

# DOSSIÊ

ARTE E FILOSOFIA: INTERLOCUÇÕES E  
DIÁLOGOS (IM)PROVÁVEIS

# REVISTA CIENTÍFICA

VOLUME 16 N. 1  
JAN. / JUN. 2017

ISSN 1980-5071

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

REVISTA DE ARTES DO CAMPUS CURITIBA II



## APRESENTAÇÃO

A Revista Científica/FAP é uma publicação semestral do campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da Universidade Estadual do Paraná – (UNESPAR) e disponível, atualmente, somente em versão digital/on-line (ISSN: 1980-5071).

Criada em 2006, pelas professoras doutoras Margie Rauen e Mônica de Souza Lopes, a publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por Mestres e/ou Doutores em duas formas de chamadas: Dossiês Temáticos e Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte, Tecnologia e Comunicação, Cinema, Dança, Música, Musicoterapia, Teatro, Educação e Ciências Humanas, nas suas mais variadas formas de análise (inter) disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais.

Este número apresenta o Dossiê Temático intitulado 'Arte e Filosofia: diálogos (im) prováveis', coordenado por Renata Tavares.

O convite feito à artista-pesquisadora-docente, para que coordene este dossiê específico, justifica-se ao se verificar a amplitude de sua experiência artística aliada à sua formação. Renata Tavares é Doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestre em Ciência da Literatura pela mesma instituição. Além da sua graduação em Filosofia, a professora adjunta do Colegiado de Filosofia do campus de União da Vitória – da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), também transita pelo universo da dança, do teatro e da tecnologia e, em suas investigações, os interesses são pautados pelas áreas da filosofia contemporânea, poética e filosofia da dança.

Em suas relações (inter)institucionais a coordenadora promove, neste Dossiê, a reunião de instigantes artigos, ensaios e entrevistas elaborados sob variadas perspectivas sobre as possíveis relações entre as artes e a filosofia.

Desejamos a todas e a todos uma boa leitura!

**Profa. Dra. Cristiane Wosniak**  
Editora Geral dos Periódicos da FAP

**Governo do Estado do Paraná  
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior**

---

**Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II  
Faculdade De Artes Do Paraná  
Divisão De Pesquisa E Pós-Graduação**

**Universidade Estadual do Paraná / *State University of Parana***

Reitor / *Rector*: **Prof. Me. Antonio Carlos Aleixo**

Vice-Reitor / *Vice-Rector*: **Prof. Dr. Sydney Roberto Kempa**

**Faculdade de Artes do Paraná / *Arts College of Parana***

Diretora / *Dean*: **Prof<sup>a</sup>. Me. Pierângela Nota Simões**

Vice-Diretor / *Vice-Dean*: **Me. Marcelo Bourscheid**

**Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / *Research and Graduate Program***

Coordenador / *Coordinator*: **Prof. Dr. Marcos Henrique Camargo**

Editora Chefe / *Editor-in-chief*: **Prof<sup>a</sup>. Dra. Cristiane Wosniak**

**Organizadora do Dossiê/ *Organizer of the Dossier***

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Renata Tavares**

**Técnicos / *Technicians***

Capa e Projeto Gráfico / *Cover and Graphic Design*: **Juciene Santos;**

Bibliotecário / *Librarian*: **Mary Tomoko Inoue**

**Orientadores/ *Advisors***

**Me. Ângelo José Sangiovanni**

Universidade Estadual do Paraná

**Dra. Cristiane Wosniak**

Universidade Estadual do Paraná

**Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto**

Universidade Estadual do Paraná

**Dr. Lúcio Kürten dos Passos**

Centro Universitário de União da Vitória

**Dr. Marco Aurélio Cruz e Souza**

Universidade Regional de Blumenau

**Dr. Rafael Haddock Lobo**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Dra. Renata Tavares**

Universidade Estadual do Paraná

**Dr. Renato Nunes Bittencourt**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Dr. Rodrigo Oliva**

Universidade Paranaense - Umuarama

**Dra. Rosemeire Odahara Graça**

Universidade Estadual do Paraná

**Dr. Samon Noyama**

Universidade Estadual do Paraná

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II  
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ  
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

# DOSSIÊ

ARTE E FILOSOFIA: INTERLOCUÇÕES E  
DIÁLOGOS (IM)PROVÁVEIS

# REVISTA CIENTÍFICA

VOLUME 16 N. 1  
JAN. / JUN. 2017

ISSN 1980-5071

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
REVISTA DE ARTES DO CAMPUS CURITIBA II



© 2017 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba  
II - Faculdade de Artes do Paraná – FAP

A Revista Científica FAP é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons



TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal. Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

Indexadores:



Revista científica/FAP / UNESPAR Campus de Curitiba II- FAP;  
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v. 16 n. 1 ( jan. / jun.,  
2017). Curitiba: FAP, 2017 - 134 p.

Semestral

ISSN 1980-5071

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

1. Arte – Pesquisa - Periódicos. I UNESPAR Campus de Curitiba  
II - FAP. II. Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.

CDD 705  
CDU 7(05)

Universidade Estadual do Paraná  
Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná  
Divisão de Pesquisas e Pós-Graduação  
Rua dos Funcionários, 1357, Cabral  
80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil  
Telefone: +55 41 3250-7339  
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

## SUMÁRIO

<b>EDITORIAL</b> .....	8
Profa. Dra. Renata Tavares	
<b>DISTÂNCIAS E APROXIMAÇÕES: EQUILÍBRIO ENTRE AS ARTES A PARTIR DE <i>PENDULAR</i>, DE JULIA MURAT</b> .....	11
Anderson Bogéa da Silva	
<b>SOBRE DISCURSOS POÉTICOS E DIÁLOGOS COM AS TIPOLOGIAS ARTÍSTICAS DO PRESENTE</b> .....	33
Rogério Vanderlei de Lima Trindade	
<b>A MORTE DA TRAGÉDIA PELAS MÃOS DA FILOSOFIA</b> .....	48
Marcos H. Camargo	
<b>NIETZSCHE E A ESTÉTICA ALEMÃ: SOBRE A NOSTALGIA DA ARTE GREGA</b> .....	70
Samon Noyama	
<b>FILOSOFIA COMO PRODUÇÃO ARTÍSTICA: UMA REFORMULAÇÃO DA ESTÉTICA NO PENSAMENTO DE NIETZSCHE</b> .....	90
Paulo Cesar Jakimiu Sabino	
<b>O ENCONTRO DE IMAGEM E PALAVRA: ENTREVISTAS COM VANESSA PRIETO E MARINA FARIA</b> .....	112
Vitor Cei Luana Pagung	

## CONTENTS

<b>EDITORIAL</b> .....	8
Profa. Dra. Renata Tavares	
<b>DISTANCES AND APPROXIMATIONS: BALANCE BETWEEN ARTS FROM <i>PENDULAR</i>, BY JULIA MURAT</b> .....	12
Anderson Bogéa da Silva	
<b>ON POETIC DISCOURSES AND DIALOGUES WITH THE ARTISTIC TYPOLOGIES OF THE PRESENT</b> .....	34
Rogério Vanderlei de Lima Trindade	
<b>THE DEATH OF TRAGEDY AT THE HANDS OF PHILOSOPHY</b> .....	49
Marcos H. Camargo	
<b>NIETZSCHE AND GERMAN AESTHETICS: ABOUT HOMESICKNESS ON ANCIENT GREEK'S ART</b> .....	71
Samon Noyama	
<b>PHILOSOPHY AS ARTISTIC PRODUCTION: A REFORMULATION OF AESTHETICS IN NIETZSCHE'S THINKING</b> .....	91
Paulo Cesar Jakimiu Sabino	
<b>THE ENCOUNTER BETWEEN IMAGE AND WORD: INTERVIEWS WITH VANESSA PRIETO E MARINA FARIA</b> .....	112
Vitor Cei Luana Pagung	

## EDITORIAL

Estamos diante de um mundo que desconhece distâncias. Isso vale para a mais simples distância: a que pode ser vencida pela velocidade dos aviões. Mas vale principalmente para aquela mais subjetiva e radical, que é a consciência de uma alteridade inevitável, da vida como um rasgo, um vazio entre eu e o mundo jamais passível de ser preenchido. Aquela que pode ser descrita pela demora de uma carta, ou pela saudade materializada quando se encontra uma foto rara esquecida dentro de um livro. A distância entre o sujeito e ele mesmo que é, de alguma forma, geradora de vida, e que o mundo hiperconectado e hipercomunicativo parece não deixar ver.

Sob o cotidiano saturado de imagem, e frente a uma padronização de ideias maquiada por uma espécie de império do indivíduo, vamos criando este mundo aparentemente sem fronteiras. O filósofo Byung-Chul Han caracteriza esse estado de coisas com o termo “excesso de positividade”. Como um pensador dedicado a atualizar as questões em torno ao problema da pós-modernidade, Han busca mostrar que aquilo que denominamos “sociedade do espetáculo” há algumas décadas já passa enormemente de um fator apenas da dinâmica do capitalismo avançado, constituindo-se como um modo de pensar e relacionar-se com a realidade cada vez mais inserido dentro da própria construção psíquica do homem atual.

Em linhas muito gerais, poderíamos dizer que o chamado ao rendimento – que nada mais é do que uma maneira mais efetiva de exploração do que a antiga coerção – tem criado seres humanos para os quais o raciocínio em torno à produtividade adentra todas as outras áreas da vida, e tudo passa a ser medido pela mesma régua. O amor, a vida, a criação e a própria existência são medidos pelo rendimento. E nesta perspectiva, toda negatividade tende a morrer. Como resultado, encontra-se sempre uma forma de absorver a alteridade em conceitos, isto é, de admitir quase tudo como parte de um mundo diverso, mas ao mesmo tempo, de não reconhecê-la como intransponível, como marca existencial do homem.

Pensando desta maneira, este dossiê procura ressaltar a distância. Porque o tema da relação entre arte e filosofia só pode residir nela, só pode emergir deste vazio sem o qual nada é criado ou pensado. O vazio que se fosse algo seria o ponto em que pensamento e criação são o mesmo. Este é um tema que, obviamente, está longe de ser inédito e que, além disso, é uma questão muito mais ampla do que podemos pretender tratar aqui. Em todo caso, este número é apenas mais uma busca de tangenciar tal distância e tal vazio, como quem pretende falar do silêncio. Intuito inútil, se raciocinarmos dentro do mesmo *modus operandi* que rege o mundo atual, mas vital se pretendermos superá-lo.

Especialmente diante de um momento em que vemos, mais uma vez em nosso país, intentos mais violentos de censura e marginalização do fazer artístico, faz-se primordial levantar o tema-questão aqui proposto, e ressaltar dois pontos. O primeiro é o óbvio, ou seja, o risco de repetir sem aprender com a História, o périplo sangrento pelo qual o país já passou há menos de meio século. Mas não apenas. Pois o estágio do capitalismo regente já é bastante outro, e, portanto, é preciso ressaltar também que a atual crise política não pode ser lida sem uma reflexão mais ampla a respeito do que influencia o homem atual a não agir coletivamente e a flertar com o conservadorismo em um tempo em que a liberdade é (aparentemente) tomada como cláusula pétrea de qualquer intenção de vida.

Propomos, portanto, um diálogo em que os temas variarão razoavelmente dentro do espectro de problemas possíveis da relação entre arte e filosofia, mas que encontram sua unidade na importância que dão à arte para a própria construção do pensamento.

Iniciamos este número com dois textos que dialogam com a questão do contemporâneo, questão que é, afinal, ponto de partida e chegada neste tipo de reflexão. Pois a filosofia, em última instância, só faz sentido se responder ao presente. Respondem a esse anseio de colocação da questão, portanto, Anderson Bogéa da Silva, com *Distâncias e Aproximações: equilíbrio entre as artes a partir de Pendular*, de Júlia Murat, e Rogério Vanderlei de Lima Trindade, com *Sobre discursos poéticos e diálogos com as tipologias artísticas do presente*.

Os textos seguintes mergulham em possíveis pontos da História da filosofia que nos permitem compreender faces do presente que vivemos, tomando como objeto a arte, mas sem desprendê-la de um sentido de totalidade. Nesta perspectiva, Marcos Henrique

Camargo Rodrigues apresenta a questão da filosofia nascente e da construção histórica do pensamento que eleva a racionalidade em detrimento da arte, em *A morte da tragédia pelas mãos da filosofia*, analisando, sobretudo, as consequências desta construção. Samon Noyama em *Nietzsche e a estética alemã: sobre a nostalgia da arte grega se aprofunda na ideia de nostalgia da Grécia Antiga*, entendendo-a como marca do helenismo na Alemanha no século XVIII, período cujas reverberações filosóficas ainda se fazem notar. E ato contínuo, Paulo Cesar Jakimiu Sabino em *Filosofia como produção artística: uma reformulação da estética no pensamento de Nietzsche adentra o conceito propriamente dito de estética no pensamento nietzscheano*, mostrando como ela escapa da ideia de uma “ciência do belo” característica da modernidade.

E por fim, para completar o sentido circular desta publicação, oferecemos duas entrevistas realizadas por Vítor Cei Santos e Luana Pagung com artistas contemporâneas brasileiras: *O encontro de imagem e palavra, ou, a firmeza do lápis e a fluidez da aquarela: entrevista com Marina Faria*, e *Interlocuções entre teatro, literatura e cinema: entrevista com Vanessa Pietro*. Finalizamos esta edição ressaltando, portanto, a importância da arte viva e atual, fruto, afinal daquela distância que, por mais que se tente esquecer, nos define como seres humanos.

**Profa. Dra. Renata Tavares**  
Organizadora do Dossiê

## DISTÂNCIAS E APROXIMAÇÕES: EQUILÍBRIO ENTRE AS ARTES A PARTIR DE *PENDULAR*, DE JULIA MURAT

Anderson Bogéa da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa a relação entre as artes a partir do filme *Pendular* (2017), de Júlia Murat. Desde Horácio e seu “*ut pictura poesis*”, no século I a.C., passando por G. E. Lessing, no século XVIII, com o *Laocoonte*, até meados do século XX, com a publicação de *Rumo a um mais novo Laocoonte*, por Clement Greenberg, a relação entre as artes foi investigada fosse por um paralelo entre elas, fosse por suas especificidades. No decorrer do último século, artistas como Merce Cunningham, John Cage e Trisha Brown pensaram e produziram arte tanto sob a perspectiva de seus elementos idiossincráticos, como baseado nas profundas relações entre diferentes artes. Nesse sentido, *Pendular* permite supor que as artes se desenvolveram sempre a partir de duas constantes: distância e aproximação. O filme aborda essa relação de equilíbrio entre as artes ao narrar o cotidiano de um escultor e uma dançarina, suas interações afetivas e artísticas, além do modo como conciliam seus processos criativos, dividindo um mesmo espaço. Como resultado especulativo afirma-se que a interação entre artes distintas permite perceber que o que leva alguém a optar por determinada expressão artística é mais do que uma familiaridade com uma técnica específica, mas o fato de determinada forma artística ser a mais adequada para expressar sua subjetividade.

**Palavras-chave:** Filosofia da arte. Pendular. Cinema. Performance. Julia Murat.

---

<sup>1</sup> Mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Professor Colaborador do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Campus Curitiba II. Pesquisador no Grupo NAVIS – Núcleo de Artes Visuais. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado no âmbito da Estética e Filosofia da Arte no Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná – UFPR. E-mail: andersonbogea@gmail.com

## DISTANCES AND APPROXIMATIONS: BALANCE BETWEEN ARTS FROM *PENDULAR*, BY JULIA MURAT

Anderson Bogéa da Silva

**Abstract:** This article analyzes the relation between the arts within the film *Pendular* (2017), by Julia Murat. From Horace and the “*ut pictura poesis*”, in the first century BC, through G.E. Lessing, in the eighteenth century, with his book *Laocoon*, until the middle of the twentieth century, with the publication of *Towards a Newer Laocoon* by Clement Greenberg, the relation between the arts was investigated whether by a parallel between them, or by their specificities. Throughout the last century, artists such as Merce Cunningham, John Cage, and Trisha Brown thought and produced art from the perspective of their idiosyncratic elements and based on deep relationships between different arts. In this sense, *Pendular* allows us to assume that the arts have always developed from two constants: distance and approximation. The film deals with this relationship of balance between the arts by narrating the day-to-day of a sculptor and a dancer, their affective and artistic interactions, and how they reconcile their creative processes, dividing the same space. As a result, it is stated that the interaction between distinct arts allows us to note that what makes one choose a certain artistic expression is more than a familiarity with a specific technique, but the fact of certain art form to be the most appropriate to express their subjectivity.

12

**Keywords:** Art philosophy. *Pendular*. Film. Performance. Julia Murat.

PENDULAR, adj. 2g. 1 relativo ou pertencente a pêndulo; que oscila; 2 oscilante. PÊNDULO, s.m. 3 corpo pesado, pendurado num ponto fixo, e que oscila em movimento de vaivém; 4 qualquer corpo rígido e suspenso que oscila em torno de um eixo horizontal sob ação da gravidade 5 disco metálico preso à extremidade de uma haste que oscila de modo isócrono, comunicando e regulando o mecanismo de relógio

Dado o atual panorama contemporâneo no qual as artes se esbarram a todo momento em questões comuns, como aquelas oriundas da (ou evidenciadas pela) performance, seria interessante pensar até que ponto diferentes artes têm contribuições a fazer entre si. Nesse sentido, poderíamos afirmar que um artista visual é capaz de encontrar algumas soluções artísticas para seus problemas habituais em uma proximidade com a música. Ou que um dançarino pode extrair ideias e conceitos tentando enxergar suas questões sob a perspectiva de uma pintora. No entanto, a trajetória até esses processos de fricção entre diferentes artes parece ter alcançado um patamar diferente no século XX. Ao longo de sua busca por identidade e autonomia, as artes parecem ter transitado entre dois polos: a aproximação e o distanciamento.

Assim, em 1940, o crítico de arte estadunidense Clement Greenberg (1909-1994) escreveu uma defesa da pureza na arte materializada sob o artigo *Rumo a um mais novo Laocoonte*. À época, pelo menos nos Estados Unidos, era o expressionismo abstrato (ou abstração pictórica) que alcançava cada vez mais espaço, tendo na *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956) uma de suas mais marcantes representantes, como assumia o próprio Greenberg. Nesse texto dividido em cinco partes, o crítico denuncia como a literatura se converteu em um modelo ou protótipo dominante para toda e qualquer arte a partir do século XVII, transformando a pintura e a escultura em meros espectros daquela. De tal modo que, nas palavras de Greenberg (2001, p. 47), “[t]oda a ênfase é retirada do meio e transferida para o tema”, isto é, para o conteúdo literário ou narrativo da representação artística.

Se voltarmos um pouco, percebemos que ao longo do século XIX, com as contribuições teóricas de autores como Leon Tolstói (1828-1910) – o qual nos apresenta uma definição de arte como transmissão sincera de sentimentos, na obra *O que é arte?* (2016), reforçando que o contato do público para com as ideias do artista deveria se caracterizar por uma espécie de contágio –, a dimensão literária ou conteudista da arte

ganharia mais força, e o meio mais do que nunca se tornaria algo a ser superado, visando a apreensão clara do sentimento em questão por parte do espectador. Esse panorama só viria a sofrer mudança, na visão de Greenberg, com o esgotamento do romantismo, e conseqüente advento de uma arte de vanguarda. “A vanguarda, a um só tempo filha e negação do romantismo, torna-se a encarnação do instinto de autopreservação da arte” (GREENBERG, 2001, p. 50).

Os empreendimentos artísticos da segunda metade do século XIX têm um papel importante nessa narrativa elaborada por Greenberg, em especial de pintores impressionistas, como Édouard Manet (1832-1883), mas não menos de um realista como Gustave Courbet (1819-1877), que já se propusera a romper com o predomínio de uma pintura literária. “Courbet, o primeiro verdadeiro pintor de vanguarda, tentou reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos” (GREENBERG, 2001, p. 50). No entanto, foram os impressionistas que trouxeram as mais ousadas guinadas no processo de determinar os elementos que demarcam a pintura em si mesma. Assim, em um tom muito próximo daquele que encontramos em teóricos formalistas como Roger Fry (1866-1934), para o qual os pintores modernos não estariam mais interessados em representar a realidade, mas em criar novas formas (FRY, 2002), Greenberg afirma que a “pintura impressionista torna-se mais um exercício de vibrações de cor do que de representação da natureza” (GREENBERG, 2001a, p. 51). O problema da pintura, nessa perspectiva, passaria a ser o problema do meio.

A empreitada crítica de Greenberg residiu em identificar um elemento idiossincrático na pintura, de modo que dispensássemos qualquer alusão a outro meio artístico, como é o caso da influência da literatura na pintura, indicada anteriormente. No entanto, antes de alcançar esse elemento identificador, seria o caso de lidar com outro modelo ou paradigma artístico que não o literário. Assim, o modelo que passaria a ser almejado pelas outras artes de vanguarda seria o da música, por meio do qual poderíamos nos manter em uma distância adequada dos regimes representativos, optando por uma imersão na pureza do seu meio. Desse modo, diferentemente da literatura, a música funcionaria apenas como um modelo provisório, já que o foco dado ao puro, ao abstrato, faria às vezes de um suporte temporário para a arte moderna, o qual poderia ser dispensado tão logo alcançássemos

a pureza na pintura. É nesse sentido que podemos asserir que Greenberg sustenta uma visão formalista, tendo em vista que na analogia feita com a dimensão abstrata da música, como uma arte da forma pura, a única exigência seria a apreensão direta por meio dos sentidos. (GREENBERG, 2001, p. 53).

A ideia de uma pintura pura, nesse sentido, deriva de uma música pura. Por sua vez, pensar na pureza dessa última acarreta pensar na delimitação do campo de atividade de cada arte, tal qual outras expressões artísticas se propuseram a fazer desde o final do século XIX. Na óptica de um crítico como Greenberg, isso era o mesmo que lutar pela liberdade da obra e do artista em seu processo de criação, já que, pelo menos na pintura, estaríamos lidando com uma ruptura em relação aos ditames da ilusão pictórica. Por conseguinte, nessa narrativa greenberguiana, de caráter eminentemente teleológica, haveria um fim a ser alcançado, um caminho inevitável, a saber, a abstração:

A história da pintura de vanguarda é a de uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste sobretudo na negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista. (GREENBERG, 2001, p. 55).

Vale ressaltar a reconhecida influência que as ideias de Greenberg tiveram, associando-o sempre ao lugar que o expressionismo abstrato ocupara no cenário artístico dos anos 1940-1950. Porém, essa não é a primeira vez na teoria e história da arte que o paralelo entre as diversas expressões artísticas é feito, nem que a necessidade de as diferenciar é evocada. Sempre que surge o tema da relação entre as artes é suscitada também a clássica passagem de Horácio, poeta latino do século I a.C., em sua *Epistula ad Pisones*, na qual apresenta uma comparação entre a pintura e a poesia. “Poesia é como pintura” (HORÁCIO, 361).

Sabemos que a influência do *ut pictura poesis* de Horácio atravessou séculos, alcançando o Renascimento, e em um sentido inverso, a pintura deixa de ser referência para a poesia, e passa a provir do intelecto, ganhando certo status “literário”. “Ao retomarem a frase de Horácio, os teóricos do Renascimento inverteram o sentido da comparação [...]. *Ut pictura poesis erit* tornou-se [...] *Ut poesis pictura*, a pintura é como a poesia [...]” (LICHTENSTEIN, 2008, p. 10-11). No entanto, outra obra sempre é evocada, *Laocoonte*, de

G. E. Lessing, no século XVIII, que se configurou como a primeira crítica mais contundente ao paralelo entre os meios artísticos, especificamente entre poesia e pintura. Aproximação esta que condenou a pintura à condição de poesia muda, “[...] em nome de um argumento que teria inúmeros desdobramentos no século XIX: o da especificidade das artes” (LICHTENSTEIN, 2008, p. 14).

Não por acaso o artigo de Greenberg utiliza o nome do mesmo sacerdote troiano que, em uma das versões de sua história, tem a si e a seus dois filhos dilacerados por serpentes enviadas por uma divindade mitológica, que nos remete ao que fora narrado pelo poeta Virgílio no século I a.C., no Canto II da *Eneida*. Cena que, além disso, figura como um grupo escultórico de mármore, objeto de contenda sobre sua real origem e autoria, mas que fora descoberto no século XVI, em Roma. Nesse sentido, segundo Lessing:

Mas, como se não houvesse em absoluto uma tal diferença, muitos dos críticos de arte mais modernos deduziram as coisas mais parvas do mundo a partir dessa concordância entre a pintura e a poesia. Ora eles forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura; ora eles deixaram a pintura preencher toda a larga esfera da poesia. [...]. Essa pseudocrítica inclusive seduziu em parte os próprios virtuosos. Ela gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante, sem se saber propriamente o que ela pode e deve pintar, e da segunda um poema mudo, sem se ter refletido em que medida ela pode expressar conceitos universais sem se distanciar da sua determinação e se transformar num tipo de escrita arbitrário. (LESSING, 2011, p. 78).

No entanto, para Greenberg, a crítica elaborada por Lessing era limitada por observar os efeitos danosos da confusão entre as artes “[...] exclusivamente em termos de literatura, e suas opiniões sobre artes plásticas apenas exemplificam os típicos equívocos de sua época”. (GREENBERG, 2001, p. 47). No caso do crítico norte-americano, a impressão é que sua empreitada encontrou um terreno simplesmente mais fértil nos Estados Unidos, na década de 1940, do que a engendradora pelo teórico alemão no século XVIII, em parte por estar alinhada com um projeto de expansão cultural estadunidense e o interesse em reafirmar a autonomia e lugar de uma pintura essencialmente norte-americana.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “Lembro-me de que, nos anos 60, o Conselho Internacional do MoMA havia organizado uma exposição itinerante de arte americana pelo Pacífico, que devia começar pelo Japão, em Tóquio, depois Quioto. Eu havia sido enviado para lá pelo Departamento de Estado e compareci ao vernissage da primeira etapa, em Tóquio [...]” (HINDRY, 2001, p. 147).

A certeza de que a narrativa greenberguiana era apenas mais um modo de contar um momento da história da arte fica mais evidente se começarmos a analisar a produção artística entre 1930 e 1950, mesmo nos Estados Unidos, relacionada à performance, como a expressão artística que viria novamente a cruzar as fronteiras entre as artes. Assim, nem se faz necessário evidenciar como a narrativa de Greenberg não conseguiu abarcar alguns movimentos artísticos surgidos a partir da década de 1960, como a arte pop ou o minimalismo, tal qual enfatizara o filósofo Arthur Danto<sup>3</sup>. Há de se reconhecer, por outro lado, o lugar da crítica de Greenberg, que teve como resultado não apenas ter contado a história do puro na arte, mas também o de, indiretamente, ter mostrado como essa história encontrou um certo esgotamento.

É justamente o binômio aproximação-distanciamento que nos motivou a começar nossa abordagem fazendo alusão ao pensamento de Greenberg para tratar do filme *Pendular* (2017), dirigido por Julia Murat. O objetivo não é o de tratar da montagem ou qualquer especificidade técnica do filme, mas da metáfora que ele nos fornece baseado na relação das duas personagens principais.

A película narra o cotidiano afetivo e artístico de um escultor, vivido pelo ator Rodrigo Bolzan, e por uma dançarina, interpretada por Raquel Karro. As duas personagens dividem seus afetos e processos criativos individuais em um mesmo espaço, um galpão industrial usado como moradia. Curiosamente, dançarina e escultor não tem seus nomes evocados entre eles, reduzindo-se a ela e ele. É quase como se sua relação fosse entre duas expressões artísticas representadas por suas atividades, a escultura e a dança.

O galpão, local de desenvolvimento da trama, é dividido por uma fita laranja no chão, de modo a demarcar as áreas de trabalho de cada um. A relação das duas personagens para com o galpão, por sua vez, associamos com aquela que as artes mantêm com o entendimento e a percepção humana. No entanto, ao longo do filme, o escultor requisita cada vez mais pedaços do território que antes foi disponibilizado para ela, justificando a necessidade do espaço em vista da materialidade de sua produção artística, como pedra, metal, grandes bolhas de ar, e madeira.

---

3 Ver DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, 2006.

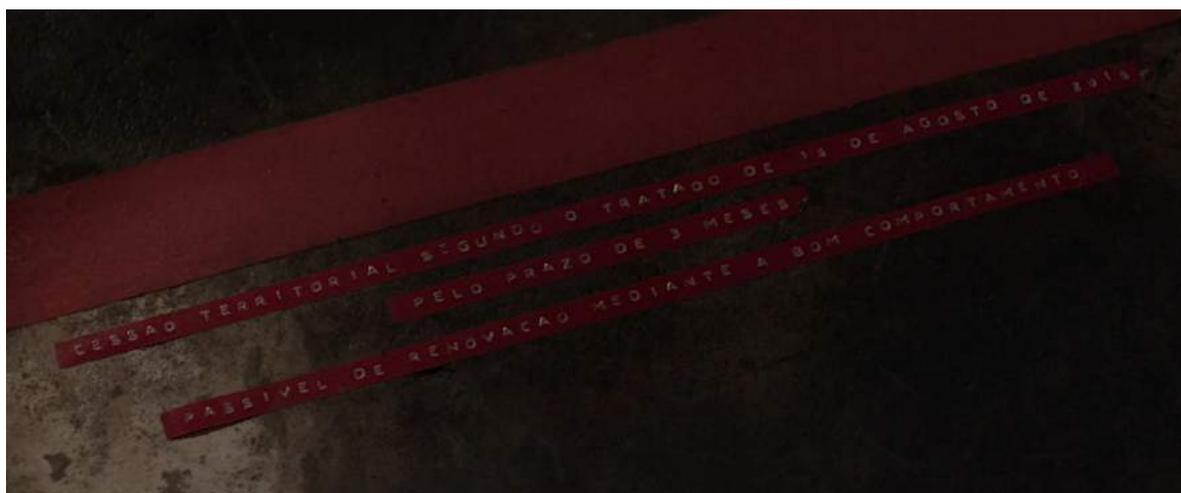
A dançarina acabava cedendo, por mais que demonstrasse descontentamento, e tentasse reiterar sua necessidade de espaço, ainda que a exigência material de seu corpo fosse, à primeira vista, muito menor do que a dos materiais usados pelo escultor. Ele parecia não entender que se sua necessidade por espaço se justificava pela fisicalidade de suas esculturas, a dela tinha sua razão de ser no espaço destinado não à permanência, mas à transição e ao movimento do seu próprio corpo – ou mesmo nos espaços em que seu corpo não ocupava.

**FIGURA 1 - O ESPAÇO DIVIDIDO, *PENDULAR*, 2017**



Fonte: divulgação Pendular

**FIGURA 2 - O ESPAÇO CEDIDO, *PENDULAR*, 2017**



Fonte: divulgação Pendular

Assim, o filme é sobretudo acerca de afetos, mas não deixa de ser também sobre produção e criação nas artes, já que o próprio título nos remete ao significado de equilíbrio. Este pode ser entendido como a metáfora que o filme carrega, próximo ao modo como Arthur

Danto entende um constructo artístico quando recorre a seus conceitos de *embodiment*, “incorporar o seu sentido”, e *aboutness*, “ser sobre alguma coisa”. Nesse sentido, o filme é entendido como um modo de representação (ou apresentação) de seu sentido metafórico de equilíbrio incorporado em sua narrativa. (DANTO, 2005).

Entre o escultor e a dançarina outras personagens aparecem: os amigos e amigas que frequentam seu galpão; um amigo ilustrador que concebe junto a ela o *folder* de seu “espetáculo” de dança; um amigo crítico que tenta funcionar como um *provocateur* para a produção escultórica dele; um amigo dançarino que ensaia com ela uma nova performance; um cabo de aço que atravessa todo o galpão e marca o passado afetivo e artístico do escultor; e um filho não nascido dela.

Destacamos a personagem Donato, o ilustrador interpretado por Felipe Rocha, que logo no início diz não saber nada de arte, e que só o que faz são produtos. Entre esse ilustrador e a dançarina há um diálogo pertinente ao tema da relação entre as artes, quando estão decidindo a arte a ser utilizada no material de divulgação. A reação dela diante de um desenho dele é dizer que é um pouco figurativo. A reação do amigo é dizer que é figurativo porque ele não está interessado na masturbação intelectual abstracionista. São duas reações bem diferentes quanto ao que podemos pensar sobre o processo de criação artística, e que coloca a ilustração comercial em um patamar bem distante da ocupada pela dança, principalmente depois das investidas da dança pós-moderna, a qual abandona um conteúdo mais narrativo. Porém, nada supera a tensão entre as representações das duas expressões artísticas principais no filme: a dança e a escultura, ela e ele. Entre a criação de formas a partir de certos materiais, no caso dele, e a criação de formas a partir do movimento, no caso dela.

Como já dissemos, o título do filme diz muito sobre o que quer falar, o equilíbrio, fenômeno que está em jogo quando tratamos da relação de proximidade ou de distanciamento entre as artes. Nesse sentido, por mais que fórmulas nem sempre reflitam a realidade dos fatos históricos, é muito sedutor pensarmos numa alternância entre os processos de aproximação e de distanciamento entre as artes como uma tônica desde o *ut pictura poesis* horaciano.

A mencionada relação, além disso, manifesta-se também na produção do próprio filme, entre a diretora, Julia Murat, e seu companheiro, Matias Mariani, que junto a ela assinou o roteiro. Assim, fica evidente que a “[...] ideia era trabalhar o equilíbrio na escultura – nos materiais pesados como madeira e ferro, ou leves como plástico –; no corpo – a relação entre os corpos e entre o corpo e os objetos – e na dramaturgia – na relação amorosa”. (MURAT, 2017). Ainda segundo Murat (2018), “[o] leitmotiv de *Pendular* é o estabelecimento de um nível extremo de confiança e de vulnerabilidade inerente a um relacionamento profundo”. Nesse sentido, a relação de equilíbrio que notamos no caso do casal protagonista, tanto por meio de sua afetividade quanto pela sua produção artística – ele elevando peças de madeira e pedra acima do chão, e ela mantendo-se estável em móveis e sobre os pés –, inevitavelmente, remete-nos a uma determinada obra da artista iugoslava Marina Abramovic: *Rest Energy*, de 1980.

Nessa obra, Abramovic e seu companheiro na época, Ulay, mantinham um arco e flecha tencionados, cada um segurando de um lado, com uma flecha apontada para o peito de Abramovic e Ulay segurando a flecha do lado contrário. Nas palavras da diretora, essa foi uma performance que de fato motivou a escrita do roteiro do filme: “[s]empre achei que essa imagem tinha um simbolismo muito forte sobre o amor, porque sugere a possibilidade de um dos amantes acabar se ferindo quando o relacionamento perde o equilíbrio”. (DE ALMEIRA, 2017).

A atividade artística de Marina Abramovic enriquece qualquer análise de *Pendular*, dado o pluralismo com o qual a artista conseguiu gerenciar suas performances desde a década de 1970, sempre buscando conciliar temas como a relação afetiva entre corpos, os limites do seu corpo e dos indivíduos para consigo, “[...] a dor e a tolerância dos relacionamentos entre eles próprios [Abramovic e Ulay] e entre eles e o público.” (GOLDBERG, 2016, p. 155). No entanto, como na maior parte das associações afetivas ou artísticas, a relação entre Ulay e Abramovic alcança um término e ruptura, o que faz com que a *performer* continuasse sozinha o seu caminho<sup>4</sup>. Assim como no caso entre Abramovic e Ulay, a relação entre as

---

4 Curiosamente, a ruptura entre ambos os artistas foi marcada também por uma performance, *The Lovers: The Great Wall Walk* (1988), que em uma leitura próxima à que *Pendular* nos permite fazer sobre a noção de equilíbrio, pode ser interpretada como uma metáfora da relação entre amantes e entre artes, tendo em vista o processo de caminhada sobre uma muralha, a da China.

personagens de *Pendular* também é marcada por uma ruptura. Depois de se depararem com alguns conflitos relacionados tanto a sua suposta incompatibilidade de processos criativos quanto a suas expectativas no que diz respeito a um relacionamento amoroso, ele e ela rompem em determinado momento.

Não fica claro se o desencontro afetivo entre eles é causa ou consequência de seu desencontro artístico. O certo é que a linha antes demarcada com fita laranja parece ter sido atravessada, os espaços invadidos, e essa possibilidade de uma relação de proximidade entre as artes e os corpos pouco explorada. Aliás, a fita que divide seus espaços de trabalho funciona como uma excelente alusão à divisão que operamos nos ramos do conhecimento humano, e mais especificamente no universo das artes. A divisão não existe. Ela é meramente didática. Talvez nem o distanciamento pleno, nem a aproximação total existam. O que possivelmente há é uma zona de equilíbrio, mais uma vez, como o título sugere, mas que também é uma zona de tensão.

**FIGURA 3 - MARINA ABRAMOVIC & ULAY, *REST ENERGY*, 1980**



Fonte: [https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2016/09/abramovic-marina\\_ulyay\\_rest-energy\\_1980\\_1500x1126-1440x1081.jpg](https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2016/09/abramovic-marina_ulyay_rest-energy_1980_1500x1126-1440x1081.jpg)

A história parece começar a se resolver quando os personagens deixam de se misturar totalmente, quando há um afastamento, e eles podem se encontrar sozinhos e, conseqüentemente, tem a chance de se reencontrar novamente. Assim, a conciliação afetiva entre os personagens coincide com a rejeição do formato fronteiro da fita laranja, e o reencontro artístico na cena em que nos é apresentado o alinhamento entre suas distintas expressões artísticas, dança e escultura, leva-nos a evidenciar um ritmo pendular mais harmonioso, como é o caso em algumas produções artísticas do século XX, tal qual *happenings*, instalações e performances.

Antes mesmo de Marina Abramovic, na década de 1970, desenvolver suas performances, podemos traçar uma longa linha de amadurecimento desse tipo de expressão artística. Alguns atrelam sua origem aos trabalhos apresentados por dadaístas, surrealistas e futuristas, no início do século passado, outros associam aos diversos conceitualismos do final da década de 1960 e início de 1970, em meio ao esgotamento da narrativa modernista como condutora da compreensão e produção artística da época, mas ainda podemos encontrar um relevante cenário artístico entre meados da década de 1930 e fins da década de 1950, com as pesquisas artísticas desenvolvidas no Black Mountain College, em uma cidade homônima no estado norte-americano da Carolina do Norte. (GOLDBERG, 2016).

A performance nos Estados Unidos começara a surgir no final dos anos 1930, e a ganhar uma certa autonomia por volta de 1945, e o Black Mountain College desempenhou um papel fundamental:

No outono de 1933, vinte e dois estudantes e nove membros do corpo docente da Bauhaus mudaram-se para um grande edifício de colunas brancas do qual se avistava a cidade Black Mountain, a cerca de cinco quilômetros de distância, e que dava para um vale e as montanhas circundantes. Essa pequena comunidade logo atrairia artistas, escritores, dramaturgos, bailarinos e músicos para sua afastada região rural ao sul do país, apesar dos escassos recursos de que dispunha e do programa improvisado que John Rice, seu diretor, tinha conseguido elaborar. (GOLDBERG, 2016, p. 111).

A comunidade de Black Mountain é interessante aos nossos propósitos devido a essa diversidade de experiências artísticas de que partilhavam seus artistas, professores e estudantes. Entre estes destaca-se Xanti Schawinski (1904-1979), que encenou *Spectrodrama* (1936) e *Dança macabra* (1938), e que “serviram para introduzir a performance

como um ponto de convergência para a colaboração entre membros dos diferentes cursos de arte” (GOLDBERG, 2016, p. 112). Além de Schawinski, Robert Rauschenberg (1925-2008), John Cage (1912-1992) e Merce Cunningham (1919-2009) são figuras que contribuíram destacadamente nas produções associadas ao Black Mountain. Sendo que esses três últimos ocupam um lugar de destaque na relação entre as artes, já que tanto pensaram suas respectivas artes de origem a partir de suas idiossincrasias (ou pureza, como gostaria Greenberg), assim como associaram-se em diversas performances produzidas.

John Cage e Merce Cunningham em suas pesquisas individuais buscaram explorar dois pontos em especial, “os processos aleatórios e a indeterminação” (GOLDBERG, 2016, p. 114), como elementos constituintes de suas partituras de natureza musical ou corporal. O que estava em jogo nesses dois exemplos de produção artística era o abandono da narratividade, ou melhor, do conteúdo representacional nas suas produções, e a busca pelo que fazia de uma dança uma dança e de uma música uma música. Dessa forma, se “Cage via música nos sons cotidianos do nosso meio ambiente, Cunningham também propunha que se podia considerar como dança os atos de andar, ficar de pé, saltar e todas as outras possibilidades do movimento natural.” (GOLDBERG, 2016, 114). Se nos é permitido fazer uma analogia com uma tendência na lógica e na filosofia da lógica do início do século XX, o objetivo era o de alcançar a verdadeira forma lógica da dança e da música.

Para além de suas pesquisas individuais em suas artes de origem, contudo, vale observarmos a associação entre Cage e Cunningham que, assim como na parceria entre Ulay e Abramovic, ou entre a dançarina e o escultor, percebemos estar diante de uma intensa relação afetiva que agiu profundamente nos caminhos artísticos que ambos tomaram. Segundo Swed (2009), apesar de Cage entender que a música e a dança deveriam viver suas próprias vidas, ambos compreenderam que essas artes poderiam ser como amigas, independentes, porém não separadas, como a relação dos dois artistas, baseada em uma profunda confiança e independência.

Figura 4 - John Cage, *Variations V*, 1965



Fonte: <http://www.artperformance.org/article-20303979.html>

Assim, como fruto dessa independente e equilibrada parceria, podemos mencionar várias composições de Cage produzidas para a dança de Cunningham, ou aludir às produções a muitas mãos e distintas perspectivas artísticas, como: *The Ruse of The Medusa* [A armadilha da medusa], de Erik Satie, em 1948, que contou com a cenografia de Willem de Kooning; o evento sem título apresentado no verão de 1952, no Black Mountain College, após o qual a parceria com Robert Rauschenberg tem início; e, *Variations V*, em 1965, uma performance audiovisual de John Cage, envolvendo Merce Cunningham, Barbara Loyd, David Tudor e Gordon Mumma. (GOLDBERG, 2016).

Desse modo, parece que apesar do discurso crítico de Clement Greenberg não ter dado conta de todas as neovanguardas nas artes visuais que surgiram em sequência ao expressionismo abstrato, a sua intuição acerca do puro nas artes parece ter achado lugar no mundo das artes em geral, como pelo menos como uma variável no relacionamento entre as artes. Além do estudo do meio que passara a ser desenvolvido na pintura, Cage e Cunningham e todos aqueles dançarinos e dançarinas que se seguiram a ele e com ele, como Yvonne Rainer (1934-) e Trisha Brown (1936-2017) também exploraram as

idiosincrasias de suas expressões artísticas. Por outro lado, ao mesmo tempo, se levarmos em conta alguns dos mesmos artistas citados, como Cunningham, Cage e Brown, notamos aquilo que chamamos de constantes (ou seriam variáveis) entre as artes: aproximação e distanciamento; quase nos obrigando novamente a falar de equilíbrio.

Para tal, a nova dança que surgiu da costa oeste à leste dos Estados Unidos, na esteira não só de Merce Cunningham, mas de Isadora Duncan (1877-1927), Loie Fuller (1862-1928) e outros, desempenhou seu papel no desenvolvimento da performance:

Sua abordagem das possibilidades diversas de movimento e dança acrescentou, por sua vez, uma dimensão radical às performances dos artistas plásticos, levando-os a extrapolar suas 'instalações' iniciais em seus quadros vivos quase teatrais. No que diz respeito a questões de princípio, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas, como, por exemplo, a recusa em separar as atividades artísticas da vida cotidiana e a consequente incorporação de atos e objetos do cotidiano como material para as performances. Na prática, porém, eles sugeriam atitudes totalmente originais diante do espaço e do corpo [...]. (GOLDBERG, 2016, p. 128-129).

Apesar de identificarmos uma quebra na relação necessária da dança para com a música, com temas e enredos como um traço característico da dança de vanguarda, nos anos 1970, podemos encontrar também, mesmo entre artistas que buscavam pensar o gesto da dança para além da dança moderna, uma tendência aos cruzamentos e conexões.<sup>5</sup> Voltando à questão do equilíbrio, Merce Cunningham e Trisha Brown, apesar de nutrirem algumas diferenças em relação a suas produções (GODARD, 1999, p. 28-30), merecem destaque porque “[...] se afastam de qualquer conteúdo narrativo que, com frequência, nas danças que os precediam, conferia-lhes textura e orientava o espectador a captar a figura observada.” (GODARD, 1999, p. 26). Além disso, é relevante atentar para o trânsito artístico

---

5 Não buscamos aludir ao sentido posto no século XIX por Richard Wagner no que ele chamou de *Gesamtkunstwerk*, ou Obra de Arte Total. Já que para Wagner, como ele deixa claro em *A obra de arte do futuro*, arquitetura, pintura, música, dança e poesia seriam comungadas de modo a favorecer o supremo propósito artístico, a saber, o drama. (Cf. WAGNER, 2000). Aqui, não faremos referência à discussão que além de Wagner, envolve ainda retrospectivamente autores do Romantismo Alemão, e filósofos como Nietzsche em seus escritos primeiros sobre tragédia, drama musical grego e afins. Contudo, vale citar o próprio Wagner: “El verdadero drama sólo es concebible cual brotando del *afán común de todas las artes* por comunicarse del modo más inmediato a la *opinión pública común*: cada modalidad artística individual es capaz, para que se la entienda plenamente, de revelarse a esa opinión mediante la comunicación común con las restantes modalidades artísticas en el drama, pues el propósito de cada una de ellas por separado sólo se logra por completo con la colaboración mutua de todas, haciéndose entender cada una por las otras y comprendiendo por su parte a las demás.” (WAGNER, 2000, p. 143).

e suas associações com músicos e pintores. Nesse sentido, é possível que Cunningham tenha indicado o caminho a ser trilhado, pelo que vimos acima, mas Brown consegue se destacar bastante quanto à perspectiva do equilíbrio entre as artes e nas artes.

No início da década de 1970, Trisha Brown apresentou algumas obras que se propuseram a “desorientar o senso de equilíbrio gravitacional do público” (GOLDBERG, 2016, p. 152). *Man Walking Down the Side of a Building* [Homem descendo pela lateral de um edifício] foi uma coreografia performada por Joseph Schlichter, seu marido à época, em abril de 1970, em que ele descia um prédio de sete andares em Nova York, amparado por cabos de segurança, dando a impressão que estava de fato andando na lateral do edifício. Por sua vez, em 1971, outra coreografia de Trisha Brown ganhava vida, dessa vez em uma galeria do *Whitney Museum of American Art*. Em *Walking on the wall* [Andando na parede] mais uma vez indivíduos andavam nas paredes com seus corpos paralelos ao chão, utilizando um aparato mecânico semelhante à primeira performance. A diferença em relação à performance anterior é que isso acontecia no interior da galeria. (GOLDBERG, 2016, p. 152).

Nenhuma das referidas obras, porém, se encaixa mais perfeitamente ao sentido de equilíbrio apresentado por *Pendular* do que *Leaning Duets* [Duetos Inclinados], realizado na rua Wooster, Nova York, em abril de 1971. A ligação fica mais evidente quando vemos, em *Pendular*, a cena em que a dançarina ensaia seu espetáculo com seu amigo dançarino, e eles mantêm uma relação entre seus corpos muito próxima da postura que notamos na obra de Trisha Brown, em que os pares tentavam caminhar pela rua, equilibrando-se um no outro de mãos dadas. A semelhança ultrapassa a visualidade, mas toca na ideia por trás da caminhada de um casal, e de dois artistas, que inicialmente não veem na ruptura uma saída, mas enfrentam todas as dificuldades no caminhar juntos. No fim, o caminhar de mãos dadas só se mostra possível quando esses indivíduos estão livres e plenos de si.

**Figura 5 - Trisha Brown, Leading Duets, 1970**



Fonte: <http://www.mistermotley.nl/salon/yeb-wiersma-body-vs-forces>

Como observamos anteriormente, na metáfora fílmica, a dançarina e o escultor só alcançarão algum tipo de alinhamento depois de um devido afastamento, semelhante ao que ocorreu na busca pelo puro nas artes em meados do século XX, para em seguida conseguirem se reencontrar completos, identificados. Além disso, os tipos de associações que elencamos no decorrer desse texto (Cunningham e Cage; Brown e Rauschenberg; todo o Black Mountain College) foram parcerias realizadas visando não apenas o enriquecimento de uma arte em específico, mas buscando uma troca bilateral e profunda, a partir do momento em que essas expressões artísticas se encontram inteiras, identificadas e conscientes de suas essências. Assim, voltando ao filme, temos o reencontro na interação entre o corpo da bailarina e as novas esculturas do escultor. A bailarina faz da escultura seu solo, movimentando-se em um chão que se move com ela, e explorando movimentos de apoio, transferência de peso e equilíbrio. O escultor conseguindo expressar uma leveza que antes não se mostrava, tanto mais ao lidar com materiais como a madeira. Desse modo, o que notamos é a subversão do uso habitual do espaço, permitindo que seus corpos ressoem um no outro por meio de suas obras. Ali nos deparamos com sua reconciliação artística. Porém, não sabemos se a reconciliação é igualmente afetiva.

**FIGURA 6 - O ESPAÇO RECONCILIADO, *PENDULAR*, 2017**



Fonte: divulgação Pendular

Resta perguntar se o que motiva a adoção de uma determinada forma artística por um artista é apenas o domínio de uma determinada técnica artística. Foi isso que fez com que Trisha Brown, por exemplo, buscasse na dança um caminho na vida artística? A impressão é que a interação que ocorre entre artes distintas nos permite notar uma interação mais fundamental entre os artistas, aquela que se dá entre distintas subjetividades. Portanto, poderíamos afirmar ainda que o que leva um indivíduo a optar por determinada expressão nas artes é também o fato daquela habilidade artística melhor expressar suas demandas subjetivas e sua visão de mundo. Nesse caso, a busca de Brown pela dança é um belo exemplo. Nesse sentido, Langer coloca que: “Quando ela era uma criança e seus pais a matricularam em aulas de música, ela insistiu que estudaria dança também.” (2017, tradução nossa).

Por fim, terminamos com as palavras de um pintor para um músico, Wassily Kandinsky (1866-1944) para Arnold Schönberg (1874-1951), de modo a insistir no alargamento das fronteiras estipuladas pelo estabelecimento de disciplinas, ou áreas de conhecimento, ou por uma simples linha laranja em um galpão industrial. Na referida carta,

Kandinsky demonstra sua admiração e simpatia pelo trabalho do compositor alemão, mas sem deixar de afirmar o que pensa sobre o processo de construção harmônica tanto na música quanto na pintura:

Creio que nossa atual harmonia não pode ser encontrada pela via “geométrica”, mas pela via que é diretamente contrária ao geométrico, ao lógico. E essa via é a das “dissonâncias na arte”, ou seja, tanto na pintura como uma música. E a dissonância pictórica e musical “atual” nada mais é do que a consonância de “amanhã”. (KANDINSKY, 2008, p. 122).

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, M. & ULAY. **Rest Energy**. [S. l.], 1980. (4 min 06 s). Disponível em <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/abramovic-ulyay/rest-energy/1827>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

ABRAMOVIC, M. & ULAY. **The Lovers: The Great Wall Walk** (film version). [S.l.], 1988. (65 min 32 s). Disponível em <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/abramovic-ulyay/the-lovers-the-great-wall-walk-film-version/8754>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

**ARTE, PERFORMANCE E INTIMIDADE - PENDULAR**. Entrevista com Julia Murat. VIVIEUVI. 2017. (10min). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PmmgK8Cci5o>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

BROWN, Trisha. **Man Walking Down the Side of a Building**. Nova York, 1970. (2 min 44 s). Disponível em <[http://www.ubu.com/dance/brown\\_side.html](http://www.ubu.com/dance/brown_side.html)>. Acesso em: 28 jan. 2018.

BROWN, Trisha. **Leading Duets**. Nova York, 1970. (2 min 03 s). Disponível em <[http://www.ubu.com/dance/brown\\_leaning.html](http://www.ubu.com/dance/brown_leaning.html)>. Acesso em: 28 jan. 2018.

BROWN, Trisha. **Walking on the wall**. Nova York, 1971. (5 min). Disponível em <[http://www.ubu.com/dance/brown\\_wall.html](http://www.ubu.com/dance/brown_wall.html)>. Acesso em: 28 jan. 2018.

CAGE, John. **Variations V**. (excerpt). Hamburgo, 1965. (2 min 22 s). Disponível em <<http://www.medienkunstnetz.de/works/variations-v/>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

**DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FRY, Roger. **Visão e forma**. Tradução de Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DE ALMEIRA, Carlos Helí. Performance de Marina Abramovic inspira filme brasileiro em Berlim. **O Globo**, São Paulo, 16 fev. 2017. Seção Cultura. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/performance-de-marina-abramovic-inspira-filme-brasileiro-em-berlim-20933624>>. Acesso em 20 jan. 2018.

GODARD, Hubert. “Gesto e percepção”. In PEREIRA, R.; SOTER, S. (orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, v.3, 1999.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte” In FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HINDRY, Ann. “Entrevista com Clement Greenberg” In FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HORÁCIO. “Arte Poética”. In ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12º ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

KANDINSKY, Wassily. “Carta a Arnold Schoenberg (18 de janeiro de 1911)” In LICHSTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 7: o paralelo das artes**. 2º ed. São Paulo: ed. 34, 2008.

LANGER, Emily. Trisha Brown, choreographer who revolutionized dance in the 20th century, dies at 80. **The Washington Post**. 21 mar. 2017. Disponível em <[https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater\\_dance/trisha-brown-choreographer-who-revolutionized-dance-in-the-20th-century-dies-at-80/2017/03/21/f5ef3334-0d8a-11e7-ab07-07d9f521f6b5\\_story.html?utm\\_term=.a220ac809ed7](https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/trisha-brown-choreographer-who-revolutionized-dance-in-the-20th-century-dies-at-80/2017/03/21/f5ef3334-0d8a-11e7-ab07-07d9f521f6b5_story.html?utm_term=.a220ac809ed7)> Acesso em 27 jan. 2018.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: iluminuras, 2011.

LICHTENSTEIN, J. “O paralelo das artes”. In LICHSTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 7: o paralelo das artes**. 2º ed. São Paulo: ed. 34, 2008.

**MONOSKOP**. Disponível em <<https://monoskop.org/Monoskop>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

MURAT, Julia. Pendular, um depoimento. **BLOG DO CINEMA - INSTITUTO MOREIRA SALLES**, 09 set. 2017. Disponível em <<https://ims.com.br/blog-do-cinema/pendular-um-depoimento/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

MURAT, Julia. NOTAS DA DIRETORA. **PENDULAR - Sobre o filme**. Disponível em <<http://cargocollective.com/pendular/SOBRE-O-FILME>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

**PENDULAR**. Direção e Roteiro: Julia Murat. Roteiro: Matias Mariani. Brasil: Esquina filmes, 2017. Divulgação Pendular (108 min), color.

SWED, Mark. Merce Cunningham and John Cage, forever inseparable. **Los Angeles Times**. Culture Monster. 31 jul. 2009. Disponível em <<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2009/07/merce-cunningham-and-john-cage.html>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

**THE ART STORY: Modern Art Insight.** Disponível em: <<http://www.theartstory.org>>. Acesso em 25 jan. 2018.

TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?**: a polêmica visão do autor de Guerra e Paz. Tradução de Bete Torii. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

WAGNER, Richard. **La obra de arte del futuro.** Traducción y notas de Joan B. Llinares y Francisco López. València: Publicacions de la Universitat de València, 2000. (Colección Estètica & Crítica, 13).

## SOBRE DISCURSOS POÉTICOS E DIÁLOGOS COM AS TIPOLOGIAS ARTÍSTICAS DO PRESENTE

Rogério Vanderlei de Lima Trindade<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente texto discutirá as tipologias produzidas em diferentes momentos da arte, observando-se a mesma temática e a diversidade discursiva utilizada pelos artistas, suas potencialidades de construção de sentido, cujas extensões dilatam a noção de práxis e poiesis, discutidas por Giorgio Agamben, no livro *O homem sem conteúdo*, as quais evidenciam um distanciamento por parte do público não iniciado em arte de seus aspectos formais. Sob o olhar de Nicolas Bourriaud, serão problematizadas noções de pertencimento, práticas artísticas relacionais e novos experimentos formais que poetizam o cotidiano contemporâneo e discutem o reencontro do homem de agora com sua sociedade, sua projeção artística em seu tempo.

**Palavras-Chave:** Tipologias. Práxis. Poiesis. Discursos poéticos. Arte relacional

---

<sup>1</sup> Doutor em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Especialista em Design de Superfície pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Bacharel em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Pesquisador do FLOEMA – Núcleo de estudos em estética e educação – UFSM.

## ON POETIC DISCOURSES AND DIALOGUES WITH THE ARTISTIC TYPOLOGIES OF THE PRESENT

Rogério Vanderlei de Lima Trindade

**Abstract:** The present text will discuss the typologies produced in different moments of art, observing the same thematic, and also the discursive diversity used by the artists, its potentialities of meaning construction, whose extensions dilate the notion of praxis and poiesis, discussed by Giorgio Agamben in the book *The man without content*, which evidence a distancing by the public who is not initiated in art from its formal aspects. Under Nicolas Bourriaud perspective, notions of belonging, relational artistic practices, and new formal experiments that poetize the contemporary everyday life and discuss the reencounter of today's man with his society and his artistic projection in his time, will be problematized.

**Keywords:** Typologies. Praxis. Poiesis. Poetic discourses. Relational art

No livro *O homem sem conteúdo*, Agamben (2012) aborda como questão central o deslocamento do foco da arte que incidia sobre a práxis e a poiesis; das intenções da arte de hoje que se distancia cada vez mais da criação artística e se aproxima da recepção de seus enunciados. Esse intercâmbio intencional poderá gerar certa ilusão conceitual na comunidade artística que se preocupa em adentrar no campo da estética, elaborando discursos e deixando de lado o fazer artístico.

Os enunciados são conjuntos de signos que possuem uma ideia de repetição, cujas condições para sua formação partem de três elementos: a) grupos de pessoas diferentes que compartilham formas similares ou próximas ao dito objeto de produção de sentido; b) as circunstâncias onde este mesmo enunciado possa ser elaborado considerando-se as ações humanas, seus contextos e os atravessamentos que estas mesmas circunstâncias transformam seus referentes e; c) a noção de temporalidade e espacialidade onde signo será analisado para sua ressignificação. Machado (2007) ressalta que os enunciados possibilitam que um grupo de signos se relacione com os seus objetos e, desta forma estipule a condição discursiva, constituindo-se numa ordem institucional como inscrições materializadas de um sistema relacional, social, histórico e causal.

A sedução de jovens artistas, estudantes de artes e arte-educadores pela área do conhecimento da estética é um fenômeno recente, tornou-se cada vez mais frequente, como tentativa de diferenciar o trabalho artístico manual contrário a constituição textual e reflexiva; eleva o discurso sobre o fazer arte a uma categoria superior. É importante ressaltar que a constituição discursiva se dá numa ordem anterior a classificação de tipos, como dispersões dos quatro elementos formadores da prática discursiva: a presença do objeto, a existência de um estilo, a unidade nuclear e o tema, Machado (2007). Considerando-se a dispersão e a interdependência entre estes quatro níveis de formação discursiva, o princípio da geração dos discursos, seja ele visual, escrito ou oral se dá a partir da análise do sistema de relações que estabelecemos entre o significante e o significado, o que gera inter-relações de saberes e conteúdos de cada um deles, individualmente.

Foi a partir dos anos 1960, com a arte conceitual, que esta nova direção tornou-se recorrente, cujos princípios estavam alicerçados na ideia que poderia representar a tradição do labor artístico tradicional, aproximando-se cada vez mais da filosofia e da linguística. Dempsey (2003, p. 240) considera:

Também costuma ser designada como arte da ideia ou arte da informação e seu preceito básico é o de que as ideias ou conceitos constituem a verdadeira obra. Seja nas atividades da *body-art*, arte da performance, instalação, videoarte, *sound art*, *earth art* ou Fluxus, o objeto, a instalação, a ação ou a documentação não são mais reconhecidos como apenas veículos para apresentar um conceito. Em um exemplo mais extremado, a arte conceitual renuncia completamente ao objeto físico, usando mensagens verbais ou escritas para transmitir ideias.

A busca imperativa da autonomia conceitual das obras de arte, ao serem arrancadas de seus sítios de origem, gera um conflito entre as extensões que a associavam à arte, à simbologia, à religiosidade e, conseqüentemente, à representatividade contextual, distanciando-a do estado psíquico e subjetivo. Agamben (2012, p.10) diz que essa fragmentação produziu algo de diferente na própria forma como os artistas deixaram evidente que ao abrirem mão da subjetividade estariam fadados a perder *a unidade originária da obra de arte, fragmentada agora em uma subjetividade artística sem conteúdo, por um lado, e no juízo estético desinteressado, por outro.*

Os conteúdos que reverberam no cotidiano artístico se mantêm os mesmos, pois a atividade humana e suas reflexões sobre o ser, a natureza e as transformações por ele realizadas em seu entorno, refletem na cultura simbólica e material, como testemunhas da relação do homem com sua história de vida.

A arte revigora-se com os conteúdos pulsantes do homem e do meio em que se insere, reflete e projeta. Porém, a estética busca sistematizar os conteúdos produzidos pelo homem da arte, de forma exaustiva, a extenuar seus conteúdos e apresentar verdades sedutoras que reduzem os fluxos artísticos, usando-se das mais diversas abordagens e aproximações sobre o mesmo homem e a natureza.

A estética se redimensiona com a busca da beleza e da verdade discursiva, preceitos elencados nas linguagens artísticas sedimentadas pelo tempo que assumiram vontades de potencializações conceituais, de certo sentido objetivo e linear. As abordagens estéticas se constituem em linhas de pensamentos que se aniquilam com o repensar e com

a negação de seus antecessores, desta forma os enfoques sobre dispositivos temáticos da arte foram tensionados e até negados por filósofos de períodos distintos na tentativa de firmar discursos teóricos universais.

A constituição artística circula numa outra dimensão a estabelecer discursos de análise sobre ou a partir de seus percursos intencionais para a construção de sentido e subjetividades. Ela concentra o dispositivo original na poética – o termo aqui se aproxima da definição discutida por Rancière (2005, p.31), como denominação *de representativo, por quanto é a noção de representação ou de mimesis que origina essas maneiras de fazer, ver e julgar*. O autor ressalta que a mimesis não se restringe unicamente a ideia de semelhança, mas é, antes, o único na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis.

Os temas das obras de arte são os disparadores de percepções reunidas pelos artistas que estabelecem conexões de textos visuais com os materiais por eles utilizados, na sua atividade de construção de outras aproximações com o próprio homem. Esses textos visuais circunscrevem experiências humanas cotidianas que são traduzidos das mais distintas maneiras e, na sua maioria usam-se da imagem ou da possibilidade de criação de outras imagens mentais que ampliam e repercutem em outros tempos-espacos que se formam a partir das experiências vividas pelo homem, através de suas interpretações. Agamben (2012, p.12) denomina *dispositivos* os signos com potencialidades de gerar sentido associando-os a:

Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.

Essa possibilidade de transcender ao físico e ao texto visual inicial, proposto pelo artista, redimensiona e amplia significativamente a atividade artística, seus enunciados e sua receptividade, como condicionantes da expressão de gêneros artísticos iniciais, para uma esfera mental diversificada e irrestrita.

Os assuntos visuais inscritos na cronologia artística repercutem a constituição humana e o contexto que o homem constrói e reflete. Dessa maneira, observaram-se os textos visuais trabalhados por artistas de épocas distintas, percebe-se que os temas de sua arte se repetem, se adaptam, se transformam, porém não são alheios a experiência e a essência humana.

Esses temas podem ser agrupados em gêneros clássicos da pintura, como por exemplo: o retrato, a paisagem e a natureza-morta, formando conjuntos de enunciados e formas de representação que venceram a barreira do tempo, incorporaram materiais e mídias para constantes atualizações e constituições, e se mantêm presentes na atualidade artística por centenas de anos.

O gênero natureza-morta remonta ao século XV, nos Países Baixos, Slive (1998, p.277), para designar um tipo de pintura que reúne objetos cotidianos em composições simétricas e arrojadas, com uma origem conceitual decorativa. A natureza-morta reinventou-se com o passar dos anos e adquiriu um status artístico que a desvinculou de objetos meramente prosaicos e a instalou em diversos períodos artísticos, ampliando seus significados visuais e conceituais, inserindo-a em outros fluxos de investigações discursivas.

A mídia tradicional, como a pintura a óleo, foi o modo com que os artistas a experimentaram por mais de quatro séculos, a fatura desta tecnologia disponível, associada aos sistemas de representações e aos cânones vigentes. A natureza-morta representou as texturas da fauna e da flora, dos metais e da produção da cultura material e, aos poucos os objetos meramente inanimados registraram os experimentos científicos nos gabinetes de curiosidades e adquiriam conceitos outros, como no caso da variação temática *vanitas*, com o uso de uma iconografia original associou e incorporou objetos-conceito que representavam a temporalidade e a transitoriedade humana.

Já no início do século XX, o gênero das naturezas-mortas aproximou-se das transformações trazidas com a modernidade e é na escola cubista que o cotidiano e a atualização dos temas da arte fragmentaram e planificaram a representação da terceira dimensão, incorporando colagens de folhetins e partituras musicais nestas composições discursivas. A comunhão entre a tradição representacional e temas banais foi ampliado

com a inclusão de recortes impressos, selecionados pelos artistas como sinal evidente da necessidade de aproximação e inserção de materiais gráficos produzidos mecanicamente, pela popularização e acesso ao papel impresso pela indústria gráfica em expansão.

Dez anos mais tarde, a produção em escala de objetos seriados e funcionais, ampliou radicalmente o olhar dos artistas em relação às naturezas-mortas. O arrancamento da função inicial de produtos industriais notabilizou o uso de objetos funcionais junto ao espectro das artes, deslocando esses objetos insólitos e desprovidos de poesia, que guardavam interesse de artistas os retirando de seus sítios-origem e os recontextualizaram retórica, metafórica e semanticamente, anunciando, de forma evidente, um enlace com a produção de um discurso teórico voltado para a reflexão filosófica.

Esse movimento seletivo de materiais com outras potencialidades artísticas latentes recambiou o enfoque sobre o uso de suportes, instrumentos e mídias artísticas numa direção perturbadora e significativa sobre a concepção, tipologias e aproximações da arte daquele século.

Outros artistas que emergiram no imediato pós-guerra, associaram os objetos triviais e criticaram o consumo desenfreado, como um embreante da sociedade seduzida e manipulada pelos meios de comunicação de massa. Com um olhar crítico sobre o poder de persuasão e alienação posposto pelo consumo excessivo por objetos de produção em escala, esses artistas se usaram de meios da reprodutibilidade técnica para reafirmar suas extensões críticas como o uso de produtos consumidos cotidianamente.

O gênero das naturezas-mortas se retro-alimentou e instaurou-se junto ao sistema das artes atual e, a cada momento percorre outra direção e surpreende a comunidade artística com as mais inusitadas e imprevisíveis possibilidades de concepções poéticas.

O semanário da BBC Brasil, do dia 28 de outubro de 2015, destacou a fragilidade e a confusão geradas pelas tipologias da arte de hoje ao relatar um fato ocorrido no Museu de Arte Contemporânea de Bolzano na Itália. A reportagem referia-se a destruição de uma instalação (natureza-morta) intitulada *Onde vamos dançar esta noite?* Criada por uma dupla de artistas milanesas, composta por materiais cotidianos como pontas de cigarro, garrafas

de champagne e outros objetos que lembravam o dia posterior a uma festa. Ao chegar ao equipamento cultural uma funcionária desavisada, resolveu limpar e organizar o espaço onde havia sido instalada a obra.

FIGURA 1: GOLDSCHMIED E CHIARI, **ONDE VAMOS DANÇAR ESTA NOITE?**



Fonte: 1980, *diversos materiais*, Museu de Arte Contemporânea de Bolzano, 2015. (OBRA INSTALADA)

O exemplo ilustra o uso de materiais reconhecíveis e triviais, como um reflexo instantâneo do cotidiano recente, capaz de gerar uma confusão sobre a apreensão desses objetos banais com as proposições da arte de agora, não havendo uma delimitação sobre o que diferencia, alça e elege esses mesmos objetos à categoria de arte. Essa metamorfose com o corriqueiro enevoa a percepção do expectador, tornando-o um agente desprovido de juízos de valor que sejam minimamente inscritos na sua percepção e reconhecimento sobre os materiais usados pelos artistas de agora, bem como a diversidade de mídias que não geram nenhum estranhamento, minimamente capaz de disparar quaisquer tipos de associação com as manifestações de arte do presente.

FIGURA 2: GOLDSCHMIED E CHIARI, **ONDE VAMOS DANÇAR ESTA NOITE?**



Fonte: 1980, *diversos materiais*, Museu de Arte Contemporânea de Bolzano, 2015. (ESPAÇO EXPOSITIVO LIMPO DEPOIS DA INTERVENÇÃO DA FUNCIONÁRIA)

Imerso na cultura material industrializada e incapaz de distinguir o espaço real do espaço poetizado pelos artistas, o público não iniciado nas transformações procedimentais, causais e contextuais, a cada instante, se distancia cada vez mais das poéticas de agora. Bourriaud (2009, p.8) diz que:

À anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas (...) inserem (...) e contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima. Para eles, não se trata de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa névoa nova da paisagem cultural.

O estatuto do *fazer* como uma atividade produtiva do homem e como uma manifestação de sua vontade era entendida pelos gregos como práxis. Agamben (2012, p.118) cita o conceito de práxis, a partir de Aristóteles como a *condição mesma do homem enquanto animal, ser vivente, e não era, portanto, outra coisa senão o principio do movimento (a vontade, entendida como unidade de apetite, desejo e volição) que caracteriza a vida.*

A condição de trabalho intencional, motivado pela vontade de transformação da natureza em objetos unicamente funcionais, visa facilitar a vida cotidiana e aproxima-se da esfera instintiva humana, como uma dimensão natural que produz alguma coisa mediada pela consciência e experiências humanas.

Na esfera da arte, a práxis adquire uma noção de potencializar conteúdos subjetivos quando associada à escolha de materiais. Ao optar por esse ou aquele material para desenvolver um determinado trabalho artístico, o criador-artista redimensiona o caráter meramente tangível e o instala na dimensão da subjetividade. Esse processo de seleção material dá visibilidade à ideia e fortalece a construção de sentido na elaboração poética.

Neste processo de seleção e intenções observa-se a associação da práxis artística à poiesis, a qual Agamben (2012, p.118) descreve como a produção de presença do não-ser ao ser, o desvelamento, *o espaço em que o homem encontra a sua própria certeza e assegura a liberdade e a duração da sua ação, o pressuposto do trabalho.*

O mesmo autor afirma que durante a época moderna não existe mais uma distinção entre práxis e poiesis, pois ambas mantêm o valor na própria vontade expressas na liberdade e na criatividade humana associadas à vontade e ao impulso vital do homem enquanto ser vivente.

A representação das coisas do mundo e sua aproximação dos instintos humanos identificam o ato criativo como dispositivo singular que precede de uma seleção análoga e indistinta da sensibilidade, embora o diálogo com as tipologias artísticas do presente seja limitado ou inexistente, uma vez que a práxis artística se confunde com a materialidade usada pelos artistas evidenciando uma destruição dos limites existentes entre o espaço sensível da arte e a realidade impressa nesses mesmos materiais selecionados pelos artistas. Dessa forma, ocorre uma subversão da representatividade artística que não distancia o presente da não-arte, gerando uma repulsa por parte do público não iniciado com o referente ou representativo, o não-representativo ou não-objetivo e o anti-representativo ou oposto ao propósito da junção entre práxis ou a poiesis, como antítese da presença e da subjetividade, essenciais à arte e à sensibilidade humana.

Ao confundirem-se com o cotidiano, as tipologias da arte vigente elegem a figura do homem de agora e a inscrevem no centro de suas propostas artísticas como protagonistas de seus lugares-da-arte, objeto principal na tessitura formal de suas obras; porém há um distanciamento evidente quando os discursos visuais propostos criam abismos entre aquele que está presente e os signos que poderão gerar subjetivação para este mesmo homem.

A subjetivação para Agamben (2009) é um ato relacional das aproximações dos sujeitos e dos dispositivos, do contato simultâneo com as potencialidades e os desejos. A sensibilização através dos signos disparadores de enunciação se presentifica e se transforma em contato mútuo, numa condição geradora de modos de ser e estar. Um questionamento se faz necessário: como o homem de agora poderá subjetivar-se se os signos artísticos não mais se apresentam emoldurados nas paredes, modelados na argila ou gravados no papel como daquela forma tradicional que ele estava acostumado a ver?

A ontologia do presente artístico, intenta borrar os referentes sobre a ideia das linguagens tradicionais, reconhecidas pelo homem não iniciado em arte, que se confunde com tudo aquilo a seu redor, tornando-o incapaz de distinguir e produzir sentido a partir de objetos comuns de seu cotidiano, inscritos numa funcionalidade corriqueira, utilitária e banal e, que a qualquer momento poderão ser recontextualizados nos espaços oficiais da arte ou instalados em outros lugares, como criação artística, possuidora de uma simbologia do seu tempo.

De Marx e Guattari, Bourriaud (2009, p.127-128) associa a subjetividade a um *conjunto de condições* produzidas coletivamente como campos potencializadores de presença de sentido, originárias de encontros entre as instituições e grupos humanos, como produtores de lugares-significantes, denominados *territórios* compostos do *meio cultural* onde o homem se insere e mantém as primeiras relações com o mundo e com seus pares (família, religião, arte, etc); do *consumo cultural* os artefatos criados e articulados de forma simbólica a partir das abstrações por ele elaboradas sobre o seu contexto (produção midiática) e dos *conjuntos das maquinárias informacionais* que transcrevem outro percurso sobre o sistema de signos na vida social, como vetores de novas relações entre o referente e o seu significado.

A estética relacional, proposta por Nicolas Bourriaud, parte da análise das produções artísticas de um grupo que emergiu nos anos 1990 e que ele se identifica. Estas experimentações artístico-sociais elegem o convívio humano e a estética do cotidiano recente, como elementos valorativos para reafirmar as relações humanas num mundo globalizado e, seduzido pela comunicação instantânea, como outro percurso para o homem de hoje ocupar o lugar na arte por ele produzida e que o reproduz.

Bourriaud faz parte de uma geração que ganhou visibilidade pela diversificação de seu trabalho junto ao sistema das artes, como filósofo, escritor, crítico, curador e professor; preocupado em compreender a arte de seu tempo, ele observou uma lacuna existente nas poucas reflexões sobre as produções artísticas que venciam as barreiras territoriais dos espaços museológicos e cada vez mais se metamorfoseavam como a rua, com os problemas da sociedade contemporânea e desprezavam as linguagens usadas pelos artistas há séculos.

Os conflitos, as epidemias e fluxos de todas as ordens se originam numa sociedade transfigurada pela incompatibilidade entre os acontecimentos e as novas experiências do homem surgido em meio a crises econômicas, existenciais, perceptivas e, também que pouco se reconhece perante o processo global.

Bourriaud nos pergunta: Quem é o homem de hoje e como ele está inserido num mundo globalizado? Como abstrai o lugar onde vive e de que maneira produz sua arte? O que motiva as subjetivações e quais instrumentos utiliza para indicar um dispositivo em potência?

Referir-se ao *coeficiente de arte*, proposto por Marcel Duchamp, aponta uma direção sobre a tese de Bourriaud, como urgência da participação do espectador, através de poéticas que partam de coletividades humanas propondo encontros, reuniões e práticas sociais que expressem desejos de como viver junto.

Duchamp reconfigurou os princípios de aproximação e compreensão da arte, trouxe para o centro da instituição artística a figura do espectador. No desenho de sua equação, propôs um sistema de relações entre o artista, a obra de arte e o espectador; a cada elemento associou uma ação: caberia ao artista realizar as proposições, a arte como signo indagar o espectador sobre seus enunciados e, ao público dar sentido a partir de conexões subjetivas. Para Duchamp não existe arte que desconsidere o espectador e que o mesmo não esteja no centro de todo processo de formação de sentido. A arte não está “fora” do espectador, pois é dele e das aproximações de sua cultura e de sua arte, que derivam outras possibilidades de leituras relacionais.

As experimentações relacionais transitam sobre repertórios individuais onde o homem é o centro de proposições sociais que se movimentam na esfera dos atravessamentos interpessoais:

A 'participação' do espectador teorizada pelos happenings e pelas performances Fluxus, tornou-se uma constante na prática artística. O espaço de reflexão aberto pelo "coeficiente de arte" de Marchel Duchamp, que tenta delimitar exatamente o campo de intervenção do receptor na obra de arte, hoje consiste numa cultura interativa que apresenta a transitividade do objeto cultural como fato consumado. (BOURRIAUD, 2009, p.35-36)

As transformações sociais e a figura do homem do presente constituem outro fluxo de potencialidades e experimentações formais emergentes, compostas por uma diversidade de grupos humanos como vetores de uma nova inscrição sobre os signos existentes no reencontro com o real.

Os ensaios artísticos sob o viés da estética e da arte relacional atualizam as tipologias da arte, num processo de retro-alimentação constantes e, as recolocam-se junto ao sistema das artes como reflexo da projeção simbólica do momento atual.

Bourriaud se encontra com a proposta do artista Rirkrit Tiravanija, observa outra forma de arte, composta da reunião de tipos humanos em eventos de sociabilidade, como uma armadilha para os tempos da incomunicabilidade, falta de convivência e deslocamentos de toda ordem.

O trabalho de Tiravanija se corporifica nas relações humanas, através de fragmentos do cotidiano, como por exemplo: uma simples refeição.

FIGURA 3- RIRKRIT TIRAVANIJA. COZIDO E CRÚ.



Fonte: Dimensões variáveis. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid. 1994

Surpresos e atraídos pelo aroma que tomava conta do ambiente, aos poucos, os espectadores que ali estavam, agrupavam-se ao redor do fogão e, seduzidos pelo cheiro, pela curiosidade e pelo vapor convidativo que exalava e perfumava o ambiente, eram convocados à preparação da refeição, degustação e, por consequência trocas de experiências dialogadas.

Tiravanija, com um prato tradicional da cultura gastronômica de seus ancestrais, seduz os deambuladores com uma prática corriqueira e pouco vivenciada, nas grandes cidades, as conversas que antecedem a preparação de uma refeição, como uma metáfora etérea da pós-modernidade. Interrompe um fluxo de agitação, anonimato e individualização, na medida em que sua poética torna-se condicionante para estreitar laços de proximidade com pessoas que estão sempre em deslocamento e na maior parte do seu tempo desviam ou repudiam o contato com o seu próximo.

O nomadismo contemporâneo é objeto de poetização artística nos enredos sociais propostos pelo artista, através de seus convites à construção de comunidades provisórias, cujas estruturas relacionais se estabelecem em contato, ocasional, momentâneo e efêmero.

Os objetos cotidianos, por ele usados, adquirem um status de naturezas-mortas revisitadas e instaladas no complexo sistema relacional da atualidade, como indicadores vivos da recomposição deste gênero tradicional de arte.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O presente artigo problematizou o uso de objetos de consumo que foram retirados de suas funções iniciais e, instalados no mundo da arte a partir de relações que justificaram a forma como os artistas os poetizaram em diferentes momentos da arte. A escrita destes textos visuais representa a possibilidade discursiva e relacional criada pelo homem de diferentes tempos da história para se inscrever e refletir sobre seus mundos. Embora, os discursos visuais criados a partir da observação da sociedade causem desconfortos e distanciamento iniciais, para esta mesma sociedade, é importante mencionar que o descompasso existente entre o artista-criador, o signo em potência e o espectador constituem o complexo sistema

de subjetivação do mundo, como paradoxo momentâneo das inquietações geradas pelos objetos da arte em diferentes contextos, instâncias e possibilidades de trocas entre os indivíduos.

Os ensaios relacionais hoje despontam zonas implícitas da percepção humana que estavam adormecidas no quadro de recepção da arte, com seus diálogos poetizados sobre uma sociedade em trânsito que não se reconhece num mundo globalizado, que não outorga viver conjuntamente ou criar reciprocidades, aproximações e enfrentamentos.

Dialogar com as fronteiras da arte e da vida é uma forma de habitar mosaicos vivos de experiências, para reinventar as relações entre os sujeitos e criar redes de estreitamento sobre o real, dispositivos em potência e a recepção de seus enunciados.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

DEWPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a ciência e o saber**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org. Ed. 34, 2005.

SLIVE, Seymour. **Pintura Holandesa: 1600-1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151028\\_museu\\_faxineira\\_ab](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151028_museu_faxineira_ab) acesso em: 04 jan. 2018.

## A MORTE DA TRAGÉDIA PELAS MÃOS DA FILOSOFIA

Marcos H. Camargo<sup>1</sup>

**Resumo:** O senso comum atribui ao nascimento da filosofia a origem do pensamento ocidental. Porém, trata-se de ingenuidade acreditar que não havia pensamento anteriormente a Sócrates. Os pensadores denominados 'pré-socráticos' alcançaram formas de pensamento muito sofisticadas, muitas delas retomadas pelas ciências atuais. Quando a filosofia surge, no início do período helenístico, ela disputa e vence a batalha intelectual contra a sofística, que era uma forma de pensamento relativista e pragmático. Mas, em meio a essa guerra, outra vítima é fatalmente ferida: a tragédia.

**Palavras-chave:** Reflexão. Sofística. Filosofia. Tragédia. Arte.

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP (2003) e Doutor em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNICAMP (2010). Realizou pós-doutoramento junto à UFRJ (2015). Publicitário, escritor e professor adjunto da UNESPAR, onde leciona Filosofia e Semiótica.

## THE DEATH OF TRAGEDY AT THE HANDS OF PHILOSOPHY

Marcos H. Camargo

**Abstract:** Common sense believes the birth of philosophy is the origin of Western thought. However, it is naïve to believe that there was no thought before Socrates. The thinkers named 'pre-Socratics' reached thought forms very sophisticated, many of them taken up by current science. When the philosophy arises, at the beginning of the Hellenistic period, it won the intellectual battle against the sophistic, which was a relativist and pragmatic way of thinking. Nevertheless, in the midst of this war, another victim was fatally wounded: the tragedy.

**Keywords:** Reflection. Sophistic. Philosophy. Tragedy. Art.

## A TRAGÉDIA GREGA: DIGNIDADE E SUPERAÇÃO

O grego pré-socrático, mais afeito ao pensamento terra-terra da primeira sofística, aceitava o absurdo do mundo. Havia deuses, mas tratados como forças da natureza, não intervinham diretamente no destino dos homens – o comportamento caótico dos deuses gregos incorporava a insensatez do real, que fazia parte da narrativa mitológica.

O *devir* – o inconstante fluxo do vir-a-ser das coisas – já havia sido incorporado pelos antigos gregos, como caráter da própria natureza do mundo. O pensamento grego do período trágico assemelhava-se a alguns conceitos da física contemporânea, segundo a qual, apesar do mundo ser composto de variados sistemas submetidos a leis naturais, só há a possibilidade de prever seu comportamento (atribuindo-lhe sentido e significado) quando um processo é tomado isoladamente, pois observados em condições reais eles se tornam muito imprevisíveis, de vez que cada um mantém sua dinâmica própria, fazendo o mundo tender para a entropia, de onde surgem – às vezes – as más e boas coincidências. Um exemplo atual é a meteorologia, ciência que lida com tão inumeráveis microvariações de incontáveis sistemas climáticos locais, regionais e globais, que dificultam previsões (dar sentido e significado a movimentos naturais) de longo prazo.

De acordo com o pensamento trágico, tropeçar numa pepita de ouro e tornar-se rico, ou quebrar uma perna e transformar-se num manco, eram acidentes imprevisíveis que podiam ocorrer a qualquer grego, sem que se imputassem a tais ocorrências alguma forma de graça proveniente dos céus, punição divina por uma conduta impiedosa<sup>2</sup> ou que significassem teste divino para provar a fé de alguém. Diante da insensatez do mundo, o que elegia aquele antigo grego ao mais alto estágio da dignidade humana era sua resposta aos acidentes da fortuna.

Se a sorte lhe sorria com o resultado positivo de seu trabalho ou virtude, a moderação dignificava o prêmio do acaso. Mas se o infortúnio lhe batia à porta entregando-lhe a carga de um amargo sofrimento, isto era entendido como um portentoso problema a ser resolvido

---

<sup>2</sup> *Piedade* – vocábulo sinônimo de fé, crença. Pio é alguém que crê. Não confundir piedade com compaixão. Essa confusão é comum, porque a tradição visa confundir aquele que crê, com alguém que nutre compaixão. Mas a realidade é bem outra. Há muitos crentes (Pios) que não demonstram compaixão, por exemplo, com seguidores de outras religiões. “Impiedoso” é alguém destituído de fé. Não confundir com “injusto” ou “mau”.

e, principalmente, superado. Este era o entendimento que o antigo grego fazia da tragédia que podia acometer um ou muitos: um sofrimento imerecido, fruto da má sorte, porém recepcionado com dignidade e superado com sabedoria.

Considerada o exemplo mais exuberante da narrativa teatral, a tragédia grega trata da arbitrariedade do mundo, do paradoxo dos valores morais, do horrível domínio da morte e da força inumana da natureza.

A tragédia não demonstra o caráter implacável dos 'valores', mas o caráter implacável do mundo. A história de Édipo é trágica na medida em que mostra a brutal impenetrabilidade do mundo, o choque entre a intenção subjetiva e o destino objetivo. Afinal, Édipo é inocente, no sentido mais profundo... (SONTAG, 1987, p. 161)

O grego trágico não vinculava a dor a uma culpa anterior atribuída a ele por pecados cometidos contra deuses, nem creditava à fortuna de um ganho a graças recebidas dos céus. Para aquele grego, a natureza do real não comporta moralidades, não há acidentes punitivos, nem acasos graciosos – não há culpa na vida, mas inocência. A relação daquele antigo grego com o “caráter implacável do mundo” era trágica: o resultado da felicidade ou do infortúnio era visto como o fruto de sua vontade humana batendo-se contra a amoralidade do mundo, em uma luta diária entre indivíduos inocentes e a inocência do real. O absurdo do mundo, a ausência de um sentido para o real e para a vida tornara todos aqueles gregos inocentes e, por isso mesmo, livres.

Essa liberdade vicejava no relativismo sofisticado das múltiplas interpretações, a dor não continha valor moral para o grego e uma vida prazerosa ganhava o status de soberano bem, que a todos cabia, como um direito humano elementar.

Antes da quadriga filosófica (Parmênides, Sócrates, Platão e Aristóteles), o eixo da reflexão grega deslocava-se lentamente desde os altos montes dos deuses olímpicos rumo à planície dos homens. No entanto, esse primeiro humanismo não foi racionalista, mas sensualista. A felicidade daqueles gregos implicava no bem-estar físico, na satisfação das necessidades psicofisiológicas e nos prazeres que auferiam do corpo, de vez que só podiam ser felizes enquanto encarnados no mundo real.

Durante o período da sofística, o humanismo pré-socrático apagava lentamente o rastro dos deuses, deixando lugar aos homens. O realismo de Leucipo distanciava o corpo das crenças e preparava a eleição do humano.

A física dos átomos e o materialismo das partículas desembocam numa ética hedonista, no caso uma moral da alegria. (...) [O] hedonismo faz do prazer o soberano bem, aquilo a que se deve tender, o propósito capaz de federar a reflexão e a ação; o eudemonismo, por sua vez, afirma a necessidade de visar o bem-estar, a serenidade, a felicidade. (...) O prazer pode proporcionar felicidade; a felicidade não exclui o prazer. (ONFRAY, 2008, p. 45)

O pensamento do período trágico ainda não era monopólio dos idealistas, de vez que à época conviviam muitas correntes disputando um lugar ao sol na *polis* grega. Os idealistas só se tornaram centrais para o pensamento ocidental após a ascensão do cristianismo, muitos séculos depois. Pensadores como Demócrito, Aristipo, Zenon e Epicuro gozavam de imenso prestígio, tendo suas doutrinas e ensinamentos reproduzidos por outros professores, em lugares os mais variados.

Inversamente aos arautos do mundo das ideias eternas, Epicuro insiste que não se pode pensar independentemente da encarnação, sendo os pensamentos fruto do trabalho dos órgãos humanos em harmonia fisiológica. Em última análise, para Epicuro, a finalidade última do pensamento não é a verdade do ser, mas o engenho capaz de garantir a felicidade proporcionada pelo prazer da vida. Muito antes de Nietzsche afirmar no prefácio à *Gaia ciência* a encarnação do pensamento, Epicuro já sabia que ninguém pode filosofar bem em um corpo doente.

Uma fisiologia da filosofia em pleno século IV antes de nossa era, eis um rasgo de gênio – mais um – por parte de um filósofo que consegue cristalizar sozinho um pensamento que, apesar do aspecto fragmentário com que nos chegou, tem um peso considerável em matéria de resistência ao regime de escrita platônico, cristão e idealista da filosofia ocidental. (ONFRAY, 2008, p. 171)

Opondo-se à herança platônico-aristotélica da filosofia, os escritos de Epicuro devolvem o mundo aos homens, num tempo em que a democracia grega começa a sair de cena, para dar lugar a uma forma imperial de reflexão, que justifica a ordem estamental da sociedade e elege o Estado como portador privilegiado da interpretação verdadeira. Já no período helenístico, o pensamento tende a perder o direito de se contradizer, e passa a exercer seu poder judicativo sobre a identidade, reservando à diversidade o reino do não-

ser, da falsidade e do mal. Depois de Alexandre, o império romano coloniza a *polis* grega e a reduz a bibliotecas e casernas, de onde saem soldados e professores. Há muito, os primeiros sofistas desapareceram; agora circulam ideias de uma sociedade modelar, de um mundo perene e eterno, do qual emana a inteligência da ordem cósmica, traduzida em ordem política pelas palavras dos filósofos das verdades oficiais.

Alguns pensadores, especialmente Epicuro, resistem. A tradição trágica ainda circula entre os gregos e o egípticismo dos racionalistas pode ser combatido. Epicuro convida a desconfiar da tecelã de sentidos (a linguagem), pois se servindo dela alguns imaginam poder impor ao real um significado antropocêntrico.

O pensamento epicurista provém, portanto, do corpo de Epicuro. Hoje essa ideia parece banal, sobretudo depois da demonstração neurobiológica comprovada do homem neuronal ou freudiana do homem libidinal, mas, quatro séculos antes da era comum, ela rasga o céu filosófico à maneira de um raio notável e duradouro. A carne pensa, o corpo reflete, a matéria elabora, os átomos cogitam. (ONFRAY, 2008, p. 172-173)

Contudo, estamos chegando ao fim do pensamento trágico; aqui desapareceria por dois milênios um modo de pensar que ensinou o homem a viver seu tempo no presente e centrar-se em sua própria vida. Na era que se inicia, o idealismo platônico ganha importância com o interesse do Estado imperial em justificar sua própria existência e seu *modus operandi* hierárquico e identitário. Dentre as estratégias da nova ordem platônico-aristotélica outra noção de tempo recebe especial atenção.

O tempo deixa de ser um ponto subjetivo no espaço pessoal do indivíduo, para se tornar uma “realidade ideal” materializada numa linha que segue do passado ao presente, conduzindo-se ao futuro. Essa linha temporal emerge como consequência de operações lógicas que desenvolvem os conceitos de causalidade e finalidade. Para esse novo pensamento intelectual tudo tem começo, meio e fim. O ser não surge aí no presente momento, mas como efeito de uma causa que lhe antecedeu no passado. Enquanto que, na direção do futuro, cada efeito se torna a causa do próximo efeito.

A concepção de tempo linear gera um sentido (uma direção, um rumo, um caminho). Por isso, o mundo também começa a fazer sentido, uma vez que tudo se torna efeito de causas anteriores. O acaso, a fortuna, o acidente, a coincidência e o próprio caos deixam de ser livres ocorrências para se tornarem efeitos de causas, tal como o destino dos homens.

Tudo passa a ter/fazer sentido; a realidade se torna reflexo de uma ordem cósmica, à qual o ser humano está submetido como pequena parte de um imenso todo. Embora invisível aos olhos, essa ordem misteriosa se impõe ao destino pessoal, como também ao destino coletivo, de modo que tudo o que acontece na vida de todos passa a ter uma razão de ser. Entre os platônicos e, posteriormente, os cristãos, esse sentido da vida provém do mundo superior das ideias eternas, que causam o mundo sensível e induzem a humanidade para a verdade, o bem e a beleza da razão.

Se a vida humana e todo o resto ganham um sentido metafísico e suprassensível, primeiramente com Platão, depois com o judaico-cristianismo, de certo modo tudo já está estabelecido e o que nos resta é cumprir a nossa sina. Daí emerge um sentimento que jamais prosperou entre os gregos trágicos, um sentimento bastardo e mesquinho que passou a ser conhecido pelo nome de ‘esperança’. Em um mundo em que tudo tem uma finalidade e não há coincidências, só resta ao humano a ‘esperança’ de que tudo dê certo para si e para os seus, já que o objetivo de suas vidas escapou de suas mãos – o homem platônico e cristão não é mais o dono de seu próprio destino, deixando de ser livre e inocente.

Enquanto a antiga visão trágica dos gregos emprestava dignidade e força moral aos que eram acometidos por uma grande dor imerecida, entendendo seu sofrimento como experiência a ser superada com altivez, agora a dor que alcança o platônico e o cristão tem por finalidade causar-lhes o sofrimento para redimi-los dos pecados cometidos ou, simplesmente, para testar-lhes a fé.

Os antigos gregos já sabiam que o mundo não tem finalidade, daí o fato de todo sofrimento ser trágico, porque o homem é inocente e sua dor é imerecida. Mas os platônicos e cristãos creem que o mundo faz sentido, que há uma linha vinculando causas e efeitos, de modo que todo sofrimento tem sua razão, que pode ser conhecida ou oculta. Entre platônicos e cristãos, crê-se haver uma linha oculta de solidariedade causal, que explica o sofrimento como efeito de atos pelos quais o sofredor é responsável, com ou sem dolo.

Ao dirigir-se retrospectivamente para o período trágico dos gregos, que desconheciam a linearidade temporal criadora do destino, Nietzsche declara, por intermédio de seus personagens em *Assim falou Zaratustra*, que “tudo o que é reto mente. (...) Toda verdade é curva, porque o próprio tempo é um círculo” (BARRENECHEA et alli, 2001, p. 123). Tal constatação proferida pelo pensador remete ao conceito de eterno retorno, derivado da noção nietzschiana de tempo, elaborada como um antídoto à linearidade causal que contrabandeou o sentido para dentro do mundo, opondo-lhe um círculo sem começo, nem fim, onde a causa se confunde com o efeito, libertando-nos da esperança paralisante e da tirania do destino.

O desespero advém se temos esperança, a decepção surge porque esperamos; lição de sabedoria: não ter esperança, não esperar (...) Toda filosofia hedonista convida a uma concentração apenas na modalidade presente do tempo: convida a não dar à nostalgia ou à futurição [sic] nenhum poder sobre si. (ONFRAY, 2008, p. 77)

Quando os filósofos anatematizaram os sofistas e insistiram na realidade do ‘ser’, obrigaram-se a encontrá-lo no mundo por meio da descoberta da verdade, a partir dos procedimentos derivados da lógica matemática e gramatical. Ao insistirem na possibilidade de se alcançar a verdade plena sobre o ‘ser’ das coisas, agrilhoaram todos os humanos a esse destino, de vez que ninguém quer viver em falsidade.

Antes, com os sofistas, a verdade se encontrava em perspectiva e podia se apresentar de várias formas, as interpretações se equivaliam. Com o pensamento platônico-aristotélico só há uma verdade sobre o ‘ser’, tornando falsas todas as demais interpretações. Essa mudança de paradigma provocou a moralização do pensamento apartando a verdade e o bem, da falsidade e do mal. O que era uma epistemologia (teoria do conhecimento) com os sofistas, transformou-se em uma moral (hierarquia de valores) com os platônicos e aristotélicos. E assim, o nível da liberdade humana declinou perigosamente pelos milênios seguintes, de vez que a ninguém seria consentido escapular da estrada luminosa da verdade, que conduz ao bem e à beleza da razão suprassensível.

Este aqui é o homem ocidental, racional e cristão, que se submeteu à verdade platônica operacionalizada pelos poderes temporais que se sucederam na história, como também à verdade religiosa pregada pelo judaico-cristianismo. O escravo dessas verdades tornou-se o *sujeito* moderno, mas no primeiro sentido da palavra – um submetido.

## O DRAMA RELIGIOSO: CULPA E DESTINO

A inocência e a altivez trágicas do antigo homem grego, que se sabia mortal, que enfrentava e superava a brutal ausência de sentido do mundo, são substituídas pelo significado escatológico do pecado cristão. O estatuto da culpa empresta sentido e significado para o sofrimento das almas cristãs, que perambulam em meio ao vale de lágrimas deste mundo, enquanto ardem de esperanças com a promessa de salvação, graça e remissão de seus pecados.

Em seu livro *O Nascimento da Tragédia*, que trata curiosamente do fim da tragédia, Nietzsche atribui ao pensamento que surgiu a partir de Sócrates, o definhamento da intuição e da percepção da crueza do real, que tornou impossível a continuidade da tradição trágica entre os gregos. (SONTAG, 1987, p. 157)

Ao combater a mitologia, por considerar seu aspecto místico e artístico indigno de produzir conhecimento verdadeiro, a filosofia condenou os mitos como narrativas primitivas, de modo a promover sua lógica linguística como o melhor caminho rumo à verdade objetiva. Porém, a mitologia grega nunca foi um antigo relato ingênuo, nem uma forma inferior ou um preâmbulo à filosofia. A coerência narrativa da mitologia grega não obedece à lógica filosófica, nem tem por objetivo explicar racionalmente o desenrolar de fatos reais, mas poetizar a insensatez do mundo, que o homem ainda hoje é incapaz de entender.

Ao contrário do caráter lógico da narrativa filosófico-científica – ao qual o ocidente se acostumou –, o mito é um dispositivo mnemônico que fabula os valores morais e comunitários de uma sociedade pré-histórica (antes do advento da escrita) – sua função não é anunciar verdades, mas enunciar valores. Não interessava ao antigo grego saber se Édipo realmente existiu, se realmente matou seu pai e se casou com sua mãe; esse

mito servia ao reconhecimento social do caráter implacável do mundo e da imensa força do acaso, que vez ou outra desaba sobre os frágeis ombros humanos, motivo pelo qual devemos ser altivos diante da absoluta ausência de sentido no mundo.

Não se deve perguntar o que *significam* os mitos, porque os mitos não significam, *operam*. Quando, de uma distância histórica lhe atribuímos sentido, os mitos já desapareceram e seu lugar é ocupado pelos códigos que, vez por outra, ordenam nosso modo de viver e falar. (...) Trata-se, obviamente, de uma palavra que não fala na forma de uma “explicação”, própria da conceituação racional, mas na forma de uma “evocação”, sendo o mito não *aquilo que se pensa*, mas *aquilo em que e para o que se pensa*. (GALIMBERTI, 2012, pp. 56/57)

Para os antigos gregos o mundo era incomensurável, incompreensível e sua obscuridade se fazia impenetrável aos olhos humanos. Bons e maus acontecimentos deviam ser de algum modo aceitos e, quando possível, resolvidos segundo a ciência de cada um. A ideia de causalidade entre aqueles gregos vinculava-se à *physis*, mas não se estendia ao *nomos* ou à *psyche*. Não havia motivos ocultos anteriores ao sofrimento ou à felicidade, que justificassem uma boa ou má coincidência.

Para os gregos, não se imputa *culpa* à dor, à crueldade ou ao mal, como se dará com a religião cristã, mas a um acesso de loucura (*áte*) que sempre se segue à perda da sabedoria (*phrónesis*) na gestão da dor. É a dor, que para o antigo grego faz parte da vida, que *gera* a culpa naquele que perdeu o discernimento; e não, como na religião cristã, a dor como consequência da culpa. (GALIMBERTI, 2012, p. 96)

Quando inventavam a filosofia, o que fizeram em seguida foi tentar aplicar ao universo humano as propriedades das leis que os pensadores pré-socráticos haviam deduzido de suas análises da *physis*. Bem antes do cristianismo, é a filosofia que vincula a verdade ao bem e moraliza o raciocínio, emprestando sentido e significado aos atos e pensamentos humanos, impondo ao destino dos homens uma causalidade que até então existia apenas no mundo concreto.

A nascente filosofia não apenas retira do mundo real a inocência do acaso e a insensatez das coincidências do seu *devoir*, como determina uma sobrenatural razão de ser para quaisquer acontecimentos naturais, sociais e pessoais. Tudo ganha seu sentido, todas as coisas encontram o seu ‘porquê’. E o principal sentido de todos, a causalidade, posteriormente adotada pela teologia judaico-cristã, explica a misteriosa cadeia de eventos que dita o destino de todos os seres humanos, originada pela culpa do primeiro pecado.

A expiação da culpa requer a mortificação do indivíduo, que agora sabe por que precisa suportar toda sorte de vitupérios, humilhações, danações, doenças, desastres e sofrimentos que recaem sobre si, de modo a negociar sua admissão graciosa no *metamundo* celestial. Entre os cristãos, lamenta-se o adiamento da própria morte, enquanto se prostram diante do destino arrastando sua culpa como expiação do mal e postergando o gozo do bem, na esperança de encontrá-lo noutra vida. Sendo assim, entre os cristãos não poderia haver uma tragédia original.

No mundo imaginado pelo judaísmo e pelo cristianismo, não existem acontecimentos autônomos, arbitrários. Todos os acontecimentos são parte do desígnio de uma divindade providencial, justa, boa: toda crucificação deve culminar numa ressurreição. Toda catástrofe ou calamidade deve ser encarada como algo que conduz a um bem maior, ou a uma punição justa e adequada, plenamente merecida pelo sofredor. Esta adequação moral do mundo afirmada pelo cristianismo é exatamente o que a tragédia nega. (SONTAG, 1987, p. 162)

Ao fazer crer em um plano divino onipotente que atribui sentido e significado a este mundo efêmero, o judaico-cristianismo justificou a presença da dor e do sofrimento na vida do homem, como exercício para o fortalecimento da alma, como teste para sua fé ou como punição dos seus pecados. Ao justificar toda e qualquer experiência da vida humana, o judaico-cristianismo retirou da dor e do prazer suas causas em si, transformando o júbilo ou o infortúnio do homem num mero efeito de uma razão anterior, superior e quase sempre inescrutável. No ocidente cristão nenhuma alegria, nenhuma dor ocorre em função de se estar vivo e de se pertencer a um mundo real em constante transição. Nada pode ser espontâneo, acidental ou ao acaso – não existem coincidências, tudo tem um sentido, mesmo que seja oculto.

Aquilo que define a tragédia, que a torna mais sábia que a visão de mundo filosófico-religiosa, está no fato de ser capaz de lidar com as contradições do *devir*, não por meio de uma explicação lógica ou moral, mas por uma perspectiva estética. Quando o sofrimento ocorre por acaso, como relata a tragédia grega, não há culpados, todos são inocentes. O grego trágico enfrenta e supera a má experiência, de vez que não deseja a permanência dessa condição, já que entende sua vida como uma busca pelo prazer e felicidade. Mas, também comemora com muita alegria a boa experiência como regalo de uma vida em si mesmo absurda, como a fortuna de um evento sem sentido, que o acaso lhe proporcionou.

Diz Nietzsche que, em referência à tragédia, a questão principal orbita a causa, a finalidade do sofrimento humano. Se essa causa assume um caráter cristão isso obriga a uma existência ascética e humilde, com o objetivo de expiar uma culpa que se deve assumir sem questionamentos. Mas, se uma experiência dolorosa é interpretada de modo trágico, a vida mesma se torna justificada como um bem maior, a ponto de se suportar e superar o sofrimento em proveito da felicidade. Para aquele grego, a causa da tragédia está na imprevisibilidade do *devoir*, enquanto que para o cristão, o sofrimento é o efeito, cuja causa está no pecado. O cristão aceita o sofrimento que lhe é imposto, porque despreza esta vida, na esperança de alcançar outra melhor. Se o sofrimento não tem um significado ou sentido definido, o grego trágico pode escolher suportá-lo ou superá-lo. Mas, se o sofrimento ganha uma razão de ser, uma finalidade e um sentido cristãos, se é obrigado a suportá-lo sem a opção de superá-lo, nem de extingui-lo voluntariamente, de vez que foi imposto por alguma razão que é externa e superior ao cristão.

Se um parente próximo é morto por um assassino, o cristão deve entender que sua divindade onipotente assim o designou. No judaico-cristianismo, a vítima é sempre culpada pelo seu sofrimento (Romanos, 6:23 – “porque o salário do pecado é a morte...”). De modo que há uma razão para aquele assassinato, seja devida a uma punição por pecado ou como teste para a fé dos que sobreviveram – em ambos os casos, o assassino é um instrumento divino, cuja atitude não merece vingança (Mateus, 5:39 – “dê a outra face!”).

O sofrimento do cristão não é um *pathos* grego, que existe para ser experimentado, gozado ou abolido. A paixão cristã deve ser admitida, suportada e, quando possível, louvada como prova de sua obediência integral ao plano divino (Jó, 1:20-21 – “Deus me deu, Deus me tirou; bendito seja o nome de Deus!”).

Então, o que foi o *pathos* grego? Em seu primeiro tempo foi uma ideia síntese que indicava a sabedoria advinda da experiência trágica do mal e do bem viver a existência humana. O latim o traduziu pelo termo *patio*, que evoluiu nas línguas neolatinas na palavra ‘paixão’, primeiramente, guardando a mesma etimologia original, que indicava a dor ou o prazer resultante da experiência vivencial, em relação a qual somos tanto ativos, como passivos, na medida em que de cada ação se obtém uma reação igual e contrária.

Derivada da paixão, a noção de ‘paciência’, que dizia respeito à capacidade de sofrer uma boa ou má experiência de vida, deixa de ser um exercício em favor do crescimento da sabedoria do indivíduo, para se tornar uma virtude teologal recomendada aos fiéis, de modo que suportem inertes as provações diárias da precária existência física, para ganhar a felicidade no paraíso, após a morte.

A paciência necessária para viver a vida em favor da verdade eterna é a cláusula pétreia que garante ao cristão a posse de seu livre-arbítrio. Todo cristão é responsável por seus bons e maus atos. Ao escolher livremente em favor dos prazeres do corpo e entregar-se às exigências da encarnação, o homem pode vir a ser culpado e punido, já que tem conhecimento de que sua liberdade se encontra fora do mundo, no plano da verdade eterna.

O postulado do livre-arbítrio é indispensável para considerar o seguimento de toda ação repressiva. Pois o consumo do fruto proibido, a desobediência, o erro cometido no Jardim das Delícias, decorrem de um ato voluntário, portanto suscetível de ser repreendido e punido. Adão e Eva podiam não pecar, pois foram criados livres, mas preferiram o vício à virtude. Assim pode-se pedir-lhes prestação de contas. Até mesmo fazê-los pagar. E Deus não deixa de fazê-lo, condenando-os, eles e seus descendentes, ao pudor, à vergonha, ao trabalho, ao parto com dor, ao sofrimento, ao envelhecimento, à submissão das mulheres aos homens, à dificuldade de toda intersubjetividade sexuada. (ONFRAY, 2009, p. 37-38)

É óbvio que ninguém não pode ser culpado de um ato vil sobre o qual não tem responsabilidade. O cristão é livre, mas não pode usar de sua liberdade para chafurdar-se nos prazeres dos sentidos. Porém, é preciso que ele possua a liberdade de cometê-lo, para que possa ser punido pelo pecado de tê-lo perpetrado. Ora, pois “só se mede bem a obediência com as proibições. Quanto mais elas são abundantes, maiores são as oportunidades de errar, mais se reduzem as probabilidades de perfeição, mais aumenta a culpa”. (ONFRAY, 2009, p. 55)

Assim, dotado de livre-arbítrio, o homem escolhe fazer o mal quando poderia preferir o bem. Culpado de uma falta que poderia não ter cometido, ele deve uma expiação. (...) O sofrimento torna-se necessário, a dor também, pois é preciso redimir-se (...) A invenção do Purgatório no século XII corresponde à necessidade da Igreja oficial de acrescentar negatividade à negatividade e de culpabilizar ainda e sempre: esse lugar intermediário obriga a preces, ações de graça, obriga os sobreviventes a sentir culpa pelos mortos. (ONFRAY, 2008 B, p. 114)

Ser cristão significa entregar-se sem revolta à dor existente no mundo, de vez que esta é a única garantia de penitência dos pecados que, inevitavelmente, se é culpado de incorrer. A dor é louvada e se torna soberana, enquanto se repele o prazer, a alegria e a felicidade terrenos como estados emocionais que podem conduzir o crente ao inferno. Ato contínuo: é preciso afastar do convívio dos homens tudo aquilo que o tenta a satisfazer seu desejo pecaminoso. A luxúria, a gula, a preguiça, o orgulho, dentre outros prazeres, são anatematizados à exasperação. A arte é vigiada de perto, já que deve limitar-se a representar a verdade e o bem, além de concorrer para a sublimação das emoções humanas.

Contudo, ao longo do tempo, a fadiga do material ideológico dos cristãos levou a pensamentos discordantes, ali pelo início do renascimento. E o que renasce, a partir dos séculos XIV e XV, são as referências de toda ordem à cultura greco-romana que originara as bases da civilização ocidental, bem antes da igreja consolidar o cristianismo platônico após Constantino. A partir desse período, vozes dissonantes aumentam o volume de suas críticas, embasadas em ensinamentos de antigos pensadores, tais como Heráclito, Epicuro e Lucrecio. Cresce a desconfiança acerca do amor cristão pela morte, começa a perder sentido o elogio à dor, recusa-se com mais frequência os castigos e as culpas, ao mesmo tempo em que antigas palavras voltam a ser ouvidas. “Epicuro ensina exatamente o contrário: o amor à vida, a excelência deste mundo, o enraizamento da sabedoria no corpo, o gosto pelos prazeres, a inexistência de deuses vingadores, a ausência de culpa...” (ONFRAY, 2008 B, p. 131-135)

Fissuras no edifício do abstracionismo idealista, da filosofia oficial, começam a enfraquecer a antes sólida vinculação entre o pensamento ocidental e a religião judaico-cristã. A união entre a fé e a razão começa a ser abalada.

## **UM CASAMENTO DE INTERESSES**

Após a cristianização de Roma, a hierarquia religiosa se toma de preocupações acerca da oposição filosófica que o cristianismo ainda sofria por parte de pensadores greco-romanos, acostumados à complexidade de argumentos construídos com base na lógica e na experimentação. Para esses debatedores intelectuais, os conceitos cristãos eram por demais ingênuos, ilógicos e mitológicos.

Quando a violenta repressão às religiões, seitas e pensamentos pagãos parecia não ser suficiente para calar a insistente demanda por racionalidade contra a doutrina judaico-cristã, tornou-se imperativo buscar por uma identidade filosófica que desse alguma sustentação racional ao cristianismo.

Para sanar a carência de logicidade do pensamento judaico-cristão, surge um conjunto de pensadores religiosos, mais tarde reunidos no movimento denominado Patrística, no qual se destaca Agostinho de Hipona.

Nos anos que se seguirão à sua conversão, Agostinho de Hipona confrontou, em seu livro *Sobre a verdadeira religião*, platonismo e cristianismo. A seus olhos, o essencial das doutrinas platônicas e o essencial das doutrinas cristãs se sobrepõem. (...) Nessa perspectiva agostinista, o cristianismo tem o mesmo conteúdo que o platonismo: trata-se de separar-se do mundo sensível para poder contemplar Deus e a realidade espiritual, mas unicamente o cristianismo pôde fazer adotar esse modo de vida pelas massas populares. (...) [A] partir do século III d. C., o neoplatonismo é, como síntese do aristotelismo e do platonismo, a única escola filosófica que subsiste. É esse discurso filosófico neoplatônico que os Padres da Igreja, depois de Clemente de Alexandria e Orígenes, hão de utilizar para desenvolver sua teologia. (...) A lógica e a ontologia aristotélicas, que o neoplatonismo integrara, fornecerão os conceitos indispensáveis para formular os dogmas da Trindade e da Encarnação, permitindo distinguir natureza, essência, substância, hipóstase. (HADOT, 1999, pp. 352/353/359)

Vencidas as resistências libertárias que morriam com as ideias pagãs, no alto medievo a racionalização do cristianismo e a cristianização da filosofia já haviam se completado num casamento de interesses, transformando o pensamento ocidental na quimera intelectual denominada 'escolástica', cujo desdobramento final se daria com a conversão de Aristóteles ao cristianismo, forçada por Tomás de Aquino. Por mais de mil anos, a história da filosofia foi escrita por narradores vinculados à igreja, quer fossem leigos ou eclesiásticos.

O platonismo residual que permaneceu indelevelmente marcado em um imenso número de narrativas idealistas da filosofia moderna deveu-se à força cultural do judaico-cristianismo ainda remanescente. A metafísica *criptocristã* sugere inconscientemente a defesa de utopias purificadas, isentas de assimetrias reais, desencarnadas e livres da tormentosa materialidade da vida biológica. A filosofia moderna continua sendo a filosofia da representação, *logodependente* de conceitos abstratos com os quais mimetiza o mundo

real, enquanto cria mundos isentos de vida, que só podem ser imóveis, já que o movimento é signo de evolução<sup>3</sup>. E a evolução é sintoma da efemeridade e da historicidade do mundo real, um traço da ação do *devir*.

Entretanto, apesar de renitentes retrocessos, a partir da renascença ressurgem em nova forma parte do antigo humanismo grego, que aos poucos vai caracterizando a modernidade emergente. Não é apenas um certo humanismo que substitui a centralidade do discurso deísta da Igreja, pela ordem da razão humana, mas também um humanismo que desloca gradualmente os fundamentos epistemológicos, que até então se acreditava provenientes da abstração idealista, rumo às percepções sensoriais do corpo humano, que ganha a partir daí mais legitimidade na construção do conhecimento.

Essa titubeante e turbulenta trajetória epistemológica, que segue da abstração idealista rumo à experimentação fenomênica, é um dos traços principais que a era moderna vai sedimentando ao longo de seus séculos. Pensadores como Montaigne e Espinosa (nos séculos XVI e XVII, respectivamente), dentre outros, renovam a importância da encarnação humana e as possibilidades de um estado de bem-estar, felicidade e alegria neste mundo real, em contraposição à felicidade eterna no mundo celeste, prometida pelo idealismo religioso. Tem início uma longa e lenta retomada filosófica de valores como o amor próprio, amor à vida, legitimidade do desejo, busca da liberdade, importância do *devir* etc. “Espinosa recusa o que se tornará, na pena freudiana, a pulsão de morte voltada contra si (vergonha, temor, humildade, arrependimento, etc.), contra outrem (ódio, inveja, vingança, ira, crueldade, ciúme, etc.) e contra o mundo (dor, melancolia, horror, apreensão, etc.)”. (ONFRAY, 2009 B, p. 261)

Partidário do rio, pois sabe que jamais se banhará nele duas vezes, Montaigne vira as costas resolutamente para Platão e consortes. O real? Inatingível, movimento, fluxo, água que corre, areia entre os dedos. O que é passa, nunca se encarna definitivamente, não perdura, aparece e logo desaparece. A verdade? Uma forma visível num dado momento, num dado lugar, num dado tempo. (...) Relativismo,

3 Imóvel é sinônimo de exato. A exatidão é, supostamente, uma qualidade requerida pelo pensamento organizado, com o objetivo de evitar dúvidas e múltiplas interpretações, uma condição básica para o alcance da verdade. Mas, a palavra exatidão é composta do prefixo latino ‘ex’, que significa negação, e pela raiz latina ‘actus’, que significa ação, compondo a palavra ‘exactus’. Algo, para ser exato, deve ser imóvel, não sofrer qualquer alteração, nem influência, sendo perfeitamente aquilo que é, sem qualquer variação. Ora, exatidão também é sinônimo de perfeição, pois o que é perfeito não evolui, não tem história de qualquer movimento. De modo que a exatidão é uma das grandes ilusões alimentadas pela filosofia clássica, que imaginava ser capaz de alcançar a verdade absoluta do ser, em uma realidade de inconstante fluidez.

perspectivismo: não há como avançar melhor uma máquina de guerra contra as pretensões às verdades eternas. As de Platão, evidentemente, mas também e sobretudo as da Igreja. (ONFRAY, 2008b, p. 233-234)

Contudo, apenas no século XIX, o pensamento ocidental consegue abolir suas referências à Ideia como fundamento de um sistema filosófico, sem incorrer em séria represália que representasse ameaça à integridade física do pensador. O principal personagem desse novo momento é Nietzsche que, sem a menor cerimônia, abandona completamente todos os vínculos do pensamento humano com a fantasmagoria metafísica que em Kant ainda fazia sentido.

Eliminando assim toda a referência a Deus, ainda que sob a forma de uma simples ideia, Nietzsche consagra o mundo sensível, o mundo propriamente humano, no seu estatuto de só e único mundo (fragmentado numa infinidade de perspectivas). Ao liquidar o 'mundo-verdade' (o inteligível de Platão, o além dos cristãos), Nietzsche liquida também as ambições da metafísica de reduzir o mundo sensível a uma aparência. E uma vez que a verdade se torna uma fábula, o filósofo deve ceder o lugar ao artista: *Incipit aethetica!* (FERRY, 2003, p. 41)

Como resultado de amplas reflexões, Nietzsche apresenta em seus estudos o que lhe parece ser o lugar da arte – mais propriamente, da estética – na construção do conhecimento humano. Se antes a moribunda metafísica era a bengala filosófica que sustentava a fronteira entre a insensatez do mundo real e o sentido da razão, agora Nietzsche nos apresenta a estética (a arte) como um giroscópio cognitivo que oferece o caminho, a senda caprichosa em que o pensamento humano encontra as condições afetivas para se reconciliar com a tragédia inconsequente do real. Com Nietzsche dispensamos a antiga crença metafísica acerca de um verdadeiro sentido da vida, de modo a abraçar a inconstante fenomenologia do *devoir*, agora vista como presença de um real imanente.

## A TRÁGICA VINGANÇA DO TEMPO

Ao empreender sua guerra fria contra o perspectivismo sofista, a quadriga idealista (Parmênides, Sócrates, Platão e Aristóteles) e seus discípulos seguiram resolutamente para o extremo oposto das posições sofísticas; de modo intencional, seu caminho resultou em uma lógica tão universalizante, tão absolutista, que os conduziria finalmente ao encontro

com o limite da lógica. Esta foi a armadilha com que o idealismo absolutista encantou e, finalmente, aprisionou a *psiché* do filósofo: a busca metódica da verdade única se transformou na perseguição ao pote de ouro aos pés do arco-íris, o santo graal da filosofia.

Dois milênios de idealismo abstracionista renegaram o relativismo das interpretações em busca da verdade absoluta, que o judaico-cristianismo disse pertencer à sua divindade, e a filosofia disse estar com sua razão humana. Os filósofos, homens de boa vontade, arruinaram suas vidas até o século XIX escarafunchando os mistérios da religião e a potência da lógica humana em busca dos meios de alcançar o espírito absoluto da verdade. De fato, jamais se afastaram do regaço linguístico, dentro do qual digladiaram com suas ideias bem formadas, sem perceberem que mais não faziam do que tagarelar indefinidamente, trocando entre si abstrações inteligíveis que não passavam de ficções lógicas.

Ao ser empregada pela filosofia como método para alcançar a verdade absoluta, a lógica linguística foi afastada de seu contato com o real e remetida ao mundo fantástico das ideias, para servir de engrenagem do pensamento organizado. Por conta disso, sobreveio a milenar confusão entre linguagem verbal e pensamento verdadeiro. Entre os filósofos, o *logos* sempre foi traduzido do grego como o vínculo entre o pensamento e a palavra. Ao instalar-se na reflexão filosófica como garantia do caráter inteligível da verdade, transformou o pensamento ocidental num logocentrismo radical.

Ao atribuir sentido e significado ao mundo, dando-lhe causa e finalidade, a filosofia nasce no período helenista, assumindo o papel de coveira do modo de vida trágico, que prosperara até então, ensinando ao antigo grego a excelência da liberdade e da inocência da vida e da natureza, assim como a nobreza e a altivez com que se devia enfrentar tanto o bem, quanto o mal viver.

Mas, ao final dessa jornada milenar, os anatematizadores da sofística, dentre eles Platão, Aristóteles e os filósofos cristãos, enfrentam os mesmos argumentos que os sofistas um dia opuseram contra o idealismo. O tosco pensamento por oposição (verdadeiro-falso; bem-mal; luz-obscuridade; beleza-feiura) que impedia a fluidez das variações de perspectiva, cede agora lugar ao perspectivismo do conhecimento; a ingênua busca pela

origem da verdade em um mundo fictício se desfez diante da simples realidade material de nossas vidas; e o fim da perversa vinculação entre a virtude e a arte agora desobriga a estética de subordinar-se à ética.

A percepção contemporânea, de que a linguagem verbal nunca foi uma serva obediente ao pensamento reflexivo, mas um veículo capcioso que induz formas de pensar o mundo subordinadas à sua lógica gramatical, desmonta a autoridade e a legitimidade de que gozava o discurso idealista, ao comunicar verbalmente suas noções universais. Demonstraram-se os vários limites que definem a linguagem verbal como um meio de comunicação específico. A partir de então, a linguagem verbal está impedida de transformar qualquer conhecimento em discurso literal, assim como sua narrativa se tornou precária, no que concerne à comunicação do conhecimento que se deseja construir atualmente. Apeadas de seus pedestais, em que eram incensadas como vínculos absolutos entre o mundo das essências e o mundo fenomenal, gramática e matemática tornaram-se ferramentas especializadas (Não mais universais!) de comunicação de pensamentos verbais e matemáticos. Não podem mais reduzir todo o conhecimento humano a símbolos alfanuméricos.

Amantes da gramática, os filósofos tradicionais só conseguem raciocinar por oposição substantiva; inventaram o eixo binário “verdadeiro ou falso” e se enclausuraram no quadrado lógico de suas proposições silogísticas. Enquanto a tradição clama pela clareza de um raciocínio abstrato, tendente à exatidão e à pureza silogística, a miscelânea de sensações despertadas pela comunicação de um poema, imagem, impulso estético, sensação confusa, vincula a contemporaneidade ao trágico mundo das percepções humanas.

O movimento do mundo ignora olímpicamente a autoridade do verbo, enquanto inscreve no século os fenômenos do *devir*. Segue-se, no presente momento, toda uma desmontagem dos cânones da filosofia tradicional, enquanto os pensadores deixam de crer nas portentosas metanarrativas, nos grandes sistemas de pensamento em que se acreditava conter o mundo, na universalidade, na verdade atemporal e na teleologia do sentido.

A reflexão contemporânea empreende um certo retorno à antiga Grécia, para reler os pré-socráticos e os sofistas, que foram encobertos pelo idealismo platônico. Nietzsche é um dos que mais bem entende a existência de um pensamento inconcebível, capaz de libertar a filosofia do absolutismo idealista. “É exatamente contra o pensamento conceitual, contra as categorias lógico-gramaticais que não somente a genealogia da linguagem se insurge, mas o projeto nietzschiano como um todo”. (MOSÉ, 2011, p. 13)

Temos poucos nomes e poucas definições para uma infinidade de coisas singulares. Assim, o recurso ao universal não é uma força de pensamento, mas *uma enfermidade do discurso*. O drama é que o homem fala sempre em geral, enquanto as coisas são singulares. A linguagem nomeia ofuscando a irresistível evidência do individual existente. (...) Mas o drama do ser não é que seja apenas efeito de linguagem. É que nem mesmo a linguagem o define. Não há definição do ser. (ECO, 1998, p. 28)

A abolição da metafísica, antiga senhora do “porquê”, ocorreu pela simples constatação de que o sentido (atribuição de significado às coisas) é apenas um elemento semiótico, que faz parte de um signo da cultura.

Se a linguagem verbal não é neutra e nos faz pensar de determinado modo, então os conceitos são fantasmas gramaticais que obsidiam a filosofia. Quando se questiona a causalidade e o finalismo da Ideia platônica, acaba-se por retornar a uma forma mestiça de pensamento imanente, composto de cognições inteligíveis e estéticas, integradas por linguagens híbridas.

A relatividade, o princípio da incerteza e a probabilística são noções comuns à física contemporânea, cuja metodologia deixou de buscar por certezas absolutas nos resultados de suas experimentações. Certamente, a filosofia contemporânea precisa incorporar uma nova forma de pensamento trágico para manter-se útil no debate epistemológico do conhecimento.

O mundo real é complexo, mesclado, vago e insensato. Para conhecê-lo filosoficamente é preciso uma forma de pensamento bem mais complexa, *sofisticada* (termo que provém da sofística) e trágica, que lide com a inconstante mistura das coisas que se interdependem e se relacionam de modo obscuro e confuso, sem causa, nem fim.

## É POSSÍVEL UMA TRAGÉDIA CONTEMPORÂNEA?

Ser ou não ser, de fato, nunca foi a questão! O mundo não tem essência, as coisas não têm 'ser', já que estão sempre 'vindo-a-ser' algo diverso do que foram um momento atrás. Por isso Umberto Eco, citado acima, disse que o verbo e o substantivo 'ser' são apenas parte de uma *enfermidade do discurso*, um efeito de linguagem.

Então, se as coisas não são, a elas não se atribuem predicados (qualidades), o que se predica é apenas seu objeto – a memória simbólica que obtemos dela. Essa memória de símbolos representa as coisas de maneira precária, na medida em que recolhe delas apenas um volume limitado de informações, sem jamais conhecê-las completamente.

Devido à ingenuidade de se crer na lógica e na razão como únicas designadoras do pensamento, a tradição platônica da filosofia nunca compreendeu o elemento estético oculto no pensamento trágico. Segundo Lyotard, o 'outro' da razão também é cognição capaz de trazer ao homem diferentes dimensões do conhecimento. Os elementos trágicos que habitam a estética ganham a forma de um conhecimento inconcebível, que incorpora em seus processos cognitivos o *devoir*, a inconstância, a obscuridade, a confusão, a vagueza e a fluidez do real.

A arte contemporânea já entendeu que suas obras não precisam fazer sentido, nem significar uma ideia. Hoje, a obra de arte visa a experiência estética que produz no fruidor. Nela se encontra, outra vez, o pensamento trágico herdado dos antigos gregos. Pois se o mundo não faz sentido, não tem causa, nem finalidade, porque a obra de arte deveria manter-se como suporte de significações, sentidos atribuíveis e finalidades exteriores?

### REFERÊNCIAS

BARRENECHEA, Miguel Angel; CASANOVA, Marco Antônio; DIAS, Rosa Maria; FEITOSA, Charles. (organizadores). **Assim falou Nietzsche III**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

ECO, Umberto. **Kant e o ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FERRY, Luc. **Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática**. Coimbra: Almedina, 2003.

GALIMBERTI, Umberto. **Cristianesimo. La religione dal cielo vuoto**. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2012.

HADOT, Pierre. **O que é a filosofia antiga**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MOSÉ. Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ONFRAY, Michael. **Contra-história da filosofia 1: as sabedorias antigas**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Contra-história da filosofia 2: o cristianismo hedonista**. São Paulo: Martins Fontes, 2008 B.

\_\_\_\_\_. **Tratado de ateologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Contra-história da filosofia 3: libertinos barrocos**. São Paulo: Martins Fontes, 2009 B

SONTAG. Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

## NIETZSCHE E A ESTÉTICA ALEMÃ: SOBRE A NOSTALGIA DA ARTE GREGA

Samon Noyama<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende tratar da nostalgia sobre a Grécia antiga construída na filosofia alemã moderna, com especial atenção para as reflexões sobre a Estética. Trata-se de um termo incomum na filosofia, mas que tem relevância sobretudo porque nos permite entender a proximidade entre a filosofia e a literatura no século XVIII e, ao mesmo tempo, a importância que os gregos antigos tiveram na concepção de homem e de civilização que se consolidou neste mesmo século. Desde seus primeiros movimentos, o chamado Helenismo na Alemanha ficou marcado pela visão nostálgica em relação à arte grega, que acabou se tornando modelo e objeto de profunda admiração dos poetas e filósofos germânicos. Iniciado com Winckelmann, esse processo teve em Nietzsche uma de suas figuras mais marcantes, motivo pelo qual o filósofo acabou se tornando popularmente conhecido por sua veneração aos gregos. Nossa proposta é mostrar como se deu a construção da visão da Grécia de Nietzsche, tendo como ponto de partida as ideias estabelecidas pelos autores do final do século XVIII na Alemanha, especialmente o poeta Friedrich Schiller.

**Palavras-chave:** Estética alemã. Nostalgia. Grécia antiga. Nietzsche. Schiller

---

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia pela UFRJ. Professor adjunto do curso de Filosofia da Unespar, campus União da Vitória, coordenador (2016-2018) do núcleo da Unespar do Mestrado Profissional em Filosofia PROF-FILO. Recentemente, publicou *Estética e filosofia da arte*, pela editora Intersaberes, em 2016, *Nostalgia e amor na estética alemã: arte e filosofia em Friedrich Schiller*, pela editora Verlag/NEA, em 2017.

## NIETZSCHE AND GERMAN AESTHETICS: ABOUT HOMESICKNESS ON ANCIENT GREEK'S ART

Samon Noyama

**Abstract:** This article intends to deal with nostalgia about ancient Greek built on modern German philosophy, with special attention to the reflections on Aesthetics. This is an unusual term in philosophy, but it is relevant mainly because it allows us to understand the proximity between philosophy and literature in the eighteenth century and, at the same time, the importance that the ancient Greeks had in the conception of man and civilization which was consolidated in the same century. From its earliest movements, the so called Hellenism in Germany was marked by a nostalgic view of Greek art, which became a model and object of deep admiration for German poets and philosophers. Initiated with Winckelmann, this process had in Nietzsche one of its most striking figures, reason why the philosopher ended up becoming popularly known by its veneration to the Greeks. Our proposal is to show how Nietzsche's vision of Greece was constructed, starting with the ideas established by late eighteenth-century authors in Germany, especially the poet Friedrich Schiller.

**Keywords:** German Aesthetics. Homesickness. Ancient Greek. Nietzsche. Schiller

O eixo central em que se deslocam as especulações e as reflexões ao longo deste artigo é construção do sentimento de nostalgia em relação à Grécia antiga, especialmente do ponto de vista da arte, na filosofia alemã a partir da segunda metade do século XVIII. Se Winckelmann deu os primeiros passos para que a Grécia se transformasse no modelo perturbador e mágico para a filosofia moderna, em especial na estética e filosofia da arte, Nietzsche propôs que se aquela Grécia de Winckelmann poderia ser pensada enquanto ideia de uma Grécia, processo que teve grande contribuição de Schiller e Schelling<sup>2</sup>, também a modernidade e toda a filosofia desde Platão deveriam ser pensadas como uma ideia de filosofia. Uma dentre muitas possíveis. Uma filosofia que não é a única possível, mas que foi resultado das deliberações e das predileções daqueles que a construíram. O perspectivismo abre espaço então para que uma polifonia se instaure na filosofia depois dele.

Assim como Winckelmann e Schiller, Nietzsche é mais um dos intelectuais alemães profundamente envolvidos com a questão da formação cultural do homem, e, também como eles, enxergou nos gregos antigos uma fonte inesgotável de questões e reflexões imprescindíveis para se pensar a cultura e o homem modernos. O entusiasmo pelos gregos que marcou definitivamente o pensamento de Winckelmann e de Schiller também fisgou Nietzsche, de forma mais intensa entre os anos de 1870 e 1876. O interesse pela reforma na cultura alemã, que comprometeu Winckelmann, Lessing e Schiller não se restringiu a este período de sua atividade enquanto pensador, marcando de maneira muito forte suas ideias ao longo de toda sua trajetória.

A primeira questão fundamental a ser pensada é a seguinte: a nostalgia da Grécia está vinculada, de fato, à necessidade de se discutir o papel da arte, especialmente a tragédia grega, numa empreitada rumo à reforma da cultura alemã. Disparada por Winckelmann, a visão de que os gregos se encontravam num estágio singular, no qual a arte exercia um papel protagonista na formação cultural do homem grego contaminou a geração de Schiller. Seus reflexos atingiram por completo a visão de arte construída por Nietzsche no seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, mas também muito presente nos textos que antecederam esta obra, a saber, em suas preleções sobre a tragédia de Sófocles, no texto

---

<sup>2</sup> Ver a introdução de *O nascimento do trágico*, de Roberto Machado. (2006).

*A visão dionisíaca do mundo* e nas duas conferências “O drama musical grego” e “Sócrates e a tragédia”, além de *A filosofia na era trágica dos gregos*, texto no qual ele defende que os filósofos pré-socráticos foram os únicos que compreenderam as forças trágicas que regem a vida dos homens. Portanto, ele também vai encontrar nos gregos uma visão de mundo singular, o auge de uma cultura artística e, conseqüentemente, de uma civilização forte e afirmativa, reconhecendo seu caráter paradigmático.

Em “O drama musical grego”, ele descreve com que provável surpresa um homem moderno se portaria diante de uma tragédia grega. O ar heroico com que trata os atores, comparados aos combatentes de Maratona, nos dá a impressão de que o esforço incomensurável tenderia a ser compensado pelo efeito provocado no público. O ator aparece mesmo com as virtudes de um nobre guerreiro, pois além da concentração e da força, mantém um entusiasmo admirável. Nietzsche menciona Lessing para admitir um elemento interessante: o rigor e a exigência do público que, mesmo ingênuo<sup>3</sup>, seria capaz de reprimir uma desmedida no tom ou um erro de acento destacados entre os cerca de mil e seiscentos versos que cada ator poderia cantar. Um público formado pelo povo, mas de gosto elevado e delicado. Chega a chamá-lo de bárbaro, sem prejuízo algum, mas apenas para diferenciar um ambiente menos artificial para uma representação dramática. O viés da crítica de Winckelmann ganha um ar de sarcasmo na passagem em que ele deixa exposta sua admiração e, ao passo que critica duramente a relação do povo alemão com a cultura artística, deixa entrever aquele tom nostálgico de que falamos anteriormente:

Não era a fuga angustiada diante do tédio, a vontade de se ver livre de si e de sua miséria, a todo preço, por algumas horas, o que levava aqueles homens ao teatro. O grego refugiava-se da dispersiva vida pública, tão habitual para ele, da vida do mercado, na rua e no tribunal, na solenidade da ação do teatro que dispunha para a calma e que convidava ao recolhimento: não como o velho alemão, que queria distração quando vez por outra rompia o círculo de sua existência interior, e que encontrava distração verdadeiramente prazerosa no debate judiciário, o qual por isso determinava forma e atmosfera também para o seu drama. A alma do ateniense, por outro lado, que vinha contemplar tragédia nas Grandes Dionisíacas, ainda tinha em si algo daquele elemento de que tinha nascido a tragédia. Trata-se da pulsão de primavera que irrompe de maneira avassaladora, um tempestuar e enfurecer-se num sentimento misto, tal como é conhecido de todos os povos ingênuos e de toda a natureza a aproximação da primavera. (2005, p. 54)

---

<sup>3</sup> Em *O nascimento do trágico* (2006), Roberto Machado chama a atenção para o fato de Nietzsche se valer aqui da oposição ingênuo e sentimental, admitida, posteriormente, como uma alusão aos conceitos que Schiller discute no ensaio *Poesia ingênua e sentimental*.

A aproximação da primavera indica a chegada da estação que promove a renovação da natureza. É o período das renovações, do brotar da flora que se faz viva a cada nascer do sol primaveril: o recomeço da natureza. De certa forma, o nascimento da tragédia está ligado fortemente às características de um evento como esse. O próprio irromper do embate entre as pulsões apolínea a dionisíaca e suas intermináveis reconciliações encontra abrigo na primavera como metáfora. O misto de celebração da natureza que surge renovada no solo e nas árvores se mistura com as manifestações onde renasce também o homem, onde talvez seja temerário querer mensurar o quanto há de ingênuo em crer neste renascimento, na possibilidade do novo homem. O rastro das celebrações está arraigado na nossa cultura, como o próprio filósofo já apontava no artigo: “como se sabe, nossos jogos de carnaval e jogos de máscaras também foram originalmente festas da primavera” (NIETZSCHE, 2005, p. 55). E o são até hoje. Infelizmente, talvez tenhamos que nos acostumar a administrar cada vez mais nossa forma de participação nesta sorte de celebração, seja em obediência à nossa tolerância para com o riso, o escárnio, a dança e a festa, seja por hábito incutido de regulamentar a economia cultural e libidinal, porque há aí uma força repressora do gozo.

Nietzsche segue comparando o espectador moderno com o ateniense, sobretudo pela capacidade de se deixar tocar pela tragédia, mas não somente por ela. Também pela festa, pelo entusiasmo, pela proximidade com a natureza e com o próprio renascer. Uma qualidade ímpar de reformar-se, de adorar o movimento cíclico da natureza que transforma homem e terra a fim de torná-lo novo e ingênuo, mais uma vez. O filósofo não esconde sua admiração por Heráclito e, ao seu lado, posiciona-se em favor da mudança e contra a ordenação hierárquica e teleológica que marcou a história da filosofia desde a disputa entre Platão e os sofistas. Disputa esta, que, a julgar pela história vitoriosa da tradição metafísica na filosofia e legitimada pelo lugar de destaque e pelo privilégio de comentaristas e admiradores, foi vencida com folga por Platão e companhia.

Essa característica dos gregos contrasta com a do espectador moderno, mas também do homem moderno: seco, seguro de suas certezas e vitórias, ele não mais se sente parte da natureza e, portanto, não admira e não celebra as renovações, porque não quer e não vê sentido em voltar a ser. O passado, para ele, deve ser esquecido. Aqui talvez se justifique a ideia do surgimento do sentimento nostálgico na modernidade, porque o

esquecimento enquanto meta provoca em muitos homens o anseio de retorno, da pátria-origem perdida, do passado que não volta mais. Um estado patológico, de dor incurável, cuja representação artística mais precisa poderia ser o *Hipérion* de Hölderlin.

O ateniense “tinha ainda seus sentidos frescos e matutinos, festivamente animados, quando ele se assentava nos degraus do teatro”, que lhe permitiam encontrar aquela manifestação sem estar preparado para recebê-lo, e, dessa forma, “ele sorvia a bebida da tragédia tão raramente que ela lhe sabia cada vez como se fosse a primeira” (NIETZSCHE, 2005, p.56-57) E se o paladar atestava a virgindade da experiência, a visão, sentido cujo valor e delicadeza Aristóteles destacou muito bem, precisaria de um choque muito forte para atravessar o embotamento do cotidiano e do hábito, que quase o torna obsoleto pela repetição e pela comodidade. Ver, como se fosse pela primeira vez, exigia uma renúncia admirável e a coragem de desnudar-se diante da vida. Mas o espírito moderno não mais permite este tipo de homem. Ele construiu sua civilização em busca de proteção, de segurança e garantias através da repetição, do planejamento e da economia. Ao invés de deixar a natureza completar seus ciclos, ele prefere interromper os processos naturais e administrar a força da natureza com a técnica e os demais instrumentos criados pela racionalidade para afastar o homem de seu passado dito bárbaro.

No fim do artigo “O drama musical grego”, Nietzsche ainda faz referência à semelhança dos rituais religiosos, especialmente o católico, com o aspecto religioso da celebração musical grega, ao afirmar que

Em geral, muito do ritual da missa lembra o drama musical grego, com a ressalva de que na Grécia tudo era muito mais claro, mais ensolarado, efetivamente mais belo, e, por isso, também era menos íntimo e sem aquela infinita simbólica enigmática da igreja cristã (2005, p. 69).

O alvo aqui parece ser o espírito esclarecido, do homem que derrubou os séculos de pouca luz e encontra-se num horizonte pleno de claridade. O homem ilustrado transformou o presente de Prometeu. Se antes ele era um acessório, roubado dos deuses, agora ele é um item de fábrica e todos os homens gozam de seus benefícios igualmente sem desejar tê-lo mais que o vizinho.

Portanto, a diferença notável entre os antigos e os modernos a partir destas celebrações tem duplo aspecto: na religiosidade e na arte. Se Wagner é aquele que pretende reformar a música de sua época, e aqui Nietzsche ainda é admirador de seu trabalho, devemos observar que sua genialidade não é uma novidade, pois

Quem à sua vista lembrar do ideal do atual reformador da arte terá de dizer ao mesmo tempo que aquela obra de arte do futuro não exatamente uma miragem brilhante, mas enganadora: o que esperamos do futuro já foi uma vez realidade – em um passado de mais de dois mil anos (NIETZSCHE, 2005, p. 70).

A partir dessas palavras parece mais simples perceber o caráter ambíguo que a nostalgia da Grécia atinge com Nietzsche. Se, antes, era visível que se tratava de um sentimento de perda, pois nem naquele porto nenhum barco poderia atracar novamente e naquela época pessoa alguma poderia ver a mesma luz do sol, a partir de Nietzsche esse sentimento assume um caráter afirmativo. É uma inspiração grega vislumbrar a possibilidade de afirmar a vida, e já que aqueles homens assim estabeleceram sua relação com ela, resgatar esta relação é parte de uma nostalgia sim. Mas o aspecto negativo se esvai na medida em que o filósofo imputa ao homem a urgência por afirmar a vida, por dizer sim, e não se esconder atrás de seus incontáveis véus de maia.

Se Winckelmann aborda de forma até jocosa a decadência dos alemães, sugerindo que as condições climáticas e os hábitos alimentares produziram um corpo inapto para servir de modelo ao artista moderno, Nietzsche vai entender que a modernidade é uma civilização em processo de decadência, não em função dos hábitos alimentares e do clima totalmente contrário à contemplação das formas bem traçadas, mas pelos valores através dos quais entende e sustenta essa cultura e sua forma de viver. É assim que, em *Sabedoria para depois de amanhã*, ele afirma: “A cultura é apenas uma fina casca de maçã que envolve um caos incandescente” (2005, p. 147).

Aproximemo-nos desta provocação de Nietzsche para tentar compreender em que medida a cultura, especialmente a ocidental moderna, teve êxito ou fracassou na sua tentativa de eclipsar a vida, isto é, de dar uma aparência ordenada para aquilo que Nietzsche chamou de “caos incandescente”.

O percurso da cultura ocidental, a partir da leitura que os alemães do século XVIII fizeram dos gregos, com atenção especial para a noção de nostalgia, pode ser entendida dessa forma: num primeiro momento, como o encaminhamento idealizado dos antigos, marcado pela apropriação de ideias e de práticas que definiram a produção cultural da Grécia antiga e que repercutiu de forma avassaladora na visão de mundo e sobre a arte que a geração de Goethe e Schiller construiu. Tal visão, mesmo não sendo unânime, tentou delimitar qual o papel caberia à arte no processo de formação cultural da humanidade, sobretudo no que diz respeito à concorrência com a ciência e a religião, e com olhos atentos para as condições de reflexão sobre as regras do fazer artístico. Num segundo momento, como acontecimento legítimo da modernidade: as rupturas operadas pelo homem resultante desses séculos, agora se vendo impelido a dialogar com suas referências mais distantes e elementares, mas engajado num projeto do tempo presente: a construção do homem e da cultura modernos.

Nesse quesito, entendemos que Schiller exerceu um papel muito interessante e de difícil categorização: ser ponte entre a Grécia e a Europa, e ao mesmo tempo lançar perspectivas radicais que, com grande chance, talvez tenham aberto pela primeira vez a ferida do homem moderno; que se tornou mais tarde prato predileto da dieta de Nietzsche. Por isso dizemos que o sentimento de nostalgia em relação à Grécia não deve ser entendido de forma homogênea entre os pensadores alemães. Há uma variação significativa entre a visão sobre os gregos de Winckelmann, Goethe, Schiller e Hölderlin. Por exemplo, Goethe consideraria um absurdo imaginar uma obra moderna pudesse superar uma antiga, ao passo que Schiller julga a *Ifigênia* do próprio Goethe superior à de Eurípides.

No caso de Nietzsche, entendemos que a importância da Grécia se dá, sobretudo, nas suas primeiras obras, entre os anos de 1870 e 1876, e que, destas *O nascimento da tragédia* ocupa lugar central. Guardadas as devidas proporções, especialmente em função da diferença colossal do cenário político e social da Europa entre o final do século XVIII e a segunda metade do XIX, o interesse que move ambos a pensar a questão da formação cultural passa, declaradamente, pela discussão da importância da arte nesse processo. E, porque não dizer desde já, a visão de que a arte deveria ter um papel preponderante e não subordinado aos valores de outra ordem ou subjugado pelo pensamento científico com

ênfase no racionalismo, é resultado da visão compartilhada por eles sobre a Grécia antiga. Contudo, algumas observações pertinentes podem salientar nuances sobre essa Grécia e permitir explicar, por assim dizer, as maiores diferenças entre Schiller e Nietzsche.

Schiller deixou poucas páginas sobre teoria de teatro, resultado de suas reflexões na última década do século XVIII. Do conjunto de textos que reúnem suas reflexões sobre estética e filosofia da arte, o que talvez trate mais diretamente de uma questão técnica do teatro é “Sobre o uso do coro na tragédia”. Escrito posteriormente à peça, mas como seu prefácio, o texto tem a intenção de defender a maneira como utilizou o coro em *A noiva de Messina*.

Escrita entre 1802 e 1803 e encenada pela primeira vez em Weimar, em fevereiro de 1803, é uma de suas peças mais polêmicas. A tragédia gira em torno de Dom Manuel e Dom César, os irmãos inimigos, filhos de Isabel, a princesa de Messina. Por um anseio do povo e uma vontade particular, Isabel trabalha insistentemente na reconciliação dos seus filhos. Aqui a estratégia da trama se aproxima muito de uma autêntica tragédia grega: há uma filha, Beatriz, renegada pelo pai em função de uma mensagem temerária de um oráculo, que foi na verdade entregue a um convento quando deveria ter sido assassinada. O pequeno desvio da mãe surge então como grande trunfo para reaproximar os filhos, mas, ao apresentar-lhes Beatriz, Isabel jamais poderia imaginar que ambos os irmãos já dedicavam para a bela desconhecida irmã seus mais entusiasmados votos de matrimônio.

Evidentemente que seria impossível numa única cena uma personagem ser apresentada três vezes e conservar seu frescor e desconhecimento, e, tão logo, os irmãos inimigos passaram então a ter um motivo a mais para empenhar suas armas um contra o outro, agindo, é importante dizer, na ignorância. O desfecho não poderia ser mais desencantado: Dom César tira a vida de seu irmão e, ao sabê-lo, encerra a sua também. Em tempo recorde Beatriz ganha e perde seus irmãos e pretendentes, e Isabel vê a reconciliação dos seus filhos ser alcançada da pior maneira possível.

A recepção da obra foi permeada por críticas severas, das quais conhecemos as dos irmãos Schlegel, de Hoffmann e Schelling. Em defesa de Schiller temos apenas um elogio de Goethe, e a menção que Nietzsche faz no sétimo parágrafo de *O nascimento da tragédia*, onde podemos perceber claramente em que medida Nietzsche se baseia nele para desenvolver sua teoria acerca da origem da tragédia.

É justamente este prefácio que Nietzsche menciona no §7, exaltando o ponto de vista de Schiller, essencial para a compreensão de arte trágica pretendida pelo filósofo, pois a visão é a de que o coro deve se estabelecer como uma muralha viva que isola a tragédia do mundo real para garantir seu solo ideal e sua liberdade poética. De uma forma geral, a ideia é fazer da tragédia um rompimento com a naturalidade comum da poesia dramática, passo necessário para resgatar a alma da tragédia dos tempos de Sófocles, isto é, um coro primitivo, muito mais próximo de uma manifestação da natureza humanado que parte de uma estratégia ou articulação dramática ordenada logicamente. Para Nietzsche, foram os gregos que forjaram esse estado natural, elemento importantíssimo para que a tragédia ficasse “desobrigada de efetuar uma penosa retratação servil da realidade.” (2003, p. 54.) Ele continua, indicando de que maneira a tragédia tem sua origem no coro dionisíaco e nos rituais primitivos:

Não se trata de um mundo arbitrariamente inserido pela fantasia entre o céu e a terra; mas, antes, de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade que o Olimpo, com seus habitantes, possuía para os helenos crentes. O sátiro, enquanto coreuta dionisíaco, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Que com ele comece a tragédia, que de sua boca fale a sabedoria dionisíaca da tragédia, é para nós um fenômeno tão desconcertante como, em geral, o é a formação da tragédia a partir do coro. (2003, p. 54-5.)

O que nos chama atenção especialmente é a atitude de Schiller de buscar algo reconhecidamente impossível: a rigor, a tentativa de recriar a cena trágica e resgatar o espírito inestimável de Sófocles não resultaria em outra coisa que não a frustração imediata e uma profusão de severas críticas, que, de fato, vieram. Mas com elas também uma exaltação ao menos: Nietzsche, como Schiller, dispensava questionar se se tratava da possibilidade de recriar o mundo grego, e sim, que era necessário tentar fazê-lo. Ou melhor: que só esta atitude poderia trazer de volta a verdadeira visão de mundo, o único valor realmente

supremo, a condição trágica da humanidade que seria capaz de permitir ao homem recriar seus valores, superando os modernos. Este retrato, naturalmente, jamais poderia ser feito pelas mãos da ciência ou da filosofia, mas apenas pela arte. Assim Nietzsche encerra o §7:

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enjoados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. (2003, p. 56.)

A tentativa de Schiller em *A noiva de Messina*, ponto culminante de sua busca por fundir o máximo possível a forma da tragédia grega, destacando a função do coro, e um tema da modernidade, é reconhecida por Nietzsche também nas suas preleções sobre a história da tragédia grega, um trabalho escrito entre 1869 e 1879. É interessante observar que esse é um dos textos que faz parte dos seus trabalhos filológicos, marcados por um posicionamento crítico em relação à filologia praticada nas universidades alemãs.

Ernani Chaves, na apresentação da *Introdução à tragédia de Sófocles*, argumenta que o problema girava em torno da perspectiva historicista dominante na filologia da época, que pretendia estabelecê-la como ciência e, para isso, entendeu que seria imprescindível ignorar a relação do passado com o presente. Tal relação, para Nietzsche, configurava o elemento fundamental da razão de ser do filólogo: a investigação do passado é motivada e delimitada pelo presente do investigador. Além disso, a pretensão cientificista exigia transformar, por exemplo, uma peça de Sófocles em um documento histórico, e analisá-lo a fim de assegurar a verdade dele enquanto tal. Nietzsche, ao contrário, pretendia diminuir seu valor enquanto documento histórico, e explorar a vida e o pensamento através daquelas obras.

No quinto parágrafo, ao analisar o coro como elemento da tragédia grega, ele retoma a argumentação de Schiller na sua defesa do uso do coro naquela tragédia. Para se ter ideia do impacto deste empreendimento na visão nietzschiana da do coro trágico, é preciso observar a maneira como ele sai em defesa do poeta na polêmica com seus detratores: “Tudo artificial, o que foi dito contra *A noiva de Messina*; ele reproduziu a Antiguidade num

sentido extremo, de modo muito mais profundo do que foi reconhecido na época pelos eruditos.” (2006, p.67-68) Como o próprio Nietzsche diz, não foi o que pensaram August Schlegel, Schelling e Hoffmann.<sup>4</sup>

Ele, definitivamente, enxerga algo totalmente diverso. Ali onde esses críticos viram a possibilidade de uma inação no palco gerar risos na plateia, sugerindo que a tal uso do coro engessava a representação, ele enxergou que “o coro abandona o estreito círculo da ação, para se estender sobre o passado e o futuro, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida” (2006, p. 68), separando, com isso, a ação da reflexão, purificando a poesia dramática.

Quando ele afirma que o coro se estende entre o passado e o futuro nos dá a impressão que vem à tona a sua diferença para com a filologia que tanto criticava. O que o historicismo desta fazia era justamente isolar a tragédia grega no seu tempo e impedir que ela, de certa forma, fizesse sentido para além do registro de um documento histórico como outro qualquer, ou seja, como um documento filosófico e poético e que, enquanto tal, poderia interferir no pensamento do homem moderno.

Nesse sentido, ele faz valer a observação de Aristóteles no capítulo nono da *Poética*, onde, para defender que a poesia pode atingir o universal, o filósofo acaba por estabelecer uma comparação entre o termo grego *historía* e a poesia. Embora o historiador trabalhe com fatos reais e a poeta narre muitas vezes algo que jamais aconteceu, ao sugerir que a poesia é mais verdadeira que a história o filósofo não entra em contradição. Quem explica bem esse aparente paradoxo é Rafael Barbosa no artigo “Quando o irreal é mais verdadeiro que os fatos” (2009), onde, a partir da conclusão de Aristóteles de que a poesia é mais verdadeira que a história porque ela trabalha com as coisas universais enquanto a outra com particulares, escreve:

Esta conclusão é realmente perturbadora. Como a poesia, que se dedica a narrar coisas que de fato não aconteceram, coisas sabidamente irreais, pode ser mais filosófica e diligente que a história que se preocupa com os fatos que ocorreram efetivamente? (2009, p. 77).

---

4 As críticas miravam fundamentalmente duas características: o uso do coro como na tragédia grega, com a peculiaridade de servir a dois padrões, e, como consequência disso, o exotismo de reunir numa mesma obra o conteúdo moderno e a forma antiga.

Diferentemente dos pensadores da geração anterior, que enxergavam em Platão e na sua filosofia algo realmente valoroso, Nietzsche se posiciona como crítico voraz de seu pensamento, elegendo a figura de Sócrates como porta de entrada para o universo da filosofia platônica. Bem, Aristóteles também se posicionou contrário em relação à filosofia de seu mestre de outrora. Não é apenas no quadro *A escola de Atenas*, de Rafael Sanzio, que os dois mais influentes pensadores da língua grega apontam em direções contrárias.

São muito conhecidos os argumentos de Platão a respeito desta questão. Basicamente, podemos dizer que há uma problematização do tema lançada no diálogo socrático *Ion*, onde não aparece crítica alguma à presença da poesia ou de qualquer outra arte na *polis*. O alvo das especulações de Sócrates é a arte do poeta, que além de ser inspirada pelos deuses, acaba afirmando questionável: a ideia de que o poeta, por narrar muitas ações distintas, poderia dominar cada uma delas através da sua própria arte, o que significaria dizer que o poeta dominaria também a arte da medicina, da carpintaria e tantas outras quanto couberem nos versos homéricos (no caso do Íon). O interrogatório não conduz ao veredicto, e a posição de Platão só se define concretamente depois, na sua obra mais importante, *A república*. Nela, o tema aparece em dois momentos: no livro III, quando o filósofo reconhece o grande valor e o potencial da arte, em especial a música, sobre a formação do caráter dos homens. Da sua potência descende o seu perigo: é justamente por isso que a poesia e as outras artes devem ser observadas de perto, para não criar maus valores nos governantes e guardiões.

A perspectiva do filósofo só se consolida na sua decisão de afastar a poesia da *polis* no livro X, ao considerar a *mimesis* uma imitação depreciativa da ideia, o que significa dizer que as obras resultantes da produção humana, não passam de uma cópia degenerada das ideias, estas sim, eternas, imutáveis e perfeitas. As artes audiovisuais, em especial, estariam condenadas à desvalorização ontológica se comparadas às ideias e estariam afastadas em dois graus. O artista seria uma espécie de produtor de falsas realidades. Portanto, grosseiramente, podemos concluir que, para Platão, uma tragédia, independentemente de seu conteúdo, seria condenada por sua natureza mimética e incapacidade pedagógica de

formar os cidadãos de que a cidade precisa, isto é: ela seria capaz de entusiasmar os homens em direção à formação e conduta ideais, mas não teria condições de formá-los para este fim.

Em sua *Poética*, Aristóteles faz justamente o movimento contrário. Garantidas as exigências da necessidade e da verossimilhança, a *mimesis* da poesia não deprecia em nada a realidade. O fato de ela ser uma imitação da natureza, não a restringe a imitar apenas o que a natureza produz, porque o homem pode muito criar algo além da natureza, imitando aí, apenas, o seu hábito de respeitar as regras da poética, a saber: a de narrar uma ação verossímil através de uma sucessão de acontecimentos ligados por uma relação de necessidade. Por isso, em relação à habilitação da poesia para participar do processo de formação do homem, não há razões para pensarmos que Nietzsche difere substancialmente de Aristóteles, até porque as críticas de ambos se aproximam quando a motivação é encontrar inconsistências ou uma espécie de moralismo na posição de Platão sobre este assunto.

O entusiasmo dele com os gregos mais antigos é inversamente proporcional ao seu entusiasmo pela filosofia de Platão e Sócrates, tanto que, em *O nascimento da tragédia*, ao avaliar as mudanças inseridas por Eurípides na forma da tragédia, ele chega a afirmar que se trata de um socratismo estético incorrigível e prejudicial para a história de nossa cultura.

Em *Escritos sobre Nietzsche*, Giorgio Colli faz uma observação que pode causar certo estranhamento: para ele, *O nascimento da tragédia* é a obra mais difícil de Nietzsche. Para uma cultura acadêmica acostumada a supervalorizar o comentário e a erudição, elementos decorrentes também do estabelecimento da obra canônica de um filósofo, pode causar certa admiração que um dos especialistas mais importantes e respeitados no que toca os estudos nietzschianos tenha atribuído ao primeiro livro tal adjetivo. No nosso caso, entretanto, é interessante que ele tenha feito essa observação.

Já dissemos que a questão da nostalgia da Grécia está localizada de maneira mais intensa nas primeiras obras de Nietzsche, e que destas, a que se destaca é *O nascimento da tragédia*. Também foi dito que se trata de uma obra fundamental para entendermos os limites do Helenismo na Alemanha. E, agregando a isso a suposição que ela pode ser

sua obra mais difícil temos, então, um grande desafio para tentar mostrar quais os limites deste sentimento que foi notável na figura de Winckelmann, mas que engendrou algumas nuances em Nietzsche.

Quando nos voltávamos para o sentimento nostálgico com relação à cultura grega, até agora nos referíamos a uma cultura que incluía Platão e Eurípides, dois grandes gênios da filosofia e da tragédia. Mas este é o corte winckelmanniano que influenciou as visadas de Goethe e Schiller. Um olhar essencialmente platônico e que se deixa compreender pela ampla defesa que ele faz do ideal de beleza dos gregos. Este conceito pode ter exercido uma poderosa influência sobre a Alemanha helenística, que se na arte estava concentrada em reproduzir o ideal de beleza dos gregos, assentado na filosofia geométrica de Platão, na filologia não deixava vir à tona essa nostalgia, que, então, não poderia se vir a ser um problema para os autores da época. Mas, com Nietzsche, a coisa muda de figura.

A rejeição ao ideal de beleza se apoia na rejeição da filosofia de Platão e, com ela, entram em choque os diferentes olhares sobre a Grécia, levando o debate sobre a nostalgia a confrontar-se com as teorias filológicas em voga. Por isso, seu olhar faz um segundo corte, dessa vez, excluindo nominalmente Platão e Eurípides do panteão digno de ser admirado e desejável. Aproximemo-nos deste segundo corte, feito pelo filósofo.

No que diz respeito à filosofia, o interesse pela filosofia pré-socrática e em absolvê-la da crise socrática fica nítido em *A filosofia na era trágica dos gregos*, e é reafirmado em *O crepúsculo dos ídolos*, onde apenas Heráclito escapa ao seu martelo. A nostalgia de Nietzsche tem como limite claro o desenvolvimento da filosofia platônica, para a qual ele elege dois adversários como ícones a serem atacados. Um representante da filosofia, Sócrates, e um da tragédia, Eurípides. Mas mesmo que ele tenha feito críticas direcionadas a cada um deles, o que sustenta essas críticas de certa forma é uma coisa só: o universo da aparência conquistado pela razão, cujo disfarce, na arte, toma a forma da beleza e de sua divindade, Apolo.

Pouca certeza temos a respeito da biografia de Eurípides, mas tudo indica que a informação de que ele teria frequentado Sócrates e Protágoras faz todo sentido, além de constar na maioria das suas informações biográficas<sup>5</sup>. A julgar por algumas tiradas filosóficas

---

<sup>5</sup> Ver: *A tragédia grega*, de Albin Lesky. (1996).

que saem da boca de alguns personagens de suas tragédias (que inclusive podem não ter sido bem recebidas pelos espectadores), a sofística parece ser uma influência frequente nas suas peças, motivo que abre espaço para acreditarmos que muitas vezes o poeta revela a diversidade de opiniões e teorias que separavam filósofos e sofistas. Em sua *Paideia*, Jaeger afirma que “a sofística tem uma cabeça de Jano, da qual um dos rostos é de Sófocles e o outro é de Eurípides” (1986, p. 267).

Se a força da sofística está presente em Sófocles através da preocupação em relação do desenvolvimento harmônico e da formação do homem grego, a face euripidiana da sofística reside justamente no conflito com a primeira parte. Repetindo as palavras de Jaeger “a educação sofística revela seu parentesco com o mundo dividido e contraditório que aparece na poesia de Eurípides, através da oscilante insegurança dos seus princípios morais” (1986, p. 267). Trata-se de retomar o argumento de que diante de uma mesma questão há pelo menos duas formas contraditórias de pensamento, ou seja, que se concebem ideias contrárias a partir de uma mesma questão. A sofística foi de fato responsável pelo incremento do relativismo, pelo qual recebeu inclusive o mérito e a má fama.

Não caberia aqui investir nas inumeráveis possibilidades de aproximar a obra de Eurípides e as principais ideias dos sofistas no intuito de apontar claramente em que termos se dá tal influência. Basta estar atento ao fato de que as decisões residem unicamente no homem, e que qualquer força externa capaz de direcionar a ação humana, como numa peça de Ésquilo, já não merece destaque entre as obras de Eurípides. A partir da célebre frase de Protágoras “o homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, e das que não são enquanto não são”, podemos imaginar que o homem e, em última instância, também a *polis*, respondem pelas ações e decisões, e isso pode ser um forte indicador de como Eurípides pode revelar a fragilidade ou a instabilidade dos grandes valores da *pólis* grega. Em *A tragédia grega*, Albin Lesky afirma: “Nas palavras de Protágoras encontramos, como algo decisivo, a ruptura com a tradição em todos os setores da vida; há nelas a reivindicação revolucionária de converter em objeto de debate racional todas as relações da existência humana”. (1996, p. 190).

Porém, para a leitura que Nietzsche faz da obra de Eurípides, toda a influência da sofisticada esteve o tempo todo a serviço da decadência inevitável da tragédia grega. É bem verdade que ele presta homenagem à grande obra do poeta, *As bacantes*, como sendo a sua única tragédia verdadeiramente dita. É nessa peça que o poeta questiona o valor de Dioniso e condena Penteu, por sua pretensão e desrespeito ao culto dionisíaco, a ser decapitado pela própria mãe, tomada pelo poder e pela força incontável da natureza promovida por uma chegada surpreendente do deus do teatro. Mas já é tarde, o tempo outro e o esforço em vão. Isto porque Nietzsche entende que o poeta sacramentou o fim da grande arte, transformando-a numa nova comédia, pois é assim que ele chama o teatro de Eurípides: “um gênero tardio de arte, conhecido como nova comédia ática”. (2003, p. 73).

O §11 de *O nascimento da tragédia* é dedicado à análise do efeito Eurípides e o desaparecimento da verdadeira tragédia. Contudo, no fim do décimo parágrafo, o autor parece rogar uma praga para o poeta, amaldiçoando-o pelo crime inafiançável de ter provocado a morte da tragédia. Aqui a forma do texto nietzschiano extrapola toda e qualquer obediência à tessitura acadêmica e científica: ele discute em tempo presente com Eurípides, convoca-o para o desafio de justificar a arquitetura de seu assassinato. Ele o acusa de, como um bom roteirista de filme policial, ter forjado uma morte trágica para a tragédia. Visto que ela morreu de dentro para fora, as alterações promovidas pelo último tragediógrafo foram um veneno letal. Eurípides teria extirpado a alma da tragédia, e com ela, o espírito dionisíaco da vida dos atenienses.

“O que pretendias tu, sacrílego Eurípides, quando tentaste obrigar o moribundo a prestar-te mais uma vez serviço? Ele morreu sob tuas mãos brutais: e agora precisas de um mito arremedado, mascarado (...).” (2003, p. 72). Se o mito já havia perdido seu vigor e majestade entre Ésquilo, o mais trágico dos poetas, e Sófocles, agora ele se tornou obsoleto. Ao derrubar o mito, os deuses passaram a ser supérfluos para os gregos.

Além disso, o arrebatamento que outrora estremecia aquele homem ingênuo agora perdeu seu efeito, porque

Cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípides e, ao competir com Ésquilo no concurso, ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar consequências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticadas” (2003, p. 74).

A ingenuidade foi deixada de lado por um tipo de homem que adquiriu valores socráticos, que é moderado, observa antes de julgar, compreende e obedece a regras estabelecidas. São as mesmas virtudes do homem moderno, mesmo que embrionário e tímido. A razão avassaladora, que tudo entende, controla, julga e banaliza.

Se Eurípides envenenou a tragédia abrindo espaço para que o espectador comum subisse ao palco, naturalizando a relação entre personagem e homem comum, podemos dizer também que Platão faz o mesmo quando aproxima Sócrates, sobretudo pelos seus hábitos e simplicidade, do cidadão ateniense. O desaparecimento dos deuses como esfera mais forte é consequência da desvalorização destes como personagem e tema principais da tragédia, cujo ponto culminante é Eurípides. A substituição destes deuses pelo homem nobre reduziu o potencial de impacto sobre o espectador, que passou a sentir-se mais íntimo da vida e da trajetória do herói trágico.

O efeito causado pelas modificações que caracterizaram a tragédia euripidiana e a filosofia platônica, somados, foram decisivos para a formação de uma cultura que caminhava para o estabelecimento de uma religião única e, ainda, vazia, porque parecia erguer sua imensa estrutura e seus desmembramentos sociais a partir de um ventre oco. O poder que sustentava as religiões pagãs estava associado à força de seus deuses, isto é, de seus mitos. A desvalorização desses deuses, aos poucos sendo substituídos pelo prazer do conhecimento enfraqueceram tanto as religiões quanto a capacidade de o sentimento de religiosidade, algo próximo daquela ingenuidade schilleriana.

Com isso, o teatro, originariamente então uma celebração artística e religiosa, passa a ocupar um espaço fútil: ser reserva de defesa e publicização da moral nobre ou, posteriormente, burguesa. A mão de força que regia o homem abandona a arte e associa-se à ciência, instaurando não um regime onde o otimismo racional substituiu o respeito pela natureza. Afinal, se conduzimos nossa história em direção a uma cultura mais administrável, refém do entendimento e da moralidade, é de se imaginar que uma lógica pragmática fosse mais conveniente.

Podemos concluir que a nostalgia de Nietzsche é, portanto, duplamente mais restrita: filosoficamente, pela exclusão de Platão e da racionalidade socrática, artisticamente, pela rejeição do teatro de Eurípides, marco da decadência dos valores trágicos e da visão de

mundo dionisíaca. Essa cisão fez o filósofo voltar seu interesse e seu respeito pelos gregos mais antigos, mais ingênuos e menos cerebrais. Esse movimento também alcança a esfera da ética, pois a *nova comédia* de Eurípides fortaleceu o estabelecimento de uma moral dos senhores e dos escravos, porque a dimensão trágica da vida não mais representava a vontade e os caprichos dos deuses, e sim, a incompetência e as virtudes adulteradas dos homens.

Schiller e Nietzsche chegam a conclusões muito parecidas com relação ao homem moderno, pois o primeiro afirma que o homem propriamente dito ainda não pisou sobre a terra, e o segundo, acaba desenvolver a noção do além do homem, que significaria, entre outras coisas, a superação do homem moderno. De fato, entre 1805, ano da morte de Schiller, e 1870, período em que Nietzsche inicia sua produção intelectual, muita coisa relevante aconteceu.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicomaco / Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova cultural, 1991.

BORNHEIM, Gerd. "Introdução à leitura de Winckelmann", em: **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998. (p.78 a 113)

COLLI, Giorgio. **Escritos sobre Nietzsche**. Tradução de Maria Filomena Molder. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

GOETHE, J. e SCHILLER, F. **Companheiros de viagem**. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hipérion**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

JEAGER, Werner. **Paidéia**. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MACHADO, Roberto (org.). **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

\_\_\_\_. **O nascimento do trágico.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

\_\_\_\_. **A visão dionisiaca do mundo.** Tradução de Marcos Sinésio e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_. **Crepúsculo dos ídolos.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

\_\_\_\_. **Introdução à tragédia de Sófocles.** Tradução e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia.** Tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

\_\_\_\_. **Sabedoria para depois de amanhã.** Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem.** Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_. **A noiva de Messina.** Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

\_\_\_\_. **Don Carlos.** Edición de Luis Acosta e traducción de Fernando Magallanes. Madrid: Catedra, 1996.

\_\_\_\_. **Maria Stuart.** Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

\_\_\_\_. **Poesia ingênua e sentimental.** Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_. **Teoria da tragédia.** Tradução de Flavio Meurer. São Paulo: EPU, 1991.

SÜSSEKIND, Pedro. "Helenismo e Classicismo na estética alemã". Tese de doutorado, UFRJ, 2005.

\_\_\_\_. "Schiller e o desafio de pensar a modernidade", em **Educação estética.** Rio de Janeiro: NAU: EDUR, 2011. \_\_\_\_\_. "Schiller e os gregos". In: Revista Kriterion. Belo Horizonte: UFMG, nº112.

## FILOSOFIA COMO PRODUÇÃO ARTÍSTICA: UMA REFORMULAÇÃO DA ESTÉTICA NO PENSAMENTO DE NIETZSCHE

Paulo Cesar Jakimiu Sabino<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo pretende realizar uma análise sobre como a estética ultrapassa os limites de uma “ciência do belo” ou de uma “disciplina filosófica” na filosofia intermediária de Nietzsche. A ideia principal que será abordada, em um primeiro momento, é a relação entre arte e vida. Em Nietzsche, é possível denominar uma estética da existência na medida em que para ele a própria vida torna-se obra de arte. Para elucidar essa proposta nietzschiana, vamos passar antes pelas críticas ao romantismo, considerada um tipo de arte metafísica, e investigar a noção de criação. Ao final do texto, pretende-se responder se ao ultrapassar esses limites a estética pode passar a se tornar uma espécie de fundamento para a filosofia. O argumento levantado é que segundo Nietzsche toda filosofia é proveniente de nossas existências, o que significa dizer que é fruto de nossa sensibilidade. Por essa razão, a estética é uma forma de educar a sensibilidade humana, porque somos estimulados ao processo criativo.

**Palavras-Chave:** Criação. Crítica ao romantismo. Estética da existência. Sensibilidade.

---

<sup>1</sup> Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Atualmente é aluno de Doutorado da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Concentra seus estudos em Nietzsche e Dostoiévski.

## PHILOSOPHY AS ARTISTIC PRODUCTION: A REFORMULATION OF AESTHETICS IN NIETZSCHE'S THINKING

Paulo Cesar Jakimiu Sabino

**Abstract:** This paper intends accomplish an analysis about how the aesthetics overcome the limits of a “beauty science” or of a “philosophical subject” in the Nietzsche’s middle philosophy. At first, the main idea that is going to be approach is the relation between art and life. In Nietzsche, it is possible nominate an aesthetics of existence because in his thoughts the life itself becomes art work. To explain this nietzschean proposal is necessary understands the critics to romanticism, a metaphysical art type and investigate the creation. In the end of the text, we expect to give an answer to the following question: by overcoming these limits, can aesthetics become a kind of basis to the philosophy? The argument that is raised is: according to Nietzsche, all philosophy come from our lives, what means that it is a product of our sensibility. That is why the aesthetics is a form of education of human sensibility, because we are stimulated to the creative process.

**Keywords:** Creation. Critics to romanticism. Aesthetics of existence. Sensibility.

## O INÍCIO DE UMA NOVA PERSPECTIVA ESTÉTICA: A CRÍTICA AO ROMANTISMO

No presente artigo propõe-se uma pergunta: é possível que a estética se torne fundamento para uma filosofia? Isto é, ao invés desta última se propor a refletir sobre a primeira, é possível que ela, na verdade, seja reflexo de uma forma estética? É possível responder a tais questões a partir da filosofia de Nietzsche, mas para isso precisamos seguir um determinado caminho.

Quando falamos em Estética estabelecemos de imediato a relação com a obra de arte e produção destas. Todavia, seu sentido é muito amplo. A palavra nos remete ao termo grego *aisthesis* que designava apenas “conhecimento pelos sentidos” ou apenas “sensação” – um significado epistemológico. Apenas no século XVIII, com Baumgarten, a estética passa a designar uma “ciência das sensações” e se torna uma disciplina filosófica<sup>2</sup>. Daí que a designação da disciplina como “ciência do belo” e sua relação com obras de arte, na filosofia, não está equivocada. Ocorre que podemos também nos referir a outros elementos: a embalagem de um produto de mercado possui uma estética, assim como uma sala de aula ou um comercial qualquer na tv. Isso pode ser percebido na medida em que que os exemplos citados podem suscitar em nós uma determinada sensação ou sentimento de belo, feio, agradável ou qualquer outra categoria de juízo. Nesses termos, é fácil admitir que estética está relacionada com a sensibilidade humana. É importante salientar esse ponto para evitar qualquer estranhamento acerca da perspectiva nietzschiana segundo a qual se elabora um pensamento que ultrapassa uma “ciência do belo” ou disciplina filosófica que se ocupa em refletir e julgar acerca de produções artísticas. Mesmo que não abandone a arte, ele está preocupado com a sensibilidade humana, isto é, as paixões, impulsos e afetos. Entretanto, tal perspectiva não é exclusiva em sua obra.

O livro de estética mais famoso da filosofia de Nietzsche é *O nascimento da tragédia*, no qual o autor elucida o trágico através da dicotomia metafísica: o apolíneo e o dionisíaco. Esse livro inova em dois sentidos: reflete sobre a tragédia a partir do dionisíaco, até então desconsiderado, e pensa a arte na perspectiva do artista e não do espectador.

---

<sup>2</sup> Esclarece-se que com Baumgarten a estética ganha o estatuto de disciplina filosófica, mas isso não desqualifica pensamentos anteriores que também estão incluídos nesse quadro, como as reflexões sobre a tragédia n’*A poética* de Aristóteles ou a crítica de Platão aos poetas no livro *A república*.

Existe também a relação entre arte e moral encontrada principalmente nas obras tardias, como *O caso Wagner*. A perspectiva que será abordada no presente texto, por sua vez, surge no período intermediário de Nietzsche<sup>3</sup>. Ela se refere a uma ideia bastante particular do autor que identifica arte e vida.

O reconhecimento da conexão entre arte e vida só foi possível na medida em que Nietzsche rompe com seu antigo pensamento que estava tomado por inúmeras concepções metafísicas. É nesse sentido que ele viria a criticar enfaticamente a arte romântica, entendida por ele como uma produção metafísica<sup>4</sup>. Dentro do romantismo, um elemento em particular o incomodava: a noção de criação, considerada uma atividade que pertencia a alguns poucos indivíduos capazes de exercer livremente sua originalidade – característica fundamental que nos remete a Kant. Segundo a filosofia kantiana, é por ser original que o gênio é o único que pode produzir obras de arte. Na *Crítica da faculdade do juízo* fica muito clara sua posição perante a arte e as ciências. As ciências, como a geometria, podem ser compreendidas e, por esse motivo, exercidas por qualquer um. Já no campo das artes, mesmo o conhecimento de todo o seu sistema não fará de alguém um artista, ou melhor, a aprendizagem das técnicas artísticas não é o suficiente para edificar o gênio.

Daí que é possível afirmar que, em sua *Crítica*, Kant nada mais quis fazer do que tentar “explicar o inexplicável”, isto é, o talento do artista<sup>5</sup>. Talento esse que é a originalidade. Então podemos pontuar duas coisas que explicam essa característica do gênio: ele não produz pela imitação, ou seja, a arte não é uma mimese da natureza; e segundo, ele realiza aquilo que não pode ser ensinado ou aprendido (Cf. CAYGILL, 2000, p.166). A originalidade seria possível através da faculdade da imaginação. Essa faculdade pode ser tanto empírica

3 Não é canônica, mas é bem aceita a divisão que estabelece três períodos da filosofia de Nietzsche: o primeiro período vai até a publicação das *Extemporâneas*, o segundo período – ou intermediário – que é o que nos interessa, é inaugurado por *Humano, demasiado humano* chegando em *A gaia ciência* – com exceção do livro V que é escrito posteriormente – e, por fim, o período final começa com *Assim falou Zaratustra* sendo finalizado com *Ecce homo* e *O anticristo* de publicação póstuma.

4 No “Prólogo” – escrito em 1886 – do segundo volume de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche afirma que o livro se trata de uma “cura espiritual”, um “tratamento antirromântico” que ele próprio prescrevera para si (Cf. NIETZSCHE, 2008a, p.09).

5 A ideia de que o artista não pode ser explicado já é bem antiga. O diálogo Íon de Platão, por exemplo, mostra Sócrates explicando ao rapsodo Íon seu talento através da noção de “entusiasmo” – que soa bastante parecida com a “inspiração” do gênio. No final do diálogo Sócrates coloca o rapsodo contra a parede e diz que, se ele afirma que louva Homero em virtude de uma técnica ou ciência, ele seria injusto, mas se o faz por “concessão divina”, possuído por Homero, ele não o seria. E por fim pede para ele: “Escolhe então se preferes ser considerado um homem injusto ou divino” (PLATÃO, 2011, p.59).

quanto poética-produtiva. No que se refere à imaginação poética, ela tem a capacidade de representar o objeto antes da experiência, de modo que, se é uma representação original que não provém da experiência, ela pode propiciar condições de experiência. Essa faculdade associada ao conceito de liberdade permitiriam ao gênio ser original. É isso que será levado adiante pelos românticos (Cf. *Ibidem*, p.188).

Esse traço seria exclusivo do gênio e é também digno de nota que esse conceito vai instaurar uma exigência sem qualquer fundamento terreno: criar a partir do nada. A filosofia de Fichte foi essencial nesse ponto.

No capítulo IV do livro *Romantismo: uma questão alemã*, Safranski expõe como Fichte levou muito a sério o tema da criação. Para ele, o criar não se restringia ao âmbito artístico; motivo pelo qual o Eu criador não cria apenas obras de arte, mas o mundo. No entanto, ele estava comprometido com a filosofia kantiana, ele queria reformulá-la, mas também elevar ao máximo o conceito de liberdade do filósofo de Königsberg. Tenta fazê-lo retirando de Kant “o conceito de um eu onipotente que experimenta o mundo com resistência preguiçosa ou como possível material de suas ações. Ele se apresenta como apóstolo do eu vivo” (SAFRANSKI, 2011, p.69).

Um Eu onipotente – conceito que soa bastante teológico – é o criador, mas isso não é tudo para Fichte. Em relação ao Eu, teremos o não-Eu. O primeiro é o sujeito enquanto o segundo é o mundo objetivo ou apenas objetividade. “O mundo do não eu pode ser tudo que desmente minha liberdade: uma natureza exterior entendida de modo mecânico e determinista; os desejos e instintos; essa natureza no próprio corpo, que não se consegue controlar [...]” (*Ibidem*, p.70). O Eu, porém, pode superar esse mundo do não-Eu. Mas como? A partir do que ele chama de Eu Absoluto. Esse conceito de Fichte designa a origem dessa oposição – foi aí que Kant falhou, segundo a perspectiva fichteana, pois, ele não encontrou a origem dela. É o Eu Absoluto que cria o não-Eu e, com isso, o contrapõe ao Eu. Ao perceber essa origem de conflitos, o Eu seria capaz de superar as barreiras do mundo e impor sua liberdade:

Decantar dentro de si o Eu infinito é a aspiração eterna do homem empírico, limitado pelas necessidades naturais impostas pela produção do Eu absoluto. Através do esforço moral incessante, o homem temporal deve procurar torna-se o que no fundo desde sempre é: Eu puro, livre, divino (ROSENFELD, 1969, p.161).

O processo de impor a liberdade para tornar-se livre e divino é dialético. Fichte dá seus próprios termos a uma tarefa que por séculos a filosofia sempre tentou fazer pela dialética: minar o conflito ou a contradição. Suprassumir ou reconciliar nada mais são do que formas de lidar com essa condição da vida humana. Tal tarefa só é realizável quando esse ser se torna “Eu puro, livre, divino” – nada poderia descrever melhor aquilo que seria o gênio romântico.

Se essa criatura divina possui as qualidades acima, ele está apto para desempenhar sua função: ser original. Com isso em mente, é possível dar contornos mais adequados sobre a criação do gênio romântico a partir da inspiração. Esse estímulo criativo próprio do gênio é possível justamente porque, ao ser livre e divino, ao superar as tensões entre liberdade e objetividade, ele conseguiria criar do nada. Esse “criar do nada” é derivado dos filósofos idealistas, aparecendo em um manuscrito breve – o original tem apenas duas páginas –, e que até hoje se polemiza sobre sua autoria.

O manuscrito em questão é intitulado de *O mais antigo programa de sistema do Idealismo alemão*. Provavelmente foi escrito por Hegel, mas em conjunto com Schelling e Hölderlin<sup>6</sup>. É no primeiro parágrafo do texto que temos essa ideia de criação:

*uma Ética. Já que toda a Metafísica - cairá futuramente na Moral - de que Kant, com os seus dois postulados práticos, deu apenas um exemplo, não esgotou nada, assim esta Ética não será {incluirá} outra coisa senão um sistema completo de todas as Ideias ou, o que é o mesmo, de todos os postulados práticos. A primeira Ideia é, naturalmente, a representação de mim mesmo como de um ser absolutamente livre. Com o ser livre, consciente de si, surge ao mesmo tempo - a partir do nada - todo um mundo, a única criação a partir do nada verdadeira e pensável - Aqui descerei aos domínios da Física; a questão é esta: como tem de estar constituído um mundo para um ser moral? Gostaria de dar uma vez de novo asas à nossa Física que, lenta em experiências, progride penosamente (HEGEL, 1997, p.231, grifo do autor).*

O mundo seria produto da liberdade do Eu. Essa é a única criação do nada possível. Mas por que? Ora, é necessário lembrar que o idealismo está inserido dentro de um projeto que se iniciou com Kant e foi reformulado por Fichte. Esse Eu original nos termos kantianos é radicalizado pela noção de liberdade da filosofia fichteana permite que a imaginação se torne criadora e anteceda a experiência do mundo e é isso que capacita o homem, gozando

<sup>6</sup> Datado de 1796-7, o manuscrito foi descoberto por Franz Rosenzweig em 1913. A sua autoria não é certa, mas é comum atribuí-la ao conjunto de autores que citamos acima.

de sua total liberdade, *criar o mundo antes da experiência*. Ele pode criar o mundo pela liberdade, e essa ser uma criação a partir do nada, porque do contrário significaria dizer que ele cria o mundo a partir da terra e não de ideias. Em Kant, a razão é um instrumento que serve a tal propósito, pois, a inexistência de algo no mundo empírico não impede de pensá-la<sup>7</sup>. Há que se afirmar, porém, que se se cria antes da experiência, o que teremos é um ideal ou um “deveria ser assim”. Tudo permanece nesse âmbito de possibilidades que não se efetivam.

Se criar é uma atividade divina, reservada a poucos, a ideia de que arte e vida podem ser identificadas cai por terra. É por isso que Nietzsche rompe com tal concepção. Criar, para Nietzsche, não é divino, mas apreendido após uma longa aprendizagem. É uma atividade humana – demasiada humana, que pese mais uma vez o uso do clichê. Isso significa ser um produto de todo um complexo psíquico e fisiológico que é constituído no indivíduo a partir de inúmeras experiências. Diferente da perspectiva adotada em *O nascimento da tragédia*, o dionisíaco torna-se impulso criador, aquele da que forma, em outras palavras, existe um ponto de virada no pensamento nietzschiano a partir das obras intermediárias. Conforme explica Gerard Lebrun no esclarecedor texto “Quem era Dionísio?": “Satã se apossava dos possessos [...] O dionisíaco, portanto, não é mais um alucinado: é um criador. Seu desejo não é mais de se abismar no Informe, mas de dar forma (LEBRUN, 2006, p.369-70)”. O dionisíaco forja um estilo: “Dar um estilo (*Stil geben*)’, seja ao seu caráter, seja à sua obra, impor, à sua vida ou à sua produção, ‘o preço de um paciente exercício cotidiano’ a unidade de uma forma: eis aí, agora, o que é próprio do dionisíaco” (Ibidem, p.370). Ser dionisíaco é ser capaz de criar e dar estilo. Sem isso é impossível uma “estética da existência”. Esta estética não crê na inspiração e na originalidade supramundana, ela afirma a necessidade de cuidado ao detalhe e molda a vida a partir de uma autodisciplina rigorosa, sempre atenta às regras. O que não tem relação com a perspectiva socrática: não é uma maneira de refrear o que é inerente a ela, como os impulsos, através do uso da razão. Em Nietzsche essa autodisciplina significa uma tentativa de exteriorizar a sensibilidade da melhor maneira

---

<sup>7</sup> Para Kant, a coisa-em-si não é passível de conhecimento, mas pode ser pensada.

possível. E isso não se faz por através do corpo – atingimos um estilo pela experiência. Não é uma repressão com intuito moral, mas uma tentativa de disciplina dos impulsos exercida mediante uma capacidade artística.

Por esse motivo ele é enfático quando critica a desmedida, para ele, reflexo de uma visão romântica do artista, do ser superior. Nessas circunstâncias, o autor adota uma perspectiva mais sensata:

Só não falem de dons e talentos inatos! Podemos nomear grandes homens de toda espécie que foram pouco dotados. Mas *adquiriram* grandeza, tornam-se “gênios” (como se diz) por qualidade de cuja ausência ninguém que dela esteja cômico gosta de falar: todos tiveram a diligente seriedade do artesão, que primeiro aprende a construir perfeitamente as partes, antes de ousar fazer um todo; permitiram-se tempo para isso, porque tinham mais prazer em fazer bem o pequeno e o secundário do que no efeito de um todo deslumbrante (NIETZSCHE, 2004, p.125).

Para criar nossa existência precisamos estar atentos aos detalhes. A pressa – característica marcante do mundo contemporâneo – é determinante para produção que pode ser rica em sentimentos, mas pobre em forma. Estilizar os impulsos, as paixões, enfim, a sensibilidade, exige paciência e tempo. Não é algo que pode ser realizado de um dia para o outro<sup>8</sup>. Exige constante reformulação. Nenhum talento é inato, nada é proveniente de um além-mundo. Não se cria antes da experiência, pelo contrário, é dela que retiramos o material para criar e moldar nossa existência.

## CRIAR A VIDA COMO OBRA DE ARTE

Essa mudança fundamental, associada à crítica ao romantismo e à superação da metafísica, resulta no reconhecimento de um novo estatuto para a arte na filosofia de Nietzsche que é, aparentemente, paradoxal: se por um lado é retirada do pedestal ocupado no período de *O nascimento da tragédia*, por outro lado essa nova perspectiva faz a arte desempenhar uma função primária e basilar. A partir de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche não se limita a investigar os temas da arte. Ela deixa de ser apenas um *objeto* de investigação para tornar-se *a base* para qualquer investigação, para qualquer ação.

---

<sup>8</sup> Ao escrever *Humano, demasiado humano*, Nietzsche demonstra estar muito próximo de uma perspectiva classicista – basta levar em consideração as inúmeras vezes que elogia esse movimento – como por exemplo no aforismo 217 de “o andarilho e sua sombra”. Uma interessante elucidação dessa perspectiva pode ser encontrada em “Por um classicismo dionisíaco” de Olímpio Pimenta Neto (2015).

É sobre uma proposta artística que toda filosofia nietzschiana se constrói: se vai criticar a moral, examinar os usos da ciência, destruir ídolos, ou quaisquer que sejam as novas tarefas que outorgaria para si, é através do viés artístico que o fará. O que resulta em uma nova experiência estética. Nesse sentido, seguimos a ideia sustentada por Rosa Dias:

O segundo volume de *Humano, demasiado humano* é, assim, porta-voz de um deslocamento do centro de gravidade da filosofia de Nietzsche sobre a arte – a passagem da reflexão sobre as obras de arte para uma reflexão bem particular, a vida mesma considerada como arte. E, desse modo, Nietzsche diminui ainda mais a separação entre arte e vida, torna-a determinante na construção de belas possibilidades de vida (DIAS, 2011, p.111)

Essa aproximação entre arte e vida revela uma característica da filosofia nietzschiana que não pode ser ignorada: ela é uma filosofia da criação. Apesar de ser conhecido como filósofo da destruição – de ídolos, de valores, de verdades –, não podemos simplesmente descartar que tal aspecto de Nietzsche é uma consequência da criação. Com efeito, criar e destruir estão interligados, sendo impossível dissociar um do outro no pensamento do filósofo: “É vontade de vir-a-ser, crescer, dar forma, isto é, criar e, no criar, está incluído o destruir” (NIETZSCHE 1888 *apud* DIAS 2011, p.65). Ocorre que a vontade de criar é vontade de expansão. Apenas aqueles que temem o perecer poderiam querer criar algo para ser eterno – o resultado são os ideais desastrosos para a vida humana que nos afastam dela, tal qual temos aqui na terra.

Nietzsche entende que os artistas *afirmativos* possuem forte sentimento amoroso em relação ao caos e à destruição, na medida em que lhes são oferecidas novas possibilidades, isso lhes excita. Inquietos, não se contentam com o *ser* das coisas, não querem a essência ou o imutável, eles anseiam pelo novo. Enquanto o conservador moralista teme o futuro e o presente, também o novo e o diferente, o artista é um ser incomodado e sente-se sempre desconfortável – um desconforto imprescindível para a produção das coisas terrestres, só cria quem não se acomoda.

Esses indivíduos fortes não temem o novo, querem a mudança, descobrem nela uma boa amiga que traz inúmeras perspectivas a serem exploradas. Eles também não hesitam em destruir quando necessário, até porque a própria destruição é parte do mundo orgânico e quando a ela ocorre por ordem natural, quem não consegue construir acaba

caindo na perspectiva conservadora dos animais domésticos ou mesmo adentra num estado niilista. E o que seria esse estado? Segundo Gerard Lebrun é o estágio da “crença infeliz”. A impotência da vontade de criar, diz ele, fez nascer a vontade de verdade, e, conseqüentemente, ao invés de criar o mundo conforme a seus votos, eles imaginaram um mundo consolador, um ideal e, quando o próprio ideal perde força, se produz o estado niilista. (Cf. LEBRUN, 1983, p.35). A incapacidade para criar é perigosa para o ser humano, faz com que ele padeça perante alguma dificuldade da vida incitando um desejo que visa paralisar o movimento do mundo, pois acatar a mudança – e mudar conjuntamente – despende muita energia. Apenas alguém repleto de boa saúde poderia seguir esse processo. Quem não acata a destruição – que, na verdade, é um processo natural do mundo orgânico – e se sujeito a um estado pouco criativo, almeja sempre conservar um mundo que já não está mais lá. É possível exemplificar isso de maneira bastante simples: pensemos nos inúmeros movimentos sociais e suas bandeiras, os novos valores que propõem à sociedade. A dificuldade em aceitar tais valores ultrapassa o âmbito moral, nos remetendo ao âmbito estético: a fraca sensibilidade para perceber que o mundo é criação e destruição. Nesse sentido, já é possível adiantar: uma nova experiência estética não é uma experiência em relação a obras de arte em geral, mas perante a existência.

Rosa Dias esclarece que a criação não está associada à ideia de melhorar a humanidade. Para Nietzsche, a ideia de melhora estaria intrinsecamente ligada ao plano ideal: melhorar é idealizar. Determinadas circunstâncias podem não permitir o melhoramento que o indivíduo teria em mente, fazendo com que ele recorra ao plano suprasensível. Porém, o ponto mais significativo para esclarecer essa questão reside no critério moral para dizer se algo é melhor ou pior. Somente seria possível afirmar que houve uma transformação para melhor se acatássemos isso dentro de uma perspectiva que contém certos valores – utilizados como ponto de partida para a avaliação. Então ficaria a questão: melhor para quem? Na filosofia de Nietzsche criar bastaria apenas para a expansão de si. Melhorar a humanidade exigiria um critério universal e global, e nem todos poderiam concordar em relação aos valores bom e mau. Nietzsche, então, não pensa na moral que avaliaria a expansão a partir dessa dicotomia de valores, pois toda expansão já é, por si só, boa. O ajuizamento sobre os homens não é uma questão para o artista.

Nesse caso, podemos afirmar que a preocupação com a *criação* se inicia com *Humano, demasiado humano*. Criar torna-se palavra de ordem na sua filosofia. Isso influi sobre a concepção de estética, que agora se torna atividade exercida sobre todas as coisas da vida e do real, devendo ser incorporada para o agir afirmativo.

No segundo volume de *Humano*, encontramos um dos aforismos mais caros para abordar esse assunto, diríamos até que o mais fundamental e central para a boa elucidação de nossa proposta. Trata-se de “Contra a arte das obras de arte”:

A arte deve, sobretudo e principalmente, embelezar a vida, ou seja, tornar a nós mesmos suportáveis e, se possível, agradáveis para os outros: com essa tarefa diante de si, ela nos modera e nos contém, cria formas de trato, vincula os não-educados a leis de decoro, limpeza, cortesia, do falar e calar no momento certo. Depois a arte deve *ocultar* ou *reinterpretar* tudo que é feio, o que é doloroso, horroroso, nojento, que, apesar de todos os esforços, sempre torna a irromper, m conformidade com a origem da natureza humana: deve assim proceder, em particular, no tocante às paixões e angustias e dores psíquicas, e no que é inevitavelmente ou insuperavelmente feio deve fazer com transparência o *significativo*. Após essa grande, imensa tarefa da arte, o que se chama propriamente arte, a das *obras de arte*, não é mais que um *apêndice*: um homem que sente em si um excedente de tais forças embelezadoras, ocultadoras e reinterpretantes procurará, enfim, desafogar esse excedente em obras de arte; assim também fará, em circunstâncias especiais, todo um povo. – Mas agora iniciamos geralmente pelo final, agarramo-nos à sua cauda e pensamos que a arte das obras de arte é o verdadeiro, que a partir dela a vida deve ser melhorada e transformada – tolos que somos! Se damos início à refeição pela sobremesa e saboreamos doce após doce, não surpreende que arruinemos o estômago e até mesmo o apetite para o bom, substancial, nutritivo alimento que nos oferece a arte! (NIETZSCHE, 2008a, p.82-3).

A passagem nos apresenta tanto a atividade criativa, como também uma nova maneira de nos portar perante as obras de artes concretas, isto é, a peça teatral, a música, uma pintura, entre outros tipos – aqui, designados por Nietzsche, como “arte das obras de arte”. A distinção entre arte e arte das obras de arte nos faz perceber, primeiramente, que não são principalmente as do segundo tipo que enriquecem a vida, como pensamos de costume. Inclusive, essa perspectiva costumeira faz com que adotemos tais obras, um filme de cinema, por exemplo, como um tipo de refúgio no belo, um ausentar-se da realidade. Uma postura bastante passiva perante as artes. E não é o caso e nem a proposta nietzschiana. Pelo aforismo acima

[...] é possível depreender que a arte de embelezar a vida não é uma atividade cosmética, exercida sobre uma realidade descolorida e sem graça; não é a arte de esconder, envolvendo com véus a paixão e a miséria dos insatisfeitos. Nietzsche

não está aqui reabilitando o apolíneo. Embelezar a vida é sair da posição de criatura contemplativa e adquirir os hábitos e os atributos de criador, ser artista de sua própria existência (DIAS, 2011, p.110).

Essa perspectiva torna o próprio indivíduo um ser artista, mas antes de tudo, de sua própria vida. É o anúncio de uma “estética de si mesmo” ou “estética da existência”. A compreensão de arte é reformulada. O ser humano artista pode reinterpretar todas as coisas da vida e reorganizá-las para permitir o desenvolvimento de si mesmo. É possível perceber que o estimulante e a alegria que a arte oferece é justamente a possibilidade de criar, o próprio processo criativo. O que faz mais sentido do que esperar esse estímulo da obra concreta. Como um artista, pensemos em Picasso, poderia estimular-se para pintar *Guernica* a partir dela mesma, se ainda nem havia sido concluída? O seu fazer é estimulado pelas inúmeras possibilidades que ele consegue conceder a sua interpretação daquele fenômeno, assim, seu processo é constante e as energias para criar são daí provenientes.

O senso comum parece julgar que a obra de arte é um tipo de pílula energética que permite ao homem continuar vivendo. Como se ela fosse para ser “consumida” assim como a bebida do *happy hour*. Com esse tipo de atitude, acabamos restringindo a alegria a um momento específico de lazer – aos domingos e aos feriados. Nos colocamos numa relação estética bastante pobre. Ao contemplar a obra, o fazemos pelo cansaço e pela fraqueza, esperando que ela seja um mero entretenimento que possa nos reabastecer. Mas a alegria não está restrita a um determinado espaço e tempo. Por ser uma condição de leveza e abundância para produzir, é uma constante naquele que sente em si um excedente de forças, sem se confundir com entretenimento<sup>9</sup>. E quando nos relacionamos com a obra, convém fazê-lo através de um aumento de forças, ao invés de nos relacionarmos pelo cansaço. Não cabe dizer: “quero arte para descansar” e sim “estou me sentindo muito bem, então quero arte”. Tal atitude só será possível se compreendermos que antes da arte das obras de arte, temos a própria atividade artística que produz a vida e sua contínua expansão. Mais uma vez, Rosa Dias é certa no seu comentário:

---

9 No aforismo 170 de “O andarilho e sua sombra” já alertava sobre essa questão. Discutia, também, a necessidade da grande arte em tempos de menos labor, quando a alegria fosse reintroduzida na vida.

Nietzsche não se põe contra as obras de arte; opõe-se, sim, em primeiro lugar, à deificação das obras de arte, ao pensamento que, por atribuir todos os privilégios da criação ao gênio, deixa de criar a si mesmo; em segundo lugar, ao desperdício de forças. Somente aqueles que trazem consigo um excedente de forças deveriam a ela se dedicar. É preferível empregar toda a quantidade de forças para criar a si mesmo a despendê-la na arte, e, com isso, pôr à mostra o que não merece ser mostrado. E, ainda, é preferível viver sem as artes, não ter necessidade dessa ou daquela, transformar-se continuamente a si mesmo, a fazer dela uso, por horas ou instantes, para afugentar o mal-estar e o tédio (Ibidem, p.111).

Por que aqueles que não possuem em si um excedente de forças deveriam focar na criação de si e não na produção de artes? O artista que não deseja limitar-se a si mesmo, mas pensa ser capaz de produzir as obras de arte concreta, precisa possuir esse excedente para evitar despender tais forças em obras que não oferecem novas perspectivas ou formas para a vida. Obras provenientes de fraqueza e falta apenas reafirmam interpretações já existentes. É como o cristão que ano após ano continua a encenar “a paixão de Cristo” e perpetua, assim, os valores dessa doutrina, fazendo com que as forças se voltem à conservação e adaptação – nenhuma nova perspectiva é oferecida pelo criador, ele não pauta sua obra numa metáfora a ser interpretada, mas numa verdade absoluta a ser conhecida. É um tipo de obra que não está de acordo com o devir. Quem não consegue dar conta de criar a si dificilmente conseguirá oferecer um novo horizonte ao mundo.

Daí que a noção de criar em Nietzsche vem do latim *creare*, ligada filologicamente a *crescere*, sugerindo expansão e desenvolvimento – e não de uma concepção teológica cristã, na qual criar vem do nada: “do nada, tudo se fez” (Ibidem, p.63). Nesta perspectiva, apenas uma divindade pode ser criadora e não o ser humano. Consequência: se não podemos criar, nossa vida passa a ser obra de outro e assim cada indivíduo terá de se adaptar aos tipos de vida já existentes<sup>10</sup>.

A criação, entendida nesses termos, difere da criação romântica, cuja afinidade com uma concepção teológica parece evidente. O gênio romântico não promovia a transformação dos indivíduos, pelo contrário, os paralisava, já que eles mesmos não acreditavam ser capazes de tal atividade. Ora, isso acaba por reafirmar o que explicitamos há pouco acerca do dispêndio de energia para criar obras de arte. Os românticos, com sua concepção

---

10 Não é possível descartar que a construção de nosso caráter tenha ligação com nossas relações sociais, não sendo exclusivamente individual, porém, as experiências sociais e culturais devem passar pelo crivo do estilo que cada um oferece a si.

de gênio, reafirmam a ideia cristã de um deus que cria do nada. Logo, o romantismo é sinônimo de fraqueza e seus integrantes incapazes de criar de maneira afirmativa, já que não conseguiam dar formas a si mesmos.

É nesse sentido que o processo artístico não se refere mais a uma atividade embelezadora ou algo a ser exercido por um indivíduo de talento que transcende o humano. Mas sim a uma atividade alegre que permite dar formas a nossas existências e ampliar seus horizontes – e qualquer um pode aprender e exercer essa atividade.

É sob essas circunstâncias que Nietzsche sempre retorna aos antigos gregos – mesmo que de modo menos enfático como no seu livro de estreia –, já que eles continuam representando um sinal de força no seu pensamento. Por essa perspectiva, é interessante a leitura do aforismo 187 de *Humano*. Enquanto realizamos tarefas que visam a ausência da dor, a eliminação das fontes de desprazer “Os homens da Antiguidade sabiam *alegrar-se* mais; e nós, *entristecer-nos* menos; eles sempre descobriam, com toda a sua riqueza de perspicácia e reflexão, novos ensejos para sentir-se bem e celebrar festividades” (NIETZSCHE, 2008a, p.90). Além de acentuar a ideia já exposta no aforismo 174, acerca da qual interpretamos que a arte, na perspectiva dos fracos, serve como mero entretenimento – e aqui Nietzsche indica isso referindo-se ao modo profilático de agir, isto é, esteticamente, usamos as artes como um meio de evitar a doença que é o sofrimento psíquico –, o aforismo indica que os antigos sabiam alegrar-se, eles não buscavam a ausência de dor, mas a incitação à alegria.

Logo, é possível intuir que não é acerca de qualquer criação que Nietzsche se refere, mas uma muito específica que contraria os ideais românticos. Para que seja mais acessível ao nosso entendimento, basta nos debruçarmos sobre o aforismo 370 do livro V de *A gaia ciência*, mesmo sendo escrito pós-Zaratustra, trata-se de uma retomada das reflexões acerca da criação, o título do aforismo em questão é bastante sugestivo – “o que é romantismo?”. Nietzsche entende que toda arte e filosofia pode ser vista dentro de determinado esquema: como socorro a serviço da vida que cresce e luta, mas pressupondo sempre sofrimento e sofredores. A questão é: sofre de abundância ou de empobrecimento de vida? Sofrimento por abundância não é necessariamente um problema, visto que é

possível a exteriorização dessa abundância e o desejo de ainda mais, na contramão dessa atitude há os que sofrem de empobrecimento e carecem de qualquer tipo de atividade para expandir suas existências. A partir daí ele analisa a criação, o conservar e o destruir:

Quanto aos valores artísticos todos, utilizo-me agora dessa distinção principal: pergunto, em cada caso, “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?”. De início, uma outra distinção parece antes recomendar-se – ela salta bem mais à vista – ou seja, atentar se a causa da criação é o desejo de fixar, de eternizar, de *ser*, ou o desejo de *destruição*, de mudança, do novo, de futuro, de *vir a ser*. Mas os dois tipos de anseios, considerados mais profundamente, ainda se revelam ambíguos, interpretáveis conforme o esquema anterior, que me parece justificadamente preferível. O anseio por *destruição*, mudança, devir, pode ser expressão de energia abundante, prenhe de futuro (termo que uso para isso é, como se sabe, “dionisíaco”), mas também pode ser o ódio do malogrado, desprovido, mal favorecido, que destrói, *tem* de destruir, porque o existente, mesmo toda a existência, todo o ser, o revolta e o irrita – para compreender esse afeto, olhe-se de perto os nossos anarquistas. A vontade de *eternizar* requer igualmente uma interpretação dupla. Ela pode vir da gratidão, do amor: – uma arte com esta origem sempre será uma arte da apoteose, talvez ditirâmbica, como em Rubens, venturosa-irônica, como em Hafiz, límpida e amável, como em Goethe, vertendo uma homérica luz e glórias de dar ao que tem de mais pessoal, singular e estreito à autêntica idiossincrasia do seu sofrer, o cunho de obrigatória lei e coação, e como que se vinga de todas as coisas, ao lhes imprimir, gravar, ferretear, a *sua* imagem, a *sua* tortura (NIETZSCHE, 2008a, p.273-4).

Nota-se que conservar também é necessário, nem toda mudança é benéfica – Nietzsche é claro adversário da ideia de progresso, isto é, de que a humanidade muda para melhor, avança na medida em que desenvolvemos novas técnicas científicas e tecnologias. Contudo, a conservação está a serviço daquilo que ainda pode dar frutos e não para impor a um coletivo social uma forma. É preciso sempre ressaltar: trata-se de criar *nossa* vida como obra de arte antes de tentar fornecer qualquer forma ao mundo. Em síntese: a conservação é crucial para criar quando estimulada pela gratidão, por sentimentos benéficos e não degenerativos. O mesmo com a destruição: se é ocasionado por vingança, ódio, há grandes chances de nada novo ser edificado, o niilismo é inevitável. Criar: entenda-se, a partir da terra. Explorar nossas experiências e sentimentos saudáveis, ou dar forma aos mais perversos de maneira que se tornem saudáveis.

Essa postura criativa acontece na medida em que assumimos a perspectiva já exposta, isto é, a de pensar a arte como uma atividade que cria a vida, reformulando a noção de estética enquanto algo que se limita a apreciar e avaliar as obras de arte concretas. Dar formas a existência consequentemente nos obriga a trabalhar nossa sensibilidade,

acurar nossos sentidos, sentimentos e paixões para que se possa estilizar da maneira que possamos exteriorizar o que há em nosso íntimo. Quando arte e vida se identificam, somos estimulados a criar e, desse modo, formar a nossa sensibilidade.

## **FILOSOFIA COMO REFLEXO DE NOSSA SENSIBILIDADE**

Nesse momento é seguro responder as duas questões levantadas no início do texto: é possível que a estética se torna fundamento para uma filosofia? A resposta é sim. Porque Nietzsche não entende a filosofia simplesmente como processo de reflexão ou exposição conceitual de pensamentos a fim de explicar determinados fenômenos. Essa definição pode até se adequar ao autor, em alguma medida, mas com certeza ainda é muito limitada. Mais importante, segundo Nietzsche, é o fato da filosofia ser “testemunho de si” Cf. NIETZSCHE, 2008b, p.15). Filosofar é exteriorizar não apenas um tipo de sabedoria intelectual, mas nossa própria sensibilidade – e com isso queremos dizer: afetos, paixões e impulsos. Essa sensibilidade é formada pelo processo criativo que Nietzsche coloca antes das obras de arte concretas. Logo, ao invés de ser identificada como uma área da filosofia, a própria filosofia é vista como consequência de um processo artístico-estético. Nossos pensamentos sobre o mundo são resultado do método artístico proveniente de nossa própria vida.

Esse tipo de atividade estética não influi apenas sobre a filosofia, mas também a ética, a moral e claro, a própria estética quando esta se propõe como “ciência do belo” ou mesmo quando falamos propriamente de crítica de arte. Não cabe mais avaliar uma “arte das obras de arte” a partir das conhecidas dicotomias como belo e feio. A nova “estética da existência” faz com que nos ocupemos desses tipos de arte pensando se são indicativas de força ou fraqueza, se permitem a expansão ou querem apenas conservar. Essa nova experiência altera os rumos da arte para os séculos subsequentes. Não teremos mais arte para apreciar, julgar dicotomicamente, tornar inteligível um conceito. Agora nos identificaremos com a obra desde sua força, nos estimulando para a vida e aprendendo a gostar dela. Ao colocar a arte como base para suas investigações, as demais áreas da filosofia são alteradas: a ética, a epistemologia, a reflexão sobre o conhecimento e a linguagem, entre tantas outras, serão constituídas tendo como fundamento a atividade artística, a criação.

Não é estranho dizer que a ética ou a epistemologia por vezes acabam servindo como critérios para a avaliação – esse filme produz bons valores? Esse romance ensina o que é ou foi determinado fenômeno? Sem querer desqualificar por completo tais perspectivas, agora podemos ampliar nosso pensamento e colocar a arte como avaliadora dessas áreas: esse valor é uma criação de si? Esse conceito foi interpretado como inventado ou tomado como “verdade suprassensível”? Quem sabe, servem como ferramentas para destruir? A arte entra como atividade fundamental porque é indissociável de nossa existência.

A arte pode tornar-se essa base saudável. Muitos sentimentos exacerbados e confusos – entenda-se, sem estilo ou forma – resultam em depreciações da esfera política e moral, desacreditando qualquer tipo de novo processo ou reforma afirmativa para um tipo de classe social desprivilegiada. Quem poderia temer os novos valores ou novas perspectivas instituídas pelos movimentos sociais como os do LGBT, o das mulheres como o feminismo, o movimento dos negros, entre outros? Apenas quem teme o novo, aquele que quer conservar por ódio do diferente, que não é apenas incapaz de criar, mas também de avaliar. Se quer paralisar esses movimentos, não apresenta uma capacidade crítica capaz de demonstrar o que neles pode depreciar a vida terrena. Contentam-se em proteger um ideal. Talvez um exemplo prático se faça necessário.

Nos aforismos 166 e 167 do volume I de *Humano*, Nietzsche nos apresenta a diferença entre o simples espectador de uma tragédia e o artista espectador. O primeiro demonstra interesse apenas no conteúdo, enquanto o segundo se atenta aos detalhes, nas inovações técnicas da obra. Ele está interessado nos meios de criação e, por esse motivo, sua atitude é estética e não apenas contemplativa. Assim, o público “leigo” não obtém sucesso quando tenta ultrapassar o interesse pelo conteúdo. É uma ideia bastante significativa já que elucida a perspectiva nietzschiana que pensa o indivíduo como um ser que cria a si mesmo. Perante a vida não nos comportamos como artistas, não investigamos as técnicas que outros indivíduos empregam para a construção das coisas, apenas focamos no conteúdo e, posteriormente, nos resta o juízo moral sobre um determinado fenômeno. É assim que faz o espectador que tenta ser crítico. Quando não se é músico ou cineasta, por exemplo, a crítica se restringe muito superficialmente ao que é, aparentemente, mais próximo de nossa atual condição de não-artista: geralmente aquilo que quase todos detêm,

a palavra – e ainda de modo muito precário. Assim, nosso foco é na poética da canção ou no roteiro do filme, esquecendo-se completamente das inúmeras técnicas e detalhes que compõem o todo de uma obra: o ritmo, a combinação de notas e de tempo, no caso de um filme, temos a fotografia, a construção das cenas na edição, entre outros inúmeros elementos. Na vida, a partir dessa atitude inestética, nos atentamos ao conteúdo ou aquilo que no outro indivíduo é mais próximo de nossa avaliação. Napoleão, citado algumas vezes por Nietzsche, é julgado pelo leigo pelo conteúdo moral de seus atos, mas não pela capacidade que ele teve de dar características a si mesmo e dos meios que traçou para atingir seu objetivo – daí o porquê de Nietzsche elogiar essa figura, ele está atento à capacidade criativa. Quantas vezes ao criticar algo – geralmente uma crítica de gosto, puramente – não ficamos limitados à moral sobre a poética de uma canção ou ao roteiro de um filme. No Brasil, o recente caso da exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* é um excelente exemplo da incapacidade criativa refletida no ajuizamento fraco. Após inúmeras críticas, a exposição acabou sendo cancelada<sup>11</sup>. Todavia, não é preciso muita atenção para perceber que nenhuma dessas críticas divulgadas pela imprensa refletiu de fato um juízo estético. Na verdade, o *Queermuseu* foi mais um pedaço da história da arte que constantemente sofre censuras ou represálias quando são reprováveis em relação ao éthos da sociedade. Estilos musicais como o *funk*, o *jazz* ou o *rock* passam ou passaram por situações semelhantes.

Não se trata aqui de defender esses estilos artísticos a partir de um determinado gosto, mas de apontar o equívoco na estratégia de crítica. O que ocorreu foi que a moral avaliou a arte. Mas quantas vezes na história da arte esta precisou de justificativa moral? Quando não foi justamente o contrário? Ela ia de encontro aos bons costumes: *A greve do sexo* de Aristófanes ou *Escola de Mulheres* de Molière são duas comédias que podemos citar sobre obras que não se adequavam aos padrões morais de suas épocas.

E se uma inversão se fizer necessária: a arte avaliar a moral, isto é, exercer uma capacidade artística e criativa para estabelecer e criar esses juízos. Nietzsche e sua postura “contrária as artes das obras de arte”, quer restaurar em nós a capacidade criativa,

---

11 Esse fenômeno foi noticiado em diversos meios de comunicação, mas um interessante texto pode ser conferido no jornal *El país*, trata-se do texto de MENDONÇA (2017) intitulado “Queermuseu: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo”.

o ajuizamento estético das coisas da vida. Assim como o leigo sobre cinema não consegue ir além do roteiro, já que sua capacidade está restrita a uma precária análise ao discurso do filme, o indivíduo não-artista faz o mesmo ao olhar as construções de formas de vida, fazendo com que toda sua análise se pautem em meros ajuizamentos de gosto articulados como juízos morais – e quando se referem a obras de arte tentam se fazer valer como juízos estéticos – e que são bastante precários ou tradicionais, isto é, analisam a partir de um conjunto de valores já estabelecidos e definidos, nem se referem a valorações novas e provenientes de si. Ressaltamos mais uma vez, a crítica da poética, do roteiro e de tudo aquilo que *parece* “comum a todos” é fundamental e não é tarefa ordinária. No entanto, quem não detém tais aptidões artísticas costuma sempre se ater no ponto mais banal, e quando volta seus olhos a uma técnica específica, simplesmente ignora, porque é uma linguagem estranha. Dito em poucas palavras: a perda das habilidades de criar se refletem tanto na construção e apreciação de si como no ajuizamento das artes das obras de arte.

Esses tipos de fenômenos que censuram ou reprovam a arte podem ser considerados a partir de uma perspectiva que pensa a sensibilidade pouco desenvolvida. O que o pensamento de Nietzsche oferece é uma tentativa dar estilo a sensibilidade. Na história da filosofia, foi prioritário o desenvolvimento da racionalidade humana. A sensibilidade – isto é, o corpo – era enxergado como um tipo de obstáculo. A formação da sensibilidade não estava na pauta dos filósofos e poucos foram os que se debruçaram sobre ela de maneira positiva. Nietzsche aponta essa discrepância entre razão e corpo. Quando o segundo é fraco pouco pode produzir ou aprender. Ocorre que todo conhecimento não é adquirido e nem expresso meramente pelo intelecto, mas faz parte de todo um complexo jogo de impulsos e afetos. Ao aderir a uma ideia ou pensamento, ninguém o faz apenas por “considerar coerente”. A lógica é fraca perante os afetos. Essa ideia é elucidada por Freud (2010) em um texto cujo objeto de estudo é a guerra. Na primeira parte do escrito ele indaga sobre o porquê de uma civilização desenvolvida, repleta de progressos técnicos, artísticos e científicos, não conseguir resolver suas desinteligências por outra via que não fosse a guerra, pois eram nações que haviam estabelecidos elevadas normas morais. E como se uma queda de nível ético não fosse o bastante, é detectado pelo autor outro sintoma: ausência de discernimento e crítica ante essas questões pelos melhores intelectos da época. Segundo

Freud, porém, o intelecto não é um poder autônomo e independente da vida afetiva, de maneira que: “argumentos lógicos são impotentes em face de interesses afetivos, e por isso a disputa com argumentos, que na frase de Falstaff *são abundantes como as amoras, é tão infrutífera no mundo dos interesses*” (FREUD, 2010, 169.70).

Os afetos despertados são critérios que precisam ser considerados quando pensamos em uma adesão a qualquer corrente de pensamento e de crenças. Seja aquele que luta por um mundo que considere mais justo ou aquele que quer manter uma determinada ordem social, não o faz inspirado *apenas* pela coerência lógica dessa ou daquela teoria, mas por ser tomado por afetos imperiosos. Nisso pode residir tanto uma possibilidade de expansão como um problema. Problema esse que reside na mera adesão, na qual em alguns casos significa a incapacidade de criar desaguando na submissão de nossa vida a uma forma ou estilo exterior. Uma sensibilidade forte é mais rigorosa e permite ao indivíduo tornar-se mais crítico.

A ideia de Nietzsche não é submeter a filosofia à arte. É fazer com que elas possam andar conjuntamente, na medida em que a segunda pode ensinar a criar e desenvolver não o intelecto, mas tudo o que faz parte do ser humano<sup>12</sup>. Pensar a filosofia – e a ética, a política ou a epistemologia – como um processo estético ou artístico é consequência da ideia de identificação entre vida e arte.

O mais importante é saber conservar apenas aquilo que rende frutos, é adquirir a capacidade de criar para que não fiquemos facilmente à mercê de valores e ideais ultrapassados que já não rendem um cultivo saudável, sejam eles direcionados a qualquer esfera da vida humana. Pensamentos que tornam a vida e a arte escravas de visões niilistas; e assim nos impedem de enxergar o que é dignificante e estimulante para a vida. Pelo contrário, apenas desertificam a existência. E já alertava Nietzsche: “O deserto cresce: ai daquele que abriga desertos!” (NIETZSCHE, 2007, p.101).

---

12 A queda da dicotomia apolíneo x dionisíaco não é exclusiva após seu primeiro livro. A dicotomia corpo x razão segue o mesmo destino. Razão e corpo não são mais elementos separados. A diferença é que a racionalidade é vista como um algo nesse corpo e não uma esfera superior que pode guiá-lo. Sobre a superação dessa dicotomia, cf. BARRENECHEA, 2010. Desse modo, apreender ou ensinar algo em Nietzsche não é transferir um conhecimento ao intelecto, mas ao corpo e tudo que pertence ao seu conjunto.

## REFERÊNCIAS

BARRENECHEA, M. A. **Nietzsche e o corpo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

CAYGILL, H. **Dicionário Kant**. Tradução de Álvaro Cabral e revisão técnica de Valério Rohden. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

DIAS, R. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FREUD, S. **Considerações sobre a guerra e a morte**. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Vol. 12. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HEGEL, F. W. **O mais antigo programa de sistema do Idealismo alemão**. Tradução e apresentação de Manuel J. do Carmo Ferreira. Lisboa, **Philosophia**, n.9, p.225-237, 1997.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. 3ª ed. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LEBRUN, G. **Por que ler Nietzsche hoje?** In: \_\_\_\_\_. **Passeios ao léu**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEBRUN, G. **Quem era Dionísio?** In: \_\_\_\_\_. **A filosofia e sua história**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MENDONÇA, H. Queermuseu: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. **El país**, São Paulo, Setembro, 2017. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425\\_555164.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html)> Acessado em 01 de fevereiro de 2018.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ecce homo**. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia de bolsa, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano I: Um livro para espírito livres**. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano II: Um livro para espíritos livres**. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008a.

\_\_\_\_\_. **O anticristo e Dítirambos de Dionísio**. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIMENTA, O. **Por um classicismo dionisíaco: Nietzsche e a literatura**. Ouro Preto, **Artefilosofia**, v.12, 2015.

PLATÃO. Íon. Introdução, tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (Coleção Filô/Estética).

ROSENFELD, A. **Aspectos do romantismo alemão** In: **Texto/Contexto: Ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SAFRANSKI, R. **Romantismo: uma questão alemã**. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação da Liberdade, 2010.

## O ENCONTRO DE IMAGEM E PALAVRA: ENTREVISTAS COM VANESSA PRIETO E MARINA FARIA

Vitor Cei<sup>1</sup>  
Luana Pagung<sup>2</sup>

### INTRODUÇÃO

Vanessa Prieto<sup>3</sup>, artista que transita por muitas linguagens, atua como atriz, dramaturga, produtora e escritora. Estreou na TV em 2006, tendo atuado em novelas e seriados (como “O Sítio do Pica-Pau Amarelo” e “Zé do Caixão”). No cinema, foi indicada ao prêmio de melhor atriz coadjuvante no Candango pelo longa metragem “Falsa Loura”, do diretor Carlos Reichenbach. Atuou também em diversos curtas-metragens premiados em festivais nacionais e internacionais. Por seu trabalho como roteirista, foi selecionada no FSA Prodav 04/2014 - desenvolvimento de longa-metragem de animação.

No teatro, Vanessa Prieto fundou, em 2009, sua própria produtora, desde então idealizou, atuou e coproduziu diversos trabalhos, como os musicais “Lampião e Lancelote” (vencedor de 11 prêmios, entre eles Bibi Ferreira, APCA e Qualidade Brasil – 2013) e a “A Árvore Berenice”. Em 2011, estreou em São Paulo o musical infantil “O Silêncio em apuros”, de sua autoria, com direção de Débora Dubois. Em 2015, a história de “O Silêncio em

---

1 Doutor em Estudos Literários (UFMG). Professor da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), líder do grupo de pesquisa Ética, Estética e Filosofia da Literatura (GEEFIL) e coordenador do projeto “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”.

2 Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Mediadora do clube de leitura “Leia Mulheres” em Porto Velho (RO).

3 Professora na Academia Internacional de Cinema. É formada em Teatro pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP) e em Cinema pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Estudou interpretação para TV e Cinema na Alliance Theatre School, em Atlanta, nos Estados Unidos.

apuros” se transformou em livro, marcando a estreia de Prieto como escritora. O livro conta ainda com o trabalho de ilustração de Marina Faria<sup>4</sup> e, a primeira edição, independente e distribuída gratuitamente, foi indicada ao Prêmio Jabuti 2016 na categoria livro infantil.

Marina Faria tem realizado trabalhos de ilustração para diversas empresas, incluindo a Cia. das Letrinhas, o SESC, a Editora Abril, O Estado de São Paulo, O Boticário e a Editora Salesiana, dentre outras, desenvolvendo ilustrações editoriais, comemorativas e projetos murais. Também ministra oficinas relacionadas ao desenho, à criação de histórias e ao exercício da imaginação.

Seu trabalho como ilustradora já recebeu duas indicações ao Prêmio Jabuti, na categoria livro infantil: em 2016 por “O Silêncio em Apuros” (edição independente, 2015), com texto de Vanessa Prieto, e em 2015, por “Quando Blufis ficou em Silêncio” (Companhia das Letrinhas, 2014), com texto de Lorena Nobel e Gustavo Kurlat.

As presentes entrevistas online estruturadas foram feitas entre setembro e outubro de 2017, como atividades do projeto de extensão “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”, que é um esforço no sentido de mapear a literatura brasileira do início do século XXI a partir da perspectiva dos próprios escritores.

Nas páginas a seguir, Vanessa Prieto e Marina Faria discorrem sobre seus processos criativos e refletem tanto sobre aspectos relativos às artes brasileiras contemporâneas quanto sobre o quadro político e cultural dos últimos anos e as respostas éticas por ele demandadas.

## **INTERLOCUÇÕES ENTRE TEATRO, LITERATURA E CINEMA: ENTREVISTA COM VANESSA PRIETO**

**1. Você é atriz, dramaturga, produtora, escritora e se autointitula uma artista multimídia, que transita por muitas linguagens. Quais são as opções formais que norteiam seu projeto estético e como ocorrem os trânsitos que você promove entre diferentes expressões artísticas e suportes?**

---

<sup>4</sup> Ilustradora e designer. Formou-se em Design Gráfico pelo Centro Universitário Senac, em 2006. Trabalha com criação de narrativas para livros e projetos murais, cria ilustração para diversas mídias e ministra oficinas relacionadas ao desenho e à criação de histórias.

Bem, acho que preciso rever o termo multimídia na minha descrição, já que ele é usado para definir obras que misturam diversas linguagens e artistas que na mesma obra misturam muitas mídias. Eu sou uma artista que passeou com uma história por algumas linguagens: teatro, literatura e agora cinema. Estou roteirizando “O Silêncio em apuros” para longa de animação dentro de um edital do Fundo Setorial do Audiovisual – Prodav 04/2014. Em um futuro não tão breve teremos um filme.

Meu desejo inicial sempre foi ser atriz, mas percebi ao longo da minha trajetória que eu me interessava muito pelo todo, não apenas pelo trabalho de interpretação. Mas pela criação como todo, pela dramaturgia, pela realização das obras. Eu me tornei uma artista que executa muitas funções por necessidade mesmo, por falta de oportunidade de trabalho como atriz. Mas eu antes de me formar como atriz, fiz faculdade de Imagem e Som na UFSCar. Então, já existia um desejo misturado ali. Ser atriz ou ser diretora, roteirista, produtora? Como eu não costumo terceirizar meus sonhos, resolvi produzir minha carreira, produzir meus próprios espetáculos de teatro. Então, abri minha empresa e comecei a idealizar projetos culturais, captar patrocínio, executar o projeto, prestar contas. Tudo isso em parceria com Edinho Rodrigues. O meu filho primogênito foi “O Silêncio em apuros” (teatro), depois veio “Lampião e Lancelote”, depois Toro Negro (espetáculo de flamenco), depois “A Árvore Berenice”, depois o livro “O Silêncio em apuros”. Agora estou produzindo o longa de animação do Silêncio.

O resultado estético de qualquer das obras que escrevi, ou idealizei, ou produzi é uma decorrência do processo de construção delas, não é uma escolha anterior. Está mais ligada a necessidade do conteúdo, da mensagem que quero falar do que, do que do meu desejo por uma forma. É como se eu deixasse o projeto me dizer o que ele quer ser, pra onde ele quer ir. E falando sobre “O Silêncio em apuros”, foi importante aceitar que cada linguagem transformaria a história. São obras independentes decorrentes de uma mesma ideia e premissa.

**2. A sua trajetória artístico-literária teve um momento inaugural ou o caminho se fez gradualmente?**

Eu comecei a escrever dando aulas de teatro para crianças da comunidade de São Carlos dentro de um projeto de musicalização infantil da Universidade Federal de São Carlos: além de dar aulas, eu dirigia, construía cenário, pensava figurino, e escrevia as histórias para os meus alunos encenarem. Então, comecei na dramaturgia por necessidade do trabalho de professora. A ideia inicial do “Silêncio” nasceu nesse momento. Depois caí em São Paulo, meio que por acidente, pra ficar 3 meses e nunca mais saí. Depois de 8 meses em São Paulo, eu prestei o vestibular da Escola de Arte Dramática da USP e passei. Em 2004, eu comecei a estudar teatro. Em 2006, já tinha DRT de atriz e diretora, passei num teste de novela do SBT. Em 2006 fiz o último longa do Carlão Reichenbach, “Falsa Loura”. Em 2007, fiz “O Sítio do Pica-Pau Amarelo” na Globo. Parecia que eu teria uma carreira em ascensão. Mas depois disso tudo começou a dar errado pra mim, como atriz. Eu não passava em testes, não era nem chamada para testes de filmes, de novelas e de séries. Eu me tornar escritora, e posteriormente ser indicada ao Jabuti de literatura infantil, só aconteceu porque me tornei uma atriz desempregada.

### **3. O fato de você ter sua origem em um estado que recebe pouca visibilidade na cena cultural influenciou no seu percurso e no seu estilo?**

No meu percurso, sim. Nasci em Ji-paraná em 1979, depois morei em Porto Velho. O fato de ter nascido num estado que na época tinha pouca oferta de cultura – tanto no ensino como no consumo – me obrigou a sair da casa de meus pais aos 14 anos. Eu já queria ser atriz e minha mãe me deixou ir atrás desse sonho. Hoje em dia, não acho que seja necessário partir de Rondônia. Já vejo em Rondônia um movimento de arte e cultura crescendo, gostaria de fazer parte dele. Ainda não consegui, mas tenho esse desejo. Produzir coisas com artistas de RO.

Não sei se ser de Rondônia influenciou no meu estilo. Mas sei que influenciou na minha temática: nasci e morei sempre em lugares silenciosos. Aprendi a valorizar o silêncio, muito. Eu o amo profundamente como se fosse uma pessoa mesmo. É engraçado isso. Hoje moro na Av. Paulista e isso é uma questão.

Minha grande preocupação com Rondônia é o avanço das igrejas evangélicas (as mais fundamentalistas) e como isso pode tolher um pensamento crítico e a liberdade de expressão. Além do estado se tornar um grande curral eleitoral, a exemplo do que tem

acontecido na política do Rio de Janeiro. Acho muito perigoso misturar religião com política, pastores candidatos, ou secretários de cultura que querem levar a mensagem do evangelho para a comunidade. Isso me preocupa e já vi que está acontecendo: na última visita a Rondônia, fiz algumas reuniões para falar com secretários de cultura das cidades, sobre ideias para as políticas públicas de arte e cultura, e percebi isso.

#### **4. Como você vê a recepção de seu trabalho e de suas obras?**

O Silêncio em apuros (Teatro) foi um projeto polêmico. Recebemos muito espaço na imprensa, acredito que pela temática da poluição sonora, pelo reconhecimento da nossa diretora. Recebi menção honrosa no Prêmio Nascente da USP pela dramaturgia. Mas, quando o espetáculo ficou pronto, a crítica especializada dividiu sua opinião sobre ele, alguns críticos amaram, como os críticos da Veja, da Folha e de outros portais, mas, um crítico muito importante para Teatro Infantil detestou a montagem, o meu texto e o meu trabalho como atriz. Fui muito difícil pra mim, me senti humilhada publicamente com a agressividade da sua escrita. Depois disso perdemos o patrocínio da Bauducco para a circulação no interior de SP, fizemos só mais uma temporada num teatro da prefeitura e o “Silêncio” se foi... Ainda tenho o cenário e figurinos guardados, não me pergunte porque... Acho que o sonho de levar a peça pra Rondônia, para minha cidade natal.

#### **5. O que mudou depois que *Lampião e Lancelote* venceu os prêmios Bibi Ferreira, APCA e Qualidade Brasil – 2013 e *O Silêncio em Apuros* foi indicado ao Prêmio Jabuti 2016?**

O Lampião e Lancelote foi um projeto que eu idealizei e atuei. O texto é do Fernando Vilela e Bráulio Tavares. O seu sucesso é fruto de um coletivo de artistas. Os prêmios nos possibilitaram continuar com o espetáculo por mais 3 anos. L & L é um dos espetáculo mais premiado da história do teatro. Recebemos 11 prêmios (entre eles o prêmio FEMSA) e 22 indicações. Foi um projeto muito especial. Mas o que mais me alegrava nesse projeto era ver o teatro lotado todos os dias. Isso pra mim é o maior prêmio de todos. Sou uma artista popular, o que mais me interessa é esse contato com o público. Eu me realizo nesse lugar, na casa cheia. Não tem preço ver o teatro do Sesi - Paulista lotado, o Santa Isabel em Recife lotado. Passamos por 9 capitais.

O sucesso de “Lampião & Lancelote” me deu credibilidade como uma realizadora cultural na classe teatral, como idealizadora. Apesar de poucas mídias terem me dado o crédito por isso. Como interprete novamente a crítica – o mesmo crítico e seu companheiro – me avaliou mal.

**6. O *Silêncio em Apuros* é uma produção independente, publicada com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo e com o patrocínio de uma empresa química multinacional. Quais são os principais desafios para a edição de novos escritores no Brasil de hoje?**

O principal desafio é conseguir que uma editora queira publicar sua história. Eu fui rejeitada por duas editoras, e não fui contemplada em 2 editais que me inscrevi. Acho que os jovens autores precisam se auto-editar, tentar editais e prêmios para publicação. Provavelmente, irão receber melhor do que através de uma editora. Meu mentor literário, Roberto Taddei, me ensinou que os desafios de qualquer autor são primeiro ser publicado, segundo ser comprado e terceiro ser lido. Editando meu livro de forma independente com as leis de incentivos, consegui resolver 2 desses problemas. Eu editei o livro – com uma equipe coordenada por Paula Casarini e supervisão de escrita criativa de Roberto Taddei – e distribuí gratuitamente para bibliotecas e instituições públicas. Espero que os livros tenham encontrado leitores curiosos onde quer que eles estejam.

**7. Como você avalia a importância de leis de incentivo à cultura e programas de ação cultural?**

São fundamentais para desenvolver nossa cultura e arte, além de formar mercado de trabalho para os artistas que vivem sempre no limiar da escassez de recursos e de dificuldades financeiras. Não é nada fácil ser artista no Brasil e, nesse momento histórico ainda tem sido pior, além de enfrentarmos muita burocracia pra trabalhar com as leis de incentivo, somos chamados de vagabundos por grande parte da nossa sociedade, que acredita que estamos apenas sugando do Estado. Eles ignoram que cada 1 real investido em cultura e arte pelo Estado geram mais 7 reais na economia direta e indireta. A Inglaterra, por exemplo, *já anunciou que investirá fortemente na indústria do entretenimento* porque é uma indústria limpa, que gera muita riqueza. Os artistas *não são inimigos do povo*.

**8. O *Silêncio em Apuros* foi inspirado na peça homônima de 2011. As ilustrações de Marina Faria, feitas com aquarela e lápis de cor, compõem perfeitamente a obra. Após essa experiência, você percebe mudanças em sua maneira de pensar e criar relações entre imagem e linguagem verbal?**

Sim. Ela deu a cara para os personagens. Agora estamos trabalhando juntas no desenvolvimento do longa de animação “O Silêncio em apuros” e os personagens que vejo enquanto escrevo, são bem parecidos com os do livro. Mesmo sendo outra linguagem, eu me inspiro nos desenhos dela. Marina ilustra além da história, desenha o que não está dito.

**9. Por que você escolheu o silêncio como tema do seu primeiro livro?**

O Silêncio tem uma mensagem que vai além da questão da poluição sonora, de respeitarmos o espaço sonoro dos outros. Existe uma mensagem sobre diálogo e coexistência entre diferentes. Agora no filme, apareceu um subtema que é a superação. Os personagens precisam revisitar seus fracassos.

**10. O Brasil tem como um dos grandes desafios a democratização do acesso à literatura e, por consequência, a tarefa educativa de formar leitores. Como você compreende o papel da literatura na formação da criança? E, como autora de literatura infantil, quais são suas sugestões aos educadores que pretendem trabalhar com suas obras?**

A minha sugestão é que construam livros com as crianças, com histórias e desenhos, encadernem como puderem, mas permitam que elas tenham essa experiência de fazer um livro. Acho que o interesse pelo objeto livro aumentará muito. A narrativa é fundamental pra entendermos o mundo. A criança começa a entender seus funcionamentos internos se vendo representada nas histórias.

**11. Diante do panorama da literatura e da cultura brasileira atual, o que você vê? Que autores você tem acompanhado? Gostaríamos que você nos falasse um pouco sobre suas principais inquietações e estímulos em face da produção artística – sobretudo literária – brasileira contemporânea.**

Confesso que estou mais conectada com cinema neste momento. Tenho me debruçado mais sobre roteiros do que livros. Artisticamente/politicamente minha inquietação tem sido conseguir sobreviver a esse momento histórico. Minha grande questão é como dialogar com quem pensa diferente sem entrar no campo da dramatização, sem a polarização do nós contra eles. Tem sido difícil manter a delicadeza nestes tempos.

**12. Você está escrevendo algum livro no momento? Possui projetos que envolvam outras linguagens?**

Tenho uma nova história “O Caderno de Receitas” que também iria estreiar como

teatro e depois virar livro. Mas não consegui captar patrocínio com a crise e com tantos projetos de atores globais sendo realizado no PROAC-ICMS de SP. A oferta de projetos aumentou muito. O PROAC-ICMS é vítima do seu próprio sucesso: funcionou tão bem nos primeiros anos que agora tem muito projeto para pouca verba. Uma fila gigantesca para avaliação e aprovação. Desisti de produzir, momentaneamente. Mas transformei a história em argumento de cinema e estou esperando a resposta de um edital.

### **13. Historicamente, presenciamos um opressor silenciamento da voz da mulher. Como o machismo presente na sociedade brasileira afeta o seu trabalho em geral e a sua escrita literária em particular?**

O machismo é *tão opressor e começa tão cedo que eu mal entendia o que estava em jogo ao longo da minha trajetória pessoal e profissional*. Hoje, com 38 anos, eu já consigo identificar claramente.

No *âmbito* pessoal, meus irmãos sempre tentaram me proteger, mas me tolheram muito no que se referia a minha sexualidade, meu comportamento social expansivo. Numa cidade pequena como Ji-Paraná, ou até Porto-Velho, diziam coisas como “Você vai ficar mal falada se fizer isso, ou aquilo, com os meninos. Se você se comportar assim”. O machismo já começava ali, bem cedo. Numa mistura de desejo de proteger, mas também de reprimir a sexualidade feminina. Quando as meninas começam a se tornar mulheres principalmente. Coincidiu que esse foi o momento que mudei pra Ribeirão Preto, fui morar com minha irmã mais velha, Daniela Prieto, e sempre fomos cúmplices para nos defender de julgamentos como esses. Minha irmã desbravou muitos caminhos para mim, ela sofreu mais com o machismo da nossa família do que eu.

Ainda no âmbito pessoal, me relacionei estavelmente por 7 anos com um parceiro que me incentivava muito a produzir meus projetos, a ser empreendedora, e me dava muito apoio para que isso acontecesse. Mas, por outro lado, me atrapalhou muito a carreira de atriz com ciúmes de cenas românticas, ou qualquer cena que me expusesse de forma sensual. Por ironia da vida, e inicialmente com o meu apoio, ele se tornou diretor de cinema. Repensou sua postura e, anos depois, me pediu desculpas por isso. Agora ele entende a verdadeira natureza e importância do trabalho do ator. O que estava em jogo ali era o desejo de ter a mulher sobre controle, de reprimir o feminino.

Mesmo com pouco espaço para a subjetividade da personagem, fazer uma personagem tão erótica como Sarita Del Ciel na série Zé do Caixão foi uma libertação pessoal. Libertação da preocupação do julgamento da minha família e da sociedade. Foi um marco da minha liberdade para ser sensual o quanto eu quisesse, o quanto a personagem pedir. O corpo é meu e eu não o escondo mais.

Existe um tipo de misoginia muito específica com mulheres que tenham *sex appeal*. Hoje isso já é reconhecido como uma forma de capital social. Garotas que tenham capital erótico normalmente sofrem *bullying* na escola, dos meninos e até de outras garotas, quando *não são vítimas de violência e difamação*. Quando crescem, podem ser

constantemente desqualificadas no trabalho, sofrem questionamentos de como atingiram tal posto, são caluniadas, acusadas de terem saído com seus chefes. Quando não são *realmente assediadas por eles*.

Peço desculpas se isso soa como um autoelogio, mas sempre ouvi que era uma mulher atraente. Sempre dancei e pratiquei muitos esportes, então acabei desenvolvendo um corpo atlético. O ponto que quero ressaltar aqui é que sofri assédios morais de professoras na faculdade – tanto na UFSCar, quanto na USP – e eu nunca entendia o porquê. Eu era desqualificada intelectualmente, porque o meu estereótipo *não era de uma aluna “estudiosa/inteligente”* e sim da “loira burra”, da garota vulgar.

Quando chegou o momento de trabalhar como atriz era esse tipo de personagens que me ofereciam. Eu fiz várias personagens: a burra, a fútil, a vulgar. Mas aquilo me incomodava muito. Hoje, eu sei que aquilo já era a representação da mulher sendo deturpada. Uma vez numa reunião de um trabalho de publicidade, eu questionei a diretora de marketing de uma grande empresa de telefonia por causa disso. Um grupo de atores e atrizes faziam *vídeos cômicos pra internet*. Os personagens que me foram destinados eram: a namorada que não sabe ler mapas; a menina que está correndo no parque, torce o pé e o galã aparece para ajudar e a gostosa que saía com o chefe. Ela me perguntou o que eu achava e eu disse: “Entendi que eu sou a burra, a frágil e a interesseira”. Continuei: “eu leio mapas melhor do que o meu namorado, porque a mulher tem que fazer o personagem da burra? Se nós invertermos vai ficar até mais engraçado...”. Ela acatou essa mudança, pelo menos.

Confesso que eu sentia tanta insegurança de ser rotulada que esse julgamento me travava muito nos momentos de atuar personagens assim. Nesse ponto o livro “O Capital Erótico” da socióloga francesa Catherine Hakim me ajudou a entender o porquê. Esse livro é resultado de uma pesquisa de doutorado e sua tese é que atributos como beleza, charme e *sex appeal* podem ser um trunfo para o sucesso profissional, tanto para o homem quanto para a mulher. Ela constatou que um dos poucos ambientes em que isso não se aplica é justamente no meio acadêmico, no mercado intelectual e na crítica.

Eu desconfio que sofri uma certa “perseguição” da crítica por estar numa posição de liderança dentro dos meus trabalhos: eu produzia, escrevia e atuava em “O Silêncio em apuros”. Hoje concordo com todas as deficiências dramáticas apontadas pela crítica e que cometi um erro ao usar o programa do espetáculo para textos de agradecimentos e homenagens. Eu me envergonho por ter ignorado isso. Acredito que por ter me sentido em tantos momentos desqualificada, desenvolvi uma persona (ou personalidade?) que precisa sempre se auto-afirmar, e isso ficou muito claro na minha escrita no programa do espetáculo. Mas, agora, vendo tudo com distância, e *após ler muitos livros sobre feminismo*, entendo que o incômodo da crítica também passava pelo fato de ser mulher (com *sex appeal*) e estar numa posição de comando. Por mais que a qualidade do meu trabalho – como atriz e dramaturga – possa ser questionável e questionada a qualquer momento, existia uma agressividade excessiva na escrita do crítico e eu atribuo isso a uma forma de misoginia

sim. Eu me pergunto e me perguntei qual o problema de eu ser a protagonista do espetáculo que eu produzi e que eu escrevi? Eu só comecei a produzir para poder atuar.

O meu grande aprendizado no “Silêncio” (teatro) é que o acumulo de funções, e de preocupações, atrapalham meu trabalho como atriz e que eu precisaria ter uma equipe mais confiável e mais tempo de preparo.

Em *Lampião* e *Lancelote*, a história continuou. O mesmo crítico de teatro, e também seu companheiro, fizeram revisões negativas do meu trabalho como atriz. Ressaltando o fato de que eu era a idealizadora do projeto, mas destoava do restante do elenco. Eu novamente concordei: em meu segundo espetáculo profissional, eu não poderia estar no mesmo nível de atores tão experientes como *Cássio Scapin*, *Luciana Carniele*, *Daniel Infantini* e *Leonardo Miggiolin*. É um risco trabalhar com atores tão experientes como eles, porque existe uma grande chance de você ser o ponto fraco da peça. Mas, não me arrependo dessa escolha. Aprendi muito e cresci muito ao longo dos 3 anos de temporada do espetáculo. Minha questão é que escrevi uma carta de resposta ao crítico – no espaço para comentários do portal do ESTADÃO onde a crítica foi publicada – e minha resposta nunca foi aceita. Eu me senti silenciada sim. Dois anos depois, esse mesmo crítico de cinema fez uma avaliação positiva do meu trabalho como atriz em *Zé do Caixão*. Mas, não se deu o trabalho de colocar meu nome, apenas me chamar pelo nome da personagem. Eu reconheço o lugar do ator como coautor de uma obra, mas me pareceu que aos olhos dele, eu agora estava no lugar certo: comandada e não comandante.

Bem, quando fui indicada ao Jabuti de literatura infantil, foi uma redenção. Eu finalmente estava sendo respeitada pelo meu trabalho. Eu acredito que todas as críticas que recebi me fizeram refletir e estudar muito dramaturgia. E que passar por tantas provações, fez com que eu duplicasse o cuidado com meu trabalho e com a escolha da minha equipe.

*É triste dizer isso, mas escrever se tornou pra mim um lugar de libertação, porque só importa o que eu tenho pra dizer e o como eu digo. Não importa como eu aparento. É como se eu pudesse me libertar da minha imagem e dizer “Você pode me ouvir um momento, por favor”.*

## **A FIRMEZA DO LÁPIS E A FLUIDEZ DA AQUARELA: ENTREVISTA COM MARINA FARIA**

### **1. Cada ilustrador de obras literárias possui método e estilo de trabalho próprios. Quais são as opções estéticas que norteiam seu processo criativo?**

O processo criativo é um percurso misterioso. Acredito que a única bússola com que podemos contar nesse caminho é um amor completo pelo nosso fazer. É ele que faz com que o artista se atire rumo ao desconhecido, arriscando tudo e confiando que encontrará a melhor forma de alcançar o que busca. No caso do ilustrador, esse fazer é contar uma

história através de imagens. No início, a história é quem mostra por onde caminhar, mas, à medida em que as distâncias vão sendo percorridas, muitas vezes a ilustração é quem mostra à história o melhor caminho a seguir. Juntas, elas encontram o tom do que está sendo dito e percebem se virão as cores ou se tudo acontecerá entre o preto e o branco, se a mão se demora na construção das imagens ou se percorre com agilidade o suporte, se o lugar poético é construído com a firmeza do lápis ou a fluidez da aquarela... É preciso ter abertura para tudo o que vai surgindo e que não estava nos planos iniciais. Só assim o que é criado está vivo, porque a vida é dinâmica, transforma-se. Um trabalho que não abarque essa dinâmica, está morto, não tem espaço para as descobertas de seu autor e também não irá propor descobertas para seu interlocutor, por isso não será interessante. O que é chamado de estilo não é, no melhor dos casos, algo programado, mas o mais longe que o artista conseguiu chegar na sua busca. O método é dedicar-se, de todo coração.

**2. Descreva a sua trajetória. Você sempre gostou de desenhar? Houve um momento inaugural ou o caminho se fez gradualmente? Em que momento da vida você se tornou uma ilustradora profissional?**

Todo mundo desenha quando criança. Vocês sabem bem como é... tem uma criança na sala e os adultos estão tentando conversar... As ferramentas sempre à mão para fazer a criança se lançar com autonomia na sua aventura são papel e lápis – as crianças estão sempre disponíveis e dispostas a aceitar o desafio. Algumas pessoas, à medida em que vão crescendo e se tornando mais íntimas da linguagem verbal, acabam deixando de desenhar. Outras, nunca param, entendem que, da mesma maneira que há coisas que podemos expressar com palavras e que jamais saberíamos colocar num desenho, há algo que o desenho diz que não se pode dizer em palavras. Não posso imaginar quais inclinações nos empurram para um ou outro lado. O que sei é que me encaixo no segundo grupo. Sempre carreguei o desenho comigo, onde quer que eu estivesse, como uma ferramenta de compreensão do mundo ou como o passe de mágica que me levaria para onde quisesse. Ele estava nos caprichados cadernos de história, nas sofridas aulas de física, em qualquer trabalho da faculdade... Depois, naturalmente, o desenho se tornou a própria vida, a rotina diária, a dor e o bálsamo. E para mim o desenho nunca esteve separado de outra grande paixão: as histórias. Ler, ouvir, contar histórias sempre foi o meu modo de estar no mundo.

Então eu sempre provoquei a relação entre desenho e narrativa. Quando chegou a hora de ir para a universidade, eu tinha a opção de fazer Artes Plásticas na USP. Tinha passado na prova, que era bem difícil, e muita gente queria estar no meu lugar. Mas eu escolhi estudar Design Gráfico no Senac, um curso relativamente novo e muito prático, que procurava dar as bases para seguir uma profissão de que até então poucos tinham ouvido falar. Fiz essa escolha porque ali eu aprenderia, entre muitas outras coisas, a desenhar tipografias e a projetar livros, que eram o lugar onde eu via meu desenho acontecer. Esse aprendizado foi fundamental para mim e me acompanha ainda hoje em todos os projetos. Depois de trabalhar um pouco só com design (cheguei a ter um escritório com colegas da faculdade) acabei compreendendo que o meu caminho central eram as histórias e comecei a me dedicar aos livros, desenhando, escrevendo, diagramando. Às vezes, livros só meus, outras vezes, parcerias com outros escritores. Hoje eu entendo esse contar histórias dentro do meu trabalho de uma maneira muito mais ampla, que inclui o livro, mas não só ele – outros objetos, murais, vídeo, teatro, a conversa entre todos os desenhos que tenho feito ao longo da vida.

Esse, em essência, é o trabalho do ilustrador quando se dedica a dialogar com uma história contada com palavras: colocar imagem e palavra em relação. Isso pode acontecer de muitas maneiras. No caso do *Silêncio*, a Vanessa me entregou uma história fechada, que tinha autonomia para ser contada, independentemente de ter imagens ou não. Era um trabalho muito desafiador, porque o texto criava muitas imagens por si só. A ilustração não podia contradizer essas imagens, mas também não podia repeti-las. O leitor precisa ser respeitado: não podemos ficar explicando o que está sendo dito, porque o leitor é vivo, já entendeu, e não queremos que ele fique entediado com repetições. Felizmente, a Vanessa é uma autora incrível, extremamente generosa e aberta. Ela me deixou muito livre para criar qualquer coisa que já não estivesse dada e também para não criar imagens que ela já tinha e que eram caras para ela. Mais felizmente ainda, ela é extremamente exigente e sempre soube fazer com que eu não me contentasse com pouco, com primeiros esboços, com imagens fáceis ou menores do que a história pedia – cada desenho do livro tem pelo menos três esboços antes do que foi feito no final, sem contar os desenhos de apoio que me guiaram para entrar no universo de Lugar Nenhum! Nesse sentido, nossas conversas

foram fundamentais para me inspirar e alimentar a criação. O encontro de imagem e palavra no *Silêncio* foi tão rico, que da mesma maneira que se pode ler a história só a partir das palavras, também se pode lê-la só a partir das imagens. Provavelmente não se lerá exatamente a mesma história, mas duas histórias que possuem a mesma essência - é isso mesmo que é interessante. Elas se encontram, se ouvem, se complementam, se respeitam. Assim também foi a nossa relação de autoras e eu me sinto muito feliz porque, além de um livro pelo qual tenho muito carinho, ganhei também uma amiga pela qual tenho toda admiração.

### **3. Como você vê a recepção de seu trabalho? O que mudou depois que *O Silêncio em Apuros* foi indicado ao Prêmio Jabuti 2016?**

O *Silêncio* é um livro muito querido onde quer que chegue, desde antes da indicação. Naturalmente, o primeiro contato é com o objeto: a pessoa segura o livro, sente o peso, a proporção do livro com o corpo, o toque macio da capa, percebe que há algo ali que ela ainda não tinha visto (uma palavra oculta, que brilha se movimentamos o livro). Isso é resultado do trabalho de projeto gráfico, que eu sempre gosto de assumir nos livros que eu faço, e também o resultado do trabalho dedicado e sério da produtora gráfica, a Paula Casarini, que garantiu as qualidades necessárias na produção do livro. Depois vem o folhear, os olhos passeiam rápido pelas cores e traços e percebem um tom que se alterna entre suave e denso, a movimentação das personagens pelas páginas, as pistas de uma história que está guardada ali... é o trabalho de ilustração despertando a curiosidade, chamando o leitor para mergulhar nas palavras. É gostoso ver como nesse ponto as pessoas já se envolveram com o livro! Daí a Vanessa respira fundo, porque o trabalho do escritor vai ter que esperar até que a pessoa leia aquelas 80 páginas e volte a falar com a gente, para contar como foi essa convivência mais profunda com o livro. E as pessoas sempre voltam, gratas e encantadas! A história é uma aventura poética que traz questões que nos dizem respeito a todos, direta e indiretamente, e através de muitas camadas de leitura. Isso torna o livro querido entre crianças e adultos, leigos e profissionais de todas as áreas que toca. A indicação para o Jabuti 2016 foi e é recebida com alegria por nós, pelos colegas de profissão e leitores em geral – uma grata confirmação das qualidades que buscamos colocar no livro. Fico contente

de perceber esse mesmo tipo de recepção em outros trabalhos que fiz, não só no universo do livro (o *Silêncio* foi o meu segundo livro indicado ao Jabuti – o primeiro foi *Quando Blufis ficou em Silêncio*, editado pela Cia. Das Letrinhas), mas em outros contextos também.

#### **4. Historicamente, presenciamos um silenciamento da voz da mulher. Como o machismo presente na sociedade brasileira afeta o seu trabalho?**

A questão é certamente gravíssima, mas acredito que o problema seja muito mais amplo e profundo. Acredito que o que enfrentamos é uma imensa e irrestrita falta de escuta entre (quase) todos, que tem se agravado consideravelmente nos últimos tempos. Não só de homens em relação a mulheres, mas de cada um em relação àquilo e àqueles que são diferentes de alguma maneira (e nesse sentido, nós mulheres também temos, algumas vezes, caído na perigosa armadilha de inverter a opressão, o que é extremamente danoso à discussão que estamos propondo). É preciso ampliar a escuta e a compreensão, o colocar-se no lugar do outro e encarar a desafiadora tarefa de abrir mão dos nossos cómodos pontos de vista habituais, para ver o mundo e as relações segundo um modo novo e descondicionado. É preciso estar presente e com o amor aumentado para acolher a diferença e a dificuldade, e assim promover o encontro real. É a partir dele que essas relações podem ser transformadas. Vejo o meu trabalho como ferramenta de busca pessoal dessa transformação de olhar. Mas também o vejo como ferramenta de comunicação, de sensibilização do outro, um modo de propor essa outra visão e *co-mover* o outro a partir da fricção daquilo que o trabalho propõe e do que seu interlocutor já traz consigo de antemão. Não são poucas as vezes em que essa abordagem amorosa fala com muitas pessoas, de meios e com ideias diferentes. O trabalho é recebido de coração aberto e, muitas vezes, percebo a escuta aumentar nessas pessoas.

#### **5. O Brasil tem como um dos grandes desafios a democratização do acesso à literatura e, por consequência, a tarefa educativa de formar leitores. Como você compreende o papel da literatura na formação da criança? E, como ilustradora de literatura infantil, quais são suas sugestões aos educadores que pretendem trabalhar com suas obras?**

A formação de leitores é algo fundamental, que precisa ser cuidado com urgência e muito mais intensidade, alcance e qualidade do que vem sendo feito. A leitura é uma porta poderosa para o conhecimento e a liberdade. A criança é leitora por excelência: ela está o

tempo todo atenta ao que acontece à sua volta, procurando aprender a ler e compreender o mundo em que se insere – e ela realiza essa tarefa frequentemente com mais prontidão e de maneira mais ampla do que o adulto. Portanto, não se deve pensar a literatura infantil como um prelúdio, um facilitador para atrair o leitor iniciante, que mais tarde irá se dedicar à “verdadeira literatura”. Ao contrário, a criança quer ser desafiada, quer se sentir intrigada, convidada ao jogo que todos estão jogando – ninguém gosta de brincar se for “café-com-leite”. O chamado livro infantil (que eu e muitos outros autores preferimos chamar de livro ilustrado) precisa ser compreendido – e criado – desde o princípio como literatura plena, precisa ser interessante para a criança e para o adulto. Se o adulto que está mediando as primeiras leituras não estiver interessado no livro, a criança também não estará. Se o adulto, ele mesmo, não for um leitor, não poderá inspirar a leitura. Se a criança não estiver em contato com outros leitores, de todas as idades, dificilmente vai se lembrar da leitura como algo para incluir na sua vivência. Então, eu acredito que todos nós – pais, mães, avós, tios, primos, amigos, professores, desconhecidos lendo no ônibus a caminho do trabalho, etc – somos educadores e formadores. Como autora (e aqui incluo a escritora e a ilustradora), acredito que meu papel está não só em criar livros interessantes para todos, mas em levar o meu amor pela leitura aonde quer que eu vá – num mural que eu faça em um lugar público, numa oficina que eu esteja ministrando em uma biblioteca, nos encontros com meus sobrinhos e primos, no banco da praça, etc). Quando nos colocamos dessa maneira, verdadeiramente entregues ao que estamos fazendo, percebemos que todos a nossa volta se interessam pelo que estamos propondo, se envolvem profundamente e se tornam também propositores. Essa postura ativa é fundamental para que o aprendizado aconteça.

**6. Diante do panorama da arte brasileira atual, o que você vê? Que artistas você tem acompanhado? Gostaríamos que você nos falasse um pouco sobre suas principais inquietações e estímulos em face da produção artística – sobretudo ilustração de obras literárias – brasileira contemporânea.**

Temos visto uma profusão enorme de artistas trabalhando. Como em toda ação humana, se vê de tudo, comprometimento (ou não), coisas que nos movem (ou não)... Mas é bom ver como o espaço de expressão cresceu. E ao mesmo tempo, alarmante

perceber que esse espaço, neste mesmo instante, está ameaçado e perdendo território de discussão e criação com liberdade – a passos largos. Temos visto, com igual força, proposta e censura. Neste momento, é vital que o artista se coloque com todo comprometimento a criar uma obra real, que por si mesma garanta o espaço da arte numa sociedade cada vez mais dedicada ao enaltecimento do “eu” e menos tolerante ao outro. A arte deve inspirar essa sociedade a ampliar sua compreensão do mundo. Os artistas que me movem são os que estão trabalhando com tudo o que têm, os que estão compreendendo sua ação artística como proposta de encontro e transformação, que estão olhando para o espaço público como lugar de reunião e aprendizado – levando até ele um trabalho consistente. Mas não falo de trabalhos que, pretendendo ser práticos, na verdade se pautam num discurso frouxo, na explicação e na discussão teórica superficial do que a arte deveria ser e propor. A ferramenta da arte é por excelência a ação: o desenho, a pintura, a música, a atuação, a dança, o vídeo, a palavra-matéria... uma lista enorme de recursos, que precisam ser usados com excelência, e através dos quais se pode de fato provocar o interlocutor para fora do seu estado passivo cotidiano.

No universo do livro ilustrado, temos grandes autores propondo experiências ousadas de reinvenção do objeto e da linguagem - e o mundo está olhando com atenção para eles: não é à toa que recentemente o Brasil foi homenageado em uma das feiras mais importantes de literatura do mundo, a Feira de Bolonha, e um brasileiro ganhou o prêmio mais importante do mundo de literatura infantil. No que diz respeito ao livro, me interessam os autores que o estão explorando em toda sua complexidade, que se ocupam de que tenham consistência como literatura, que compreendem palavra e ilustração ambas como linguagem e matéria a um só tempo, que convidam o leitor a despertar também para a materialidade do objeto e ressaltam ou transgridem sua estrutura original. Também procuro acompanhar o trabalho educativo fundamental que eles têm realizado, desenvolvendo e propagando através de seus livros, cursos e exposições o conhecimento sobre o fazer e a história do livro ilustrado, para leitores, autores, editores e educadores. Eu poderia, felizmente, citar muitos nomes, com a certeza de deixar muita gente boa de fora. Então vou citar apenas um, como uma homenagem e um agradecimento, de uma autora ousada, consistente e comprometida, que nutriu meu imaginário de leitora e autora, desde a minha

infância até agora, e que, infelizmente, perdemos neste mês: Ângela Lago. Que sua obra vasta, generosa, exigente e formadora possa sempre nos inspirar a seguir adiante com os caminhos que ela abriu.

**7. O que você acha dos escritores brasileiros contemporâneos? Ou, afastando a pergunta de nomes específicos, para pensar a literatura brasileira atual como um todo: o que você vê?**

Vejo um movimento precioso e fértil de criação, que, de maneira aparentemente contraditória, foi gerado pela crise do mercado editorial. A diminuição da potência das grandes editoras nos últimos anos, fez com que os autores investissem sua energia nas publicações independentes. E nesse lugar fresco e descomprometido com as relações comerciais, o livro tem sido criado com grande abertura e ousadia. O autor de palavras e/ou imagens tem se apropriado do seu objeto livro em todas as suas nuances. E o leitor tem olhado para esse autor com respeito e admiração, tem ido até ele para conhecer e consumir seu trabalho. Vemos constantemente surgirem e se ampliarem as feiras de publicações independentes, que contam com um público cada vez mais diverso e uma produção cada vez mais rica. É um movimento maravilhoso de se observar e que há de crescer e se potencializar, propondo uma real transformação da produção literária nacional.

**8. Você está ilustrando algum livro no momento? Possui projetos que envolvam outras linguagens?**

Acho que eu não me arrisco muito se disser que todo autor está sempre trabalhando em algum livro! Eu tenho sempre vários livros em etapas diferentes... Um que acabou de sair da gaveta, um que acabou de voltar pra lá, outro que ficou pronto, um em produção, uma dezena no que eu chamo “estado de semente” (pequenas ideias, intenções, inspirações, investigações que podem se tornar livros). Cada um tem sua especificidade e seu tempo, que eu procuro respeitar como sagrados.

Também estou sempre envolvida com projetos de outra natureza. O meu trabalho pessoal de ateliê que, com frequência é dedicado ao livro e ao desenho, é um trabalho bastante solitário. Eu aprecio – e cultivo! – muito essa solidão criativa, mas também gosto de cultivar o trabalho colaborativo. O trabalho que acontece em relação, no encontro com o outro, me alimenta muito, porque me leva para outros lugares, a que eu nunca chegaria

sozinha. Nesse sentido, tem me apaixonado muito a criação colaborativa de projetos murais em espaços de grande circulação (onde não só os artistas envolvidos, mas também o público participa da criação) e o teatro, em muitas das suas frentes (atuação, concepção de cenário e figurino, arte gráfica, sombras chinesas, bonecos, luz, investigação para processos criativos colaborativos, etc). Também tenho me dedicado a oficinas, trabalhos de design (sobretudo acompanhando parceiros em suas necessidades como autores, na diagramação e criação de projetos gráficos) e até mesmo projetos de animação. Alguns desses universos são muito novos para mim, como o teatro e a animação, mas tenho encontrado, como parceiros e mestres, profissionais tão experientes e generosos nessas áreas, que o meu trabalho, como um todo, cresce muito nessas situações, porque o aprendizado é enorme. Por exemplo, meus dois últimos livros estão intimamente ligados às minhas experiências recentes com o teatro. Se o mergulho nessa pluralidade de linguagens é feito com comprometimento pelo artista, qualquer trabalho que se realize funciona como catalizador de todos os trabalhos, mesmo que a princípio ele pareça se envolver com projetos desconexos.

### **9. Alguma consideração final?**

Que todos possam ler, ir ao teatro, ao cinema, a exposições de arte e ali encontrar trabalhos feitos com comprometimento e liberdade. Que possam se aproximar de todas as formas de arte com o espírito crítico, ativo e disponível. A arte é um fazer humano que questiona o próprio fazer humano. É a ação de um ser que se compreende como parte de um todo maior, que está muito além de tudo o que é humano e que por isso abarca, acolhe, exige. Garantir esse espaço de troca, transformação e percepção é um trabalho e uma necessidade de todos.

## OBJETIVOS E POLÍTICA EDITORIAL

A Revista Científica/FAP é uma publicação semestral do Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da UNESPAR.

Criada em 2006 a publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por Mestres e/ou Doutores em duas formas de chamadas: Dossiês Temáticos e Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte e Tecnologia, Cinema, Dança, Música, Musicoterapia e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais.

## SUBMISSÃO DE ARTIGOS

A Revista Científica de Artes / FAP, periódico eletrônico de acesso livre e sem exigência de taxa de submissão ou publicação, recebe artigos de cunho artístico-científico com para dois volumes ao ano, conforme temática estabelecida pelos editores convidados de cada número (detalhes da chamada atual abaixo). A publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por Mestres e/ou Doutores em duas formas de chamadas:

a) Dossiê Temático, com período e tema previamente definidos;

b) Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte e Tecnologia, Cinema, Dança, Música, Musicoterapia e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais. Artigos fora do domínio das Artes serão automaticamente recusados.

## INSTRUÇÕES PARA AUTORES

As contribuições devem ser enviadas diretamente pelo sistema de submissão de periódicos da UNESPAR, formato Word, com extensões “doc” ou “docx”. Só serão aceitos trabalhos enviados com as devidas revisões gramatical e ortográfica; cabe destacar que a tradução de título, biografia e resumo para a língua estrangeira são de responsabilidade do(s) autor(es). O artigo deverá ser enviado sem qualquer identificação de autoria no

documento anexado, pois autoria e coautorias devem ser indicadas no cadastro do texto, no sistema de periódicos da UNESPAR. A biografia deve ter de 3 a 4 linhas e ser incluída apenas no sistema, contendo dados pessoais do autor com link para o currículo lattes; o texto precisa enfatizar o vínculo institucional e as formações acadêmica e/ou artística. Não serão aceitos artigos de Mestrados, mesmo que tenham sido escritos em coautoria com seus orientadores.

Os textos enviados na seção de Artigos devem ser inéditos, bilíngues ou escritos em uma das seguintes línguas: portuguesa, inglesa ou espanhola, e estar de acordo com a linha editorial da Revista Científica/FAP. Os textos devem conter no mínimo 16 e no máximo 22 páginas, incluindo referências e folha de rosto. Serão também aceitos textos expandidos e atualizados, originalmente apresentados em anais de congresso, desde que haja menção em nota de rodapé na primeira página.

## **RESENHAS**

O periódico publica resenhas de livros, documentários e outros formatos na área de Artes. O texto deve ter de 2 a 4 páginas (máximo 2000 palavras).

## **ENTREVISTAS**

As entrevistas devem ter no máximo 10 páginas, contendo um cabeçalho na primeira página com informações sobre a pessoa entrevistada, o enfoque, a data e o local. Deve constar o nome e um breve currículo em nota de rodapé sobre o entrevistador.

## **FORMATAÇÃO**

**O artigo deve iniciar com folha de rosto contendo:**

- Título em negrito (com ou sem subtítulo);
- Resumo em língua vernácula (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);

- Palavras-chave em língua vernácula, separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado. Exemplos: Vocabulário Controlado USP; VCB das Bibliotecas do Congresso Nacional, BNDigital da Biblioteca Nacional.
- Título em língua estrangeira (com ou sem subtítulo)
- Resumo em língua estrangeira (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);
- Palavras-chave em língua estrangeira separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado.

**Os trabalhos devem ser digitados em Word e devem seguir as diretrizes abaixo:**

- Texto escrito em fonte Arial, tamanho 12, justificado e em entrelinhamento de 1,5 cm;
- Notas de rodapé, quando necessário, fonte em tamanho 10, justificado e com entrelinhamento simples;
- Parágrafos com recuo;
- Espaço duplo entre partes do texto;
- Páginas configuradas no formato A4, com numeração.

**CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO**

Nas citações de até três linhas, feitas dentro do texto, o nome do autor deve ser citado entre parênteses, pelo sobrenome, em letras maiúsculas e separado da data da publicação, por vírgula. A especificação da(s) página(s) deverá seguir a sequência de data, separada por vírgula e precedida de “p.”, como em (SILVA, 2000, p. 100), por exemplo. Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses, “como Silva (2000, p. 100) assinala...”. As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento, (SILVA, 2000a, p. 25). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos os nomes poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000, p. 17); quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de et al.

(SILVA et al., 2000, p. 155). As citações com mais de cinco linhas devem ser destacadas, ou seja, apresentadas em bloco, em fonte tamanho 10, espaço simples e com recuo de parágrafo de 4 cm.

## **REFERÊNCIAS**

As referências devem conter informações de todos os autores, sites, imagens, textos sem autoria, notícias entre outros materiais utilizados/citados na pesquisa, para que o material utilizado como embasamento da pesquisa seja identificado por quem leia o artigo no site de periódicos da UNESPAR.

## **ILUSTRAÇÕES**

As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, PNG ou GIF, diagramadas no arquivo do texto e enviadas em arquivos separados, como documento suplementar, durante o processo de submissão do artigo. Cada arquivo de imagem deve ter no mínimo 100 e no máximo 300 dpi.

O uso de imagens em geral tem que ser acompanhado de uma legenda constando fonte, nome do autor, local (no caso de fotografias) e data.

## **PRODUTOS AUDIO VISUAIS**

Os arquivos audiovisuais podem ser submetidos como documentos suplementares nos formatos MP3, MP4 ou AVI. Recomenda-se, também, o uso de materiais disponíveis no depósito dos arquivos de vídeo, no portal Internet Archive, de sons, no portal Petrucci Music Library, e de arquivos diversos em Domínio Público.

## **ÉTICA DA PESQUISA**

No caso da pesquisa envolver algum tipo de conflito de interesse, o autor deve fazer uma nota final, declarando que não foram omitidas ligações com órgãos de financiamento. Da mesma forma, deve-se citar a(as) instituição(ões) de vinculação do(s) autor(es). Sugere-se, para artigos resultantes de pesquisas envolvendo seres humanos, informar os procedimentos éticos estabelecidos que tenham passado por Comitê de Ética em Pesquisa. Essa informação deve ser indicada em nota de rodapé.

## **AVALIAÇÃO**

Os artigos recebidos serão previamente avaliados pelo Editor da Revista. Aqueles que estiverem fora dos critérios editoriais serão devolvidos e os demais, encaminhados aos pareceristas para avaliação. A análise será realizada sob a forma de parecer formal. Todo processo é feito dentro do regime de anonimato, ou seja, sem que autores e pareceristas tenham ciência um do outro. Feita a análise, a equipe editorial entrará em contato com o autor por e-mail para comunicar se o seu artigo foi aceito ou recusado. No caso de haver modificações sugeridas pelo parecerista, o autor deverá atendê-las, tendo um prazo máximo de 15 dias para retornar o trabalho por e-mail.

Os trabalhos serão avaliados quanto aos conteúdos teórico e empírico, à coerência e ao domínio a partir da literatura científica. Também pela contribuição para área específica, atualidade do tema, estrutura do texto, metodologia e qualidade da edição. A Comissão Editorial poderá solicitar reformulações e dar sugestões. E uma vez reformulado, haverá uma conferência realizada pelo editor que emitirá um parecer final.

## **DIREITOS AUTORAIS**

Os autores detêm os direitos autorais, ao licenciar sua produção na Revista Científica / FAP, que está licenciada sob uma licença Creative Commons. Ao enviar o artigo, e mediante o aceite, o autor cede seus direitos autorais para a publicação na revista.

Os leitores podem transferir, imprimir e utilizar os artigos publicados na revista, desde que haja sempre menção explícita ao(s) autor (es) e à Revista Científica / FAP não sendo permitida qualquer alteração no trabalho original. Ao submeter um artigo à Revista Científica / FAP e após seu aceite para publicação os autores permitem, sem remuneração, passar os seguintes direitos à Revista: os direitos de primeira edição e a autorização para que a equipe editorial repasse, conforme seu julgamento, esse artigo e seus metadados aos serviços de indexação e referência.

## **POLÍTICA DE PRIVACIDADE**

Os dados cadastrais, referentes a nomes, endereços e outros dados presentes no sistema de periódicos, serão utilizados exclusivamente para a publicação e não serão disponibilizados para outros fins ou a terceiros.