitaram sua completa autonomia, enquanto o mundo fez algum *sentido*, enquanto foi possível delimitar e congregar cada uma das esferas valorativas correspondentes aos interesses plurais da subjetividade, em vias de emancipação, sob uma ou outra instância metafísica doadora de sentido unificador.

O Romantismo representa, esteticamente, a mesma agonia histórico-filosófica do Idealismo, da sua pretensão a um *sentido* que unifique – por sua substancialidade, e conferindo substancialidade – às várias dimensões e direções valorativas particulares, cada vez mais auto-referentes, da vida humana.¹⁶ (O que foi o Idealismo, em sua mais bem acabada construção filosófica, senão a engenhosa tentativa de evitar a completa dissolução histórica do *sentido do mundo*, recorrendo exatamente ao agente histórico desagregador por excelência, a subjetividade?) Idealismo e Romantismo, fundamentalmente irmanados, travam, com efeito, o

¹⁴ Ibid., p. 186.

¹⁵ “A vida de um artista nunca fora isenta de dificuldades e angústias, mas uma coisa pode ser dita a favor destes 'bons tempos antigos': nenhum artista necessitava perguntar-se por que viera a este mundo. Em alguns aspectos, seu trabalho estava tão bem definido quanto o de qualquer outra vocação. Havia sempre retábulos a fazer, retratos a pintar; as pessoas queriam comprar quadros para seus salões, ou encomendavam murais para suas residências de verão e seus palacetes. O artista podia trabalhar em todas essas linhas de acordo com normas mais ou menos estabelecidas de antemão”. (GOMBRICH, 2000, p. 361)

¹⁶ “É possível considerar a poesia neo-romântica em seu conjunto como a tentativa de resistir a tal dissolução e de restituir à linguagem, como aos outros materiais, algo da sua substancialidade”. (ADORNO, 2006, p. 27)

mesmo esforço: encontram na subjetividade emancipada e hipertrofiada, o princípio agente universal, a exata *figura histórica da modernidade*; acontece que tal agente, a subjetividade moderna livre e reflexiva – a “idéia que se sabe a si mesma” hegeliana – revela-se essencialmente (e universalmente) desagregadora.

A exata figura da modernidade é a encarnação histórica dessa radical antinomia derivada do Iluminismo. E se o Idealismo, para efetivar sua ansiada totalidade, acabará suprimindo unilateralmente essa antinomia, fazendo coincidir plenamente conceito e coisa, espírito e mundo, em um fim neutralizado da história,¹⁷ o Romantismo a intensificará até motivar, a partir de si, os primeiros testemunhos intraestéticos consistentes da *condição moderna* – dentre os quais destacaremos, em seguida, a célebre *Carta de Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal; e *O Quarto Duplo*, de Charles Baudelaire.

1.3. MODERNIDADE, AUTONOMIA E REIFICAÇÃO DA RACIONALIDADE ESTÉTICA

Datada de 22 de agosto de 1603 e endereçada a Francis Bacon pelo fictício Lord Felipe Chandos, a *Carta de Chandos* foi escrita por Hugo von Hofmannsthal e publicada pela primeira vez em 1902. Essa breve carta que o fictício Felipe, Lord Chandos, escreve para Francis Bacon desculpando-se por ter desistido inteiramente de sua atividade literária, é um magnífico testemunho das implicações *intraestéticas* do radical *desencantamento* e *perda de sentido do mundo* característicos da modernidade.

Na carta, Felipe ressent-se de “uma peculiaridade, um desajeito... uma doença do espírito” que o afasta imensamente de seus trabalhos literários anteriores, tornando-os irreconhecíveis, e o imobiliza num “estado de estagnação espiritual”¹⁸ que impede a

¹⁷ “Hegel, ao conceituar de maneira enfática a realidade efetiva como unidade de essência e existência, marginalizara justamente o que seria mais importante para a modernidade: a transitoriedade do instante pleno de significados, em que os problemas do futuro sempre prementes se entrelaçam em um nó. O velho Hegel eliminou da construção do acontecer essencial ou racional a própria atualidade contemporânea da qual deveria se originar a necessidade da filosofia...” HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Tradução: Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2002, p. 76.

¹⁸ HOFMANNSTHAL, H. V. *Uma Carta*. Tradução: Marcia Cavalcante Schuback publicada na Revista Viso – cadernos de estética aplicada, nº8 / jan-jun de 2010, p. 3. (Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=56>)

realização de outros trabalhos. Tudo, à primeira vista, parece efeito de mero embaraço psicológico do autor, estado mais ou menos inevitável e passageiro, comum às maturações eruditas, afetadas, quando voltam-se criticamente para suas realizações juvenis – “ainda sou o mesmo homem que aos dezenove anos escreveu *A nova Paris, Sonho de Dafne, Epithalamium..?*”¹⁹ Mas à medida que Felipe prossegue esforçando-se para “expor seu íntimo”, “mostrar-se inteiramente”, seus sintomas remetem todos a uma privação, uma causa mais profunda – historicamente, objetivamente determinada. “Para resumir: naquela época, eu acreditava, em meio a uma contínua embriaguez, que toda a existência era como uma grande unidade... Agora essas visões religiosas não possuem mais nenhum poder sobre mim.”²⁰

Felipe hesita diante do *não-lugar* da literatura, resultado do desencantamento moderno dos últimos vestígios do sentido histórico unitário, metafísico-religioso, do mundo; do qual irradiavam, dantes, as categorias – “aquela estrutura... cujo projeto e construção espirituais ardiam dentro de mim” – que garantiam limites seguros, coerência e substancialidade à atividade literária. “Fluía em mim, naqueles dias de vida feliz, como se de tubos nunca entupidos, o conhecimento da forma, daquela verdadeira e profunda forma interior... Um era o outro”²¹ – e agora? Perdida irremediavelmente a eficácia vinculante do cosmo global (o Um), perde-se também irremediavelmente a eficácia do cosmo categórico particular, até então confortavelmente subalterno (outro que era o Um) dos valores estéticos.

Felipe bate-se objetivamente com esta perda; constrange-o, objetivamente, a inanição historicamente determinada dos veículos abstratos, as categorias estéticas clássicas, que a língua tão legitimamente usava e agora “desmancham-se na boca como cogumelos apodrecidos”.²² A modernidade artística – assim como cada uma das outras esferas valorativas modernas, radicalmente particularizadas e autonomizadas – precisa *re-fundar-se* do lado de cá de um *abismo sem ponte*: a modernidade artística “não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade”.²³

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., p. 5.

²¹ Ibid., p. 4.

²² Ibid., p. 6.

²³ (HABERMAS, 2002, p. 12) HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Tradução: Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2002, p. 12.

Lamenta-se, naturalmente, a segurança perdida. O parêntese atônito em que os pensamentos e os gestos apenas *lançam-se no vazio*, vazando, impotentes, a impotente *teia de aranha* das categorias estéticas clássicas.

O que quer extrair de si mesmo a sua normatividade principia pela terra devastada:

*“... os gritos de morte ressoando nos muros cheios de musgo, as convulsões de corpos impotentes revirando-se uns sobre os outros, desesperos caçando uns aos outros, a busca enlouquecida de saídas (...) Você se lembra, meu amigo, das maravilhosas descrições feitas por Lívio das horas que antecederam a destruição de Alba Longa? Como as multidões erravam pelas ruas que não mais haveriam de ver... como se despediam das pedras do solo... Sim, meu amigo, carregava dentro de mim tanto essa imagem como a de Cartago”.*²⁴

A consciência moderna do tempo rompeu a forma tradicional do pensamento estético. “Mas havia ainda algo mais, algo mais divino, mais animal”, continua Felipe: a mesma consciência moderna do tempo, que rompeu a forma tradicional do pensamento estético... e exatamente porque rompeu a forma tradicional do pensamento estético, suspendendo suas delimitações categoriais, mobilizou materialmente “o presente, o mais pleno, o mais sublime presente.”²⁵ Das feições radicalmente instáveis, porém radicalmente desobstruídas da terra desencantada, devastada, onde funda-se a modernidade literária, Felipe logo elevará, em lugar do lamento inicial, a louvação corajosa do infinito das possibilidades emancipadas.

*“uma criatura de nada, um cachorro, um rato, uma barata, uma macieira curvada, uma pista sinuosa sobre o morro, uma pedra cheia de musgo... impõem-se para mim com tamanha abundância, com tamanha presença de amor que meu olho feliz não consegue fixar-se em nenhum ponto morto ao redor(...) Sinto em mim e em torno de mim um jogo de interação excitante e simplesmente infinito. E dentre as matérias que jogam e brincam umas com as outras, não há nenhuma rumo a qual eu não gostaria de lançar-me e com ela imiscuir-me”.*²⁶

Trata-se da irrupção acachapante de outra, moderna Beleza – aquela tão bem compreendida por Baudelaire. Abstraindo-se a diferença fictícia – Felipe escreve do século XVII e precisa retirar seus exemplos do campo, enquanto Baudelaire está visceralmente

²⁴ HOFMANNSTHAL, 2011, p. 8.

²⁵ Ibid., p. 8.

²⁶ Ibid., p. 9.

imerso na cidade – teremos em questão, de fato, uma idêntica (nova) ordem de manifestações da Beleza: manifestações invariavelmente colhidas de ocorrências fragmentárias, transitórias, até então esteticamente interdidas (geralmente como coisas insignificantes, frívolas ou torpes) porquanto resistiam historicamente à acomodação, mais ou menos dócil, nas obras determinadas segundo as estáveis balizas categóricas da beleza, do gosto e da dignidade da arte pré-moderna. Era natural que os artistas modernos encontrassem exatamente em tais ocorrências, por seu antagonismo, o fermento conteudístico historicamente retesado do *novo* que ora se lhes impunha, e cuja emancipação modificará decididamente seu caráter e seu procedimento estrito (técnico-formal, intraestético) numa direção “mais apta a essa enorme tarefa”²⁷ exigida pela modernidade. “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...”²⁸

*

O famoso volume d'*Os Pequenos Poemas em Prosa*²⁹ de Baudelaire, corresponde exemplarmente a esse estado de coisas. Sua disposição, “em pedaços” ligeiros e desvinculados, atende ao caráter circunstancial irrequieto dos conteúdos que agora mobilizam obsessivamente a atenção do autor, funcionando como equivalentes literários dos “expeditos e menos custosos” *croquis de costumes* – meios bastante adequados, segundo Baudelaire, para a captação fidedigna dos movimentos rápidos da “metamorfose incessante das coisas exteriores”,³⁰ e adaptação poética “aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência [da vida moderna ordinária]”³¹ desafiadoramente dinamizada e dissonante.

Mas isso ainda diz pouco: o que está em jogo não é o célere registro jornalístico da

²⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Pintor da Vida Moderna*. in: *Sobre a Modernidade*. Org. Teixeira Coelho. São Paulo: ed. Paz e Terra, 1996, p. 12.

²⁸ Ibid.

²⁹ Publicado integralmente em 1867, após a morte do poeta, com o título: *Petits Poèmes En Prose*.

³⁰ BAUDELAIRE, 1996, p. 11.

³¹ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*. Tradução de Gilson Maurity. Rio de Janeiro: ed. Record, 2006, p. 17.

modernidade. Decisiva nessa modificação, na verdade essa implosão técnico-formal, forçosa e conscientemente levada a cabo em atenção à resistência dos conteúdos estéticos recentemente emancipados, é a pretensão de que a objetivação literária justamente desses *pedaços tortuosos* – a objetivação literária constituindo-se desde a dialeticidade toda peculiar de determinadas banalidades insuportavelmente dissonantes, ou seja, de alguma forma radicalmente *particulares*, seja capaz de deslindar o que estas, e somente estas, sugerem de *eterno* no moderno.

Felipe expressa isso maravilhosamente:

*“E por vezes comparo-me em pensamento com Crasso, o orador, de quem se conta ter amado tanto um dos peixes de seu aquário, uma moreia mansa, um peixe calado, escuro e de olhos vermelhos que fez dela um de seus interlocutores. E quando Domício o censurou por ter vertido lágrimas pela morte desse peixe, querendo assim mostrá-lo como idiota, Crasso lhe respondeu dizendo: 'Na morte do meu peixe, eu fiz o que você não fez na morte da sua primeira mulher e nem da segunda'. Não sei com que assiduidade esse Crasso com sua moreia me veio à mente como uma imagem de mim mesmo, no abismo desse século... Essa estória me toca bem de perto e a questão seria a mesma ainda que Domício tivesse vertido as lágrimas de sangue da dor mais honesta pela morte de suas mulheres. Pois ainda assim ele estaria sempre diante de Crasso e das suas lágrimas por uma moreia. E algo inominável compele-me para essa figura, cujo ridículo e miséria saltam aos olhos em meio a um senado que governa o mundo e delibera sobre os assuntos mais sérios... A imagem desse Crasso fica por vezes à noite em meu cérebro como uma agulha espetada em torno da qual tudo escurece, pulsa e aquece. É como se eu mesmo estivesse a fermentar, a soprar bolhas e espumas de mim, como se estivesse a efervescer. E tudo é uma espécie de pensamento febril, mas um pensamento num material mais imediato, mais fluido e incandescente do que a palavra. É igualmente um turbilhão, só que um tal que, diferentemente das palavras da linguagem, que parecem conduzir para o abismo, esse parece levar de algum modo para dentro de mim mesmo e para o seio mais profundo da paz”.*³²

O primeiro ímpeto de assunção estética dos conteúdos emancipados pela diluição do *sentido metafísico-religioso* do mundo pré-moderno, esperava de alguma forma, a partir desses fragmentos de desvalor, tradicionalmente resistentes à alocação sob o *sentido*, sugerir a e conduzir à instauração de um outro, um novo, um radicalmente novo sentido... mas *um sentido (moderno) do mundo*.

Objetivamente impossível, essa pretensão acabou conduzindo à afasia, *negação abstrata*, ou à gradual rejeição *determinada* do mundo como fonte direta de conteúdo e valor estéticos. Felipe, depois da louvação inicial, escolhe a primeira alternativa: está perfeitamente ciente da radicalidade do novo; sabe que o novo, suscitado pela modernidade, exige outra,

³² HOFMANNSTHAL, 2011, p. 10.

essencialmente outra literatura, outra linguagem capaz de abordar as “coisas [até então] mudas”;³³ e sua única certeza, ao final da carta, é a certeza de que não escreverá mais livro algum. Felipe cala-se, resignado, diante da enorme tarefa. Já Baudelaire insiste, teimosamente, em fundar a *eternidade* do moderno através desses (pretensamente substanciais) fragmentos de desvalor.

Voltemos aos *Pequenos Poemas em Prosa*:

Baudelaire busca a moderna Beleza *no mundo*. Seus pequenos poemas tematizam obsessivamente as irrupções daquela *substancialidade* dissonante peculiar à modernidade: “estrelas negras” de sentido um tanto indefinível mas, acreditava-se, objetivamente disponíveis à determinação estética – que, em Baudelaire, realizar-se-á segundo três estratos relativamente distinguíveis. O primeiro desses estratos o aproxima da rejeição abstrata de Felipe, pelo que sua (in)determinação estética consiste apenas em apontar preguiçosamente (imediatamente) a Beleza, por cima e para além das tensões mundanas; como o *estrangeiro*, personagem do primeiro dos poemas reunidos no livro, *L'Étranger*, que depois de esquivar-se, indolente, a toda vinculação determinada com *o vivo*, diz amar somente “as nuvens... as nuvens que passam lá longe... as maravilhosas nuvens!”³⁴. O estrangeiro e sua beleza (estrangeira) saltam ambos, soberba e abstratamente, por cima do mundo. Mas não demora muito, e sobre essa volúpia indolente, posto que indeterminada – responsável por certa vagueação mareada, presente em boa parte dos textos de Baudelaire – impõe-se, *irresistivelmente*, a substancialidade dúbia do moderno.

“Um aroma infinitesimal da mais original escolha, ao qual se mistura uma levíssima umidade, flutua nessa atmosfera, onde o espírito sonolento é embalado por uma sensação de estufas aquecidas. A musselina chora abundantemente diante das janelas e diante do leito; ela se derrama em cascatas de neve. Sobre esse leito está deitado o Ídolo, a soberana dos sonhos. Mas como ela está aqui? Quem a trouxe? Que poder mágico instalou-se nesse trono de devaneios e volúpia? Que importa! Ei-la! Eu a reconheço! São esses olhos cuja flama atravessa o crepúsculo; esses sutis e terríveis olhares que eu reconheço em sua assustadora malícia! Eles atraem, eles subjagam, eles devoram o olhar do imprudente que os contempla. Já estudei muitas vezes essas estrelas negras que comandam a curiosidade e a admiração”.³⁵

³³ Ibid., p. 11.

³⁴ BAUDELAIRE, 2006, p. 19.

³⁵ Ibid., p. 31.

A desgraçada comoção que a irrupção de tais *estrelas negras* – percebidas como irrupções fragmentárias substanciais do moderno *através* da cotidianidade tediosa – impinge a Baudelaire está especialmente inscrita em outros dos seus pequenos poemas em prosa, *O Quatro Duplo (La Chambre Double)*. Registro literário inestimável da condição aporética em que instalara-se a sua literatura. A literatura.

N'O *Quarto Duplo*, Baudelaire percebe suas *estrelas negras* após uma relativamente longa enlevação naquelas “ondulações do devaneio” abstrato; a princípio, é como se a substancialidade pudesse resultar de uma suficiente intensificação do devaneio. Suas *estrelas negras* são as *soberanas dos sonhos*. “Não! Não há mais minutos, não há mais segundos; o tempo desapareceu; é a Eternidade que reina, uma eternidade de delícias”.³⁶ Estamos no nono parágrafo da breve *comoção* – ainda na porção inicial, deliciosa, plena, do quarto; ainda algo do *cômodo* cosmo clássico. “Um quarto que parece um devaneio, um quarto verdadeiramente *espiritual*...”³⁷

“Mas uma pancada terrível, fortíssima, ressoou na porta e, como nos sonhos infernais, pareceu-me que recebia um golpe de uma enxada no estômago. E depois um espectro entrou. É um oficial de justiça que vem me torturar, em nome da lei; uma infame concubina que vem exibir sua miséria e juntar as trivialidades de sua vida às dores da minha; ou então um jovem secretário de diretor de jornal que vem reclamar a entrega de um manuscrito. O quarto paradisíaco, o Ídolo, a soberana dos sonhos... toda aquela magia desapareceu com o golpe disparado pelo espectro... esse perfume de um outro mundo, com o qual eu me embriagava com uma sensibilidade aperfeiçoada, ei-lo substituído por fétido odor de tabaco misturado a um mofo nauseabundo. Respira-se aqui, agora, o ranço da desolação”.³⁸

Baudelaire poderia, como preferiu fazer Felipe, compreender o golpe como interrupção acidental e redirecionar seus esforços, sempre e *imediatamente*, para as delícias estáveis, embora de curto fôlego, do eterno abstrato – mesmo que dizer “para dentro de si mesmo e para o mais profundo seio da paz”.³⁹ Mas adivinha-se, na inteireza do golpe, o segundo estrato da tentativa de apreensão literária de um *sentido moderno do mundo*. Cada

³⁶ Ibid., p. 33.

³⁷ Ibid., p. 31.

³⁸ Ibid., p. 33.

³⁹ HOFMANNSTHAL, 2011, p. 10.

estrela negra (étoile noire), cada um destes fragmentos dinâmicos, “maliciosos... que comandam a curiosidade e a admiração [modernas]”, *determinará* (e fatalmente frustrará) o delicioso devaneio – daí a desconfiança com que Baudelaire se aproxima, depois de as ter “estudado muitas vezes” .⁴⁰ Cada *estrela negra* vem *negar determinadamente* o devaneio abstrato, violentando-o no “Tempo que reina soberano agora”⁴¹ – sintetizando-os. E sensificando a propriedade *básica* do moderno: estarem necessariamente confundidas, nele, a promessa (digamos, instalada, quase ao alcance da mão) da efetivação histórica, radicalmente livre, de um *novo sentido*; e a impossibilidade de qualquer *sentido substantivo do mundo*.

Se as *estrelas negras* são as cifras objetivas do *sentido* (e *Beleza*) *demoníacos do moderno*, a arte deve ser a “imitação [dessas] harmonias do inferno”.⁴²

Baudelaire, logo em seguida, formulará ainda mais acuradamente o problema. Compreendendo, enfim, que essa referência insistente aos fragmentos dissonantes do mundo, longe de efetivar, objetivamente, um *novo sentido*, não faz senão tematizar, indefinidamente, o estado aporético (*demoníaco*), este sim substancial, da própria subjetividade – “[esse] ambiente de eterno desgosto... está bem dentro de mim”,⁴³ diz Baudelaire, mantendo o tom do texto. Toda *comoção* fora autorreferente.

No mundo moderno desencantado, avesso à efetivação da *Beleza* – avesso à determinação estética de um *sentido*, porque avesso à efetivação de qualquer *sentido metafísico* – a subjetividade literária vê-se reenviada sempre a si mesma: *alegorizando* a “logicidade do Absurdo”⁴⁴ em que transformou-se a racionalidade global exterior.

*

Em Baudelaire estão assim *alegorizados*, o estado moderno do movimento de desencantamento do mundo e sua absurda implicação histórica, a recaída no *mito* – conforme a famosa formulação filosófica, por Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*,

⁴⁰ BAUDELAIRE, 2006, p. 33.

⁴¹ Ibid., p. 35.

⁴² Ibid., p. 127.

⁴³ Ibid., p. 35.

⁴⁴ Ibid., p. 113.

daquilo que o poeta percebia como o caráter *demoníaco* da modernidade: a racionalidade, que fora a inestimável força histórica propulsora do desencantamento do mundo e da emancipação da subjetividade, livrando-nos da primitiva coerção exterior de potências e entidades naturais e sobrenaturais terrivelmente despóticas; em seguida, da coerção exercida pelo cosmo metafísico totalitário da *ordo medieval*... essa mesma racionalidade – que impulsionara a subjetividade até seu máximo *esclarecimento* e (potencial) emancipação de quaisquer coerções exteriores no advento da modernidade – acaba degenerando em nova instância totalitária. Isto porque a perda de substancialidade do mundo (agora minuciosamente analisado, desqualificado e finalmente disponibilizado como mecanismo a ser dominado pelo espírito do capitalismo) lograda historicamente pela racionalidade subjetiva, determinará também a perda de substancialidade, ou seja, a restrição quantitativa e utilitária, da própria experiência subjetiva, num “processo automático e autônomo que emula a máquina que [ela mesma, a subjetividade] produz”.⁴⁵

Tecnicamente eficaz, mas às custas de seu caráter crítico-reflexivo – sua exigência clássica de pensar o pensamento para além da instrumentalidade, para além desse mecanismo automático e autônomo de *calculabilidade* – a racionalidade científica da modernidade reifica-se então como *segunda natureza* duplamente coercitiva. “A dominação da natureza traça o círculo dentro do qual a *Crítica da razão pura* banuiu o pensamento”.⁴⁶

O demoníaco, por Adorno e Horkheimer:

“É o novo... que o juízo filosófico visa e, no entanto, ele não conhece nada de novo, porque repete tão-somente o que a razão já colocou no objeto. Mas este pensamento, resguardado dos sonhos de um visionário nas diversas disciplinas da ciência, recebe a conta: a dominação universal da natureza volta-se contra o próprio sujeito pensante; nada sobra dele senão justamente esse 'eu penso' eternamente igual que tem que poder acompanhar todas as minhas representações. Sujeito e objeto tornam-se ambos nulos”.⁴⁷

Em Baudelaire está, insisto, *alegorizada* esta condição da racionalidade moderna. Digamos que este seu procedimento ainda não é radicalmente autônomo, porque a *alegorização* é um procedimento compositivo intermediário. Representa uma intensificação

⁴⁵ ADORNO/HORKHEIMER, 1985, p. 33.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., pp. 33-34.

intraestética da racionalidade subjetiva, porquanto descobre “todo o ambiente bem dentro de si”; no entanto, ainda precisa sempre determinar a subjetividade *a partir de* ou *junto com* ocorrências (dissonantes) exteriores, mais ou menos diretamente referidas, ainda precisa *tematizá-la, figurá-la, representá-la*. Por isto, não alcança aquilo que será a máxima autonomização e mimetização intraestética da racionalidade global reificada, suscitada a partir das formulações mais radicais das vanguardas, no início do século XX.

*

As vanguardas⁴⁸ prolongam os gestos de Baudelaire. Seus gestos são basicamente os mesmos gestos, postos na mesma esteira do desencantamento: a emancipação de materiais historicamente interditados; a descoberta da substancialidade peculiar ao moderno na *nova e aporética* condição da subjetividade; e o conseqüente envio do interesse artístico, desde a costumeira representação de conteúdos mundanos e/ou metafísicos exteriores, para a própria racionalidade estética, constituindo-a como esfera valorativa particular autônoma... mas radicalizados na direção de uma *intencionalidade não-representacional (autorreferente)* – que extirpará o resquício de referência direta a qualquer coisa exterior pretensamente substancial, ou seja, o resquício de heteronomia ingênua desse moderno inicial; e introjetará, e mimetizará definitivamente a logicidade absurda da racionalidade moderna global. Se Hofmannsthal e Baudelaire problematizavam a disposição tradicional da linguagem poética, acusando sua inanição histórica, e esperando a determinação de outra linguagem a partir da referência a ocorrências exteriores que julgavam especialmente imbuídas de uma nova (dissonante) substancialidade, até estacarem ante o incontornável desencantamento do mundo moderno... a começar pelos seus manifestos, as vanguardas efetivarão o passo seguinte, “ao fundirem a linguagem poética com uma linguagem totalmente crítica, metalingüística... na produção de um texto novo... em si mesmo um exemplo de renovação e vanguarda”.⁴⁹ A linguagem poética voltar-se-á então, completamente, para sua *logicidade inerente*, cerrando de vez sua autonomia: se Baudelaire ainda *discursava* sobre a condição demoníaca da subjetividade

⁴⁸ Às vanguardas correspondem, aqui, aquelas tentativas de ruptura estética radical, veiculadas sobretudo através de manifestos – a partir de 1909, ano da publicação do primeiro destes manifestos, em Paris, o *Manifesto Futurista*, até 1924, ano da publicação do *Manifesto do Surrealismo*, por André Breton.

⁴⁹ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro – apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: ed. Record, 1987, p. 10.

moderna, tecendo suas pretensas correspondências exteriores, as vanguardas introjetarão o mesmo problema como seu *procedimento compositivo*, ou seja, como problema a ser experimentado no trato intratécnico de linha, cor, ritmo, palavra e métrica, pela subjetividade intraestética.

“É preciso destruir a sintaxe... A sintaxe era uma espécie de intérprete ou de cicerone monótono. É necessário suprimir este intermediário, para que a literatura entre diretamente no universo e se incorpore nele.”

MANIFESTO TÉCNICO DA LITERATURA FUTURISTA, 1912.⁵⁰

“A pergunta a respeito da qualidade casual da personalidade é de segunda ordem. A personalidade revela-se na sua expressão em linha, cor, tom, ritmo, palavra e métrica.”

ARTE: NOVA SECESSÃO, Relatório preliminar, 1911.⁵¹

*“**Destruição:** das sintaxes já condenadas pelo uso... do adjetivo, da pontuação, da harmonia tipográfica, dos tempos e pessoas dos verbos, da orquestra, da forma teatral, do verso e da estrofe, das casas... **Construção:** Técnicas ou ritmos renovados sem cessar.”*

A ANTITRADIÇÃO FUTURISTA, Manifesto-Síntese, 1913.⁵²

“Responder a todo problema posto pela vida contemporânea, tais como: a) cumprir um trabalho sobre o vocabulário... b) substituir a métrica convencional... c) revolucionar a sintaxe... d) renovar a semântica das palavras e dos nexos...”

CARTA DE MAIAKOVSKI SOBRE O CUBOFUTURISMO, 1922.⁵³

“Preparem a ação do gêiser de nosso sangue –

(...)

das imagens

por cima dos regulamentos do

BELO e de seu controle

isto não é para os abortos que adoram ainda seu umbigo.”

MANIFESTO DADÁ, 1918.⁵⁴

Quem, a partir de agora, pretender lidar a sério nesta esfera, verá a subjetividade literária cada vez mais constrangida à sisífica tarefa de determinação da *racionalidade poética autorreferente* – seu novo (*conteúdo*) *super abstrato*. Mais nada. Essa rejeição da mundaneidade e autonomização radicais da esfera estética, consumadas nas vanguardas

⁵⁰ Ibid., p. 95.

⁵¹ Ibid., pp. 108-109.

⁵² Ibid., pp. 118-119.

⁵³ Ibid., p. 124.

⁵⁴ Ibid., p. 148.

artísticas, implicará a total rejeição da sua *função representativa*. Acontece que, até aqui, a *função representativa* sustentava-se como uma espécie de fundamento intocável da arte.⁵⁵ Portanto, a revolta da arte contra a exterioridade tornar-se-á a revolta da arte contra o que parecia garantir o seu fundamento. A *virada vanguardista* não é apenas autorreferente, é autocrítica. E não negará parcialmente a tradição, como faria um novo estilo, mas *a tradição como tal*, concluindo o longo processo de autonomização da esfera estética, ao mesmo tempo em que suprassume seu conceito tradicional. A arte, pós-vanguarda, “transformar-se-á qualitativamente e tornar-se-á um *Outro*”.⁵⁶ Como demonstraremos no próximo capítulo, a partir da interpretação de dois dos seus mais exitosos frutos: *Esperando Godot*; e *Fim de Partida*.

⁵⁵ Assim, a história do *belo artístico* pré-vanguardista pôde ser exemplarmente sintetizada por Hegel em função da progressiva determinação de um conteúdo exterior maximamente digno, a ideia absoluta, em uma forma sensível, através de materiais cada vez mais espiritualizados.

⁵⁶ ADORNO, 1970, p. 12.

2. O VIR A SER DA ARTE COMO DOMÍNIO ESTÉTICO DA NATUREZA E DESSENSIBILIZAÇÃO DO ESPÍRITO

2.1. O DOMÍNIO ESTÉTICO DA NATUREZA

O salto qualitativo vanguardista até a efetivação da *nova figura autorreflexiva* da esfera estética determinou outro conceito de arte,

*“cuja peculiaridade podemos encontrar no fato de que a subjetividade do artista se sobrepõe a seu material e a sua produção, uma vez que ela não é mais dominada pelas condições dadas de um círculo, já determinado em si mesmo, do conteúdo como da forma, antes retém sob seu inteiro poder e escolha tanto o conteúdo como o modo de figuração do mesmo. (...) a habilidade e a utilização subjetiva dos meios artísticos se elevam a assunto objetivo das obras de arte”.*⁵⁷

No capítulo anterior, acompanhamos como a subjetividade artística foi abstraindo dos conteúdos da realidade exterior desencantada e desvencilhando-se das diretrizes formais preestabelecidas, tradicionalmente vinculadas à sua função representacional, até elevar o próprio procedimento compositivo (ou seja, elevar a si mesma) a conteúdo privilegiado, a assunto objetivo das obras de arte. Todavia, dizer que a subjetividade artística foi “abstraindo”, embora tenha permitido compreender a inserção do processo de autonomização da arte no progresso global da racionalização do mundo, quase ocultava a outra relação constitutiva fundamental do movimento que conduziu, imanentemente, a autonomização da esfera estética; exatamente a que Hegel destaca no trecho supracitado, e que conduzirá nossas reflexões a partir de agora: *a relação de progressiva dominação da subjetividade artística sobre os seus materiais.*

*

Na *Estética* hegeliana, a condição da subjetividade sob o conceito tradicional-representacional da arte encontra-se sintetizada com maestria,⁵⁸ deste modo: a subjetividade artística está referida a um conteúdo maximamente digno, e deve representá-lo numa forma concreta e sensível; cabendo-lhe, portanto, para a produção do *belo*, a mediação conciliadora deste “duplo aspecto: *em primeiro lugar*, um conteúdo, uma finalidade, um significado; *a seguir*, a expressão, o fenômeno, e a realidade deste conteúdo; *em terceiro lugar*, os dois aspectos de tal modo interpenetrados que o exterior e particular aparecem exclusivamente como exposição do interior.”⁵⁹

Note-se que a subjetividade e todos os demais elementos da esfera estética constituem-se em função da determinação do conteúdo, não havendo “na obra de arte nada que não tenha relação essencial com o conteúdo e o exprima.”⁶⁰

_Mas o que é, em si mesmo, tal conteúdo cuja centralidade afirma-se com tanta veemência?

_Chamemo-lo, por ora, na mesma (des)medida da sua indeterminação, “ideia absoluta”.

_E como algo tão indeterminado pode ser objeto da subjetividade estética?

_“Inicialmente, trata-se apenas de uma necessidade não satisfeita e de uma insuficiência no sujeito... esta deficiência logo se mostra como uma inquietação, uma dor, como algo *negativo* que precisa superar-se como negativo”.⁶¹ A ideia absoluta é, antes de tudo, a significação *puramente interior* de um conteúdo subjetivo irrealizado, o possível, o ainda-não, anseio, fome.

_E daí?

_Tal qual nossas demais necessidades, o interesse pela beleza, o interesse pela arte assenta na exigência de realizar na objetividade o que inicialmente se encerra (como, negatividade, como anseio e dever) no subjetivo e interior. (A ideia absoluta é princípio:) a subjetividade naturalmente se empenhará para negar cada limitação daquele estado negativo

⁵⁸ Como observa Peter Bürger, e veremos em seguida, Hegel compreendia tão bem a dinâmica dos elementos constituintes do conceito tradicional-representacional da arte, que foi capaz de antever os traços básicos da sua supressão histórica, especulando sobre os desdobramentos da arte romântica, ainda no início do século XIX.

⁵⁹ HEGEL, G. W. *Cursos de Estética*, v. I, trad. Marco Aurélio Werle e Olliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 110.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁶¹ *Ibid.*

inicial e *concretizar* seus anseios (a ideia absoluta é fim da atividade artística).

_Entendo que a subjetividade, no interior da esfera estética, deva *referir-se a...* deva colocar-se em função de um conteúdo valoroso para gradativamente concretizá-lo. Mas, neste caso, uma vez que o conteúdo a ser gradativamente concretizado só pode ser, desde o princípio, conteúdo subjetivo, a subjetividade não estaria sempre somente em função de si mesma?

_Exatamente! Trata-se de *objetivar o subjetivo*. Trata-se de *sujeitar a objetividade* – eis a ideia absoluta, o mais alto conteúdo concebível pela subjetividade, a expressão de si mesma, a liberdade.

Conforme seu conceito (seu *ideal*), a arte deve ser então a determinação concreta e sensível da liberdade da subjetividade; e três *formas particulares* perfarão a efetivação histórica desse ideal: *arte simbólica, arte clássica e arte romântica*. Mas não nos ocupemos diretamente deste estágio intermediário, já bastante conhecido, da formulação do problema por Hegel. A perspectiva que deveras interessa aqui é aquela da terceira parte da *Estética* – o *sistema das artes singulares* – “acerca da obra de arte na sua realização sensível. Porque é somente pelo fato desta realização sensível que a obra de arte vem a ser uma obra concreta, um indivíduo real, delimitado, que baste a si próprio”.⁶² É somente pelo fato desta realização que o conceito da arte diferencia-se e vincula-se em um *mundo da arte real*; encetando, enfim, para além do ideal abstrato e das visões gerais do mundo que tal ideal criou, a dialeticidade mais específica da elaboração técnica dos materiais pela subjetividade intraestética.

Neste terceiro termo do “silogismo estético” do espírito absoluto, a subjetividade, devendo objetivar seus conteúdos *puramente interiores*, depara-se com a rudeza da materialidade *puramente exterior*, que não se deixará simplesmente sobrepujar e exigirá um demorado exercício de sucessivas tentativas de expressão, correspondentes ao sucessivo desenvolvimento dos diferentes gêneros componentes do sistema das artes singulares: desde a *arquitetura*, gênero pelo qual a subjetividade iniciará (cronológica e conceitualmente) seu périplo, naturalmente tão (in)determinada quanto permita a extrema rudeza do meios então disponíveis, até a mais dócil forma artística singular da poesia. (Hegel acompanha minuciosamente os estágios desse demorado exercício na sua *Estética*, durante seis centos de

⁶² HEGEL, G. W., *Curso de Estética: o sistema das artes.*, v. III, trad. Marco Aurélio Werle e Olliver Toller. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 4.

laudas). Condensêmo-lo:

No *sistema das artes singulares*, arquitetura, escultura, pintura, música e poesia definem os estágios da progressiva adequação da materialidade à auto-determinação sensível da subjetividade. Todavia (é preciso insistir:) “adequação” diz muito pouco. (É preciso insistir:) os materiais não se deixarão simplesmente sobrepujar; porque têm como seu atributo essencial, o próprio cerne da dialética: *resistência*. E uma vez que a intensificação da subjetivação, no interior da esfera estética, efetivar-se-á como progressiva diferenciação dos materiais, será antes a resistência destes materiais que condicionará a capacidade de determinação sensível da subjetividade. Diante de um enorme pedregulho maciço, material arquitetônico tomado à absoluta contingência da realidade empírica imediata, a possibilidade de a subjetividade literalmente insuflar-se ali será reduzida ao quase nada das suas categorias mais abstratas (*regularidade* e *simetria*) – isto porque, afinal de contas, um enorme pedregulho maciço é algo quase nada diferenciável.

Contudo, algo que resista não oferecerá sempre, ao mesmo tempo, a perfeita ocasião para o próximo exercício? A insistência nessa tímida elaboração arquitetônica (limando, justapondo, gretando, aparando...) incrementará vagarosamente o domínio intraestético da subjetividade sobre a materialidade resistente, até que ambas, diferenciando-se, conjuguem-se perfeitamente na produção do *belo ideal* – pela forma artística singular da escultura: quando aqueles blocos maciços, dantes impenetráveis, estarão suficientemente docilizados para oferecerem-se à auto-determinação da *individualidade espiritual sob a forma de uma manifestação material adequada, a única que lhe convém, a da sua própria corporeidade*.⁶³ Esta equilibrada imbricação sensível entre interioridade e exterioridade, naturalmente representará, para Hegel, do ponto de vista das formas singulares, a mais bem acabada efetivação do conceito da arte. Quando da sua figuração escultural, a subjetividade artística contém, digamos, numa medida exata, a resistência objetiva; ao (delicadíssimo) ponto de poder determinar-se com toda a independência, mas ainda *através* da materialidade. Acontece que o ideal da arte, a livre determinação sensível da subjetividade, não basta à subjetividade. Conquanto seja bela, essa *conjugação* ainda é limitação. Se a livre determinação da subjetividade progride inversamente à resistência dos materiais, não basta temperar esta resistência na exata medida de um invólucro corporal. Será preciso *subjugá-la* nos desdobramentos seguintes do seu demorado exercício expressivo... e é evidente que subjugar

⁶³ Ibid., págs. 97-98.

a resistência dos materiais equivalerá a subjugar a própria materialidade, no interior da esfera estética – primeiro, convertendo o espaço natural da escultura no espaço bidimensional da *pintura*; depois, reduzindo este à temporalidade (unidimensional) da *música* – até, finalmente, suprimi-la (a materialidade) no meio nulidimensional da *poesia*.⁶⁴

2.2. O ESPÍRITO DESSENSIBILIZADO

A irrefreável intensificação do poder de auto-determinação da subjetividade nessas três últimas formas artísticas singulares, mais do que romper aquele equilíbrio ideal do belo escultural, rompe a própria relação constitutiva do conceito hegeliano-tradicional da arte (quando transforma qualitativamente e abandona seu *elemento sensível*) ao minimizar a resistência dos materiais até convertê-los em meros *sinais*.⁶⁵ Hegel compreendera perfeitamente as implicações caducas desse rompimento:

“[neste momento] Através da arte... temos como objeto, diante dos olhos sensíveis ou espirituais, algo tão completo que seu conteúdo se esgota e se exterioriza sem que já nada permaneça de obscuro e interior, com o que desaparece o interesse absoluto”.⁶⁶

Isso que permanecia *obscuro* e resistia materialmente à expressão, justamente porquanto era o indício incômodo da relativa limitação do domínio da subjetividade, era também sempre o indício e a motivação, concretamente instalados na realidade exterior, para a constituição *necessária* do conteúdo e do procedimento compositivo subseqüentes – era, em suma, o que conferia substancialidade (e efetiva dialeticidade) à atividade subjetiva, no

⁶⁴ Cf. DUARTE, Rodrigo A. de Paiva, *A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias*. Revista ArteFilosofia, Ouro Preto, n. 2, p. 19-34, jan. 2007.

⁶⁵ Mesmo que sustentássemos a ideia de uma progressão qualitativa entre as artes singulares, continuaria sendo mais razoável perceber que o movimento de redução da materialidade resistente a mero *sinai* para expressão da subjetividade, repete-se também no interior de cada uma das artes singulares. Historicamente, os materiais arquitetônicos também serão extremamente docilizados. Em nossos dias, “o concreto [também] paira no ar”.

⁶⁶ HEGEL, G. W. *Vorlesungen über die Aesthetik*. Berlim: ed. Hotho, v. II, 1842, p. 231, Apud ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução Magda França. São Paulo: ed. Perspectiva, 2007, p. 21.

interior da esfera estética. Portanto, quando os meios forjados pela subjetividade convertem-se, de tão dóceis, em algo de completamente indiferente e sem valor sobre o qual se exerce um poder de determinação livre de empecilhos,⁶⁷ dissolve-se fatalmente qualquer vinculação necessária entre os procedimentos subjetivos e a materialidade. Ao final do seu demorado exercício, depois de vencer toda resistência à expressão dos seus conteúdos, a subjetividade artística pode girar livremente em torno de si mesma.

*“[agora o compositor pode] estar interessado, sem que o valor do conteúdo o preocupe, unicamente na estrutura... de seu trabalho e na riqueza espiritual de tal arquitetura. Deste ponto de vista é contudo fácil que a produção se converta em algo completamente vazio de pensamento e sentimento”.*⁶⁸

E o que segue é bem conhecido: Hegel percebe, nessa transformação qualitativa do conceito da arte, determinada imanentemente, o esgotamento (e prenúncio da inevitável supressão histórica) da arte como forma de apreensão do espírito – apreensão da subjetividade por si mesma. A produção estética se converterá “em algo completamente vazio de pensamento e sentimento”⁶⁹ porque não há mais o que representar concretamente, uma vez que a exterioridade já foi inteiramente *recolhida*⁷⁰ como linguagem interior adequada à *apresentação* infinita (religiosa e filosófica) da subjetividade.

*

Aí onde Hegel interrompe suas considerações sobre o movimento imanente da esfera estética, começa a filosofia da arte adorniana. Ambos estão de acordo quanto à caducidade inerente ao novo conceito do seu objeto, no entanto, divergem profundamente quanto à avaliação das razões e implicações históricas e filosóficas desse novo estado da arte. Para Adorno, que *já não se permite buscar apoio na transcendência positiva*⁷¹, a racionalidade

⁶⁷ HEGEL, 1999, p. 101.

⁶⁸ HEGEL, G. W. *Vorlesungen über die Aesthetik*. Berlin: ed. Hotho, v. II, 1842, p. 231, Apud ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução Magda França. São Paulo: ed. Perspectiva, 2007, p. 23.

⁶⁹ ADORNO, 2007, p. 23.

⁷⁰ **Recolher**: colher para si, guardar, reunir, dar acolhimento, puxar para si, voltar para casa, regressar, concentrar-se, reconcentrar-se. (em: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*)

⁷¹ ADORNO, 2007, p. 31.

artística radicalmente autonomizada que ora gira em torno de si mesma, produzindo obras “vazias de pensamento e sentimento”, depois de haver dominado seus materiais até anular toda referência à exterioridade resistente, descreve uma rematada *mímesis* do processo de reificação (travestido de *esclarecimento*) da racionalidade global exterior na sua relação com a natureza.

“Hegel tem, por assim dizer, razão contra si mesmo (...) Quanto mais este espírito avança para a autonomia mais se afasta da relação concreta com tudo o que domina, homens e matéria por igual. Logo que domina em sua própria esfera (que é a da livre produção artística), o espírito domina tudo até a última heteronomia, até a última entidade material; começa a girar sobre si mesmo como se estivesse aprisionado e desligado de tudo quanto lhe é oposto e de cuja penetração havia recebido seu significado próprio. A plenitude perfeita da liberdade espiritual coincide com a castração do espírito. Seu caráter fetichista e sua hipóstase como pura forma de reflexão tornam-se evidentes desde o momento em que o espírito já não permanece subordinado ao que não é em si espírito, mas que, como elemento subentendido de todas as formas espirituais, é o único fator que a elas confere substancialidade”.⁷²

Para Adorno, o “vazio” das obras radicalmente autônomas não é o vestígio da retirada do espírito rumo a formas mais livres e verdadeiras de autodeterminação da subjetividade. Testemunha sim, dois traços distintivos desse *outro conceito* radicalmente autônomo da arte: o *desmoronamento objetivo da ideia de expressão*, conjugado com uma *desintegração objetiva da linguagem*.⁷³

De uma vez por todas: na *arte nova*, está interdita qualquer referência direta à exterioridade, justamente o que conferia substancialidade – *dava o que e através do que* expressar positivamente – e uma significação coletiva aos procedimentos subjetivos; conseqüentemente, está interdita toda referência às formas “redondas e compactas” que cristalizavam esses procedimentos dentro de limites linguísticos bastante seguros e “comunicáveis”.⁷⁴ A extrema autonomia e domínio técnico da subjetividade e a extrema disponibilidade dos materiais estéticos não deram como resultado a possibilidade de usar à vontade tudo aquilo que a matéria e a técnica puseram historicamente à disposição dos

⁷² Ibid., p. 26.

⁷³ Ibid., p. 23.

⁷⁴ Por exemplo, no caso da música, dentro dos limites da tonalidade.

artistas⁷⁵ – deram como resultado a radical *interdição* de tudo aquilo que a matéria e a técnica puseram historicamente à disposição dos artistas. (Ademais, esta interdição é o que funda, de um ponto de vista estritamente intratécnico, a obrigação do *novo* na produção estética.)⁷⁶

De uma vez por todas: à *nova subjetividade artística*, autonomizada e desensibilizada, restou dedicar-se cabalmente à estruturação integral de uma racionalidade compositiva tornada fim de si mesma. E sua paisagem inicial é aquela d'A *Fábula de Anfion*: de uma segunda incursão ao deserto, desta vez desprovida da ingênua esperança de que ainda haja algo vivo ali – “Ali, é uma terra branca/ e ávida/ como a cal./ Ali, não há como pôr vossa tristeza/ como a um livro/ na estante)./ “respira/ o deserto, Anfion”; e tem “a esterilidade que procurava... gesto puro de resíduos”... sob “o sol do deserto,/ lúcido, que preside/ a uma fome vazia”.⁷⁷

Impossível haver imagem mais acertada.

Com efeito, nesse procedimento compositivo constitutivo do novo conceito da arte, dá-se uma intensificação micrológica, infinitesimal, do seu *momento diferenciador*, das intervenções da subjetividade artística – em detrimento do momento sintético, dialeticamente complementar, e certamente ligado aos limites impostos à diferenciação pela resistência dos materiais – (como sol, lúcido, que preside) para uma avaliação hiperconsciente de cada mínimo gesto executado sobre cada mínimo material (ora dissolvido em sinal exangue) do seu vocabulário. Mas num duplo deserto, duplo abismo, duplo sem-sentido: sem o subterfúgio de uma linguagem de validade geral que alivie do peso da exatidão técnica;⁷⁸ rumo à fome vazia do *novo abstrato*.

É claro que esse novo conceito autorreflexivo da arte, e o procedimento compositivo correspondente, “desafiam precisamente o próprio conceito de capacidade de produção e de obra”.⁷⁹ Por isto, muitos preferirão evitar o desafio instalado nesse estado da arte, conservando

⁷⁵ ADORNO, 2007, pp. 23-24.

⁷⁶ “A autoridade do Novo... é privativa, muito mais negação desde o início daquilo que já não deve existir, do que *slogan* positivo”. ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 2006, p. 33.

⁷⁷ Melo Neto, João Cabral de. *Fábula de Anfion (e Psicologia da Composição)*, 1946-1947. em: *Obra Completa*, v. único, Ed. Nova Aguillar, pp. 87-102.

⁷⁸ ADORNO, 2007, p. 17. Melo Neto, João Cabral de. *Fábula de Anfion (e Psicologia da Composição)*, 1946-1947. em: *Obra Completa*, v. único, Ed. Nova Aguillar, pp. 87-102.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 34.

arbitrariamente o que já está superado; alguns aceitarão o desafio; e poucos conseguirão levá-lo a cabo. A estes que efetivarão algo válido sem descuidar das incontornáveis restrições do novo conceito (quase uma impossibilidade) da arte, Adorno os chamará de “clássicos” da modernidade: Schoenberg, Klee, Picasso, Beckett...

Fiquemos com Beckett.

2.3. BECKETT E A NEGAÇÃO DETERMINADA DOS CONSTITUINTES DRAMÁTICOS TRADICIONAIS

Beckett encontra-se, por um lado, dotado da máxima capacidade de diferenciação, por outro lado, restrito apenas ao aqui e agora de cada *minimum material* do seu vocabulário. Porque nada mais aponta para além de cada um desses *aqui e agora*, depois que, como vimos, as duas tradicionais balizas que permitiam conduzir a vinculação desses fragmentos linguísticos numa unidade estética coerente – algum *sentido transcendente* (ansiado, como objeto, pela subjetividade) e a resistência dos materiais à objetivação desse sentido como conteúdo estético – ruíram irremediavelmente; levando consigo o cânon formal da dramaturgia tradicional que quase nada mudara desde a categorização aristotélica, justamente porquanto sempre assentara seu desenvolvimento na determinação de um *sentido transcendente positivo* que se apresentava (*protasis*), explicava (*epitasis*) e resolvia (*catastrophe*) num enredo consistente, com personagens consistentes, verossimilhança, plausibilidade, concatenação de motivos e episódios...

No entanto, Beckett teima. Sua famosa trilogia não quererá acaso enfrentar, como motivo autorreflexivo, justamente esse problema(-síntese da arte nova) – *qual é a razão e mesmo a possibilidade de ser da forma dramática agora que está desfeita sua tensão constitutiva, entre a subjetividade e o que lhe é heterogêneo?*

À primeira vista, a solução pareceria bastante simples. Bastaria remendar, a partir dos materiais ora fragmentados, uma forma correspondente ao novo conceito da arte, uma “nova forma”, entendida não mais como *epifania de um sentido transcendente* mas como concretização da própria logicidade inerente ao procedimento subjetivo. Afinal, uma *reforma* intelectual coerente do drama não seria, em si mesma e por si mesma, suficientemente

substancial, suficientemente significativa? Seria... se seus materiais (da *subjetividade pensante*), até sua mais íntima estrutura linguística – “o sentido das palavras e frases que dizem os personagens, e o sentido da sua sucessão, no diálogo” – não tivessem também perdido todo sentido apriórico, evidente, quando da derrocada daquelas duas tradicionais balizas heterônomas do procedimento compositivo.⁸⁰

Não é o caso apenas da construção subjetiva integral de outro drama, e posituação de outro sentido, *após* a impossibilidade do drama tradicional. (Quanto ao romance, quem procurar, por exemplo, em *Finnegans Wake* – o mais genuíno resultado desse tipo de empreitada – não encontrará nada como um novo sentido auto-evidenciado pelo procedimento subjetivo, e sim um longo discursar arbitrário, abstrato.)⁸¹ É o caso da construção subjetiva integral de outro drama *através* da impossibilidade do drama tradicional – eis o que faz Beckett. Quero dizer: Beckett comete, porque tornou-se impossível não cometê-la, a mesma temeridade de James Joyce, em *Finnegans Wake*; corrigindo-a, no entanto: porquanto percebe que seu drama, embora esteja erigido sobre a proibição radical do uso dos constituintes da forma dramática tradicional, se quiser ser mais do que um exercício subjetivo abstrato, só será possível *através* do uso, ou seja, como crítica e rompimento imanente – negação determinada – desses mesmos constituintes tradicionais.

Rompimento cuja progressiva intensificação deixar-se-á captar, especialmente, em *Esperando Godot* e *Fim de Partida*.

⁸⁰ “Aplicada ao drama, a palavra sentido é polissêmica. Cobre na mesma medida o conteúdo metafísico que se representa objetivamente na complexão do artefato; a intenção do todo como coerência de sentido que significa a partir de si; finalmente, o sentido das palavras e frases que dizem os personagens, e o de sua sucessão, o diálogo (...) se estas tivessem um sentido racional, no drama se sintetizariam necessariamente naquela coerência de sentido que o todo nega.” ADORNO, Theodor W., *Intento de Entender Fin de partida*, em: *Notas Sobre Literatura, Obra Completa*, nº 11. ed. Akal. Tradução Alfredo Brotons Muñoz. Madrid-Espanha, 2003. pág. 271.

⁸¹ “Hamm, ao qual irrita o impulso da vida, degenerado até a torpeza, na conversação dos pais nos latões de lixo, e que se põe nervoso porque 'isto não vai acabar nunca', pergunta: 'Mas sobre o que podem falar, sobre o que se pode falar, todavia?' A peça não fica atrás com respeito a isto. Está erigida sobre os fundamentos de uma proibição da linguagem e se expressa através de sua própria estrutura. Não evita, sem embargo, a aporia do drama expressionista: que a linguagem, ainda quando tende a reduzir-se a som, não pode desembaraçar-se de seu elemento semântico, devir puramente mimético ou gestual, como as formas pictóricas emancipadas da objetualidade, tampouco desprender-se totalmente da similitude com o objetual. Os valores miméticos, uma vez definitivamente separados dos significativos, caem na arbitrariedade e o acaso e finalmente em uma segunda convenção. A maneira como *Fim de Partida* lida com isto o distingue de *Finnegans Wake*. Em lugar de tentar liquidar o elemento discursivo da linguagem mediante o puro som, Beckett o transforma no instrumento do seu próprio absurdo...” Ibid., pág. 295.

2.3.1 ESPERANDO GODOT

Esperando Godot, dentre os dois que destacaremos, é o drama que mais imediatamente preserva, ao menos como evocação, os constituintes tradicionais. A começar pelo cenário: *Estrada no campo. Árvore. Entardecer*. Um “a meio caminho” que, na mesma medida da sua indeterminação, sugerirá permanentemente como seus possíveis prosseguimentos no espaço (e no tempo, o “esperando” dos personagens), momentos de determinação que permitam, enfim, estabelecer uma totalidade significativamente estruturada. Vladimir e Estragon deveriam ser os indutores dessa determinação. Poderiam, sem dúvida, a princípio, determinar algo... e tentarão, pela enésima vez! lançando mão do recurso inesgotável de que dispõem, apesar da absoluta esterilidade circundante: seu pensamento. Nisto aposta sobretudo Vladimir, o ingênuo⁸², para quem a derrocada é apenas subjetiva – “Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés”.⁸³

“VLADIMIR

(sonhador) O último minuto... (Medita) Custa a chegar, mas será maravilhoso. Quem foi que disse isso?

(...)

Às vezes até sinto que está vindo. Então fico todo esquisito. (Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, torna a vesti-lo) Como se diz? Aliviado e ao mesmo tempo... (busca a palavra) apavorado. (Enfático) A-PA-VO-RA-DO. (Tira o chapéu mais uma vez, examina o interior com o olhar)...”⁸⁴

E segue oferecendo, obsessivamente, toda sorte de (mínimos) materiais mutilados: retalhos de histórias, memórias, piadas, filosóficas, literáticas, que talvez possam (re)suscitar entre ele e Estragon, pelo peso da sua antiga substancialidade (dos personagens e dos retalhos de pensamento), quaisquer possibilidades de *suprassunção*.

“VLADIMIR

(...) Só temos que recomeçar.

ESTRAGON

É, não parece muito complicado.

⁸² É sobre ele que Pozzo pergunta: “perdoe-me a indiscrição mas... quantos anos você tem?” “Quantos anos ele tem?” – e Estragon responde: “13”.

⁸³ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*, pág. 23. Tradução e apresentação: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005. [Coleção Prosa do Mundo; vol. 19]

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 22-23.

VLADIMIR
O primeiro passo é o mais difícil.
ESTRAGON
Podemos começar de qualquer parte.”⁸⁵

No entanto, cada “retalho”, tão logo é trazido à baila e submetido à inteligência, ao invés de conduzir à construção (e positivação) de uma *imagem* (correspondente estético da *ideia*) *dialógica*, cinde-se e vai degenerando em algo ainda mais abstrato; visto que, nos dois personagens – assim também na perpétua intervenção do *gestus experimental* da subjetividade estética moderna, porque apartados da sua própria história e de toda heteronomia através das quais constituíam-se – somente restou, violentamente hipertrofiado, seu momento analítico, diferenciador, dissociador, desqualificador, decompositor.

“VLADIMIR
(pausa) Gogô?
ESTRAGON
(irritado) O quê?
VLADIMIR
Você já leu a Bíblia?
ESTRAGON
A Bíblia...? (Pensa) Devo ter passado os olhos.
VLADIMIR
Lembra dos evangelhos?
(...)
VLADIMIR
Onde é que eu estava?... Ah, é, os dois ladrões. Você lembra da história?
ESTRAGON
Não.
VLADIMIR
Quer que eu conte?
ESTRAGON
Não.
VLADIMIR
Ajuda a passar o tempo. (Pausa) Dois ladrões, crucificados lado a lado com nosso Salvador. Um deles...
ESTRAGON
Nosso quê?
VLADIMIR
Nosso Salvador. Dois ladrões. Dizem que um deles se salvou e o outro... (Busca o contrário de 'salvar-se') se perdeu.
ESTRAGON
Salvou do quê?
VLADIMIR
Do inferno.
ESTRAGON
Vou embora. (Não se move)
VLADIMIR

⁸⁵ Ibid., p. 125.

E no entanto... (Pausa) Como é que... não estou chateando, estou?

ESTRAGON

Não estou ouvindo.

VLADIMIR

Como é possível que, dos quatro evangelistas, só um fale em ladrão salvo? Todos quatro estavam lá – ou por perto – e apenas um fala em ladrão salvo. (Pausa)

Vamos lá, Gogô, minha deixa, não custa, uma vez em mil...

ESTRAGON

Estou ouvindo.

VLADIMIR

Um em quatro, dos outros três, dois nem falam disso e o terceiro diz que eles o xingaram, os dois.

ESTRAGON

Quem?

VLADIMIR

O quê?

ESTRAGON

Que confusão! (Pausa) Xingaram quem?

VLADIMIR

O Salvador.

ESTRAGON

Por quê?

VLADIMIR

Por que não quis salvá-los.

ESTRAGON

Do inferno?

VLADIMIR

Não, tonto. Da morte.

ESTRAGON

E daí?

VLADIMIR

Então os dois devem ter ido pro inferno.

ESTRAGON

E então?

VLADIMIR

Mas um dos quatro diz que um foi salvo.

ESTRAGON

E daí? Não chegaram a um acordo e ponto.

VLADIMIR

Todos quatro estavam lá. E só um fala em ladrão salvo. Por que acreditar nele e não nos outros?

ESTRAGON

Quem acredita nele?”⁸⁶

Aplicando-se à determinação possível, Vladimir e Estragon, obviamente, intensificarão cada vez mais essa cisão, rumo à quase anulação do que ainda pudesse haver de *substancialidade* nos seus materiais e no seu pensamento. A dissolução da antiga coincidência entre forma dramática (aparência) e conteúdo metafísico (essência) repercutirá então, nos diálogos, até o mais íntimo do material mais básico, a palavra: implodindo sua síntese

⁸⁶ Ibid., pp. 25-28.

constitutiva correspondente entre *significante* (marca gráfica, som) e *significado* – pela quase anulação desta antiga referência precisa da palavra a algo exterior, seu sentido objetivamente fundado. “Pode-se começar por qualquer parte...” além disso, “é verdade, somos inesgotáveis”, gabam-se os dois. Mas por onde quer que comecem, e quanto mais as palavras e os gestos proliferem... tanto mais se lhes imporá a mesma desgraçada dialeticidade desvigorada – restante desde a morte do *diálogo*; até então, veículo concreto da vinculação significativa de todos os materiais dramáticos⁸⁷: – espelharem-se indefinidamente: *personae vazias* – que em verdade não fazem senão meramente deixarem-se atravessar por – *palavras degeneradas em mero somido*. (O “vamos praticar conversação” de Vladimir e Estragon, e suas variações; a empolgação insossa de Pozzo e o jorro atabalhoado de Lucky, cristalizam, no drama, os não-diálogos disponíveis.) A derrocada é objetiva.

“ESTRAGON

Todas as vozes mortas.

VLADIMIR

Um rumor de asas.

ESTRAGON

De folhas.

VLADIMIR

De areia.

ESTRAGON

De folhas.

Silêncio.

VLADIMIR

Falam todas ao mesmo tempo.

ESTRAGON

Cada uma consigo própria.

Silêncio.

VLADIMIR

Melhor, cochicham.

ESTRAGON

Murmuram.

VLADIMIR

Susurram.

ESTRAGON

⁸⁷ “Toda a temática do drama se formulava na esfera do 'inter'. Por exemplo, a luta de *passion* e *devoir* na situação do Cid, colocado entre seu pai e sua amada; o paradoxo cômico nas situações intersubjetivas 'enviesadas', como na de Adam, o juiz de aldeia; e a tragédia da individuação, como aparecia no Hebbel, no trágico conflito entre o duque Ernst, Albrecht e Agnes Bernauer. Mas o meio linguístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se... o único componente da textura dramática.” SZONDI, Peter. *A Teoria do Drama Moderno, 1880 a 1950*, trad. Raquel Imanishi Rodrigues, São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003, p. 29.

Murmuram.

Silêncio.”⁸⁸

“E se a gente se enforcasse?” sugere, Estragon, o que ele percebe ser o único desfecho possível. E essa lúcida hipótese do suicídio deveras mobiliza os dois personagens. (A determinação possível, “com tudo que se segue”, anima-se Vladimir: uma ereção... a fertilidade, enfim! donde a mandrágora brotaria como nova humanidade e natureza reconciliadas através da negação concreta da humanidade malograda.⁸⁹) Mas não por muito tempo. O galho, o cinto em que se enforcariam parecem frágeis demais e nenhum dos dois está disposto a assumir o risco, pior do que a morte, de restar absolutamente sozinho. Afinal, assim como estão agora, os dois juntos, ao menos podem continuar “praticando conversação” e fazendo “passar o tempo”. O que, de qualquer forma, sempre autoriza *esperar*: Godot, o *sentido* evocado por Vladimir e Estragon; ou até que um acidente, não o espírito sagaz, acabe – quem sabe? – fundando algo imprevisto.⁹⁰

*

Godot cumpriria o papel, ou melhor, faria as vezes de pálida evocação daquela “função estética” do sentido transcendente rumo ao qual e através do qual, como vimos, todo o drama (desde cada um dos seus átomos linguísticos até as suas diretrizes categoriais mais gerais) costumava desenvolver-se significando positivamente. Função estética essencial do conceito tradicional da arte, cujos momentos básicos Hegel compreendera tão bem: *a*) o sentido (ou conteúdo) da arte manifestar-se-ia primeiro subjetivamente, como falta (e espera); falta e espera *b*) motivadas objetivamente, pela resistência da materialidade imediata à diferenciação para livre expressão estética dos conteúdos da subjetividade (ou seja, para a necessária expressão estética do sentido, a esta altura ainda abstrato); *c*) a própria resistência material determinaria, em seguida, a direção e conferiria efetividade ao desenvolvimento

⁸⁸ BECKETT, 2005, pp. 122-123.

⁸⁹ A raiz da mandrágora, a planta que brotaria da fecundação da terra pelo sêmen de Vladimir, é bastante conhecida, e era bastante utilizada “magicamente”, por ter forma similar à forma humana (seria, portanto, uma espécie de *belo (natural) ideal – a reconciliação*).

⁹⁰ ADORNO, 2003, p. 305.

sistemático dos esforços expressivos da subjetividade – aquela das personagens, aquela do artista empenhado na realização de obras particulares, aquela da longa história estética do espírito absoluto –, enquanto *d*) fosse (a materialidade resistente) *sujeitando-se* à expressão concreta do sentido.

À efetividade desse *dever-ser* do sentido metafísico positivo no drama tradicional, correspondia, portanto, também a efetividade da atividade da personagem ou da intersubjetividade que sustentava o desenvolvimento do enredo, enquanto ia veiculando existencialmente, por suas palavras e por seus atos, a determinação daquele *telos não-idêntico* – até a *catastrophe*.

Vladimir e Estragon também miram um *dever-ser* como seu objeto transcendente: *Godot*, ao qual percebem-se “a-mar-ra-dos... pés e mãos”. Mas tal *dever-ser* não será, do início ao fim, para os dois, senão este algo extremamente indeterminado:

“ESTRAGON

Tem certeza de que era hoje à tarde?

VLADIMIR

O quê?

ESTRAGON

Que era para esperar.

VLADIMIR

Ele disse sábado. (Pausa) Acho.

(...)

ESTRAGON

Mas que sábado? E hoje é sábado? Não seria domingo? Ou segunda? Ou sexta?

VLADIMIR

(olhando pressuroso ao redor, como se a data pudesse estar inscrita na paisagem)

Não é possível.

ESTRAGON

Ou quinta?

VLADIMIR

O que vamos fazer?

ESTRAGON

Se ontem ele esteve aqui à toa, hoje com certeza não volta.

VLADIMIR

Mas você disse que ontem viemos nós.

ESTRAGON

Posso estar enganado. (Pausa)

(...)

ESTRAGON

O que era mesmo que queríamos dele?

VLADIMIR

Você não estava junto?

ESTRAGON

Não prestei muita atenção.

VLADIMIR

Ah, nada de muito específico.

ESTRAGON

Um tipo de prece.

VLADIMIR

Isso!

ESTRAGON

Uma vaga súplica.

VLADIMIR

Exatamente!”⁹¹

Beckett, em decorrência do procedimento compositivo que se lhe impôs objetivamente, impõe aos seus personagens a mesma condição de radical autonomia e desensibilização – daí a severa interdição de qualquer traço “vivo”, nos seus dramas: não há natureza em torno; e aos atores, pede-se que evitem a irrupção de qualquer gesto espontâneo, qualquer gesto que não tenha sido previamente e hiperconscientemente determinado no texto. E justamente por isto – porque encontram-se, desde o princípio, completamente privados de todo traço qualitativo, ou seja, de todo elemento heterogêneo potencialmente indeterminado sobre o qual pudessem *trabalhar*⁹² – lhes acometerá, a Vladimir e Estragon, como deformidade congênita, uma completa incapacidade de constituir-se e desenvolver um enredo, uma completa incapacidade de realizar qualquer passo determinado em direção a *Godot*, e para além da falta (e espera).

No final das contas, nada autorizará acreditar que *Godot* possa ser mais do que mera evocação abstrata – e que o drama possa ser mais do que o mero jogo ficcional. Tanto assim, que caberá a Vladimir, o ingênuo – depois de tomar o cuidado de afastar-se de Estragon, como se quisesse protegê-lo do pior – formular seriamente a suspeita:

“VLADIMIR

Será que dormi, enquanto os outros sofriam? Será que durmo agora? Amanhã, quando pensar que estou acordando, o que direi desta jornada? Que esperei Godot com Estragon, meu amigo, neste lugar, até o cair da noite? Que Pozzo passou por aqui, com o seu guia, e falou conosco? Sem dúvida. Mas quanta verdade haverá nisso tudo? (Tendo pelejado em vão com as botas, Estragon volta a se encolher. Vladimir o observa) Ele não saberá de nada. Falará dos golpes que sofreu e lhe darei uma cenoura. (Pausa) Do útero para o túmulo e um parto difícil. Lá do fundo da terra, o coveiro ajuda, lento, com o fórceps. Dá o tempo justo de envelhecer. O

⁹¹ BECKETT, 2005, págs. 32 a 40 [excertos].

⁹² “... [o sujeito] degrada em simples material o que não lhe está submetido, as qualidades, e as remove da arte enquanto potencial totalmente indeterminado, de que ela, segundo o seu próprio conceito, teria necessidade.” (ADORNO, 2006, p. 78.)

ar fica repleto dos nossos gritos. (Escuta) Mas o hábito é uma grande surdina. (Olha para Estragon) Para mim também, alguém olha, dizendo: ele dorme, não sabe direito, está dormindo. (Pausa) Não posso continuar. (Pausa) O que foi que eu disse?”⁹³

Godot degenera então num *sentido* reduzido apenas àquele “primeiro momento” abstrato da antiga função estética do sentido. *Godot* não *vem a ser*, não *aparece* – outra forma de dizer: *Godot vem a ser*, *Godot aparece* como a ausência objetiva de sentido. Escarnecendo da essência aporética (e, infelizmente, profética) do projeto do idealismo absoluto: a efetivação histórica absoluta (portanto unilateral) dos conteúdos da subjetividade, tornada tecnicamente onipotente na sua relação com a heteronomia, a instauração da subjetividade como *espírito auto-evidente*, dá-se às custas do rompimento histórico da dialeticidade constitutiva; ou seja, como bem sabia Hegel, é o mesmo que a objetivação da mais completa indigência e indeterminação como *sentido*. Depois de neutralizar toda a resistência da natureza, o espírito plenipotente *fall far from help*.

2.3.2. FIM DE PARTIDA

Esperando Godot configura-se, assim, como uma paródia estrutural⁹⁴ que nega determinadamente, e conjuntamente, a pretendida substancialidade dos constituintes dramáticos tradicionais mais fundamentais – a sugestão de um “caminho” (ou enredo) a ser desenvolvido; o diálogo como vinculação substancial das subjetividades; o dever-ser referido pelos personagens; a positivação de um sentido transcendente. Da antiga substancialidade destes, resta apenas o fogo morto (pseudo) de certa humanidade (certa mobilidade), sustentada apesar de tudo, entre Vladimir e Estragon, na medida em que eles sempre continuam esperando, portanto persistem acreditando na possibilidade da determinação de um sentido transcendente positivo. Em *Fim de Partida*, Beckett cuidará de extirpar do seu drama,

⁹³ BECKETT, 2005, p. 188.

⁹⁴ Adorno afirma, com efeito, na sua “tentativa de entender fim de partida”, que o caráter de paródia, nos textos de Beckett, é o resultado do uso dos constituintes dramáticos tradicionais, na era da sua impossibilidade – para denunciar sua inanição; ou seja, é o resultado da negação determinada dos constituintes tradicionais.

e do seu procedimento, essa derradeira ingenuidade.

A começar pelo cenário:

O quarto hermeticamente fechado, o rigoroso interior – com duas janelas altas, cujo acesso é relativamente dificultoso – que serve de cenário a *Fim de Partida*,⁹⁵ nega concretamente aos seus personagens aquela expectativa inevitavelmente sugerida, a Vladimir e Estragon, pela amplidão da sua “estrada no campo”. Além disso, se a espera por uma possível determinação transcendente significativa sustentara o drama anterior, alimentada sobretudo pelo ingênuo Vladimir, Hamm interditará qualquer possibilidade de espera ingênua, logo ao proferir suas primeiras palavras. No fundo, considerando-se as restrições impostas de saída, não faria muita diferença estarem ou não estarem todos ali – Hamm, Clov, Nagg, Nell – bastante estropiados, quase completamente imobilizados.

“HAMM

Minha... (bocejos)... vez. (Pausa) De jogar. (Segura o lenço aberto à sua frente na ponta dos dedos) Trapo velho! (Tira os óculos, enxuga os olhos, o rosto, limpa os óculos, recoloca-os, dobra o lenço com cuidado e coloca-o com delicadeza no bolso do peito do roupão. Limpa a garganta, junta a ponta dos dedos) Pode haver... (boceja) ... miséria mais... mais sublime do que a minha? Sem dúvida. Naquele tempo. Mas e hoje? (Pausa) Meu pai? (Pausa) Minha mãe? (Pausa) Meu... cão? (Pausa) Ah, é claro que admito que sofram tanto quanto crianças assim podem sofrer. Mas isso quer dizer que nosso sofrimento seja comparável? Sem dúvida. (Pausa) Não, tudo é a ... (boceja) ... absoluto, (com orgulho) quanto maior o homem, mais pleno. (Pausa. Melancólico) E mais vazio. (Funga) Clov! (Pausa) Chega, está na hora disso acabar, no abrigo também. (Pausa) E mesmo assim eu ainda hesito em... ter um fim. É, é isso mesmo, está na hora disso acabar e mesmo assim eu ainda hesito em ter um... (boceja) ... fim. (Boceja) Meu Deus, que há comigo hoje, devia ir me deitar. (Apita. Entra Clov imediatamente. Para ao lado da cadeira) Você polui o ar! (Pausa) Apronte-me, vou me deitar.”⁹⁶

“Minha vez de jogar”. Isto, dito entre bocejos, contrasta e destrói tão impiedosamente aquele resquício de *tonus* ingênuo, esperançoso, presente na peça anterior! Se Vladimir, inicialmente, insistira em suscitar seus retalhos de pensamento, confiando que eles ainda pudessem promover uma imagem dialógica, determinar qualquer coisa substancial para além de si mesmos, nem que fosse (com o que ele, aliás, acabou contentando-se mais tarde) apenas porquanto seus fragmentos permitissem “passar o tempo” até que algo imprevisto

⁹⁵ *Interior sem mobília.*

Luz cinzenta.

À direita e à esquerda, duas janelas pequenas e altas, cortinas fechadas.

⁹⁶ BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*, trad. Fábio de Souza Andrade, São Paulo: Cosac Naify, 2010. [Coleção Prosa do Mundo; 7], págs. 38-39.

acontecesse, Hamm, por sua vez, interdita logo toda esperança de significação e transcendência ao apresentar-se consciente (até o aborrecimento) da redução do drama a mero jogo ficcional. Opondo-se à prolongada *espera* pueril do drama anterior, Hamm, que acabara de despertar, interrompe já sua primeira frase com uma brusca renúncia: “apronte-me, vou me deitar” – e se admite, em seguida (repreendido por Clov – “Acabei de levantá-lo”), participar do drama, o faz como um jogador sonolento que admite participar de um jogo tornado insuportavelmente enfadonho, apenas para “compor a mesa” até que seus colegas também desanimem. Tudo se passa como se Hamm, jogador veterano, já soubesse aquilo que Vladimir e Estragon precisavam ainda descobrir – tentando, inutilmente, positivar seu agônico *dever-ser*. “O fim está no começo...”

“No entanto continua-se.” Mas mesmo o *continuar*, em *Fim de Partida*, transforma-se qualitativamente: aquela tensa, posto que vazia, pulsação, no drama anterior, da permanente e ansiosa sugestão dramática (tradicional) de um *sentido transcendente*, por Vladimir e Estragon, transformar-se-á em constatação reiterada da ausência objetiva de *transcendência*. Aprofunda-se a consciência da catástrofe.

HAMM

E o horizonte? Nada no horizonte?

CLOV

(abaixando a luneta, voltando-se para Hamm, exasperado) Que você esperava que houvesse no horizonte?

Pausa.

HAMM

As ondas, onde estão as ondas?

CLOV

As ondas? (Direciona a luneta) De chumbo.

HAMM

E o sol?

CLOV

(ainda olhando) Zero.

HAMM

Deveria estar se pondo. Procure bem.

CLOV

(depois de procurar) Dane-se o sol.

HAMM

Então já está escuro?

CLOV

(olhando) Não.

HAMM

Está o quê, então?

CLOV

(olhando) Cinza. (Abaixando a luneta e voltando-se para Hamm, mais alto) Cinza!

(Pausa. Mais alto ainda) CIIINZA!

Pausa. Desce da escada, aproxima-se de Hamm por trás, sussurra em seu ouvido.
HAMM
(sobressaltado) Cinza? Você disse cinza?
CLOV
Preto claro. O universo todo.”⁹⁷

E porque aprofunda-se a consciência da catástrofe, troca-se “passar o tempo” até que algo aconteça, por “matar o tempo” enquanto se *hesita em ter um fim*. Quando se sabe bem que a determinação e a transcendência são, em todo caso, impossíveis, torna-se compreensível o mais profundo rancor contra tudo que possa sugerir a menor promessa de determinação e transcendência, ou seja, contra todo resquício de heterogeneidade.

Deste modo, os comandos de Hamm (executados por Clov), que compõem o anti-enredo do drama, ou serão variações da mesma vigilância para que nada heterogêneo (ou “vivo”), pretensamente significativo, se manifeste – “Como está o tempo? Olhe a terra. Olhe de novo com a luneta. Suas sementes cresceram?”⁹⁸ –, ou serão ordens para suprimi-las imediatamente, as “complicações” do heterogêneo, quando for o caso – “Uma pulga! Ainda há pulgas? (*muito perturbado*) Mas a humanidade poderia se reconstituir a partir dela! Pegue-a, pelo amor de Deus..! Um rato! Existem ratos ainda..? Uma pessoa! É alguém! E você não o exterminou?”⁹⁹ –; ou serão imposições de “exercícios” que, no fundo, pretendem manter tudo arbitrariamente (i)mobilizado para, mais uma vez, blindar-se contra o imprevisível.

“HAMM
Leve-me para o meu lugar. (Clov empurra a cadeira de volta ao centro) É aqui o meu lugar?
CLOV
É, esse é o seu lugar?
HAMM
Estou bem no centro?
CLOV
Vou medir.
HAMM
Estou bem no centro?
CLOV
Vou medir.
HAMM
Mais ou menos! Mais ou menos!
CLOV

⁹⁷ Ibid., pp. 71-72.

⁹⁸ Ibid., p. 51.

⁹⁹ Ibid., p. 74.

(Move minimamente a cadeira) Aí, pronto.

HAMM

Estou mais ou menos no centro?

CLOV

Acho que sim.

HAMM

Acha que sim! Coloque-me bem no centro!

CLOV

Vou buscar a trena.

HAMM

A olho nu! A olho nu! (Clov move minimamente a cadeira) Bem no centro!

CLOV

Pronto.

Pausa.

HAMM

Me sinto um pouco à esquerda demais. (Clov move minimamente a cadeira. Pausa)

Agora me sinto um pouco à direita demais. (Clov move minimamente a cadeira. Pausa)

Pausa) Me sinto um pouco pra frente demais. (Mesma coisa) Não fique aí parado (atrás da cadeira), você me dá arrepios.¹⁰⁰

Variações de momentos nulos, nulos desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história.¹⁰¹

¹⁰⁰ Ibid., p. 129.

¹⁰¹ Ibid.

3. O VIR A SER DA ARTE COMO ASSIMILAÇÃO ESTÉTICA DO PAVOROSO

3.1. INTRODUÇÃO

Nos dois capítulos anteriores, concluímos o primeiro desígnio deste trabalho: compreender o *vir a ser* da arte até sua condição moderna de radical autonomia. E adiantamos também algumas indicações fundamentais da relação entre esse vir a ser da arte, a progressiva hipertrofia do seu *momento racional* e a evolução do seu *procedimento compositivo* – o que, neste capítulo, será retomado mais paciente e (ainda mais) imanentemente.

Os dois capítulos anteriores foram organizados de forma semelhante, em duas sessões: uma primeira sessão, mais propriamente histórico-sistemática, que desaguava (e efetivava seu potencial compreensivo) em uma segunda sessão, digamos, mais hermenêutica, dedicada à interpretação de determinados textos literários. Além disto, entre os dois capítulos e suas respectivas sessões, realizou-se uma espécie de movimento de “aprofundamento” conceitual que levou-nos de uma perspectiva inicial, mais geral e abstrata, sobre o desenvolvimento histórico da autonomização da esfera estética – compreendida então (a esfera estética) segundo a sua relação, relativamente exterior, com as demais esferas da cultura, especialmente a esfera dos valores religiosos, na esteira do progresso global do desencantamento do mundo – até uma perspectiva mais imanentemente determinada dessa autonomização, compreendida enquanto resultado do progressivo domínio estético da natureza, ou progressivo domínio da subjetividade artística sobre seus materiais...

E levou-nos, do ponto de vista da história da literatura, de Baudelaire a Beckett.

(Pode-se, de fato, retrospectivamente, também apontar, entre Baudelaire e Beckett, um “aprofundamento”, um salto qualitativo do procedimento compositivo, que acompanha uma modificação qualitativa da tematização literária da condição da subjetividade moderna; basicamente nos mesmos moldes da contraposição feita por Adorno entre Beckett e o existencialismo parisiense, na sua *Tentativa de Entender Fim de Partida* – se se ressalva, a favor de Baudelaire, uma diferença óbvia: a obra de Baudelaire, morto em 1867, não *participa* daqueles movimentos catastróficos que acompanharam e concretizaram a extrema intensificação e globalização do Capital no século XX: o neocolonialismo; as ideologias

racistas e as políticas de extermínio; as duas Grandes Guerras Mundiais; os regimes totalitários; a indústria cultural... a instauração, em suma, de uma estrutura social extremamente cerrada e direta, *capilarizada*, de dominação e administração da existência individual. Se se considera, portanto, que tal salto qualitativo do procedimento compositivo e da tematização literária da condição da subjetividade, entre Baudelaire e Beckett, deve-se a uma modificação qualitativa, historicamente determinada, da condição da subjetividade, e não – como é o caso, segundo Adorno, no existencialismo parisiense – a um conformismo que *dilui o absurdo até convertê-lo em uma ideia abstratamente ilustrada* para identificá-lo enganosamente, no final das contas, com a mais extrema liberdade de ação, apesar da catástrofe.¹⁰²

Aquela insistente elaboração estética das irrupções das *estrelas negras* do dissonante, do “demoníaco”, que destacamos sobretudo a propósito d’*O Quarto Duplo*, e que marca essencialmente a obra de Baudelaire, corresponderia, efetivamente, à sua condição de sujeito clássico-liberal, ou seja, de sujeito ainda não completamente impotente e anônimo, sujeito que preserva ainda algo de *intimamente significativo*, porque não vive sob a realidade extremamente impositiva do capitalismo industrial tardio;

“Um quarto que parece um devaneio, um quarto verdadeiramente 'espiritual' onde a atmosfera estagnante é tingida de rosa e azul.
A alma toma um banho de preguiça, aromatizada pelos pesares e o desejo...
(...)Um aroma infinitesimal da mais original escolha, ao qual se mistura uma levíssima umidade, flutua nessa atmosfera onde o espírito sonolento é embalado por uma sensação de estufas aquecidas.”¹⁰³

e que, por isso, apesar de já sentir todo o potencial opressivo do “moderno” sobre si –

“Mas uma pancada terrível, fortíssima, ressoou na porta e, como nos sonhos infernais, pareceu-me que recebia um golpe de uma enxada no estômago.
E depois um Espectro entrou. É um oficial de justiça que vem me torturar, em nome

102

“As catástrofes que inspiram *Fim de Partida* fizeram saltar pelos ares aquele indivíduo cuja substancialidade e condição absoluta constituía o que de comum tinham Kierkegaard, Jaspers e a versão sartreana do existencialismo. Esta havia inclusive certificado à vítima dos campos de concentração a liberdade de aceitar ou negar interiormente o martírio infligido. *Fim de Partida* destrói esta classe de ilusões.” ADORNO, Theodor W., *Intento de Entender Fin de partida*, em: *Notas Sobre Literatura*, *Obra Completa*, nº 11. ed. Akal. Tradução Alfredo Brotons Muñoz. Madrid-Espanha, 2003. pág. 279.

103 BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*. [ed. bilíngue], tradução Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 31.

da lei; uma infame concubina que vem exhibir sua miséria e juntar as trivialidades de sua vida às dores da minha; ou então um jovem secretário de diretor de jornal que vem reclamar a entrega de um manuscrito... toda aquela magia desapareceu com o golpe disparado pelo Espectro.

(...) Respira-se aqui, agora, o ranço da desolação.

Sim! O Tempo reina, ele retomou sua brutal ditadura. Ele me empurra, como se eu fosse um boi, com seu duplo aguilhão. 'Eia! Vamos então, burro! Sua então, escravo! vive, então, condenado!'¹⁰⁴

sempre será capaz de recolhê-lo e sintetizá-lo sob *um sentido* – dissonante, demoníaco, mas *um sentido* subjetivamente fundado: “este ambiente de eterno desgosto está bem dentro de mim”.¹⁰⁵)

Nos capítulos anteriores explicitamos, pois, aqueles dois movimentos que imbricaram-se e reforçaram-se mutuamente, conduzindo o longo processo de autonomização da arte: sua emancipação relativamente à heteronomia cultural, e o progressivo domínio e *interiorização* dos seus materiais. Indicando sempre que tais movimentos resolveriam-se, como em seu motor mais básico, e mais materialmente determinado, na progressiva constituição e hipertrofia do *momento racional* e dos *procedimentos técnico-compositivos* inerentes à esfera estética. Continuando nosso aprofundamento, é chegada a hora de franquear esta perspectiva – a perspectiva definitiva deste trabalho.

*

Adorno destaca a origem desse *momento racional* já nos produtos ritualísticos da pré-história arcaica da arte; onde ele surge como uma tosca reação que tenta, dando-lhes uma ordenação subjetiva, “suavizar” o caráter ameaçador, pavoroso, das ocorrências imprevisíveis da natureza encantada plenipotente. Acontece que este primeiro esforço subjetivo de ordenação, conferirá ao pavoroso apenas um mínimo de disponibilidade, correspondente à então extrema impotência da subjetividade diante da natureza; seus artefatos persistirão antes como *cristalização* do (e assimilação com o) pavoroso que se pretendia evitar, do que como sua subjetivação e domesticação. Nas máscaras, nos centauros, faunos, monstros e “nos ritmos repetitivos [da arte primitiva], a ameaça provém do próprio princípio da ordem.”

¹⁰⁴ Ibid., pp. 35-36.

¹⁰⁵ Ibid., p. 35.

No entanto, acrescenta Adorno, “a antítese do arcaico está nele implicada; o jogo de forças do belo [também está] contido em tal princípio”¹⁰⁶ ordenador. Se por um lado, nesses artefatos da pré-história mágico-mítica da arte, o princípio de ordem faz perpetuar a pavorosa ameaça de aniquilamento, indicando a própria medida da sujeição da subjetividade à natureza, por outro lado, ao cristalizá-la (tal ameaça) subjetivamente, ele já indica ao menos um potencial humano de intervenção sobre essa mesma natureza temível. *Daí até o salto qualitativo da arte autônoma será uma transição conceitual mínima*,¹⁰⁷ embora bastante demorada.

A emergência da categoria do *belo artístico* (e o conseqüente início da história da arte como esfera valorativa autônoma) resultará de um literal acréscimo de poder da subjetividade ordenadora no interior desse mesmo “jogo de forças” estético com a natureza. Depois de lograr reduzi-la (a natureza temível) a determinadas fórmulas estabilizadoras que torná-la-ão cada vez mais desencantada e disponível, o que antes era uma incipiente *cristalização* reativa dará lugar (decididamente, do Renascimento em diante) à ativa *formalização* – à progressiva diferenciação, redução e subsunção dos objetos estéticos (e da natureza, já não tão temível neles), segundo leis subjetivamente determinadas. A emergência da categoria do *belo* resultará, portanto, da emergência do primado da forma – mesmo que dizer: da emergência do primado da subjetividade – no interior da esfera estética; e “essa passagem para o primado da forma que a categoria do belo codifica [e que inaugura a história autônoma da arte], reduz-se já ao formalismo”¹⁰⁸. Mas por enquanto, apenas *teleologicamente*; não a ponto de anular a tensão, não a ponto de decidir a partida em favor da subjetividade.

*“Essa redução que a beleza faz sofrer ao horrível, do qual ela provém e sobre o qual se eleva, e que ela de igual modo mantém fora do recinto sagrado, tem algo de impotente face ao horrível. Este entrincheira-se no exterior como o inimigo diante dos muros da cidade cercada e submete-a pela fome. A beleza, se é que não quer falhar o seu telos, deve trabalhar contra tal fato, mesmo em desfavor da sua tendência própria.”*¹⁰⁹

Mesmo a contar do Renascimento, todo um longo período da história da arte ainda deverá

¹⁰⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 67.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid., p. 66.

¹⁰⁹ Ibid.

insistir, “se não quiser falhar o seu *telos*”, nesse jogo de forças entre o momento subjetivo-racional, formalizador, em vias de diferenciação e intensificação, e o que houver de resistente à formalização, no existente imediato.

O que segue, tentará esmiuçar esse longo percurso, distinguindo-o nas suas etapas mais básicas, num primeiro esforço direto para levar adiante o programa de pesquisa sugerido por Adorno, na sua *Teoria Estética*, como a escrita daquela “historiografia estética que ainda não existe”¹¹⁰ – e que, acreditamos, se constituiria como uma espécie de *correção* do sistema das artes hegeliano.

3.2. MIMETISMO, MÍMESIS E CONSTRUÇÃO

A emergência da categoria do *belo artístico*, que codifica a passagem para o primado da forma e o início da história autônoma da arte, assinala também o momento a partir do qual torna-se possível franquear a perspectiva que ora nos interessa. Com efeito, tudo isto (a categoria do belo, o primado da forma e a autonomia da arte) vem a ser, e justo no Renascimento, porque no Renascimento “descobre-se” e estabelece-se, finalmente, com consistência, no interior da esfera estética, seu *momento racional*, até então mais ou menos latente; efetivando-se, pela primeira vez, o que o conceito de *construção* denota: um princípio, ou um conjunto de princípios técnico-formais (ou de *procedimentos*) determinados conscientemente, intencionalmente e *reflexivamente* para a subordinação e unificação estética sistemática dos elementos retirados do existente imediato.

Pode-se, inclusive, destacar com relativa facilidade o movimento decisivo dessa “passagem” na história da arte – especialmente na história da pintura, quando da transição entre o gótico tardio do “estilo internacional” e o Renascimento:¹¹¹

Embora as obras compreendidas sob a rubrica do “estilo internacional” – compostas, em sua maioria, no primeiro quartel do século XV – já não fossem, obviamente, meras cristalizações arcaicas do pavor subjetivo diante da natureza; embora, a essa altura, a

¹¹⁰ Ibid., 72.

¹¹¹ Conceda-nos aqui, alguma inevitável simplificação.

subjetividade artística já houvesse adquirido um considerável domínio técnico dos seus materiais, seu procedimento compositivo ainda não poderia ser propriamente considerado como um procedimento autônomo, *construtivo*.

Tomemos, por exemplo, A adoração dos Reis Magos¹¹², dos irmãos Limbourg: a unidade dos elementos e do procedimento subjetivo que compõem tal quadro é sustentada desde o exterior, pela referência inequívoca ao *tema religioso* – por si só valoroso – que submete tudo ali pela força da sua sacra substancialidade; e uma vez que a vinculação dos materiais pela subjetividade na obra é determinada assim exteriormente, o que lhe caberia de autonomia (à subjetividade), à primeira vista, nada mais seria do que certa capacidade de “seleção” e “disposição” desses materiais. No entanto, sob uma consideração mais detida, mesmo esse quê de autonomia, mesmo essa suposta capacidade de “seleção” e “disposição” descobrir-se-á, pelos critérios que a determinam, como produto de coerção da materialidade sobre a subjetividade. Nota-se facilmente, com efeito, que a exagerada concentração da subjetividade artística na exibição dos trajes em moda, nos luxuosos ornamentos e na profusão de pormenores incidentais, tais como animais e flores, inseridos na obra sempre que há espaço para fazê-lo, é incapaz de promover a vinculação e unificação formal desses elementos, apesar do seu já considerável apuro técnico; atestando, pelo contrário, a subordinação e diluição do momento racional, do potencial formalizador da subjetividade, sob o peso da qualidade imediata de cada elemento particular – mais imposto à subjetividade, por sua materialidade aprazível, do que formalmente modificado.

Acontece que essa condição, esse “procedimento decorativo” assumido pela subjetividade artística em vias de consolidação, n'*Adoração dos Reis Magos*, dos irmãos Limbourg, exemplifica um (longo) estágio intermediário que nos permitirá compreender com mais precisão a mudança qualitativa ocorrida entre aquela medrosa, reativa *cristalização* arcaica da natureza e a sua mais desenvolvida *formalização construtiva*, a partir do Renascimento. Porque exigirá um segundo esforço de diferenciação e determinação dos estágios relacionados ao desenvolvimento do momento racional e do procedimento compositivo, no interior da esfera estética, se quisermos passar adiante.

Assim, em primeiro lugar, a noção de “cristalização”, referida até aqui ao limiar da história da arte e da cultura, no limite mesmo entre *mito* e *esclarecimento*, deverá ser

¹¹² Irmãos Limbourg, 1415. *Das Très Riches Heures du Duc de Berry*. Pintura sobre velino. 29 x 21 cm; cf. nos anexos.

imanentemente desdobrada, e re-suscitada mais cuidadosamente, através de uma distinção entre *mimetismo* e *mimesis*, segundo a sugestão de Martin Lüdke:

“A adaptação obrigada pela hiperpotência da natureza, o fazer-se igual, só se torna – para além do mimetismo – em *mimesis*, quando ela, enquanto imitação realizada consciente e intencionalmente, leva a uma duplicação da natureza. Isso faz, entretanto, com que o comportamento mimético se torne racional.”¹¹³

Se foi possível, no segundo capítulo desta dissertação, determinar cada fase do desenvolvimento sistemático da história das artes singulares, vinculando-o aos diferentes estágios de uma progressiva dominação estética da natureza – aos diferentes estágios de uma progressiva minimização da *resistência* da materialidade para a cada vez mais livre expressão dos conteúdos subjetivos –, foi porque, na ocasião, iniciáramos nossa história sob o signo do *esclarecimento*; ou seja, iniciáramos nossa história já com a subjetividade estética suficientemente *investida na posição de senhora*.¹¹⁴ É óbvio que essa capacidade (esclarecida) de vencer progressivamente a resistência da objetividade pressupõe, como sua pré-história (mítica), que a subjetividade tenha se ocupado de tornar-se progressivamente capaz de resistir à objetividade. Acontece que os procedimentos que efetivam esses dois estados da relação do homem com a natureza são, a princípio, radicalmente incomunicáveis. Sem a distinção proposta por Martin Lüdke, entre mimetismo (*Mimirky*) e *mimesis*, seria impossível vincular efetivamente aquela passagem entre os dois momentos anteriormente destacados, nos extremos da história da constituição do momento racional e dos procedimentos estéticos: a cristalização arcaica da natureza e a sua mais desenvolvida formalização construtiva. Não há nada que permita – o que, aliás, fizemos acima, um tanto apressadamente – derivar *diretamente* da desbragada assimilação e sujeição às forças ameaçadoras da natureza, distintas do procedimento da subjetividade arcaica, mágico-mítica, algo como um procedimento construtivo.

*

¹¹³ LÜDKE, Martin. *Anmerkungen zu einer “Logik des Zerfalls”*: Adorno-Beckett. Frankfurt (M), Suhrkamp, 1981, p. 58. Apud DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. *Mimesis e Racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993, p. 136.

¹¹⁴ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: ed. Jorge Zahar, 1985, p. 17.

Como destaca Martin Lüdke, a *mimesis*, propriamente dita, é já um procedimento intermediário – que, a propósito, efetivará conceitualmente a “passagem” que buscamos (disto decorre tanto sua centralidade, quanto sua valoração dúbia, na história da filosofia): implica ainda a assimilação mais ou menos direta da subjetividade com a natureza; mas já marcada por algum distanciamento, certa intencionalidade consciente, certa capacidade de individuação e manipulação “econômica” da, a essa altura relativa, resistência e independência ameaçadoras das ocorrências naturais. O conceito de *mimesis* deverá, portanto, remeter-nos forçosamente à determinação de um procedimento mais primitivo, mais elementar, mais puramente instintual. (Assim também, no primeiro excuro da Dialética do Esclarecimento, é a partir do intermédio histórico-filosófico-procedimental da *mimesis* que Adorno e Horkheimer começam a acompanhar criticamente o vir a ser da racionalidade ocidental: dedicam-se, por exemplo, à interpretação da figura e dos procedimentos de Ulisses, na Odisséia, porque encontram ali o “mais eloqüente testemunho desse entrelaçamento do mito e do esclarecimento”, quando da fundação da civilização ocidental. Mas a relevância e especificidade da figura e dos procedimentos de Ulisses somente tornam-se inteligíveis enquanto vão se destacando de uma espécie de fundo indiferenciado, formado pelo conjunto das figuras e do procedimento “mais primitivo, mais elementar, mais puramente instintual” dos seus companheiros de viagem.)

Eis que fomos levados à mesma questão enfrentada por Freud (1856 - 1939) – especialmente em duas famosas ocasiões: no seu *Projeto para uma Psicologia Científica* (escrito por volta de 1895 e publicado postumamente), e no seu ensaio *Além do Princípio do Prazer* (1920)–; questão por quase tudo análoga, veremos, ao que ora se nos depara:

*“Na teoria da psicanálise não hesitamos em supor que o curso tomado pelos eventos mentais está automaticamente regulado pelo princípio de prazer, ou seja, acreditamos que o curso desses eventos é invariavelmente colocado em movimento por uma tensão desagradável e que toma uma direção tal, que seu resultado final coincide com uma redução dessa tensão... Levando esse curso em conta na consideração dos processos mentais que constituem o tema de nosso estudo, introduzimos um ponto de vista 'econômico' em nosso trabalho, e se, ao descrever esses processos, tentarmos calcular esse fator 'econômico'... estaremos, penso eu, fornecendo deles a mais completa descrição que poderemos atualmente conceber, uma descrição que merece ser distinguida pelo nome de 'metapsicológica'”.*¹¹⁵

¹¹⁵ FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. , p. 1. [extraído do v. XVIII das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: ed. Imago, 2006, disponível em: www.lacan.org/free.com/freud/textosf/alemdoprincipiodeprazer.pdf

Neste que é o primeiro parágrafo do referido ensaio, Freud destaca o *princípio de prazer* como o tradicional (e até então suficiente) ponto de partida das suas considerações metapsicológicas sobre a história de constituição e funcionamento do *sistema psíquico* (em especial, do papel desempenhado pelo *ego* nesse sistema). Destaca ainda que os processos mentais constituintes desse ponto de partida, para que sejam o mais completamente descritos, devem ser considerados segundo um “ponto de vista econômico”; obviamente, porque sua disposição objetiva (do processo mental, sob a dominância do princípio de prazer, na sua relação com a natureza instintual e exterior) é fundamentalmente econômica: caberia ao ego “regular” a quantidade de excitação a que está (variável mas) inevitavelmente submetido – oriunda ora da *percepção de uma pressão interna por parte de instintos insatisfeitos*, ora da *percepção da pressão externa do que é por ele reconhecido como 'perigo'* –, esforçando-se por mantê-la “tão baixa quanto possível ou, pelo menos, por mantê-la constante”.^{116 117} Exponhamos mais detalhadamente, a estruturação e o funcionamento dessa regulação:

- Freud compreende o ego como uma *função especial*, ou melhor, como *o núcleo de um sistema, o sistema Pcpt. - Cs.* (percepção-consciência, ou perceptivo-consciente) que pode ser identificado, por sua vez, com o núcleo da *subjetividade*; núcleo cujo atributo é regular o curso dos processos excitatórios aos quais o “aparelho mental” está constantemente submetido, oriundos ora da *percepção de uma pressão interna por parte de instintos insatisfeitos*, ora da *percepção da pressão externa do que é por ele reconhecido como 'perigo'*, como já foi dito.
- Quanto às manifestações destes processos excitatórios no aparelho mental, Freud propõe considerá-las como “energias ou catexias que variam” – tanto quantitativamente, sendo mais ou menos intensas, quanto qualitativamente, distinguindo-se entre “uma catexia que flui livremente e pressiona no sentido da sua descarga... e uma catexia quiescente”.¹¹⁸

¹¹⁶ Ibid., p. 2.

¹¹⁷ Apesar da centralidade do “prazer”, não nos interessa, como se verá, considerar essa sua finalidade (do *ego*), mas seu funcionamento, seu mecanismo de regulação e vinculação psico-física das “quantidades de energia” que desencadeiam os processos excitatórios no aparelho mental. O próprio Freud, aliás, em *Além do Princípio do Prazer*, ocupa-se prioritariamente desse funcionamento.

¹¹⁸ Ibid, p. 13.

- O sistema *Pcpt. - Cs.*, por seu elemento perceptivo, recebe então quantidades de excitação, é investido de catexias livres; e deve, de alguma forma, *regulá-las* – minimizando o potencial excitatório, enquanto vai modificando a qualidade dessas catexias –, o que ficaria a cargo do seu elemento consciente.

Freud compreende essa regulação como uma gradativa *vinculação* dessas catexias pelo ego. Não se trata apenas de descarregá-las; mas de retê-las, convertê-las e subjetivá-las. Exemplificando: sinto fome... isto desencadeia um processo excitatório, ou a liberação de *quantidades de energia livre* que são prontamente recebidas pelo elemento passivo do sistema *Pcpt. - Cs.* e catexizam meu aparelho mental; o alívio dessa excitação só é eficaz se meu organismo realiza uma *ação específica* correspondente (neste caso, se eu busco e ingiro alimento); ação específica cuja realização estará sempre condicionada pela capacidade de retenção e vinculação ativa de certo montante daquela quantidade de energia, pelo meu aparelho mental... estará sempre condicionada pela capacidade de retenção e modificação qualitativa de certo montante daquela quantidade de energia livre, irrompida como excitação desagradável, em estímulo, em quantidade de *energia quiescente*, mobilizável pelo elemento consciente do sistema *Pcpt. - Cs.*

Segundo Freud, a propriedade essencial do ego, o fator determinante do funcionamento do aparelho mental (e do organismo) regido pelo princípio de prazer é, pois, esta sua capacidade de vinculação (ou dominação) e modificação qualitativa de quantidades de energia livre, para a realização de ações específicas, em alguma satisfatória medida, conscientemente (ou subjetivamente) determinadas. Faltando, agora, responder o que tornaria possível a emergência dessa capacidade de dominação e determinação subjetiva das pressões internas e externas, pelo organismo – em outras palavras, o que tornaria possível a emergência da própria consciência, no interior do aparelho mental...

Freud o fará. Tanto na perspectiva mais estrita, “neurológica”, do *Projeto*, quanto na perspectiva posterior, “orgânica”, de *Além do Princípio de Prazer*. E nessas duas ocasiões em que especulará sobre a gênese da capacidade de vinculação e dominação consciente das pressões naturais, internas e externas, pela subjetividade – mais precisamente, pelo *ego*, núcleo do complexo sistema bio-psíquico da subjetividade –, ver-se-á obrigado a reconhecer que, tanto essa capacidade reguladora, quanto o *princípio de prazer* a ela relacionado, até então admitidos, em conjunto, como ponto de partida das suas considerações

metapsicológicas, não poderiam corresponder senão a um procedimento ou *processo secundário*, na história da constituição do ego. Uma vez que os seus elementos constituintes, porque já qualitativamente diferenciados, traem-se logo como resultados da modificação de algum *processo primário*, “mais primitivo, mais elementar, mais instintual”.¹¹⁹

*“A função secundária [do sistema nervoso], porém, que requer a acumulação da Q [quantidades de energia], torna-se possível ao se admitir que existam resistências opostas à descarga; e a estrutura dos neurônios torna provável a localização de todas as resistências nos contactos [entre os neurônios], que desse modo funcionariam como barreiras (...). Há duas classes de neurônios: (1) os que deixam passar a Q como se não tivessem barreiras de contacto e que, da mesma forma, depois de cada passagem de excitação permanecem no mesmo estado anterior, e (2) aqueles cujas barreiras de contacto se fazem sentir, de modo que só permitem a passagem da Q com dificuldade ou parcialmente. Os dessa última classe podem, depois de cada excitação, ficar num estado diferente do anterior, fornecendo assim uma possibilidade de representar a memória. Assim, existem neurônios permeáveis (que não oferecem resistência e nada retêm), destinados à percepção, e impermeáveis (dotados de resistência e retentivos de Q), que são portadores da memória e, com isso, provavelmente também dos processos psíquicos em geral”.*¹²⁰

*“Imaginemos um organismo vivo em sua forma mais simplificada possível, como uma vesícula indiferenciada de uma substância que é suscetível de estimulação. Então, a superfície voltada para o mundo externo, pela sua própria situação, se diferenciará e servirá de órgão para o recebimento de estímulos. (...) Seria então fácil supor que, como resultado do impacto incessante de estímulos externos sobre a superfície da vesícula, sua substância, até uma certa profundidade, pode ter sido permanentemente modificada, de maneira que os processos excitatórios nela seguem um curso diferente do seguido nas camadas mais profundas. Formar-se-ia então uma crosta que acabaria por ficar tão inteiramente 'calcinada' pela estimulação, que apresentaria as condições mais favoráveis possíveis para a recepção de estímulos e se tornaria incapaz de qualquer outra modificação. Em termos do sistema Cs, isso significa que seus elementos não poderiam mais experimentar novas modificações permanentes pela passagem da excitação, porque já teriam sido modificados, a esse respeito, até o ponto mais amplo possível; agora, contudo, se teriam tornado capazes de dar origem à consciência.”*¹²¹

(Insisto:) temos o mesmo problema, colocado nos mesmos termos: trata-se de especular sobre qual seria este *procedimento primário*, característico do estágio mítico da longa história da dialética entre homem e natureza; e sobre como este procedimento primário ter-se-ia modificado qualitativamente e tornado possível a emergência da capacidade de vinculação e

¹¹⁹ Ibid., p. 9.

¹²⁰ FREUD, Sigmund. *Projeto Para uma Psicologia Científica*. v. I das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: ed. Imago, 2006, pp. 220-221.

¹²¹ FREUD, 2006, v. XVIII, p. 11.

dominação consciente das pressões naturais, pelo sujeito – além disto, note-se que, independentemente da perspectiva adotada, Freud (também) lançará mão do termo “resistência” para enfrentar o problema.

*

Apesar da prevenção aos leitores, sempre excessivamente cautelosa,¹²² Freud parte de indícios muito bem determinados quando especula sobre qual seria este *processo primário* de funcionamento do aparelho mental, e do organismo, como um todo, na sua relação com a natureza.

“Se nos voltarmos agora para a questão de saber quais as circunstâncias que podem impedir o princípio de prazer de ser levado a cabo, encontrar-nos-emos... em terreno seguro e bem batido e, ao estruturarmos nossa resposta, teremos à nossa disposição um copioso fundo de experiência psicanalítica.”¹²³

Desse copioso fundo de experiência psicanalítica, destacam-se três circunstâncias em que o trato das quantidades de energia pelo aparelho mental contradiz aquela “forte tendência dos processos mentais no sentido do princípio de prazer”¹²⁴ – e o processo psíquico acaba, então, à primeira vista, estranhamente, tendendo antes à tolerância e mesmo à produção de *desprazer*. Duas delas relacionadas ao trato de pressões endógenas, ou seja, de impulsos instintuais inatos: como quando o ego adia possibilidades de satisfação imediata e escolhe suportar o desprazer “como uma etapa no longo e indireto caminho para [outro] prazer”¹²⁵ mediatizado, apenas possível; ou quando a própria satisfação (direta ou substitutiva) de instintos, anteriormente reprimidos, é transformada, pelo ego, em fonte de desprazer. E uma terceira circunstância, esta relacionada ao trato de graves (portanto, extremamente desprazerosas) pressões exógenas, reconhecidas como “perigo externo”, às quais o aparelho mental reagirá,

¹²² “O que se segue é especulação, amiúde especulação forçada, que o leitor tomará em consideração ou porá de lado, de acordo com sua predileção individual. É mais uma tentativa de acompanhar uma ideia sistematicamente, só por curiosidade de ver até onde ela levará.” (Ibid., p. 9.)

¹²³ FREUD, 2006, v. I, págs. 220-221.

¹²⁴ FREUD, 2006, v. XVIII, p. 2.

¹²⁵ Ibid.

repetindo-as compulsivamente. Nesses três casos, o processo psíquico, obviamente, assumiria outra(s) conformaçã(o)es), determinando-se segundo outro(s) princípio(s), que não o *princípio de prazer*, observa Freud... e pergunta, em seguida: será que em algum desses casos, capazes de impedir o princípio de prazer de ser levado a cabo, tal *outra conformaçã(o)* não seria exatamente aquela que pretendemos descrever – mais elementar, mais instintual, distintiva do *processo primário* de funcionamento do sistema psíquico?

Não no primeiro caso, relacionado ao abandono de oportunidades imediatas de satisfação instintual, e à conseqüente tolerância do desprazer, em favor de prazeres mediatizados. Este indicaria, na verdade, a dominância do *princípio de realidade*; portanto, uma estruturação posterior do sistema psíquico – modificação daquela determinada pela dominância (intermediária) do princípio de prazer –; na qual, aliás, como veremos mais adiante, a tolerância do desprazer não indicará, como parecera à primeira vista, um abandono da “intenção de fundamentalmente obter prazer”¹²⁶, e sim um considerável robustecimento do elemento consciente do sistema psíquico engajado na busca por satisfação. Tampouco no segundo caso. Uma vez que a transformação, mais ou menos patológica, da própria satisfação instintual em fonte de desprazer pressupõe que o aparelho mental tenha sido capaz de mobilizar um mecanismo de repressão das pulsões inconscientes, possível apenas quando seu processo de desenvolvimento atinge “organizações mais altamente compostas”¹²⁷ (ainda engajadas na busca por satisfação)¹²⁸ – ou seja, uma vez que a transformação, mais ou menos patológica, da própria satisfação instintual em fonte de desprazer... também pressupõe a dominância do (posterior) princípio de realidade.

É a investigação da reação mental ao grave perigo externo – mais precisamente, a investigação de uma condição típica, que ocorre após graves concussões mecânicas, desastres ferroviários e outros acidentes que envolvem risco de vida, a *neurose traumática* – que encontra-se em posição de produzir novos materiais e levantar novas questões relacionadas

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid., p. 3.

¹²⁸ “No curso das coisas, acontece repetidas vezes que instintos individuais ou parte de instintos se mostrem incompatíveis, em seus objetivos ou exigências, com os remanescentes, que podem combinar-se na unidade inclusiva do ego. Os primeiros são então expelidos dessa unidade pelo processo de repressão, mantidos em níveis inferiores de desenvolvimento psíquico, e afastados, de início, da possibilidade de satisfação. Se subsequentemente alcançam êxito – como tão facilmente acontece com os instintos sexuais reprimidos – em conseguir chegar por caminhos indiretos a uma satisfação direta ou substitutiva, esse acontecimento, que em outros casos seria uma oportunidade de prazer, é sentido pelo ego como desprazer.” Ibid., p. 7.

com nosso problema atual:¹²⁹ como se sabe, num enfermo acometido de neurose traumática, seus sonhos repetirão compulsivamente a vivência que originou o trauma, rememorando “experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação, nem mesmo para impulsos instintuais que alguma vez tenham sido reprimidos”;¹³⁰ portanto, ao contrário do que acontece nos dois casos anteriores, essa geração (compulsiva) de desprazer, peculiar aos sonhos sintomáticos das neuroses traumáticas, não poderá ser relacionada, de forma alguma, ao princípio de prazer (ou ao seu aprimoramento, o princípio de realidade)¹³¹; e uma vez que a possibilidade de obtenção de prazer esteve necessariamente relacionada, até aqui, com a capacidade de vinculação e modificação qualitativa das quantidades de energia livre, pelo elemento consciente do aparelho mental... esse trato das pressões externas nas neuroses traumáticas, sem dúvida, indicará o modo de funcionamento daquele processo psíquico primário que procuramos.

*

A partir desse indício bem determinado das neuroses traumáticas, finalmente chega-se ao ponto de descrever a disposição e o funcionamento *mítico* do aparelho mental e do organismo humanos, no primeiro estágio da longa história da sua relação dialética com as pressões naturais. Considerar o que há de comum nas experiências que desencadeiam as neuroses traumáticas leva-nos, de fato, direto ao ponto: todas elas são variações de pressões externas suficientemente intensas – que desencadeiam a liberação de quantidades de energia suficientemente grandes – para suplantarem qualquer possibilidade de defesa prévia, vinculação e dominação, pelo sistema psíquico; até o aniquilamento da eficácia e relevância funcionais do seu elemento secundário-consciente. Fazendo ressurgir, portanto, o que fora a condição psíquica característica daquela (proto-)subjetividade, constituída apenas por seu elemento primário-perceptivo, que ainda precisava tornar-se minimamente capaz de resistir a uma objetividade terrivelmente ameaçadora – “imaginemos um organismo vivo em sua forma

¹²⁹ Ibid., p. 3.

¹³⁰ FREUD, 2006 [v. I], p. 220-221.

¹³¹ “... do ponto de vista da autopreservação do organismo entre as dificuldades do mundo externo, ele [o princípio de prazer] é, desde o início, ineficaz e até mesmo altamente perigoso. Sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio de prazer é substituído pelo princípio de realidade... [sem que este abandone, no entanto] a intenção de fundamentalmente obter prazer”. FREUD, 2006, v. XVIII, p. 2.

mais simplificada possível, como uma vesícula indiferenciada de uma substância que é suscetível de estimulação”...¹³² O que determinaria o funcionamento de tal sistema organo-psíquico, desprovido de toda capacidade consciente, senão sua própria *inércia*? E que espécie de funcionamento organo-psíquico derivaria de tal *princípio (de inércia)*?

Se a propriedade reguladora do aparelho mental, sob a dominância do princípio de prazer, supunha a vinculação e manutenção das quantidades de energia num patamar mais ou menos constante, necessário para a realização de ações específicas... nessa sua disposição primária, sob a dominância do princípio de inércia, restaria ao aparelho mental, apenas *descargá-las*, “sem nenhum tipo de inibição ou direcionamento, pela via mais bem facilitada”;¹³³ substituindo-se, quanto ao processo psíquico, as noções de *vinculação e regulação*, pelas noções de *facilitação e liberação* (de quantidades de energia).

“O conceito de facilitação (Bahnung) designa, no Projeto, o fato de que a resistência de condução nas conexões entre os neurônios (barreiras de contato) diminui em função do fluxo de quantidade [de energia] que a atravessa. É, pois, um fator puramente mecânico de determinação do curso dos processos psíquicos nervosos (que tendem a seguir a via de menor resistência), como é exigido pela própria noção de princípio de inércia.”¹³⁴

Isto quer dizer que esse processo primário será passiva e completamente determinado ou conduzido, em seu funcionamento, pelas próprias pressões naturais, internas e externas; a “facilitação” é o resultado do constrangimento causado pelas quantidades de energia sobre o aparelho psíquico – o que se traduzirá, de um ponto de vista orgânico, em meros movimentos reflexos, não específicos, aleatórios; mais ou menos intensos, conforme aquelas quantidades sejam mais ou menos intensas. Essa mobilização reativa dos mecanismos neuronais e musculares executaria, então, toscamente, sem transformá-las qualitativamente, a *descarga* das excitações – excitações experimentadas com desprazer pelo aparelho psíquico, também nessa sua disposição mais instintual. Mas antes que os mais apressados indiquem aí uma coincidência essencial entre os princípios de inércia e de prazer, note-se que não há produção de prazer, sob a dominância do princípio de inércia; dá-se, no máximo, um prazer negativo, bastante diáfano e fugaz, oriundo do alívio causado pela liberação mecânica, reflexa, das

¹³² Ibid., p. 11.

¹³³ FREUD, 2006, v. I, pp. 226-227.

¹³⁴ Ibid., pp. 220-221.

tensões desprazerosas. E mais: como esses movimentos reflexos não são específicos, ou seja, como não respondem, a não ser casualmente, de forma determinada, eficaz, a quaisquer pulsões ou ameaças externas, eles, na verdade, acabarão reproduzindo e reforçando indefinidamente, em cada caso, os estados iniciais de tensão (*de desejo* ou *de angústia*) que os motivaram – eis a condição mítica, tomada fisiologicamente.

É claro que essa tendência primária à inércia precisou ser superada logo, desde o início, pela tendência à constância relacionada ao princípio de prazer, sobretudo devido à sua incapacidade de promover a descarga eficiente das tensões endógenas; do contrário, a impossibilidade de satisfação regular, mesmo das necessidades orgânicas mais básicas, comprometeria a sobrevivência de qualquer organismo minimamente complexo – e com efeito, ao menos nesse caso do trato das pressões endógenas, tal transição pode ser compreendida sem maiores dificuldades:

- Uma “vivência de satisfação”, na qual uma descarga motora correspondesse casualmente a determinada excitação endógena, suscitaria nas ocorrências seguintes da mesma excitação, “estados de desejo” alucinatórios – ou seja, representações do objeto de desejo alcançado na experiência satisfatória, percebidas pelo aparelho psíquico não como lembrança abstrata, mas como repetição, re-vivência concreta; esta repetição alucinatória motivaria automaticamente a repetição, ora ineficaz, da descarga motora antes bem sucedida (a sucção no vazio, por exemplo, no caso paradigmático da fome do recém-nascido), o que apenas reproduziria a excitação inicial e reencetaria o mesmo ciclo organo-psíquico.
- Com as repetições das alucinações primárias de desejo e a conseqüente frustração, o “eu” – em obediência a uma lei biológica postulada por Freud, uma tendência fixada filogeneticamente, que ele denomina “defesa primária” (espécie de princípio de prazer incipiente), segundo a qual, caminhos que conduzem ao desprazer deixam de ser percorridos – o “eu” aprenderia a não mais *ocupar-se* tão imediata e intensamente dessa *via facilitada* entre a excitação, a representação do objeto de desejo e o movimento reflexo correspondentes.
- Assim, certa parcela da quantidade de energia produzida pela excitação ficaria retida no aparelho psíquico – resistindo mecanicamente mesmo à frustração, para minimizá-la – e poderia, finalmente, ser conscientemente conduzida e empregada em “ocupações

laterais” que modificassem o curso primário dos processos associativos. Impedindo a ocorrência daqueles que resultaram em desprazer e realizando descargas cada vez mais satisfatórias das excitações endógenas.¹³⁵

A emergência e mobilização do elemento e função secundários pode ser descrita com tal facilidade, nesse caso do trato das pressões endógenas pelo aparelho psíquico, sobretudo porque: o aparelho psíquico recebe tais estímulos do elemento somático do seu próprio organismo; além disso, os estímulos endógenos estão relacionados a exigências, como a nutrição e a sexualidade, das quais o organismo não pode simplesmente esquivar-se; e que, naturalmente, já corresponderão, desde a origem, com bastante precisão, às outrossim bastante determinadas, forçosas, condições e “ofertas” às quais o organismo encontra-se submetido no mundo externo.¹³⁶ (Na verdade, uma vez que as tensões instintuais são quase imediatamente submetidas ao princípio de prazer, como se já surgissem, em alguma medida, *vinculadas* – e de fato, já surgem, em alguma medida, *vinculadas* –, considerar seu trato pelo aparelho mental não permite contradizer seriamente aquela tese do “princípio de prazer como ponto de partida” de todos os processos psíquicos; nem permite ilustrar aquele processo mais elementar, mais instintual que insistimos em descrever.) Nada disso nos servirá para descrever a emergência da capacidade de vinculação consciente das pressões exógenas. “Temos mais a dizer sobre a vesícula viva, com sua camada cortical receptiva...”

“Esse pequeno fragmento de substância viva acha-se suspenso no meio de um mundo externo carregado com as mais poderosas energias, e seria morto pela estimulação delas emanadas, se não dispusesse de escudo protetor contra os estímulos. Ele adquire esse escudo da seguinte maneira: sua superfície mais externa deixa de ter a estrutura apropriada à matéria viva, torna-se até certo ponto inorgânica e, daí por diante, funciona como um envoltório ou membrana especial, resistente aos estímulos. Em consequência disso, as energias do mundo externo só podem passar para as camadas subjacentes seguintes, que permaneceram vivas, com um fragmento de sua intensidade original, e essas camadas podem dedicar-se, por trás do escudo protetor, à recepção das quantidades de estímulo que este deixou passar. Através de sua morte a camada exterior salvou todas as camadas mais profundas de um destino semelhante, a menos que os estímulos que a atinjam sejam tão fortes que atravessem o escudo protetor. A proteção contra os estímulos é, para os organismos vivos, uma função quase mais importante do que a recepção deles. O escudo protetor... deve, acima de tudo, esforçar-se por preservar os modos especiais de transformação de energia que nele operam, contra os efeitos ameaçadores das

¹³⁵ CAROPRESO, Fátima, SIMANKE, Richard Theisen. *Compulsão à Repetição: um retorno às origens da metapsicologia freudiana*. Revista *Ágora*, Rio de Janeiro, v. IX n. 2 jul/dez 2006. Pág. 210.

¹³⁶ FREUD, 2006, v. I, p. 219.

enormes energias em ação no mundo externo, efeitos que tendem para o nivelamento deles e, assim, para a destruição. O principal intuito da recepção de estímulos é descobrir a direção e a natureza dos estímulos externos; para isso, é suficiente apanhar pequenos espécimes do mundo externo, para classificá-lo em pequenas quantidades. Nos organismos altamente desenvolvidos, a camada cortical receptiva da antiga vesícula há muito já se retirou para as profundezas do corpo, embora partes dela tenham sido deixadas sobre a superfície, imediatamente abaixo do escudo geral contra os estímulos. Essas partes são os órgãos dos sentidos, que consistem essencialmente em aparelhos para a recepção de certos efeitos específicos de estimulação, mas que também incluem disposições especiais para maior proteção contra quantidades excessivas de estimulação e para a exclusão de tipos inapropriados de estímulos. É característico deles tratarem apenas com quantidades muito pequenas de estimulação externa e apenas apanharem amostras do mundo externo. Podem ser talvez comparados a tentáculos que estão sempre efetuando avanços experimentais no sentido do mundo externo, e então retirando-se dele.”¹³⁷

À primeira vista – considerando-se esta brilhante micro-história do vir a ser do organismo humano como resistência, “escudo protetor” –, o aparelho psíquico encontrar-se-ia sempre mais resguardado contra os estímulos exógenos do que contra aqueles estímulos do interior do próprio organismo, contra os quais “não pode haver esse escudo”.¹³⁸ No entanto (e também por isso mesmo), a vinculação e dominação satisfatória das *vivências de dor* (e/ou *pavor*)¹³⁹ pelo aparelho psíquico será sempre muito mais problemática do que a vinculação daquelas *vivências de satisfação*: por sua maior intensidade – uma vez que as vivências de dor/pavor serão efeitos justamente da irrupção de quantidades de energia suficientemente grandes para romper os dispositivos de proteção do organismo –; e, acrescenta Freud, por sua “amplitude menos comensurável”¹⁴⁰ com o método de funcionamento do sistema – o que decerto indica a excessiva dificuldade de se subordinarem as vivências de dor/pavor àquela tendência biológica da evitação de desprazer que, no caso do trato dos estímulos endógenos, permite executar tão segura e quase imediatamente a transição entre os princípios de inércia e

¹³⁷ FREUD, 2006, v. XVIII, p. 11.

¹³⁸ Estendendo-se, portanto, as excitações endógenas “para o sistema, diretamente e em quantidade não reduzida.” *Ibid.*, p. 12.

¹³⁹ “... é o *mesmo* sistema nervoso que reage tanto ao 'físico' quanto ao 'psíquico', a um golpe como a um susto, experimenta ambos como um choque e procura canalizar o excesso de excitação que o acomete repentinamente com os mesmos meios: 'vincular', como diz Freud”. TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada: filosofia da sensação*, trad. Antonio A. S. Zuin... [et al.], Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. págs. 127-128.

¹⁴⁰ “As excitações que provêm de dentro... em sua intensidade e em outros aspectos qualitativos – em sua amplitude talvez – são mais comensuradas com o método de funcionamento do sistema do que os estímulos que afluem desde o mundo externo”. FREUD, 2006, v. XVIII, p. 12.

de prazer. Sob a dominância do princípio de inércia, as grandes quantidades de energia exógena que “inundam o aparelho mental”¹⁴¹ nas vivências de dor/pavor seguirão, a princípio, exatamente o mesmo curso das quantidades endógenas, oriundas das vivências de satisfação instintual:

“A dor produziria, em primeiro lugar, um grande aumento no nível de excitação... sentido como desprazer; em segundo, uma inclinação para a eliminação dessa excitação e, em terceiro, uma facilitação entre esses caminhos de eliminação e a representação do objeto que provocou a dor (o 'objeto hostil'). Uma vez ocorrida essa vivência de dor, novas ocupações (Besetzungen) da representação do objeto hostil produziram 'afeto' [ou estados de angústia] e uma nova inclinação para a eliminação, ou seja, quando a representação do objeto hostil fosse ocupada novamente, a partir da percepção ou pelo decurso dos processos associativos, haveria uma liberação de quantidade no aparelho, a qual geraria desprazer e um esforço para a desocupação da representação hostil.”¹⁴²

Mas ao contrário do que ocorre nas vivências de satisfação, a simples descarga reflexa seria eficaz para o trato das excitações exógenas, portanto não reproduziria o desprazer inicial, reencetando o ciclo, em cada caso – afinal, “aliviar-se” é sempre suficiente, ao menos de imediato – diante da dor ou do pavor provocado por qualquer ameaça externa. Isto explica, em parte, porque é impossível recorrer à lei biológica da evitação de desprazer para a descrição bem sucedida da emergência do processo de vinculação consciente das quantidades exógenas, a partir do princípio de inércia. Por outro lado (e além disso), porque estão relacionados à irrupção de quantidades de energia muito maiores, os processos excitatórios desencadeados nas vivências de dor/pavor estabelecerão *facilitações* muito mais intensas no circuito neuronal do aparelho mental, apesar da (e anulando a) relativa eficácia das descargas reflexas; motivando muito mais intensa e insistentemente, quando haja ocasião concreta ou alucinatória para tanto, a ocorrência de *repetições* impositivas do objeto e da vivência hostis – daí a sintomática *compulsão à repetição*, que certamente tralaria o organismo (se ele não contasse com alguma alternativa ao pronto socorro da tendência biológica à evitação de desprazer; alternativa, aliás, constituída através da própria compulsão à repetição).

*

¹⁴¹ Ibid., p. 13.

¹⁴² FREUD, 2006, v. I, pp. 10-11.

Para contornar essa dupla dificuldade – qual seja, efetivar a vinculação e dominação subjetiva de quantidades de energia exógenas, bem maiores e mais graves; sem lançar mão da tendência biológica à evitação de desprazer – o organismo mobilizar-se-á, então, segundo uma outra lei biológica, esta sim concernente ao princípio de inércia, esta sim pré-erótica, esta sim primária, na história da relação dialética entre homem e natureza: a lei biológica da “atenção”.

“Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis. Ao mesmo tempo, o princípio de prazer é momentaneamente posto fora de ação. Não há mais possibilidade de impedir que o aparelho mental seja inundado com grandes quantidades de estímulos; em vez disso, outro problema surge, o problema de dominar as quantidades de estímulo que irromperam, e de vinculá-las no sentido psíquico (...) E como esperamos que a mente reaja a essa invasão? A energia catéxica é convocada de todos os lados para fornecer catexias suficientemente altas de energia nos arredores da ruptura. Uma 'anticatexia' em grande escala é estabelecida, em cujo benefício todos os outros sistemas psíquicos são empobrecidos, de maneira que as funções psíquicas remanescentes são grandemente paralisadas ou reduzidas.”¹⁴³

“Atenção” é, pois, apenas a própria defesa reflexa, somada à ocasião para descrevê-la (e especular sobre seu possível desdobramento) mais determinada e cuidadosamente... e mais além dos termos “aliviar-se”, “descargar-se”, no mínimo insuficientes. Uma vez que a *anticatexia* que resume seu procedimento (do organismo regido pela regra biológica da atenção, sob a dominância do princípio de inércia) diante dos traumas exógenos, quer dizer e realiza exatamente o contrário: “a energia catéxica é convocada de todos os lados *para... os arredores da ruptura*”. Tratando-se, portanto, não de um movimento de liberação pura e simples, num sentido contrário à violenta tensão causada pelo trauma (quem dera safar-se assim das dores e dos pavores), mas de concentrar-se inteiramente em torno dela, nela, e tanto e tão intensamente..! até que as demais funções psíquicas sejam “grandemente paralisadas ou reduzidas” em favor da atenção (ao trauma).

Quem nunca experimentou isso que acaba de ser descrito, quando violentado por uma forte dor repentina, ou diante de uma iminente ameaça à própria integridade? Impossível não citar (de segunda mão), a propósito, Wilhelm Busch:

“Subjetivamente considerada, a dor de dentes/ É sem dúvida mal vinda;/ Mas ela tem uma boa qualidade,/ De fazer com que a força vital/ Que quase sempre

¹⁴³ FREUD, 2006, v. XVIII, p. 13.

desperdiçamos exteriormente,/ Se volte para um ponto dentro de nós/ E se concentre nele energicamente./ Mas sentimos a primeira agulhada,/ Mal percebemos a conhecida broca/ A vibração, o solavanco e o ruído,/ E a história mundial chega ao fim,/ As cotações da bolsa são esquecidas,/ Os impostos e a tabuada,/ Em suma, toda forma de ser habitual,/ Que antes parecia real e importante/ Se torna de repente inexistente e nula. (...) Pois somente na estreita cavidade do molar/ É que habita a alma.”¹⁴⁴

(Há cinco anos, fracturei minha perna direita, um pouco acima do tornozelo... e eu costumava responder o seguinte, a quem perguntasse o que eu sentira, no instante do acidente: “parecia meu coração pulsando na minha perna, bem em cima da fratura”.)

É óbvio que essa *anticatexia* não indica nenhum contra-ataque consciente, mas um violento constrangimento mecânico e nervoso do organismo, sob a ação de pressões *irreconhecíveis*: eis o que Freud quer destacar quando diz que, além de mais intensas, essas pressões pavorosas, capazes de fazer o organismo abandonar o princípio de prazer, e de submetê-lo ao seu princípio de funcionamento mais elementar, são “mais incomensuráveis” com o aparelho psíquico: mais do que super intensas, elas são *irreconhecíveis pela atividade nervosa* (e super intensas, sobretudo porque irreconhecíveis). Ou seja, ainda não foram *fixadas por nenhuma ligação específica na rede neuronal*¹⁴⁵.

Este o passo mais elementar do processo de subjetivação das pressões naturais, que a lei biológica da atenção deverá, de alguma forma, levar a cabo: *fixá-las; fixando-se nelas*. (Como já foi dito, o que acontecia no caso das pressões endógenas é que a *fixação* destas, por sua menor intensidade e amplitude mais comensurável, dava-se simultaneamente à sua dominação e direcionamento subjetivo para a produção de prazer; simultaneidade que a noção de *vinculação* expressava a contento. Por isso, somente agora, referindo-o ao trato muito mais dispendioso e demorado das pressões exógenas pavorosas, esse primeiro passo do processo de subjetivação da natureza diferenciar-se-á e efetivar-se-á num procedimento determinado: o *mimetismo*.)

Imaginemos um organismo cujos dispositivos de defesa não foram suficientes para conter a irrupção de grandes quantidades de energia exógena no seu aparelho mental (serão

¹⁴⁴ BUSCH, Wilhelm. *Balduin Bählamm*, 1883; Sämtliche Werke, R. Hochhuth [org.], Munique, 1982, vol. II, pág. 542. Apud TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada: filosofia da sensação*. Tradução: Antonio A. S. Zuin; Fábio A. Durão; Francisco C. Fontanella; Mario Frungillo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 132.

¹⁴⁵ TÜRCKE, 2010, p. 132.

tanto maiores, as quantidades, quanto maior e mais eficaz for a capacidade de defesa prévia, o “escudo protetor” do organismo); acrescenta-se a tais grandes quantidades de energia exógena, o atributo “irreconhecível” – e teremos um trauma: uma vivência de dor/pavor.

- Esta, ao romper o “escudo protetor” do organismo, imprimirá *facilitações*; ou seja, determinará – forçando-o mecânicamente, pela passagem do seu fluxo de quantidades de energia – algum curso neuronal no aparelho mental.
- Incapaz de resistir, porque desprovido do seu elemento secundário-consciente... incapaz de vincular e reverter, a seu favor, as quantidades de energia envolvidas nessas facilitações, especialmente intensas e incomensuráveis, restará ao organismo proceder à mais elementar atenção (ou sujeição) ao curso neuronal heterônomo, determinado pela tensão traumática; até o alívio pelo desvanecimento natural da causa do trauma, ou pela própria sujeição reflexa. É bom lembrar que essa “atenção” mobiliza e subordina o trabalho nervoso do organismo com uma (super) intensidade diretamente correspondente à (super) intensidade da própria tensão traumática, a ponto de interromper, a seu favor, todas as demais funções psíquicas. Qual poderia ser, então, o reflexo daí decorrente, senão apenas uma paralisia angustiada diante do pavoroso?
- As facilitações impressas sobre o aparelho mental motivarão, em seguida, por sua especial intensidade, *repetições compulsivas* desse mesmo ciclo: a representação alucinatória do objeto pavoroso; a irrupção desagradável de grandes quantidades de energia no aparelho mental; a sujeição de todo o trabalho nervoso ao curso determinado heterônomo por essas quantidades; por fim, os reflexos correspondentes: a paralisia acompanhada do “estado de angústia”.

Em suma, o organismo *anula-se* instintivamente diante da pressão exógena irreconhecível, inassimilável, pavorosa – assim como a lebre anula-se junto ao solo sobre o qual ela se encolhe, a lagarta da mariposa anula-se no ramo sobre o que ela repousa, o linguado anula-se, assumindo defensivamente, a cor do fundo do mar¹⁴⁶ – e ao anular-se inviabiliza qualquer possibilidade de vinculação e dominação dos seus efeitos psíquicos. Incapaz de resistir e assimilá-la, o aparelho mental é constringido a fixar-se nela. Repetindo compulsivamente a via neurológica facilitada quando da vivência pavorosa original, no

¹⁴⁶ Ibid., p. 133.

decorso dos seus processos associativos; repetindo compulsivamente, em outras palavras, a “recordação indomada [do objeto hostil] ainda capaz de forçar signos de qualidades reais”,¹⁴⁷ que mobilizarão novamente toda a atenção do organismo e reproduzirão, com a mesma intensidade, o pavor paralisante...

Indefinidamente. Não fosse a própria *repetição compulsiva*.

Explico-me: se, por um lado, a repetição compulsiva atesta a força acachapante da determinação heterônoma do procedimento humano por pressões exógenas inassimiláveis, por outro lado, ela propicia, através da mais extrema impotência da defesa reflexa, a única possibilidade de assimilação dessas pressões. Porque enquanto repete compulsivamente o curso neuronal mecânicamente facilitado pela violenta irrupção das quantidades de energia correspondentes à pressão irreconhecível, *fixando-se nele...* o aparelho mental, obviamente, também *fixa*, mecânica e gradativamente, as ligações neuronais específicas da facilitação percorrida – desde a representação do objeto hostil, desencadeador da vivência pavorosa, até seu efeito psíquico, o estado de angústia – tornando-as persistentes; tornando-as gradativamente *resistentes* à assunção de quaisquer outros cursos neuronais, pela passagem indiscriminada de quaisquer outras quantidades de energia, e estabilizadas para a assimilação de excitações similares subsequentes. (Ei-la!, a modificação neuronal qualitativa que determina a emergência do elemento secundário-consciente no aparelho mental: *resistência*.) Ao fixá-lo, a repetição alucinatória do pavoroso pelo aparelho mental acaba também desvinculando representação e objeto – e “o *mimetismo* ultrapassa a si mesmo”¹⁴⁸¹⁴⁹. *Autonomizando a representação*; autonomizando, em seguida, o próprio funcionamento e intencionalidade do aparelho mental diante do pavoroso. Então, por intermédio da sua representação mental, o pavoroso passa a ser algo domesticado, mais ou menos previsível, manipulável. O mimetismo ultrapassa a si mesmo. E vem a ser aqueloutro procedimento, misto de sujeição dissoluta (mimetismo) e de autorreferencialidade, identitária e identificadora (esclarecimento), vem a ser *mímesis*. Ou o procedimento mimético não marca, esteticamente, como marca filosoficamente, a representação, exatamente esse estágio

¹⁴⁷ FREUD, S. (1987) Gesammelte Werke. Frankfurt: Fischer Verlag (1895). “Entwurf einer Psychologie”, Nachtragsband, pp. 387-477. Apud CAROPRESO, Fátima. SIMANKE, Richard, Teisen. *Compulsão à Repetição: um retorno às origens da metapsicologia freudiana*. v. IX, nº 2, Jul/Dez 2006, p. 211.

¹⁴⁸ Com efeito, como observa Freud, o conteúdo dessa primeira autonomização representativa do trabalho nervoso só pode ser a “angústia”, síntese sensível da vivência pavorosa original.

¹⁴⁹ TÜRCKE, 2010, p. 133.

psíquico-civilizacional intermediário? Da subjetividade que (ainda, porque não suficientemente *estabelecida* diante das pressões naturais) precisa abandonar-se e subordinar-se com frequência ao, mas para identificar-se *através* do inassimilável – identificar-se na mesma medida em que vai assimilando-o, identificando-o, subjetivando-o. Bastará acrescentar, para além (e através) da mimesis, um terceiro procedimento, resultante da hipertrofia do seu elemento secundário, autorreferencial, esclarecido, estabilizador, e teremos concentrado aqui todo o desdobramento do processo de subjetivação (dialética) da natureza pelo homem, em seus estágios psíquicos fundamentais.

O mimetismo ultrapassa a si mesmo. E na sua compulsão à repetição (mecânica e heterônomamente determinada), descobre-se a “forma primitiva da reflexividade humana: o berço daquilo que mais tarde seria chamado de consciência, pensamento, conceito... um criador de cultura de primeira ordem.”¹⁵⁰

*

Mais um pouco e teremos também, segundo Christoph Türcke, o esboço de uma espécie de fenomenologia alternativa do espírito e da linguagem.

“A questão da origem da religião é a da origem do sacrifício. O sacrifício tem de ser sempre novamente consumado. Ele é paradoxal. Ele quer apaziguar algo pavoroso, mas é ele próprio pavoroso. Ele quer remover algo do mundo, mas o rememora constantemente... Ao que tudo indica, o seu poder traumático não é apenas objeto, é também criador da memória. Apenas este pôde dar existência a uma memória especificamente humana, de modo que uma cerimônia comemorativa não significa aqui apenas que um acontecimento passado seja comemorado solenemente, e sim, sobretudo, que a memória explícita comemora a si mesma, o seu próprio aparecimento como faculdade de rememoração, portanto como a faculdade de pensar. O paradoxal na rememoração sacrificial se revela, com isso, como o paradoxo solenemente fortalecido e intensificado da própria memória humana. Em sua fase originária ele evidentemente não foi outra coisa que não o desejo desesperado e sempre renovado de se libertar de uma inundação torturante de estímulos(...) A repetição, afinal, não se livra do acontecimento pavoroso, pois ela é seu constante 'da capo'. Mas justamente por isso ela se liberta de seu aqui e agora. Ela realiza o artifício da presentificação. Ela faz algo que não mais existe, que não tem mais nenhum aqui e agora, retornar, apesar de tudo, livre se sua presença física singular – sob a forma de seu eco, citação, cópia, reprodução, extrato. O que retorna não é a coisa mesma, e sim o seu 'espírito', só que esse espírito ainda está longe de ser imaginado como uma assombração fantasmagórica independente. Sua imaginação é antes sua representação, sua 'performance', ela constitui a atividade corporal total do solene ato coletivo de lançar-se sobre determinadas pessoas e animais. 'Espírito' é inicialmente apenas essa ação em si,

¹⁵⁰ TÜRCKE, 2010, p. 134.

nada destacado dela, mas essa ação é o começo de sua liberação, da abstração do aqui e agora: um primeiro tatear desajeitado naquele caminho que Bachofen já chamara de 'libertação do espírito das aparições da natureza' e cujos indícios nós mal podemos imaginar o quanto foram penosos e demorados. O 'espíritual' aí é de início tão somente a própria repetição estúpida e sua lenta regularização simultânea. Mas esta não é apenas a tentativa de fazer empalidecer o acontecimento pavoroso por meio de sua familiarização, senão também de tomá-lo sob o próprio governo. (...) Sob o choque eles começam antes a redirecioná-lo e a buscar proteção 'do' pavoroso 'no' pavoroso. Se há um lugar onde se deve ir buscar o germe daquilo a que mais tarde se deu o nome de 'espírito', é nesse redirecionamento. E o referido germe tem a inestimável vantagem de tornar claro de súbito o que em formas mais evoluídas era obscuro: o quanto as assim chamadas coisas 'primeiras' estão intimamente ligadas às 'últimas'.

(...) Só sob esse ponto de vista é que, de resto, se mostra o quanto é genial a fórmula aristotélica para o primeiro ato de nomear, em torno do qual se formou o sistema de linguagem humano: 'tode ti', literalmente, 'este algo'. Seus exemplos para isso são simples de imaginar: 'este homem determinado ou este cavalo determinado'. Esses 'este algo' são aquilo sobre o que se apóia toda nomeação. Sem imaginar um 'este algo' como 'uma coisa indivisível e, pelo número, singular', não se poderia nomear nada; a linguagem não teria um apoio firme em nada. O argumento de Aristóteles vai até aí. Mais interessante, no entanto, é o subtexto, a sensibilidade francamente arqueológica em sua fórmula: 'tode ti' é uma abreviatura insuperável para o processo inteiro de formação da atenção. O cavalo determinado ou o homem determinado são já 'este algo' sob condições culturais bem temperadas, em que um sistema de linguagem já completamente trabalhado tem uma palavra pronta para tudo o que circunda alguém ou que por algum motivo desperta a atenção. Mas foi preciso primeiro chegar a isso e neurofisiologicamente já aprendemos o seguinte: não é um 'este algo' qualquer que seria capaz de despertar a atenção a tal ponto que o penoso trabalho de nomeação está intimamente ligado a ele; a formação tão longamente exercitada e repetida de uma determinada combinação de sons até que daí surgisse uma palavra fixa disponível, um nome próprio, não poderia seu um 'este algo' qualquer; capaz disso só seria o 'este algo' par excellence: o pavor. Ele é o reivindicador de atenção por excelência: presença absoluta que faz com que tudo empalideça. Em outras palavras, um 'algo' categórico. Como se sabe, o pavor não é um objeto, e sim um acontecimento. A palavra se mantém, então, suspensa entre aquilo que desencadeia o pavor e o sentimento dele, e a fórmula aristotélica reproduz exatamente essa indiferenciação entre objeto e sujeito. Ela não nomeia um objeto determinado, está aí para cada objeto determinado, mas não para o objeto em si, e sim justamente para o ato de indicá-lo: a concentração nervosa em um estímulo que reivindica atenção.”

Propõe-se, em suma, que o desenvolvimento global da cultura ocidental – ao menos desde aquela sua origem “alcançável” pela arqueologia, “marcada pela indiferenciação entre o modo de vida social e o cultural-mágico”¹⁵¹ – seja compreendida como um “processo [sócio-histórico] de assimilação de pavor”.¹⁵² O que, parece-nos, pode oferecer o material e a

¹⁵¹ “O que para os arqueólogos é um tempo inicial, para o *Homo sapiens*, bem contadas as coisas, já é um tempo tardio, e achados de meados da Idade da Pedra, de cerca de dez a oito milênios antes da era cristã, que demonstram a indiferenciação entre o modo de vida social e o cultural-mágico, não dizem nada sobre como essa espécie se relacionou com a religião 30 ou 40 milênios antes.” (Ibid., p. 138.)

¹⁵² Ibid., p. 137.

perspectiva conceitual necessários para supracorriger, corrigindo-as e enriquecendo-as materialmente, aquelas outras duas destacadas tentativas de sistematização dessa mesma longa história, às quais fizemos referência antes, a hegeliana e a weberiana; pelo menos naquilo que concerne mais diretamente ao desígnio deste trabalho: nas suas implicações para a compreensão do *vir a ser* da arte.

O referencial conceitual dos dois autores, Max Weber e Hegel, foi indispensável para o início da minha argumentação; no entanto, não se poderia ignorar as limitações das suas tentativas de sistematização do desenvolvimento cultural da civilização ocidental. Por um lado, Max Weber precisou muito bem, dois dos sintomas basilares desse processo: a autonomização das esferas de valor mundano, da sua racionalidade e procedimento inerentes, e a progressiva dessacralização, ou progressiva minimização do *Sentido* objetivo e maximização da disponibilidade do mundo; mas determinou um tanto abstrata e adialeticamente seu “motor” determinante, ao identificá-lo, quase exclusivamente, com o “irresistível desenvolvimento da logicidade inerente às 'imagens de mundo'” – por isso, ele nunca conseguiu estabelecer, entre aqueles dois sintomas históricos, mais do que uma relação de simultaneidade, paralelismo. Hegel, por sua vez, certamente demarcou a perspectiva mais adequada para enfrentar o problema, quando insistiu na custosa imbricação dialética entre natureza e espírito; mas apesar disso, apesar de pretender reconstituir os passos da progressiva constituição do espírito, sempre *desde a* e *através da* sua alienação e participação na imediatidade natural... acabou também traindo-se, um tanto abstrata e adialeticamente, ao pressupor, como resultado necessário da alienação, o recolhimento auto-evidente do espírito e a plena identificação da natureza – daí, por exemplo, a excessiva centralidade dos conceitos de “ideia” e “espiritualização”, na sua filosofia da arte.

Limitações inestimáveis! A partir de si, permitiram determinar e permitirão agora sugerir com precisão, os lugares de algumas incisões corretivas indicadas por Adorno, na sua *Teoria Estética*; necessárias, segundo ele, para a sistematização materialmente determinada do *vir a ser* da arte. Sistematização bastante plausível e promissora, desde que as indicações adornianas sejam robustecidas pelas considerações freudianas sobre a emergência da capacidade de vinculação consciente das pressões naturais pelo organismo humano, e pelas implicações disso nos desdobramentos seguintes da história da cultura, destacadas por Christoph Türke.

Hora de recapitular o que nos conduziu até aqui, ao longo deste terceiro capítulo: 1º) na introdução, foi explicitada a intenção básica de superar, vinculando-os desde as suas próprias limitações, os esforços sistematizadores sobre o vir a ser da arte, hegeliano e weberiano – de certa forma, complementares –, numa perspectiva ainda mais “aprofundada”, ou mais materialmente determinada, que inclusive configuraria uma “historiografia estética que ainda não existe”. 2º) Destacou-se que tal perspectiva mais materialmente determinada seria aquela indicada por Adorno, quando este exigiu que a filosofia da arte se ocupasse, sobretudo, do desenvolvimento das relações estéticas de produção – ou seja, se ocupasse diretamente do gradativo robustecimento do momento subjetivo-racional, na sua relação com os materiais, no interior da esfera estética; se ocupasse, melhor dizendo, da gradativa efetivação do desenvolvimento dessa relação, em *procedimentos compositivos* correspondentes aos seus diferentes estágios históricos básicos. 3º) Distinguimos, então, numa primeira tentativa de determinação conceitual, o que seriam os dois procedimentos correspondentes aos estágios básicos dessa gradativa dominação estética da natureza: *cristalização* e *construção*; mas ao serem mobilizados para a interpretação de uma obra específica, eles logo revelaram-se insuficientes. Ficou claro que faltava-nos um conceito que intermediasse, historicamente, a radical modificação qualitativa ocorrida entre os referidos procedimentos. 4º) Visto que, segundo a tese adorniana, o desenvolvimento das relações estéticas de produção reproduz, a seu modo, em cada um dos seus estágios, os estágios de desenvolvimento da relação de produção global exterior, era preciso, naturalmente, antes de determinar a sucessão particular dos *procedimentos compositivos*, compreender os estágios básicos dessa relação exterior, mais abrangente. 5º) Foi o que fizemos: encontramos, então, o intermédio histórico-conceitual que procurávamos, na “*mimesis*”; e depois de algum esforço, generosas porções de Freud e pitadas de argutos comentadores, reduzímo-la, a dubiedade da *mimesis*, em seus elementos mais simples, até finalmente fixarem-se as bases e os princípios de desenvolvimento materiais (fisiológicos até!). Que tornarão possível ensaiar aquela “historiografia estética que ainda não existe” (acredito, sinceramente, que este será o fruto mais louvável deste trabalho – fruto quase só sementes).

3.3 ELEMENTOS PARA UMA SISTEMATIZAÇÃO DIALÉTICO-MATERIALISTA DO VIR A SER DA ARTE

Na verdade, já antecipou-se algo dessa pretendida correção material das perspectivas weberiana e hegeliana e das suas implicações para uma compreensão sistematizadora do vir a ser da arte, nos dois capítulos iniciais da dissertação (sobretudo no segundo capítulo); quando, um tanto sutilmente, inserimos duas modificações no curso clássico da argumentação de cada um dos autores – de certa forma, sintetizando-os.

Algo me incomodava na teorização weberiana sobre o “desencantamento do mundo”: o seu diagnóstico da gradativa perda do *Sentido* objetivo do mundo, diretamente proporcional à progressiva particularização e autonomização das esferas dos valores subjetivos, embora correto, não me parecia suficientemente determinado, em suas causas materiais. O traço essencial da literatura de Baudelaire pôde ser, por exemplo, interpretado como um sintoma confirmador dessa progressiva perda de *Sentido*, mas tudo se passava como se ela fosse uma perda intelectual, decorrente de um motivo intelectual, qual seja, o desencantamento lógico-causal da “imagem de mundo metafísico-religiosa” anterior; motivado, aliás, pelo desdobramento do potencial desencantador da sua própria logicidade inerente – era como se dessa determinação intelectual, derivassem todas as modificações qualitativas, técnico-procedimentais, ocorridas no interior da esfera estética e das demais esferas valorativas. E algo me incomodava no sistema das artes hegeliano: embora impressionado com a correção da perspectiva dialética, que tornava possível uma sistematização, ao mesmo tempo bastante intensa e rigosa da história das artes e do conceito da arte, a sua tese do irresistível robustecimento do *Sentido* – progressivamente objetivado pela (auto)expressão dos conteúdos do Espírito – não podia deixar de parecer irritantemente ingênua, quando comparada ao diagnóstico weberiano.

A solução seria vinculá-los, de alguma forma: a perspectiva dialética, hegeliana, e o diagnóstico, weberiano, da progressiva perda objetiva de *Sentido*. Demonstrando – para que o resultado dessa síntese não fosse um ecletismo desvigorado – de que forma a perda do *Sentido* objetivo do mundo resultaria justamente da progressiva imbricação dialética entre sujeito e natureza, no interior da esfera estética, segundo indicava Adorno, e ao contrário do que pretendia Hegel. Obviamente, tratava-se de extirpar a completa positividade da “espiritualização” estética hegeliana; e isto começou a tornar-se possível quando substituímos,

desde o interior da sua própria argumentação, a centralidade do conceito de “ideia”, pela centralidade do conceito de “resistência” (Hegel preferiria dizer “obscuridade”). O conceito (e *fim*) da arte passou a ser compreendido, então, como a progressiva minimização da resistência dos materiais tomados à imediatidade, à adequação segundo uma forma subjetivamente determinada.

Embora parecesse não causar nenhuma mudança substancial na perspectiva hegeliana, idealista, a centralidade da noção de “resistência” fez com que o polo negativo da “obscuridade” soasse um tanto mais participativo, um tanto mais determinante na história da relação dialética ocorrida no interior da esfera estética. Isso nos permitiu argumentar dizendo o seguinte, na ocasião: “o que permanecia *obscuro* e resistia materialmente à expressão, justamente porquanto era o indício incômodo da relativa limitação do domínio da subjetividade, era também sempre o indício e a motivação concretamente instalados na realidade exterior, para a constituição *necessária* do conteúdo e do procedimento compositivo subsequentes – era, em suma, o que conferia substancialidade (e efetiva dialeticidade) à atividade subjetiva, no interior da esfera estética. Portanto, quando os meios forjados pela subjetividade converteram-se, de tão dóceis, em 'algo de completamente indiferente e sem valor sobre o qual se exerce um poder de determinação' livre de empecilhos, dissolveu-se fatalmente qualquer vinculação necessária, substancial, entre os procedimentos subjetivos e a materialidade (...) [o que explicaria, acrescentamos:] os dois traços distintivos do *outro conceito* da arte radicalmente autônoma, segundo Adorno: o *desmoronamento objetivo da ideia de expressão*, conjugado com uma *desintegração objetiva da linguagem*. ” E assim, o simples desvio da centralidade da argumentação hegeliana na direção do conceito de resistência, além de fazê-la menos idealista, menos abstrata, acabou permitindo também vinculá-la ao diagnóstico weberiano (sempre secundando as considerações e exigências adornianas): a perda do *Sentido*, compreendida esteticamente como desmoronamento objetivo da ideia de expressão e desintegração objetiva da linguagem, vinculava-se, agora, diretamente, à progressiva minimização da resistência objetiva (dos materiais).

Mas apesar de haver possibilitado iniciar nossa pretendida “correção material”, a ideia de uma resistência objetiva, com a qual designamos a negatividade motora da dialeticidade inerente à esfera estética, ainda estava, a essa altura, assaz indeterminada. O que “resistência” designava, afinal? O que era, precisamente, isto que resistia objetivamente à subjetivação? E de que forma tal “resistência” ofereceria o indício e a motivação concretamente instalados na

realidade exterior e nos materiais estéticos, para a constituição *necessária* do conteúdo e do procedimento compositivo subseqüentes, conferindo-lhes substancialidade?

*

Somente agora, depois da referência a Freud e a Türke, estas perguntas poderão ser respondidas. O que resiste à subjetivação é o *pavoroso* – e como já foi demonstrado, qualifica-se assim, o objeto ou a ocorrência natural neurofisiologicamente *inassimilável*, aquela cuja pressão excitatória precede (e/ou anula) toda a capacidade de vinculação consciente do aparelho mental, determinando heterônoma e dissolutamente o procedimento humano, enquanto não seja assimilada e dominada pela emergência e robustecimento da capacidade subjetiva de vinculação consciente das pressões externas; (material, fisiológica e) progressivamente determinados, desde o próprio *mimetismo* encetado pela pressão pavorosa, como também já foi demonstrado.

O pavoroso é, portanto, o que resiste; e é o indício, material e negativo, que motivará e determinará, a partir de si, os procedimentos para a sua subjetivação... é o que nos faltava.

Bastará, agora, considerar o vir a ser da arte como progressiva assimilação (estética) de pavor. Para tanto, começaremos traduzindo esteticamente os elementos conceituais que temos à nossa disposição: “subjetivação” por “formalização sensível”; e os dois princípios de determinação do procedimento humano, que distinguimos a partir da dubiedade intermediária da *mimesis* – aquele primário, do “mimetismo” (ou da “compulsão à repetição”), e aqueloutro “secundário-consciente”, relacionado à dominação do pavor pela sua gradativa representação e disponibilização conceitual –, substituamo-los, respectivamente, por “expressão” e por “construção”. Descrever o vir a ser da arte será, então, descrever a progressiva formalização sensível do objetivamente pavoroso; segundo diferentes procedimentos compositivos, cujas condições intratécnicas, modificações qualitativas e sucessão histórica serão determinadas pelo estado de desenvolvimento da relação dialética entre os elementos “expressão” e “construção”, a mais fundamental, no interior da esfera estética. (Faltou dizer que o objetivamente pavoroso será traduzido esteticamente por “feio” – e será “bello”, na medida em que seja assimilado e formalizado.)

Antes de prosseguir, precisemos mais acuradamente essa relação dialética mais fundamental, entre expressão e construção, comentando sua explanação por Rodrigo Duarte,

em *Mimesis e Racionalidade*.

“Mimesis e racionalidade pertencem-se, mutuamente, uma à outra, e sua dialética só se realiza plenamente no interior de uma obra de arte. Nisso ela se aproxima dos princípios do prazer e da realidade na Psicanálise: 'Naquilo através do que as obras de arte se diferenciam do difuso, isso está vivo, em consonância com o desempenho da razão enquanto princípio de realidade, como em sua contraparte' (ÄT 454). Tal contraparte do princípio de realidade, portanto, da racionalidade, chama-se, no caso da obra de arte, expressão, cujo desenvolvimento enquanto imitação sensível – que apresenta tanto a sua resistência contra, como a sua concordância com a realidade... A expressão, portanto, não é mais do que a manifestação especificamente artística da mimesis... o momento mimético, enquanto contraposto à racionalidade, não nega de modo algum a negatividade da expressão: aquele se iguala à realidade, para resistir-lhe simultaneamente.”

A relação estabelecida aqui, por Rodrigo Duarte, entre expressão e construção, parece-nos um pouco imprecisa (assim como ele identificou os conceitos de mimesis e expressão; o momento racional, presente na constituição da obra de arte, seria identificado com o conceito de construção, na sequência do texto). Especificamente, no que diz respeito ao conceito de *mimesis*. E é engraçado que ele tenha escrito este trecho logo depois de destacar aquela observação feita por Martin Lüdke, onde este insiste que a mimesis, “para além do mimetismo, é um fazer-se igual à natureza... acompanhado de racionalidade.” A expressão é sim a contraparte do momento racional ou da construção, no interior da esfera estética; mas, por isso mesmo, ela não pode ser identificada com a mimesis, uma vez que a mimesis constitui-se já como uma síntese desses dois elementos; na mimesis, a expressão já participa da capacidade de representação indicadora da emergência da consciência. Tomada individualmente, a expressão deve ser identificada com o completo igualar-se, abandonar-se à e diluir-se na negatividade pavorosa, daquele procedimento mais elementar, o mimetismo – característico, não do princípio de prazer, mas do princípio de inércia. O próprio Rodrigo, aliás, acaba compreendendo exatamente isso, quando escreve, concluindo, sobre a dubiedade da mimesis, que “o momento mimético, enquanto contraposto à racionalidade, não nega de modo algum a negatividade da expressão, mas *se iguala à realidade* [é mimetismo, expressão] para *resistir-lhe simultaneamente* [é racionalidade, construção]”.

Talvez seja suficiente, para desfazer a confusão, entender a mimesis não como um *momento* do procedimento compositivo; mas como o próprio procedimento compositivo, constituído por dois momentos ou elementos distintos: um expressivo, outro construtivo, em um dos diferentes estados da sua relação dialética – que, como dizíamos, determinarão nossa

periodização sistematizadora do vir a ser da arte. Segundo três procedimentos compositivos correspondentes: *mimetismo, mímesis e construção*.

*

Sobre esses dois primeiros procedimentos não haverá muito mais o que acrescentar: apenas que a essa altura, a esfera dos valores estéticos, ainda indiferenciada, acompanha heterônomamente o movimento cultural global de transição entre: um estado primordial, *sacrificial* – o sacrifício, segundo Türcke, é o próprio mimetismo tomado sociologicamente, enquanto procedimento característico de grupos humanos minimamente capazes de vinculação consciente, diante de uma objetividade maximamente pavorosa. É um estado *religioso-representacional* – quando, desde a própria repetição compulsiva do *mimetismo sacrificial*, teria emergido, sem sobrepujá-lo, ainda constituindo-se gradativamente através do mimetismo (através da repetição e sujeição à objetividade pavorosa), a capacidade subjetiva de estabilização e dominação consciente do pavoroso; que então deixaria de ser pavoroso, na mesma medida do robustecimento desse elemento secundário-consciente. Assim, razoavelmente assimilada, a objetividade, antes pavorosa, passaria a ser qualificada como objetividade “sagrada”. Sendo o “sagrado”, nesse segundo estágio do processo civilizacional, assim como fora o “pavoroso”, a medida exata: do ainda resistente à assimilação, na objetividade, e da correspondente porção de mimetismo persistente no procedimento subjetivo.

“Onde o pensamento começa... ele está pleno do sagrado, não porque acha essa plenitude muito bela, e sim porque ele deseja exatamente o contrário: absorver todo o sagrado, fazê-lo desaparecer sem deixar vestígio. Dito de um ponto de vista neurofisiológico: ele deseja a absorção de toda excitação perturbadora e torturante... Apenas, o desejo de profanação não chega a esse bem-aventurado fim porque existe cada vez mais excitação para assimilar do que o sistema nervoso é capaz de fazê-lo. O sagrado é uma cifra para um excesso de excitação inalcançável.”¹⁵³

Embora a periodização e nomenclatura sugeridas por Türcke sejam muito parecidas com aquelas sugeridas por Max Weber, a perspectiva de Türcke, derivada dos conceitos da metapsicologia freudiana, parece-nos mais adequada, uma vez que prioriza justamente o

¹⁵³ Ibid., p. 168.

desenvolvimento dos “procedimentos” de assimilação que sintetizam, mais materialmente, os três estágios fundamentais da progressiva profanação e dominação do mundo. E tornará possível, agora, distinguir melhor a causa imanente da forçosa subsunção da esfera estética às valorações exteriores, mítica e religiosa, ao longo desses dois primeiros estágios da sua constituição histórica. A existência de “imagens de mundo” capazes de conferir *um Sentido* objetivo unificador para os (potencialmente) diversificados valores das atividades humanas é um sintoma: no caso do procedimento estético, da primazia (neurofisiológica, histórico-filosófica, procedimental) do elemento expressivo sobre o elemento construtivo, correspondente à primazia objetiva da parcela não assimilada (não estabilizada, não formalizada, não dominada segundo princípios subjetivos) das pressões naturais. Enquanto esse montante das excitações exógenas irreconhecíveis foi maior e mais intenso do que o montante daquelas conscientemente vinculadas, o procedimento estético precisou mobilizar muito mais intensamente seu elemento primário-expressivo; porque a expressão, diretamente derivada da compulsão à repetição, está para a formalização sensível, assim como a esta está para a subjetivação global, ordinária, da objetividade pavorosa. A expressão é o princípio disponível para levar a cabo, esteticamente, aquele primeiro passo mais elementar da subjetivação do pavoroso irreconhecível: *fixá-lo* – abandonando-se, fixando-se nele, repetindo-o. Determinando-se, portanto, heterônoma. (Portanto, nos dois primeiros estágios do vir a ser da arte, a determinação da esfera estética, com seus procedimentos, produtos e valores potencialmente particulares, é heterônoma: no primeiro estágio civilizacional global, *sacrificial*, porque neste estado é ainda enorme o montante das ocorrências e excitações objetivas inassimiladas, e por isso, a subjetividade incipiente deve mobilizar quase exclusivamente o seu princípio expressivo, seu princípio de determinação heterônoma, correspondente estético da compulsão à repetição: a arte é *mimetismo*. E no segundo estágio, *religioso*, porque neste, apesar da minimização do pavor, e da emergência intraestética do momento construtivo-racional, ainda será consideravelmente maior e mais intenso o montante das ocorrências e excitações inassimiladas do que o montante das excitações reconhecíveis, na objetividade; portanto, também ainda mais constante e intensa a mobilização intraestética da expressão: a arte é *mímesis-expressiva*.)

O momento expressivo dá a medida da heteronomia nos procedimentos e na valoração dos produtos estéticos. Mas ao mesmo tempo – exatamente como a defesa primária extraestética da compulsão à repetição – é o que torna possível estender e intensificar o alcance da

racionalidade subjetiva estética sobre a parcela ainda não formalizada das excitações exógenas. Se dissemos que o pavoroso, por sua resistência, oferece o indício material, negativo, que motivará e determinará, a partir de si, os procedimentos para a sua subjetivação estética... acrescentemos agora, o seguinte: a expressão, subordinando-se *avant-garde* à objetividade inassimilada, oferecerá, passo a passo, o caminho (material, negativo) substancial para o desenvolvimento do momento racional-construtivo. Até que este esteja robustecido a ponto de provocar a próxima mudança qualitativa na nossa história dos procedimentos compositivos modelares; equilibrando-se, em relevância, com a expressão, dentro do procedimento intermediário da *mimesis*.

*

A propósito, recordemos, aqui, o que foi escrito mais acima sobre *A adoração dos Reis Magos*, dos irmãos Limbourg: “a unidade dos elementos e do procedimento subjetivo que compõem tal quadro é sustentada desde o exterior, pela referência inequívoca ao *tema religioso* – por si só valoroso – que submete tudo ali pela força da sua sacra substancialidade; e uma vez que a vinculação dos materiais pela subjetividade na obra é determinada assim exteriormente, o que lhe caberia de autonomia, à subjetividade, à primeira vista, nada mais seria do que certa capacidade de 'seleção' e 'disposição' desses materiais. No entanto, sob uma consideração mais detida, mesmo esse quê de autonomia, mesmo essa capacidade de 'seleção' e 'disposição' descobrir-se-á, pelos critérios que a determinam, como produto de coerção da objetividade material sobre a subjetividade. Nota-se facilmente, com efeito, que a exagerada concentração da subjetividade artística na exibição dos trajes em moda, nos luxuosos ornamentos e na profusão de pormenores incidentais, tais como animais e flores, inseridos na obra sempre que há espaço para fazê-lo, é incapaz de promover a vinculação e unificação formal desses elementos, apesar do seu já considerável apuro técnico; atestando, pelo contrário, a subordinação e diluição do momento racional, do potencial formalizador da subjetividade, em vias de consolidação, sob o peso da qualidade imediata de cada elemento particular – mais imposto à subjetividade, por sua materialidade aprazível, do que formalmente modificado.”

Essa excessiva atenção e subordinação dissoluta da subjetividade às *qualidades sensíveis parciais* dos materiais artísticos – assim como a excessiva atenção dedicada aos

“signos de qualidades reais”, no processo global de assimilação de pavor – é o que marca claramente a preponderância do princípio intraestético de determinação heterônoma, a expressão. Num procedimento compositivo em que o momento racional, em vias de consolidação, embora permitisse *representar* a objetividade, ainda o fazia mais como *repetição fixadora* (heterônoma) do que como *modificação formal subjetivadora* (autônoma). Decerto, nota-se já uma considerável desenvoltura técnica na gravura dos irmãos Limbourg, executada em 1415; mas para que o momento racional da subjetividade artística se robustecesse qualitativamente, e mais do que “selecionar” e “dispor”, repetindo-os, fosse capaz de “modificar” seus materiais (e, por intermédio deles, a própria objetividade), *a partir de* princípios subjetivos – equilibrando-se finalmente em relevância com a sua contraparte, o momento expressivo, na produção das obras de arte –, faltava que estes princípios fossem, pela primeira vez, reflexivamente determinados. (Insistamos na referência aos conceitos e descrições freudianas: se a intensidade da atenção às qualidades sensíveis – assim como a excessiva atenção dedicada aos “signos de qualidades reais”, no processo global de assimilação de pavor – é o que indica a intensidade do princípio intraestético de determinação heterônoma, a expressão; o progresso do momento racional, sua contraparte, será acompanhado de um progressivo *alheamento* dessas qualidades sensíveis, e da consequente minimização da substancialidade dos materiais. É assim que Freud compreende o efeito básico da gradativa vinculação e dominação das excitações exógenas: como alheamento e desvio de montantes cada vez maiores da atenção subjetiva, dedicada originalmente à fixação das excitações, para “ocupações laterais, ou independentes”: ligadas, no fundo, ao desvio reflexivo da atenção para aqueles conteúdos representativos da própria consciência, derivados da fixação e autonomização mecânica das facilitações neurofisiológicas correspondentes às vivências de pavor. Acrescentando-se a referência a Christoph Tücker, será possível, inclusive, classificar, distinguindo-as segundo os graus dessa reflexividade, três formas básicas da atividade humana consciente: *repetição*, *representação*, *espiritualização* – notadamente *autorreflexiva* – a construção corresponderia, obviamente, à espiritualização autorreflexiva.

E, segundo Adorno, é fácil precisar o momento em que isso ocorre, na história da arte: “no Renascimento, [quando] a emancipação da arte relativamente à heteronomia cultural foi acompanhada pela descoberta da construção – então chamada 'composição'”.¹⁵⁴

¹⁵⁴ ADORNO, 2006, p. 72.

3.4. CONSTRUÇÃO

Antes de seguirmos rumo à fase construtiva, esclarecida e autônoma, da história da arte, façamos uma consideração sobre o uso do conceito de “construção”, por Adorno, na *Teoria Estética*. Lê-se, o seguinte, na página 72 da tradução portuguesa do livro:¹⁵⁵

*“... a construção é a única forma do momento racional hoje possível na obra de arte, tal como no começo, no Renascimento, a emancipação da arte relativamente à heteronomia cultural foi acompanhada da descoberta da 'construção' – então chamada 'composição'. A construção é, na mônada da obra de arte... o representante da lógica e da causalidade, transferida para fora do conhecimento objetivo. Ela é a síntese do diverso a expensas dos momentos qualitativos de que se apodera, bem como do sujeito, o qual pensa nela eliminar-se, quando na realidade é ele que a realiza... A construção distingue-se da composição numa aceção muito ampla, que engloba a composição pictural, mediante a submissão evidente não só de tudo o que lhe vem a partir de fora, mas também de todos os seus momentos parciais imanentes... A construção arranca os elementos do real ao seu contexto primário e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma unidade.”*¹⁵⁶

O uso do termo é dúbio. Quero dizer: Adorno utiliza “construção” para referir-se tanto a “momento racional”, quanto a “procedimento compositivo”. Assim, ao mesmo tempo: especifica-se um princípio (ou procedimento) compositivo como “construção”; e afirma-se sobre outros dois, que o precedem no tempo, composição e montagem, que estes também são “construção” – embora a sua sucessão (do princípio de composição ao princípio de construção, propriamente dito, passando pelo princípio da montagem) indique claramente, para Adorno, uma progressiva intensificação da modificação dos elementos estéticos arrancados do seu contexto primário, extraestético; ou seja, uma progressiva intensificação da “construção”, no interior da esfera estética (desta vez na aceção de momento racional: “a construção é... representante da lógica e da causalidade, transferida para fora do conhecimento objetivo”). O uso do termo é dúbio. Da mesma dubiedade que apontamos no comentário do professor Rodrigo Duarte, a respeito do conceito de mimesis.

E pede retificação semelhante: a *construção* marca, a partir do Renascimento, a emergência e primazia do momento racional (ou construtivo), no procedimento e nos produtos

¹⁵⁵ Admitindo-se, é claro, que o problema talvez seja um problema de imprecisão na tradução do texto.

¹⁵⁶ ADORNO, 2006, p. 72.

estéticos; acontece que a gradativa consolidação dessa primazia, a progressiva intensificação do momento racional, determinará três sucessivos princípios ou procedimentos compositivos correspondentes: *composição*, *montagem* e *construção*. Assim, por um lado, *composição*, *montagem* e *construção* são identificáveis como “construção”, porquanto todos eles designam procedimentos em que há primazia do momento racional-constutivo; e por outro lado, *composição*, *montagem* e *construção* são distinguíveis, porque em cada um deles, o momento racional-constutivo apresenta um grau distinto de intensificação e primazia.

Perfazendo uma história do procedimento construtivo, do Renascimento até os nossos dias pós-vanguardistas:

3.4.1. COMPOSIÇÃO

Para nossa sorte, além do momento da sua “descoberta” histórica, também é possível distinguir a primeira sistematização reflexiva dessa logicidade intraestética que determinou o advento da *composição*, e guiará o seu desenvolvimento nos três séculos seguintes (neste caso, da composição pictórica), no Renascimento: o tratado *Da Pintura*, escrito por Leon Batista Alberti, em 1436.¹⁵⁷

“O texto de Alberti... é o primeiro, na literatura artística, a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas. A novidade do escrito, insistentemente enunciada em passagens do Da Pintura, distingue-o dos textos da Antiguidade grega, apenas mencionados, pois já na maior parte perdidos para Vitruvius, cujo Da Arquitetura pertence ao século I a. C., ou para Plínio, o Velho, que escreve o enciclopédico História Nacional em I d. C.; mais do que outros escritos, romanos e até gregos, nos quais a pintura é ocasionalmente afluída, constituem-se eles como fontes principais, mesmo porque supérstites da arte antiga, muito embora em sua exposição de conceitos e preceitos não opere sistematização. Quanto à bibliografia subsequente... nem o Ensaio sobre diversas artes, do monge Teófilo, atribuído aos séculos XII-XIII, nem o duvidoso Hermenéia, de Dionísio do Monte Atos, que, embora do século XVIII, preserva, enquanto as expõe, convenções de anterior bizantinidade, nem mesmo o Tratado de Pintura, de Cennino Cennini, datado dos fins do XV ou, no máximo, do início XV – nenhum deles (conquanto notáveis como preceptivas e distintos pelas matérias) intercepta o discurso albertiano em seu traçado de base. Pois, enquanto Dionísio ensina iconografia de cenas e figuras hagiográficas, ou Teófilo religa as artes da pintura, vidro e metal

¹⁵⁷ Sobre a emergência dessa logicidade, a partir da insistente referência dos renascentistas à Antiguidade Clássica, cf. o primeiro capítulo desta dissertação.

*para instrução, ornamento e liturgia na casa de Deus, ou ainda Cennini se intala na oficina de receitas e preceitos técnicos, Alberti monta seu discurso com geometria e retórica (e poética)... Problematicador, apesar de didático, o Da Pintura, como referência da investigação de pintores ulteriores (muito de Leonardo dele deriva) e como gênero discursivo (a tratadística do século XVI o pressupõe), singulariza-se na história das teorias da pintura.*¹⁵⁸

Como uma consideração mais detida deste tratado, fatalmente faria extrapolar o espaço e o tempo (principalmente o tempo!) dedicados a esta dissertação, apenas reproduzirei, aqui, parte da excelente síntese, escrita por Leon Kossovitch, no prólogo da tradução brasileira da obra. Será o suficiente, acredito, para caracterizar o “espírito” do texto, antes de prosseguir com a minha argumentação:

“No que concerne às divisões do Da Pintura, estas se concebem horacianamente tripartidas: 'rudimentos', 'pintura', 'pintor'. A geometria e, menos detidamente, a análise das luzes, constituem, no Livro I, os rudimentos, as bases do pintar; distingue-se, no Livro II, a divisão da pintura, produzida por preceitos e conceitos articulados; quanto ao Livro III, detém-se ele no pintor, em suas virtudes e conhecimentos práticos.

(...) Livro I/ Os rudimentos tratam das luzes, mas, antes de tudo, da matemática... constitui-se como preliminar prática, pois opera intensamente no texto. Todavia, o Da Pintura não se deseja matemático por inteiro: não é obra de geometria escrita para geometras, mas, de pintor para pintores (entende-se portanto, a proliferação de exemplos, que tornam visíveis os entes da matemática); a gordura da sensata Minerva significa, assim, o compromisso da pintura, esclarecida pela geometria, com a visão... Por isso, após a sucessão de definições geométricas, como ponto, linha, etc., a superfície, também assim definida, dirige a análise em outro sentido: distinguindo, por um lado, as qualidades permanentes, que constituem a superfície como tal, independentemente do olhar, a saber, as linhas e os ângulos do seu contorno, assim como o seu dorso, que a classifica em plana, esférica (convexa) e côncava... e, por outro, as qualidades mutáveis, Alberti nessas mais se detém. As superfícies variam com o lugar e a luz, cuja consideração extrapola a geometria. Implícitos na visão, lugar e luz delineiam dois dos principais temas do escrito, a perspectiva e a recepção de luzes, respectivamente. O lugar articula as noções de distância e ângulo, com os quais a orla e a distância da superfície se alteram... Entre o olho e a superfície se constrói a pirâmide visual, na qual três modalidades de raio se distinguem; os extrínsecos, os médios e o cêntrico... Enquanto os extrínsecos ligam o vértice (olho) e a orla da superfície, a esta medindo, e os médios enchem a pirâmide toda, carregando luzes e cores, o cêntrico é o único perpendicular à mesma superfície e, direto, denomina-se 'príncipe dos raios'... Nas três modalidades de raios visuais, estão implícitas distinções conceituais relevantes: os extrínsecos, relacionados com a orla, referem a circunscrição, primeira parte da pintura; os médios instanciam a recepção de luzes, sua terceira parte; o cêntrico, determinante no construto perspectivista, concerne à composição (conquanto se estenda à circunscrição), fundamental na segunda parte. Nos 'rudimentos' estão, assim, prefiguradas as partes da 'pintura'. A distância e a posição do raio cêntrico definem a construção perspectivista. Determinando-se a posição do olho diante da

¹⁵⁸ KOSSOVITCH, Leon. Apresentação, em: ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Tradução: Antônio da Silveira Mendonça (2ª edição). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999. págs. 9-17.

imagem pintada, da mutabilidade da superfície, segue-se o princípio de escolha: o pintor elege, entre as possíveis, a figuração ótima. Daí a definição de pintura: na pirâmide, o desenho da orla precede a aplicação da cor à superfície. As coisas vistas são reduzidas pela pintura a superfícies que, bidimensionais, figuram no plano do suporte a tridimensionalidade daquelas. A parede ou a tábua (o quadro) em que se desenha e se pinta são consideradas intersecção da pirâmide visual... Enfim, como figuração do corpo, a superfície requer o claro-escuro, que lhe estende os poderes, pois simula a terceira dimensão. Assim, a pintura, como intersecção da pirâmide, determina-se com os três elementos arbitrados pelo pintor, que os considera em conjunto na obtenção da representação ótima. Tecnicamente, desenho, cor e claro-escuro recobrem as partes “circunscrição”, “composição” e “recepção de luzes” do Livro II. [etc.]”¹⁵⁹

Na composição, pela primeira vez, a atenção da subjetividade estética alheia-se das qualidades sensíveis e é direcionada autorreflexivamente, o bastante, para sistematizar seus próprios elementos, nas diretrizes esclarecidas da perspectivística, e qualificá-los como princípios, “qualidades permanentes” da composição. A partir dos quais deverão se subordinar e modificar as qualidades sensíveis tomadas à objetividade, ora reduzidas racionalmente a um conjunto limitado de elementos básicos, facilmente manipuláveis (ao menos teoricamente), segundo o interesse subjetivo.

Assim, se a preponderância das qualidades sensíveis parciais e a sua seleção e disposição repetidora era a marca distintiva das obras anteriores, sob a dominância da mimesis-expressiva; o que distinguirá as obras produzidas sob a dominância da construção renascentista é a subordinação de cada um dos seus elementos à unidade estabelecida racionalmente: pela sistematização geométrica do espaço pictórico; e pela posição do sujeito (pintor-observador) diante desse espaço. O que valia e impunha-se, por si mesmo, à subjetividade, constituindo-a (nas qualidades sensíveis parciais dos elementos tomados à objetividade), agora deriva seu minimizado valor estético da posição relativa que ocupa em meio aos demais elementos – “figuras” de valor mais ou menos equivalente – dentro de um sistema abstrato de representação. E é óbvio que, se a substancialidade dos elementos sensíveis é minimizada, a substancialidade dos elementos racionais é aumentada, pelo mesmo desvio autorreflexivo da atenção da subjetividade estética.

Note-se bem: é *minimizada*, não *anulada*, a substancialidade dos materiais. Na composição, o robustecimento do momento racional e da capacidade subjetiva de determinação autônoma dos produtos estéticos não é o bastante para sobrepular a relevância

¹⁵⁹ Ibid.

do momento expressivo, até então preponderante – a composição é mais um procedimento de transição, entre a *mímesis-expressiva* e a moderna *mímesis-construtiva*.

“A concepção perspectivística, quer seja valorada e interpretada no sentido da racionalidade e do objetivismo, quer no sentido da contingência e do subjetivismo, [ainda] se funda na vontade de criar o espaço figurativo a partir dos elementos e segundo o esquema do espaço visual empírico.”¹⁶⁰

Essa manutenção inquestionável da tradicional “vontade” de *representação do espaço visual empírico* não deixa dúvidas sobre a parcela de *repetição* expressiva, e sobre a correspondente intensidade da substancialidade dos materiais estéticos, ainda persistentes na composição. Nela, há antes um claro equilíbrio entre aquela força unificadora tradicional, derivada da substancialidade objetiva (e do momento expressivo então preponderante), e a força unificadora do momento racional, emergente no procedimento compositivo renascentista. Aquelas “qualidades permanentes”, às quais refere-se Alberti, são compreendidas tanto como princípios de formalização subjetiva, quanto como princípios de ordenação objetiva do espaço. Se a construção dessubstancializa a objetividade, nos seus materiais, é sempre para “otimizar” sua *representação*. Na composição, a construção efetiva-se, não mais sob, mas *através* da expressão – e o momento expressivo efetiva-se, não mais sobre, mas *através* da construção.

A história da arte, nos três séculos seguintes, vai ocupar-se fundamentalmente de aprimorar e estender esse domínio da perspectiva através do inassimilado. Acontece que essa marcha irresistível do momento racional (e do *belo*), segundo os passos substanciais do momento expressivo (e do *feio*, ainda dotado de *qualidade sensível*), incrementará o domínio técnico alcançado sobre os materiais, até o ponto, inevitável, em que essa tensão constitutiva, relativamente equilibrada, entre os momentos expressivo e construtivo, desfalecerá, nessa forma composicional; limitando as possibilidades do progresso (irresistível) da racionalidade estética. E forçando a próxima modificação qualitativa da construção.

¹⁶⁰ PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999, p. 49.

3.4.2. MONTAGEM

Esta modificação seguinte do procedimento construtivo pode ser compreendida, fundamentalmente, como um resultado da necessidade imanentemente determinada de renovação da substancialidade – renovação estética da resistência objetiva e do momento expressivo, no procedimento compositivo. “Pois, para que a síntese da construção tenha êxito ela deve, apesar de toda a aversão, ser escolhida entre os elementos que em si mesmos jamais obedecem puramente ao que lhes é imposto”.¹⁶¹ Daí sua fixação pelas deformidades anteriormente ignoradas e/ou interdidas, porque excepcionalmente resistentes à formalização, pela construção perspectivística; e quando estas deixaram de ser suficientes, pela produção deliberada do “choque”, a partir do corte e aproximação inusitada de elementos da realidade, individualmente já assimilados, pelo esforço representativo dos tantos séculos anteriores. Aliás, a censura adorniana à montagem está relacionada justamente com a requestrada substancialidade desse procedimento – da “produção do inassimilado”, a partir de elementos assimilados.

“A montagem... lida com elementos da realidade do entendimento humano indiscutivelmente são, para lhes impor uma tendência diferente ou despertar, nos casos mais conseguidos, a sua linguagem latente. No entanto, ela é impotente, na medida em que não faz explodir os próprios elementos. Haveria mesmo que censurar-lhe um resto de irracionalismo complacente, adaptação ao material que, já pronto, é fornecido à obra a partir de fora.”¹⁶²

O que Adorno parece perceber é que o corte e disposição dissonante dos materiais, pela montagem, não seria suficiente para provocar uma intensificação qualitativa do estado da produção e *modificação* estética desses materiais, objetivamente necessária, uma vez que partia da mesma *intencionalidade representacional* – ou seja, da mesma relação entre sujeito e objeto estéticos – observada na composição. Em todo caso, observe-se que a montagem talvez tenha sido bem sucedida, porque adequada ao estado das forças produtivas estéticas, em mais ocasiões do que Adorno está disposto a admitir. Ao menos enquanto a concessão desse resquício de substancialidade representacional aos materiais estéticos pôde corresponder

¹⁶¹ ADORNO, 2006, p. 73.

¹⁶² Ibid., p. 72.

a um resquício (concedido à subjetividade extraestética pelo “corpo social”¹⁶³) daquela individualidade soberana, clássico-liberal, intimamente significativa; antes que se radicalizassem os mecanismos de liquidação do sujeito, sob a realidade extremamente impositiva do capitalismo industrial tardio, como destacamos na introdução deste capítulo.¹⁶⁴

3.4.3. CONSTRUÇÃO

Na construção, propriamente dita, o *momento racional* está definitivamente constituído e hipertrofiado. Portanto, a subjetividade encontra-se radicalmente autorreferida, e a objetividade radicalmente modificada – agora sim reduzida a mero “material”, desprovido de qualquer resistência e referência (direta) significativa à realidade empírica –, no interior da esfera estética. Reproduzindo-se então, esteticamente, a instauração totalitária da racionalidade. E como à mais extrema dessubstancialização dos materiais estéticos – o antigo valor das suas qualidades sensíveis é substituído pelo “ideal do negro na arte” – corresponderá, necessariamente, o mais extremo direcionamento autorreferente da atenção subjetiva, a própria racionalidade tornar-se-á, no interior da esfera estética, uma espécie de nova realidade substancial, a ser assimilada. Ou seja, na construção, a subjetividade determinar-se-á enquanto *expresse* (o absurdo) da própria racionalidade (estética) totalitária, por um lado... E enquanto *corrija e pacifique* essa racionalidade totalitária, por outro lado, restaurando sua efetiva dialeticidade: uma vez que, não podendo recorrer a nenhum princípio de determinação prévia e exterior, exatamente por seu *plus*, obrigar-se-á (a racionalidade subjetiva intraestética) a constituir-se, de cada vez, apenas *através* das indicações, únicas disponíveis, dos materiais intraestéticos – restituídos, por sua vez, em sua substancialidade, ou seja, novamente *resistentes*, porquanto seus materiais, agora infinitamente disponíveis e

¹⁶³ “A ponta que arte volta para a sociedade é, por seu turno, algo de social, reação contra a pressão opaca do ‘corpo social’; tal como o progresso intraestético, progresso das forças produtivas, especialmente da técnica, está ligado ao progresso das forças produtivas extraestéticas”. (Ibid., p. 46.)

¹⁶⁴ Daí, por exemplo, a irresistível (por isso “demoníaca”) construção do moderno a partir de citações, em Baudelaire; cujo procedimento literário, acredito, seja identificável com a “montagem”. (cf., a respeito, *Ciência e Poesia da Citação no Trabalho das Passagens*. em: OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. Tradução Samuel Titan Jr... [et. al], São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 234-251.)

modificáveis, autonomamente determináveis, por isso mesmo já não oferecerão qualquer indicação substancial heterônoma (representacional, pseudo-substancial ou utilitária) para a determinação do procedimento compositivo. “Unívoca ou ambígua, esta lei é estabelecida pelo nascimento de toda obra [radicalmente autônoma e construtiva]; qualquer uma, em virtude da sua constituição”,¹⁶⁵ obrigará a racionalidade subjetiva estética a tal condicionamento e correção, materialmente determinados.

*

Corroborando aquela já citada tese adorniana, de que “a ponta que arte volta para a sociedade é, por seu turno, algo de social, reação contra a pressão opaca do ‘corpo social’”¹⁶⁶, pode-se sugerir, por fim, uma correspondência entre esses três estados da *construção* (composição, montagem e construção, propriamente dita), e os estágios correspondentes da intensificação da modificação e fragmentação do sentido unitário da substancialidade representativa dos materiais estéticos; e os três seguintes estados básicos da categoria do “sujeito” moderno, considerada conforme a síntese proposta por Stuart Hall (desde que descontemos algo do seu otimismo, que o faz, no final das contas, encontrar um grande potencial emancipador na própria desagregação do sujeito moderno):¹⁶⁷

*[1º] O ‘indivíduo soberano’, [surgido] entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII... centrada em dois significados distintos: o sujeito é ‘indivisível – uma entidade que é unificada no seu próprio interior e não pode ser dividida além disso; por outro lado, é também uma entidade que é ‘singular, distintiva, única’... [da qual] as formas da sociedade eram derivadas.
(...)*

*[2º] O sujeito sociológico... [cada vez mais] formado subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham.
(...)*

[3º] O sujeito desagregado... produto da primeira metade do século XX, quando um quadro mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade estava começando a emergir dos movimentos estéticos e intelectuais... a figura do indivíduo isolado,

¹⁶⁵ Ibid., p. 123.

¹⁶⁶ Ibid., p. 72.

¹⁶⁷ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro – 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

exilado ou alienado, [diante de uma mecanismos sociais desagregadores].”¹⁶⁸

Fiquemos por aqui.

Desejando retomar logo, o trato sistemático destes elementos conceituais.

¹⁶⁸ Ibid., p. 72.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: ed. 70, 2006.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: ed. Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Notas Sobre Literatura*, Obra Completa, nº 11. ed. Akal. Tradução Alfredo Brotons Muñoz. Madrid-Espanha, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*, trad. Magda França. São Paulo, ed. Perspectiva, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Tradução Marco Antonio Casanova; revisão técnica Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ADORNO, Theodor W. *Escritos Musicales I-III: figuras sonoras/quasi una fantasia/escritos musicales III*. Obra Completa, v. 16. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

ADORNO, Theodor W. *Escritos Musicales IV: moments musicaux/imromptus*. Obra Completa, v. 17. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Tradução Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: 1991 (2ª edição).

ADORNO, Theodor W. *Palavras e sinais. Modelos críticos 2*. Tradução de M. H. Ruschel, supervisão de A. Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor W. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. Tradução de A. Wernet e J. M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W., GILLESPIE, Susan. *On Some Relationships between Music and Painting*. Oxford University Press. *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 1 (Spring, 1995), pp. 66-79. <http://www.jstor.org/stable/742517>

ADORNO, Theodor W. *The Essay as Form*. Tradução Robert Hullot-Kentor, Frederic Will. *New German Critic*, nº 32, 1984. pp. 151-171. <http://www.jstor.org/stable/488160>

ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Tradução: Antônio da Silveira Mendonça (2ª edição). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

ALVES Jr., Douglas Garcia. *À Semelhança do Animal: mimesis e alteridade em Adorno*. *Revista Remate de Males*, Campinas-SP: pp. 87-98, Jan./Jun. 2010.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Pintor da Vida Moderna*. in: *Sobre a Modernidade*. Org. Teixeira Coelho. São Paulo: ed. Paz e Terra, 1996.

_____. *Pequenos Poemas em Prosa*. Tradução de Gilson Maurity. Rio de Janeiro: ed. Record, 2006.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução e apresentação: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. Tradução e apresentação: Fábio de Souza Andrade, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BECKETT, Samuel. *Dias Felizes*. Tradução e apresentação: Fábio de Souza Andrade, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução de S. P. Rouanet et al. 3 vols. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: ed. Cosac Naify, 2008.

CANELAS, Carlos. *Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética*. BOCC /Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. <http://www.bocc.ubi.pt/>

CAROPRESO, Fátima, SIMANKE, Richard Theisen. *Compulsão à Repetição: um retorno às origens da metapsicologia freudiana*. Revista *Ágora*, Rio de Janeiro, v. IX n. 2 jul/dez 2006.

CONNOR, Steven, [ed.]. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. New York: Cambridge University Press, 2004.

DUARTE, Rodrigo A. de Paiva, *A desartifcação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias*. Revista *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n. 2, p. 19-34, jan. 2007.

DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. *Mímesis e Racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

DUARTE, Rodrigo, FIGUEIREDO, Virgínia [org.]. *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DUARTE, Rodrigo, FIGUEIREDO, Virginia & KANGUSSU, Imaculada. *Theoria Aesthetica – em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

FREITAS, Verlaine. *Para uma Dialética da Alteridade: a constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo, em Theodor Adorno*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2001. (ed. Revista, 2006)

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, v. XVIII, Rio de Janeiro: ed. Imago, 2006

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, v. I, Rio de Janeiro: ed. Imago, 2006

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Do Conceito de Mimesis no Pensamento de Adorno e Benjamin*. Perspectivas, São Paulo, 16: 67-86, 1993.

GATTI, Luciano Ferreira. *Adorno lendo Beckett: a paródia do drama*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*, USP. São Paulo, 2008.

GOMBRICH, E. M. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: ed. LTC, 2000.

GOMES, Wilson da Silva. *Metáforas da Diferença: a questão do inteiramente outro a partir da teoria da realidade como construção*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 15: 131-147, 1992.

GÓMEZ, Vicente. *El Pensamiento Estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Tradução: Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2002.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro – 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARDING, James M. *Historical Dialectics and the Autonomy of Art in Adorno's Ästhetische Theorie*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 50:3, 1992, pp. 183-195.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

HEGEL, G. W., *Cursos de Estética*, v. I, trad. Marco Aurélio Werle e Olliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999.

HEGEL, G. W., *Curso de Estética: o sistema das artes.*, v. III, trad. Marco Aurélio Werle e Olliver Toller. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEGEL, Georg W. F. *A fenomenologia do espírito*. Tradução de H. C. L. Vaz. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HOFMANNSTHAL, H. V. *Uma Carta*. Tradução: Marcia Cavalcante Schuback publicada na Revista Viso – cadernos de estética aplicada, nº8 / jan-jun de 2010. (Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=56>)

MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*, v. único. Ed. Nova Aguillar, 2003.

LEBRUN, Gérard. *A paciência do conceito: ensaio sobre o discurso hegeliano*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MAAR, Wolfgang Leo. *Materialismo e Primado do Objeto em Adorno*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 29(2): 133-154, 2006.

MAMMI, Lorenzo. *Mortes Recentes da Arte*. Revista Novos Estudos, CEBRAP, nº 60, Julho de 2001, pp. 77-85.

MARTINDALE, Andrew. *O Renascimento*. Enciclopédia das Artes Plásticas. Trad. Álvaro Cabral... [et. al], Ed. Expansão Editorial, 1979.

MOSCOVICI, S. *La machine à faire des dieux: sociologie et psychologie*. Paris: ed. Fayard, 1988.

OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. Tradução Samuel Titan Jr... [et. al], São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999.

PENKALA, Ana Paula. *Eisenstein e os ideogramas japoneses: analisando a montagem*

intelectual em “Outubro”. BOCC/ Biblioteca Online de Ciências da Comunicação.
<http://www.bocc.ubi.pt/>

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O Desencantamento do Mundo – todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RAYNAUD, Dominique. *As redes universitárias de difusão das ciências matemáticas como fator de desenvolvimento da perspectiva. Uma agenda de pesquisa para o historiador da perspectiva no Brasil*. Anais Congresso Perspectiva Pictorum: história da arte e da ciência, Belo Horizonte, 2009.

SILVA, Eduardo Soares Neves. *Filosofia e Arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação*. Tese (doutorado), UFMG/FAFICH, 2006.

SZONDI, Peter. *A Teoria do Drama Moderno, 1880 a 1950*, trad. Raquel Imanishi Rodrigues, São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro – apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: ed. Record, 1987.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada: filosofia da sensação*, trad. Antonio A. S. Zuin... [et al.], Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

WEBER, Max, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Ed. Pioneira, 2001 (2ª edição revista).

_____. *Rejeições Religiosas do Mundo e suas Direções*. in: *Ensaio de Sociologia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: LTC editora, 1982.

WIGGERSHAUS, Rolf. *Escola de Frankfurt - História, desenvolvimento teórico, significação política*. Tradução Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Difeel, 2002.

ZUIDERVAART, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory: the redemption of illusion*. England: MIT Press.