

Pedro Dolabela Chagas

“1970”
Arte e Pensamento

Ao amigo
Luís Emílio Pinheiro Naves

“1970”: Arte e Pensamento

Agradecimentos [6]

Apresentação: “1970” [9]

- A percepção de uma dobra histórica [12]
- Uso, função: a virada em direção ao “comum” [13]
- A quebra do cronótopo do “tempo histórico”; conceitos de *self-cause* e *autoprodução* [15]
- A simultaneidade dos tópicos [17]
- O novo equilíbrio dos valores [18]
- ... [19]

1. O mundo em rotação ao redor de “1970”: séries de descontinuidades históricas [22]

1.1. Apreensão da História Contemporânea [23]

- 1968 como um divisor-de-águas [23]
- Fracasso imediato e conseqüências de longo prazo [28]
- O fim da universalidade: política e teoria na década de 1970 [31]
- A organização do tempo subsequente [36]

1.2. Pensamento (o campo conceitual) [37]

- O “representationalismo”: a desconstrução [38]
- O “representacionalismo”: da desconstrução às políticas de minoria [43]
- A “revisão da *práxis*” [46]
- A “revisão da *práxis*”: Gadamer [48]
- A “revisão da *práxis*”: Kuhn [51]
- “Revisão da *práxis*” e “representacionalismo”: Hayden White [53]

1.3. Arte e história [59]

- Para quebrar uma tautologia por dentro: a “arte conceitual” e a crítica institucional [60]
- O outro lado do pêndulo: a arte “de massa” e a sua axiomática [64]
- A “lata de lixo da história” [66]
- “Arte urbana” [68]
- A “arte urbana” e o contínuo social [73]
- Anti-americanismo [77]

2. Valor e ética da distinção: “1800” visto à distância [80]

Corte epistêmico [81]

Juízos de valor [83]

2.1. Para mapear a estética-política de “1800”: quatro “tipos ideais” [85]

A “boa comunidade” [87]

O “lugar-doxa” [92]

O “poético” [100]

A “função-gênio” [105]

Para não inverter hierarquias [110]

2.2. “1800” como “longa duração”: continuidades e aporias [115]

A rejeição como intervenção [115]

A ética da distinção: a sua atualidade em sua “longa duração” [118]

A “religião da arte” como uma religião de fato [124]

Comunidades: o grande *loop* [127]

Hoje, desde “1800”: a política-epistemologia-poética-etologia da arte [129]

“1970” [133]

3. “1970”: Novos objetos, novos modos de descrição e análise [136]

3.1. A historicização da episteme e a redescritção dos objetos artísticos [137]

3.1.1. Premissas em evidência [138]

Novos cenários [138]

A visibilidade do presente [141]

História crítica [143]

Reações [146]

A grande inflexão [150]

Coda [153]

3.1.2. Arte: modos de usar [154]

Uso, função [155]

Novos objetos, portanto [156]

Literaturas [158]

Retórica [161]

Teoria geral e variabilidade específica [165]

Fato e conceito; “cultura” [166]

3.2. A complexificação dos objetos e dos padrões de observação e expectativa [169]

Descrição, explicação, interpretação [171]

Ordem [174]

Previsão [181]

Contingência e mudança; o *novo* [186]

As humanidades e as teorias da contingência [188]

O tempo causador de eventos e as suas conseqüências para a observação [194]

Política – e emergência? [202]

4. “1970”: Percepção-comunicação, Arte-etologia [204]

“Mente” e “consciência” (vs. “pureza”) [205]
Política-epistemologia: primeiro relance [209]
Deleuze: emergência e variação, entre a percepção do novo e a vida formada [211]
O que acabamos de ler? [223]
Dennett: consciência e linguagem [224]
Luhmann: da percepção da arte à arte como instituição [228]
Mais uma vez: o que acabamos de ler? [240]
Os “memes” e a emergência do *self*: a invisibilidade da circulação das atribuições [241]
A política como “desterritorialização”: para onde a arte te levará? [247]
Universalidade [257]
A crítica como construção (em sistemas de relações) [264]
“Fidelidade”: a arte e a política como eventos individuais-universais [265]

Redescrições [268]

Fato, experiência, evento (redescrição 1) [270]
Crítica de arte, crítica da cultura (redescrição 2) [282]

Referências bibliográficas [292]

Agradecimentos

Este trabalho foi escrito em Belo Horizonte, Palo Alto, Vitória da Conquista e Stuttgart. Ele esteve imerso nos contextos e experiências proporcionadas por quatro instituições profundamente diferentes entre si – no tamanho, na ambição, na região do planeta, nas áreas de produção... Ao longo de cinco anos e meio ele frequentou o rigor intelectual do Departamento de Filosofia da UFMG, a vida acadêmica intensa do DLCL da Universidade Stanford, as pequenas alegrias e frustrações do Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários da UESB e a fertilidade e imprevisibilidade do contato cotidiano com os músicos, dramaturgos, artistas plásticos, arquitetos, escritores e designers da Akademie Schloss Solitude, a maior *art residency* européia. É difícil dizer que este texto seja uma síntese destes lugares tão diferentes, mas todos eles participam dele em grande medida – os lugares e as pessoas, as pessoas ainda mais que os lugares.

O meu primeiro agradecimento é para a Virgínia de Araújo Figueiredo, e nem poderia ser diferente: por razões tanto profissionais quanto biográficas, sem o seu apoio e confiança – especialmente nos estágios iniciais da pesquisa – este trabalho jamais teria vindo à luz. Sem a sua presença constante e engajada ele dificilmente teria ingressado no Departamento de Filosofia da UFMG, com todo o sofrimento produtivo que ele impõe: meu trabalho teria sido impensável sem a atuação daquele departamento. Estendo então o meu agradecimento aos professores Rodrigo Duarte, Francisco Javier Herrero, Telma Birchall e Ivan Domingues, assim como a Olímpio Pimenta (UFOP), João Camillo Penna (UFRJ) e Maria Eunice González (Unesp/Marília), pela interlocução exigente que eles me ofereceram em momentos cruciais da elaboração deste texto. Gostaria, ainda, de deixar o meu agradecimento a Andrea Baumgratz, que, entre tantas outras coisas, foi o meu contato inicial com as duas agências que possibilitaram a minha dedicação exclusiva à pesquisa, no Brasil e no exterior: a Fapemig e a Capes, a quem deixo o meu reconhecimento.

Dentre todas as pessoas que participaram do desenvolvimento deste trabalho, em Stanford conheci em Hans Ulrich Gumbrecht o meu maior incentivador. A importância da sua interlocução foi intensa: Gumbrecht foi um interlocutor assíduo, interessado,

disponível, acessível, que dispensaria horas de trabalho a debater as minhas proposições, fazendo do meu ano em Stanford uma experiência intelectual única. À sua amizade continuada devo o meu agradecimento, que gostaria de estender, em Stanford, aos amigos Stephanie Schmidt, Florian Klinger, Alex Hampton, Philip Horky, Christopher Stroop e Margaret Tompkins. A eles eu acrescento a lembrança de Yasushi, Sachiko e Izumi, talvez para sempre distantes.

Na UESB deixo o meu agradecimento às colegas Marília Librandi e Lúcia Ricotta, que leram segmentos deste trabalho, assim como a tantos alunos que acabaram por “ouvi-lo” indiretamente. Na Akademie Schloss Solitude agradeço a Jean-Baptiste Joly, a Julia Warmers e a Antje Kallus pela interlocução que me levou a produzir algumas das sínteses que agora o organizam – Warmers e Joly, que hoje representam uma promessa forte de continuação deste trabalho...

Enquanto isso, nos últimos anos nasceram o Antônio, o Guga, a Camila, o Francisco, os dois Guis, o Artur, o Luca e o Bê. Algumas pessoas muito queridas morreram. Por aí afora o Zé e a Renata, o Bruno, o Emílio, o Nicinho e o Leandro, o Zé, o Jaba, o Pestana e o China, o Fred e o Pedro, o Derba e a Adélia, a Noélia e o Augusto, a Elisa e o Lilo, a Dani e o Pepe, o Baêta e a Ju, o David e a Karin estiveram em todos os lugares, fazendo um monte de coisas, trabalhando bastante e se divertindo mais ainda... E a Dani continua aqui – sentada no sofá da sala, tomando um copo d’água, lendo alguma coisa. Hoje a gente comeu macarrão no almoço.

Apresentação: “1970”

A leitura do passado estabelece as suas marcas temporais a partir do presente. É no presente que o olhar retrospectivo, na condição de produção, estabelece as fontes que explicarão o processo em observação: é do presente que os fatos passados são transformados em objetos de análise. O real revelado pela operação historiográfica já estava, pois, parcialmente implicado na pergunta que a motivava: ele é tanto o resultado de uma proposição quanto a própria condição da colocação da pergunta que lhe dá origem. O real é dado e produzido: nesta aporia subsiste a narrativa que o apresenta.

Documentos não são apenas “lidos”, portanto, mas *selecionados, agregados e distribuídos*: no nosso trabalho, autores de disciplinas diferentes se tornarão documentos. Argumentos de filósofos, cientistas, historiadores, teóricos de várias disciplinas, sociólogos, críticos, antropólogos e artistas serão apresentados aqui, de maneiras *grosso modo* diferentes da sua distribuição usual: se o nosso é um ato de *produção* de história, ao invés de acompanhá-los em seus contextos originais iremos reempregar os seus trabalhos – enquanto documentos – sob novas coerências, num rearranjo amplo. Nossa hipótese é a de que um período recente, situado ao redor e a partir de uma década (a de 1970), testemunhou uma descontinuidade forte na história do pensamento, numa revolução ainda em curso: descrever essa descontinuidade é o nosso objetivo. Mas uma dobra epistêmica não é nunca necessariamente súbita nem imediatamente definitiva; ela pode demorar a se configurar em meio a desenvolvimentos tateantes, ao longo dos quais ela conviverá com manifestações daquela outra episteme que, nalgum momento impreciso, passará a ser percebida como *anterior*. É bem este o estado atual do “campo epistemológico de 1970” (ou simplesmente “1970”), que vai se afirmando em meio à continuidade daquilo de que se diferencia. Daí que os cortes temporais sejam essencialmente incertos, pois ainda é fortemente presente, no campo das artes e da cultura, a episteme que “1970” torna anterior: aquela que Friedrich Kittler denominou de “1800”, nomenclatura da qual nos apropriaremos aqui. A simultaneidade de uma e outra ainda turva a detecção e apreciação da diferença: o que nos motiva a reconstruir os movimentos de “1970”, com as suas proposições tão diferentes

daquelas de “1800” (e tão simultaneamente presentes em vários campos do saber), é a vontade de iluminar esta nova época da história do pensamento em sua radicalidade e especificidade, e assim trazê-la definitivamente à luz.

Tal postura faz da nossa descrição uma apreciação *simpática* de “1970”, disposta em contraste com a insuficiência que a nova episteme revela em “1800”: com isso a nossa apresentação tem o objetivo de acelerar a sua absorção pelas humanidades, em geral, e pelas teorias da literatura e da arte, em particular – não para com isso descartarmos “1800”, mas para que o seu lugar na história do pensamento não mais lhe garanta, na atualidade, a posição de quadratura conceitual paradigmática para a análise do fenômeno artístico, posição que ele continua a possuir. A atualidade de “1800” deve passar para o juízo do caso: tal como Aristóteles pode, num caso específico, continuar atual, Kant também o pode, o que não elimina que ambos pertençam a padrões anteriores de pensamento. Torna esta discussão particularmente tensa a constatação de que a anterioridade de Kant implica, para muitos efeitos, a “antigüidade” de um sem-número de autores cuja produção se estende até meados do século XX, ou mesmo aos dias atuais: “1800” foi, de fato, “1780-1970”, ou mesmo, em muitos casos, um inquestionado “1780-2011”... O conteúdo polêmico deste trabalho está, pois, em privilegiar uma diferença que põe em questão a continuidade de padrões normalizados de pensamento.

Em nossa narrativa, a escolha das datas-corte de “1800” e “1970” foi influenciada inicialmente por Foucault e sua noção de *epistémê*, campo “onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade.” (FOUCAULT, 1995, 11) Se reconhecemos a influência do procedimento foucaultiano, há algo neste seu distanciamento, que resume a mudança epistêmica a “condições de possibilidade”, que nos afasta do seu tom: quando se está a observar uma mudança em curso, e não uma transição passada, novos modelos impõem *escolhas* que evocam, sim, algo da ordem de uma “perfeição crescente” do saber, pelo menos na medida em que novos padrões de descrição, explicação, interpretação e julgamento dos fenômenos querem parecer, aos olhos contemporâneos, mais abrangentes, completos, consistentes, coerentes e convincentes que os anteriores. Presenciar um câmbio epistêmico implica tomar posições, o que na verdade

revolve algo simples: se não se pode dizer que Copérnico foi melhor *em absoluto* que Ptolomeu, não se pode negar que a sua teoria impôs a *passagem a outra coisa*. Dizer que essa foi uma passagem a algo “melhor” não pressupõe um ajuizamento supra-histórico: tem-se apenas reconhecida a historicidade do pensamento, demarcada pela irrupção de perguntas que recriam a realidade, numa nova interface entre as teorias e os fatos.

“1970” se inicia nalgum momento dos anos 60, ou mesmo do final dos anos 50, mas da perspectiva das humanidades parece não ter havido marco algum a decretar “por si” uma inflexão histórico-epistemológica inconteste. Descrever a transição implica, então, selecionar e alinhavar séries de elementos dispersos, compondo um quadro panorâmico de uma revolução discreta – uma revolução cuja percepção se deu apenas *après coup*. Daí que o maior desafio seja mesmo o de caracterizar “1970”. Como estratégia, nossas seleções foram pautadas por problemas atuais dos estudos literários, com os quais este trabalho não para de dialogar, e por uma velha questão filosófica, que nos servirá como ponto de observação da mudança epistêmica: a questão das relações entre arte e política ou, mais precisamente, da arte como *factum* capaz de intervir nas disposições *políticas* do público que ela provoca *esteticamente* (perceptual, cognitiva e afetivamente). Tão velha quanto a *Poética* de Aristóteles, as relações entre *aísthesis* e pragmatização política serão o nosso guia de fundo: assim como o seu equacionamento em “1800” atualmente se mostra instável, as alternativas oferecidas por “1970” nos servirão como índice para a observação do câmbio paradigmático que queremos descrever – a mudança no equacionamento da complexidade de uma questão sugerindo-nos um meio de delinear uma mudança nos padrões gerais de pensamento.

Na falta de síntese que caracteriza o nosso momento intelectual (sintoma de um momento de transição) e na falta de um lastro institucional consolidado para uma investigação marcada por um componente de risco, optamos por produzir um acúmulo de referências organizadas dentro de seções e tópicos que procurarão dar coerência ao quadro histórico descrito. Se vale a pena antecipar os eixos pelos quais caracterizamos a emergência do “campo epistemológico de 1970”, eles compreendem *grosso modo* os itens a seguir.

A percepção de uma dobra histórica

Nossa narrativa se abre com a “revolução mundial” de 1968, a enorme e simultânea rede de movimentos políticos anti-sistêmicos que, mesmo quando direcionados a situações locais, provocaram um apelo generalizado pela transformação do sistema-mundo. Com seus impactos de longo prazo largamente determinados pelo fracasso das suas utopias, 1968 transformou a percepção comum da organização política da realidade, especialmente se o vímos como o vértice de um período que se origina no final dos anos 50 e se estende, aproximadamente, até 1973, quando a energia revolucionária finalmente se dissipa.

Decerto o intervalo entre 1968 e 1973 é aproximativo, conhecendo inúmeras variações locais. O ponto nodal é a sua caracterização como o arco que leva da verticalização quase simultânea das demandas radicais de agentes diferentes em diferentes pontos do planeta, ao cenário moldado, em 1973, pela interrupção do *boom* econômico do pós-guerra (com a aguda transferência de poder do setor produtivo para o financeiro), pela quebra da autoridade moral dos EUA (com Watergate e o Vietnã) e a diminuição do seu poder econômico relativo (eles não mais dirigiam a política-economia global, fazendo-a perder parcialmente o seu centro de gravidade), pelo sucesso da onda generalizada de demanda dos países do Terceiro Mundo pelo direito à auto-determinação (com as guerras de independência das ex-colônias européias e o primeiro choque do petróleo), pelo golpe de estado no Chile e pela Guerra do Yom Kippur (que consolidou a crise do Oriente Médio que chega aos nossos dias)... Entre as utopias iniciais e a crise sistêmica posterior, da explosão das reivindicações ao fracasso da revolução em transformar *radicalmente* a realidade, 1968-1973 mudou o modo como o presente era percebido – fazendo emergir uma nova sensibilidade quanto à política, a sociedade e a cultura.

Na condição de ponto de partida, a adoção daquele período histórico como fator de explicação da mudança epistêmica (que não se limitou à política, à sociedade e à cultura) nos ajuda a ordenar a sucessão do tempo e a classificação dos documentos – ainda que 1968 não seja suficiente para explicarmos “1970”. Mas mesmo que ele não preencha todas as lacunas, 1968-1973 foi *real* a ponto de provocar o tipo de “mudança da sociedade [que] permite ao historiador um afastamento com relação àquilo que se torna, globalmente, um passado.” (CERTEAU, 2007, 75) Aquele período inaugurou uma *diferença*, um crivo no tempo que tornou possível (e mesmo obrigatório) colocar “1800” à distância. Legítima

dispor 1968 como um marco inicial para a compreensão de “1970” a mudança, que então se opera, na relação com o real: mudam o pensamento e as práticas; com eles, mudam os próprios fatos. Com este tema abriremos o nosso capítulo inicial.

Uso, função: a virada em direção ao “comum”

A partir dos anos 60 – e aceleradamente a partir dos anos 70 – um número cada vez maior de estudos eruditos sobre manifestações artísticas “populares” é publicado. A recepção e o consumo são requalificados como *produção* (e não mera passividade), dentro de uma transição para uma abordagem funcional-pragmática da cultura pela qual as artes são apreciadas como *práticas* desenvolvidas em contextos específicos: não há mais arte “em geral”, mas sim práticas que subsistem em acoplagem com outras funções sociais, dentro de redes socialmente instituídas de produção e distribuição da informação.

A diminuição da importância da “autoria”, o entendimento da arte como fato cotidiano e o questionamento progressivo da noção de “obra” foram alguns dos sinais mais claros deste processo, mas eles contam apenas parte da estória. A partir dos anos 60, uma apreciação renovada da alteridade fez ver que as funções artísticas se estendem pela sociedade de modos que não haviam sido adequadamente compreendidos – ou mesmo observados – pelas teorias da arte anteriores. Tal sensibilidade foi paralela à quebra das pretensões ao valor, legitimidade e abrangência universais da Arte Moderna (e especialmente modernista), no exato momento em que se verticaliza a presença e importância da cultura “popular” nas sociedades ocidentais – e não apenas entre os seus estratos mais nitidamente “populares”. Na condição de conceito valorativamente orientado, a “Grande Arte” perde a sua universalidade, tornando-se uma forma *local* ou *parcial* de produção. Nos anos 70 os paradigmas estéticos que haviam sustentado aquela universalidade começam a ser historicizados, favorecendo o desenvolvimento de ferramentas analíticas para o estudo das práticas estéticas “comuns” em suas lógicas imanentes (e não mais apenas em oposição à “alta cultura”).

Foi neste ambiente, por exemplo, que o medievalista Paul Zumthor firmou o parentesco entre a poesia medieval e o cordel brasileiro. Feita para a *performance* pública, para ser *apresentada* e não *lida*, borrando a distinção entre autor e intérprete, jamais estimulando a intimidade própria à relação entre texto e leitor (por ser recebida

coletivamente), tocando o público através da fisicalidade da voz e do corpo do intérprete, a poesia oral produz impacto sensorialmente e não apenas “mentalmente”, como o supunham as teorias da literatura de “1800” – revelando a inadequação dos conceitos derivados das práticas literárias modernas para a análise da poesia medieval. Ao apontar a condição historicamente específica dos conceitos de “autoria”, “criação”, “auto-referencialidade da linguagem”, “texto” e tantos outros, Zumthor proveu uma prática artística “popular” de um arsenal conceitual e analítico adequado às suas propriedades imanentes, suprindo uma necessidade que não fora sentida pelas gerações precedentes.

Requalifica-se aí a divisão entre *high* e *low culture*, que tanto marcou o debate estético-político da Modernidade. Tal dicotomia se revela agora um *factum* conceitual originalmente europeu. Ainda que também noutros lugares o “povo” seja percebido como sócio-culturalmente “outro” em relação ao centro, que Gardel, Robert Johnson e Cartola tenham sido canonizados indica a existência de *lugares artísticos* diferentes, onde o intercâmbio histórico entre o *high* e o *low*, na inexistência do passado cortesão, obedeceu à dinâmica de classe, mais móvel e, por isso, mais permeável à alteridade. A música “popular” é talvez a arte que mais facilmente rompe as barreiras de classe, firmadas especialmente pela qualificação através da educação formal – como ocorre na literatura, na música erudita, nas artes plásticas e na arquitetura, onde a Escola fundamenta a formação do artista, condicionando-a sociologicamente e, com o tempo, generalizando-a geograficamente (o arquiteto é um profissional global por excelência). Sempre específica, a música “popular” demanda em cada contexto formas pontuais de teorização e análise, vindo a tornar-se, neste trabalho, a arte mais paradigmaticamente apta a destacar os limites do universalismo de “1800”.

O giro de “1970” em direção ao “comum” não foi apenas político, portanto: ele expandiu o universo artístico para além do sistema das artes de “1800”. Mas nota-se que ele não estabeleceu linhas divisórias, i.e., não veio “em detrimento de”: quando, ao longo deste trabalho, produzirmos transições abruptas da poesia (arte paradigmática de “1800”) para o *rock*, estaremos dando um salto entre elementos cuja franca heteronomia deve alavancar efeitos de adição, e não de eliminação. Estaremos buscando teorias que permitam cotejar uns e outros dentro de modelos comuns – os mesmos modelos sendo aplicáveis a universos, que, sociologicamente diferentes, deixariam de ser ontologicamente diferentes. Isso não é

fazer com que o “popular” se torne “bom”, mas apenas tão *difícil e complexo* quanto qualquer outra coisa – enterrando a dicotomia político-valorativa que inventou o “popular” pela apropriação de modelos descritivos que horizontalizem a apreciação do campo artístico. Tal objetivo será iniciado no capítulo 3 e desenvolvido no capítulo seguinte, numa tentativa de destravar *epistemologicamente* os impasses políticos das “lutas culturais” que continuam a permear o debate atual sobre a arte.

A quebra do cronótopo do “tempo histórico”; conceitos de *self-cause* e *autoprodução*

“1970” testemunha o desenvolvimento de uma nova sensibilidade histórica, localizada inicialmente em tentativas esparsas de historicização de pressupostos herdados do século XVIII, nas quais o resgate das origens era um meio para investigar a atualidade dos conceitos. Era o que se via, por exemplo, na escavação das origens romântico-alemãs do conceito de “literatura” por Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe (em *L’absolu Littéraire*, de 1978), que investigava a especificidade histórica da episteme estético-filosófica moderna – no momento mesmo em que o seu *status* se tornava incerto.

De forma ainda mais abrangente, a própria percepção do tempo estava em vias de se transformar. A historicização por Reinhardt Koselleck das concepções ocidentais de futuro demonstravam inexistir história “em geral”: se percepções do tempo (do passado, do presente e do futuro) e maneiras de narrar a história mudam em conjunto, teria caracterizado especificamente a temporalidade moderna a sua redefinição ampla do passado e dos processos sociais correntes sob o impulso do conceito moderno de “Revolução” (falaremos a respeito no capítulo 2). O mais notável é que Koselleck tenha chegado mesmo a objetivar esta presença da “Revolução” no cronótopo moderno, historicizando uma percepção do tempo que reinava incólume há duzentos anos – é notável o próprio fato de que ele a tenha *observado de forma distanciada*. O cronótopo historicista perdia assim a sua invisibilidade, passando a ser percebido como uma contingência histórica – o que significava, na virada dos anos 70 para os 80, que o presente se tornara subitamente maior do que o breve instante a separar um passado a ser deixado rapidamente para trás e um futuro para o qual se deveria acelerar.

Em parte, isso decorreu do esmorecimento da utopia como *métron* político: após o esfriamento do momento revolucionário de 1968 e sem qualquer “terra prometida” pela

qual lutar, a onipresença do futuro dá lugar à imersão no presente. Ao invés da crítica radical à atualidade em nome de uma alternativa melhor projetada num devir ainda incerto, a ação passa a ser pensada como um *processo* desenvolvido num *contexto*, dentro de um alcance temporal curto. Nas humanidades e nas ciências da natureza a novidade e a mudança são cada vez mais entendidas como processos e menos como a produção intencional da diferença – não mais necessariamente como resultados de uma ação (de um corpo sobre outro, de um sujeito sobre o ambiente) e sim como fenômenos pertinentes à autoprodução dos sistemas. Versões diferentes daquilo que hoje subsumimos como conceitos de *self-cause* começam a ser formulados como alternativa ao determinismo mecanicista, prevendo que princípios internos de causação emergem em qualquer sistema autoorganizador no decorrer do seu processo de gênese e estabelecimento, comandando a partir daí a sua autopoiese. Um organismo vivo (uma planta, uma cidade, um setor da economia...) deve ser capaz de se auto-organizar para preservar as suas estruturas sem se dissolver no ambiente: ele deve regular, mesmo que não intencionalmente (não há agente da ação), os seus padrões de interação com os estímulos externos. Um sistema complexo sobrevive apenas quando é flexível o suficiente para se adaptar sem perder a sua identidade global; para preservar suas estruturas, ele muda *conservadoramente*.

Conceitos de *self-cause* complexificam o tempo, fazendo convergir várias temporalidades na explicação da mudança através da conservação e da contingência. A mudança pode ocorrer rápida ou vagarosamente, previsível ou inesperadamente. A “emergência” se tornaria uma palavra-chave na descrição científica, mas antes mesmo da sua utilização pelos estudos da complexidade e pela teoria da evolução Gilles Deleuze já estudava o *sentido* e a autodiferenciação dos fenômenos de maneira semelhante: em 1968-9 o seu pareamento da “diferença” e da “repetição” como forças de transformação inerentes à história de um estrato, além da sua definição do “sentido” como uma relação emergente (contingente e contextual) entre a linguagem, os objetos, a percepção sensorial e a consciência, em conjunto mostravam que na sua filosofia a mudança e a causalidade não mais procediam da ação ou da causalidade externa. Assim como um sistema não controla sua própria *autopoiese* – devemos lembrar quão próximo no tempo ele está de Maturana e Varela – em Deleuze a mente não discerne ou controla por completo as suas próprias operações. Quando os seus conceitos embrionários de *self-cause* se mesclarem à perda da

utopia como uma referência para o pensamento político, ele e Guattari pensarão a política anti-sistêmica a contrapelo do conceito moderno de “Revolução”: em *O Anti-Édipo* e “Rizoma” a política não tem o *telos* e a “ação” como termos de referência; imersa no presente e na vida cotidiana, ela não mais remete primordialmente ao futuro.

Trazendo ruído para a permanência de “1800” como quadro conceitual majoritário, da perspectiva das teorias da arte e da literatura estas tópicas de “1970” eliminam o determinismo (e a *previsão*, sua contraparte analítica) como possibilidade heurística preferencial. Isso não leva a uma arremetida do ceticismo, mas sim à inclusão do acaso e da incerteza na problemática ontológica: ambos estão inscritos na origem e na autoprodução dos fenômenos, não mais remetendo apenas aos limites do conhecimento humano. Modelos analíticos voltados para a apreensão e interpretação do específico são elaborados, nos quais o singular é cada vez menos submetido à generalização. Se as teorias universais de “1970” precisam compreender a aparição da singularidade, elas não o farão pela generalização, mas pela detecção de *funções* que permitem, a partir de si, a produção da multiplicidade: nenhuma generalidade apaga a especificidade do singular.

A simultaneidade dos tópicos

Cada um dos temas comentados nesta introdução tem uma história específica, que não será reconstituída neste trabalho: interessa-nos a renovação de cada um deles, e em especial a sua simultaneidade em “1970”. Traçar a suas histórias específicas levaria a regressões em abismo: em relação aos conceitos de *self-cause*, não estariam eles presentes em Darwin (como Daniel Dennett nos faz crer)?; quanto à quebra do tempo histórico, não estaria ela implícita nas críticas ao progresso de Nietzsche (ou mesmo no *Frankenstein* de Mary Shelley)?; quanto ao interesse pelo “popular”, não viria ele de Benjamin ou de Bakhtin, sendo talvez uma faceta recorrente, desde finais do século XVIII, da relação da intelectualidade com as camadas “populares” das sociedades ocidentais em processo de modernização? A história de cada tópico pode assumir um traçado longo e tortuoso, ao passo que o nosso interesse recai sobre o efeito provocado pela força que cada um deles e que todos eles, em conjunto, assumem em “1970”: se a reemergência de cada um deles já é por si merecedora de destaque, a sua emergência simultânea, vista retrospectivamente, o é ainda mais. Ela teria sido suficiente para fazer de “1970” exatamente o terremoto

intelectual que o período *não* foi, pois, ainda que a efervescência dos anos 70 seja muito lembrada, tem-se a impressão de terem sido raros os autores a cotejar todos aqueles movimentos ao mesmo tempo. Talvez pela compartimentação do saber acadêmico, em “1970” as proposições vindas da filosofia, da ciência e das humanidades encontraram poucas sínteses comuns: por isso a nossa construção apela a uma transdisciplinariedade radical, não reconhecendo qualquer barreira acadêmica. Baseia-se nisso a nossa relação com a filosofia: na virtualidade das relações que ela consegue estabelecer entre fatos e conceitos, a filosofia é o *lugar* privilegiado para a observação de semelhanças, disjunções e convergências entre discursos que são contíguos no tempo, mas dispersos pela paisagem intelectual. Tal como acontece em *As Palavras e as Coisas*, a descrição de um horizonte epistêmico só pode ser feita filosoficamente.

O novo equilíbrio dos valores

Como estratégia de demonstração do corte epistêmico de “1970”, da perspectiva deste trabalho importa estudar a perda de legitimidade das categorias estéticas de “1800”. O nosso capítulo 2 falará sobre isso; por ora, antecipamos a sua intenção de mostrar que a quebra da segurança do quadro valorativo que guiou a afirmação da arte como um sistema social autônomo (a partir do século XIX) não decorreu apenas da democratização política impulsionada por 1968. Se fosse esse o caso, poder-se-ia, talvez, tratá-la como populismo; outro cenário desponta se as contradições entre o universalismo de “1800” e a sua falta de inclusividade forem localizadas dentro do seu próprio aparato conceitual. O universalismo da “Grande Arte” não foi, a rigor, politicamente “ruim” (pelo contrário, ele foi compreensível e justificável), mas sim politicamente *contraditório*: declaradamente universal, ele fomentou uma endogenia (estética e política) que, no fechamento da arte como sistema, estabeleceu padrões etológicos rígidos de pertencimento e exclusão do público. O universalismo político da “Grande Arte” entra, pois, em contradição com a sua prática: se escavarmos as origens dessa contradição dentro do quadro conceitual que a fundamentou como instituição e sistema, poderemos fugir às aporias das discussões regidas por juízos de valor consolidados ao redor da apreciação dos objetos acabados, dos tipos particulares de obras de arte.

Juízos de valor freqüentemente envolvem a atualização pontual de distinções *a priori*. Investigar a legitimação dessas distinções serve para destravar os lugares-comuns que paralisam o debate sobre a *low culture* e o estado atual da “alta cultura”. Muitas destas noções resistem não por serem verdadeiras, mas sim institucionalmente *fortes*, compondo quadros conceituais profundamente inscritos em expectativas e práticas. O nosso capítulo 2 não se dirige contra “1800” em si, mas à sua atualidade forçada, especialmente porque a sua preservação institucional oblitera a compreensão das próprias produções herdeiras do sistema das artes de “1800”: o compromisso conceitual com a “universalidade” ilude o observador quanto à transformação atual da “Grande Arte” num setor profissionalizado, demarcado por expectativas autocontroladas, num forte descompasso – motivado internamente pelo seu fechamento enquanto sistema – com a “autonomia” e a “liberdade” entronizadas em “1800”. Tal crítica não implica menosprezo: a tarefa, que hoje se coloca, é a de buscar novos modos de equacionamento dos problemas de “1800”, agregando a democratização pós-1968 a modelos que descrevam a experiência estética em seu impacto político ou formativo cotejando, para tanto, a multiplicidade e imprevisibilidade dos impactos das diferentes artes sobre os diferentes públicos, e permitindo, através disso, a continuidade operacional da teoria e da crítica de arte sob novas bases. No limite, talvez seja possível que nos livremos da própria divisão entre *high* e *low*, que tanto onera a discussão sobre a arte, substituindo-a por modos de observação e descrição desvinculados do compromisso paradigmático com a valoração de qualquer arte em particular. Com este objetivo o capítulo 4 foi concebido.

Na expectativa de que as páginas seguintes ocupem agradavelmente o tempo do leitor, chamemos os autores convidados a narrar conosco a eclosão de “1970”.

...

Mas antes disso, uma última nota: é importante que, logo a partir do capítulo inicial, o leitor não perca de vista o nosso argumento central – é importante que os movimentos do trajeto não o desviem da unidade do propósito.

Prestemos, pois, o esclarecimento: é nosso objetivo propor, e demonstrar, que um grande corte epistêmico ocorreu em décadas recentes; como estratégia de contraposição historiográfica com a episteme anterior, falaremos de uma episteme de “1970” em oposição

à de “1800”. Cabe, portanto, exibir os modos de ocorrência histórica de “1970” e descrever os seus fundamentos, a comparação com “1800” sugerindo certa estratégia metodológica: isolar uma tópica da episteme anterior, para mostrarmos, posteriormente, como ela será redescrita em meio ao arsenal de pressões intelectuais e históricas que determinaram a emergência de “1970”. Trata-se de isolar um campo temático, em sua forma original de tratamento, para encontrar, no presente, as maneiras pelas quais ele passou a ser trabalhado.

O termo de comparação escolhido é a estética de “1800”, que será descrita, para os objetivos deste trabalho, na sua interface original entre a epistemologia, a política e a poética, dentro do contorno etológico que ela conferiu ao sistema da arte. Esta descrição servirá de base para a apreciação dos modos pelos quais “1970” redesenhou aquela política-epistemologia-etologia-poética da arte: atestar a sua originalidade apontará indícios que afirmem, solidamente, a diferença de “1970” em relação a “1800”.

Na nossa perspectiva, resgatar a interface entre a política, a epistemologia, a etologia e a poética no tratamento da arte pela estética filosófica é resgatar a complexidade original daquela abordagem, que não reconhecia a separação, consagrada apenas no século XIX, entre a filosofia da arte, de um lado, e a epistemologia e a teoria do conhecimento, de outro. Se, a partir do século XIX, a estética tomava como aliado preferencial o pensamento social e político, tal se deu pela sua necessidade, historicamente específica, de atribuição de função a uma arte que, agora autonomizada, perdera a autolegitimação que ela possuía sob a religião e o regime cortesão: a singularização da arte em relação às demais “verdades” socialmente sancionadas – a religião, a economia, a ciência, a técnica... – foi, sob um olhar historicamente distanciado, uma estratégia contextual de legitimação. Na contramão dessa tendência, ao resgatarmos a contribuição da epistemologia para a filosofia da arte estaremos repetindo o gesto inicial da tradição estética – presente em Kant, em Schelling, em Hegel... Resgatar o diálogo entre a estética e a epistemologia é retirar a estética da sua endogenia, i.e. da sua tendência, vitoriosa no século XX, de se processar como disciplina a partir do diálogo com a sua própria tradição e o seu próprio histórico de problemas: diante das transformações aceleradas no cenário intelectual, artístico e social que iriam dar origem a “1970”, insistir nessa endogenia é alienar o pensamento sobre a arte das demais instâncias de produção social, o que só continua sendo possível mediante a preservação de uma compreensão idealizada – ou mesmo “mística” – da arte. Este tema perspassa este trabalho.

Nas páginas seguintes, no momento devido, veremos que, pela epistemologia de “1970” – em suas implicações para a filosofia da arte – a dinâmica, o movimento e a transformação se estendem permanentemente a tudo; a natureza se historiciza; a complexidade singulariza a apreciação e a análise dos acontecimentos; teorias gerais prevêm a variabilidade dos fenômenos que elas cobrem; a imprevisibilidade se torna a expectativa-padrão da observação – sugerindo o fim do determinismo; a mudança é entendida como “emergência”, e não como a produção intencional do novo. Veremos que, pela teoria da subjetividade de “1970”, o *self*, em constante mudança, se processa de maneira largamente infraconsciente, revolvendo, ao mesmo tempo, um aprendizado simultaneamente individual e cultural; veremos que o *self* não é um “sujeito”, mas uma sucessão de estabilizações contingentes de recorrências historicamente determinadas; que tais recorrências podem ser alteradas pelo impacto de eventos externos (como a experiência da arte), mas que todo efeito depende das condições do evento, das características intrínsecas do objeto e da disposição momentânea do *self* ao vivenciá-lo. Por fim, veremos que, na política de “1970”, vive-se o impacto da revolução mundial de 1968, compreendida como um conjunto de transformações históricas que impactaram a história do pensamento; vive-se a quebra do historicismo, com a dissolução do cronotopo do “tempo histórico” e seu impulso à aceleração em direção ao futuro; molda-se uma nova percepção da atuação de comunidades e instituições na produção dos fatos sociais – fazendo com que a poética do modernismo se assemelhe a uma axiomática, destituída de “verdade” imanente; vê-se que o valor artístico é deslegitimado em suas pretensões à universalidade, tornado-se um índice de responsabilidade individual pelo juízo; que a democracia se impõe como um problema – a demanda pela remissão à totalidade do corpo social empurrando a “tolerância” ao limiar da atomização radical das opiniões, dos juízos, dos gostos; que os coletivos se tornam problemáticos – a unificação identitária sendo obrigada a cavar permanentemente a sua própria legitimação.

Mas tudo aparecerá, como dissemos, no devido momento. De saída, ao passarmos ao tratamento de “1970”, nos sentimos tentados a encontrar uma origem...

O mundo em rotação ao redor de “1970”: séries de descontinuidades históricas

“O mundo em rotação ao redor do ‘paradigma-1970’” é uma imagem que cabe explicar. Ela não quer insinuar que tal “paradigma” foi o centro em torno do qual o mundo girou, mas sim que foi a um mundo “em rotação” que o “paradigma” respondeu: um mundo em transformação acelerada, onde o *habitus* que estabilizava expectativas e valores parecia ruir com o passar das horas. Resgatar, desse mundo, traços pontuais aos quais o “paradigma-1970” respondeu é o objetivo deste capítulo.

Seus três planos distintos, mas relativamente interdependentes, são compostos por fragmentos selecionados da história geral da década de 1960 (centrada na data-corte de 1968), da história intelectual do período que se abre por volta de 1960 (e se estende pelo início dos anos 70), e da história da “Grande Arte” e da arte “de massa” da época. A seleção não teve qualquer pretensão à exaustividade, e muito menos em construir genealogias. Procuramos apenas discernir alguns eixos de problematização dos padrões de pensamento herdados de “1800”, na tentativa de moldar o “ar da época” responsável pelo turbilhão intelectual que, em “1970”, lhe ofereceria uma resposta. Trata-se de um retrato fragmentado dos anos 60, visando mostrar a fragilização, então ocorrida, de várias certezas do “longo século XIX”: as humanidades se tornam inseguras quanto aos seus procedimentos consensuais, as ciências da natureza são mitigadas em suas pretensões à verdade, a neutralidade axiológica é denunciada como mito, tal como o são os universalismos político, estético e cultural. A década de 60 anuncia a problematização do iluminismo que caracterizará “1970” e seus movimentos de historização da episteme e de crítica ao determinismo; acompanhar alguns momentos importantes da abertura desse processo é o objetivo geral deste capítulo.

Esse propósito comum não impediu que os três subcapítulos seguintes adquirissem funções diferentes dentro do projeto global deste trabalho. Enquanto as sessões sobre a

história geral procuram projetar uma diferença entre o sistema-mundo anterior e posterior aos anos 60 – sugerindo a atualidade de 1968 para a interpretação do presente –, os segmentos dedicados ao cenário intelectual acusarão limites, mostrando que a sua sabotagem do dogmatismo não nos parece suficiente para localizar, nas proposições dos autores selecionados, as origens da dobra epistêmica posterior. Por sua vez, a seção sobre a arte iniciará um debate (com a estética de “1800”) que não negará o seu caráter propositivo, em sua busca por modelos analíticos que mantenham uma relação mais estreita com o horizonte empírico de trocas socialmente instaurado por *qualquer* arte, e não preferencialmente pela “Grande Arte” – modelos que saibam cotejar a diversidade da empiria, abordando-a transversalmente. Desse modo a terceira seção deste capítulo aponta não para o passado, mas para o presente e o futuro do debate sobre a arte. Vale aí antecipar uma ressalva que não poderíamos enfatizar mais: ao privilegiarmos artes e agentes diferentes daqueles que foram paradigmáticos para a estética de “1800” – para através deles apontarmos os seus limites – em momento algum é nosso objetivo erguê-los como “fonte de autoridade” ou objeto de “respeito”. Não se trata de forçar a criação de um território externo à “jurisdição” da estética, para com isso bloquear a sua ação em nome do reconhecimento da especificidade do “outro”. Queremos, isso sim, dar início a uma tarefa mais complexa: a de produzir modelos que saibam cotejar qualquer arte, sem precisar partir, para tanto, de algum paradigma estético específico.

1.1. Apreensão da História Contemporânea

1968 como um divisor-de-águas

Em larga medida, o “paradigma-1970” responde a um quadro histórico conturbado, que agregava, a partir de finais dos anos 50, conflitos políticos e sociais vividos em cantos diferentes do planeta, e cujas ramificações vinham adquirindo uma abrangência sistêmica. Os eventos de relevo foram vários; para efeito de síntese, consideraremos a “revolução mundial” de 1968 como o epicentro daquele processo de transformação. Sem oferecer dela uma caracterização simples, este enunciado ajuda a situá-la na história moderna:

There have been only two *world* revolutions. One took place in 1848. The second took place in 1968. Both were historic failures. Both transformed the world. The

fact that both were unplanned and therefore in a profound sense spontaneous explains both facts – the fact that they failed, and the fact that they transformed the world. We celebrate today July 14, 1789 [and] November 7, 1917, or at least some people do. We do not celebrate 1848 or 1968. And yet [...] these dates are as significant, perhaps even more significant, than the two that attract so much attention. (ARRIGHI, HOPKINS e WALLERSTEIN, 1989, 97)

Encapsulados nesse parágrafo estão vários dos motivos que caracterizam 1968 como uma data-chave da modernidade: o seu caráter não-planejado (descentralizado, difuso, multifacetado e imprevisível) mas ao mesmo tempo *mundial* (diferentemente de 1789 e 1917, 1848 e 1968 aconteceram simultaneamente em vários pontos do sistema-mundo); o seu fracasso imediato (a sua aparente incapacidade de provocar mudanças a curto prazo) e o seu sucesso de longo alcance (a sua capacidade, a médio prazo, de alterar as práticas e os temas da política institucional, de produzir resultados concretos para os agentes das reivindicações e de transformar o “horizonte de expectativa” político, i.e., o filtro pelo qual a política passaria a ser julgada). Em relação a esse último item reside a única disputa possível quanto à importância de 1968: uma imagem muito evocada sugere o seu fracasso puro e simples, no refluxo de uma maré de utopias pouco articuladas conceitualmente ou ingênuas demais para produzir qualquer impacto substancial. É preciso evidenciar a fragilidade desta caricatura.

De imediata importância foi o caráter simultaneamente local e global dos movimentos que, em conjunto mas dispersamente, deram corpo à revolução. Por mais não-coordenados que fossem, a simultaneidade dos conflitos sugere uma narrativa que os abarque numa perspectiva sistêmica:

The student, Black, and antiwar movements in the United States; the student movements in Japan and Mexico; the labor and student movements in Europe; the Cultural Revolution in China; and as of the 1970s the women’s movements; did not have identical roots or even common effects. Each one was located in political and economic processes shaped by the particular and different histories, and by the different positions in the world-system of the locales in which they arose and worked themselves out. Yet, by world-historical standards, they occurred in the same period and, moreover, they shared some common ideological themes that clearly set them apart from earlier varieties of antisystemic movements. (ARRIGHI, HOPKINS e WALLERSTEIN, 1989, 36)

No final dos anos 60, as motivações locais de movimentos inicialmente distantes no espaço eram, em parte, globalmente definidas como a atualização pontual de problemas

universais (questionar a autoridade de *um Estado* era remeter à imoralidade *do Estado*). Apesar do intercâmbio inconstante entre si, os movimentos remetiam à escala global, criando redes de identificação – como aquelas entre a militância negra norte-americana e os grupos guerrilheiros das ex-colônias européias – que, ao propugnarem novos padrões político-normativos, propulsionaram uma revolução de fato mundial – ainda que não programada.

A guerra do Vietnã projetava um ponto de organização, um foco de legibilidade para uma geopolítica que, em meados dos anos 60, ainda era nova. Apenas com o Vietnã a organização do mundo pós-1945 através da predominância política, institucional e econômica dos EUA ganharia uma hermenêutica anti-sistêmica, pois apenas o Vietnã, ao quebrar a legitimidade moral da ação internacional americana (que fora sacralizada após o seu papel reconhecidamente positivo na Segunda Guerra Mundial), cristalizaria numa única imagem (carregada de *momentum*) a crítica à nova ordem. Ao mesmo tempo a política anti-sistêmica constituía uma “nova esquerda”, neste processo de reorganização simbólica da ordem mundial: enquanto as revoluções vitoriosas (1789 e 1917) haviam levado à implementação de um quadro institucional (inicialmente) em sintonia com as expectativas revolucionárias, enquanto 1848 dera origem aos primeiros movimentos programaticamente anti-sistêmicos (socialismo e anarquia), 1968 recusará tanto a direita quanto a esquerda existentes. Num sentido quase anárquico, toda instituição dominante foi criticada, “[exposing the] limits and dangers of the establishment and consolidation of bureaucratic structures by the movements themselves, and this was new.” (ARRIGHI, HOPKINS e WALLERSTEIN, 1989, 37) Esse posicionamento seria estetizado no “É proibido proibir”, *slogan* que rejeitava *todas* as alternativas institucionais disponíveis, pressionando pela reformulação dos programas e práticas da esquerda. À diferença dos movimentos anti-sistêmicos anteriores, 1968 se bateu violentamente “contra los logros de la ‘vieja izquierda’ – la socialdemocracia, el comunismo – sobre la base de que eran fuerzas dominantes del sistema capitalista, desentendidos de los sectores más desposeídos de la sociedad.” (ARRIGHI, HOPKINS e WALLERSTEIN, 1999, 14) Isso explica parte da tensão específica aos anos 60: a simultaneidade do ressurgimento virulento de um ideário de esquerda que, apesar de evocar imagens e noções caras à esquerda tradicional, denunciava a sua queda na rotinização. O caso francês é notório: os novos movimentos desprezaram a

“velha esquerda”, que os recebeu com ressentimento e insegurança (ao ver acabar o seu monopólio do discurso de oposição). O PCF se opôs frontalmente, então, à onda de manifestações, trabalhando *junto ao governo* para por fim ao Maio de 68: “El increíble aumento salarial que pidió y obtuvo la izquierda en Grenelles le quitó toda fuerza combativa y poder de convocatoria al movimiento estudiantil y llevó al Mayo Francés a un final repentino.” (ARRIGHI, HOPKINS e WALLERSTEIN, 1999, 17)

Algo do recuo da esquerda tradicional diante dos movimentos de 68 se deveu ao seu caráter imprevisível – à sua inadequação à idéia da revolução como um movimento organizado e planejado de reversão da atualidade, motivado por pressões econômicas e pelo desejo de incremento da liberdade política. Esta quebra de expectativas quanto à proeminência da economia veio atrelada ao foco em questões até então imprevisíveis pelo debate ideológico e pela política partidária: com a agenda política das mulheres, dos jovens, dos negros, com a ecologia, o pacifismo, a sexualidade, em sua temática explicitamente *cultural* 1968 não parecia se encaixar na mesma linhagem de 1789, 1848 e 1917 – especialmente com a sua eclosão numa época que vivia a culminância de um processo de crescimento econômico vertiginoso: “Los movimientos de 1968 no tuvieron un origen económico claro [...] ya que el mundo [...] se encontraba al final de un prolongado boom que duraba desde el final de la segunda Guerra Mundial. Fue más un movimiento de contenido político, cultural y moral.” (SEMO, 1999, 10) Na interseção entre política e cultura aqueles movimentos se estetizaram fortemente, ao fazerem confluir entre si a arte, a política e a proposição de modos de vida ética e esteticamente diferenciados: é nesse sentido que os *hippies* foram mais que seu ornamento lateral, ao formarem uma esfera coletiva de sentido colocada em oposição ao *ethos* identificado à normalização contemporânea da vida cotidiana.

Uma segunda quebra de expectativas quanto ao caráter programático das revoluções foi tão arrebatadora quanto a primeira. Decerto é possível reconstituir o cotidiano da história de maneira a fazer os eventos de 1968 surgirem como o clímax de movimentos que se consolidaram ao longo da década, mas mesmo tal reconstituição mostrará que a ebulição de 1968 escapou à agenda prévia de qualquer organização. Houve, entre os movimentos anti-sistêmicos dos anos 60, uma ênfase maior na *ação* do que noutros momentos da história revolucionária; produzia-se então tanta ação quanto debate ideológico e os

movimentos eram, desse modo, literalmente “movimentos”: “first there had to be a *movement*, that which moves[;] Action in common was not just a means, it was the core of the movement’s identity.” (GITLIN, 1993, 84-5). Em 1968 esse volume de ação – de movimentação –, que decerto já conhecera momentos de violência e desordem, transborda subitamente por todos os lados, fazendo com que, afinal, uma *revolução* aconteça – inesperadamente. Parece ter havido um progressivo aumento da tensão, sob a barragem de uma política institucional cuja inércia e lentidão gerava desconfiança quanto à sua disposição à mudança (processo que explica, por exemplo, o contraste entre a resistência pacífica de Martin Luther King, em sua tentativa de modificar a ordem a partir dentro dos seus padrões de funcionamento, e a subsequente violência do “nacionalismo negro” de Malcolm X). Quando a violência explode, também a contra-revolução já estava armada – e o surto revolucionário será breve, apesar que intenso. A revolução que surge inesperadamente desaparece rapidamente, numa rapidez que definirá o seu lugar histórico: a fulguração entre o seu aparecimento e desaparecimento reconfigurará o quadro geral de expectativas e possibilidades imaginativas; analogicamente, 1968 compartilhou com a obra de arte um caráter de “acontecimento”:

When 1968 exploded – in Columbia University, in Paris, in Mexico City and Tokyo, in the Italian October – [there] was no central direction, no calculated tactical planning. The explosion was in a sense as much of a surprise to the participants as to those against whom it was directed [but it] was powerful, shattering many authority relations. [...] the retreat of the powerful strata of the world-system and of the leadership of the old left antisystemic movements was real [and] the changes in power relations effected by the movements were not reversed. (ARRIGHI, HOPKINS e WALLERSTEIN, 1989, 103)

Na condição de “acontecimento”, uma obra de arte tem o poder de catalisar afetos e agenciar respostas inesperadas, reconfigurando a relação futura do público não apenas consigo, mas com *toda* a arte. De maneira semelhante, 1968 catalisou os afetos para os eventos do momento suscitando respostas profundamente dessemelhantes: basta pensar que o ano em que atletas negros norte-americanos tiveram suas medalhas olímpicas cassadas por terem-nas recebido com o gesto dos *Black Panthers* foi o mesmo em que Nixon foi eleito – o auge da violência revolucionária coincidindo, nos EUA, com um marco da reação anti-revolucionária. Seguindo a analogia com a experiência estética, na mesma rapidez com que os afetos foram sensibilizados para as tensões do momento essas mesmas tensões se

distenderam no retorno à rotina – 1968 teve a volta rápida à normalização como uma de suas características marcantes – sem que o evanescer do evento tenha significado o seu desaparecimento do horizonte histórico: tal como uma obra de arte altera a relação do público com a arte *em geral*, 1968 alterou os padrões judicativos com que a posteridade passou a interpretar a sociedade e a política.

Fracasso imediato e conseqüências de longo prazo

1968 “fracassa” pela reorganização que permite ao *status quo* preservar o poder (com a concessão de benefícios pontuais a grupos-chave e o combate feroz aos elos mais fracos da corrente) e pelas limitações dos próprios movimentos, ainda aferrados a duas “quimeras de la vieja izquierda. Una era la idea triunfalista de que el colapso del sistema era inminente. [...] La segunda, que existía alguna estrategia alternativa que, de ser adoptada y demandada por el ‘movimiento’, provocaría la ‘revolución’.” (ARRIGHI, HOPKINS e WALLERSTEIN, 1999, 42) A ambição da reversão radical da atualidade, objetivo de consecução impossível, foi um dos motivos da sensação de fracasso mesmo onde algumas conquistas foram, afinal, alcançadas.

Se a síndrome do fracasso explica porque o legado de 1968 é comparativamente menos evidenciado, Arrighi, Hopkins e Wallerstein preferem privilegiar as suas conquistas: a limitação do poder das potências Ocidentais e da URSS em patrulhar os países ao sul (que conquistaram maior poder de auto-determinação); o forte impacto de longa duração da mudança das relações de poder entre os diferentes *status-groups* (separados pela idade, raça, sexo, nacionalidade...); a mudança das relações entre o capital e a força de trabalho (o capital é diminuído em seu poder de controle sobre o operariado, passando a circular pelo mundo em busca de obediência e disciplina, num processo continuamente frustrado); por fim, a desconfiança generalizada em relação aos governos, com a diminuição da sua capacidade de comando e o aumento da desobediência civil (que se torna endêmica no mundo pós-68). (ARRIGHI, HOPKINS e WALLERSTEIN, 1989, 103-6) Essas transformações foram sintetizadas na expressão “redução dos gradientes de poder”, que Norbert Elias (ELIAS, 1997) utilizou para descrever a diminuição do poder relativo dos diferentes *status-groups* dentro dos estados-nação (homens em relação às mulheres, adultos em relação aos jovens, brancos em relação aos negros) e entre os diferentes estados-nação

dentro da cena internacional (o choque do petróleo marcaria o primeiro momento na História Moderna em que o centro foi confrontado diretamente pela periferia, seguido pela crise dos reféns na Embaixada Americana no Irã – momentos em que a periferia não apenas reagiu, mas *agiu* contra o centro). Paralelamente, a “redução dos gradientes de poder” revela como muitas das transformações capitais de 1968 se concentraram na ambiência privada – de mais difícil quantificação, mas não de menor relevância sócio-política.

A quase imediata sensação de fracasso se deveu mais às expectativas hiperbólicas do que à apreciação parcimoniosa das conquistas alcançadas – que, deve-se dizer, não trouxeram qualquer “solução” aos problemas que lhes motivaram: 1968 abriu crises (morais e políticas) jamais apagadas. Suas questões complexificaram o mundo, estando aí a marca distintiva dos dois segmentos distintos da história do segundo pós-guerra: enquanto o período entre 1945 e 1968 presenciou um esforço de redução da complexidade, de simplificação e de linearização do sistema-mundo, o eixo aberto em 1968-1973, que chega ao presente, traz a impossibilidade da estabilidade ou da síntese. A multiplicidade de elementos a serem coordenados no entendimento global da atualidade se torna extensa demais (no final do século XX, até o vegetarianismo será incorporado à moralidade anti-sistêmica), sem síntese à vista: diferentes movimentos têm histórias, interesses e agendas diferentes. Mas que a história tenha passado a ser narrada sob infinitos pontos-de-vista, que a singularidade tenha sido nela admitida, isso mostra que alguma democratização foi, sim, alcançada com a admissão de novos agentes a impor a legitimidade das suas próprias leituras do mundo: “nos anos 70 ‘política’ passou para o primeiro plano. Surgiram partidos e movimentos dedicados às chamadas ‘causas únicas’, com eleitorados constituídos por uma variável geometria de interesses [...] de foco bastante restrito, ocasionalmente fantástico. Na Grã-Bretanha, a Campanha pela Cerveja Autêntica (muito bem-sucedida) é um exemplo típico.” (JUDT, 2008, 489) A política a que Judt se refere é uma micropolítica: mesmo que cerveja não tenha se transformado num tema de relevância sistêmica, lembremos que a ecologia também foi, inicialmente, um tema pequeno e “parcial” (enquanto hermenêutica do sistema) – demorou para que o ambientalismo fosse acoplado à razão econômica e, daí, à geopolítica. A partir de “1970” as políticas do “pequeno” adquirem legitimidade, visibilidade e poder de mobilização, ocupando um lugar importante nas disposições afetivas da população: cada vez mais, a política se desloca do futuro para o

presente, do apelo à projeção de futuros comuns para “toda a população” (ou mesmo “toda a Humanidade”) para a lida cotidiana.

Essa mudança na prática política obedeceu a urgências de caráter histórico e teórico-filosófico: “these movements [take up] the existential dimension that cannot be reduced to the previous movements centered on the relation of production and/or class relation.” (KARATANI, 2005, 305) Ou seja, os micromovimentos responderam à incapacidade histórica da “velha esquerda” (em sua remissão exclusiva às estruturas sócio-econômicas “profundas”) em cotejar demandas cotidianas, num momento em que a vida se transformava aceleradamente. Mesmo que alguns movimentos amplamente representativos (como nas políticas de raça e de gênero) tenham oscilado entre o conflito aberto e a negociação com o *status quo* político (jamais primordialmente interessado em estabelecê-la), as micropolíticas “incorreram em ônus para as organizações tradicionais de esquerda.” (JUDT, 2008, 497) Em contraposição aos grandes ideais de “1800”, o descrédito das macro-organizações (em sua insistência em soluções de cunho totalizador) colaborou para que o pensamento político vivenciasse pela primeira vez, desde a reificação do cronótopo do “tempo histórico”, a dissolução da utopia como “projeto”, que passou a ser objeto de um descrédito crescente. Em contraposição à flecha do tempo permanentemente apontada para o futuro, “passamos a temer este futuro: não mais o vemos como um resultado do presente, antes o presente parece tornar-se onipresente. [...] as condições de destemporalização insinuam não um tempo que progride, mas um presente que cada vez mais domina o cenário contemporâneo.” (GUMBRECHT, 1998, 138-9) Esse bloqueio do futuro fez a imaginação política se voltar à ambiência do prosaico: anteriormente à quebra do cronótopo do “tempo histórico” (sobre o qual falaremos no próximo capítulo) obras políticas intituladas *Paixão* (de Roberto Mangabeira Unger) e *Felicidade* (de Eduardo Gianetti) seriam impensáveis. Como insiste Mangabeira Unger (UNGER, 2001), o próprio conceito de felicidade no trabalho escapava à hermenêutica política tradicional que, ao pensá-lo sob os referenciais do servilismo ou do valor de troca, não previa o seu potencial politicamente transformador. Objetivar esse mesmo potencial nos atos de consumo, tal como o fizeram Michel de Certeau, Kojin Karatani e Gilles Lipovetsky, seria tomado como piada.

O fim da universalidade: política e teoria na década de 1970

A partir da década de 1970 as teorias anti-sistêmicas originadas no terremoto utópico da década anterior se sedimentam, num processo de autoreflexão iniciado após o desaquecimento dos embates (com o seu momento de máxima radicalização em 1968) e concomitantemente à perspectiva de um conflito mais prolongado e menos promissor do que a utopia fizera crer – um conflito que teria que ser rotinizado, forçosamente. A violência nunca mais desapareceria de vista, tornando-se endêmica. A internalização do conflito – a sua transformação em fato cotidiano – fez com que a atenção do pensamento anti-sistêmico de desviasse da prática – do “movimento” da década de 1960 – para a discussão teórica, levando a uma fermentação intelectual que renovaria o pensamento político anti-sistêmico – agora deslocado para a rotinização e livre de vários dos “universais” que ele até então retivera da “velha esquerda”.

É certo que, com a Guerra Fria, a polarização com os EUA deu uma sobrevida, em tantos países do Terceiro Mundo, ao credo marxista (ao tomar-se a revolução como condição para a conquista da autonomia nacional). Mas também é certo que, impulsionada pelos países centrais do Ocidente, as políticas de minoria se opuseram à cartografia utópica de “1800” (que tinha o “Homem” como baliza política). A *cultura* se torna um termo político: ao descrever aquilo que subjaz e ao mesmo tempo extrapola a pragmática material da “infra-estrutura”, a “cultura” remete a elementos tradicionalmente alijados do debate político, apesar de determinarem diretamente o seu *modus operandi*. Ela é o silêncio no qual subsistem práticas que, automáticas, não são objeto de atenção: “Culture is the set of things we do not have to talk about, our private collection of public secrets. As common knowledge, [it] is indestructible – and because it cannot be remembered it is also unforgettable.” (RUNIA, 2006, 316) A “cultura” levará a política para fora das práticas consolidadas desde o século XIX e a sua divisão entre liberais, conservadores e socialistas: nenhuma época anterior havia produzido um intelectual, como Michel Foucault, a afirmar a politicidade do sistema cotidiano de trocas. A crítica moral de Nietzsche se torna *política* em Foucault, mitigando a centralidade dos partidos, das grandes ideologias, da “luta de classes” e da crítica ao capital no discurso de esquerda: “Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o

detém; mas se sabe quem não o possui.” (FOUCAULT, 1981, 75) Esta analítica do poder escapava ao quadro imaginativo do século XIX, assim como à crítica do capital obcecada com o vetor da produção.

As diferenças que até então se organizavam em função de grandes semelhanças (de grandes homogeneizações) passam a se afirmar como diferenças, em éticas da alteridade não mais direcionadas à sua assimilação futura à semelhança:

passamos a nos ver envoltos numa atmosfera cultural e ideológica inteiramente nova, na qual parece generalizar-se [...] a consciência de que [...] somos diferentes *de fato*, porquanto temos cores diferentes na pele e nos olhos, temos sexo e gênero [e preferências sexuais] diferentes, somos diferentes na origem familiar e regional, nas tradições e nas lealdades, temos deuses diferentes, diferentes hábitos e gostos [;] em suma, somos portadores de pertenças culturais diferentes. Mas somo também diferentes *de direito*. É o chamado “direito à diferença”, o direito à diferença cultural, o direito de ser, sendo diferente. (PIERUCCI, 2000, 7)

Nada parece escapar ao crivo dessa diferença que demarca a sua autonomia radical. Tomando a história dos movimentos anti-sistêmicos norte-americanos como referência (eles estiveram na vanguarda ao longo da década de 1960), a passagem do universalismo para a *diferença* se deu ao longo do espectro seguinte: se, na virada dos anos 50 para os anos 60, “Blacks sought their rights in the name of Christian morality”, nos anos 70 “Gays appealed to a new sensibility that held that sexual orientation was key to one’s identity.” (BERKOWITS, 2006, 151) Enquanto a Igualdade cristã – cujo chamado universal ocupara um lugar em todas as revoluções anti-sistêmicas – fora o mote do movimento de emancipação racial (que inicialmente visava à integração no bloco social majoritário), no movimento de gênero, que apenas mais tarde adquire força plena, “Being gay became something like being Jewish of Italian. People recognized the category as describing a distinctive ethnic group.” (BERKOWITS, 2006, 153) A esta altura ser negro também se tornara organicamente distintivo: creditar à identidade um *politicum* próprio pressionaria a ação e a teoria a um nível imprevisto de complexidade.

Nesta ambiência conquistas de fato foram alcançadas pelos grupos minoritários. Ao comparar as décadas de 60 e 70 nos EUA, Berkowitz nota que

the revolution in black civil rights took place in the sixties, but a much more broad-based civil-rights movement [...] occurred in the seventies. [...] In the sixties, people talked about women’s liberation. In the seventies, the nation debated an equal-rights law for women. [...] In the sixties, homosexuality remained a

psychiatric disability. [...] In the seventies, gay rights became a matter of public record. (BERKOWITS, 2006, 7)

Aquele foi também um momento em que o debate acadêmico andou em sintonia fina com o debate político: uma revolução silenciosa vai ocorrer quando o cotidiano da história passa a andar em conjunto com o pensamento teórico. Mas nada foi simples; Pierucci mostra que a verticalização da diferença apresenta contornos problemáticos, pois de que forma seria possível ao discurso de esquerda proclamar a irredutibilidade da diferença sem perder de vista a utopia da igualdade? A nova geração de ativistas não apenas clamava pela igualdade, ela conseguia colocá-la em prática; entretanto, que impacto positivo teria a afirmação das diferenças num mundo que as reforça a todo instante? Se a diferença foi, historicamente, um crivo estabelecido pela direita – a diferença como uma marca essencial, “empírica”, a distinguir pelo nascimento os diferentes agentes sociais – afirmá-la não seria *reafirmar* precisamente *aquela* diferença, alargando ainda mais as distâncias? Se é certo que o “homem universal” do iluminismo fizera *tabula rasa* das diferenças constitutivas do homem empírico (anulando as suas marcas de origem), a sua universalização dos *direitos* guiara o combate ao direito natural aristocrático: o “homem universal” inaugura o direito natural *democrático*.

Os problemas vão se avolumando: a toda diferença não seria necessária uma dose de universalização (“a mulher”, “o negro”, “o homossexual”)?, e não traria toda diferença uma marca de hierarquização, com a introdução do corpo como instrumento de distinção? Se “*para a esquerda não pode haver escolha entre a igualdade e a diferença, como escolha há e sempre houve para a direita[, ...] se é para alguém de esquerda abraçar a diferença, que o faça sem abrir mão da igualdade*” (PIERUCCI, 2000, 31) – mas se a esquerda tem a paixão da igualdade, “defender as diferenças sobre uma base igualitária acaba sendo tarefa difícil em termos práticos, ainda que aparentemente menos difícil em termos teóricos.” (PIERUCCI, 2000, 33) Aparentemente menos difícil, porque podemos pensar que somos “diferentes, porém iguais” – mas isso significa exatamente o quê, em termos práticos?

Tais impasses em nada diminuem, porém, o impacto substancial, o giro paradigmático operado pelo pensamento político da década de 1970. Tal como 1789 (com suas promessas e fracassos) impactou a filosofia e a arte que produziram o câmbio paradigmático de “1800”, o “paradigma-1970” estabelece a mesma relação de contigüidade

com 1968: os anos seguintes ao terremoto impulsionaram uma produção intelectual angustiada e intensa, em que o legado normativo dos acontecimentos recentes se mesclava à insatisfação com o presente: “If the sixties were the age of ‘great dreams’, the seventies were a time of rude awakenings.” (BERKOWITS, 2006, 4)

Opera-se então uma mudança importante: a teorização *cultural* da diferença. O feminismo descobre a diferença entre “sexo” e “gênero”, entre o dado biológico e as operações sócio-culturais (e logo “discursivas”) que naturalizam a diferença (que, por sua vez, corre também o risco de aparecer essencializada: a diferença como marca ontológica, neste abismo de problemas que não se resolvem nem se suavizam). Uma vez libertada, a diferença não pode mais ser refreada: até onde ela vai, onde ela termina? No limite, chega-se à multiplicidade: se não há como estabilizar a diferença, de maneira convincente, em agrupamentos internamente “semelhantes”, admite-se a atomização da sociedade em miríades de elementos singulares – de *única* – apenas parcial ou provisoriamente sintetizáveis em representações de caráter coletivo. Não se trata de uma indiferenciação absoluta, pois no plano descritivo este é um corolário do direito à diferença e da constatação da sua irredutibilidade empírica, num marco de grandes proporções: “desconfiar para sempre de todas as garantias que se acreditam fixas na natureza [...] tem os efeitos de uma revolução copernicana em nível de massa. [...] a noção de realidades ‘socialmente construídas’ [...] acelerou muito o ritmo da produção de novas diferenças dentro da diferença originalmente focada.” (PIERUCCI, 2000, 145) Não apenas uma idéia teórica, eis aí uma ferramenta política efetiva: a proclamação da singularidade como elemento definidor de metas de ação.

Uma conseqüência inesperada esteve em que a descrição dos sistemas se viu obrigada a se desatrelar de considerações políticas concretas: se elas são infinitas, nenhuma delas possui legitimidade “geral”. Anteriormente, algo como a crítica do capital poderia se arbitrar a posição de hermenêutica universal. Agora, se todo exemplo e toda explicação se tornam parciais, se não há mais história *geral* (a história do feminismo não é a história do ambientalismo, que não é a história dos movimentos raciais, que não é a história dos movimentos de gênero – que não é a história dos palestinos, dos bascos, dos aborígenes australianos...) e se não há termos comuns que se possa aplicar a histórias tão reciprocamente alheias, a impossibilidade da formulação de proposições político-

normativas universais, tão freqüentemente interpretada como “niilismo”, não passa de um desdobramento lógico da observação do sistema: “For societies that are becoming more complex, a global programming of the social dimension in the form of morality becomes increasingly inadequate.” (LUHMANN, 1995, 82) Não é que o universalismo tenha perdido, de uma vez e para sempre, a sua força judicativa (que continua a se colocar diante do caso específico); o que ele perde, agora, é a sua força *descritiva* e *explicativa*, pois a compreensão das situações cada vez mais se singulariza e se complexifica: o universalismo descritivo-explicativo é abandonado no momento em que desaparecem o “povo do mundo”, a “história geral” etc. Não surpreende que tenham surgido, a partir de então, teorias cuja descrição da dinâmica social não carregava uma hermenêutica normativa direcionada para a equalização de conflitos, sequer privilegiando um conjunto preferencial de problemas: complexas na descrição e abstratas na atribuição valorativa e na remissão fática, exemplos disso são as proposições de Luhmann e Deleuze e Guattari.

Luhmann caracterizará o seu próprio trabalho como “a theory that does not recommend itself as a nice, cooperative one but that is interested in the normalization of the improbable.” (LUHMANN, 1995). Importa *descrever* a autoprodução dos sistemas sociais, (re)descrição sem a qual a passagem da observação para a prática política (da qual Luhmann já não se ocupa) ficaria refém da impossibilidade *epistemológica* da formulação de modelos alternativos às disposições da atualidade (que estaria sendo interpretada mediante o recurso tautológico a uma agenda política precisa) e da impossibilidade *política* de uma intervenção positiva que se coloque à margem do diálogo contínuo com a dinâmica efetiva de autoprodução do sistema. Com o termo “normalização do improvável”, Luhmann prevê tanto a improbabilidade da mudança intencional que se interponha externamente à autoprodução do sistema, quanto a necessidade da *normalização* de qualquer mudança que venha a ocorrer: longe da combatividade do discurso dicotômico, ele pressupõe que apenas a mudança normalizada é efetiva – pois apenas ela se autoproduz. Em Luhmann, a problematização dos modos de produção e autoprodução dos acontecimentos empíricos leva à concentração na descrição dos processos, e não à tomada de posição: diante da multiplicidade, uma teoria de pretensões universais que o fizesse entraria em contradição com a impossibilidade da síntese empírica.

A organização do tempo subsequente

1968 vinga o fracasso de uma revolução anterior em atender as expectativas suscitadas pelos ideais que ela mesma havia inaugurado:

1848 was the revolution against the counterrevolution of 1815 (the Restoration, the Concert of Europe). [...] It represented an attempt both to fulfill [the French Revolution's] original hopes and to overcome its limitations. [...] 1968 too was a revolution against the counterrevolution represented by the US organization of its world hegemony as of 1945. It too was an attempt to fulfill the original goals of the Russian Revolution [and] an effort to overcome [its] limitations. (ARRIGHI, HOPKINS e WALLERSTEIN, 1989, 97-8)

Com isso 1968 apontava, no segundo pós-guerra, um momento de descontinuidade entre o período de dominação do sistema-mundo pelos EUA e o período atual (pós-1973) em que os EUA têm figurado não mais exatamente como centro dominante, mas como a principal – mas não única – centralidade (“in the 1970s Americans would have to adjust [...] to their country’s sharply reduced power, to its status as a major net importer and debtor, and – in large measure because of the Vietnam disaster – to its diminished moral standing as well”. (ABRAMS, 2006, 76) 1968 serve, pois para organizar a história contemporânea em torno de um eixo semântico denso, que confere sentido a um agregado amplo de mudanças. Numa analogia com um fenômeno estudado pela física, 1968 é um “atrator”: um fato que agencia a multiplicidade de elementos de um sistema conferindo-lhe um movimento estável, porém imprevisível – um movimento que, semelhante a si mesmo, entretanto nunca se repete exatamente. Se a analogia faz sentido, 1968 pode ser lido como o momento em que inúmeras crises “em suspensão” foram articuladas num agenciamento que, a partir daí, colocou o mundo num estado de “permanência instável” que jamais retornaria à sua organização anterior (à ordem reinante até os anos 50). Na passagem da ordem ao caos organizado, 1968 transformou o sistema-mundo num campo tumultuado e imprevisível que foi, a partir daí, ordenado através de problemas de longa permanência, que fizeram emergir conflitos cujas expectativas de equacionamento, no mundo do tumulto não-pacificado, se tornaram reduzidas. Como ponto de bifurcação da história do segundo pós-guerra, 1968 cataliza um complexo de temas, agentes e expectativas que determinariam o contínuo pós-1973: ele organiza o seu “antes” (1945-1968) e o seu “depois” (de 1973 – à crise econômica de 2008?) como dois segmentos diferentes entre si: nada poderia ser mais diferente dos anos 50 do que os anos 70, o momento revolucionário distanciando do

presente o tempo precedente: para percebê-lo basta apelarmos ao imaginário cinematográfico, à nostalgia hollywoodiana (mas também carioca...) da “inocência”, dos hábitos de socialização e da opulência dos anos 50, que só pode ser plenamente compreendida como uma reação do mundo posterior a 1973 ao seu próprio sentimento de perda.

A história pós-1945 demarca o fim da centralidade européia, a passagem para um mundo “pós-europeu” e a uma gestão transformada do sistema econômico e dos seus mecanismos de produção e disseminação da cultura: “A profundidade da crise contemporânea das estruturas tradicionais européias só tem paralelo na mutação que sucedeu ao desaparecimento do Império romano, ou na complexa e conflitiva metamorfose quinhentista.” (MERQUIOR, 1969, 288) No “século americano”, um primeiro segmento histórico (1945-1973) teria descomplexificado o sistema-mundo, com os EUA, a URSS e os novos organismos internacionais impondo as suas próprias organizações às suas áreas de influência. Isso favoreceu as dicotomias operativas (entre “amigo” e “inimigo”), o estabelecimento de um padrão monetário único, a internacionalização da versão americana do capitalismo, as atribuições de papéis precisos aos diferentes agentes do sistema. A história pós-1973, por sua vez, é tensa. Nela, todo movimento sugere a visão do limite: a guerra, a violência, o terror, a desigualdade, a destruição da natureza, em conjunto suscitaram (e suscitam) repetidamente a acusação da falência da ordem e da necessidade da sua transformação.

1.2. Pensamento (o campo conceitual)

Constituindo-se como pontos de descontinuidade mais ou menos salientes, entre a década de 60 e o início dos anos 70 várias proposições no cenário intelectual fizeram abalar a legitimidade da produção corrente nas humanidades. Se não devemos tratá-las como pontos de bifurcação, é porque elas foram mais importantes por emperrarem a continuidade do pensamento do que por renovarem a descrição e explicação dos fenômenos. Como *reações*, elas levantaram impossibilidades, residindo aí a sua maior força: ao fim e ao cabo do seu

processo de disseminação, elas provocaram mais claramente uma virada autoreflexiva do que o direcionamento a novos paradigmas de objetividade.

Sem pretensão à exaustividade, comentaremos a seguir os trabalhos de alguns dos autores (selecionados entre tantos outros nomes possíveis) que, em meio a um turbilhão de transformações que excedia em muito o contexto acadêmico, contribuíram para um giro reflexivo – político, epistemológico, cultural – nas humanidades.

O “representacionalismo”: a desconstrução

Entre aquelas proposições, por “representacionalismo” nos referiremos a todo o cenário intelectual que, a partir do vértice localizado na obra de Derrida (que não foi, entenda-se, a sua única fonte de inspiração), se dedicou a analisar a produção de significado a partir da construção do discurso – melhor seria dizer, do *texto*. Pode parecer estranho falar aqui de “representacionalismo” (ao invés de “anti-representacionalismo”), mas o fato é que, tomado de empréstimo de Eelco Runia (RUNIA, 2006), o neologismo deixa clara a relação umbilical daquela proposição teórica com a crítica da representação, da qual ela jamais se desgarrar: apenas nessa função as suas proposições adquirem sentido, sendo delas dependente.

Isso não é uma redundância. Que o “representacionalismo” dependa da representação poderia ser generalizado como “toda crítica é dependente daquilo que critica”, mas esse não é o caso: faltou-lhe a passagem do momento crítico à proposição de novos paradigmas de objetividade; o pensamento que *passa pela* crítica (em direção a outra coisa) é diferente daquele que se funda na própria atividade crítica em si – e que corre o risco de se atar definitivamente ao que critica. É assim que, ao contrário de Kant, que não permaneceu “dependente” de Hume, o “representacionalismo” não propôs novos termos para a produção do saber objetivo, contentando-se em desconstruir a objetividade presente. Por isso os “representacionalistas” precisam sempre ressuscitar a “representação” (o discurso de pretensões fortes à exposição substancialista da verdade) para demoli-la em seguida; tal é a operação que legitima, na prática, as suas proposições teóricas. Ainda assim o seu impacto sobre a análise textual foi decisivo, e ela amadureceu com a desconstrução; com o objetivo pontual de apreciar as suas contribuições e limites, apontaremos, em

Gramatologia, a topologia teórica inicial que levou o “representacionalismo” à sua eterna circularidade.

O gesto polêmico de *Gramatologia* é enunciado logo de saída, quando Derrida aponta a história da produção de sentido através da escrita (e da linguagem em geral) como o seu campo de problematização: “a unidade de tudo o que se deixa visar hoje, através dos mais diversos conceitos da ciência e da escritura, está determinada em princípio [...] por uma época histórico-metafísica cuja *clausura* nos limitamos a entrever.” (DERRIDA, 2006, 5-6) O autor “se limita a entrever” o fim da época revelada no instante mesmo em que se aponta o seu término: já o anúncio do fim de uma época propensa a continuar indefinidamente planta a circularidade que acompanhará toda a obra.

Derrida quer criticar o rebaixamento da escritura pelo *logos*, i.e. a noção pela qual a escritura seria uma linguagem derivada em relação à fala, que seria, por sua vez, a transmissora incorruptível do sentido pleno, original, verdadeiro. Ele critica assim a “metafísica” do sentido “puro”, pré-escritural: “a escritura, a letra, a inscrição sensível, sempre foram consideradas pela tradição ocidental como o corpo e a matéria exteriores ao espírito, ao sopro, ao verbo e ao *logos*.” (DERRIDA, 2006, 42) Donde deriva o seguinte delineamento da origem metafísico-religiosa desse espírito-*logos* “puro” e “essencial”: “Este *logos* absoluto era, na teologia medieval, uma subjetividade criadora infinita: a face inteligível do signo permanece voltada para o lado do verbo e da face de Deus.” (DERRIDA, 2006, 16) Esta proposição cedo se revela política, pois a metafísica do sentido original da fala, em conjunto com a concepção da escritura como meio neutro de veiculação do significado, teriam produzido o silêncio histórico quanto ao papel da própria escritura como construtora do sentido. Daí que a longa história da metafísica do sentido “puro” tenha sido aquela em que vicejaram instituições cujo controle da sociedade era legitimado pela coerção escritural:

que todos os cleros [...] se tenham constituído ao mesmo tempo que a escritura e pela disposição da potência gráfica; que a estratégia, a balística, a diplomacia, a agricultura, a fiscalidade, o direito penal, se liguem em sua história e na sua estrutura à constituição da escritura; que [...] permaneça irredutível a solidariedade entre os sistemas ideológico, religioso, científico-técnico etc., e os sistemas de escritura, [...] tudo isso remete a uma possibilidade comum e radical que nenhuma ciência determinada, nenhuma disciplina abstrata pode pensar como tal. (DERRIDA, 2006, 117)

Mas a radicalidade do gesto crítico imediatamente se limita em sua ação prática: “nenhuma disciplina abstrata” poderia pensar a “possibilidade comum e radical” que permeara a formalização da escritura como instrumento primordial de institucionalização da violência. Por isso toda a história do pensamento, todo “Este logocentrismo, esta *época* da plena fala sempre colocou entre parênteses, *suspendeu*, reprimiu, por razões essenciais, toda reflexão livre sobre a origem e o estatuto da escritura, toda ciência da escritura que não fosse *tecnologia*.” (DERRIDA, 2006, 53) A repressão da escritura enquanto questão para o pensamento seria a contraparte da sua institucionalização como mediadora da violência constitutiva do *socius* – da qual nenhuma disciplina atual poderia satisfatoriamente se acercar, pois todas estariam circunscritas pelos próprios horizontes da metafísica da escritura e do sentido. O mesmo gesto que dramatiza a amplitude e radicalidade da denúncia dramatiza, pois, a impossibilidade do seu tratamento por *qualquer* forma de saber disponível: daí a necessidade da “gramatologia” como uma meta-disciplina a estudar o comprometimento das demais disciplinas ao regime da escritura, nesta longa história da cegueira que não teria poupado nenhum precursor de Derrida...

O conceito de “rastros” sintetiza as aporias desta crítica que, rigorosa na observação dos seus próprios pressupostos, é incapaz de pensar o seu campo problemático senão mediante a análise dos pontos de tensão que ela mesma lhe atribui como constitutivos. O “rastros” funciona, na *Gramatologia*, como a virtualidade que marca, na linguagem, a inscrição da escritura; em sua pureza (em sua condição de fato que, em si, não é nada), ele marca a inscrição *na* escritura do seu vínculo a alguma ordem de *interesse* socialmente condicionado:

O rastros (puro) é a diferença. Ela não depende de nenhuma plenitude sensível, audível ou visível, fônica ou gráfica. É, ao contrário, a condição destas. Embora *não exista*, embora não seja nunca um *ente-presente* fora de toda plenitude, sua possibilidade é anterior, de direito, a tudo que se denomina signo. [...] Esta diferença [...] permite a articulação dos signos entre si no interior de uma mesma ordem abstrata [...] ou entre duas ordens de expressão. (DERRIDA, 2006, 77)

As virtualidades do “rastros” e da “diferença” definem o sentido como uma produção escritural vincada nos circuitos de autoprodução social; na condição de produto, o sentido nunca é uma idealidade intocada pelo *socius*. Ainda que o “rastros” não possua, em si, qualquer permanência, ele marca o pertencimento do sentido às estruturas de poder: “O rastros *não é nada*, não é um ente, excede a questão *o que é* e eventualmente a possibilita.”

(DERRIDA, 2006, 92) Com isso Derrida afirma simultaneamente a primordialidade do “rastros” e a sua incognoscibilidade – primordial e incognoscível, porém, como ele poderia dar passagem à prática analítica?

O pensamento que postula a imediata vinculação do sentido ao *socius* não pode imaginar uma análise daquilo que produz essa vinculação que não seja, ela mesma, produto de uma vinculação semelhante. Não haveria “objetividade” possível na leitura do fato que produz a vinculação, mas apenas a constatação da sua existência, cuja origem é remetida a uma instância intangível pelo discurso analítico: “a arqui-escritura, movimento da diferença, [...] não pode, enquanto condição de todo sistema lingüístico ele-mesmo, ser situado como um objeto em seu campo.” (DERRIDA, 2006, 73) Aquilo que funda a legibilidade do discurso está para além do alcance de qualquer discurso que se disponha à sua leitura: é um abismo quase religioso, uma petição de princípio. Daí a tranqüilidade com que Derrida se ampara no jogo aporético, estratégia em que ele claramente se sente confortável: “*O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral.*” (DERRIDA, 2006, 79-80) É certo que daí se depreende uma proposição cara ao *Zeitgeist* de “1970”: não há sentido “em geral” porque todo sentido é histórica e culturalmente interessado, ou seja: todo sentido é localizado. A dificuldade está em que esta proposição, tão fecunda – e historicamente decisiva – vem acompanhada dos “corolários” pelos quais a “gramatologia” estaria à margem das ciências humanas (sequer querendo se constituir como disciplina) e a literatura era entronizada como um discurso de exceção (como produção escritural que prima por colocar em questão o próprio esquecimento que caracteriza a inscrição social da escritura). Naquilo que viria a se firmar como um lugar-comum da descendência heideggeriana, a “truculência” da ciência e da técnica e a “abertura” da literatura caminhariam em uníssono: “A tendência natural da *teoria* – do que une a filosofia e a ciência na *episteme* – impelirá antes a tapar as brechas do que a forçar a clausura. Era normal que o arrombamento fosse mais seguro e mais penetrante do lado da literatura e da escritura poética.” (DERRIDA, 2006, 116)

A excepcionalidade da literatura, tantas vezes tomada pela filosofia como aliada contra um estado de coisas postulado, correria em paralelo à excepcionalidade conferida à própria desconstrução dentro do panorama geral da produção de saber – preservando

inquestionado o caráter aporético e circular da crítica derridiana, onde as questões vêm amarradas ao cordão umbilical da teoria que as descreve, como se vê quando Derrida denuncia a violência e inevitabilidade da escritura, ou quando a teoria que suspeita do conceito de signo vai decretar a sua necessidade: “a própria idéia de signo arruína-se. [Mas] Como todo o nosso fundo e toda a nossa linguagem desabariam com ela, como a sua evidência e o seu valor conservam [...] uma solidez indestrutível, seria mais ou menos tolo concluir, de sua pertencença a uma época, que se deva “passar a outra coisa” e livrar-se do signo.” (DERRIDA, 2006, 17) Sendo impossível objetivar o sentido para além da escritura, cabe ao analista, então, analisar a sua formação *na* escritura, imperativo que faz do “texto” simultaneamente uma matriz disciplinar, um *corpus* temático e um objeto de pesquisa – um paradigma-disciplina, um paradigma-teoria e um paradigma-objeto para a análise da produção do sentido em geral: tudo é “texto”, todo sentido é “textual”. Em seu compromisso umbilical com a semântica, não surpreenderá que, nos estudos literários, a narrativa se torne o objeto preferencial da analítica desconstrucionista, em seu eterno papel de “hermenêutica negativa”.

Se a crítica desconstrucionista à estabilização do sentido (do *significado*) do texto pelas hermenêuticas tradicionais quer sugerir que sentido-significado algum pode ser jamais legitimamente estabilizado, nos estudos literários isso fará com que a “crítica da crítica” se torne seu instrumento proeminente, em detrimento da teorização dos modos pelos quais algum sentido, afinal, é sempre estabilizado durante a leitura do texto literário: mesmo se concordarmos que o sentido-significado não pode ser lógica e analiticamente objetivado *no* texto, isso não implica que ele não possa ser substancializado no leitor (na condição de *efeito*, como diria Wolfgang Iser). Se a literatura não é escrita para filólogos, não se pode pressupor que o leitor experiencie o sentido (que não deve ser confundido com “significado”) de maneira isonômica àquela propugnada pela desconstrução, cujo escrutínio lógico do texto faz *tabula rasa* do sentido como experiência. Na experiência do texto, a carga semântica não necessariamente necessita ou provoca o tipo de estabilização associada ao “significado”, não se assemelhando forçosamente àquilo que a crítica derridiana toma como objeto. O veredicto que decreta a impossibilidade do “fechamento” (da objetivação) do sentido-significado não leva em consideração, pois, a *apreensão* do sentido na velocidade própria à comunicação: na leitura comum, o sentido é raramente objeto de

atenção, provocando impactos rápidos demais para serem refletidos conscientemente como “significado”. Na velocidade da comunicação, os símbolos se apagam tão logo produzem um sentido que, por sua vez, será tão mais ágil quanto menos autoreflexivo for, ou seja: quanto menos fizer o observador se voltar para a sua própria constituição como signo. Vista nesses termos, a leitura comum é o oposto do escrutínio praticado pela leitura analítica; Luhmann, por exemplo, associa o sentido à redução da complexidade, que seria “afunilada” para atender às necessidades específicas do momento, provocando uma resposta circunstancial: “Every meaning reformulates the compulsion to select implied in all complexity. [Meaning is] the rendering of complexity [that] permits access at a given point but that simultaneously identifies every such access as a selection.” (LUHMANN, 1995, 61) É também o que diria Iser, para quem o sentido se “fecha” não como “substância”, mas como “efeito”: não fosse algum tipo de seleção da complexidade oferecida por uma narrativa, o seu leitor jamais reagiria a ela afetivamente, perdendo-se numa multiplicidade de possibilidades simultâneas – justamente aquelas que a desconstrução traz para o primeiro plano, revelando o seu privilégio paradigmático das poéticas do modernismo.

Esta obsessão com a incapacidade da escrita em *objetivar* escrituralmente o sentido faz com que a denúncia dos limites se transforme num fim em si mesmo. Entre a objetividade “pura” e as “limitações” da linguagem, não existe “An intermediate position between the two [...] extremes of thorough contingency and absolute necessity.” (LANDY, 2004, 73) Diante da insuficiência epistemológica desse ponto de chegada (que tipo de saber positivo poderia derivar da negação da positividade plena, i.e., da possibilidade da conciliação *absoluta* entre texto e referente?), percebe-se que ele ainda se ampara na velha “incapacidade” da linguagem em “corresponder” à realidade – questão que o “jogo da linguagem” wittgensteiniano já subtraía há muito da imanência da linguagem para remetê-la ao contexto aberto das trocas sociais.

O “representacionalismo”: da desconstrução às políticas de minoria

O representacionalismo teve, em todo caso, a importância de obrigar as humanidades a cumprir um giro reflexivo sobre a sua compreensão dos seus objetos, a sua produção de fatos e a interpretações e o seu meio de trabalho (as mídias, em geral, e o “texto”, tomado como paradigma-objeto). Ele alterou a sensibilidade reinante quanto à produção da

objetividade em seus elementos e processos constitutivos (o “quê” e o “como”, o sentido e o texto). Aí o seu legado foi decisivo, ao ensinar

que “posições” intelectuais e que “reivindicações” de um sentido coerente e de um significado coerente são sempre desestimuladas pela base precária, porque culturalmente relativa, de nossas diferenciações e premissas conceituais – e que por isso semelhantes posições e reivindicações serão sempre acompanhadas pela possibilidade de sua revisão, mas também pelo ímpeto por um saber que estaria acima de tal relatividade. (GUMBRECHT, 2005, 61)

(Para nós, é curioso e significativo que este seja também o legado da hermenêutica gadameriana para o “paradigma-1970”: o caráter histórica e culturalmente condicionado da interpretação e a “não-objetividade” do sentido. Oficialmente antagônicas, ambas tiveram importâncias semelhantes para o pensamento contemporâneo – sobre Gadamer falaremos a seguir.)

A desconstrução alcançou também um impacto consistente em campos politizados, como é o caso da crítica feminista. A sua possível efetividade prática foi antecipada por Derrida em passagens como esta: “Os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam estas estruturas, [o]perando necessariamente do interior, emprestando da estrutura antiga todos os recursos estratégicos e econômicos da subversão.” (DERRIDA, 2006, 30) Num espírito semelhante, Judith Butler conectará a desconstrução à política de gênero ao propor que ela *habitasse* os discursos convencionais para reverter as suas atribuições político-conceituais rotineiras, de acordo com o pressuposto seguinte: “there is an ‘outside’ to what is constructed by discourse, but this is not an absolute ‘outside’, an ontological thereness that exceeds or counters the boundaries of discourse; as a constitutive ‘outside’, it is that which can only be thought [...] in relation to that discourse, at and as its tenuous borders.” (BUTLER, 1993, 8) Na dobra entre o discurso e a sua pragmatização social, a desconstrução favoreceria o movimento, a transposição à *praxis*, pelo menos enquanto remissão. Decerto um limite era claro: a *emancipação* (utopia que subjaz às políticas de minoria) pressupõe a ação política, em relação à qual a desconstrução é cética; como solução de compromisso, a desconstrução fazia do pensamento uma prática e da atividade intelectual um *factum* político pleno – mas é claro que a efetividade prática do pensamento, cadenciada no ritmo lento da argumentação e da elaboração filosófica, não segue o mesmo tempo do cotidiano político. Ainda assim as teses de Butler preservam alguma promessa da

vitalidade prática: se, por elas, a estabilização de atributos semânticos é, em si, um *gesto* (toda *nomeação* é entendida como *ação*), aquilo que poderia passar por puro nominalismo adquire contornos práticos:

To call a presupposition into question is not the same as doing away with it; rather, it is to free it from its metaphysical lodgings in order to understand what political interests were secured in and by that metaphysical placing, and thereby to permit the term to occupy and to serve very different political aims. [...] a loss of certainty [...] may well indicate a significant and promising shift in political thinking. (BUTLER, 1993, 30)

A política de gênero inicia pelo questionamento dos termos que coordenam o debate instituído, debate que subsiste num permanente déficit de objetividade quanto aos seus elementos de referência: “terms that are meant to establish a sure or coherent identity are troubled by this failure of discursive performativity to finally and fully establish the identity to which it refers.” (BUTLER, 1993, 188) As categorias estabelecidas são evocadas para que sejam questionadas as suas definições usuais, destruindo-as como certezas e abrindo-as como problemas. Esta é uma possibilidade de conversão do ceticismo em construção: se é característica do mundo pós-1968 a desestabilização das estruturas tradicionais de significação, isso não implica que a retração cética reste como a única prática intelectual coerente.

Em sua ação política concreta, as políticas de minoria modificariam o campo objetual e o ângulo de observação dos fenômenos histórico-sociais, impondo a legitimidade moral e a necessidade histórica da afirmação de atores sociais minoritários como focos e lentes paradigmáticos para a análise política. Essa pressão sobre a sensibilidade política foi feita através da atualização da “emancipação”, *topos* filosófico que, já pressuposto nos ideais normativos de 1789, veio manter inalterada, em sua utilização contemporânea, a sua origem iluminista: “Emancipation becomes an authentic case of a historico-philosophical process-concept which, primarily during the first half of the nineteenth century, achieved the power of a guiding concept. Even with its resuscitation in the 1960s, no new valences were theoretically added to it.” (KOSELLECK, 2002, 254) Se a novidade das políticas da diferença esteve em denunciar o caráter abstrato da Igualdade setecentista, na condição de “conceito-processual” a “emancipação”, referencial normativo formatado conceitualmente no século XVIII, jamais perdeu a sua atualidade:

the term became a concept that demanded the eradication of personal domination by humans over humans; it was both liberal, in favor of the rule by law, as well as democratic, in favor of the sovereignty of the people; it was interpretable in a socialist fashion, in favor of community of property, as well as being the supposed means of abolishing economic domination. (KOSELLECK, 2002, 254)

As sucessivas estabilizações do conceito de “emancipação” foram possibilitadas pela sua flexibilidade: apenas por ser conceitualmente flexível pôde ele continuar a orientar a prática política ao longo do tempo; caso contrário – se o conceito previsse o modo efetivo da sua atualização – ele não teria se disseminado tão amplamente. Aí as políticas de minoria encontraram, porém, um limite: independentemente do seu grau de sofisticação teórica e da intensidade da sua ação prática, elas giraram em torno de um mesmo eixo, repetindo temas, polêmicas e embates sob a égide do direito à diferença que leva ao paradoxo pelo qual somos “diferentes, porém iguais”. A sua fundamentação político-conceitual nunca deixou de derivar diretamente do iluminismo e da Revolução e, mesmo ao se afastarem da tradição revolucionária – quando a revolução perde o seu *momentum* e o impulso teórico ganha terreno –, a referência utópica à “emancipação” pouco se modificará.

Ainda assim, em sua inegável legitimidade – ou mesmo *necessidade* – histórica a versão representacionista das políticas de minoria provocou uma grande movimentação nas humanidades. Ao fim e ao cabo, a sua contribuição implicou na atualização de um *topos* político já consolidado, fazendo pensar que não residia nela a novidade que observamos em “1970”. Mas a sua imbricação com a ação política motivada, no presente, pela sua revitalização daquele velho *topos* fez com que ela pusesse a *práxis* política e o debate acadêmico numa posição de sincronia: a importância deste acontecimento não pode ser apagada pelos exageros recentes do “politicamente correto”.

A “revisão da *práxis*”

“Revisão da *práxis*” é o nome que damos a um movimento no qual, mais ou menos simultaneamente e sem qualquer coordenação visível, alguns autores de áreas diferentes questionaram a compreensão que as suas disciplinas faziam de si mesmas. Entre ela e o “representacionismo” há um certo “ar de família”, pelo menos na medida em que tanto Derrida quanto Gadamer (que tomamos como representante da “revisão”) provocaram descontinuidades semelhantes nas premissas constitutivas das humanidades, mas com uma

diferença: a “revisão da *práxis*” não propulsionou (nem almejou propulsionar) modelos analíticos próprios. Essa é a maior diferença entre ela e o “representacionalismo”: sem pretender inaugurar práticas analíticas “superiores” – libertas da “cegueira” ou do “interesse” das práticas anteriores – a “revisão da *práxis*” quis fundar locais de auto-reflexão. Ao lermos Hayden White ao lado de Gadamer e de Thomas Kuhn, as suas obras surgem como esforços de *redescricao* da produção do conhecimento, interessados em *devolver* cada uma das suas disciplinas, agora redescritas, à sua própria *práxis* que, por este movimento, aparece redefinida. Por isso não pode surpreender que eles, afinal, pouco tenham contribuído para alterar aquelas práticas: a renovação da compreensão de uma prática não necessariamente altera o seu encaminhamento pela comunidade que a sustenta.

Vimos que, na desconstrução, a crítica à noção da “pureza” (pré-textual) do significado previa, como corolário, que qualquer tentativa de estabilizá-lo implicasse em ingenuidade ou violência. Tal crítica oscilava entre o aporte epistemológico (onde a crítica corria o risco do dogmatismo ao não desconstruir a si mesma enquanto proposição normativa) e o político (onde a sua autolegitimação moral – pela denúncia da interpretação como “poder” – abafava as suas aporias epistemológicas). Diferentemente da desconstrução, porém, a “revisão da *práxis*” pensa a objetividade como o efeito da ação normal de uma prática que jamais é lançada ao abismo da insuficiência; que ela possa ser “desconstruída” não a torna menos consistente. Para que a importância da “revisão da *práxis*” seja apreciada, abordaremos em sobrevôo as proposições de Hans-Georg Gadamer, Hayden White e Thomas Kuhn, os três autores que nos motivaram a identificá-la e nomeá-la como um movimento intelectual convergente (ainda que não coordenado). As diferenças da posição que assumiremos em relação a cada um deles obedece uma indagação similar à da nossa abordagem do “representacionalismo”: onde recai a ênfase sobre a artificialidade e o caráter de *construção* do conhecimento: para onde ela leva o pensamento? A constatação da artificialidade do saber, leva ela à sua própria eterna reiteração ou a um giro reflexivo a dialogar positivamente com a prática “normal”? Apontar a circularidade da objetividade-como-construção, isso paralisa a possibilidade mesma da objetividade ou apenas renova a sua compreensão?

A “revisão da *práxis*”: Gadamer

Destaquemos em Gadamer o conceito de “pré-juízo”, que desestabiliza o positivismo epistemológico ao apontar o papel constitutivo do sujeito na construção da objetividade. Com ele Gadamer reafirmava os desdobramentos epistemológicos da *Crítica da faculdade do juízo* quanto à ação do observador: ela não pode ser apagada, sendo constitutiva do ato da observação. Mas para Gadamer as humanidades teriam seguido outro desdobramento do kantismo: a sua aferição de um estatuto epistemológico “forte” apenas às ciências da natureza, o que teve como consequência a adoção pelas humanidades dos seus paradigmas de cientificidade. O positivismo seria um fenômeno de “longa duração”, a comprimir as humanidades a práticas e expectativas que desrespeitavam a sua condição essencialmente hermenêutica – levando-as à permanente incompreensão de si mesmas. Sobre esse prisma, *Verdade e método* defende que o conceito-de-si das humanidades seja amplamente revisto.

Para que fique claro o lugar que reservamos a *Verdade e método* no ambiente intelectual que precedeu o “paradigma-1970”, podemos aplicar a Gadamer aquilo que ele mesmo creditou a Heidegger. Para Gadamer, as implicações do pensamento heideggeriano para a hermenêutica “do not need to be such that a theory is applied to practice so that the latter is performed in a way that is technically correct. They could also consist in correcting (and refining) the way in which constantly exercised understanding understands itself.” (GADAMER, 2004, 268) Gadamer é ciente de que um giro auto-reflexivo apenas indiretamente afeta a prática do saber. Refundar as humanidades não é, pois, redefinir diretamente a sua produção, mas sim a sua concepção. É com esse intuito que, compreendido como *a priori* epistemológico e não como instrumento analítico, o “pré-juízo” traz o sujeito do conhecimento para dentro do horizonte da história. Tal como as categorias do tempo e do espaço que, na *Crítica da razão pura*, atuam como *a priori* constitutivo das representações do sujeito, em Gadamer função semelhante é atribuída à história e à cultura, cuja participação nas produções do sujeito se daria através de um condensado inconsciente de noções, atribuições e expectativas: “the power of effective history does not depend on its being recognized.” (GADAMER, 2004, 300) Se a historicidade não emerge à consciência, um rol de conceitos (tais como os de “situação” e “horizonte”) trabalharão a inserção do sujeito na sua contingência história específica. Nesse meio invisível (a “tradição”) onde vivemos mergulhados, “we understand ourselves in a

self-evident way in the family, society, and state in which we live. [...] *That is why the prejudices of the individual, far more than his judgments, constitute the historical reality of his being.*” (GADAMER, 2004, 278)

Aglutina-se aí a maior contribuição de Gadamer à epistemologia das ciências humanas: é difícil imaginar algum argumento contrário ao conceito de “pré-juízo”. Gadamer se assoma à historicização do legado iluminista em curso na década de 1960 logo em sua primeira utilização do termo “pré-juízo”: “the fundamental prejudice of the Enlightenment is the prejudice against prejudice itself, which denies tradition its power.” (GADAMER, 2004, 273) Tal preconceito contra o preconceito teria vindo da atribuição de clarividência à razão: a historicização gadameriana do iluminismo serve como propedêutica à proposição de um sujeito do conhecimento vincado à sua contingência histórico-cultural, a sua hermenêutica aparentemente integrando o processo contemporâneo de multiplicação das verdades sócio-históricas legítimas.

Ocorre que este componente democratizante não foi previsto pelo próprio Gadamer. Retrospectivamente, parece que nada poderia impedir a propagação da multiplicidade a partir dos anos 60, o que torna surpreendente a *inadequação* de *Verdade e método* à história sincrônica. Pois é de supor que, para ser fiel ao delineamento do pré-juízo como uma espécie de *a priori* transcendental, Gadamer deveria entendê-lo como um ponto cego, cujo delineamento teórico não preveria – pelo contrário, proibiria – a possibilidade da sua investigação (ou autoinvestigação) e eventual superação: o contrário seria afirmar que poderíamos “limparmo-nos” dos nossos próprios pré-juízos. O pré-juízo deveria se assemelhar, então, ao “rastros” derridiano: um marco incognoscível, mas inevitavelmente presente, da inscrição do pensamento no tempo e na história – tendo como corolário a eterna mutabilidade da interpretação, cuja *verdade* estaria (assim como o seu intérprete) lançada à contingência do tempo. Mas justamente aí Gadamer freia esses desdobramentos, que lhe parecem por demais incontrolláveis. Contra o risco do que ele considera “nihilismo hermenêutico” (“One way of understanding a work [...] is no less legitimate than another. There is no criterion of appropriate reaction. [...] This seems to me an untenable hermeneutic nihilism” (GADAMER, 2004, 82), Gadamer defende a existência de *uma* verdade do texto, subjacente à multiplicidade de interpretações que lhe são conferidas, e que não poderiam ser igualmente adequadas. Para ele os pré-juízos encontram uma

conciliação supra-histórica, sem a qual a “verdade” do fato não poderia vir à tona. Na prática, isso implica a possibilidade de que o intérprete supere os próprios pré-juízos; se assim é, a que outra instância senão à *razão* poderia ser conferido o poder de fazê-lo? Ironicamente, Gadamer se revela um iluminista ao afirmar: “The important thing is to be aware of one’s own bias, so that the text can present itself in all its otherness and thus assert its own truth against one’s own fore-meanings.” (GADAMER, 2004, 271-2) A razão é a instância de decisão, continuando a atuar como *tribunal* – exatamente o que Gadamer criticara. Em sua fundamentação jurídica, caberia à hermenêutica investigar “how to distinguish the true prejudices, by which we *understand*, from the *false* ones, by which we *misunderstand*.” (GADAMER, 2004, 298)

Decerto a preservação dos bons e a extirpação dos maus pré-juízos não se daria mediante um ato de vontade, mas sim no decorrer de um processo de interação (entre leitor e texto) cuja forma da “pergunta” preservaria a possibilidade mesma da interação, ou seja, impediria que ela fosse esmagada pelos pré-juízos “ruins”. A “pergunta” manteria aberto o canal entre o sujeito e a alteridade, permitindo-lhe acessá-la em sua imanência e vê-la, supra-historicamente, “tal como ela é”: “We have the ability to open ourselves to the superior claim the text makes and to respond to what it has to tell us [by] subordinating ourselves to the text’s claim to dominate our minds.” (GADAMER, 2004, 310) Esse otimismo epistemológico provinha do ideário da *Bildung*, que permitia a Gadamer imaginar um leitor progressivamente qualificado para a lida com o texto (numa noção de “experiência” definida como “acúmulo”): “the experienced person proves to be someone who is radically undogmatic; who, because of the many experiences he has had and the knowledge he has drawn from them, is particularly well equipped to have new experiences and learn from them. [It is] part of the vocation of man [...] to be discerning and insightful.” (GADAMER, 2004, 350)

Em seu poder de discernimento, o sujeito gadameriano tende a conciliações de toda ordem: numa perspectiva analítica, na relação entre intérprete e texto “the goal of all attempts to reach an understanding is agreement concerning the subject matter” (GADAMER, 2004, 292); mais adiante, a abertura do intérprete para a conciliação *com a* alteridade do texto *na* alteridade do texto revelará um verniz político: “Openness to the other [...] involves recognizing that I myself must accept some things that are against me.”

(GADAMER, 2004, 355) Essa “aceitação” implica um “colocar-se no lugar do outro”, transposição que eleva os interlocutores a uma “universalidade” superior – “rising to a higher universality overcomes not only our own particularity but also that of the other.” (GADAMER, 2004, 304). Mas a dificuldade de pensarmos a viabilidade prática desse projeto diante de impasses ou antagonismos políticos concretos revela o seu caráter utópico: diante do vazio factual de respostas sobre o “como?”, o “quando?”, o “onde?” e o “por quanto tempo?” da interlocução que levaria à conciliação, poderia o mundo pós-1968 fazer algo mais do que *acreditar* na sua possibilidade?

Estas dúvidas quanto ao arremate político-epistemológico da filosofia de Gadamer não diminuem, porém, a importância que ela teve na propulsão dos questionamentos em série que dariam origem ao “paradigma-1970”. Apesar da conciliação “metafísica” em que ele insiste, o seu conceito de “pré-juízo” expõe a radicação temporal do conhecimento sem lançá-lo, por isso, ao abismo – o que é, independentemente das intenções do autor, um gesto de democratização. Não foi por acaso que as estéticas da recepção e do efeito (de Jauss e Iser), lançadas na esteira das proposições gadamerianas, possam ser compreendidas como gestos de democratização do conceito de literatura e do seu lugar histórico-social.

A “revisão da *práxis*”: Kuhn

Como é sabido, *A Estrutura das Revoluções Científicas* se coloca na contramão do realismo epistemológico ao investigar os paradigmas de objetividade das ciências da natureza. Ao destacar a sua raiz institucional, Kuhn caracterizou a objetividade como efeito da adequação entre a matéria observada e as teorias, linguagens e procedimentos de pesquisa institucionalmente legitimados, o conhecimento e as instituições científicas desenvolvendo-se conjuntamente. Pelo panorama que Kuhn oferece do cenário institucional que o teria motivado a escrever a sua obra mais célebre, as ciências se viam diante de impasses semelhantes àqueles que motivariam a crítica de Derrida à interpretação textual; em pauta, estava a pluralidade de perspectivas possíveis e o conseqüente desacordo intra-acadêmico:

the supposedly solid facts of observations turned out to be pliable. The results achieved by different people apparently observing the same phenomena differed from one another [and] those differences [...] were often sufficient to affect crucial points of interpretation. In addition the so-called facts proved never to be mere facts, independent of existing belief and theory. Producing them required apparatus

which itself depended on theory, often on the theory that the experiments were supposed to test. (KUHN, 2000, 108)

Em Kuhn, o trabalho rotineiro produzido pela comunidade científica aparece como o produto de teorias que, nalguma medida, predeterminam a observação dos fenômenos ao direcionarem o projeto de instrumentos e experimentos consensualmente reconhecidos: os fatos são produtos das teorias, na circularidade ininterrupta que caracteriza a “ciência normal”, i.e. a ciência como prática rotinizada e auto-legitimada institucionalmente mediante acordos que, apesar de não-uniformes, predominarão enquanto não forem questionados por alternativas que se desviem dos problemas acumulados pelos modelos anteriores, mostrando-se mais convincentes. Esta dissecação estrutural da ciência como rotina profissional derivará no entendimento do conhecimento como uma modalidade de discurso: “the central characteristic of scientific revolutions is that they alter the knowledge of nature that is intrinsic to the language itself” (KUHN, 2000, 32), eis aí uma teorização da linguagem científica similar àquela familiar aos profissionais das humanidades: “Students of literature [know] that metaphor and its companion devices [...] provide entree to new worlds[, but] the [truths of the] natural sciences [...] are thought to transcend the ravages of temporal, cultural, and linguistic change. I am suggesting [...] that they cannot do so.” (KUHN, 2000, 75)

Longe, porém, de mergulhar no relativismo, Kuhn deixa claro querer compreender a objetividade científica em seus modos empíricos de constituição, onde ela se revela *pragmaticamente* – e não “essencialmente” – objetiva. Cabe então propor um modelo de verdade que se reconheça como construção e não como espelho da realidade: a ciência produz conhecimento apenas enquanto ciência, i.e. como um modo contingente de produção da objetividade através da linguagem. E se é *na* linguagem institucionalizada que se dão a produção e o julgamento das proposições científicas, “the essential function of the concept of truth is to require choice between acceptance and rejection of a statement or a theory in the face of evidence shared by all.” (KUHN, 2000, 99) No caso da interrelação entre a verdade científica e a “ciência normal”,

what evaluation aims to select is not beliefs that correspond to a so-called external world, but simply the better or best of the bodies of belief actually present to the evaluators at the time their judgments are reached. The criteria with respect to which evaluation is made are the standard philosopher’s set: accuracy, breadth of application, consistency, simplicity, and so on. (KUHN, 2000, 119)

Importa reafirmar que esta “desconstrução” da *praxis* científica não é uma finalidade em si mesma. Ela sequer assume um caráter de “denúncia”. Os limites sócio-históricos e institucionais que condicionam a prática ditam condições *positivas* de produção e legitimação do conhecimento: a sua circularidade não é viciada, preservando a autoridade saudável da comunidade científica sobre a condução da ciência. A milhas da desconstrução como prática autotélica, Kuhn lamentará a apropriação da sua teoria por aqueles que, declarando-se “kuhnianos”, viram na sua crítica ao realismo epistemológico a descrença *tout court* na objetividade científica. Em defesa de uma compreensão positiva da produção de conhecimento, Kuhn se posiciona contra todo pensamento que faz da dependência da linguagem o cemitério da objetividade: “Does it obviously make better sense to speak of accommodating language to the world than of accommodating the world to language? Or is the way of talking which creates that distinction itself illusory? Is what we refer to as ‘the world’ perhaps a product of a mutual accommodation between experience and language?” (KUHN, 2000, 207) Não faz sentido divorciar linguagem e realidade para declarar daí a sua inadequação recíproca: “real” não seria apenas e tão-somente a situação ideal em que “palavras” remetessem perfeitamente a “coisas”, pois sequer existiriam “palavras” e “coisas”, mas apenas “palavras-coisas” e “coisas-palavras”, numa indissociação que operam em sincronias meta-estáveis – e por isso nenhum mergulho na desconstrução perturba a continuidade da “ciência normal”.

A compreensão da prática e da verdade, assim como a sensibilidade atual quanto à observação dos pressupostos (estético-ideológicos) que lhe subjazem – como a obsessão com a simetria e a ordem que Prigogine observa em Newton e Einstein – devem algo à *Estrutura das revoluções científicas*. E se nem a ciência, ao contrário da sua recepção comum, pode ter pretensões à “dureza” epistemológica, as humanidades também vivenciarão, nos anos seguintes ao trabalho fundador de Kuhn (ainda que seja difícil precisar a sua influência nesse processo), um processo igualmente amplo de investigação das suas premissas institucionais.

“Revisão da *práxis*” e “representacionalismo”: Hayden White

Dispor Hayden White ao lado de Gadamer e Kuhn pode provocar surpresa – pois não seria ele um “representacionista” crasso? Sim e não: se *Metahistory* é, sim, um marco do

“representacionalismo”, também é certo que aquela obra favoreceu (em que pese a sua pequena influência direta sobre a produção historiográfica) a revisão do entendimento corrente da historiografia, ao problematizar as condições de produção da objetividade num texto historiográfico agora entendido como *narrativa* e situado dentro dos limites sócio-históricos e valorativos que o envolvem. Se White indaga “how the cultural treatment of historical experience is linguistically made possible at all[,] his claim moves into proximity with Gadamer, for whom history is an ancillary case of general hermeneutics.” (KOSELLECK, 2002, 39) Desse modo o seu trabalho, como os de Gadamer e Kuhn, acelerou a corrosão das noções convencionais de realismo:

in history, as in the social sciences in general, there is no way of pre-establishing what will count as a “datum” and what will count as a “theory” by which to “explain” what the data “mean”. In turn, there is no agreement over what will count as a specifically “historical” datum. The resolution of this problem requires a metatheory, which will establish on metahistorical grounds the distinction between merely “natural” phenomena and specifically “historical” phenomena.” (WHITE, 1973, 429)

Por aí se vê que também para White os fatos são produtos das teorias que lhes iluminam. Não há, por exemplo, conhecimento que não seja ideologicamente condicionado, pois qualquer tentativa de objetivação (ou de arbítrio entre alternativas concorrentes) também se originaria de um lugar ético-ideologicamente condicionado. Não há, tampouco, como defender uma proposição ou modelo historiográfico exclusivamente a partir dos dados factuais oferecidos; numa contribuição importante para a compreensão da relação entre a prática historiográfica e o pensamento teórico, White aponta que “every philosophy of history contains within it the elements of a proper history, just as every proper history contains within it the elements of a full-blown philosophy of history.” (WHITE, 1973, 428) A ontologia do fato como construção, defendida contra o realismo ingênuo, tem como corolário a compreensão da historiografia como uma atividade inerentemente teórica, mesmo quando esse seu componente não é conscientemente trabalhado. White subtraía aos historiadores, assim, a possibilidade de negar o caráter de construção das suas próprias proposições, ordinariamente recalcado pelo realismo “ingênuo”.

Mas as virtudes de *Metahistory* começam a se embaralhar na sua proposição positiva do que são a história e a prática historiográfica. A crítica de White é perpassada pelo mesmo ponto cego de todo o “representacionalismo”: ao privilegiar o texto – o

produto acabado – ele perde de vista a dimensão produtiva do trabalho institucional do historiador. Há uma forte subjetivização da prática historiográfica em White, que vai defini-la prioritariamente a partir da relação *pessoal* do historiador com o seu material:

Histories [...] combine a certain amount of “data”, theoretical concepts for “explaining” these data, and a narrative structure for their presentation as an icon of sets of events presumed to have occurred in times past. In addition [...] they contain a deep structural content which is generally poetic, and specifically linguistic, in nature, and which serves as the precritically accepted paradigm of what a distinctively “historical” explanation should be. (WHITE, 1973, ix)

Em resposta a esta acusação de White da inexistência *no* texto de um mérito historiográfico imanente, Funkenstein devolveria a denúncia: “how could we discriminate between a genuine narrative and a counternarrative unless by a criterion outside the narrative?” (FUNKENSTEIN, 1992, 80) Ao que Martin Jay acrescentaria uma visada que, à maneira de Kuhn, situa a historiografia como empreendimento institucional: “[it] is not a single historian emplotting the past, but [...] the institution of historians [...] trying to convince each other about the plausibility of their reconstructions. It is not [...] the subjective *imposition* of meaning, but rather the intersubjective *judgment* of meaning.” (JAY, 1992, 105) Em contraste com a análise institucional (que preserva, conforme vimos em Kuhn, uma noção performativa e historicamente contingente da objetividade), a compreensão literarizante que White oferece do texto historiográfico pressupõe tacitamente que todo e qualquer texto não-científico (e carente, portanto, do vocabulário artificial e dos paradigmas de cientificidade próprios às ciências), ao ser retoricamente construído, não teria como se desvincular da textualidade própria à literatura. Pela seu déficit de objetividade e pelo seu condicionamento intrinsecamente “moral”, a historiografia seria análoga à literatura – atribuição que tem como corolário a subjetivização da sua escritura.

Em meio a estas dicotomias (literatura *ou* ciência, ciência *ou* ética: já vimos como Kuhn abalava essas contraposições), surpreende ainda o essencialismo que White, por entre a sua crítica ao realismo, continua praticando ao compreender o trabalho do historiador como uma moldagem textual da matéria factual, moldagem definida como um ato (mais ou menos consciente) de *escolha*: “we are indentured to a *choice* among contending interpretative strategies in any effort to reflect on history-in-general; [...] the best grounds for choosing [...] are ultimately aesthetic or moral rather than epistemological.” (WHITE, 1973, xii) Ao afirmar que o historiador procede através de escolhas, White parte de uma

concepção do dado como matéria disponível à apropriação pelo historiador e, portanto, autônoma a essa mesma apropriação: “The same event can serve as a different kind of element of many different historical stories, depending on the role it is assigned in a specific motific characterization of the set to which it belongs.” (WHITE, 1973, 7) Ao caracterizar a “verdade” historiográfica como um ato de escolha, pois, White pressupõe o fato como anterior e autônomo à sua interpretação, que é compreendida como uma ação empreendida *sobre* algo externo à observação e plenamente *autoimane*nte: eis como o “representacionalismo” se mostra dependente da verdade como “essência”. Tal recurso é tão evidentemente simplista que as respostas não poderiam ser menos taxativas: “Facts are not atomic entities out there which declare their own importance.” (FUNKENSTEIN, 1992, 68) Ou ainda, nesta formulação que mitiga qualquer dicotomia entre essência e inessência, afastando qualquer parâmetro estável de distinção entre uma coisa e outra: “there are no distinct and separate categories of attestable fact on the one hand and pure interpretation on the other. Rather there is a spectrum or continuum.” (BROWNING, 1992, 32)

As teses de White parecem vacilar, desse modo, tanto na descrição da ação do historiador quanto na ontologia da verdade factual. No primeiro caso, o trabalho de moldagem “literária” da matéria prévia se encaixa numa compreensão genericamente “romântica” da produção literária: “[I] postulate a deep level of consciousness on which a historical thinker chooses conceptual strategies by which to explain or represent his data. On this level [...] the historian performs an essentially *poetic* act, in which he *prefigures* the historical field.” (WHITE, 1973, x) Para além da contradição aparente (poderia existir um “nível de consciência *profunda*” onde o historiador *escolhe* suas estratégias?), paira sobre esta descrição a impossibilidade normativa do encaminhamento contrário: como seria possível argumentar *contra* a hipótese da pré-figuração mental pelo historiador do campo investigado? E a não se conseguir provar o contrário, isso tornaria a escritura da história isonômica à da narrativa literária? O mesmo se aplica à sua denúncia das condicionantes éticas da narrativa historiográfica: como seria possível argumentar contra a noção de que escolhas, *em geral*, obedecem a critérios éticos? Parece que a suspeita de White recai sobre o ato da escolha *tout court*: é como se a objetividade dependesse da “autoimposição” de tipos especiais de fatos que, indispensáveis em si e por si mesmos, não pudessem ser

“modificados” pela ação do observador – provavelmente, são fatos como estes que White imagina comporem a matéria das ciências da natureza.

No que tange à ontologia da verdade factual, que é indissociável do primeiro problema, White assassina a epistemologia ao defender que o valor das proposições historiográficas está na capacidade de “iluminar” o campo observado de modo idêntico àquele como uma obra literária “ilumina” o mundo-da-vida:

This is why they cannot be “refuted”, or their generalizations “disconfirmed”, either by appeal to new data that might be turned up in subsequent research or by the elaboration of a new theory for interpreting the sets of events that comprise their objects of representation and analysis. Their status [...] depends, ultimately, on the preconceptual and specifically poetic nature of their perspectives on history and its processes. (WHITE, 1973, 4)

Tão “atemporal” quanto uma obra de arte, basta que uma proposição historiográfica “faça sentido” para o leitor para que ela preserve o seu valor e atualidade. O valor não obedeceria a parâmetros científicos: tal como na arte, o juízo sobre a organização do real produzida por uma narrativa historiográfica caberia ao “receptor”. Isso legitimaria a liberdade do historiador em moldar o seu campo de investigação, assim como a liberdade do “receptor” em aceitar ou recusar as proposições que lhe fossem oferecidas. Com isso, em Hayden White a (correta e epistemologicamente importante) compreensão da historiografia como construto cede passagem à compreensão do fato histórico como matéria *disponível à construção*: ela é não apenas aquilo que dela se faz, mas também aquilo que dela se decide fazer – sem que White demonstre qualquer preocupação com os problemas éticos que isso abriga. Nada justifica, por exemplo, pensar que a sociedade tenha a liberdade de colocar a história a serviço dos seus interesses imediatos, tal como ele sugere ao dizer que “we are free to conceive ‘history’ as we please, just as we are free to make of it what we will.” (WHITE, 1973, 433) *Metahistory* messianicamente prevê essa privatização da consciência que julga e constrói a história como o futuro de toda a episteme historiográfica, a se concretizar quando historiadores e filósofos finalmente compreendessem a disponibilidade da história à sua moldagem pelo observador: “Historians and philosophers of history will then be freed to conceptualize history, to perceive its contents, and to construct narrative accounts of its processes in whatever modality of consciousness is most consistent with their moral and aesthetic aspirations.”

(WHITE, 1973, 434) Enquanto Thomas Kuhn se exasperava com os desdobramentos hiper-relativizantes das suas proposições, White os promovia por conta própria.

Estes problemas éticos motivarão as críticas contundentes que lhe serão dirigidas anos mais tarde em *Probing the limits of representation*, coletânea dedicada a debater a especificidade da representação (historiográfica, literária, cinematográfica) do Holocausto – pois como poderia tamanha privatização do juízo historiográfico não atender, ainda que involuntariamente, ao esforço de relativização da *Shoah* empreendido na Alemanha nos anos 80? Como poderia a atribuição do juízo às veleidades do historiador e do público não interessar àqueles que buscavam mitigar a importância do Holocausto, e mesmo a questionar a sua existência? É naquele contexto que Funkenstein denunciava como *preposterously false* o corolário segundo o qual “there is no criterion by which to discern a true from a false narrative, or a precise from a sloppy one” (FUNKENSTEIN, 1992, 66), contrapondo-o a uma ontologia mais flexível da realidade: “In one sense, real is what escapes our control, which forces itself upon us whether or not we welcome it; in another, real is only that which we make relevant, which we construct, manipulate.” (FUNKENSTEIN, 1992, 68-9) O real é tanto uma força que se impõe a nós quanto o construto em que a transformamos: não é o historiador quem constrói a expressão do fato, é o fato que impõe a busca pela expressão que lhe faça justiça – expressão que, é claro, é obra de um observador. Isso não implica a “indecidibilidade” do valor das proposições historiográficas: “Every narrative is [...] an exercise in ‘worldmaking’. But it is not arbitrary. [...] Closeness to reality can be neither measured nor proven by a waterproof algorithm. It must be decided from case to case without universal criteria.” (FUNKENSTEIN, 1992, 79) Que não haja parâmetros universais de ajuizamento da adequação entre narrativa e realidade não impede que cada caso inaugure os seus próprios parâmetros: a inexistência da lei não diminui a legitimidade e a relevância do juízo pontual.

Que tantas críticas a Hayden White não obscureçam, porém, a relevância da sua contribuição. É significativa a polêmica que *Metahistory* estabeleceu: apontar a história (e, por extensão, as demais disciplinas de molde historiográfico) como *narrativa* era destacá-la da sua prática “normal”, revelando-a como uma produção cujos padrões de objetividade estão entrelaçados a um tipo de *ação* – a escritura – essencialmente individual. Num

cenário de crise, tal proposição punha várias certezas diante da vertigem da descontinuidade.

1.3. Arte e história

Em sintonia com a política da época, a década de 1960 lançou ao domínio das artes um desafio que, com o passar do tempo, provou não ser simples: como seria possível assimilar crítica e democraticamente a diversidade de produções artísticas produzidas em nosso tempo, cotejando transversalmente gêneros artísticos, segmentos sociais e categorias valorativas? A “grande divisão” entre a “alta” e a “baixa” cultura deixa de ser confortavelmente manejável; para entender como isso acontece, é preciso observar o problema sob ambas as perspectivas: do lado da “Grande Arte”, devemos entender os termos da sua crítica à sua própria rede institucional; do lado da arte “popular”, entender como os circuitos massificados de produção, transmissão e distribuição da cultura não impediram o seu pertencimento produtivo à sua própria época histórica – a arte “de massa” provou não pertencer menos (ou de maneira “pior”) à história do que a “alta cultura”.

São dois pesos e duas medidas, portanto: pensar que a “Grande Arte”, convertida em tautologia, se efetiva socialmente apenas sob a barragem de uma redoma, e pensar que a arte “popular” pode se efetivar positivamente mesmo através da axiomática do mercado – dois pesos e duas medidas que, conforme procuraremos deixar claro ao longo deste trabalho, se colocam em direção contrária à hierarquização fomentada pela “alta cultura” sem estabelecer outra hierarquia que a substitua. Nesta direção, produziremos inicialmente uma passagem das artes plásticas para a música “popular” como objetos paradigmáticos, indo da arte que é, dentro o sistema hegeliano, provavelmente aquela cuja prática se tornou mais inerentemente teorizada desde “1800”, para aquela que, alheia a qualquer compromisso com a teorização, passaria mais tarde a dominar as disposições afetivas do público, produzindo, no segundo pós-guerra, efeitos complexos (e frequentemente imprevisíveis) de grandes dimensões. Este deslizamento entre paradigmas-objeto quase

“opostos” pretende provocar ruído – pelo menos aos olhos do observador simpático às nossas posições – na normalidade dos paradigmas estéticos de “1800”.

Para quebrar uma tautologia por dentro: a “arte conceitual” e a crítica institucional

Na “alta cultura” da década de 1960, as rachaduras nos conceitos de arte e literatura herdados de “1800” não vieram de fora: elas se insinuaram a partir de dentro. Conforme mostraremos no próximo capítulo, “1800” operara uma imbricação entre a redefinição política da “Grande Arte” e o aparato institucional que lhe dava abrigo; nas décadas de 1960 e 70, os representantes da “arte conceitual” (que, para os nossos interesses, serão considerados em bloco) viriam fazer uma crítica arrasadora àquele conluio, ou seja, ao poder das instituições em determinar o sistema da arte. Não mais havia, segundo eles, qualquer distinção entre a produção artística e o circuito dos museus e galerias, catálogos e revistas, compradores privados e fontes de financiamento público: todos estes agentes alimentavam o sistema alimentando-se dele.

Uma crítica importante à instituição-arte já fora empreendida por Marcel Duchamp, mas para a “arte conceitual” ela soará tímida. Se um Daniel Buren retornava à noção de que o próprio local de exibição (o museu ou a galeria) determinava a artisticidade do objeto, esta remissão a Duchamp entendia que o seu gesto ainda fora feito a partir de dentro do sistema da arte, preservando a sua continuidade: “Duchamp is not anti-art. He belongs to art.” (BOUDAILLE, 1999, 66) A “timidez” do predecessor seria substituída, então, por uma rejeição radical à instituição-arte e aos seus jogos de poder: se “1800” estabelecera, no sistema das artes (conforme veremos), uma prática de rejeição do “mundo” pautada por noções de “pureza”, ter-se-ia agora uma rejeição das conseqüências de longo alcance daquela mesma “purificação” pautada por noções de “impureza” – a obra como “processo”, o público como “participante”. Mesmo que uma tal crítica não conseguisse abandonar a sua postura reativa (e atrelada, desse modo, àquilo que criticava), ela resultava do diagnóstico, que se pretendia objetivo, pelo qual as artes plásticas haviam se tornado o produto normalizado de um sistema estruturalmente ordenado, em que cada elemento exercia diligentemente o seu papel, das revistas especializadas (“They depend exclusively for their economic existence on selling ads to galleries for the most part” (GRAHAM, 1999, 93) ao vértice máximo do poder (“who supports the structure [is] the United States government

[...] which through the tax structure make it profitable to run a non-profitable art ‘business’ to buy and donate ‘works’ to museums” (GRAHAM, 1999, 93).

Semelhante tendência à “sublevação” não poderia, é claro, estar dissociada do contexto revolucionário. Na cena artística francesa, 1968 teria forçado à escolha “between a ‘cultural’ conception of the artist as a professional engaged upon pure investigation, and a conception of the artist as a person actuated by a critical approach to the static nature of the social conditions in which he lives.” (CLAY, 1999, 136) No primeiro caso, o artista que se autodefinia como um continuador da *práxis* alto-modernista acabava por compactuar com o enquadramento institucional. No segundo, o artista procuraria romper com aquele enquadramento fugindo ao invólucro da autoreferencialidade, obrigando-se a conferir sentido a uma época e a uma atmosfera intelectual que havia se complexificado rapidamente – passando a amalgamar “Marcel Duchamp, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, the *I Ching*, the Beatles, Claude Lévi-Strauss, John Cage, Herbert Marcuse, Ludwig Wittgenstein and theories of information and leisure.” (McSHINE, 1999, 213) Que fatos tão diversos tivessem que ser agora levados em consideração, tinha-se aí um equacionamento da história sincrônica que não rejeitava o presente: talvez pela primeira vez na modernidade, eram agregados de maneira consciente, criteriosa e não-hierarquizante, fatos culturais de origens sociais e epistêmicas diferentes. Não mais parecia haver, nos anos 60, qualquer instância apta a produzir uma síntese “superior” da cultura: na horizontalização revolucionária, não apenas a multiplicidade não daria lugar à síntese, como tampouco haveria um lugar privilegiado de onde a síntese possa ser efetuada – não haveria qualquer lugar privilegiado de observação da cultura.

Lançado neste caldeirão, o artista “conceitual” se colocava a milhas do distanciamento característico do seu congênere de “1800”. Condenando o lugar e o papel historicamente reservado ao artista, reagindo à idéia de que caberia ao artista delinear os “padrões de pensamento” a serem seguidos pelo espectador, Buren repelia a noção de que a arte seria capaz de “revelar” o mundo de maneira superior: “This is actually what art is and what we must revolt against. Thinking and saying that ‘there was no London fog before Turner’ is very pretty and poetic, but it is *outrageous*.” (BOUDAILLE, 1999, 72) Não apenas a arte não possuía qualquer capacidade “maior”: a sua própria configuração como sistema subtraía as suas pretensões a uma moralidade “pura”. Tal crítica ao sistema

escancarava a sua artificialidade: como sistema, a arte ditava as regras e padrões que ela mesma obedecia, motivando produções substancialmente autoreferenciais: “it is nearly impossible to discuss art in general terms without talking in tautologies. [...] one has to be familiar with contemporary art to appreciate it and understand it.” (KOSUTH, 1999, 166) As obras expressariam “definições” de arte, apresentando em comum com a matemática o fato de serem tautologias: “the ‘art idea’ (or ‘work’) and art are the same and can be appreciated as art without going outside the context of art for verification.” (KOSUTH, 1999, 166) Tautológicas, as obras não apenas estariam sempre “certas” (pois não se autolegitimavam através de uma confirmação externa): elas impunham a necessidade de um aprendizado específico para a sua apreciação. Num desdobramento importante, esta autoreferencialidade explicaria, para Kosuth, a rejeição atual da “Grande Arte” pelo espectador comum. Daí que Buren desse um passo ainda mais agressivo ao afirmar: “Art history is a succession of experiments in form that are sometimes justifiable by their structures and their era. [...] I notice that these structures have changed. Art can no longer be accepted. *Art is no longer justifiable.*” (BOUDAILLE, 1999, 71) Se tal falta de justificação era um déficit de autoevidência, ao colocar em foco o abismo que separava a arte da sociedade Buren lançava o seu ônus sobre o sistema da arte – pois qual poderia ser a alternativa? Ao não responsabilizar a “sociedade” pela alienação da arte do sistema comum de trocas, os representantes da “arte conceitual” entendiam a responsabilidade histórica da “Grande Arte” pela sua própria alienação. Se, por exemplo, o espaço físico (o lugar institucional) participa da constituição do fato artístico, ele o faz porque “All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually” (KOSUTH, 1999, 164): somente aquilo que existe “apenas conceitualmente” pode depender de contextos tão específicos para a sua própria exibição. Caso a arte fosse mais genericamente assimilável (como o artesanato), ela seria mais flexível em relação aos seus locais de exibição; que ela dependa de lugares tão exclusivos revelava uma autoreferencialidade motivada por atribuições de valor cujo desdobramento histórico imprevisto, mas hoje determinante, havia sido a transformação da arte num setor da economia – pondo-a em contradição com o conceito romântico de “autonomia”.

Havia que se romper a tautologia, então. Com o objetivo de expor a “Grande Arte” ao caos das trocas sociais, a “arte conceitual” (sem que pretendamos julgar o sucesso das

suas iniciativas) lançaria a arte e o artista à imprevisibilidade do contato aberto (não-mediado) com o público, subtraindo à arte o solo seguro para a sua autoprodução como sistema: “As the object is freed of its pedestal, so culture is freed of its confines. To go...” (CLAY, 1999, 140) Ela clamará pela participação ativa do público, mesmo que muitas vezes preservando um *politicum* transformador: “Public participation involves the desacralization and the desegregation of the work of art (at the same time it debunks the idea of the artist as a semi-sacred personality). In the hands of the public, the contention gains a didactic value.” (CLAY, 1999, 140) Mas não haveria “guia” a conduzir o processo de transformação política, que era localizado na própria reação do público: o sentido da obra lhe seria conferido pelo receptor (“the attitude of each participator – it is he who attributes the corresponding signifiers to it” (OITICICA, 1999, 8), em detrimento do seu controle pelo artista: “[the artist] *is no longer the owner of his work*. Furthermore, it is not *his work*, but *a work*.” (BUREN, 1999, 153) A “arte conceitual” antecipava assim o giro analítico executado a partir de 1967 por Jauss, Iser e Barthes, que colocariam o leitor no centro da problemática literária. Esta “transferência de poder” foi politicamente motivada, pois em todos os casos tratou-se de colocar o artista e o público num plano não-hierarquizado: “the artist shares in mankind’s various ideas of expression having no better ‘secrets’ or necessarily seeing more inside or outside of things than any other person.” (GRAHAM, 1999, 94) O artista sequer produziria “obras”, mas apenas objetos dispostos perante pessoas que fariam deles o que bem entendessem: “The observer finds that he is *alone with himself and confronted with himself* in front of an *anonymous* thing that gives him no solution. Art is no longer there.” (BOUDAILLE, 1999, 69) A “obra” desaparecia ao substituir-se o fato completo em si mesmo por outro que escancara o seu próprio processo de constituição (numa ênfase no *processo* que lembrava o modo com que Barthes, naquela mesma época, descrevia o *sriptor* que teria substituído a figura literária do “autor”):

Since the sketch replaces the final work of art, art does without its traditional finalized form and, therefore, assigns a new role not only to the artist, but also to the viewer. The artist gives only a hint, an indication or general direction, and the viewer is no longer reduced to merely perceiving the finalized work and to interpreting what he sees. (WEDEWER, 1999, 143)

Havia nisso um abandono da originalidade, da novidade – de tantos termos derivados do cronótopo do tempo histórico, em suma. Antecipando o que um Arthur Danto

constataria décadas mais tarde, Buren indicava que “To abandon the search for a new form at any price means trying to abandon the history of art as we know it.” (BUREN, 1999, 149) Em detrimento do “impulso adiante”, dava-se uma horizontalização das possibilidades; ao invés de arrastar o público para a relação com a arte considerada ótima, queria-se provocar a sua participação: “the individual to whom the work is addressed is invited to complete the meanings proposed by it – it is thus an open work.” (OITICICA, 1999, 41) Ao se entregarem a relações que eles mesmos não controlavam, estes trabalhos artísticos deveriam – como petição de princípio – sabotar o aparato que reduzia a arte a possibilidades institucionalmente confortáveis, “[in] a fatal blow to the concept of the museum, art gallery, etc., and to the very concept of ‘exhibition’.” (OITICICA, 1999, 9)

Não avaliaremos aqui os resultados práticos da arte conceitual: interessa-nos apenas as suas críticas e proposições. Nelas, é certo que o *politicum* revolucionário não desaparece: a arte ainda é pensada como uma forma de intervenção e provocação do *status quo*. Mas agora a intervenção se dava pela participação, pela interação, pela co-presença, em detrimento do “choque”, do “estranhamento”, da “negatividade”; o *status quo* não era paradigmático pelo “burguês” (o “inimigo externo”), mas pelo próprio sistema da arte; a produção artística não originava “obras”, sendo ela o próprio processo de produção em seu desenrolar. Este nivelamento das hierarquias de “1800”, com a crítica aos seus conceitos de arte e ao seu aparato institucional, fizeram da “arte conceitual” um ponto de inflexão e tensionamento do contínuo histórico da arte como sistema autônomo de produção.

O outro lado do pêndulo: a arte “de massa” e a sua axiomática

No segundo pós-guerra o termo “arte de massa” se tornaria empiricamente ambíguo. A música urbana, a televisão e o cinema deixariam de ser fenômenos localizáveis na “massa” (tal como ainda o eram para o Walter Benjamin de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”), enquanto a “Grande Arte” passaria a se autoproduzir aceleradamente através da lógica do mercado.

O termo “massa” depende de um estrato social contraposto que o defina negativamente, mas os limites entre os estratos e, homologicamente, entre os seus padrões artísticos, começariam a se apagar, e não porque algum “hibridismo” tenha passado ao primeiro plano. Ocorreu que os diferentes estratos passaram a se diferenciar cada vez

menos, inclusive esteticamente: a individuação de padrões estéticos relativos a cada um deles se perdeu em meio ao consumo comum. A classe média se alargou e, com ela, o sistema de ensino e o acesso à informação, tornando mais difícil diferenciar as classes sociais pela arte que elas produzem e consomem: distinções continuam possíveis, mas serão sempre locais e provisórias. Paralelamente, a “Grande Arte” se acelerou como um mercado especulativo, tão dependente da associação financeira entre o incentivo público e o capital privado como tantos outros campos – mas com a consequência específica, para a “Grande Arte”, de que com isso ela se igualava aos outros campos, não sendo nem mais nem menos “autônoma” do que eles. Ela aprendera a compreender-se como radicalmente heterogênea ao Estado e à “razão instrumental”, mas o seu novo entrelaçamento à economia e à política oficial mitigava as suas pretensões a um valor e moralidade incondicionalmente elevados: eles são, no máximo, *condicionalmente* elevados.

Para que o lugar social da arte em “1970” seja apreciado fora da quadratura moral de “1800”, devemos reconhecer a legitimidade, *qua* arte, de produções que não entram em contradição com os meios normalizados de distribuição e circulação, pois mesmo através deles, em sua não-excepcionalidade, produz-se o pertencimento da arte à história. Entramos assim em acordo e desacordo com o Heidegger da passagem seguinte (em que o “Anjo” vem de Rilke: “the being who governs the unheard-of center of the wildest orbit and causes it to appear” (HEIDEGGER, 2001, 131):

The customary life of contemporary man is the common life of the imposition of self on the unprotected market of the exchangers. By contrast, the passage of the balance to the Angel is uncommon [...] even in the sense that it not only constitutes the exception to the rule, but that it takes man, in respect to his nature, outside and beyond the rule of protection and unprotectedness. This is why the passing-on occurs [...] rarely and at the right time in an always unique instance in a unique manner. (HEIDEGGER, 2001, 134)

É sensato pensar que momentos de excepcionalidade (e a “passagem” que eles produzem) sejam raros; esta é uma tópica que gostaríamos de preservar. Mas que ela aconteça contra a “dominação” tecnocrática e tecnológica, eis algo que nos incomoda: por que caracterizar a “vida costumeira do homem contemporâneo” como essencialmente “banal” e “alienada”? Por que pensá-la, sob o viés paradigmático (e ontológica e moralmente alternativo) da arte, em oposição ao Estado e ao sistema econômico? A arte estabelece uma relação necessária com um e outro? Se colocarmos esses antagonismos em

suspensão, a política-economia da arte, na historicidade específica que ela assumiu no segundo pós-guerra, poderá ser observada performaticamente como a concretização de possibilidades colocadas, em momentos precisos, também *através* das condições normalizadas de reprodução e circulação.

A “lata de lixo da história”

Para uma apreciação afirmativa da “economia política” da arte nas últimas décadas, dois fatos podem nos servir de referência: o incremento da “política cultural” como parte da razão de Estado e a consolidação da “arte urbana” como um “campo de imanência”.

Políticas culturais agem como corretivos do mercado, ajuizando a sua incapacidade de agregar valor econômico a objetos e práticas que instâncias (não-democráticas) de tomada de decisão consideram possuidoras de valor, ou de fazê-lo apenas mediante a sua transformação *excessiva* (como a preservação é também uma ação transformadora, a medida do excesso deve ser avaliada caso a caso em função de diretivas gerais). É claro que políticas desse gênero são atos de *defesa* como quaisquer outros, estando sujeitas à mesma permanente crise de objetivos. Elas tiveram como consequência, porém, fazer da “Grande Arte” apenas uma entre inúmeras outras artes dignas de atenção, ao passarem a ter a “população” como termo quantitativo de referência, e não apenas alguns de seus segmentos. Para o viés “cultural” que passou a influenciar a valoração da arte, não há hierarquização possível entre o congado e a música erudita – distinções que, em todo caso, não trazem problemas enquanto se mantêm na oposição entre produções que não co-habitam o mesmo espaço social (a arte autóctone não é aquela *contra a qual* a “Grande Arte” apóia o seu conceito-de-si). O caso se complica quando, por exemplo, as artes plásticas se vêm competindo contra a elevação do *status* artístico do *graffiti*: próximo do máximo de efemeridade que a arte é capaz de produzir, o *graffiti* foge às noções de “obra” e “autoria” e à posição interna ao sistema das artes que permitiu, por exemplo, a canonização do dadaísmo pelas narrativas do modernismo (sendo ao mesmo tempo jovem e segmentado demais para se inserir entre as práticas que, consolidadas ao longo do tempo, suscitam a aparência de “organicidade” associada à “cultura popular”). Que a “alta cultura” tenha se tornado freqüentemente um objeto de *defesa*, isso adveio, pois, do seu lançamento a uma competição na qual tem pouca validade o seu discurso autolegitimador.

Se não há retorno possível à normalização hierárquica, poderíamos saudar, então, a condição salutar da pluralidade de narrativas:

It is *necessary* for human beings to have not only one unique history or story, of a few of them, but many of them. For if they [...] had only one unique history or story, they would be utterly in the power and at the mercy of this sole history or story. Only when they have many histories or stories are they freed, relatively, from each story by the other ones, and thus able to develop a manifoldness that is, in each case, their own. (MARQUARD, 1991, 66-7)

Esta posição é análoga à que veremos adiante em Greil Marcus: o que ele chama de “lata de lixo da história” é produto da unificação das histórias numa narrativa única, ao passo que “every universalization has to promote motleyness, or it is good for nothing.” (MARQUARD, 1991, 65) Mas sabemos que nem toda universalização produz a diversidade. “1800” pensou a pureza da arte como *acontecimento*: ela seria a fagulha, o *witz* romântico, a catálise de um objeto *sui generis* mediante processos incognoscíveis e em nada “corrompidos” pelas dinâmicas sociais normalizadas. Na era da arte como “cultura”, uma segunda forma de “pureza” aparece na arte como *preservação*: a arte pensada a partir de objetos já produzidos ou de dinâmicas de produção aos quais se atribui um alto valor imanente, justificando que eles sejam mantidos intocados e que lhes sejam dadas condições ideais para a sua apreciação pelo público. Ambas as alternativas remetem a certos tipos de congelamento; se pensarmos que, tal como qualquer outra produção lançada à imprevisibilidade das trocas, a arte tem que construir ininterruptamente o seu próprio lugar social, em contraposição àquelas expectativas de “pureza” (que subjazem à noção de corrupção) gostamos de ler em Odo Marquard uma defesa da imperfeição:

reality is regarded as infernal because the superbest is demanded and what falls short of it is discriminated against. [...] our expectation of meaning is too high, [...] while at the same time we have a superexpansion of the techniques and of the art [...] of being disappointed and switching from positive illusions to negative ones. As opposed to this, [we can mute] perfectionisms by having the courage to be imperfect. (MARQUARD, 1991, 47)

Essa “coragem de ser imperfeito” deve permear, hoje, qualquer leitura do campo artístico contemporâneo que se proponha a analisar a rotina sem rejeitar a realidade. Focalizar o usual impõe colocar à distância (ou em suspenso) idealizações que dificultam a apreciação do lugar social da arte. Esse gesto, conquanto não anunciado dessa maneira, esteve subjacente ao interesse de Greil Marcus pela “lata de lixo da história”, o porão onde

são jogados os inúmeros acontecimentos artísticos que desaparecem quase tão logo são produzidos, sendo raramente registrados ou debatidos numa perspectiva que os abrigue sob uma *história*, tendendo a sobreviver apenas na memória e nas conversas – no patrimônio afetivo – daqueles que os vivenciaram pessoalmente. A arte lançada à “lata de lixo da história” não cabe numa narrativa coesa: “this is a territory, unlike history, without any borders at all – without any means to a narrative, a language with which to tell a story.” (MARCUS, 1995, 18) Não é apenas que a elaboração de uma narrativa unitária seja impossível: é *contra* a História (com inicial maiúscula e no singular) que se deve observar a historicidade própria à “lata de lixo”: “Beware the smooth surface of history, looking backwards, making everything make sense. It made no sense at the time, like a random series of jump cuts.” (MARCUS, 1995, 18) Se a “lata de lixo” recebe aqueles fenômenos fugazes que constituíram memórias afetivas sem suscitar uma narrativa coesa, mais uma vez a música “urbana” serve como exemplo: não é numa “história da música” que se organiza as canções que demarcam as histórias afetivas, e só nos tornaremos capazes de conferir à “arte urbana” o seu lugar filosófico adequado quando compreendermos a sua força de subjetivação, os lugares afetivos e domínios individuais que ela inaugura – numa plenitude de história que jamais remete à História. Antes de fazê-lo, devemos formalizar a “arte urbana” como um conceito descritivo.

“Arte urbana”

Para fugirmos às limitações da polarização e da dicotomia, escolhemos o termo “arte urbana” para o lugar daquilo que, até aqui, vínhamos denominando de “arte popular”. De várias maneiras (no apelo ao público pelas artes plásticas, no retorno do enredo à narrativa literária, na disseminação do interesse erudito pela arte “de massa”...) a heterogeneidade entre o “popular” (termo de fraquíssima precisão empírica) e algo que não o seja se torna, em “1970”, bastante precária. Ao substituí-lo pelo termo “arte urbana”, pretendemos sintetizar descritivamente o processo de comunicação entre segmentos e domínios sociais distintos que pode ocorrer apenas tendo a *cidade* como condição de possibilidade. A “arte urbana” se distingue tanto da “arte endógena”, que se reproduz mediante a reiteração de padrões herdados da tradição, quanto da “Grande Arte”, que não reitera, mas sim dialoga com a sua própria tradição (mesmo ao olhar para fora da tradição, ela o faz pela sua

medida). Na “arte urbana” tradições raramente têm tempo para se formar e, quando isso acontece, nada garante que elas não venham logo a desaparecer ou se congelar na reprodução de estilos e repertórios inicialmente desenvolvidos em momentos precisos. O seu próprio é a confluência de informações que flutuam incontável e imprevisivelmente no ambiente urbano, e cujo agenciamento nada tem a ver com “mescla” ou “hibridismo” (categorias ainda binárias, que pressupõem “teses” e “antíteses” sintetizadas “multiculturalmente”).

O eventual sucesso de público desta confluência de informações estará relacionado à aparição de algo e *alguém* (o carisma pessoal é fundamental) que responda a uma “demanda” apenas virtualmente presente antes do próprio aparecimento do fenômeno. Elvis Presley é um bom exemplo desse tipo de emergência. Marcus reconstitui a frase de Sam Philips, seu primeiro empresário que, dada a sua função, observava a cena musical com uma atenção especial: “‘If I could find a white man with the Negro sound and the Negro feel [...] I could make a billion dollars.’” (MARCUS, 1995, 40) O resto da história é conhecido. Elvis era o preenchimento de uma ausência latente na música *pop* americana: nele, a música negra deixava de ser negra, num fenômeno cujo sucesso antecipado por Philips iria de fato se confirmar. A arte urbana afirmava assim uma de suas capacidades mais corriqueiras, mas também sempre surpreendente: a de deixar de ser o contínuo permanecendo dentro do contínuo, a capacidade de fazer o contínuo acontecer de maneira diferente da usual. Tal movimento preserva os limites ao mesmo tempo em que os desloca, num processo sempre negociado; um exemplo de alteração comportamental do contínuo seria a distância de poucos anos a separar os *Beatles* que, no início da sua carreira, não eram sequer autorizados pelo seu empresário a fumar em público, da declaração televisada de Paul McCartney em que ele admitia ser usuário de LSD: a arte urbana *integrara* o movimento geral de flexibilização das condutas sem liderá-lo claramente, obedecendo e ditando o seu tempo, dentro de um processo que fez com que a declaração de McCartney sequer fosse particularmente chocante: o público que o rejeitaria anos antes era agora capaz de absorver a diferença, os *Beatles* tendo sido agentes e produtos desse processo. Mas há que se entender que os impactos “desterritorializantes” de Elvis e dos *Beatles*, ainda que resultantes de negociações finas e constantes com o contínuo, aconteceram porque eram Elvis e os *Beatles*: a axiomática do contínuo não é suficiente para explicar a

força de um fenômeno e, para alcançar o sucesso que imaginara, Philips não poderia ter lançado *qualquer* rapaz com um *negro sound* e um *negro feel*: ele necessitava precisamente de Elvis, em sua absoluta singularidade.

Na segunda metade do século XX, o “campo de imanência” produzido pela “arte urbana” produziu agenciamentos de toda ordem: da constituição improvável de quadros afetivos comuns a parcelas inicialmente heterogêneas da sociedade (e em sua distribuição pelo globo), à integração da arte à emergência de eventos políticos importantes. Apenas a “arte urbana” poderia fazê-lo: não houve, na história recente, produção que não fosse mediada pelos *mass media* que conseguisse, ao mesmo tempo, comunicar-se e propagar-se em larga escala. Diante de fenômenos tais como a emergência da música como elemento atuante nas políticas de minoria, ao invés de se questionar a “efetividade” política daquela arte, deve-se investigar, em primeiro lugar, as razões pelas quais aqueles movimentos se manifestaram artisticamente, o que foi notável desde o início. Jamais houve qualquer razão prática para que esta artificação dos movimentos ocorresse, tampouco para eles a arte tinha qualquer “utilidade”: se ela “serviu” para alguma coisa, foi para criar um senso de pertencimento a um lugar comum que, ao se tornar gigantesco, incrementou o senso de legitimidade de modos de vida e interpretações da realidade que, conquanto variados, apresentavam pontos em comum. Ao perguntarmos por que a artificação dos movimentos políticos dos anos 60 aconteceu, devemos apontar para *como* ela aconteceu – onde se verá que os modos de produção de “arte urbana” (em sua catalisação de informações difusamente disponíveis num território tornado global) são afins ao processo político como tal, contrariamente à reclusão relativa da “Grande Arte” e da “arte endógena” a padrões de produção que, de maneiras diferentes, limitam a sua ampla comunicabilidade.

Em contraposição a essa seletividade, a arte “urbana” tem o potencial associado por Greil Marcus aos *Sex Pistols*, em seu aparecimento em 1976:

for a time, once heard, that voice seemed available to anyone with the nerve to use it. For a time, as if by magic – the pop magic in which the connection of certain social facts with certain sounds creates irresistible symbols of the transformation of social reality – that voice worked as a new kind of free speech. (MARCUS, 1989, 2)

Esta voz que se colocou dentro de seu horizonte histórico, provocando em relação a ele um distanciamento *dentro* da proximidade, veio, nesse caso em particular, de um bando de jovens cuja reflexão sobre os deslocamentos que eles mesmos provocavam era pouca ou

nenhuma. Os *Sex Pistols* procuravam diversão, satisfação pessoal e ganho financeiro, o que não impediu que a sua emergência fosse uma espécie de condensado histórico, que Marcus torna plausível neste comentário sobre o primeiro *single* da banda, *Anarchy in the U.K.*: “the song distilled, in crudely poetic form, a critique of modern society once set out by [...] the Situationist International, [and that] looked back to the surrealists of the 1920s, the Dadaists who made their names during and just after the First World War, the young Karl Marx, Saint-Just.” (MARCUS, 1989, 18) Apenas a arte “urbana” poderia produzir um agenciamento capaz de aglutinar velhos *topoi* político-culturais a questões, afetos e percepções da realidade específicas à Inglaterra em depressão econômica e aos países centrais do segundo pós-guerra (a normalização das expectativas sociais, a juventude como força político-social e vetor identitário), elementos que foram amalgamados numa expressão estética que, em seu impacto imediato (em sua capacidade de se colocar no cenário preexistente da música *pop* negando-o simultaneamente), veio formar rapidamente uma comunidade ao redor de si. O fenômeno “Sex Pistols” foi gigantesco em sua curtíssima duração: já em 1977 eles haviam tido vários de seus concertos cancelados pelo poder público, composições banidas do rádio, discos derretidos pela sua primeira gravadora, eles haviam sido denunciados no Parlamento como uma ameaça ao “*British way of life*” e tido um de seus integrantes cortado com uma navalha e outro espancado com uma barra de ferro nas ruas. Era impossível, na Inglaterra de então, travar contato com a banda sem tomar uma posição; forçar o público a uma tomada radical de posição esteve na raiz do *punk* como movimento: “Punk drew lines: it divided the young from the old, the rich from the poor, then the young from the young, the old from the old, the rich from the rich, the poor from the poor, rock’n’roll from rock’n’roll.” (MARCUS, 1989, 69) Fenômeno “emergente”, o *punk* foi uma *ordem* produzida através do agenciamento acidental de possibilidades ou tensões sincronicamente presentes num mesmo “campo de imanência”, mas até então desconectadas: uma vez *ordenadas* num único fato, esse fato se revelou subitamente *novo*. Mais uma vez, tropeçamos numa semelhança entre o fato artístico “urbano” e a revolução política (semelhança que, note-se bem, se refere ao caso, sendo inessencial à “arte urbana” como tal):

Punk was not a musical genre; it was a moment in time that took shape as a language anticipating its own destruction, and thus sometimes seeking it, seeking the statement of what could be said with neither words nor chords. It was not

history. It was a chance to create ephemeral events that would serve as judgments on whatever came next, events that would judge all that followed wanting. (MARCUS, 1989, 82)

A ausência da projeção programática de um horizonte futuro era compensada pelo vínculo irreduzível ao presente, que, sendo o horizonte temporal a partir do qual a arte “urbana” suscita com maior intensidade os seus efeitos permanentes (no público imediatamente contíguo que ela forma), torna-se o passado comum da geração que ela *marca e constitui*. Se atribuímos à arte o poder de provocar tanto uma experiência instantânea quanto efeitos duradouros em indivíduos e coletividades, na historicidade específica à arte “urbana” a sua possível permanência no tempo após a sua (freqüentemente) rápida desapareção dependerá da diferenciação que ela lograr produzir no modo como aqueles indivíduos e coletividades se colocam no contínuo que habitam. No mundo em rotação ao redor do “paradigma-1970”, tal tipo de impacto passou a ocorrer de forma cada vez mais globalizada:

Elvis Presley and the Sex Pistols changed the patterns of everyday life – raised its stakes – all over the world. If what they did led to no official revolutions, it made life all over the world more interesting than it would have been had they never appeared. [...] making life more interesting is the only standard of judgment that can justify the pages they can fill. (MARCUS, 1989, 148)

Efeitos desse tipo muitas vezes sobrevivem à dissolução das comunidades que inicialmente os abrigaram, mas a sua extensão numa vida individual dependerá sempre daquele impacto inicial. Não há como prever que tipo de extensão será essa, e mesmo fenômenos pouco claramente politizados podem fazer emergir *ethoi* politicamente carregados. Se a ambiência produzida pelas rodas de samba – em seu poder de integração ou conagração – representa talvez o máximo de vínculo ou coesão que a arte pode produzir, a distinção entre a inserção no tempo (e na história) de Cartola e dos *Sex Pistols* pode ser definida pelas metáforas da dobra e da linha: enquanto o sambista é a continuidade (que ele não apenas *preserva*: ele *é* a continuidade), os *punks* queriam inaugurá-la como questão. Daí uma diferença significativa: enquanto na roda de samba a interação entre os freqüentadores é a motivação do evento, as apresentações dos *Sex Pistols* produziam desdobramentos imprevisíveis:

[Johnny Rotten was] a medium. As he stood on the stage, opened his mouth, and fixed his eyes on the crowd, various people who had never met [...] began to talk to each other, and the noise they made was what one heard. [...] because this lacked

both cultural sanction and political legitimacy, because this history was comprised of only unfinished, unsatisfied stories, it carried tremendous force. (MARCUS, 1989, 440-1)

Em seu contraste com a da *tradição* das rodas de samba (que evoca uma endogenia mais semelhante à da arte autóctone, a sua preservação ou desaparecimento estando ligada à passagem das gerações), a emergência ocasional da voz *nova* demarca, na arte urbana, o crivo de uma temporalidade específica, abrindo a possibilidade da continuação do mesmo sob novas condições (abertura que não é necessariamente “crítica”, pois nem sempre remeterá ao futuro ou à insuficiência do presente). Na arte urbana o crivo no tempo pode ocorrer da mesma maneira atribuída por Heidegger àquilo que ele chama simplesmente de “arte”: “Whenever art happens – that is, whenever there is a beginning – a thrust enters history, history either begins or starts over again” (HEIDEGGER, 2001, 74) – ainda que isso não sirva como lei. Na arte urbana o “conflito”, o “início”, a demanda do “todo” pela sua própria refundação (que Heidegger associa à “arte”) persistem como possibilidades – e é tentador vê-las encarnadas em *Like a rolling Stone*, de Bob Dylan –, mas tais movimentos tenderão a ocorrer como a “abertura” ou “fundação” de uma continuidade *dentro e a partir* de continuidades prévias.

No segundo pós-guerra, quando a “juventude” passou a constituir um “campo de imanência” destacado, foram e têm sido inúmeros os momentos e vozes a produzir uma abertura para a refundação de uma “totalidade” (local e contingente) que, renovada, se impõe como realidade *em paralelo* àquelas que, co-presentes no mesmo momento histórico, se pretendem normalizadas e autolegitimadas. A busca pela legitimação é uma tarefa imediata para os indivíduos que habitam essa totalidade refundada: a adoção de roupas, linguagens, lugares e padrões de comportamento corresponde, assim, à adoção de *formas* a impor a sua própria legitimação através da sua pura presença numérica. Faz-se, aí, escolhas que decidirão a perenidade ou fugacidade daquela refundação em cada uma das subjetividades que a experienciem intimamente.

A “arte urbana” e o contínuo social

Momentos de refundação são raros na arte urbana, mais raros que os momentos de diferenciação. Ambos se diferenciam das “territorializações” que provocam a paralisação do movimento e a continuidade do mesmo, reforçando o preexistente. A crítica da cultura

tendeu a associar a “territorialização” à arte urbana *in toto*, num reducionismo que consolidou preconceitos de difícil remoção. Mesmo que a arte “urbana” nem sempre estimule a criticidade, o problema tem um caráter local, pois a arte ocupa posições diferentes em cada caso específico. Não há generalização válida: enquanto certos indivíduos e grupos atribuem um valor substancial à arte, para outros ela é um componente ocasional da vida, ao passo que outros lhe conferem um lugar cotidiano mas não têm com ela qualquer relação reflexiva, entre infinitas outras possibilidades. Tampouco se pode afirmar que o consumo seja, em si, politicamente nocivo. O “mercado” (normalmente visto como engrenagem responsável pela estratificação) funciona através da “acoplagem”: ele não é um grande cérebro a agir intencionalmente para a satisfação dos próprios interesses (à revelia das vontades, defejos e afetos do público), pois pressupõe a satisfação do consumidor. A sua racionalidade envolve a negociação e o risco, encontrando aí os seus limites de ação – ao contrário do que prega a análise que o observa sob o viés exclusivo da produção, elidindo a sua negociação constante com um público que manifesta, no consumo, o seu poder. Com isso não pretendemos politizar positivamente o consumo ou beatificar o trabalho da indústria, mas apenas complexificar o tratamento dos fenômenos culturais “de massa”, agregando um maior número de elementos à análise e minando a rotinização do determinismo. Na descrição das operações do “mercado” e da “indústria”, devemos considerar que a busca da satisfação pelo público traz indeterminação ao consumo e, conseqüentemente, à produção. As fidelidades do consumidor não são eternas, devendo ser a todo instante *reconquistadas* pelo “mercado”. A indústria nunca pode prever o que fará sucesso: todo equilíbrio é instável, a rejeição sendo tão freqüente e decisiva quanto a aceitação – não se pode creditar às “corporações” o poder de impor ao público o que ele irá consumir.

Para fugirmos a tal simplificação, o cotejo das especificidades *estéticas* do fenômeno artístico é imprescindível, pois ela responde à indagação normalmente escamoteada pela crítica da cultura: por que apenas alguns fenômenos pontuais atingem o objetivo mercadológico do sucesso de massa? Se as corporações *não* têm controle sobre a recepção do produto, o seu sucesso derivará das suas propriedades específicas: um produto bem-sucedido não pode ser *banal*, pois necessariamente possui características que atijam o desejo de um público que *a priori* não tem, para com ele, qualquer relação de fidelidade.

Na leitura de Greil Marcus, o Michael Jackson de 1984 foi um desses “produtos”. A sua análise daquele sucesso arrebatador exemplifica a necessidade do cotejo simultâneo do impacto estético e da presença social de um fato artístico pensado para o consumo:

beautiful, grown up but still a child, an Afro-American with surgically produced Caucasian features, androgynous, a challenging, communicating menace with the dip of a shoulder, comfort with a smile, singing a song from his new album, *Thriller*, stepping forward but somehow seeming to glide backward at the same time, walking the television stage not as if he owned it, not as if it was built for him, but as if his very presence had called it into being, he shocked the nation. (MARCUS, 1989, 96-7)

Marcus compreende claramente a *força* de Jackson. Ao invés de tratá-lo como maquinação da indústria, ele entende que as razões do seu sucesso comercial estavam nas suas qualidades imanentes: “A sparkling, brilliantly constructed version of pop music, *Thriller* sold ten, then twenty, then forty million copies. [...] Michael Jackson became the most intensely famous person in the world.” (MARCUS, 1989, 97) Ao tratá-lo como uma “versão” da música *pop*, Marcus – kantianamente – compreende que um fenômeno impõe as regras da sua própria apreciação: o álbum *Thriller* compartilha com qualquer “Grande Obra” uma singularidade absoluta, impondo ao crítico a problematização das “leis imanentes” que a determinam. Com isso Marcus funda um espaço legítimo para criticar o seu impacto social específico, que não poderia ser idêntico ao de qualquer outra produção. A criticidade não é mitigada, e nunca é demais insistir neste ponto: compreender as especificidades de um fenômeno não equivale a “aceitá-lo”, servindo, isso sim, como propedêutica à crítica que se pretenda *conhecedora* do objeto que critica. Apenas ao apreciar a força estética de Jackson pôde Marcus delinear especificamente, e não *genericamente*, o caráter pernicioso da sua presença cotidiana, a sua onipresença. Pois em 1983-4 não havia como escapar a Michael Jackson; a quantificação foi a sua medida e a sua novidade:

Confronted with performers as appealing and disturbing as Elvis Presley, the Beatles, or the Sex Pistols, with people who raise the possibility of living in a new way, some respond and some don't – and this, if only for a moment, becomes a primary social fact. It became clear that Michael Jackson's explosion was of a new kind. [...] It was the first pop explosion not to be judged by the subjective quality of the response it provoked, but to be measured by the number of objective commercial exchanges it elicited. [...] The pop explosions of Elvis, the Beatles, and the Sex Pistols had assaulted or subverted social barriers; *Thriller* [...] *Thriller* never broke those barriers, but only made them briefly invisible. (MARCUS, 1989, 109)

Um fenômeno ao qual todos aderem não nega as diferenças, ele as desconhece. Ao contrário dos *Sex Pistols*, que estabeleciam barreiras de todo tipo, Jackson replicava a si mesmo. Se o mimetismo é sempre parte fundamental do impacto social da arte “urbana”, aqui ele tinha a esterilidade da *cópia*: Jackson produziu “not the imitators who followed Elvis, the Beatles, and the Sex Pistols, imitators who found themselves forming groups to find out what it was they had to say, but only impersonators.” (MARCUS, 1989, 111) No vínculo que estabeleciam entre si, com o entusiasmo da descoberta inesperada de uma imagem que catalisava a vontade comum de formação de um espaço social próprio, os grupos que mimetizavam Elvis e os *Beatles* reinauguravam o mundo à sua maneira. Em 1983-4, os fãs de Jackson o copiavam desfilando as reproduções que dele faziam – no tipo de homogeneização que a crítica da cultura toma como paradigmático do impacto da arte urbana *em geral*. Ao fazer *tabula rasa* destas diferenças, a crítica confirma a si mesma perdendo, em troca, o mundo.

Ela perde o mundo, pois não saberia sequer explicar porque, já em 1984, o “jacksonismo” acabara. Na turnê que reuniria novamente a família Jackson, os seus empresários decidiram cobrar pelos ingressos preços que excluía deliberadamente a população pobre norte-americana – e, com ela, parte substancial do público de Jackson. O fenômeno que se sobrepusera às diferenças vinha reestabelecê-las, violentamente, no momento exato em que o público tomaria contato com o ídolo: não apenas o valor dos ingressos tornava-os inacessíveis, mas também o sistema de sorteio e entrega através do código postal permitia selecionar os compradores em função do endereço e, conseqüentemente, do padrão de renda. Mas um ruído travou a engrenagem; de forma inesperada, todo o arranjo tornou-se aparente:

Days before the first show, LaDonna Jones, an eleven-year-old black girl from Lewisville, Texas, wrote an open letter to Michael Jackson in care of her local newspaper, and the letter was reprinted across the country. It wasn't fair, she said. That was all it took. It was all over. The tour managers sent LaDonna free tickets, but it was too late. (MARCUS, 1989, 110)

Ao final da turnê, os promotores haviam contabilizado um prejuízo de 18 milhões de dólares. Várias apresentações tiveram baixa vendagem, outras foram canceladas: “the tour went on in darkness – not in secret, but in oblivion.” (MARCUS, 1989, 111) O que demonstra que, para toda arte “meramente afirmativa”, a rejeição do público é tão

importante quanto a aceitação. Ao não considerá-la, a crítica do consumo se transforma num exercício de maniqueísmo: compreender os fenômenos em suas especificidades é buscar um conhecimento que confira produtividade ao juízo, singularizando-o – ou livrando-o da fácil generalização.

Anti-americanismo

É plausível compreender o crescimento do sentimento anti-americano ao longo do século XX como a reação ao país que parecia dar corpo à emergência, na Modernidade, da subjetividade deslocada, desenraizada, desvinculada de origens “profundas”, reação motivada por um mal-estar que não se referia apenas aos EUA, mas que nele (em sua “materialização” da “abstração” moderna) se encarnava preferencialmente: a falta de raízes, tradições, de “organicidade” a organizar a coletividade moderna sob princípios historicamente legitimados – os EUA seriam, em outras palavras, a própria materialização geopolítica do “déficit” moderno de “cultura”.

Em suas microcomunidades dispersas pelo território, a experiência americana representaria *per se* o desenraizamento moderno – mas o seu “individualismo” na verdade sugere um modo produtivo pelo qual poderíamos apreciar, hoje, as relações entre arte e política: não mais a revolução, mas sim o direito à autodeterminação; não mais a arte, mas sim toda arte; não mais a aristocracia, mas a democracia atomizada. A insistência na presença dos EUA ao longo deste capítulo não foi gratuita; nos campos artístico e político, o país esteve na vanguarda de um processo amplo e recente de transformação de práticas e expectativas – uma efervescência que deve ser reconhecida.

Para a apreciação, em sua positividade, da arte no “mundo em rotação ao redor do paradigma-1970”, devemos nos desvencilhar do antiamericanismo artístico que tem acompanhado o antiamericanismo político. Ao não se dissociarem entre si, ambos focalizam a “arte urbana” americana sob o viés exclusivo, e ideologicamente condicionado, da sua mercantilização, da sua “homogeneidade” e do seu estímulo a modos de vida “alienados” quanto à “dominação” que “pasteuriza” tanto a “arte urbana” americana quanto os modos de vida a que ela adere. Em meio ao vendaval de estereótipos, subjaz ao argumento a noção de que, tal como a antiguidade greco-romana, a modernidade de talhe franco-germânico seria “universal”: em seu “valor imanente”, seria óbvio o mérito da sua

preservação e estudo. Comparativamente, qualquer outro padrão cultural se mostra específica; no caso da cultura americana, tal especificidade vem atrelada majoritariamente a preconceitos especificamente europeus sobre o país, velhas noções que carregam um forte viés aristocrático, como o demonstra a facilidade com que a “superficialidade” da arte americana é associada à “mediocridade” *do seu povo*:

Predemocratic anti-Americanism expresses an aristocratic (or imitatively aristocratic) disdain for the life of democracy, deemed too ordinary, banal, and lacking in quality. America is taken to represent the driving force of modernization as trivialization; nostalgia for the golden age of a premodern world therefore turns into anti-Americanism. [...] this version of anti-Americanism has turned into a widespread hostility particularly in cultural sectors. It has migrated largely into the arts, generating, for example, the notion of America as lacking in high culture. Anti-Americanism contrasts the allegedly low quality of American mass culture (Hollywood cinema) with presumably higher standards of quality in Europe; or more generally, it reduces the world to a simple opposition between American quantity and European quality. (BERMAN, 2004, 42)

Tão trivial e corriqueira nos círculos intelectualizados, esta opinião já se tornou uma *doxa*: um dado normal do discurso sobre a arte, sobre a política-economia e sobre a aliança atual entre uma e outra. Ela ignora a democratização, inicialmente ocorrida nos EUA, do acesso à produção artística justamente nas artes mais quantitativamente presentes nas sociedades ocidentais do segundo pós-guerra. A eventual repulsa à dominação americana do sistema-mundo não pode justificar o elitismo estético “europeu”: pelo bloqueio que ele impõe não apenas à apreciação da arte americana, mas também da arte urbana em geral, é preciso abandoná-lo, pois ele nos impede de apreciar, entre outras coisas, a possibilidade historicamente oferecida, nos EUA, de que a “arte urbana” utilizasse meios de produção, reprodução e distribuição que, num efeito não-planejado, permitiram o acesso de pessoas de origens sociais variadas a condições massificadas de comunicação:

It’s said that in the 1950s fifteen thousand black vocal groups made records. [...] Only the smallest fraction of these groups have been heard by the public, though all would have been bent on the public – on fame and money, and on the sensation that if only in the fantasy utopia of a three-minute record, this was the momentary empowerment of people who never before had reason to think anyone might be interested in what they sounded like, or what they had to say. It was a surge of new voices unprecedented in the history of popular culture. (MARCUS, 1989, 41)

Que tais indivíduos tivessem acesso à comunicação em larga escala (um fenômeno que se espalhou por todo o ocidente, gerando diferentes resultados locais), na escala em que

isso aconteceu, este foi um fenômeno essencialmente novo. Se ele não é suficiente para beatificar a produção massificada da cultura, ele no mínimo nos leva a pensar que também os processos de massificação permitem a emergência da descontinuidade, não devendo ser descartados *enquanto tais*. O julgamento do caso particular – e até mesmo de momentos ou segmentos inteiros da cultura – cabe ao momento posterior da crítica, e não ao julgamento *a priori* das suas condições de produção.

Feita esta consideração final, passemos ao delineamento de “1800” e à sua importância de “longa duração”.

Valor e ética da distinção: “1800” visto à distância

A diferença representada por “1970” se tornará mais apreensível comparativamente. Para entendermos o universo deixado para trás e o continente que emergiu no último quarto do século XX, definiremos um aporte comparativo com a configuração objetual-conceitual da “Grande Arte” pelo “campo paradigmático de 1800”: perpassada pela reação a 1789, tal configuração integrou um movimento de reorganização política, intelectual, econômica, social e científica da Europa; em sua “longa duração”, ela inaugurou uma dobra histórica. Neste capítulo, localizaremos na estética alemã de “1800” a sua origem, que serão lidas sob o foco das relações entre o *politicum* atribuído à arte e o seu estímulo paralelo à formação de um *ethos* artístico preciso.

Localizar na Alemanha de “1800” a origem do pensamento artístico dominante na modernidade é quase um consenso: especialmente pela sua recepção francesa, a estética alemã transformou a compreensão da arte no ocidente. Recentemente, tem-se procurado apontar a especificidade de outras versões da modernidade – como o romance latino-americano, por exemplo, cuja obediência ao *métro*n europeu foi apenas relativa (c.f. ECHEVARRÍA, 2000). Mas mesmo aí a datação é reveladora: apenas quando os conceitos de arte europeus começam a perder o seu valor normativo (em “1970”), pôde a especificidade da “alta cultura” não-europeia ganhar evidência. Se ao focalizarmos o “1800” alemão estaremos, portanto, repisando uma narrativa cuja obviedade é hoje colocada em questão, também é verdade que apenas ao fazê-lo nos tornaremos capazes de objetivar o quê, efetivamente, está sendo questionado.

Por aí veremos que “1970” irá questionar um padrão de teorização da arte que, tendo jamais sido exatamente “verdadeiro”, foi historicamente *vitorioso*. “1970” colocará muitos dos seus pressupostos em suspenso, em especial no que tange às suas expectativas quanto ao lugar social da arte e do artista. Se o modo pelo qual a arte foi politizada em “1800” estimulou a formação de um *ethos* artístico historicamente decisivo – e que nos

cabará descrever –, interessa-nos contrastá-lo com a sensibilidade despertada por “1970”: na “longa duração” compreendida entre “1780” e “1970”, os modos de socialização da “Grande Arte” foram orientados pela distinção programática do público incluído no *ethos* que demarcava uma “boa comunidade” de apreciadores; em “1970”, na complexidade que se passa a creditar à eclosão de efeitos políticos na experiência com a arte, ganha importância o *contexto* (as condições empíricas de efetivação da experiência). Apesar do seu apelo ontológico à “universalidade”, em “1800” a “Grande Arte” era sociologicamente *parcial*, o que limitava empiricamente a sua capacidade de diferenciação política do público – em especial porque os seus códigos estéticos restringiam o número de indivíduos incluídos na comunicação. Mas ao delimitarmos a abrangência da “Grande Arte” não se trata, agora, de sugerir algum tipo de universalismo “superior”: pelo contrário, demonstrar a parcialidade de algo que se pretendia universal cumpre o objetivo de universalizar a parcialidade.

Corte epistêmico

Nada apaga a diferença radical representada por “1800”. Na sua reestruturação do saber, a arte foi *descoberta*: liberta da condição de elemento lateral dos sistemas filosóficos, ela adquiriu uma cidadania intelectual plena. Se os novos conceitos de “gênio” e “autonomia” eram estética e politicamente anti-sistêmicos (contrapondo-se tanto ao Estado quanto às poéticas normativas), tal remissão a outros sistemas sociais era exercida, pela arte, da posição autônoma que ela passara a assumir. Somos, desse modo, herdeiros do *status* positivo e da teorização imanente da arte inaugurados em “1800” – o que não impede a percepção de que, com o passar do tempo, a sua diferença inicial se transformou em norma. Hoje, a manutenção do seu aparato conceitual lança a “Grande Arte” a contradições em série – entre a sua autoreferencialidade e a sua pretensão à universalidade, entre a sua rejeição da sociedade e a sua dependência *de facto* dela, entre a sua legitimação democratizante e a seleção aristocrática do seu público-alvo, entre o poder que se lhe atribui de *ir ao público* impactando-o politicamente e a sua demanda da formação *para si* de um público educado para apreciá-la... A dificuldade de equilibrar estas contradições torna ambígua boa parte da teorização da “Grande Arte” no século XX: atribui-se a ela, em seu endereçamento à sociedade “em geral”, um *status* universal que contradiz com a sua

autoorientação por códigos e problemas internos, pelos quais ela seleciona ativamente o seu público-alvo. Ao que se soma o seu apoio em instituições que, conquanto declaradamente fiéis ao pressuposto da “autonomia”, atrelam a “Grande Arte” ao Estado e à economia – estratos *contra os quais* ela historicamente se auto-definiu.

Tais contradições, porém, sempre estiveram presentes. A declaração da “autonomia” foi simultânea à emergência do mercado da arte, à formalização institucional do ensino de arte e ao surgimento da crítica de arte, todos eles instâncias de mediação com os campos dos quais a arte se “autonomizava”: a economia, o Estado, o público leigo. Conceitos de arte diferentes talvez pudessem ter admitido um entrelaçamento entre arte, Estado e economia que permitisse apreciar o lugar social positivo que a arte constrói *apesar e através* deles, mas pelas idealidades de “1800” toda aproximação era rejeitada. Se, porém, retirarmos da condição de “inimigos” o Estado, a economia e a “sociedade”, a arte obteria outro tipo de cidadania, pela qual ela poderia ser apreciada (até mesmo antisistemicamente) em seu poder de *complexificar* a realidade. Não mais *paralela* à sociedade, em seu lugar parcial – e não mais “totalizante” – ela habitaria uma rede difusa de elementos onde nada ocupa a posição central que aquele lugar “paralelo” ainda lhe atribuía, uma rede na qual ela faria o que bem sabe fazer: tornar o mundo mais rico, tortuoso, inesperado, interessante, surpreendente... Deslocada do “centro”, a sua riqueza viria *em paralelo e em conjunto*, num simultâneo pertencimento e não-pertencimento à *práxis* social rotineira. Esta é a utopia teórica que tivemos em mente ao escrever o presente capítulo, e que tentaremos transformar numa possibilidade filosófica concreta em nosso capítulo final.

Enquanto isso, quebrar as contradições de “1800” é o primeiro passo para reformularmos o problema, admitindo *plenamente* as aporias de “longa duração” dos conceitos que regeram o processo de institucionalização da “Grande Arte”. Isso permitirá apreciar “1970” como *diferença*, e não como mera reação política. Fenômenos tais como a “virada antropológica” ocorrida na teoria da literatura e da arte em décadas recentes só farão sentido se soubermos apreciar a fundação histórico-epistemológica da sua crítica ao estado atual da “alta cultura”, mas para tanto é preciso entender os problemas internos ao cânone estético de “1800”: é preciso limpar a filosofia da arte das condições *ideais* que “1800” impôs à delimitação do lugar social positivo da arte.

Com este objetivo em mente, a nossa leitura de “1800” será parcial: ao abordarmos o *politicum* dos seus conceitos de arte e literatura, interessa-nos apontar as aporias ditas pela sua democratização aristocratizante do pertencimento social da arte. Tal *politicum* será analisado não em seus conteúdos, mas na sua dinâmica de atribuição de hierarquias políticas e valores estéticos às diversas obras e agentes sociais. Rejeitar o seu componente aristocrático permitirá cotejar artes e modalidades de experiência imprevisas pela problemática estética: nesta medida, a crítica ao *politicum* das artes de “1800” deriva diretamente de 1968. Mas o objetivo, note-se bem, jamais será o de inverter hierarquias, perigo que ronda a discussão atual sobre o valor estético, normalmente reforçando a polarização de valores ou forçando a sua total indistinção.

Algo bem distinto desta banalização sucederá se conseguirmos destravar as dicotomias valorativas, complexificando o quadro de elementos incluídos na observação. A conclusão deste processo se concretizará apenas no capítulo 4, mas desde logo começaremos a incorporar novos elementos ao debate do valor. Já em “1800” a valoração estético-política da arte veio a reboque de uma epistemologia ancorada em conceitos *avant-la-lettre* de “mente”, “consciência”, “percepção”, “cognição” e “linguagem”, que deram lastro à sua hierarquia de valores e à politização do campo artístico. Já os conceitos de “1800” eram estéticos, políticos, epistemológicos e (normativamente) etológicos e, por isso, em nosso trabalho, queremos descrever o campo artístico de uma maneira nova mas que, *tal como* a de “1800” – ainda que livra dos seus componentes normativos –, seja igualmente complexa. Para tanto buscaremos modelos analíticos, teórico-empíricos, que saibam remeter, centrifugamente, à pintura e à sua moldura, à obra e ao museu, ao escritor e ao editor, à peça musical e à vestimenta do público da sala de concertos, fazendo confluír conceitos, expectativas, normas, valores, práticas, hábitos e afetos em padrões descritivos e explicativos comuns. Não se trata, portanto, de mais uma disputa de valores – ainda que por eles a nossa discussão se inicie.

Juízos de valor

Valores conferem feição de verdade às proposições. Eles fundam e legitimam instituições, determinando padrões de conduta. Conceitos-valores definem épocas da história da cultura: neste capítulo, falaremos daqueles que ditaram o *politicum* da episteme artística moderna.

Trataremo-nos como “tipos”, “unidades conceituais” que se disseminaram pela cultura originando poéticas, manifestos e obras que os reproduziram na medida mesma em que os transformavam, renovavam, atualizavam – no tipo de processo que Richard Dawkins qualificaria de “memético”.

Normalmente, embarcar em disputas de valor é girar em torno de oposições, dicotomias, abismos insanáveis, petições de princípio... Preferimos, porém, pensar o valor como construtor de realidades, o que nos permite ver a arte como um *factum* objetual-conceitual propugnado por comunidades que reforçam padrões comuns de comportamento e de concepção de si e do outro. Não queremos debater o valor artístico de obras concretas, mas sim investigar os padrões de juízo estimulados pelos conceitos de arte que orientaram o grande *jogo de descrições* pelo qual a etologia do campo artístico foi definida a partir de “1800”.

Construtores de realidades, juízos de valor não “retratam” a realidade, pois eles sequer podem ser comprovados. O que permite que eles se transformem em engrenagens quase-automáticas de *atribuição de lugares às coisas*? Wittgenstein responderia: o hábito, o costume, o ritual (as práticas construtoras de “regras”), assim como a diferenciação do hábito, do costume e do ritual (a transformação dinâmica das regras). Como em qualquer “jogo da linguagem”, as regras que regem os valores não são nem “artificiais” (arbitrárias) nem “naturais” (necessárias): elas são a massa de tautologia permanentemente cambiante que possibilita a comunicação imediata, a troca não-consciente de si. Aí a *crença* se mostra um elemento forte na construção social da realidade: ao legitimar hábitos e juízos, ela confere sentido a “formas de vida”, propagando a fidelidade a estratos que a crença mesma co-determina. “Construtor de mundos”, o valor funda comunidades (ao estabelecer termos de referência comuns), ao mesmo tempo em que é fundado por comunidades (na medida em que depende parcialmente de consensos prévios). Para permanecer viva uma comunidade deve sempre renovar, sob linhas de continuidade, os seus padrões de normalidade. A sua permanência está ligada à persistência das suas estruturas de pensamento e ação, pois é forte a associação entre valores e modos de vida: “A transformação de verdades normativamente válidas em opiniões de validade convencional [...] serve de base a todas as estruturas intelectuais.” (WEBER, 2004a, 122)

Entre tais estruturas estão as instituições. Tomaremos a “instituição” como uma organização que estabelece consensos (conjuntos relativamente coordenados de práticas e saberes), e não necessariamente como um “dispositivo de poder” (noção que pressupõe o controle externo e coercitivo das rotinas sociais). À medida que tais estruturas se normalizam, elas se tornam *invisíveis* – e a invisibilidade das regras (ou, para Weber, a transformação do “postulado” em “convenção”) nos torna delas prisioneiros: “we are therefore as it were entangled in our own rules”. (WITTGENSTEIN, 2001, 43e) Da normalização nascem realizações positivas, possibilidades historicamente passíveis de serem inauguradas apenas por aqueles aparatos conceituais-institucionais específicos: foi assim que “1800”, em sua originalidade histórica, produziu todo um panteão da cultura ocidental. Mas da normalização vêm também as conseqüências nocivas da reiteração dos padrões judicativos: se até hoje o lugar social da “Grande Arte” é um desdobramento dos modos de ajuizamento, expectativa e conduta legitimados pela sua fundação conceitual em “1800” (data-síntese da revolução estético-epistemológica ocorrida entre 1780 e 1830, ou entre a *Crítica da Razão Pura* e o *Prefácio ao Cromwell*), assim como do seu aparato institucional correlato, queremos lançar perguntas que investiguem as conseqüências-limite a que levou esta cristalização. São elas:

em que medida deve o fim justificar os meios?
em que medida se devem aceitar as conseqüências subsidiárias não desejadas?
como se deve esclarecer o conflito entre vários fins, desejados ou impostos, que se enfrentam *in concreto*? (WEBER, 2004a, 97)

2.1. Para mapear a estética-política de “1800”: quatro “tipos ideais”

Para configurarmos “1800”, faremos uma síntese tipológica dos conceitos-chave que determinaram a valência política dos seus conceitos de arte e literatura. Nosso esforço terá sido bem-sucedido se esta tipologia parecer *estranhamente óbvia*; se ela trouxer um óbvio, afinal, desnaturalizado.

Metodologicamente, tomamos o “tipo ideal” de Max Weber como instrumento operacional. Assim como *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* apontava uma constante comum à gênese, ao desenvolvimento e ao estabelecimento de um tipo de ascese individual que viria a caracterizar o *ethos* capitalista, identificamos algumas constantes num

certo tipo de distinção entre os diferentes segmentos sociais que foram tão decisivas para a etologia do campo artístico moderno quanto a ascese protestante para o *habitus* profissional do capitalismo. Com relação ao caso, assim como Weber trabalhou apenas uma série limitada de textos e documentos, tomando-os como sinédoque de um fenômeno mais amplo, nós faremos o mesmo – e um autor como Schiller será, para nós, aquilo que um Benjamin Franklin foi para a *Ética*. Com relação à duração, também como Weber nós nos deparamos com um fenômeno de “longa duração”, sendo preciso mirar não apenas para a sua origem, mas para a sua permanência no tempo. Por fim, com relação à amplitude, assim como Weber apresentou o seu *topos* como um “mínimo” a perpassar as inúmeras manifestações que o abrigaram, também nós estudaremos um sistema de atribuições estético-políticas como um “mínimo” a perpassar poéticas, filosofias, manifestos, obras de arte, programas de museus e instituições artísticas, padrões de comportamento, de interpretação, de expectativa...

Na condição de ferramenta metodológica, o “tipo ideal” não é

um decalque [...] do real, mas [...] um ‘quadro mental’ que o cientista elabora para orientar sua pesquisa. [...] A necessidade da criação do tipo se impõe [pela] exigência de [...] controlar o próprio objeto de análise, o qual, [...] em sua dispersão infinita e em sua profusão de significações, sem nenhum trabalho do pensamento para ordená-lo, simplesmente se desintegraria. [Os tipos ideais] serão obtidos menos traçando a média ou fixando o estado ótimo de que acentuando, diminuindo e variando os diferentes aspectos de uma multidão de fenômenos [...] até estabilizá-los num quadro mental homogêneo. (DOMINGUES, 2004, 61-2)

Em seu caráter de construção, o “tipo ideal” revela constantes na diversidade empírica. “Fator de intelegibilidade”, ele “não precisa identificar-se com a realidade no sentido em que exprimisse a verdade ‘autêntica’ desta. Ao contrário, ele nos afasta dela por sua própria irrealidade, para melhor dominá-la intelectual e cientificamente.” (FREUND, 1975, 54) Idealizado a partir da seleção de elementos semelhantes num campo heterogêneo, o “tipo” não pode proporcionar senão um conhecimento fragmentado. A sua pregnância vem do seu não-pertencimento a uma obra ou lugar em particular: localizada a sua origem aproximada, podemos reencontrá-lo em épocas e locais diferentes. Desse modo, sempre que algo como o “conceito moderno de arte e literatura” aparecer por aqui, ele deverá ser entendido como um “tipo ideal”: se tal conceito não é uno, isso não nos impede de diferenciá-lo de versões anteriores, posteriores ou simultaneamente concorrentes. É,

portanto, como um “tipo ideal” pertencente a outro “tipo ideal” (tal como o eram a “ascese protestante” e o “espírito” do capitalismo) que a cisão – que pretendemos delinear – entre o *ethos* intelectual e o “senso comum” permite delimitar um “conceito moderno de arte e literatura”, construído especialmente para os fins desta pesquisa.

Em sua vigência de “longa duração”, os “tipos” revelam a relativa estabilidade do pensamento e das práticas sociais por períodos dilatados de tempo, em que pese a sua contínua transformação. Em sua “longa duração”, um “tipo” se torna específico – historicamente delineado, porém difuso em seu período de vigência. A sua especificidade *pressupõe* a sua variabilidade, ditada pela acoplagem a condições históricas específicas, nas quais ele muda conservadoramente. Os “tipos” subsistem como os “memes” de Richard Dawkins: como “unidades culturais” que se disseminam rizomaticamente entre “populações” cujos padrões de pensamento (e de comportamento) vão adquirindo, através deste “contágio”, certa convergência – e assim a nossa tarefa, na primeira parte deste capítulo, será a de “isolar” os “memes” que foram decisivos para delinear o *politicum* da arte moderna, tarefa que demanda a tipificação dos conceitos. Enquanto durar majoritariamente a interconexão dos “tipos” que descreveremos a seguir, ela continuará a ser determinante para a autoprodução do sistema da arte, continuando a moldar uma época da história da cultura.

A “boa comunidade”

Em “1800” a arte e a política passam a constituir uma problemática comum, virtualmente indissociável. Tal como na política representativa, passa-se a entender a arte como um fato *lançado ao público*, o que não fora evidente em épocas anteriores: em “*La cour et la ville*” Erich Auerbach mostrava como, num momento anterior da história da literatura, a definição de um padrão de gosto comum a platéias de origens sociais diferentes homogeneizara as suas expectativas, possibilitando ao autor antever com eficiência o diálogo entre a sua obra e o público. Em finais do século XVIII, porém, o público não mais coincidirá com segmentos sociais estritos. Em sua amplitude e pulverização, ele se tornaria cada vez mais imprevisível: não mais uma “platéia”, ele se torna, de fato, “público”. A arte se politiza, então, quando as flutuações do *lançamento* – o aumento da incerteza – obrigam-na a

reelaborar o seu lugar social. Há, primeiramente, que se *conhecer* a massa disforme de indivíduos cujas respostas ela não mais controlava: como esta massa será definida?

Em “1800” o *politicum* dos conceitos de arte, malgrado a sua variedade, tipificará o público a partir de certos “estados ideais” postulados. Em seus piores momentos, ele estará *em defasagem* em relação àqueles estados, pela má qualidade da sua relação com o campo estético (por ingenuidade, hedonismo ou filisteísmo), pela sua predisposição à trivialidade e ao engano ou por pura inaptidão ou incapacidade de pertencer à “boa comunidade” estética. Pouco inteligente, fútil, talvez mal-intencionado, politicamente conservador, frívolo, apegado a modismos; ou então, noutra chave descritiva, “manipulado”, oprimido por “grandes estruturas de controle”, politicamente alienado, esteticamente rude por “educação” ou “disposição natural” – seja qual for a representação oferecida, define-se dois grandes campos, emblematizados nos tipos do “filisteu” e da “massa”. O primeiro – que, na célebre formulação arnoldiana, satisfeito e subserviente ao *status quo* econômico, “[is] the enemy of the children of light or servant of the idea” (ARNOLD, 1965, 140) – inclui aqueles que habitam lugares sociais imediatamente contíguos aos da “boa comunidade”, mas que dela se diferenciam em pontos cruciais. O segundo abriga indivíduos socialmente heterogêneos à “boa comunidade”, sendo por isso esteticamente ineptos (mesmo quando eles são, condescendentemente, considerados “autênticos”). Em “1800”, ao projetar o seu futuro em meio à sua própria insegurança, a “Grande Arte” procurará se distinguir das manifestações daqueles dois estratos: é a necessidade da autodistinção social que funda a própria delimitação de uma “Grande” arte. É contra os estados “normais” do público – as suas rotinas, os seus hábitos, os seus valores e expectativas – que ela passa a se destacar: diferentes modos de relação com a arte distinguirão o pertencimento ou não à “boa comunidade”, assim como, eventualmente, alterações nessas relações regirão a passagem à condição de “incluídos”. Não supreende que a “boa comunidade” fosse um corolário e um pressuposto da *Bildung*: corolário, porquanto a *formação* pressupunha teleologicamente a constituição futura de “boas comunidades”; pressuposto, pois, enquanto processo vivido individualmente, ela demanda alguma relação com a sociabilidade prévia: mesmo que individual e não-tutorada, ela não floresce no isolamento. Sujeito “universal”, o homem “formado” traria em si a marca do “espírito”, que lhe caberia cultivar: distingue-o dos seus contemporâneos a qualidade do seu *juízo*.

Em “1800”, o juízo era caracterizado como uma espécie de “sentido”: tal como o tato, ele é uma forma de conhecimento própria ao indivíduo que sabe “how to make sure distinctions and evaluations in the individual case without being able to give it reasons. [...] someone who has an aesthetic sense knows how to distinguish between the beautiful and the ugly, high and low quality.” (GADAMER, 2004, 15) Crucial é a sua imediatez: faculdade “infra-racional”, o juízo antecede o atrelamento à *enunciação* que caracteriza a razão e o entendimento, e por isso ele foi, em Kant, situado como uma das nossas mais “baixas” faculdades mentais. Se, porém, esta teorização do juízo insinuava a sua subjetivação radical e se o iluminismo reconheceu a diversidade empírica do juízo de gosto, nada impediu que “1800” trabalhasse com a noção da existência de *um* “bom gosto”, coletivamente compartilhado: “this strange distinction that differentiates the members of a cultivated society from all other men – a sense of community.” (GADAMER, 2004, 31) O juízo constituía comunidades pois, seguro de si, ele se pretendia universal, podendo menosprezar a diferença: “Taste is offended precisely by the fact that it is offended by what is tasteless and thus avoids it, like anything else that threatens injury.” (GADAMER, 2004, 33) Em tais comunidades, parcialmente formadas “em negativo” contra aquilo de que elas se diferenciavam, o juízo não se restringia à esfera estética: desde “1800”, a capacidade individual para o “bom ajuizamento” se estende simultaneamente à arte, à moral, à política, revelando um sujeito *completo*. O juízo seria necessário à boa condução da vida; “the special sensitivity of the art-lover is transferable to the perception of ‘ordinary life’ and nature”. (BEECH e ROBERTS, 2002, 140)

A formação desta “boa comunidade” pode ser acompanhada nas relações entre a crítica literária e o espaço público na Alemanha da passagem do século XVIII para o XIX. Se, de início, o iluminismo ainda pensava a crítica como um instrumento de formação política, um impasse seria colocado pelo crescimento acelerado do público leitor, que não produziu um crescimento significativo do público da literatura de alta qualidade. Pelo contrário, os iluministas logo percebem que pouco se lia o que eles gostariam que fosse lido: o “bom” público era pequeno e a maioria procurava entretenimento – tal era o público cortejado pelo mercado editorial nascente. O hiato entre o gosto letrado e o gosto “comum” levaria à utopia da “elevação” dos hábitos medianos pela crítica literária (em seu estímulo

ao debate), idéia que, apesar de contradita pela realidade, prevaleceu inicialmente como ideal normativo.

Mas o mercado editorial colocaria o iluminismo em contradição consigo mesmo. O aumento vertiginoso da leitura poderia favorecer o ideal da formação pelo letramento, mas a leitura real estava “aquém” deste projeto. Isso instaurou o paradoxo do “excesso de democratização”: para que a democratização do acesso à cultura fosse politicamente positiva, ela deveria ser conduzida, aristocraticamente, por uma elite. Klaus Berghahn examinou em detalhes a passagem da crítica “pedagógica” para o elitismo posterior. De início, sob a batuta kantiana, a crítica ainda era pensada sob o signo da “comunicabilidade universal”: o juízo seria a comunicação de um estado mental singular, provocado pela experiência estética e imbuído da “objetividade” (e conseqüente “universalidade”) propiciada pelo “desinteresse” daquela experiência, comunicação que produziria, a partir de si, uma certa comunidade: “It was the critic who mediated between the emotional responses of educated laymen and aesthetic principles; [he] was both an advocate and an educator of the public.” (BERGHAHN, 1988, 50) Mais tarde, quando o projeto pedagógico começou a esmorecer diante da “insuficiência” do público real, surgiu a dúvida: “should [criticism] take the taste of the broader public into account, or defend works of higher literature *against* exactly this taste?” (BERGHAHN, 1988, 70) Herder a responderá com a divinização do “gênio”, onde a crítica assumia a seguinte modulação:

The critic is no longer primarily speaking for the public, [but] immerses himself empathically in the work and attempts to understand the genius. [...] This is no longer criticism but revelation. Herder duplicates the work of art by interpretively poeticizing it and interpreting it like an oracle. [...] it is a secularized veneration of saints. (BERGHAHN, 1988, 72)

Consagrava-se aí o imanentismo característico de parte substancial da crítica posterior: ao ignorar-se a recepção das obras, considera-se que o seu valor lhe é imanente; se alguém não o “alcança”, isso revela algo sobre as suas aptidões pessoais e não sobre a obra em si, cuja medida de excelência é determinada pelo crítico, detentor da capacidade ideal de apreciação – tão autônoma quanto o gênio, a crítica agora *defende* a arte contra o seu consumo empírico. Mas tal autonomia tem o custo do isolamento: “Criticism became a conversation about art, conducted within a literary elite, a ‘literary association’ that defined the taste ideals of the epoch in contrast to the needs of the public.” (BERGHAHN, 1988,

90) Se é este o ponto de chegada, como se poderia sustentar a utopia da educação *pela arte*? Isolada da prática social, colocada *em oposição* aos padrões medianos de gosto, definindo a si mesma como um “contra-público” (BERGHAWN, 1988, 98), como poderia a crítica weimariana (e a arte que ela defendia) *comunicar-se* com o público de maneira a educá-lo?

Por Jochen Schulte-Sasse, sabemos que o romantismo faria apenas consolidar o entendimento da arte e da crítica como formas de intervenção através da rejeição: para não se corromperem pela *práxis* social, os românticos dela se retiraram, levando a crítica a um crescente esoterismo. A arte foi desconectada da vida prática, segregando-se do *socius* que ela criticava política e esteticamente. Para escapar à degeneração causada pelo Estado, pelo capital e pela “razão instrumental”, “the Romantics attempted to define a space that was utopian: that is, a no-place in relation to social reality. [...] They believed they had found this space in art.” (SCHULTE-SASSE, 1988, 128) Levada ao limite, a construção de um espaço social paralelo implicava um enorme comprometimento pessoal com a arte, que passava a ser colocada no centro da vida: se apenas ela livra o esteta da corrupção, ele deve estar sempre à altura da salvação que ela proporciona – ele deve “viver para a arte”, pois apenas esta intensidade tornaria a comunicação sobre a arte (a “conversa sobre a poesia” de Schlegel) uma prática libertadora.

É no romantismo que a formação da “boa comunidade” como “pequeno grupo” pela primeira vez se concretizaria (no círculo de Jena) nos moldes que mais tarde se tornariam comuns: “Artists as a group are closely linked here to an elitist circle of art recipients, for the ascent to the lofty heights of art on the part of its creators corresponds to the ability and readiness of a closed group of insiders to recognize the essence of art.” (SCHULTE-SASSE, 1988, 104) Tal comunidade abrigava o artista e o crítico, que completava a arte enquanto sistema social: sem a sua atuação, ela ficaria à deriva na recepção comum. Paradoxalmente, era a partir desta posição u-tópica que se imaginava a arte como promotora de uma “nova mitologia”, a agregar sob si uma sociedade fragmentada. Também paradoxalmente, o romantismo teorizaria a experiência estética como uma suspensão da separação entre sujeito e objeto, desvinculando a arte da *cognição* e, por corolário, da enunciação e do debate: desta espécie de “êxtase”, como poderia germinar uma crítica intelectualmente ativa? Apartar a arte do debate público, isso não seria limitá-la ao domínio individual?

O “lugar-doxa”

“1800” marcou a descoberta do “povo” e da “cultura popular” pela intelectualidade ocidental. Para além do *slogan* revolucionário que elevava *todos* à igualdade – conferindo visibilidade e dignidade ao *outro* –, a atenção ao “popular” foi motivada pelo desaparecimento acelerado das práticas e das rotinas sociais autóctones, sob a expansão de um sistema econômico que reorganizava comunidades inteiras sob novos moldes.

Mas se a revolução e o desaparecimento das culturas “orgânicas” (logo entendidas como “culturas nacionais”) fomentaram o interesse positivo pelo “povo”, o olhar retrospectivo encontra, na Alemanha de “1800”, a simultânea elaboração dos *topoi* teóricos que formatariam o julgamento negativo do público pela “Grande Arte”. A época que descobre o “povo” é a mesma que decreta a má qualidade do “público”: a abertura para a alteridade encontraria um limite na crítica e na filosofia da arte que, em sintonia com o cronotopo revolucionário, prescreveram à “Grande Arte” a função de intervir produtivamente no melhoramento social, impondo que ela se distanciasse da afirmatividade (moral e estética) característica tanto do “popular” e do “burguês”.

Schiller produziu a partição inicial da arena, ao afirmar, em *A educação estética do homem*, que a decadência da sociedade resultaria da falta de alternativas àquelas oferecidas pelas “classes mais baixas e numerosas [onde] são-nos expostos impulsos grosseiros e sem lei [e pelas] classes civilizadas [que] dão-nos a visão ainda mais repugnante da languidez e de uma depravação do caráter, tanto mais repugnante porque sua fonte é a própria cultura.” (SCHILLER, 1995, 36) A grosseria do populacho só não era mais abominável do que a afetação da “elite”, e nenhum grupamento atual estaria à altura da tarefa de deslocar o presente histórico para o futuro ideal: amarrados aos interesses imediatos da política e da economia, eles deveriam ceder passagem a um “povo em devir”, esteticamente educado.

Esta utopia de Schiller nos interessa menos do que a sua descrição do estado de “insuficiência” do público. Que o seu pensamento seja utópico, vê-se pela sua remissão irrestrita ao tempo futuro; apesar de utópico, porém, ele trazia o *métron* descritivo que fundaria uma hermenêutica da sociedade de grande impacto sobre a história do pensamento, ao legitimar o ataque do esteta aos os modos de vida “convencionais” – anunciando uma perspectiva que caracteriza a “crítica da cultura” até os dias de hoje:

Satisfeitos de escaparem, eles mesmos, ao penoso esforço do pensar, [a maioria] concede de bom grado aos outros a tutela sobre os seus conceitos, e [...] agarra-se com fé ávida às fórmulas [do] Estado e clero. [...] nosso justo desprezo atinge aqueles que, libertos do jugo das necessidades por um destino melhor, a ele se curvam por sua própria escolha. (SCHILLER, 1995, 50)

Ruindade estética e ruindade política não se dissociam, num *motto* que deixará um legado extenso pela sua associação entre a aptidão estética e a predisposição para a ação política positiva. Schiller fundamentava-o epistemologicamente na pressuposição de que o “estado estético” seria capaz de subtrair o indivíduo das suas determinações cotidianas (ditadas pelo trabalho especializado e pela cooptação política), mediante a sua entrega a um “jogo livre das faculdades” de moldes kantianos. Em seu “retorno” ao mundo-da-vida – após o tempo curto da experiência estética – o indivíduo traria alterada a sua percepção e interpretação da realidade: se Schiller apostava na “educação estética do Homem”, era por pressupor que, na contramão da corrupção pela cultura, desde que iniciados ainda jovens (como na república de Platão) os cidadãos poderiam ser estético-politicamente “formados” sob um projeto educacional de cunho totalizador. Mas o seu legado não estará relacionado, como dissemos, à preservação desta utopia, e sim à longevidade do modelo descritivo que cindia a sociedade em estratos de capacidades *estéticas* diferentes, que *por si* revelariam a propensão a condutas *políticas* diferentes: mortas as utopias do iluminismo, restaria a distinção crua daquelas capacidades – e a tal ponto que, na posteridade imediata, um tom de *constatação* dispensaria a demonstração, a insuficiência do público sendo automaticamente radicada ora em atributos individuais, ora em atributos socialmente disseminados. Ao se sentir à vontade para afirmar que “Quem ainda não se elevou ao ponto em que o absolutamente ideal existe imediatamente para ele e, por isso mesmo, também o absolutamente real, não é capaz nem de senso filosófico, nem de senso poético” (SCHELLING, 2001, 54), Schelling, por exemplo, localizava *no indivíduo* a razão da sua incapacidade (i.e., a sua alienação do ideal-real que o incapacitaria para a poesia-filosofia); sutilmente, porém, esta radicação no indivíduo delineava padrões macroscópicos, como na associação entre a insuficiência da experiência estética “meramente sensorial” e a afetação dos padrões normais de gosto e erudição:

é grosseiro [...] tomar por efeitos da arte como tal as emoções meramente sensíveis, os afetos e a satisfação sensível que as obras de arte suscitam. [...] Quem não se eleva à Idéia do *todo* é totalmente incapaz de julgar uma obra. [...] vemos no entanto

que, em sua maioria, os homens que *se chamam a si mesmos de cultos* a nada são tão inclinados quanto a ter um juízo em questões de arte e a *se dar ares de entendidos*. (SCHELLING, 2001, 22, grifo nosso)

Em sua crítica à “afetação”, à sua maneira Schelling repetia a hermenêutica de Schiller: ainda pior do que os totalmente “insensíveis” eram os “falsamente sensíveis”, que confundiam a “superfície” com a realidade da Idéia. Hegel daria à insuficiência da “mera sensação” (como forma de experiência estética) o seu estatuto historicamente decisivo, mas o sucesso do modelo hegeliano viria num caminho aberto por uma “crítica da cultura” predisposta a produzir distinções cortantes entre padrões estéticos diferentes, decretando a insuficiência do público (do “Homem”) atual. Antes de passarmos a Hegel, observemos a metralhadora giratória de Friedrich Schlegel em ação 1) contra o padrão médio de gosto: “Todo povo quer ver no palco apenas o padrão mediano de sua própria superficialidade; seria preciso, portanto, entretê-lo com heróis, música ou loucos” (SCHLEGEL, 1997, 21); 2) contra o “filisteu”: “Aquilo que se chama de boa sociedade é no mais das vezes apenas um mosaico de caricaturas polidas” (SCHLEGEL, 1997, 47); 3) contra o *one-dimensional man* (antecipando Marcuse em um século e meio): “Para poder ser unilateral é preciso ao menos ter um lado. Este de modo algum é o caso de homens que [...] só têm sentido para uma coisa, não porque esta lhes seja tudo, mas porque lhes é única, e estão sempre a cantá-la. [...] Todo o seu ser é como um ponto” (SCHLEGEL, 1997, 105); 4) contra o cotidiano que suprime da vida a sua dimensão poética, mas que serve bem a pessoas de nenhuma disposição poética: “Rotina, economia, são o suplemento necessário de todas as naturezas que não são pura e simplesmente universais. Com frequência, talento e formação se perdem totalmente nesse elemento circundante”. (SCHLEGEL, 1997, 129) Na pena de Schlegel, novamente o público das artes e o “Homem” contemporâneo não se distinguem, formando uma figura única em suas diversas manifestações de mediocridade – em especial na vida prosaica normalizada, que, em sua “padronização”, seria nada consciente-de-si. Quando Hegel veio prover o *ethos* da distinção de um modelo explicativo coerente, esse modelo se moldava à *crítica do cotidiano* que já vinha se consolidando como um lugar-comum filosófico – pelo qual, em sua “banalidade”, o cotidiano seguiria a descrição abaixo, onde o *one-dimensional man* já aparecia como um fantoche controlado por um poder superior que o submetia, mas do qual ele não se apercebia:

Filisteus vivem apenas uma vida cotidiana. O meio capital lhes parece ser seu único fim. [...] Poesia entremesclam eles apenas por *necessidade*, uma vez que agora estão acostumados a uma certa interrupção de seu curso diário. [...] Suas *parties de plaisir* têm de ser convencionais, conformes à moda – mas até seu divertimento eles elaboram, laboriosa e formalmente. [...] A sensação presente é a mais vivida. [...] Acima desta ele não conhece nada superior – Não é nenhum prodígio que o entendimento amestrado *par force* pelas relações externas seja apenas o ardiloso escravo de tal embotado senhor e só atente e cuide por seus prazeres. (NOVALIS, 2001, 79-81)

Da sua submissão ao Estado e à economia de mercado decorreriam a “superficialidade” e “desapego a grandes valores” dos modos de vida reificados, em sua divisão do tempo entre o trabalho e o descanso, durante o qual a cultura é *consumida* (nada incomoda mais a Novalis do que a satisfação do burguês com a sua própria condição).

É preciso que tenhamos clara a novidade deste sistema de atribuições. Ele não estava presente, por exemplo, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, onde Kant não legislava politicamente sobre a qualidade da experiência estética dos diferentes tipos de público: ele não *tipificava* o público artístico *politicamente*, o que implicaria associar padrões de gosto a padrões de ação política. Ainda que Kant apontasse “melhores” e “piores” formas de experiência, elas não eram por si suficientes para distinguir estratos *sociais* – no máximo, elas apontavam, dentro da sociabilidade reinante, os momentos ou contextos em que floresceriam preferencialmente os melhores modos de experiência. Não estava aí embutida uma condenação horizontal a grupamentos empiricamente definidos: uma distância grande separava a epistemologia kantiana da experiência estética de uma crítica da cultura de pretensões empíricas – e apenas com isso em mente podemos compreender o lugar que Kant, afinal, *de fato* ocupou na história da partição hierárquica dos graus de aptidão estética do público. Vale a pena nos determos aqui.

Se, para Kant, a pretensão à universalidade do juízo do belo não passava de um pressuposto heurístico – apesar da sua aparência de “necessidade” –, então é claro que tal juízo não possuía um conteúdo objetivo de verdade. Mas isso não impedia Kant de afirmar haverem formas superiores e inferiores de experiência estética; acima de tudo o “interesse” bloqueava uma condição imprescindível para a experiência adequada do belo: a sua *pureza*. Acrescenta-se a esse pressuposto que Kant era peremptório ao afirmar que “O gosto é ainda bárbaro sempre que ele precisa da mistura de *atrativos* e *comoções* para a complacência, ao ponto até de tornar estes os padrões de medida de sua aprovação” (KANT, 1995, 69),

antecipando o veredicto de Schelling – ainda que o gosto “bárbaro” não fosse associado a quaisquer modos de vida ou grupamentos sociais (um gosto é apenas “ainda” bárbaro, i.e., passível de aperfeiçoamento). Em todo caso, tais distinções não colocavam *a priori* as bases para uma crítica da cultura, pois não eram associadas ao funcionamento das “grandes engrenagens sistêmicas” e às suas conseqüências para a vida prática. Se elas tampouco derivam numa crítica de arte *strictu sensu* (não implicando em ajuizamentos sobre as obras, mas sim sobre as disposições do receptor), então não se poderia transpô-las à associação, de caráter macroscópico, entre “obra ruim” e “público ruim”. Não havia, em Kant, a condenação de uma figura tipificada do receptor: que houvesse uma diferença entre os tipos de experiência e que elas apontassem para diferentes predisposições à moralidade (como logo ficaria claro), isso revelava tão-somente distinções entre *indivíduos*.

Se Kant desempenhou um papel na história da atribuição de capacidades estéticas relativas aos diferentes tipos de receptor e de público, isso se deveu a postulados tais como o da associação entre a disposição para o belo e a disposição para a moralidade. De maneira semelhante ao que se veria em Schiller, Novalis e Schlegel, haveria algo de essencialmente *bom* na relação com a obra de arte em que o belo atrai exclusivamente por si mesmo. Em tais condições – no encontro *desinteressado* entre o objeto em sua imanência plena e o sujeito em sua imanência plena – interessaria ao sujeito a própria existência do objeto, e nada mais: tal seria o índice da *boa* experiência. Nesse ponto, Kant promoveu um passo notável ao afirmar não apenas a associação entre tal forma de experiência e a disposição para o bem, mas também a sua *raridade*: “este interesse imediato pelo belo da natureza não é efetivamente comum, mas somente próprio daqueles cuja maneira de pensar já foi treinada para o bem, ou é eminentemente receptiva a esse treinamento”. (KANT, 1995, 147) Por que é raro este interesse “imediato” pelo belo natural? Kant nos fornece uma pista ao estatuir que, dada a inexistência “concreta” do “fim” que regula uma manifestação específica do belo, tal “fim” “procuramo-lo naturalmente em nós próprios e, em verdade, naquilo que constitui o fim último de nossa existência, a saber, a destinação moral.” (KANT, 1995, 147) Mas bem poucos são aqueles que efetivamente percorrem o liame entre a apreciação desinteressada do belo e a aprecepção deste “fim último”: a natureza desperta um interesse moral apenas no observador que tende, espontaneamente, a se interessar pelo “moralmente bom”. Em germe, esta atribuição de *raridade* ao trânsito entre o belo e o bom

predispunha a estética kantiana à apropriação que dela mais tarde faria Schiller, ao decretar a incapacidade da quase totalidade do público atual em efetivá-lo. Mas apenas em Schiller nasceria o “deserto” de Nietzsche e Heidegger.

A terceira *Crítica* não empreendia programaticamente, pois, algo que se assemelhasse à imbricação entre crítica de arte e crítica da cultura que logo iria surgir. Quando Kant revelava o *status* restrito a que sua filosofia consignava os padrões de gosto estabelecidos, ele não o fazia com escárnio: se o “bom gosto” contrastava com a *boa* experiência estética, é porque ele era um *métron* comparativo para a conduta social que, aplicável em situações empíricas, não possuía qualquer legitimidade que extrapolasse os contextos estritos ao quais pertencia. Não havia nisso qualquer menosprezo aos hábitos estabelecidos – Kant não antecipou o escárnio que Novalis mais tarde demonstraria. Mesmo assim ele não se privou de contrastar a comunicação estabelecida pelo “bom gosto” com a comunicabilidade encetada pela arte bela: se o “fim” da arte bela é “que o prazer as acompanhe enquanto *modos de conhecimento*”, então a comunicabilidade é, através dela, despertada por “um prazer da reflexão; e assim a arte [bela é] uma arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial.” (KANT, 1995, 151) Existia, desse modo, outra “raridade” em Kant: a raridade da bela obra, cuja experiência, pelo jogo das faculdades, é perpassada pela reflexão. Mas ao não se limitar ao meramente sensorial, ao extrapolar a mera *aísthesis*, seria a bela obra *comum*? Já em Kant se insinuava a demanda pelo encontro, na obra, de alguma “profundidade” – mas poucos apreciadores são “profundos”, e muitas obras são “superficiais”... A partir desse germe, o modelo hegeliano exerceria o seu impacto.

Talvez a razão do triunfo histórico da filosofia de Hegel, em sua gigantesca disseminação pela historiografia e teoria da arte a partir do século XIX, esteja na simplicidade do seu modelo descritivo-explicativo, que pôde ser facilmente transportado para inúmeros outros campos do conhecimento. A diferença entre os *Cursos de Estética* e a *Crítica da Faculdade do Juízo* esteve em que, ao passo que Kant queria situar a especificidade da experiência estética em meio às demais formas de experiência, Hegel oferecia instrumentos para a analítica das obras – o seu pensamento sobre a arte era também instrumental. Com isso os *Cursos de Estética* originaram *vulgatas*, o que deve ser visto como um sinal de vitalidade. No caso particular das atribuições estético-políticas, a

partir do solo filosófico previamente consolidado, o seu modelo descritivo das relações entre o “senso comum” e a obra de arte firmou, a partir de afirmações notavelmente *simples*, os termos com que a questão seria encarada pelo “longo século” a seguir: “a obra de arte, enquanto objeto sensível, não é apenas para a apreensão *sensível*, mas [...] ao mesmo tempo essencial para o *espírito*. Este deve ser afetado por ela e nela encontrar alguma satisfação.” (HEGEL, 1999, 56) Hegel sintetizava a voz de um século ao firmar que a experiência estética não basta a si mesma se não superar os limites do dado: apenas ao carregar a experiência “para além” do dado, ela se torna merecedora de um valor elevado.

Os corolários deste postulado (já prenunciado no liame entre *aísthesis* e reflexão na descrição kantiana da experiência do belo) serão inúmeros. Quando Hegel reafirma que “A pior apreensão, a maneira menos adequada para o espírito, é a apreensão meramente sensível” (HEGEL, 1999, 57), ele está a condenar o “desejo” que, ao motivar a busca da satisfação na mera sensação dos objetos-enquanto-objetos (enquanto “coisas”), limita tanto o objeto quanto o sujeito à falta de liberdade e autonomia: o “impulso” do desejo

o impele a suprimir [a] autonomia e liberdade das coisas externas, e a mostrar que elas estão aí apenas para serem destruídas e utilizadas. Ao mesmo tempo [...] o sujeito, ao ser presa de interesses particulares limitados e negativos, também não é em si mesmo livre, pois não é determinado pela universalidade e racionalidade essenciais da sua vontade. Ele também não é livre em relação ao mundo exterior, pois o desejo permanece essencialmente determinado pelas coisas e a elas referido. (HEGEL, 1999, 57)

Hegel não estava apenas a reafirmar a necessidade de ultrapassar a mera “coisidade” dos objetos para a efetivação da experiência plena. Ele dizia também que o “Homem” tem a sua plenitude podada ao se relacionar com os objetos sob a pauta do “desejo”: não é sua a vontade que aí se expressa, mas sim, negativamente, uma vontade “histórico-social” que lhe seria superior e que, em germe, renunciava as noções de “alienação” e “fetiche”, sob a guia de um olhar filosófico que pretendia compreender os invólucros que envolvem as subjetividades melhor do que elas mesmas poderiam compreendê-los. Os indivíduos sequer se aperceberiam da “jaula” em que vivem aprisionados; como em Platão, decretava-se a “cegueira” daqueles que apenas à superfície se atêm.

Hegel então confere à *arte* o poder de “salvar” o “Homem” que, “sufocado na finitude, [procura] a região de uma verdade mais alta, mais substancial, na qual todas as contraposições e contradições de finitude podem encontrar sua última solução e a liberdade

sua completa satisfação” (HEGEL, 1999, 114). Nele se lê também que “A consciência comum, em contrapartida, não consegue sair dessa contraposição e se desespera na contradição ou a deixa de lado e busca se ajudar de outra maneira” (HEGEL, 1999, 114): como já se renunciara no abismo que separava a “certeza sensível” da “consciência-de-si” em *Fenomenologia do Espírito*, haveria uma distância enorme (de contornos epistemológicos) a separar as capacidades dos diferentes indivíduos em se elevar da cegueira à emancipação – elevação alcançada apenas mediante a “submissão da subjetividade”, com a ruptura do invólucro a que a sua vivência prévia a restringira. Em sua remissão ao absoluto a partir do reconhecimento da própria finitude, a arte seria capaz de elevar o “espírito” para além da sua prisão inicial – mas quantos “espíritos” estariam à altura desta tarefa?

Esta não é exatamente uma pergunta que Hegel se coloque. Ela estará mais claramente posta em Schiller ou em Schlegel, com a resposta que já conhecemos: poucos, muito poucos se subtraem à banalidade cotidiana. Mas foi Hegel – diferentemente de seus contemporâneos, que abordaram analiticamente apenas a “Grande Arte” – quem nos ofereceu uma analítica das obras “afirmativas”, i.e., aquelas que preservam o *status quo*. Na passagem seguinte, temos consolidado o retrato do *kitsch*, da mediocrização de uma arte que se anunciava como arte “de massa” em produções onde se tinha

a abstração de todo o Conteúdo artístico autenticamente verdadeiro do passado e do presente. [...] ao público é apenas apresentada sua própria subjetividade casual, tal como ela é, em seu fazer e agir cotidianos e presentes. Esta subjetividade não é então nada mais a não ser o modo peculiar da consciência cotidiana na vida prosaica. Nesta consciência sem dúvida todo mundo está em casa, só não consegue sentir-se familiar nela aquele que se dirige a uma tal obra de arte com exigências artísticas. (HEGEL, 1999, 270)

Toda a psicologia do “filisteu” está reunida aqui: devotado ao já-sabido, ele procura se reencontrar naquilo com que se depara; para tanto, ele elege uma arte afirmativa, reiterativa; a sua experiência é a da superfície (em que os objetos são aquilo que são) e, por isso, ele é o oposto do “real apreciador” das artes: “the dual assumptions that art discloses truth and (therefore) that the philistine’s pleasures amount to an illusory happiness have given shape and weight to the derogation of the philistine throughout the social history of modern cultural division.” (BEECH e ROBERTS, 2002, 129)

Por estas vias – mais explicitamente visíveis na estética alemã do que em qualquer outro lugar –, em “1800” o *ethos* intelectual se dissocia estética e politicamente do “filisteu” e da “massa” – campos aos quais daremos o nome comum de “lugar-doxa”, que os irmana como opostos da “boa comunidade” estética. Com a escolha do termo “lugar-doxa”, chamamos a atenção para o caráter quase “espacial” das secções que dividem a sociedade em “estamentos” estéticos distintos, em suas posições de alteridade em relação à voz que os identifica. A circunscrição do “lugar-doxa” a uma condição de insuficiência daria à arte o seu *status* de “diferença”: elemento discreto em meio ao contínuo das trocas, externa ao contínuo das expectativas, justamente *por isso* a arte ditaria os termos da crítica da cultura. Que o “filisteu” e a “massa” recebam atenções diferentes (nesta divisão ternária tão claramente anterior ao surgimento da “classe média” como massa social dominante), isso interessa menos no escopo desse trabalho do que o regime de distinções em si.

É curioso, por fim, notar como esta polarização surgiu no refluxo da democratização do campo das artes, que ficara restrito, do Renascimento à Revolução, aos salões da nobreza e da burguesia. A Revolução provocou uma diminuição drástica dos gradientes de poder entre os estamentos sociais – ou pelo menos mitigou, retoricamente, a legitimidade (a *naturalidade*) da distinção aristocrática: o sujeito estético deixaria de pertencer a grupos específicos para diluir-se numa sociedade menos claramente organizada. Muito rapidamente, porém, a “boa comunidade” resgataria o seu poder de arbítrio mediante a manipulação do universal da Liberdade, ou melhor, da impossibilidade do seu alcance: produto de exceção, apenas a arte proporcionaria o exercício de uma liberdade plena quanto às disposições sociais correntes. Mas poucos indivíduos seriam capazes de *realmente* experienciá-la: o momento histórico que lançou a arte ao domínio público seria o mesmo a formular estratégias finas de distinção das capacidades estéticas do público, estratégias cuja prática corresponde ao próprio estabelecimento da “boa comunidade” como pressuposto conceitual.

O “poético”

A poesia ocupava em “1800” uma posição central no sistema das artes. Mais do que qualquer outra arte, ela estaria “livre” da matéria que lhe conferia existência (em contraste com a arquitetura e as artes plásticas, tão entranhadas na própria materialidade), sendo-lhe próprio

substancializar o seu efeito “para além” das palavras grafadas no papel. O seu efeito, desse modo, se daria mais “imediatamente” *na* subjetividade:

Entre todas as artes a *poesia* [...] ocupa a posição mais alta. Ela alarga o ânimo pelo fato de ela pôr em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer, dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão lingüística é inteiramente adequada, e, portanto, elevar-se esteticamente a idéias. (KANT, 1995, 171)

A “posição mais alta” da poesia adviria, portanto, do seu maior poder de fomentar “pensamentos” desatrelados da representação escritural que os despertara. Próprio da poesia seria suscitar a passagem da sua apresentação (como um “conceito dado”) a uma multiplicidade de pensamentos que a linguagem, apenas por si, seria incapaz de suscitar. O “efeito” extrapolaria as possibilidades do fato lingüístico, proporcionando a “elevação a idéias”; o seu acontecimento, em sua liberdade, evidenciaria o quanto a poesia “joga com a aparência que ela produz à vontade, declara[ndo] a sua própria ocupação como simples jogo, que, no entanto, pode ser utilizado conformemente a fins pelo entendimento.” (KANT, 1995, 171) Tal “jogo livre” poderia ser “utilizado” pelo entendimento por ser autônomo ao entendimento, conseguindo revelar o dado – o elemento real a que a poesia faz referência – de um modo que excede a própria capacidade de autoapresentação do dado.

Este efeito seria de ordem exclusivamente mental: ao contrário da música ou da pintura (em seus apelos à audição e à visão), a poesia acionaria “diretamente” as faculdades mentais, fazendo-as trabalhar de uma maneira diferente. Não se sabe de antemão que resultado virá do “jogo” que ela instaura: todo efeito é *único*, e o que ocorre em cada subjetividade não pode ser *a priori* definido – não se sabe para onde o “jogo” a levará. Mas esta abertura para a recepção (e conseqüente quebra do imanentismo) não terá vida longa: desde cedo a estética associará certos tipos de obra a certos tipos de recepção, instaurando certa normatividade política. Se é pertinente ler essa normatividade já na *Crítica da Faculdade do Juízo*, não é nela que encontramos a sua manifestação plena.

Em sua efetivação “para além” da materialidade, chamaremos aquele efeito simplesmente de “poético”. É importante ressaltar que o termo “poético” não remete apenas à poesia: ele é a suma tipológica da descrição de um *efeito*, e não de uma classe de objetos; ele não remete às obras de arte, mas a uma tradição de pensamento. Por essa tradição, sempre que o “poético” assumir conotações políticas, o seu poder máximo estaria em

subtrair à pragmática cotidiana o sujeito da experiência estética – desde que, é claro, tal sujeito *consiga* experienciá-lo. Schiller foi quem primeiro sistematizou o vínculo entre, de um lado, o poder da arte bela em subtrair (e simultaneamente remeter) o indivíduo à sua rotina e, de outro, a raridade do indivíduo preparado para experienciá-la de maneira plena. Ele jamais supôs que o “poético” – nome que conferimos tanto à imaterialidade da experiência estética (o seu caráter puramente mental) quanto à imaterialidade daquilo que, *na arte*, provoca o efeito estético – fosse, em sua *plenitude*, de alcance indistintamente fácil. Experiência *rara*, o “poético” eclode apenas nalguns poucos “destinatários”, o que o transforma em instrumento de distinção.

Na filosofia alemã de “1800” há toda uma horizontalidade do “poético”. Em Schiller, “A beleza liga os estados opostos de sensação e pensamento” (SCHILLER, 1995, 95), e ela o faz apenas na condição de “ente imaterial”; Schlegel fala de uma “poesia sem forma e consciência que se faz sentir nas plantas, [...] sem a qual não haveria nenhuma poesia das palavras” (SCHLEGEL, 1994, 30) – e se existe uma “poeticidade” na natureza, é porque ela não coincide com a própria natureza (ela não *é* a natureza, ela *está na* natureza, emanando *a partir* dela algo que não é a natureza ela-mesma); Schelling, por fim, nega a arte como a “mera imagem” cujo ser é “sem significação”, pois ele quer “que aquilo que deve ser objeto da exposição artística absoluta seja tão concreto, somente igual a si mesmo, quanto a imagem e, no entanto, tão universal e pleno de sentido, quanto o conceito” (SCHELLING, 2001, 74): tudo que for representado pela arte deve ser pleno em si mesmo e remeter, simultaneamente, a um sentido não-objetivado na própria representação. *Factum* virtual que diferencia a arte das demais produções humanas, o “poético” provoca um efeito propriamente *artístico*, que não se confunde com o genericamente “estético” (que é próprio a qualquer fenômeno sensível, podendo redundar na experiência do meramente “agradável” de que falava Kant). Da experiência com a arte, o “poético” instaura um rol de mediações: em Schiller, ele é capaz de levar o receptor a um *estado* (o “estado estético”) que, ao suspender as suas determinações cotidianas, possibilita que ele *retorne* ao mundo numa condição autonomizada. Um distanciamento puro e absoluto do seu invólucro cotidiano possibilitaria que o *retorno* do sujeito a ele trouxesse a inauguração de uma relação diferenciada consigo e com o mundo.

Com isso, o “poético” promoveria efeitos não apenas momentâneos, mas também *permanentes*, numa associação entre “vivência” (*Erlebnis*) e “experiência estética” que teria fortes implicações para a filosofia da arte. Se é verdade que a experiência estética é “vivenciada” fugazmente, ela poderia conquistar, numa “vida”, uma permanência que extrapolaria a sua transitoriedade inicial: “something becomes an ‘experience’ not only insofar as it is experienced, but insofar as its being experienced makes a special impression that gives it lasting importance.” (GADAMER, 2004, 53) Orientará o *politicum* de inúmeros conceitos de arte pós-românticos a idéia de que a *Erlebnis* se destaca de um contínuo da vida em que *nada é experienciado – contrapondo-se* à rotina ao revelar uma “plenitude da vida” que permaneceria soterrada pelo cotidiano: “the work of art tears the person experiencing it out of the context of his life, and yet relates to the whole of his existence.” (GADAMER, 2004, 60-1) Não obstante o seu poder diferenciador, a *Erlebnis* não se confundiria com o conceito e a enunciação: ela inaugura e ocupa um “espaço” sem veicular um “conteúdo”; plena de intensidade, não haveria como “traduzi-la”.

Por meio do “poético”, dava-se à experiência da arte um *status* político singular. Ele lhe conferia *excepcionalidade*, ao atribuir-lhe a capacidade de substancializar um sentido que, purificado em relação às codificações da rotina, possibilitaria (ainda que negativamente) um acesso privilegiado à *verdade*. Por ele era reforçado um sistema de atribuições políticas às obras e aos tipos de experiência – um regime judicativo das qualidades e capacidades estéticas que legitimaria a condenação dos hábitos, dos padrões de comportamento e das disposições gerais da “cultura”. Por exemplo, a respeito do sublime Schelling vaticina:

A preguiça moral e intelectual, a lassidão, assim como a covardia na maneira de pensar e proceder, se desviam dessas grandes visões, que põem diante dela uma imagem terrível de sua própria iniquidade e insignificância. [Entretanto,] Nessa época de mesquinhez na maneira de pensar e proceder, e de estropiamento do sentido, dificilmente [...] poderia haver uma fonte mais rica de grandes pensamentos. (SCHELLING, 2001, 122-3)

O “sublime” – que, na condição de efeito imaterial, é uma versão do “poético” – se oporia, pois, à mediocridade da vida prática. A partir de intervenções desta ordem, que já vinham se avolumando no campo filosófico, mais uma vez Hegel dará ao “poético” a sua forma conceitual canônica, determinando o seu impacto de longa duração. Diante da poesia, as demais artes seriam excessivamente “particulares”, dado que

A poesia se livra de tal importância do material em geral de *tal* modo, que a determinidade de sua espécie sensível de exteriorização não pode fornecer mais qualquer motivo para a limitação a um conteúdo específico e um círculo delimitado da concepção e exposição. [Ela] se torna a arte *universal* que pode configurar e expressar em toda Forma todo conteúdo que, em geral, é capaz de entrar na fantasia, já que o seu material autêntico permanece a fantasia mesma. (HEGEL, 2004, 19)

Novamente, vemos que, “imaterial”, a poesia representa os “conteúdos” numa envergadura máxima, por não se limitar a qualquer “determinidade”. Justamente por isso ela se tornaria paradigmática para a definição do “artístico”: na comparação com as outras artes, a poesia teria “um campo imensurável e mais amplo”, o que a tornaria não apenas a “maior” das artes, mas sim a arte “por excelência”. Tal elevação do “poético” à quintessência do artístico tinha como condição de possibilidade uma teoria da linguagem que a previa como um meio transparente para a transmissão de conteúdos, numa distinção entre “forma” e “conteúdo” que pavimentaria o caminho para a noção segundo a qual a poesia “possui o elemento da língua apenas como meio. [...] Por isso permanece também indiferente para o poético propriamente dito se uma obra de poesia é [...] traduzida para outras línguas [ou] vertida do verso para a prosa.” (HEGEL, 2004, 16) Sabemos que esta crença na transparência da linguagem não mais impera; o mesmo, porém, não ocorre com a associação do “poético” ao “conteúdo” ou “significado” que, ainda que mediado pela “forma” (que pode ser localizada no objeto), se tornaria efetivo enquanto evento “mental”. Ao “poético” deve-se creditar ainda a importância sistêmica da literatura, pois será como fomentadora da *Bildung* que a poesia receberá a sua função social canonizada no século XIX: “a tarefa principal da poesia é trazer à consciência as potências da vida espiritual. [...] ela foi desde sempre aquela que mais universal e amplamente ensinou o gênero humano e ainda o é.” (HEGEL, 2004, 23-4)

Mais uma vez, a matriz epistemológica que legitima o pressuposto da *formação* vincula a experiência estética ao estímulo simultâneo – e entrecruzado – da racionalidade e da “fantasia”. Num solo político mais evidente, em Hegel as transformações permanentes que esse estímulo proporciona envolveriam o abandono das limitações do mundo-da-vida, com a alteração correlata do “modo de expressão” (dos padrões de consciência, dos hábitos mentais, da linguagem) daquele que o vivencia. Em relação à “consciência prosaica”, a poesia

não tem de se livrar apenas do apego da intuição comum ao indiferente e contingente e elevar a consideração da conexão intelectual das coisas para a racionalidade ou corporificar o pensamento especulativo para a fantasia, [...] mas deve igualmente transformar completamente [...] o *modo de expressão* comum da consciência prosaica em consciência poética. (HEGEL, 2004, 27)

Por aí se entrevê que, nas teorias da mente que deram origem ao “poético”, o mundo aparecia dividido “into those things whose nature is exhausted by how they appear and things whose nature is not”. (RORTY, 1980, 30) Rorty levanta aqui o solo epistemológico onde se ergue o “poético”: o mental, sendo “não-espacial” e “espiritual”, era divorciado do “corpóreo”, no dualismo ao qual subjazia, em “1800”, a partição ternária entre a “consciência”, a “razão” e a “subjetividade” (a primeira relacionada à matéria e às sensações, a segunda ao conhecimento, à linguagem e à inteligência, a última à ética, à moral e à política). As nossas faculdades mentais seriam “excepcionais”, algo que (no dizer de Rorty) “compartilhamos com os anjos”. Guardemos esta imagem “divina” da mente para apreciarmos a diferença dos modelos que, contemporaneamente, deslegitimam o conceito-tipo do “poético” ao descreverem a “consciência” como um fenômeno mental “emergente”. Falaremos sobre eles no capítulo 4.

A “função-gênio”

Dentre os conceitos que orientaram a auto-produção do sistema das artes a partir de “1800”, talvez o “gênio” tenha sido o que mais se disseminou socialmente. Habitamo-nos à idéia de que há algo de “especial” em relação ao artista, que o enobrece e diferencia (ontologicamente) das demais pessoas ou, no mínimo, indica a sua detenção de um saber *sui generis*. Estas noções contrastam com a profissionalização atual da atividade artística, que já em “1800” iniciava seu curso:

the “art system” was under reconstruction. Academies of art proliferated, [...] replacing the workshops of artists as the main training-ground for students. [...] Ironically enough, the rise of academies coincides with the rise of the idea that geniuses such as Michelangelo or Shakespeare do not need training and do not follow rules!” (BURKE, 2008, 52)

No momento em que a “criação” substituía a normatividade da *imitatio*, o atributo da “genialidade” diferenciava a “Grande Arte” da obediência ao modelo, localizando, no momento da criação, “this very equivalence between the willed and the unwilled, and the

recognition and appreciation of works of *art* emergent with the ruining of criteria of perception in *the arts*.” (RANCIÈRE, 2009, 10) Mas ainda que esta motivação se justifique historicamente, ao se tornar um princípio organizador da história da arte a “genialidade” retira de cena os processos institucionais de formação e inserção sócio-econômica do artista, processos que permitem, em primeiro lugar, que alguém *se torne* artista. A “genialidade” se mostra, com isso, um atributo mítico.

Tal mito legitimaria que, em “1800”, a politização da arte se apoiasse em dois agentes principais. De um lado estará o “gênio”, em sua relação especial com a natureza e a história; ao seu lado, tem-se o agente que estabiliza, na ambiência “intramundana”, a direção da diferenciação que o “poético” deve assumir: o crítico, “duplo” do gênio que, ao interpretar o “poético”, conduziria a arte em presença social efetiva. O crítico intermediava o trânsito entre o “poético” e a “sociedade”: ao interpretá-lo, ele o trazia da virtualidade para a realidade; no trâmite empírico da arte, se o gênio era um centro de emanação, caberia ao seu “duplo” – o jornalista, o galerista, o acadêmico, o editor, o curador... – direcionar as condições concretas de efetivação social do impacto que, na arte, subsiste como potência.

A crítica de arte surgiu no horizonte da cultura a partir da deslegitimação das poéticas normativas. A partir disso, passava a caber ao crítico apreender a coerência de obras que passam a ser observadas individualmente, e não dentro de tópicos e gêneros. Quando Schlegel afirmava que tanto o artista quanto o “homem autenticamente livre e cultivado teria[m] de poder se afinar à vontade com o filosófico ou o filológico, o crítico ou o poético, o histórico ou o retórico, o antigo ou o moderno” (SCHLEGEL, 1994, 87), ele demandava que o crítico tivesse um faro analítico pautado por uma sensibilidade poética, aliando o *insight* poético a um saber de tipo científico, numa combinação rara. Se a coerência da obra vinha da aliança entre a inspiração (“talento”) e a intenção (racional), também a sua captação demandaria um instinto poético: “Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte [...] não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte.” (SCHLEGEL, 1994, 91) Poeticamente, o *insight* que revelava “o que a obra é” a partir da sua materialidade revelaria no crítico uma capacidade estética isonômica à do artista-gênio.

O que caracterizava – enquanto objeto – a obra do gênio? Pela noção de Schlegel da obra como “fragmento”, ela (quanto obra “romântica”) seria sujeito, história e forma:

Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros da poesia e estabelecer um contato com a filosofia e a retórica. Ela também quer fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar a espirosidade, [...] animando-as com as vibrações do humor. Ela abrange tudo em que está o poético, desde os maiores sistemas da arte [...] até o suspiro, o beijo que a criança poetante exala em canção singela. (SCHLEGEL, 1994, 99)

A poesia habitaria todos os lugares do mundo, ao mesmo tempo em que realizaria todas as possibilidades do sistema literário. Por seu caráter totalizador, “Somente a poesia pode se tornar [...] um espelho do inteiro mundo circundante [e] pairar equidistante do que é exposto e daquele que expõe, livre de qualquer interesse real ou ideal, e potenciar continuamente essa reflexão” (SCHLEGEL, 1994, 99) – ao mesmo tempo em que totaliza a época em que se coloca, a poesia escapa às suas limitações; ela é um corpo autônomo, dentro e fora da História. Como fato, ela possuiria uma “objetividade” que a desvinculava da sua própria origem: ela é tão plena em si mesma como a natureza. Mas ela se encontra também em permanente devir, pois responde em cada momento às disposições de um mundo em transformação contínua: “Nenhuma teoria [a] esgota, e apenas uma crítica divinatória estaria autorizada a ousar uma caracterização de seu ideal. [Ela] e reconhece, como sua lei primeira, que o arbítrio do poeta não estará sujeito a nenhuma lei” (SCHLEGEL, 1994, 101) – a poesia dita à crítica como a crítica deve se comportar, e não o contrário. Fragmento fechado em sua imanência, a obra é a totalidade histórica enquanto refletida pelo artista-gênio: o gênio *coloca na realidade* um objeto que *passa a pertencer à realidade* – tal é o paradoxo do fragmento.

O gênio e a sua arte não se deixariam contaminar por nenhuma determinação social, *tanto estética quanto politicamente*. Isso pode ser melhor localizado na episteme se pensarmos na aceleração simultânea do cronótopo do “tempo histórico”: quando o futuro passou a determinar a percepção coletiva do tempo (reduzindo o presente ao instante provisório em direção a um devir moldado pela ação humana), surgiram os grandes universais da Arte, do Homem, da História – termos imediatamente politizados:

The collective singular [...] made possible the attribution to history of the latent power of human events and suffering, a power that connected and motivated everything in accordance with a secret or evident plan to which one could feel responsible, or in whose name one could believe oneself to be acting. [...] Freedom took the place of freedoms, Justice that of rights and servitudes, Progress that of

progressions and from the diversity of revolutions, “The Revolution” emerged. (KOSELLECK, 2004, 35)

A Revolução conferia o seu cronótopo e seu *politicum* também a práticas não-previstas por uma acepção estrita de “política”: “the sphere of a genuine human history was opened through its contamination by ‘revolution’” (KOSELLECK, 2004, 48). Nesta frase, a palavra *genuine* é reveladora. Afirmar que há uma história humana “genuína” pressupõe o contraste com a longa prevalência de uma “pseudo-história” caracterizada pela pouca ou nenhuma Liberdade de exploração pelo Homem das suas potencialidades inatas. Numa manobra sutil, em “1800” a palavra “genuína” é tomada não como índice de uma utopia, mas como sinônimo de “real” ou “verdadeira” – o seu substrato empírico coincidindo não com a realidade observada, mas com um ideal de Humanidade que, apesar de inerente ao Homem, existiria enquanto reprimido.

O universal da Arte era contemporâneo da Liberdade, da Justiça, do Progresso, do Homem e da História, sendo-lhe inerente uma imbricação com a Revolução – e não menos pela identificação, na arte, de agentes dotados de atributos diretivos. A Revolução não existe sem o concurso do agente revolucionário e, quando Arte e Revolução se imbricaram, o gênio foi elevado a uma função política destacada. Gadamer aponta como em Schiller o “gênio” assume a ponta e o “gosto” (enquanto *sensus communis*) é depreciado – gosto e gênio invertendo as posições que haviam ocupado na filosofia kantiana. O gênio se prestava melhor ao papel de “princípio estético universal”, pois (ao contrário do gosto) ele era “imutável ao longo do tempo”. Um gênio é eternamente gênio, e a partir daí o *motto* “‘Fine art is the art of genius’ becomes a transcendental principle for aesthetics in general” (GADAMER, 2004, 51). No plano político, habilitaria o artista a ocupar uma posição central na História a sua não-contaminação pelas engrenagens sociais que “simplifi[cam] a multiplicidade dos homens pela classificação” (SCHILLER, 1995, 42): se a arte preservava uma Humanidade pura, intocada “pelos convenções dos homens [e] de uma absoluta imunidade em face do arbítrio humano” (SCHILLER, 1995, 53), é porque o artista estava livre desse jugo, à diferença dos seus concidadãos. Sua *autonomia* conferia à sua atuação uma especificidade política que, ao ser compartilhada socialmente, mostrar-se-ia uma forma de bem-estar: para Schiller, a sociedade, ao educar-se esteticamente, deixar-se-ia guiar politicamente pelo “gênio” – era o que previa o seu exórdio ao “jovem artista”:

Vive com teu século, mas não sejas sua criatura; serve teus companheiros, mas naquilo de que carecem, mas não no que louvam. [...] Pensa-os como deveriam ser quando tens de influir sobre eles, mas pensa-os como são quando és tentado a agir por eles. Procura seu aplauso através de sua dignidade [...] e tua própria nobreza despertará então a deles, ao passo que sua indignidade não aniquilará teus fins. (SCHILLER, 1995, 55-6)

Aqui, uma série de *topoi* estético-políticos que teriam forte impacto sistêmico já se mostravam amadurecidos. Via-se pronto o ideal da “pureza” em relação a qualquer forma de “contágio” pelos dispositivos sociais, em especial pela política e pela economia; a pureza como parâmetro negativo de definição do valor elevado da arte, definido pela sua autonomia quanto ao contínuo social; a definição deste contínuo como instaurador de rotinas, i.e., de “modos” de vida que se autoreproduzem mediante o abafamento da sensibilidade e da criticidade; a pressuposição de que o mundo existente seria incapaz de se transformar a partir das suas disposições inerentes, devendo ser dirigido por algo que lhe fosse radicalmente estranho (i.e., a *arte*); para o exercício desta função diretiva, previa-se o atrelamento da autonomia e da pureza à negatividade estética, com a rejeição das expectativas e padrões estéticos usuais. Como somatória, tinha-se já formado em Schiller um *topos* que se tornaria decisivo para a história subsequente do pensamento estético-político: a prescrição da atribuição de um valor elevado à arte que se relacionasse com o mundo mediante a sua *rejeição*.

Com o tempo, este último *topos* se tornará dominante nos discursos em que à arte é associada (ao menos cripticamente) a expectativa de uma pragmatização política de alguma ordem (ao intervir na relação do público com a realidade). De especial importância para o futuro lugar social da arte será a noção de que a autonomia do gênio e da sua arte torna-os autônomos ao próprio tempo histórico, a ponto de permitir-lhes *prescindir* do público empírico. O gênio não mais se pautaria pelo gosto dominante, mas em si mesmo, dirigindo-se não a segmentos “consumidores” de arte, e sim à sua “época”: “Todo autor honesto escreve para todos ou para ninguém. Quem escreve para que este ou aquele o leia merece não ser lido.” (SCHLEGEL, 1994, 89) Para Schlegel, caberia ao bom escritor construir seu próprio público: por isso o público estaria sempre em devir, sendo formado pela própria literatura. Na rejeição do público existente e na projeção de um público futuro, a literatura garantiria a sua integridade e qualidade: “Sempre se lamenta que os autores alemães escrevam para um círculo tão pequeno que, com freqüência, acabem por escrever apenas

uns para os outros. Isso é muito bom. Dessa forma a literatura alemã terá cada vez mais caráter e espírito. Entrementes, talvez possa até surgir um público.” (SCHLEGEL, 1994, 105)

Isso politizará a disseminação social da arte, na defesa de que ela seja lançada ao público por agentes heterônomos às expectativas normais, e *por isso* dotados de competência diretiva: eis o que chamamos de “função-gênio”. Em questão está novamente a legitimação de um regime de atribuições, em que a divisão entre *nós* e *eles* aparece pautada pela distinção das artes e dos agentes dignos de um valor político elevado e, portanto, mercedores da posição de modelos. Trata-se de uma “função” porque o modelo remete a um tempo futuro, ao devir e à sua condução: à *formação*, à *rejeição*, ao *combate* à atualidade e aos públicos que, sinodoquicamente, simbolizam os seus problemas. Em sua remissão à empiria, a “função-gênio” aglutinava as duas classes às quais caberia determinar o devir das artes e a sua presença social: o gênio e o crítico, “correto apreciador da genialidade”.

Para a intervenção nas disposições e expectativas do público, a “função-gênio” era, na prática, uma “função-obra”, pois o “poético” não poderia eclodir senão através dela – ainda que isso trouxesse à tona a importância da recepção. Já Schiller situava na *experiência* a fonte de acesso ao “estado estético” e às suas conseqüências políticas, o que gerava uma contradição: ainda que o *politicum* da arte residisse em seu efeito, a qualidade era atribuída à *obra*, antecipando o imanentismo que, notabilizado pela herança hegeliana, concentra nas obras a análise do *politicum* da arte, desconsiderando o contexto empírico da sua circulação.

Para não inverter hierarquias

A “autonomia” da arte a politiza: não mais orbitando ao redor dos outros sistemas sociais, as obras agora se colocam “por si mesmas” para a apreciação do público aberto; objetos autoimanescentes, elas se endereçam à “sociedade”. Mas a autonomização produziu um regime severo de atribuições políticas: a remissão à “sociedade” foi controlada internamente por conceitos que conferiram à arte um *status* social elevado. A autonomização de objetos agora desatrelados do ritual religioso e do ritual cortesão tornava a sua função menos evidente, impelindo a uma legitimação que preenchesse o *vácuo de explicação* despertado

pelo “puro objeto”. Assim, a politização foi o programa pelo qual a arte se acoplou aos demais sistemas sociais preservando a sua autonomia recém-adquirida: definida *em contraste* com os demais sistemas, ela remetia a eles preservando o seu lugar de autoridade; na canonização ou na marginalidade, a autonomia é uma estratégia de co-pertencimento.

Vimos porém que, por ela, no momento mesmo em que os ideais político-normativos se democratizavam, o *ethos* artístico afirmava um viés aristocrático. Tal paradoxo se impunha de forma quase irresistível. Como poderia a democratização ser encaminhada não-aristocraticamente? Se havia uma mudança a ser encaminhada, como ela poderia transcorrer sem a orientação de uma liderança? Diferentemente da poetologia anterior (num Ocidente que, compartimentado em estamentos, jamais pensara a arte como um fato público), isso pressupunha pensar a arte em sua circulação social difusa, i.e., pensá-la *democraticamente*. Mas a democratização da “Grande Arte” em “1800” seguiu a batuta de Schlegel, para quem “A república perfeita não teria de ser apenas democrática, mas ao mesmo tempo também aristocrática e monárquica; numa legislação de liberdade e igualdade o cultivado teria de suplantar e conduzir o inculto, e tudo teria de se organizar num todo absoluto” (SCHLEGEL, 1997, 83).

A partir deste prisma, um *ethos* se firmou no tempo: como poderia o sistema da arte, tão encharcado de valor, não distinguir os seus agentes pelos seus graus relativos de inclusão? No processo de democratização, não seria a distinção motivada pelo terror da total indistinção? Não seria a democracia aterrorizante – selvagem demais, incontrolável demais? Não seria ela inerentemente feia e inculta? Toda flexibilização do cânone valorativo é, ainda hoje, tomada como relativismo: de onde viria esta (tão freqüente) manifestação de *ofensa* aos valores de grupo? Não teria o *ethos* da distinção (instituído com a politização da “Grande Arte”) acirrado, com o passar do tempo, as *demandas* feitas aos seus agentes? Na competição aberta com outras formas artísticas, nesta maior indiferenciação que caracteriza a democracia – no enfraquecimento relativo que ela inaugura –, não teria o *ethos* artístico se tornado cada vez mais rigoroso na observação da sua própria importância, na petição de obediência aos seus padrões de pensamento e ação?

Neste ponto, é importante apagar a suspeita de que a nossa crítica à hierarquização queira promover uma inversão. Não se trata disso: não queremos colocar o desprezado no lugar do desprezante, mantendo a equação com sinais trocados. Não queremos que o

respeito à alteridade – atualmente representada pelo trinômio “raça, classe e gênero” – se comporte como uma barreira ao discurso universalista através da essencialização da diferença, o que, à sua maneira, é preservar as diferenças sob o elogio condescendente. Não queremos beatificar e idealizar a alteridade, incorrendo em contradições semelhantes às de intervenções como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin e *A invenção do cotidiano*, de Michel de Certeau, onde ao “lugar doxa” apenas aparentemente é conferida dignidade política. No primeiro, tem-se um “povo em devir” na iminência de finalmente obter, com as novas tecnologias, condições para representar artisticamente a si mesmo; no segundo, vê-se o “cidadão comum” convertido em “herói” – mas em nenhum deles desaparece o “lugar-doxa” em sua função político-conceitual. Para afastarmos a impressão de estarmos buscando uma inversão na hierarquia de valores, gostaríamos de nos deter um pouco em de Certeau e Benjamin, nossos aparentes aliados. Como se opera, neles, a descrição do “lugar doxa” – e o que se ganha com ela?

Ao dignificar a arte “de massa”, Benjamin coerentemente não discute o seu valor artístico, o que então implicaria aplicar-lhe os pressupostos institucionalizados pela “Grande Arte”. Radicalmente pública, a função das novas artes “passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1994, 172). Benjamin quer afastar da sua análise a “originalidade”, a “criatividade” e a “inovação” para pensar afirmativamente o potencial político das novas mídias, a residir na possibilidade de que nelas as massas se autorepresentassem “objetivamente”, i.e., sem a mediação do olhar “externo” dos agentes controladores do sistema econômico. Não mais encarnado no “gênio”, o agente revolucionário seria a própria massa, que se colocaria, no cinema, como o guia autônomo (não-tutorado) do seu próprio processo de emancipação. Mas na exposição de Benjamin o *ethos* da distinção não desaparece, sendo apenas deslocado: ainda carente de autoconsciência, a massa só se emanciparia ao pôr fim à “venda de ilusões” pela indústria cinematográfica, que “tem todo o interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes” (BENJAMIN, 1994, 184). “Alienadas”, as massas são “manipuladas” – onde, ecoando Hegel, que ecoava Platão, reafirma-se a “cegueira” do “lugar-doxa”, cuja superação seria indispensável à sua conquista da “autonomia”.

Ao que se soma a descrição homogeneizante da recepção da arte “de massa”, que iguala as disposições de indivíduos que existem como “massa”, e não individualmente: “no cinema [...] as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Nessa homogeneização, ao mesmo tempo que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente” (BENJAMIN, 1994, 188). Poderíamos concordar que tal controle mútuo do comportamento individual seja adequado para descrever *qualquer* situação social. Se ele descreve, porém, apenas o comportamento da “massa”, tem-se que o filósofo continua se posicionando à sua distância e descrevendo “de cima” o seu comportamento: neste liame quase indiscernível entre o elogio e a condescendência, Benjamin preserva, e pouco desloca, o “lugar-doxa” como conceito funcional.

A invenção do cotidiano, por sua vez, parece reconhecer o caráter individual (não-homogêneo) do acontecimento estético. Certeau inverte a “submissão” ou “passividade” do consumidor médio diante da produção cultural “de massa”, ao definir a sua ação como uma *atividade*: não o mero recebimento, mas sim a *modificação* do produto pelo ato da recepção (o que a transforma em instrumento de construção da realidade). Uma série de pressupostos que nos são simpáticos aí se encavalam: a homogeneização do “povo” seria mera estratégia retórica (“o *homem ordinário* presta ao discurso o serviço de aí aparecer como princípio de totalização e como princípio de reconhecimento: permite-lhe dizer ‘é verdade a respeito de *todos*’ e ‘é a *realidade* da história.” (CERTEAU, 2002, 62); é colocado em questão o lugar de onde se fala e a autoridade do falante, “a presunção que leva a filosofia a fazer ‘como se’ ela desse sentido ao uso ordinário, e supusesse para si mesma um lugar próprio de onde pensar o cotidiano” (CERTEAU, 2002, 70); nenhum discurso pode falar em nome do outro (“Deve-se assim tornar-se impossível a conversão da competência em autoridade” (CERTEAU, 2002, 68). Mas talvez o caso seja que esta (certamente justa) suspensão da legitimidade – e facilidade – das atribuições negativas tenha sido feita em prol de uma mera inversão da hierarquia. Lê-se numa frase inicial: “Este ensaio é dedicado ao homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada” (CERTEAU, 2002, 57); logo adiante, a coletividade é descrita como “uma multidão de heróis quantificados que perdem nomes e rostos tornando-se a linguagem móvel de cálculos e racionalidades que não pertencem a ninguém” (CERTEAU, 2002, 58). O que se ganha com a transformação do “povo” em

“herói”? A ação do consumidor, por exemplo, é descrita como uma “subversão da ordem política” feita através de “táticas” que, em seu conjunto, constituem uma “arte do consumo” de ares revolucionários. Isso coloca a pique uma conquista de Benjamin: a de que a arte “endógena” pudesse demandar paradigmas teóricos próprios, não mais submetidos aos da “Grande Arte”. Mas em Certeau, pelo contrário, a arte dos preteridos tem o mesmo *status* belicoso – ela é descrita da mesma maneira – que a arte de vanguarda, como na sua interpretação da sucata:

o trabalhador que “trabalha com sucata” subtrai à fábrica tempo [...] em vista de um trabalho livre, criativo e [...] não lucrativo. Nos próprios lugares onde reina a máquina a que deve servir, o operário trapaceia pelo prazer de inventar produtos gratuitos destinados somente a significar por sua *obra* um saber-fazer pessoal e a responder por uma *despesa* a solidariedades operárias ou familiares. Com a cumplicidade de outros trabalhadores [...] ele realiza “golpes” no terreno da ordem estabelecida. (CERTEAU, 2002, 88)

Eis aqui os estilemas da criatividade, da “finalidade sem fim”, da “obra” (termo grifado pelo autor), da arte como o avesso do sistema econômico, *topoi* que vêm revestidos por uma função política romantizada na “insubordinação” que instauraria uma rede de “solidariedades” antagônica à ordem vigente, assim subvertendo-a. Seria esta elevação do “lugar-doxa” uma maneira de conhecê-lo melhor? O conceito-tipo do “lugar-doxa” remete à tipificação de estratos sociais extremamente amplos sob compleições estético-políticas forçadamente delineadas, estratos que são situados em posições heteronômas às do *nós* que articula o discurso e do leitor que lhe é simpático. Sob essa perspectiva o elitismo e o populismo pouco se diferenciam: as valências políticas se alteram, mas a função é a mesma. De nada nos serve, portanto, inverter hierarquias – de nada nos serve romantizar o “sujeito comum” ou idealizar o “povo”.

Tal idealização sequer é nova. Ela já estava madura na atribuição de espontaneidade “natural” (manifestadora de uma “verdade universal”) ao *gaucho*, caracterizado deste modo no prólogo de 1879 a *La vuelta de Martín Fierro*:

Qué singular es [...] el oír a nuestros paisanos más incultos expresar en dos versos claros y sencillos máximas y pensamientos morales que las naciones más antiguas [...] conservaban como un tesoro inestimable de su sabiduría proverbial; que los griegos escuchaban con veneración en boca de sus sabios más profundos. [...] Indudablemente que hay cierta semejanza íntima, cierta identidad misteriosa entre todas las razas del globo que solo estudian en el gran libro de la naturaleza. (HERNÁNDEZ, 2000, 91-2)

Sua máxima espontaneidade é a sua máxima imersão no contínuo natural, e assim se torna máxima sabedoria – desse modo o *gaucho* não é apenas argentino, mas “universal”. Não era isso o que permitia o entusiasmo de Michel de Certeau com o “povo” de partes diferentes do mundo: a idéia de que, apesar de variados os lugares e situações, a sua espontaneidade os torna “um”? O “povo” seria singularmente local e genericamente universal, numa associação valorativa entre a “espontaneidade” e a “cultura” que traz mais confusão do que clareza à apreciação dos comportamentos e práticas sociais: ser culturalmente específico não basta para que se considere o singular “essencial”, “autêntico” ou “importante”. Ao insistir nesse tipo de associação, o termo “cultura” se torna uma tautologia: ela é o que é e, em sua “necessidade”, impõe respeitabilidade.

Voltaremos à “cultura” noutros momentos deste trabalho; por ora, basta reafirmarmos: não queremos inverter hierarquias.

2.2. “1800” como “longa duração”: continuidades e aporias

As contradições conceituais entre a “Grande Arte”, a “sociedade” e o “público” datam do momento mesmo em que “público” e “sociedade” se tornaram referentes obrigatórios para a produção artística e a autoprodução do sistema da arte. Quantitativamente minoritária, a “Grande Arte” é qualitativamente majoritária: a relação entre discurso e prática segue, com isso, um caminho tortuoso. Abordaremos agora alguns destes problemas.

A rejeição como intervenção

Num processo que não foi nem homogêneo (tendo sido vivido de maneiras diferentes por artes diferentes) e nem sempre conscientemente articulado, o século XX normalizará a expectativa da pouca disseminação e do lugar social esotérico da “Grande Arte”. Essa normalização foi antecipada (e heroicizada) já na dobra que inaugurou a episteme de “1800”, quando a “Grande Arte” se distanciou programaticamente da mediania. A “sociedade” foi, neste processo, um construto teórico pelo qual a “Grande Arte” definiu, negativamente, a sua própria identidade.

Considerar que a “sociedade” rejeita a “Grande Arte” é pouco plausível: a “Grande Arte” demanda um público sofisticado e meios específicos (e onerosos) de produção e disseminação, além de recusar sistematicamente o “senso comum” – já há dois séculos ela impõe institucionalmente o modo como deve ser recebida. Se houve isolamento entre arte e sociedade, ele veio de uma prática artística que se auto-legitimou, cada vez mais, através da distinção ativa, no privilégio do “choque”, do “estranhamento” e da “negatividade” em detrimento do compartilhamento de códigos, no privilégio da novidade em detrimento da repetição (contrariando tanto o “clássico” quanto o “popular”), no privilégio da seriedade em detrimento do humor (supostamente inadequado à justa manifestação de um *politicum* elevado), no privilégio da visão e da audição por sobre os demais sentidos (tato, paladar e olfato poderiam ser provocados esteticamente, mas nunca artisticamente), no privilégio do corpo estático em detrimento da resposta através do movimento corporal, no privilégio da heteronomia entre gênio e *socius* em detrimento da arte como prática ou ofício, no privilégio, em suma, de uma atitude de *rejeição* do mundo em detrimento de uma compreensão afirmativa – mas nem por isso resignada – da realidade.

Esta politização através da rejeição se tornaria nítida nas poéticas de vanguarda (e nas teorias da arte que as tomaram como paradigma-objeto), onde era freqüente o paradoxo do distanciamento como forma de intervenção. As vanguardas se politizaram num combate simultâneo ao sistema das artes (tal como ele se institucionalizara no século XIX) e à “totalidade social”, situada como horizonte máximo de remissão política. O “Manifesto do Surrealismo” (1924), por exemplo, se politizava imediatamente ao tipificar a normalidade como a reiteração satisfeita da banalidade, legitimando a sua estética pela rejeição à vida atual, em que o “homem”, “dia a dia mais insatisfeito com sua sorte, passa em revista [...] os objetos de que foi levado a fazer uso. [...] ele sabe as mulheres que possuiu, em que aventuras ridículas se meteu [...] e, quanto à aprovação de sua consciência moral, eu creio que ele prescinde dela facilmente.” (BRETON, 1992, 174). De maneira idêntica, logo na abertura de “Aos leitores!” (1886) – manifesto do decadentismo – lê-se que “A sociedade se desagrega sob a ação corrosiva de uma civilização delinqüescente. O homem moderno é um insensível.” (BAJU, 1992, 57) Tais críticas derivaram cedo em proposições estéticas *negativas*: para o decadentismo, “A desejos novos correspondem idéias novas. [...] Daí a

necessidade de criar vocábulos estranhos para exprimir uma tal complexidade de sentimentos.” (BAJU, 1992, 57)

Esta identificação entre a rejeição política e a negatividade estética se tornará uma inflexão decisiva; seus corolários serão inúmeros. Se a negatividade estética é politicamente revolucionária, o integrante da “boa comunidade”, no exercício da “função-gênio”, pode ser vitimado pelo mesmo “obscurantismo” que persegue o profeta, o livre-pensador ou o agente subversivo. É assim que o manifesto do simbolismo” (de 1886) antecipa os motivos pelos quais o público rejeitará as suas proposições: “E que se reprova na nova escola? O abuso da pompa. O estranhamento da metáfora, um vocabulário novo em que as harmonias se combinam com as cores e as linhas: características de toda renascença.” (MORÉAS, 1992, 63) A antecipação da rejeição atuava, assim, como um cinturão de proteção para uma poética que se legitimava através da rejeição.

Ali utilizava-se também a palavra “escola” para caracterizar um movimento artístico: sob a égide da Revolução, tal como o agente revolucionário em sua célula política, a arte do gênio freqüentemente se coletivizará. Alguns manifestos estabelecem claramente o poeta como emissário; “Bofetada no gosto público” (1912, cubofuturista) proclama: “Aos leitores do nosso povo, primitivo, inesperado. Somente *nós somos o rosto do nosso tempo*. A corneta do tempo ressoa na nossa arte verbal.” (MAIAKOVSKI, 1992, 127). Revolucionário, o artista fala em nome do seu próprio tempo para rejeitá-lo através de uma estética que visa “ampliar o *volume* do vocabulário com palavras arbitrarias e derivadas (neologismos); odiar sem remissão a língua que existiu antes de nós...” (MAIAKOVSKI, 1992, 127). No expressionismo, a lógica é semelhante: a excepcionalidade do gênio legitimaria a sua rejeição e ataque ao *status quo*, numa dinâmica que se auto-alimenta: “O chapéu do burguês está voando de sua aguda cabeça/em todos os ares está ecoando a gritaria/ [...] A tempestade está aí.” (HODDIS, 1992, 108).

Nas vanguardas, o *politicum* da arte seria marcado pela conjunção entre o cronótopo do tempo histórico, a crítica, a autonomia da esfera estética – e a independência do artista quanto ao juízo alheio –, a rejeição da mercantilização da arte e do lugar que lhe conferia a sociedade “burguesa” e a rejeição *integral* dessa mesma sociedade. Ao ser traduzida em proposições estéticas – ao originar *poéticas* – a rejeição política favoreceu a negatividade, buscando o “novo” *contra* as expectativas do público. Ainda que seja ilegítimo tomar as

vanguardas como metonímia da arte moderna, elas consolidaram e normalizaram a heterogeneidade ainda hoje prevalecente entre arte e *socius*: não é por acaso que a popularidade seja vista com tanta desconfiança. Isso torna equívoca a autovitimização em que incide com freqüência o discurso que posiciona a “sociedade” como inimiga da arte de qualidade: pois quem seria, afinal, o agente da rejeição?

Aqui resumimos uma primeira contradição, característica da primeira metade do século XX, mas ainda recorrente no pensamento sobre a arte (ainda que nem tanto na prática artística): a contradição pela qual a remissão à sociedade é enunciada de um modo totalizante, devendo, porém, ser exercida mediante produções de circulação resolutamente restrita, a extensão da remissão contrastando com o impacto mínimo que ela pode alcançar. A referência recorrente da “Grande Arte” a si mesma como sistema (em sua formatação institucional) e como história (com as suas realizações e problemas imanentes) reforçará a heteronomia: que as obras tenham passado a ser concebidas cada vez mais a partir de um debate interno à própria história da arte, amparando-se em estruturas institucionais cada vez mais preparadas especialmente para ecoá-las, tal endogenia apenas reforçará a sua posição esotérica. Se, como sistema autônomo, a arte pode se pautar pelas suas próprias questões e condicionantes institucionais, isso necessariamente limita o seu lugar social, mitigando o universalismo que a colocava, em sua boa consciência, como o termo positivo de referência para a crítica da cultura. Ao mesmo tempo em que a autonomia a fortalece como instância de resistência e diferenciação, o seu autofechamento como sistema torna a “Grande Arte” parcial e local.

A ética da distinção: a sua atualidade em sua “longa duração”

A esta altura, é importante notar que a ética da distinção definidora dos conceitos modernos de arte e literatura envolveu a reelaboração de estilemas morais antigos, apresentando um caráter de “longa duração” que explica a facilidade – a quase naturalidade – da sua aceitação. Pois ela se desenvolveu a partir de *topoi* ético-estéticos que em muito lhe antecederam no tempo, e que vemos esboçados, curiosamente, nas posições *adversas* à arte de Platão, Agostinho e Rousseau. Não é que temas modernos já estivessem amadurecidos em épocas anteriores, mas nelas encontramos hábitos judicativos que equacionavam a arte,

a política e a experiência estética de maneiras ainda hoje comuns, legitimando padrões de conduta ainda hoje comuns.

Há séculos a reflexão sobre a arte suspeita da sensualidade: não seria ela uma potência de desvio? Sedutora, a *aísthesis* seria fonte de engano, ela teria o poder de desviar as pessoas dos “estados ideais” de atenção, conduta social ou mobilização ético-política postulados pela moral – o que pressupõe implicar, como fica claro, que o fato artístico é capaz de determinar a sua própria recepção. Pressupõe-se que cada fato carrega em si uma valência política determinada, que necessariamente se *atualizaria* no receptor: nasceu aí o imanentismo estético-político que até hoje nos acompanha.

A ideia é a de que a arte teria o poder, do qual deveríamos nos precaver, de estimular os sentidos sabotando a razão. Sob esta perspectiva, a dicotomia entre sensualidade e criticidade orienta a análise política da arte: a sua potência de desvio viria do seu poder de sedução, que, como força rebelde à coerção política e ao conhecimento conceitual, desde cedo recebeu a desconfiança do pensamento logocêntrico. Já Platão condenava o impacto da *aísthesis* como veículo de conteúdos políticos: especialmente a música seria capaz de se “infiltrar” no indivíduo driblando o controle da razão e influenciando-o por mimetismo. A sua solução é bem conhecida: *controlar* a produção artística (em sua forma e conteúdo), autorizando apenas as produções cujas características favorecessem a *retidão* propícia à “Paidéia”. Exemplar no conteúdo, a boa arte seria ascética na forma; a música, por exemplo, deveria conciliar o fortalecimento corporal da ginástica à brandura da filosofia: “Aquele que associa com mais beleza a ginástica à música e, com mais tato, as aplica à alma, é músico perfeito. [...] precisaremos também na nossa cidade de um líder capaz de regular esta associação, se quisermos salvar nossa constituição.” (PLATÃO, 2000, 107) Consagrada posteriormente pela linhagem schilleriana-adorniana, a *ascese* estética (como mandamento para a produção e critério para a sua avaliação judicativa) tem na *República* a sua certidão de nascimento, pela defesa platônica da ascese compositiva como meio de fomento da ascese recepcional e, por ela, da boa conduta política, prevendo-se uma isonomia perfeita entre as características imanentes da obra e a recepção que ela provoca. De ordinário, o público seria uma caixa de ressonância; a sua tendência a se deixar levar pelo “engano” da poesia revelaria uma espécie de despreparo genético para a lida com o mundo. Séculos mais tarde, tais noções

sobreviveriam no veredicto de I. A. Richards: “the very fact that someone is capable of taking pleasure in a [silly] sonnet is evidence of that person’s inability to survive in a complex environment.” (SMITH, 1988, 37) No juízo de Richards, a longa permanência do esquema platônico não poderia ficar mais evidente.

Diferentes são as implicações da ascese em Santo Agostinho. Ao passo que em Platão a pretensão de era a de que – uma vez implementado – o seu modelo cosmogônico funcionaria harmonicamente para sempre, a realidade cotejada em *Confissões* é essencialmente intra-mundana. A sua ética quer reger o convívio numa realidade que não é transcendente, mas sim encharcada do comércio urbano e da sua corrupção – o que leva à necessidade da *autovigilância*, sob uma ascese que ditaria os termos da sua prática. Na república ideal de Platão, a vigilância caberia aos líderes, os demais habitantes estando imersos em rotinas capazes, por si mesmas, de conferir concretude ao ideal. Em Agostinho, a vigilância é internalizada a cada fiel, que se torna responsável pela auto-observação garantidora da fidelidade à própria fidelidade. Aquele que não se autoobserva nem se autocontrola não é fiel à própria fidelidade, ou seja, ele é um fiel *ruim*. Trata-se de um regime fino de atribuições, a estabelecer distinções entre fiéis e infieis mas também, e talvez principalmente, entre os fiéis *bons* e os *ruins*. Crucial é que a cidade ideal jamais se tornará real se os fiéis não forem convertidos da maneira *correta* – numa distinção fina entre as maneiras correta e incorreta de se processar a fé. Desse modo, o *ethos* defendido por Agostinho promove a mais difícil das distinções: aquela entre *vizinhos*, entre o “diferente” que parece perigosamente “semelhante”. Seria de fundamental importância discernir as práticas boas das ruins porque as práticas ruins nunca desaparecerão, continuando a seduzir os fiéis; para que o controle seja corretamente *internalizado* (pois não há mecanismo coercitivo externo capaz de estar ativo em todo lugar e a todo instante) é preciso que o fiel conheça os perigos, sabendo como se *autocoagir* para se comportar adequadamente.

No que cabe à arte neste regime, a ascese, o autocontrole e a autocoação na experiência sensorial aparecerão como indicativos da distinção entre a elevação e a frivolidade, tanto no que se refere à qualidade intrínseca das produções artísticas quanto – e especialmente – à relação que o indivíduo estabelece com elas: importa menos o fato em si do que o modo pelo qual nos relacionamos com ele. O fiel não pode confiar em si mesmo,

pois os espetáculos são por demais poderosos – não foi Alípio *tragado* por eles? Por isso o autocontrole prevê a suspeita de si, requisito máximo da vigilância. Na experiência musical, apenas a precedência do *conteúdo* (no canto em louvor a Deus) sobre a pura sonoridade poderia garantir a *justa medida* da composição e da recepção – e Agostinho observa que, “Quando às vezes a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei. Neste caso, por castigo, preferiria não ouvir cantar.” (SANTO AGOSTINHO, 1988, 251) Desse modo, o controle das relações entre *aísthesis* e atribuição de significado, que em Platão remetia à grande arena política, aparece, em Agostinho, substancializado numa autococação cotidiana. Pois mesmo o bom fiel *se pega pecando*, e todo pecado revela um conteúdo íntimo de verdade: ele é sempre eloquente a respeito do pecador. Distingue o bom fiel, pois, a coragem de reconhecer essa verdade, reconhecimento do qual o esteta, séculos mais tarde, tampouco poderá fugir: ao driblar a consciência, um juízo estético, assim como o pecado, é tão intimamente pessoal que nada pode apagar a sua *verdade*, tal como aquela que se revela quando você

descobre que se apega mais a uma ilustração de calendário do que a um aclamado Rembrandt e sente vergonha de dizê-lo até para si mesmo. Nesse caso, você dispõe do poder para optar por não dizer a verdade, mas, no caso do seu juízo estético como tal e por si mesmo, não há lugar para nada além da verdade. (GREENBERG, 2002, 55)

O autopolicimento é necessário, portanto, para elucidar a falta e corrigir o desvio: além de constantemente praticado, o bom gosto é diligentemente *construído*. Aí já estamos, então, na ambiência do *gosto*, onde a rejeição ou aceitação das produções artísticas se dá numa instantaneidade que coloca em circulação certo *saber*: a boa reação é segura quanto à própria correção, pretendendo-se capaz de determinar o erro da reação contrária e diferenciar as aptidões estéticas dos interlocutores. Mesmo quando o gênio faz as vezes do gosto (o indivíduo se sobrepondo à sociabilidade), nada se altera: a distinção entre os graus relativos de aptidão e inaptidão permanece a mesma. É como se, na ambiência social do gosto, uma ética da distinção aos moldes agostinianos fosse reificada como *habitus* judicativo instantâneo, estabelecendo microdistinções que delimitam as posições relativas de cada vizinho: tal como os *bons* fiéis de Agostinho, cabe aos bons estetas estabelecer o crivo.

Aí incidirá a “crítica da cultura”. A compreensão do presente como decadência, tão corriqueira no discurso estético a partir do romantismo, já era nítida no “Discurso sobre as ciências e as artes”, onde Rousseau associava o enfraquecimento da sociedade ao desenvolvimento da arte e da ciência que, tendo fragilizado as relações sociais e esmorecido a disposição para o fazer pragmático, teriam facilitado o controle da sociedade pelo Estado. No passado, “Antes que arte polisse nossas maneiras e ensinasse nossas paixões a falarem a linguagem apurada, nossos costumes eram rústicos, mas naturais. [...] os homens encontravam sua segurança na facilidade para se penetrarem reciprocamente” (ROUSSEAU, 1978, 344). Na atualidade, a codificação dos padrões de gosto teria levado à homogeneização dos hábitos, moldando a “cultura” como uma esfera que, artificialmente codificada, abafava a disposição para a ação prática e a razão crítica. As letras e as artes “afogam [nos homens] o sentimento dessa liberdade original para a qual parecem ter nascido, faze[ndo] com que amem sua escravidão [formando] assim o que se chamam povos policiados” (ROUSSEAU, 1978, 342-3); nesta descrição da decadência atual, insinua-se a paranóia do totalitarismo político que operaria não através da repressão direta, mas pela anestesia *intencional* das consciências, roubando do Homem a sua Liberdade. O Estado arbitraria este processo, mas o “policiamento” e a “escravização” mais incisivos não seriam impostos “de cima”: eles estariam inscritos na própria normalização da “cultura”, i.e. nos padrões reificados de pensamento e comportamento. Ao prever a “anestesia da razão” e a banalização dos modos de vida como instrumentos totalitários de controle, Rousseau desenharia uma fórmula que se tornaria um credo estético-político da modernidade.

Se as práticas sociais são imersas numa alienação contagiosa, o olhar que as observa só pode ser-lhes externo. A sociedade é criticada *de fora*, o observador possuindo uma clarividência que será, por corolário, perigosa para o *status quo*: antecipando o culto posterior à marginalidade, Rousseau prevê que as individualidades “não-anestesiadas”, *em função dos seus próprios méritos*, serão martirizadas: “Se por acaso entre os homens extraordinários por seus talentos, encontra-se um que possua firmeza de alma e se recuse a ceder ao espírito de seu século e aviltar-se com produções pueris, desgraçado dele!” (ROUSSEAU, 1978, 353-4) Na condição de representante destes espíritos livres, Rousseau, após criptografar a noção de fetiche (a arte como “luxo ocioso”), prevê como remédio a

educação, que poderia conferir à arte certa utilidade (como instrumento de educação prática, e não como instrumento da *Bildung*). Isso prenuncia a crítica ao entretenimento (a diversão “supérflua” que “aliena” na mesma medida em que agrada), que desde então é criticado como forma de *ocupação*. Tal como na ética protestante de Weber, a ascese aí se insinua na defesa de uma absorção no trabalho (prático ou intelectual) que rejeita o hedonismo, obrigando o prazer a se *autolegitimar* – condição à qual ele é, até hoje, ordinariamente condenado. Poucas décadas mais tarde, no escrito máximo de Schiller, a educação, a autonomia individual, a recusa do mercado, do entretenimento e da frivolidade, a preocupação com o futuro e a autoprodução social, o sentimento de decadência do presente, a libertação do Homem pelo tribunal da razão (contra a dominação do Estado e da economia) – a crítica da cultura, a nostalgia de um passado idealizado, o rigor dos ideais, a obrigação à pureza, a ascese pessoal como padrão de conduta autolegitimado – todos esses *topoi* viriam se entrelaçar numa proposição utópica em que a arte, distante de qualquer posição subalterna, passaria a reinar como o vértice valorativo máximo entre as produções humanas – invertendo sua posição de *objeto da legislação* em Platão, Agostinho e Rousseau, para ocupar a de maior instância legislativa. Nesta legislatura, o crítico da cultura discernirá não apenas o bom e o ruim: ele igualará o “ruim” ao “mal”. A arte “ruim” não é somente de má qualidade: ela *prejudica* aquele que a consome prejudicando, por extensão, “toda a sociedade” – ainda que os próprios “prejudicados” sequer se apercebam do fato...

Destes três exemplares da ética da distinção que antecedeu o *ethos* artístico moderno, mas aos quais ele se moldará pela reocupação das suas estruturas conceituais, depreende-se algum ganho analítico. Em Platão a arte determina, por si mesma, a recepção que ela causará, o público sendo descrito como um recipiente vazio: o legislador censura o fato artístico pelo dano *político* que ele causa, o que, na oposição funcional entre sensualidade (enleio, agrado) e razão, revela um procedimento crítico recorrente até os nossos dias. Agostinho distingue o bom fiel pela sua autoobservação e controle: se o engano é mais forte que nós, e se mesmo o bom fiel *se pega pecando*, vem de Agostinho a noção pela qual a *disciplina* é consubstancial à fidelidade – e até hoje o bom esteta *controla* (autocoage asceticamente) o próprio gosto. Rousseau inaugura a crítica da cultura como um olhar externo sobre a sociedade *em sua totalidade*, a determinar o que há nela de bom e de

ruim, de certo e de errado, sob ideais que transcendem o entendimento comum: a arte recebe aí a função, que ainda lhe é atual, de prestar serviço à boa autoprodução da sociedade (em especial na rejeição do consumo e do mero entretenimento). Em “1800”, estes três *topoi* reificarão a contradição pela qual a arte proclama um discurso universalista a partir de uma posição local: um discurso enunciado a partir da *boa posição moral* da arte, em que o artista e o *connoisseur* tomam o seu próprio *ethos* como modelo geral. Isso levará à violenta *filtragem* dos indivíduos meritariamente envolvidos com a arte.

A “religião da arte” como uma religião de fato

A partir da seção anterior, inspirada pelo *motto* novecentista da “religião da arte”, parece-nos que uma analogia etológica com a religião se torna mais do que plausível – pelo menos é o que Weber nos leva a pensar.

Listemos alguns termos de comparação. Assim como nas religiões, a “boa comunidade” artística não reconhece os laços sociais anteriores, irmanando os seus integrantes *em oposição* às partições prévias. Bons estetas têm mais em comum entre si do que com os seus vizinhos ou familiares – *et ça va sans dire...* Em *Ilusões Perdidas*, por exemplo, a identificação entre os integrantes do círculo de intelectuais freqüentado por Lucien de Rubempré (“um Cenáculo onde a estima e a amizade fazia reinar a paz entre as idéias e as doutrinas mais opostas” (BALZAC, 2007, 256) era tal que eles se *irmanavam* numa comunidade do espírito, baseada na confiança na *pureza* do interesse comum pela arte e pelo pensamento. Quando Lucien começa a se *desviar* para o jornalismo literário (e a sua manipulação de valores e renomes), o “Cenáculo” passa a considerá-lo um estranho, “perdido” para a “imoralidade do mundo”.

Assim como na religião, para a esfera artística moderna coloca-se o questionamento quanto à objetividade do caráter ético das ações: “onde, no caso individual, pode o valor ético de um ato ser determinado? Em termos de êxito ou em termos de algum valor intrínseco do ato *per se*?” (WEBER, 1963, 254) Tal como nas religiões, ao pensar sobre as suas próprias atribuições políticas a esfera artística deverá escolher se “a responsabilidade do agente pelos resultados santifica os meios, ou [se] o valor da sua intenção justifica a sua rejeição da responsabilidade do resultado, seja para transferi-lo para Deus, ou para a maldade e idiotice do mundo.” (WEBER, 1963, 254) Com muito maior freqüência o *ethos*

artístico moderno privilegiará a ética das convicções em detrimento da ética das conseqüências: se a recepção da arte do gênio é majoritariamente inócua, é o mundo quem deve ser responsabilizado...

Assim como na esfera religiosa, a esfera artística rejeita “a posse dos bens econômicos. O monge asceta renunciou ao mundo negando-se a propriedade individual; sua existência baseou-se totalmente em seu próprio trabalho.” (WEBER, 1963, 248) Tal como o monge, na “religião da arte” consagrada no século XIX o artista dá as costas para o dinheiro e “vive para a sua arte” – noção que institucionaliza a imagem franciscana do artista e censura a pesquisa empírica sobre as suas fontes de financiamento. Em *Ilusões Perdidas*, o “Cenáculo” adquire a sua legitimidade moral na rejeição da propriedade: os companheiros de Lucien cultivavam a associação entre honestidade e pobreza. No momento em que ele se deixa “corromper” pela sedução financeira do jornalismo, a escolha “era de natureza a fazer com que Lucien hesitasse entre o sistema de pobreza submissa apregoadado pelo Cenáculo e a doutrina militante que Lousteau lhe expunha.” (BALZAC, 2007, 317) Ao fazer sua opção, Lucien perde a sua exemplaridade como artista; na “longa duração” da história conceitual, esta condenação do dinheiro – da comercialização da arte – ajudará a fazer com que o artista perca o seu lugar no mundo: “The free artist creates without a commission. He [...] thus acquires the characteristic social features of an outsider whose style of life cannot be measured by the standards of public morality.” (GADAMER, 2004, 76)

Tal como a esfera religiosa, a esfera artística ofereceu, como resposta prática à sua rejeição do mundo, dois padrões de ação modelares: o ascetismo e o misticismo. O ascetismo remeteria à busca da “justa medida” entre a *aísthesis* e a racionalidade na produção e na recepção da arte, enquanto o misticismo estaria ligado à descrição da experiência estética como um evento “extraordinário”. Quanto mais a experiência estética é pensada como negação absoluta das disposições da atualidade (tal como no “estado estético” de Schiller ou na *alétheia* de Heidegger), mais ela se torna *inexplicável*: tal como o êxtase místico, ela pode ser descrita, mas jamais objetivamente “conhecida” – e nada irrita mais os advogados de uma teoria mística da experiência estética do que a tentativa de tratá-la analiticamente. Na estipulação dos padrões de conduta intramundanos adequados à “boa comunidade”, dois dos nomes de maior impacto na estética da primeira metade do

século XX se inseriram aqui: enquanto Adorno foi o porta-voz de um modelo de conduta ascética intramundana, Heidegger representa o isolamento, o afastamento da cidade, o retraimento contemplativo. Na condição de “tipos” (que decerto se embaralham), ascetismo e misticismo são referências úteis para uma etologia da arte: eles descrevem, de um lado, a capacidade individual de *captar* a boa arte e, de outro, a odebiência a padrões de gosto *corretos*. O bom esteta teria um acesso privilegiado (intransferível, inexplicável, íntimo) à arte, ao mesmo tempo seguindo ou fundando cânones (de gosto, de socialização, de opinião) controlados: ele é místico e asceta, nalguma medida.

Com a reificação, em “1800”, do quadro conceitual que legitimaria o *ethos* estético-político perpassado por este sistema de definições, os seus pressupostos se converterão numa axiomática. Instrumentos de atribuição de valor se congelarão, tornando-se invisíveis, sem que se considere, ainda hoje, que as suas pretensões à verdade estão atreladas a condições de experiência “[that] always turn out to be excruciating ones to meet and also rather difficult, or perhaps impossible, to certify as having *been met*.” (SMITH, 1988, 99) Com a mínima dramaticidade possível, cinquenta anos atrás Gadamer já diagnosticava que o rigor destas demandas fora exorbitante, acabando por localizar a presença social da “Grande Arte” em pequenas comunidades, corroendo assim as suas pretensões à universalidade:

The romantic demand for a new mythology [makes the artist] something like a “secular savior”. [...] This claim has since defined [his] tragedy in the world, for any fulfillment of it is always a local one, and in fact that means it is refuted. [...] since every artist finds his own community, the particularity of such communities testifies to the disintegration that is taking place. (GADAMER, 2004, 76)

Por fim, da analogia com a religião, em sua contradição entre discurso universalista e prática sectária, pode-se derivar uma outra contradição contígua: aquela entre a remissão ao valor ou à entidade ideal (“Deus”, a “Arte”) que elimina a análise das condições concretas de subsistência das práticas que ela fomenta. O caráter religioso da arte de “1800” bloqueou tanto a análise da arte com um setor da economia, quanto a crítica da sua justificação como produção diferenciada – pois o discurso sobre a arte costuma assumir a sua *importância* (ou mesmo imprescindibilidade) como fundamento axiomático para o debate a seu respeito.

Comunidades: o grande *loop*

Todos conhecem a ética da distinção por experiência própria. Nosso ambiente é essencialmente judicativo: olhares, gestos e entonações têm poder de decreto; o juízo de gosto e a sua partilha se colocam peremptoriamente. Mas o juízo pouco se oferece à argumentação: assim como não há nenhuma religião “coerente”, tampouco existem “gostos coerentes” – ambos compelindo, “em *algum* ponto, [ao] ‘sacrifício do intelecto’”. (WEBER, 1963, 264) Não há como comprovar a sua correção, e nalgum momento os argumentos faltarão: comunidades estéticas suprimem esta carência mediante estratégias de inclusão em que todo o *ser* é convocado à prova, na justeza das expressões (corporais e verbais), na adequação das opiniões, na condução do comportamento.

O *ethos* artístico que emergiu em “1800” era legitimado pelo arsenal conceitual que sintetizamos nos “tipos ideais” da “boa comunidade” e do “lugar-doxa”, do “poético” e da “função-gênio”. Se há indícios de que a “função-gênio” está hoje desaparecendo da arte que, consciente da própria clausura, quer atrair o público a si, parece-nos que o “poético” e a polaridade entre a “boa comunidade” e o “lugar-doxa” encontraram novas maneiras de continuar ativos. Pois atualmente o grande *loop* da ética da distinção está na sua extensão a comunidades originalmente alheias à “Grande Arte”, tais como as do cinema, do rock, das revistas em quadrinho – cada um deles tendo formado as suas “boas comunidades”. Mas o que é uma comunidade, afinal?

Comunidades se formam pela reiteração, necessariamente flexível, de padrões que se solidificam ao se reforçarem mutuamente. A existência empírica da arte é indissociável das molduras que lhe dão as comunidades estéticas: o juízo e a experiência estética são mediados pelas suas expectativas. Expectativas (quanto à função da arte) jamais são exclusivamente individuais, inserindo-se em perspectivas de grupo. As disposições da audiência são mediadas por padrões de comportamento meta-estáveis (específicos aos ambientes do museu, do cinema, da sala de espetáculos, da roda de samba); mesmo a experiência estética solitária (como na leitura silenciosa) jamais ocorre num vácuo social. Comunidades não precisam ter, necessariamente, uma existência concreta (tal como era o caso no “Cenáculo” de *Ilusões perdidas*); pelo contrário, elas tendem a ser relativamente virtuais, manifestando-se na forma de expectativas e padrões de comportamento *internalizados* pelos indivíduos: “strong *behavioral tendencies* emerge from individual and

social practices themselves. These are *not* [...] *external forces* that operate upon agents to direct or control their actions but are, rather, *the recurrent inclinations of the agents themselves*: inclinations, to act in certain ways rather than others, that are corporeally inscribed.” (SMITH, 1988, 162) Nós pertencemos simultaneamente a várias comunidades (que podem se superpor), cada uma delas apresentando os seus próprios padrões de expectativa, identificação, crença e conduta: o pertencimento (em maior ou menor grau) a uma comunidade não nos define “essencialmente”. O ponto nodal é que cada comunidade se forma pela reiteração de elementos que se reforçam mutuamente, formando padrões que se estabilizam ao longo do tempo, adquirindo um ar de naturalidade que abafa o seu caráter contingente: “*a co-occurrence of contingencies among individual subjects who interact as members of some community will operate for them as noncontingency and be interpreted by them accordingly.*” (SMITH, 1988, 40, grifo da autora)

Esta “naturalidade” subsistirá apenas se for flexível, admitindo variações. Códigos demasiadamente rígidos correm maior risco de se tornar anacrônicos, ao passo que a flexibilidade permite a incorporação (e amortização) da divergência: “the well-being of any community is also a function of [...] the extent of the *diversity* of the beliefs and practices of its members and thus their communal resourcefulness, and the *flexibility* of its norms and patterns and thus their responsiveness to changing and emerging circumstances.” (SMITH, 1988, 93) As “punições” ao comportamento desviante (que podem ser executadas mediante um simples olhar) ocorrem a partir de alguma permissividade, que permitia rejeitar o desvio absorvendo parte da diferenciação que ele provoca. Através do comportamento desviante a história provoca a comunidade a contrariar a sua própria tendência ao fechamento: para ser efetivo, o desvio deve ser sentido internamente, e não apenas como pressão externa.

Se a constituição das comunidades vem do reforço continuado de tendências que se alimentam reciprocamente, ao invés de pensarmos que aquilo que chamamos de “boa comunidade” estética se formou *a partir* do compartilhamento de valores comuns, devemos, pelo contrário, pensar que tais valores vieram a reboque de condições empíricas que eram, elas sim, socialmente compartilhadas: “an *ethnos* or tribe [...] would not be constituted [...] of those who share *beliefs* but, rather, of those who share situations and conditions and, therefore, also share histories [and] have developed, over time, more or less congruent routines and patterns of behavior.” (SMITH, 1988, 169) Se assim é, os nossos

“tipos ideais” não colocaram o solo formador da “boa comunidade”: eles vieram na sua seqüência, legitimados por uma história de relações que passou por um processo rápido e violento de transformação. Em “1800”, ao despertar num mundo em rápida transformação, todo o universo das práticas sociais concernentes à arte foi rearticulado, dando origem a um novo saber sobre ela; ao mesmo tempo, uma configuração intelectual e comportamental – um *habitus* – motivada por uma consciência-de-si genericamente coletiva (e legitimada por um arsenal conceitual relativamente compartilhado) veio a emergir.

Hoje, desde “1800”: a política-epistemologia-poética-etologia da arte

Isso resume um interesse central do nosso trabalho: observar os mundos construídos para a arte e os mundos construídos através da arte sem pensá-los como portadores de “verdades”. Este ganho não seria pequeno, pois “Tem-se sempre a verdade que se merece de acordo com o sentido do que se diz, e de acordo com os valores que se faz falar.” (DELEUZE, 2006, 175) Foi por ter problematizado a relação entre valor e verdade que, para Deleuze, Nietzsche construiu uma crítica não às “falsas aplicações” (aos moldes de Kant), mas sim à “verdadeira moral, [à] verdadeira fé, [ao] conhecimento ideal, [em função de] uma nova imagem do pensamento.” (DELEUZE, 2006, 178) No nosso entender, uma “nova imagem do pensamento sobre a arte” deve buscar modelos epistemologicamente mais consistentes para a reflexão sobre o *politicum* das artes, para com isso livrar a filosofia, a teoria e a crítica de arte do *compromisso com a gravidade* que historicamente os caracteriza. Por isso lemos criticamente o campo epistemológico de “1800”: para melhor colocá-lo entre parênteses.

Em nossa descrição de “1800”, a extraordinariedade da arte obedecia, inicialmente, a uma fundamentação epistemológica: em sua suspensão quanto ao contínuo da rotina, a arte seria a “diferença” cuja experiência ativaria um modo singular de funcionamento das “faculdades”, ou então, noutro vocabulário descritivo, libertaria o “espírito” para encontrar a si mesmo ao “elevar-se” das suas constrictões cotidianas. Para nós, as diferenças na descrição importam menos do que a busca comum de fundamentar epistemologicamente a excepcionalidade da arte e da experiência estética. Pela ótica de Kant, o juízo é libertador: no curto momento da experiência estética o “Homem” é “ele mesmo” e, desse modo, o problema do gosto coloca o problema do homem empírico, vivo e concretamente definido:

na condição de “fato da vida”, para Kant o gosto coloca o problema “de la réalité individuelle en tant qu’elle se manifeste dans le phénomène sensible”. (BÄEUMLER, 1999, 33) Quando, mais tarde, a arte ascende ao primeiro plano das produções humanas, a sua excepcionalidade estará nesta capacidade de provocar sensorialmente uma experiência *mental* singular, em que a remissão ao conceito, ao não se vincular à objetividade do entendimento, ativaria um trabalho a-racional da consciência, legitimando assim uma forma de *conhecimento sensível* – que, por sua vez, ao pautar-se pela intuição como uma “faculdade de conhecimento inferior”, seria capaz de revelar o “Homem”, de forma “integral”, em sua condição empírica. A “revelação” proporcionada pela experiência estética constituiria, à sua maneira, uma espécie *sui generis* de conhecimento, porquanto suscitada através da intuição; se, para Kant, “Le problème de l’esthétique est par excellence celui de la présentation dans l’intuition” (BÄEUMLER, 1999, 212), é porque a intuição não seria uma faculdade trivial: por ela conhece-se *imediatamente*, numa “espontaneidade” que revolveria um domínio “profundo” onde o estético e o moral não estariam separados. Epistemologicamente, portanto, a arte era pensada, em “1800”, sob a imediatez de uma experiência que suspenderia *absolutamente* o “Homem” das suas limitações usuais (regidas pelo uso segmentarizado das faculdades) e, *por isso*, renovaria a sua relação com a rotina.

Mas em “1800” esta descrição não era apenas epistemológica, e sim político-epistemológica – pois nem toda arte e nem todo público estariam à altura da excepcionalidade daquela experiência. Isso inaugurou grandes sistemas de diferenciação das capacidades estéticas do público, legitimando que se lhes conferisse atributos políticos distintos. O público atual seria majoritariamente insuficiente, mas esta política-epistemologia reservava à arte uma possibilidade auspiciosa: a de que ela, pela excepcionalidade da experiência que consegue provocar, produzisse impactos *políticos* (individuais ou coletivos) de caráter permanente, que poderiam, com isso, *formar* o público (e o cidadão) futuro. Mas a utopia do “público em devir” era o máximo de otimismo permitido, pois seria sempre raro o encontro entre a boa arte e o bom “receptor”.

Esta política-epistemologia da arte era, também, uma política-epistemologia-poética, pois redundava na elaboração de proposições estéticas que, legitimadas pela rejeição à realidade, privilegiavam a posição destacada do artista-gênio (e do crítico-gênio) em detrimento das expectativas convencionais do público. À medida que a crítica à

sociedade se transformou em menosprezo, viu-se a legitimação progressiva das estéticas negativas, erguidas *contra* as expectativas e os modos de experiência usuais.

Por fim, esta política-epistemologia-poética era uma política-epistemologia-poética-etologia da arte, pois a legitimação da rejeição passou a ser amparada, empiricamente, em comunidades definidas pelo seu afastamento dos círculos sociais medianos. Já em Schiller e no romantismo de Jena isso levou à formação de *ethoi* (de padrões de ação e de relacionamento entre “grupo” e “sociedade”) de legitimação universal, mas que se tornarão efetivos apenas nas pequenas comunidades que determinarão, através da reiteração tautológica de conceitos e padrões de experiência, a institucionalização da arte em “1800”. Procuramos delinear aquele panorama etológico mediante a tipificação dos pressupostos conceituais que legitimaram não apenas valores e padrões de comportamento que mediaram também a produção artística propriamente dita: as idéias que lançamos de “autocooção”, “ascese” e “misticismo” procuram descrever “hábitos mentais” que distanciaram as “boas comunidades” do contínuo social.

Nosso ensaio de etologia da arte pretende adquirir solidez empírica ao estimular a observação da interrelação entre conceitos e práticas em eventos e processos concretos, tal como foi o caso da *construção* do comportamento do público dos museus no século XIX através da imposição da atenção silenciosa às obras e da proibição de que famílias fizessem piqueniques ou ensinassem seus bebês a caminhar em seus corredores. (BEECH e ROBERTS, 2002, 285) A consequência de “longa duração” da coação daqueles padrões espontâneos de comportamento foi a emergência de uma imagem da “cultura” que, em contraste com o ordinário e cotidiano, impelia os indivíduos a modos *respeitosos* de atenção e conduta, formando subjetividades que, moldadas institucionalmente, seriam aquelas *através das quais* a arte-como-instituição passaria a se autoproduzir. Com as suas regras internas – e conceitualmente legitimadas – o museu se tornaria um instrumento de formação e de seleção das subjetividades que dariam prosseguimento ao sistema das artes.

É claro que não há nada de “errado” com isso – mas tampouco de “verdadeiro”, “natural” ou “universal”. Por esta perspectiva passamos a entender que composições como as de Éric Satie – que exploram a permanência prolongada no tempo e no espaço de cada som extraído do piano – dependem do silêncio da sala de concertos, que por sua vez demanda a autocooção do público ao silêncio, que por seu turno demanda um processo de

aprendizado comportamental sem o qual, neste caso, a apreciação musical seria impossível. Nada disso diminui a excelência de Satie, mas apenas evidencia que a composição artística sempre toma alguma instituição e algum público como contextos que possibilitam a produção das obras nas feições que lhe serão próprias – é de supor que as composições de Satie seriam diferentes caso ele tivesse se formado como compositor num contexto diferente (e por isso *agradecemos* ao contexto formado pela música erudita em “1800” por ter-nos proporcionado a sua obra). Mas louvamos o legado artístico de “1800” não nos impede de fazer da apreciação do contexto uma crítica à “pureza” creditada à experiência do “bom esteta” com a “Grande Obra”. Tal pureza não resiste à análise empírica, pois a própria ida a um concerto (de Satie) implica uma escolha que por si só moldará a “experiência”: já a palavra “Satie” não pode ser isolada da *audição* (da “percepção auditiva”) das suas composições.

Com estas considerações antecipamos a defesa da complexidade com que fecharemos o nosso trabalho. Por ora, ao finalizarmos o capítulo 2, vemos que a metodologia weberiana dos “tipos ideais” nos permitiu tomar a Alemanha de finais do século XVIII e início do XIX como sinédoque e ponto de irradiação de um conjunto de transformações bastante amplo. Mais importante do que isso, os “tipos” ditarão, a partir daqui, a condução do nosso experimento filosófico, permitindo-nos controlá-lo, na moldura que nós lhe conferimos, em condições imanentes à própria experimentação: comparativamente, *através* dos “tipos” tentaremos demonstrar a novidade dos modelos epistemológicos do “campo paradigmático de “1970”, modelos que permitem equacionar os problemas de “1800” de maneiras radicalmente novas. Daí a necessidade de uma leitura comparativa que, como já dissemos, não deve ser entendida como “disputa”. Se é fato que já é hora de “passarmos a outra coisa”, a nossa crítica à “extraordinariedade” da arte e à política-epistemologia de “1800” é contígua ao entendimento de que a arte possui, sim, certa especificidade epistemológica e política, que “1970” permite redescrever conceitualmente. Se tal redescção altera a axiomática anterior, é porque ela traz os velhos problemas para uma atualidade histórica que não mais aceita a sua formulação original: no nosso entender, respeitar a vitalidade das velhas questões leva à necessidade de reformulá-las.

“1970”

“1970” existiu? Provavelmente não, se pensamos a transição como um início *ab ovo*. Como poderia ser o caso, se um pensador central a “1970” foi (um renovado) Charles Darwin? Como poderia ser o caso, se “1970” foi marcado por um forte espírito de reação? E parece, afinal, que “1970” passou despercebido... Como seria possível, então, nomeá-lo, iluminá-lo, torná-lo visível?

Há uma maneira de fazê-lo: mostrar que a reação gerou a produção de objetos e modelos (descritivos-explicativos-interpretativos) *novos*, objetos e modelos que não haviam sido *imaginados* pela episteme anterior. Mostrar, em outras palavras, que “1970” colocou em circulação coisas que não poderiam ter sido previstas em “1800”: ainda que muitas estivessem salpicadas aqui e ali pelo horizonte da cultura, elas não haviam recebido as sínteses “epocais” de “1970”. Para dar a “1970” a *forma* pela qual nós o identificamos, pela qual ele nos parece adquirir contornos históricos discerníveis e pela qual acreditamos que ele mereça ser conhecido, devemos apresentar aqueles modelos na sua reconfiguração sistemática de processos e objetos.

O próximo capítulo nos lançará de chofre a “1970”. Num primeiro momento, ele abordará a sua *historicização* de teorias, objetos e processos; num segundo, o seu trabalho de *complexificação* da descrição e da explicação dos fenômenos. A primeira parte terá como “personagens” figuras como Paul Zumthor, Svetlana Alpers, Hans Belting e João Adolfo Hansen, autores que, para desvelarem os seus objetos de estudo da maneira que lhes parecia adequada, viram-se obrigados a confrontar vários pressupostos da grade conceitual de “1800”. Na historicização da episteme velhos objetos surgem, em “1970”, como novos: libertos do espelho deformador de “1800”, eles adquirem *singularidade* contra a equalização provocada pela axiomática anterior – ao invés de uma única história, de um único *politicum*, de uma única episteme, a empiria se estilhaça em infinitas formações diferentes.

Em seguida, a segunda parte do capítulo mostrará que a historicização correu em paralelo à complexificação da descrição de fatos e fenômenos, contra o determinismo em que “1800” os havia colocado. Novos modelos descritivos vão agregar a multiplicidade e a contingência à explicação da recorrência. A história se torna imanente a qualquer fenômeno observável, transformando a temporalidade: a constância é pensada em conjunto com a

diferenciação permanente, vinculando a rapidez à lentidão. Livre da morosidade dos fundamentos “profundos”, mesmo fenômenos grandes podem ocorrer subitamente, a depender dos tipos de “deslizamento” que lhes derem origem. Grandes “fundamentos” perdem sentido, mitigando a legitimidade do determinismo.

Todo o capítulo 3 se refere, portanto, ao universo dos “objetos”. Na seqüência, o capítulo 4 explorará algumas possibilidades abertas por “1970” para a observação da arte em sua teia de relações – indivíduo-obra-instituição, indivíduo-obra-sociedade, indivíduo-obra-sociedade-instituição-enunciação, indivíduo-obra-sociedade-instituição-enunciação-comunidade... A diferença entre os capítulos 3 e 4 deve, portanto, ser logo apontada: enquanto o primeiro procura demonstrar a descontinuidade de “1970” quanto a “1800”, o capítulo 4, ao mesmo tempo em que dá seqüência àquela demonstração, pretende *derivar* de “1970” modelos que permitam reconfigurar o *politicum* das artes. Desse modo, ao passo que o capítulo 3 descreve “1970” em sua especificidade, o capítulo 4 é pontualmente temático: interessa-lhe pensar, a partir do legado de “1970”, a arte como acontecimento social, em seus *contextos* e teias de *relações*. Partiremos de proposições inimagináveis em “1800”: na filosofia do “sentido” de Gilles Deleuze, na filosofia da mente de Daniel Dennett, na teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann e na “memética” de Richard Dawkins buscaremos modos de redescrever os processos mentais que, em cadeias longas mas (quase-)instantâneas, conectam a percepção (infra-racional) da arte à produção (semi-)consciente dos enunciados por ela motivados, enunciação que, conectada a redomas comunitárias, pode alterá-las neste processo. Por aí não há “pureza” nos processos mentais que perpassam o trânsito entre a percepção e a enunciação (através da linguagem já codificada), um trânsito que pode, sim, fundar efeitos permanentes, nesta experiência que preserva o seu caráter específico, mas não a sua excepcionalidade. Nela, os eventos seguem os seus próprios cursos, numa imprevisibilidade que supera em muito a contingência prevista pelo “jogo livre das faculdades” de Kant – além do que não há, *radicalmente*, como associar certo tipo de objeto a certo tipo de experiência, sendo impossível prescrever a que tipo de objeto (em sua imanência) pode ser creditada uma valência política “positiva” ou “negativa”. Ao revolver os temas do juízo e do caráter *comunitário* dos fenômenos artísticos, no capítulo 4 as “obras” existem enquanto “relações”, os seus efeitos sendo pautados por redes de condicionamento que as excedem e pelas quais a arte constrói

realidades e forma comunidades. Ao estudarmos essas relações, nos apoiaremos exclusivamente em modelos descritivos que não foram construídos a partir de crenças e valores estéticos consolidados, para que possamos, assim, cotejar a diversidade selvagem da empiria sem abafá-la sob paradigmas atrelados a objetos e expectativas pontuais.

Por fim, a conclusão deste livro trará uma síntese do trajeto percorrido, cumprindo um objetivo pontual. Viemos de abordar o quadro epistemológico de “1800” através de “tipos ideais” que nos permitissem *estabilizá-lo*, mas esses mesmos “tipos” nos permitem – conforme dissemos – controlar os termos da nossa experimentação: se pudermos demonstrar, ao longo dos capítulos 3 e 4, que eles simplesmente deixam de funcionar ao serem submetidos à mudança de expectativas alavancada por “1970”, se eles se mostrarem inadequados, se a assimilação dos modelos recentes implicar, pois, na rejeição dos modelos passados, teremos indícios a sustentar, dentro dos limites do nosso campo de investigação, a proposição de que estamos diante de um câmbio paradigmático de proporções históricas. Em outras palavras, pensar uma velha questão sob um novo estatuto de complexidade seria um modo de atestar a coerência (para além da própria existência) do novo campo epistêmico. Daí nos caberá uma última tarefa, a ser cumprida na conclusão do nosso percurso: investigar como é possível conciliar, por estes novos modelos, as pressões mutuamente conflitantes da política, da crítica de arte e da teoria da arte. Na prática, isso nos levará a pensar as conseqüências práticas de “1970” para a definição da arte e para a crítica de arte.

“1970”: Novos objetos, novos modos de descrição e análise

Demarca as humanidades em “1970” a constatação de que não vivemos uma história universal, movida por uma mesma engrenagem sistêmica. Ao mesmo tempo, “1970” dissolveu também a resposta mais popular à falência da univocidade: a noção das “múltiplas perspectivas”, das “múltiplas narrativas” a coabitarem o mesmo tempo histórico. Operou-se um movimento mais radical, em proposições cujo corolário esteve na sugestão de que múltiplas não são as “perspectivas”, mas sim a própria história. Não existiriam “visões diferentes dos fatos”, como se a história fosse composta por fatos comuns passíveis de serem observados de vários ângulos distintos: existiriam, isso sim, infinitos fatos e infinitas histórias se desenvolvendo simultaneamente, numa singularização vertiginosa; a história seria sempre local, pontual, contingente, mesmo quando conectada a grandes sistemas reguladores. Daí que, em “1970”, sistemas explicativos universais (como a “análise de sistema-mundo” de Immanuel Wallerstein) expliquem os eventos singularizando-os, e não lendo-os sob uma medida universal. A descrição e a explicação dos acontecimentos passam a abrigar uma quantidade enorme de elementos, organizando-os de maneira a preservar as suas importâncias relativas nos contextos específicos que eles formam – torna-se impossível definir de antemão quais elementos serão dominantes e o modo como eles exercerão a sua dominância em cada situação. Flutuações, variações, deslizamentos, cristalizações, limites, porosidades: nenhum campo é idêntico a outro, toda pequena diferença é relevante, o acaso é constitutivo dos eventos.

Na mesma medida em que se particulariza, a história se horizontaliza. Toda cristalização – de objetos, gêneros, padrões, estruturas, instituições, hábitos – passa a estar perpassada pela ação constitutiva do tempo. Mesmo a natureza passa a ser *narrada*: a historicidade se torna inerente à descrição do existente. Nas ciências, a realidade se singulariza em modelos que, universais, pressupõem a eclosão sucessiva da contingência; nas humanidades, ela se singulariza nas funções que, conquanto universais, prevêm a

produção contextualmente específica de fatos e ações, assim como nas reconstruções, contextualmente específicas, de fatos e ações passadas. A conectar as singularidades (produzindo campos macroscópicos) estão modos de relação e interação flutuantes e relativos ao caso, fazendo com que os campos sejam meta-estáveis – estáveis, porém dinâmicos. Rejeita-se o determinismo: em seu lugar, “leis do caos” estabelecem padrões complexos de descrição e expectativa.

Este capítulo é dividido em duas partes. A primeira se concentra sobre um tema próprio às humanidades: o movimento de historicização da episteme artística, que será analisado também em duas partes: uma metade inicial abordará a historicização dos conceitos estéticos, e a outra focalizará os novos objetos artísticos que aquele procedimento revelou. Por fim, a segunda metade do capítulo falará da nova episteme científica, em sua semelhança e interlocução possível com proposições contemporâneas das humanidades.

3.1. A historicização da episteme e a redescritção dos objetos artísticos

Erosão acelerada, verticalizada for um terremoto: sem a renovação epistemológica da década de 1960 e o impacto político de 1968 não surgiriam tantos novos temas e objetos no debate artístico das décadas seguintes. Entre tais objetos e temas *novos* iriam constar a “pintura holandesa do século XVII” e a “sátira barroca”: em “1970”, fatos antigos se renovaram ao serem lidos à distância dos paradigmas estéticos anteriores; mais do que uma ferramenta negativa, a historicização da episteme de “1800” interveio no presente, transformando o quadro objetual e conceitual normalizado.

É nítido o impulso generalizado, a partir dos anos 70, de apontar o caráter historicamente específico da episteme artística, que, de início, ainda parecia incluir o presente. Ainda que nem todas as proposições a seguir tenham manifestado o objetivo expresso de se distanciar de “1800”, todas contribuíram para desnaturalizar o seu aparato conceitual-objetual, diminuindo-o em sua aparência de verdade: tratar “1800” como historicamente específico era colocá-lo em suspenso, mesmo que nem sempre para “superá-lo”.

Com a historicização conceitual, velhos objetos eram renovados por pesquisadores que, simultaneamente (mas não sob um empreendimento comum), se deram conta que os padrões dominantes de análise impediam-nos de observar adequadamente vários fenômenos artísticos que não haviam sido produzidos sob a mediação de “1800”, seja por lhe antecederem no tempo, seja por não tomarem-no como referência. Seria preciso pensar *contra* a estética para fazer jus a tais objetos em suas singularidades funcionais e estéticas: seria preciso singularizar os objetos e a história, localizando-os em quadros sistemicamente contingentes. Em “1800” os fatos eram generalizados ao serem alocados em narrativas que os tomavam como *exemplos*; em “1970”, a universalidade de sistemas, funções ou gêneros não produzia mais objetos universais, mas sim específicos. Na análise empírica, a universalidade da função passará a pressupor, a partir de agora, a singularidade da pragmática e do uso: a função pode ter uma abrangência universal, mas os fatos que ela produz são locais. A análise é individualizada: que um fato se inclua numa categoria não autoriza que ela elimine a sua especificidade.

3.1.1. Premissas em evidência

Novos cenários

Uma guinada “antropológica” horizontaliza a presença e a função social da arte; ao mesmo tempo, a contextualização conceitual da “Grande Arte” a circunscreve a uma origem precisa. Em “1970”, essas duas posições funcionam como um par de espelhos, entre os quais idéias e objetos adquirem consistência. De um lado está o olhar “antropológico” que observa o funcionamento de práticas sociais não autoteorizadas, de outro está a circunscrição da “Grande Arte” a um quadro conceitual específico e historicamente localizado. A convergência entre uma coisa e outra vai conferir interesse a uma infinidade de práticas artísticas, *entre as quais* se inclui a “Grande Arte” – que começa a se tornar um elemento entre outros, perdendo a sua posição central.

Para aprendermos a situar este processo na produção intelectual do período, espelhemos o trabalho de Peter Burke ao de Horst Bredekamp. Num prefácio tardio a *Popular Culture in Early Modern Europe*, Burke defende que a antropologia social deveria

conduzir o estudo da cultura européia pré-moderna, pois antropólogos investigam indiscriminadamente (não-hierarquicamente) as funções de fatos, práticas e rituais socialmente dispersos. O aumento do interesse pela cultura popular em décadas recentes, aliado ao impacto causado por teorias que requalificavam o consumo como produção (como vimos em de Certeau) teriam estimulado a emergência de uma certa *sensibilidade* antropológica: a arte se torna “cultura”, termo que impõe um deslizamento permanente entre a generalidade das funções sociais e a singularidade dos objetos e práticas.

Já em 1979, ao decidir analisar produções artísticas alheias aos paradigmas da “Grande Arte”, Burke as relacionava às posições reciprocamente ocupadas pelos diferentes estratos culturais da sociedade europeia: uma “política” da cultura permeava a sua localização da arte entre os “altos” e “baixos” estratos da Europa moderna e pré-moderna, da sua mescla inicial no início da modernidade (escondida atrás do menosprezo que as classes altas dedicavam às baixas) à separação que levou à emergência do interesse pelo “povo” (definido como alteridade):

In 1500, [the educated men] despised the common people, but shared their cultures. By 1800 their descendants had ceased to participate spontaneously in popular culture, but they were in the process of rediscovering it as something exotic and therefore interesting. They were even beginning to admire ‘the people’, from whom this alien culture had sprung. (BURKE, 1994, 286)

A citação nos ajuda a entender porque, tradicionalmente relegada ao *outro*, em autores como Burke a arte “popular” começa a existir como objeto de estudo autônomo ao invólucro do “folclore”: em “1970”, as sociedades ocidentais vivem uma realidade em que a maioria quantitativa da população passa a ser diretamente vizinha ao “nós” que subjaz ao discurso intelectual, maioria à qual o erudito pertence e integra cotidianamente. Não mais inscrito numa minoria de eleitos – numa “boa comunidade” – o “nós” vive, consome e se informa de maneira contígua ao “eles”. Pela narrativa de Burke, haveria assim alguma afinidade entre o começo da modernidade e o cenário contemporâneo, onde o “homem cultivado” circula por entre estratos culturais distintos (diferenças de classe não definem diferenças culturais) e a cultura de elite é minoritária (por mais que ela menospreze a diferença). A presença do “popular” na historicização da episteme em “1970” seria motivada, desse modo, por esta condição em que é intensa a comunicação, a coabitação e as trocas entre estratos que coabitam lugares sociais que, justamente pela interpenetração

através da disseminação da informação, se tornam culturalmente vizinhos. Na ambiência urbana, os estratos são geograficamente mais vizinhos do que jamais haviam sido: nesta horizontalização das culturas, as artes “endógena” e “urbana” adquiririam dignidade como objeto de estudo acadêmico, onde logo se descobre que a elas não se poderia aplicar as expectativas formuladas em torno da “Grande Arte”: são grandes as suas diferenças formais – o “popular” demanda um arsenal analítico próprio, como aquele que Burke desenvolve para o estudo das práticas letradas do medievo – e funcionais – o “popular” responde e age sobre expectativas, demandas e contextos próprios de circulação. Em sua miríade de manifestações diferentes, tais artes impõem leituras próprias, desconhecendo valores e critérios alheios. Em 1979, Burke ajudava a fundar a sensibilidade antropológica que alteraria, de modo talvez irreversível, o estatuto honorífico das diferentes artes.

Numa trilha paralela, mas focada na história dos conceitos que legitimaram a instituição artística, está o estudo de Bredekamp sobre os *Kunstkammer*. Os *Kunstkammer* foram as coleções de artefatos e objetos naturais que antecederam aos museus, mas que lhes eram *conceitualmente* distintos. Um *Kunstkammer* não estabelecia distinções essenciais (mas apenas gradações históricas) entre a natureza, a técnica, a arte e a ciência: nele, elas possuíam uma história comum, materializada, por exemplo, nas mudanças da natureza em suas diferentes apropriações pela técnica ao longo do tempo. A cisão aconteceria na metade do século XVIII, quando a desvinculação conceitual entre a mecânica e a arte traria “conseqüências revolucionárias” para as coleções – que passariam a separar a arte dos objetos naturais, das máquinas e dos objetos antigos (i.e., os objetos “arqueológicos” nos quais a arte podia se espelhar, mas dos quais ela se reconhecia diferente). No processo que levaria mais tarde à institucionalização dos museus, Winckelman teria sido o primeiro a “demonstrar” a autonomia da arte em relação à mecânica e aos demais objetos: “The consequences were as serious as they were lasting. Liberated into the freedom of purposelessness, art rose to the crown and goal of all human activity.” (BREDEKAMP, 1995, 96) Noção incompatível com os *Kunstkammer*, a “ausência de finalidade” da arte dará embasamento teórico aos museus, onde ela reinará, solitária, numa posição plena de pressupostos políticos: “As a vessel of liberated humanity, the art museum took on the prestige in the course of the French Revolution that had been reserved up to that time for the *Kunstkammer* as an encyclopedic institution.” (BREDEKAMP, 1995, 97)

Ao historicizar conceitualmente o “museu”, Bredekamp historicizava o conceito de arte: mais precisamente, ele historicizava o pressuposto pelo qual a função política da arte residiria em seu poder de estender o seu impacto (sobre o sujeito e a coletividade) para além do regime da utilidade. Com isso, o museu se tornava historicamente datável, porquanto *conceitualmente condicionado* – e talvez mesmo simbólico de uma cultura em transformação, pois o retorno atual da cultura à visualidade (com as novas tecnologias de informação) estaria estabelecendo modos de disseminação do conhecimento (pela superposição simultânea de informações) semelhantes aos do *Kunstammer*. Se, desse modo, um dispositivo antigo se torna subitamente semelhante a dispositivos recém-estabelecidos, toda a época da cultura situada entre uma coisa e outra poderia estar em vias de receber uma clausura.

Em Bredekamp e Burke, são dois os modos pelos quais a episteme artística é historicizada e os seus objetos são redescritos: a contextualização dos conceitos (de Bredekamp), ocorreu em paralelo mas em sintonia em paralelo à perspectiva “antropológica”, “pragmática” ou “funcional” que discute variações locais de funções potencialmente gerais (ligadas à socialização, ao rito, à circulação social da informação, à representação religiosa). Num processo de espelhamento, a historicização dos conceitos e a redescrição dos objetos se entrecruzam insistentemente.

A visibilidade do presente

Sob a pressão das séries de mudanças – políticas, sociais, artísticas, intelectuais – em curso, “1970” conferiu historicidade ao presente. O presente se tornou historicamente específico: isso é algo que se pode derivar de *L’absolu littéraire*, onde a episteme atual aparecia como um desdobramento do romantismo (entendido como uma dobra histórica de “longa duração”). Retornar ao romantismo era, assim, encontrar a nossa própria época; para os autores, a *Ateneu* é o nosso “berço” (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1978, 17). *Topoi* caros a épocas posteriores nele teriam se originado: a noção da literatura como instância de ultrapasse dos gêneros e de quaisquer outras determinações sócio-temporais (o “absoluto literário”); a noção de que ela se produz produzindo a sua própria teoria; a compreensão da literatura como discurso equívoco ou inacabado; o fato de ainda estarmos na “época do sujeito”. Para Lacoue-Labarthe e Nancy o romantismo definia o presente sem que o proprio

presente tivesse, em 1979, plena consciência disso: apontar a atualidade do romantismo e a continuidade da sua presença representava um pleito para que se parasse de repeti-lo compulsivamente. Tal postura conferia ao presente uma quadratura precisa, fazendo dele uma época histórica definida, com as suas aporias, contradições e mesmo um fechamento talvez já perceptível – o que sempre se insinua quando as aporias, as contradições, os limites a que chega uma episteme passam a ser sentidos com nitidez.

À sua maneira, a estética do efeito de Wolfgang Iser não passou à margem daquela historicização. O desvio que ela propôs da imanência do objeto para a análise da recepção tinha uma conotação política, repercutindo o impacto da crítica à hierarquia dos anos 60 – mas a relevância sísmica de *O ato da leitura* veio também do seu tratamento da literatura como um fenômeno de funções sociais estáveis e historicamente específicas, à diferença, por exemplo, da trans-historicidade da *mimesis* de Erich Auerbach. Iser conferiu à literatura uma *universalidade multiversa*: a sua função comum (de “produzir realidades alternativas à realidade percebida”) daria origem, em lugares e momentos precisos, a fenômenos sistemicamente diferentes. “Literatura” não poderia, com isso, ser a mesma coisa na Inglaterra elisabetana e no século XIX; com o tempo, mudam não apenas as feições do objeto, mas também *o que ele é*: no século XIX a centralidade do romance (sobre os demais gêneros) teria advindo da função, de grande demanda social e que preferencialmente ele poderia exercer, de equilibrar “as deficiências resultantes de sistemas que postulavam validade universal” (ISER, 1996, 28-29); no século XIX e a partir dele, porém, a função de “produzir realidades alternativas à realidade percebida” produziria algo diferente do que existira antes. Não há, portanto, “literatura” como um singular universal, mas sim uma transformação permanente e conjunta das práticas letradas e dos contextos que elas integram: aquilo que a literatura passa a ser num determinado momento histórico não pode ser generalizado trans-historicamente; se assim é, aquilo que o século XIX convencionou chamar de “literatura” seria um episódio recente numa série longa de transformações.

Se isso já bastava para demarcar a sua diferença em relação às longas continuidades históricas postuladas pelas teorias hegelianas da narrativa (como as de um Auerbach ou de um Lukàcs), Iser operaria ainda outro corte dentro da modernidade recente ao distinguir funcionalmente o romance clássico do romance moderno – uma diferença que a crítica literária ainda ignoraria ao dar prosseguimento a padrões analíticos novecentistas, como *O*

Ato da Leitura demonstra logo em sua abertura (num gesto pelo qual, mais uma vez, a consciência da especificidade do presente determina a releitura do passado). Desta maneira, colocado em molduras conceituais datáveis, em Iser (assim como em Nancy e Lacoue-Labarthe) o presente se tornava específico. Se a sua gênese era investigada, era porque a sua continuidade se tornara conflituosa; se as suas constantes conceituais – as suas premissas normalizadas – se tornavam nítidas, era porque, não mais confortável em si mesmo, o presente se tornava *visível*.

História crítica

Já antes disso, Martin Fontius (FONTIUS, 2002) voltara à Alemanha da segunda metade do século XVIII para investigar a construção progressiva da separação entre a arte e o sistema econômico, separação que se tornará um pilar legitimador do conceito de “autonomia”. Fontius queria apontar o caráter local, geográfica e historicamente contingente de uma associação conceitual entre arte e sociedade (entre a arte e a política-economia) que, apesar desta circunscrição original, tornou-se epistemicamente majoritária. Dito de outra forma, ele estava a empreender aquilo que viemos chamando de historicização dos conceitos – obtendo resultados que, ao conferirem certo tipo de visibilidade ao presente, representaram uma releitura crítica da tradição estética, em suas conseqüências de “longa duração”.

Pela narrativa de Fontius, em “1800” a França cedeu a passagem da liderança na teorização da literatura para a Alemanha, onde ela será perpassada pela reação local à revolução francesa e à ascensão do capitalismo industrial. No iluminismo francês a arte e a técnica haviam cabido sob um conceito comum, mas na Alemanha os conceitos de “Grande Arte” (da “bela arte” como “arte verdadeira”) romperão com a base econômica ao postularem que o artista, ao unir o trabalho mental ao trabalho físico, encarnava o modelo do homem não-fragmentado. Sendo indiferente, ademais, a normas e expectativas externas (ao contrário da técnica), a sua atividade criativa, “envolvida em mistério”, ditaria a si mesma a sua própria finalidade. Outrora a distinção entre artes livres e mecânicas fora de cunho social, análoga àquela entre senhores e servos; agora, a distinção entre belas-artes e artes mecânicas passava a ser de cunho ontológico, separando os *homens* de acordo com seus *talentos* – e mascarando os processos sociais por detrás. Segundo Fontius, tal “autonomia” (entendida como *autotelia*) não poderia ter surgido no iluminismo francês,

onde a discussão sobre a literatura fora de cunho utilitário; contra qualquer conciliação politicamente produtiva com o trabalho manual, porém, do outro lado da fronteira Herder lançou a literatura a uma tarefa educacional unilateral, em que o público era passivo: ao tratar a literatura como plenipotenciária sobre os efeitos que ela provoca, Herder já colocaria a arte no limiar do conceito de autonomia.

Para Fontius a importância de resgatar esta história estava em que, até 1971 (ano de publicação do ensaio), a teoria da literatura não havia investigado a formação dos seus próprios conceitos-chave, assumindo-os com uma naturalidade que a levava a apoiar-se em idealismos de todo tipo. Urgia investigar, entre outras coisas, a absolutização da produção (em detrimento da recepção) como paradigma analítico estético-político, o que Fontius creditava à fraqueza da crítica econômica do “1800” alemão ao situar o *Estado* como inimigo da liberdade (FONTIUS, 2002, 141-9). Inexistia ali uma crítica do capital aos moldes ingleses – do capital *qua* capital – porque, na Alemanha, o setor produtivo não era forte o suficiente para entrar em contradição com o Estado, que assim aparentava ser plenipotente. Esta hiperbolização da sua capacidade de determinar a autoprodução social não fomentou teorias que cotejassem a (necessária) rotinização do poder político, que – assim pensava-se – deveria ser *combatido*, e não repensado: o Estado era o inimigo da liberdade.

Ao invés de localizar no sistema econômico de produção a lacuna entre a sociedade real e o ideal político – pois a realidade do setor produtivo não permitia a observação em primeira mão das contradições sociais do capitalismo –, a Alemanha culpabilizava o Estado, estabelecendo um antagonismo político entre cidadão e Estado aos moldes do antagonismo econômico entre patrão e empregado. Daí que a “liberdade”, que na Inglaterra significava liberdade econômica, tenha sido transformada em “dignidade humana”, sendo internalizada no indivíduo em contraposição à engrenagem “fria” do Estado (tal como em Schiller e num sem-número de críticas que, segundo Fontius, eram apenas aparentemente eram dirigidas à economia). Aí se incubou a “autonomia”, pela qual o indivíduo deveria ser “respeitado enquanto sua própria finalidade” e não “apenas” como cidadão político ou agente econômico (ela é desde o início espiritual, e não empírica); ao unificar as artes, a autonomia teria sido responsável pela repercussão internacional da estética alemã. Firmada contra o mercado, a obra autônoma – como *totalidade* – previa a *contemplanção* como seu

complemento, isolando o belo do valor de troca e de qualquer função social imediata, com as conseqüências que conhecemos: sem função externa, a arte é valorizada pela sua plenitude interna, o sucesso de público deixando de ser indicativo necessário da qualidade artística (um “receptor ideal” torna-se o seu destinatário). Bloqueava-se com isso a análise da atuação constitutiva do sistema econômico no sistema das artes, pois a ficção da autonomia o demonizava dogmaticamente: “a realidade [foi] sacrificada em prol da beleza da arte.” (FONTIUS, 2002, 177)

Em Fontius a historicização assumia um viés crítico: um mito era revelado. A sua desnaturalização da “autonomia” se assemelha, desse modo, ao escrutínio de Peter Bürger da poética das vanguardas (BÜRGER, 1984). Bürger mostrava quão interna aos conceitos de arte era a interpretação da relação entre arte e sociedade: neles, a “sociedade” operava como um pressuposto teórico que a cada momento co-definia a arte, tal como ocorre na noção de “autonomia”. Este era o pressuposto do qual Bürger partiu para observar as relações entre a instituição artística e a sua legitimação conceitual. Quando a “autonomia” se reificou, certas ficções teóricas passam a fundamentar as instituições que conduziram a produção artística moderna, tornando-se invisíveis nesse processo; desse modo, as mediações institucionais da arte só poderiam passar a ser plenamente observadas mediante o seu questionamento. Foi o que, segundo Bürger, fizeram as vanguardas ao buscarem trazer a arte de volta à *práxis* social: ao criticarem a instituição, elas se voltaram não exatamente contra o conceito de autonomia, mas contra o modo pelo qual ele funcionava *empiricamente*. Ao contrário da arte anterior, que simplesmente a pressupusera, a crítica vanguardista era motivada politicamente pela derrota advinda da aparente vitória representada pela autonomia: “autônoma”, a arte deixara de pertencer ao *socius* e de mediar, dentro dos seus limites, as suas questões constitutivas; abrigada nas instituições, ela aderira ao *status quo*. Contra este estado de coisas, os manifestos buscavam tornar as instituições visíveis, o que só se tornou historicamente possível quando a separação entre arte e sociedade – entre a arte “inovadora” e a recepção mediana – já se tornara virtualmente absoluta.

Notável para nós é que, ao contrário de Lukács e Adorno – que pensavam *a partir* do conceito de autonomia, como nota Schulte-Sasse no prefácio à edição americana de *Theory of the Avant-Garde* –, em “1970” Bürger o tome como uma categoria histórica, um

fundamento normativo de uma época da episteme artística. Para nós, foi apenas a partir de observações como as suas que se pôde passar a observar como as vanguardas “formaram os seus precursores”, tornando-se a expectativa normalizada das gerações subseqüentes ao mesmo tempo em que condicionavam, sob os seus paradigmas, a historiografia da arte posterior. Mas por aí podemos também observar que, mesmo que a crítica à alienação social da arte tenha sido trazida para dentro da arte, o público comum foi colocado à distância pela poética das vanguardas – não apenas pelo seu estranhamento formal, mas também pela sua continuação da reflexão intra-artística (vinda do século XIX) sobre a condição social da arte e do artista, o que transformara os termos fundadores da arte-como-instituição (o “gênio”, a “autonomia”, a “marginalidade”) em *conteúdos* normais da arte, numa autoreferencialidade forte. Para de fato intervir na realidade, a arte deveria atuar nas rotinas estabelecidas, promessa que, pelo *ethos* da distinção demarcado pela episteme de “1800”, jamais poderia ser cumprida: as vanguardas procuravam instaurar uma *práxis* cotidiana *baseada na arte*, no paradoxo pelo qual a sua efetividade viria do seu “colocar-se à distância” para melhor *intervir, modificar, superar* a rotina – sob a égide da arte. Dava-se assim prosseguimento à sua auto-importância, tal como projetada pela “autonomia” e pela institucionalização que tanto se queria criticar...

Bürger é vizinho da arte conceitual dos anos 60 (ele mesmo situa 1968 como motivador das suas proposições), cuja contradição também foi a de almejar pertencer à sociedade sob uma posição ainda excessivamente isolada institucionalmente. O ressurgimento da crítica institucional nos anos 70 – o resgate da sua atualidade – demonstra o quanto a “autonomia” perdia, então, o seu potencial crítico. Em Bürger, assim como em Fontius, o trabalho de elucidação crítica das condicionantes epistêmicas do pensamento atual sobre a arte apontava o desgaste agudo de um conceito lapidar de “1800”, sugerindo um limite histórico da “ciência normal” da literatura e da arte, tal como ela era então praticada.

Reações

Nesta movimentação intelectual, a atribuição de importância à “Grande Arte” se torna cada vez menos autoevidente: em “1970”, a historicização dos conceitos foi motivada, em parte, por uma sensação de declínio que despertou reações carregadas valorativamente, sendo

talvez mais dramaticamente sentida no ambiente literário do que noutras partes. Pois a literatura se acomodara ao seu *status* oitocentista, apenas na década de 60 passando a se confrontar com um vazio recepcional forte: aumentava a percepção de que habitamos uma cultura cada vez menos letrada, na qual a literatura perdia público aceleradamente para outras mídias, numa diminuição do hábito da leitura que transformaria profundamente a percepção-de-si do sistema literário. Não foi por acaso que aquela época gerou um autor como McLuhan, com o sucesso que ele conheceu: percebia-se então que o próprio livro (enquanto mídia e objeto) era um fato moderno (possibilitado pela invenção relativamente recente da imprensa) e, como tal, poderia algum dia desaparecer... Daí o tom freqüentemente melancólico com que se passou a descrever a condição atual da literatura, melancolia que subsistiu numa oscilação permanente com o seu oposto: o senso de abertura com que muitas vezes se celebrou o fim do *status* anterior da literatura. Essa oscilação ficará mais clara na comparação entre duas obras específicas.

Limites da voz, de Luiz Costa Lima (LIMA, 1993), traz uma reação amadurecida ao debate intelectual das décadas anteriores, diferenciando-se programaticamente da ocupação do vácuo funcional da literatura pelo “pós-modernismo” (em sua afoiteza em atribuir coerência à atualidade histórica), pela desconstrução (em sua absolutização do “texto”) e pelos “estudos culturais” (em sua ocupação política da lacuna funcional da literatura). O livro pretende investigar o modo como a institucionalização da literatura no século XIX esterilizou o seu potencial crítico (assim como o da crítica literária) ao dispô-la ora como instrumento de formação do cidadão, ora como objeto do deleite privado: no primeiro caso, a sua interpretação é homogeneizada; no segundo, ela é resumida à expressão ou ao desfrute individual. Sob este ângulo, Costa Lima mapeava os condicionantes epistemológicos que haviam acarretado a diminuição da presença social da literatura a partir de “1800”, reagindo às suas conseqüências de “longa duração”.

Como fio orientador da sua exposição, Costa Lima localiza na remissão à “Lei” o potencial crítico da literatura: “ordem possibilitadora do conhecimento”, a “Lei” é a moldura sócio-histórica que determina os limites do pensável. Não-escrita, em contínua adaptação às mudanças do tempo, ela se torna quase invisível ao moldar “naturalmente” o pensamento: ela é o poder “em ação”. Sendo, porém, tão discreta, como se poderia conhecê-la? A resposta é: através da literatura, que a partir do século XVI se consolida

como forma autônoma de discurso. A literatura seria capaz de perspectivar a “Lei” ao assemelhar-se a ela sem obedecer-lhe totalmente: através da *diferença* representada pela literatura, o leitor podia entrever a “Lei” em sua atuação na constituição da sociedade e dos agentes sociais. Claro está, porém, que a “Lei” jamais havia deixado de tentar controlar a literatura, abafando o seu potencial crítico ao circunscrever a sua função social e os padrões normais de atuação do escritor a regimes que preservassem intocado o *status quo* (onde Costa Lima revela a sua afinidade com a teorização totalitária do poder político).

Tal controle – o “controle do imaginário”, título da trilogia que Costa Lima publica a partir de 1983 – não desaparece nem mesmo quando a subjetividade, em “1800”, ganha autonomia plena. Seria de supor que, livre e plenamente legitimada como produção do sujeito, a literatura não mais reconhecesse limites impostos de fora – mas não é o que pensa o autor. A “Lei” se modifica, mas não desaparece: o século XIX normalizaria a literatura como veículo de representação da realidade social a servir de instrumento para a formação do cidadão, submetendo a sua produção e leitura a uma axiomática estanque. Tal normalidade se rompe quando, no século XX, a própria literatura se desgarrar do jogo – em especial a partir de Kafka, cuja obra não se ofereceria à estabilização interpretativa ao sugerir que qualquer “Lei” a orientar o nosso estar-no-mundo seria incognoscível pelo pensamento comum: a lei do castelo é indevassável pelo agrimensor. Se não há “Lei” cuja interpretação pudesse orientar o leitor em sua vida prática – se toda “Lei” é impenetrável ao olhar comum – poderia a literatura preservar a sua função formadora?

Aqui poderia parecer que uma resposta afirmativa – o fim da função educacional novecentista como o fim do controle da literatura pela “Lei” – trouxesse um grau maior de liberdade. Mas o tom final de Costa Lima é negativo: em tempos recentes, a “Lei” teria se reafirmado de forma ainda mais onipresente na mídia visual, enquanto a literatura, agora de ínfima repercussão social, não mais precisaria sequer ser controlada – pois que importância teria uma arte restrita à recepção privada? Entre o *status* de quase-imprescindibilidade que ainda lhe outorga o Prêmio Nobel e a sua submersão regular no “pequeno eu” se polarizaria a condição atual da literatura, em sua participação mínima na autoprodução social.

Este tom pessimista contrasta com o senso de abertura manifestado vinte anos antes por Roland Barthes – onde se tem o vértice oposto da oscilação de ânimo que cerca a percepção da diminuição da importância social da literatura. Em 1973 a falência do sistema

literário oitocentista ainda estava em vias de ser plenamente compreendida, mas já era então claramente *sentida*. Finda a “grande missão” da literatura, *O prazer do texto* (em sintonia com Jauss e Iser) girava o foco da obra para a leitura, limitando a importância do juízo crítico e admitindo um tratamento positivo do *gozo*. Uma coisa anulava a outra: assumir o puro prazer como motivação da leitura bloquearia a crítica, que “implica sempre um objetivo tácito, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária” (BARTHES, 2004, 19) – ao passo que o único acordo passível de se firmar em torno do prazer diria respeito não a ele mesmo, em sua positividade (que não favorece racionalizações subsistentes para além do próprio momento de prazer), mas aos seus “inimigos”: os “conformistas culturais”, “racionalistas”, “moralistas políticos” que o *condenam e acusam* (BARTHES, 2004, 21-2). Em contraste radical com a razão judicativa, o prazer seria uma pura manifestação do corpo, que nunca se obriga a estar de acordo com as nossas idéias...

Funda-se um abismo entre o prazer e a velha legitimação social da literatura, em sua obediência a “nobres funções”. Ao combater o juízo, Barthes denuncia a “pequena mitologia” (a ascese de “esquerda”) que entende o prazer como “uma idéia de direita” ou uma queda no hedonismo. Ele se recusa a entender o prazer como algo *simples*, passível de ser delimitado, localizado, circunscrito: ele “não é um *elemento* do texto, não é um resíduo ingênuo; [...] é uma deriva, qualquer coisa ao mesmo tempo revolucionária e associal que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto. Qualquer coisa de *neutro*? [...] o prazer do texto é escandaloso não porque é imoral, mas porque é *atópico*.” (BARTHES, 2004, 30) Ecos de Nietzsche: esse *neutro* não poderia ser *instalado* com segurança nem através da ironia, que “parte sempre de um lugar *seguro*”, nem através da violência, que é sempre “codificada”. Em sua carga de “nihilismo ativo”, o prazer seria “*interior* às instituições, aos discursos conformes, às finalidades aparentes” (BARTHES, 2004, 54). Como mais tarde diria Deleuze, ele habita a máquina fazendo-a funcionar contra si mesma, e é por isso que, “Mal se acabou de dizer uma palavra [...] sobre o prazer do texto, há logo dois policiais prontos a nos cair em cima: o policial político e o policial psicanalítico: futilidade e/ou culpabilidade, o prazer é ou ocioso ou vão, é uma idéia de classe ou uma ilusão. Tradição antiga: o hedonismo foi repellido por quase todas as filosofias.” (BARTHES, 2004, 67)

Como alternativa ética, Barthes quer abolir a “falsa oposição entre a vida prática e a vida contemplativa.” (BARTHES, 2004, 69) É certo que a sua distinção entre “texto de prazer” e “texto de fruição” sugere uma distinção entre a leitura de prazer e aquela que engendra uma diferença quanto ao contínuo social: enquanto o “texto de prazer” não “rompe” com a cultura (produzindo uma experiência “confortável”), o “texto de fruição” produz incerteza quanto a valores, normas e práticas (ele é sempre o corte de uma continuidade prévia). Mas ao invés de derivar daí uma dicotomia valorativa, Barthes sugere uma narrativa da modernidade feita não sob o *telos* da vitória final do texto de fruição, mas sob a contradição permanente entre prazer e fruição, entre apolíneo e dionisíaco – agonística que não lhe impede de “Imaginar uma estética [...] baseada até o fim [...] *no prazer do consumidor*[:] as conseqüências seriam enormes, talvez mesmo dilacerantes.” (BARTHES, 2004, 69-70)

Como exemplos pontuais de uma tensão generalizada, entre o senso de abertura de Barthes e o pessimismo de Costa Lima passou a rondar o espectro valorativo dos estudos literários, agora cientes da fragilidade da sua posição.

A grande inflexão

Talvez a maior síntese dos desdobramentos conceituais advindos da mudança do *status* social da “Grande Arte” tenha vindo de Hans Belting, em *O fim da história da arte*. A sua visada é ampla, pois dá nexos ao seu livro o argumento de que “A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela” (BELTING, 2006, 8): a arte teria se autoproduzido, na modernidade, em torno e a partir de conceitos que pressupunham e ao mesmo tempo fomentavam uma narrativa linear da sua história, comprimida num arco unitário entre o renascimento italiano e o alto modernismo. Majoritariamente, aqueles conceitos tomaram a história da arte como uma referência determinante para a interpretação das obras que, em retorno, determinavam o devir daquela mesma história. A história fornecia às obras o enquadramento dentro do qual elas faziam sentido, i.e., a narrativa e o aparato conceitual que as situavam, e portanto *explicitavam*, dentro de uma história *imane*nte da arte *autônoma* – onde as obras e a História (no singular) conferiam-se, reciprocamente, sentido, legitimação, um ferramental judicativo a determinar o que era bom e ruim, e um ferramental ontológico a definir o que era ou não era arte. este

tipo de abordagem faz de Belting um representante típico do movimento de historicização da episteme alavancado em “1970”, ao procurar desvelar a atuação de conceitos de “longa duração” no condicionamento do lugar atual da “Grande Arte” dentro do horizonte da cultura. Sob este prisma, *O fim da história da arte* pode ser lido como uma análise da permanência da atribuição de *valor* a uma classe de objetos que, em sua mediação institucional majoritária, eram produzidos tautologicamente.

A narrativa historiográfica da modernidade artística atribuía origem e sentido a objetos que, sem aquele lastro teórico, careceriam de autoevidência. Atributos como o da “universalidade” se tornam “artigos de fé” (o termo é de Belting), lastreados exclusivamente pela recorrência a uma narrativa que, em “1970”, será questionada tanto a partir das “periferias” (que nela não se vêem representadas) quanto a partir de dentro: o tom de “epílogo” que hoje prevalece contrasta com o tom de “prólogo” do início da modernidade – é uma história “que hoje se teme perder.” (BELTING, 2006, 18) A narrativa que distinguia “vitoriosos” de “derrotados” perde sentido no momento em que desaparece o inimigo que lhe conferia um *telos* preciso: quando a burguesia não serve mais como antagonista (e não há mais onde aplicar o velho maniqueísmo), a arte perde o seu poder de choque. Do ataque ela passa à defesa, pois hoje seria o público quem a ataca em prol da sua própria representação *na arte*: primeiramente as mulheres e, em seguida, a Unesco (em seu reclame por uma cultura universal) teriam tornado a arte européia *parcial*.

Paralelamente, Belting indica que a arte moderna subsiste como culto. Novo classicismo, ela não luta mais contra nada; agora, luta-se em sua defesa. As conseqüências etológicas desta sacralização são aquelas que a instituição-museu já havia iniciado: um “enquadramento que mantém o observador à distância e o obriga a um comportamento passivo, estende[ndo]-se além disso para a situação geral em que a cultura como tal é experimentada. [...] a arte não se encontrava na vida, mas em si mesma: no museu, na sala de concertos e no livro.” (BELTING, 2006, 26) O sistema da arte se torna autoreferencial; os museus, agora, oscilam entre o consenso e a reivindicação, entre o que já entrou e o que ainda quer entrar neles: “A própria instituição vive hoje justamente das controvérsias que giram em torno do conteúdo de suas salas de exposição e de suas atividades.” (BELTING, 2006, 136) A autotelia se verticaliza tão mais quanto menos evidente é o sentido da arte e a sua função: “instituições e ritos públicos emergem em toda parte onde não se confia mais

que a arte como tal tenha qualquer força de convencimento. Mediante uma comunicação intensificada, é preservado o prestígio anterior de uma arte enfraquecida, na medida em que se amplia o quadro institucional.” (BELTING, 2006, 138) Simultaneamente, reforça-se a autotelia da teoria: as próprias obras de arte teriam se tornado secundárias para a história da arte, para a qual mais importantes são os grandes singulares da “Arte” e da “História”. A hipervalorização da história a torna plenipotenciária sobre o seu objeto; segura da própria necessidade, ela passa a produzir conceitos que não mais dependem das obras, podendo “ser invocado[s] mesmo contra [a arte], caso esta não lhe bastasse: eventualmente podia-se até mesmo lamentar a ausência da arte.” (BELTING, 2006, 183) Tal lamento foi o que se seguiu, por exemplo, ao esvaziamento das poéticas do *novo* a partir dos anos 60, que fez parecer, aos olhos treinados pelo modernismo, estar inaugurada uma espécie de *stasis*: a lacuna da atualização empírica da premissa teleológica foi interpretada como um vácuo na existência do fenômeno. Hoje, em contrapartida, uma teoria universal (“integradora”) da arte não teria mais como existir: teorias universais foram verossímeis numa época em que a arte e a ação política eram pensadas numa visão comum da História – mas essa História hoje nos falta.

Numa nota final, Belting defende que acabar com o mito é uma tarefa urgente, pois “Enquanto a arte não for questionada, é preciso apenas narrar a sua história e enaltecer as suas realizações ou lamentar a sua decadência. Desde que essa arte não nos acompanha de modo duradouro, [u]ma arte que para nós não é mais uma evidência apresenta um novo tema em sua evidente historicidade.” (BELTING, 2006, 247) Questionar a arte assume um verniz etnológico, pois ele projeta como tarefa preservar o signo “arte” mediante a possibilidade de, através da unificação que ele proporciona, submetemos as mesmas perguntas a artes diferentes – prevendo, de antemão, a obtenção de respostas diferentes: “Quando se apresentaram questões semelhantes à arte antiga e à arte moderna, mudará também o discurso mantido pela ciência da arte.” (BELTING, 2006, 252) Nisto, tão importante quanto a possibilidade de investigar transversalmente a história da arte seria a investigação da nossa própria cultura, numa passagem da estética para a antropologia: “o descobrimento do caráter ficcional da história escrita da arte da modernidade liber[ou] o olhar para uma tarefa maior: a inspeção da própria cultura com o olhar de um etnólogo.” (BELTING, 2006, 256) Se “Somos nós que mudamos quanto tomamos efetivamente

conhecimento do outro” (BELTING, 2006, 272), e se nossas disciplinas precisam se transformar para continuarem fazendo sentido numa realidade que hoje lhes é indiferente, deveríamos “partir como etnólogos para uma nova descoberta da própria cultura, na qual a arte representaria mais do que apenas a bela aparência.” (BELTING, 2006, 273) Olhar para fora das tautologias do sistema da arte implicaria deparar-se com *outros* com os quais, abolida qualquer posição de segurança, deve-se aprender a lidar. Esta é a grande contribuição de Belting para a teoria da crítica, que nos inspirará quando voltarmos ao tema mais adiante.

Coda

Assim como nos outros autores comentados neste subcapítulo – cada qual à sua maneira – as proposições de Belting são representativas da necessidade que o campo das artes e da literatura sentiu, a partir dos anos 70, de historicizar o legado conceitual iluminista. Em cada um dos casos analisados, historicizar

não significa promover uma relativização grosseira que afirma o fato óbvio de que toda situação específica é diferente de todas as outras e que todas as estruturas evoluem dia a dia. [É] o contrário disso. É colocar a realidade que estamos estudando no contexto mais amplo: a estrutura histórica em que se encaixa e onde funciona. [Historicizar] não é o contrário de sistematizar. Não se pode sistematizar sem apreender os parâmetros históricos do todo, da unidade de análise. (WALLERSTEIN, 2007, 122)

A citação nos ajuda a discernir o rigor da historicização, movimento pelo qual padrões anteriores de pensamento são sistematizados como propedêutica à análise do presente. Toda historicização é um ato de *intervenção* na continuidade normalizada da tradição intelectual, pelo qual a investigação do passado permite estabelecer, no presente, uma autoreflexão que explicita aporias intelectuais de “longa duração”. Entende-se, portanto, que a historicização seja empreendida preferencialmente por disciplinas empíricas tais como a teoria literária, a filologia e a historiografia: são elas as primeiras a sentir a inadequação entre objetos, expectativas e padrões analíticos, sendo também as mais propensas a se sensibilizar por proposições que indiquem modelos e procedimentos alternativos. Uma vez deflagrado o processo de revisão, é muito mais veloz, nas disciplinas empíricas, o câmbio paradigmático pela obsolescência dos paradigmas anteriores – mas mesmo nelas a transição sofre com a inércia dos códigos e valores normalizados.

Como manifestação urgente da eclosão de uma nova episteme, a historicização é um gesto pelo qual o presente se torna consciente-de-si. Com Belting concluímos o nosso sobrevôo da historicização, em “1970”, dos conceitos de arte e literatura de “1800”. Passemos agora aos objetos que ela inaugurou.

3.1.2. Arte: modos de usar

Em “1970” a historicização revelou novos objetos. Ela não foi apenas uma ferramenta negativa pela qual se apontava os limites da episteme anterior, mas também uma ferramenta positiva pela qual se revelava fatos obscurecidos pela dogmatização dos velhos paradigmas. Ao compreenderem os objetos em suas funções sociais específicas, as proposições de “1970” sugeriam, além disso, possibilidades de escape, linhas de conexão entre objetos antigos e objetos atuais cujas singularidades tampouco poderiam vir à tona pelos paradigmas de “1800”.

Foi uma virada antropológica, ou funcional, ou pragmática. Os três termos se embaralham ao remeterem, em comum, à observação das coisas em seus contextos específicos: as coisas existem em situações; as situações determinam as relações; as relações são as próprias coisas. Se o antropólogo busca “conceitos capazes de iluminar as diferenças entre as sociedades [...] para visar eficazmente a condição social de um ponto de vista verdadeiramente universal, ou melhor, ‘multiversal’, isto é, um ponto de vista capaz de gerar e desenvolver a diferença” (CASTRO, 2002, 316), a universalidade, como multiversalidade, se refere à possibilidade da observação da produção localizada de objetos diferentes, em contextos diferentes, mesmo quando sob o governo de funções similares – fazendo com que semelhanças e diferenças coexistam em ligações imprevistas. Através de pressupostos etnograficamente singulares, “1800” produzia objetos universais; em “1970”, pressupostos funcionalmente universais produzem objetos singulares. “1800” se caracteriza por aquilo que Wallerstein denominou de “universalismo europeu” (WALLERSTEIN, 2007), que jamais de fato foi – ou sequer se preocupou em ser – um “universalismo universal”: pela historiografia e pela antropologia de “1800”, Mallarmé era “História da Literatura” e o árabe era o *outro*; na historiografia-antropologia de “1970”, a sátira de

Gregório de Matos se torna subitamente semelhante ao desenho animado *South Park*, sem que isso anule as suas diferenças.

Uso, função

Continuemos na companhia de Hans Belting. Em *Likeness and presence* (BELTING, 1994), obra anterior a *O fim da história da arte*, ele já se distanciava programaticamente do estudo de “obras” e “artistas” para observar uma certa arte em sua função social, examinando seus objetos de estudo dentro dos “jogos da linguagem” e das “formas de vida” nos quais eles ganham existência – *neles* eles adquirem sentido, e não por si ou em si mesmos.

O seu objeto é agora a imagem sacra cristã, que será debatida sob uma indagação precisa: se o termo “arte” é conceitualmente moldado pela narrativa historiográfica moderna, seria a imagem pré-moderna de fato “arte”? Para Belting o paradigma moderno desfigura a sua compreensão e apenas o *uso* a explica. A partir do renascimento, os padrões perceptuais e interpretativos pertinentes à “arte” transformaram radicalmente o modo como a imagem era percebida: de *presença objetiva* da divindade, elas se tornaram *objetos disponíveis à apreciação*. Mas até o medievo elas jamais haviam sido “apreciadas” (i.e., observadas à distância). Todo um conjunto de “saberes” estava nelas envolvido (a expressão artística popular, os ritos religiosos, a teologia...), saberes que deixariam de ser enfrentados pelo discurso crítico quando o estético assumiu a dianteira e as imagens se transformaram em “obras” – o que elas nunca antes haviam sido. Em seus contextos originais, as imagens foram fatos locais, e não universais; no culto, elas plantavam o fiel numa comunidade precisa. Elas não eram metáforas da divindade, mas a sua presença imediata – eram, portanto, em tudo diferentes do “texto”, em cuja leitura a união da experiência interior e exterior (a “imediatez” da imagem) é substituída pela mediação da significação ou interpretação. A imagem, porém, jamais fora “signo”: ela era Deus imediatamente.

Produção autoral, a “arte” se oferece à reflexão: passa-se da *presença* da divindade para a sua *representação* (relegando a função da imagem a um nível inferior da cultura). Belting sugere que este apelo à interpretação provinha da falta de segurança da arte, que clamava pela hermenêutica, entre outros motivos, porque a sua própria existência não era

mais imediatamente justificada: ao passo que a imagem, em seu uso ritual, fora imprescindível para a autoprodução da comunidade, objetos belos, feitos para a pura apreciação, tinham que buscar fora de si mesmos a sua própria justificação. Seja como for, na arte a presença *da* obra substituía a presença do sagrado *na* obra: uma pintura de Vênus ou de um cupido só fazia sentido como *imitatio*, e não como presentificação da divindade: pintava-se “Marias” que não eram *a* Maria, mas sim uma referência à iconografia tradicional. Se “Marias” e “cupidos” só podiam ser vistos como *ficção*, as imagens, que inicialmente eram *verdade*, passaram a ficar imersas em ambigüidade: a arte deixava de ser original no sentido *religioso* (como presença da divindade) para se tornar original no sentido *artístico* (como criação de um sujeito sob os parâmetros normativo-judicativos da *imitatio*).

Para que possamos voltar a compreender a imagem em sua função original seria preciso, portanto, rejeitar paradigmas estéticos de longa duração: afastando a deformação imposta por grades conceituais que lhes eram heterogêneas, a historicização de Belting quer revelar a imagem em sua episteme própria, mostrando-a como manifestação específica da função genérica de representação religiosa da divindade. Ao fazê-lo, Belting situa a “Arte” como um evento historicamente importante, porém contingente – situado entre outras formas de produção artística que a antecederam, a acompanharam, e talvez a sucederão no tempo. Na historicização filológica de Belting, ao ser lida *contra* os paradigmas da “Arte” a imagem adquiria, no passado, um lugar histórico-social compatível com a redescritção que ela recebia no presente: de maneira ampla, a imagem aparecia renovada como objeto produzido e como tipo especial de produção.

Novos objetos, portanto

Paralelamente, em *The Art of Description* (ALPERS, 1983) Svetlana Alpers questionava a aplicação de paradigmas derivados da arte italiana a outra arte que, segundo ela, lhe era epistemicamente diferente: a pintura holandesa dos séculos XVII e XVIII.

Na Itália, pátria de origem da grande narrativa da arte moderna, a pintura era um mundo *visto à distância* pelo espectador: ela era uma arte narrativa, ligada à retórica e seus *topoi*. Na Holanda a pintura era *descritiva*, o que a qualificava como um tipo de arte historicamente vista com preconceito, dada a hierarquia entre mente e corpo e o

menosprezo ao estímulo estético meramente sensorial (a “boa arte” deveria “saciar a mente”). Mas os holandeses se devotavam, segundo Alpers, à pintura dos prazeres cotidianos, explorando a familiaridade do público com a matéria representada em pinturas feitas para a comercialização. Não se tratava de uma arte teorizada e, por isso, ela não produziu os seus próprios tratados: Alpers fala de uma polarização entre a *prática* no norte e os *ideais* no sul. Ao não reconhecer este fato e colar a arte holandesa à arte italiana, a crítica passou a lê-la iconograficamente, procurando significados por detrás das imagens. Mas não havia “sentido oculto” naquela pintura em que tudo estava disponível ao olhar: abraçando o mundo visível, ela era conduzida pela “pura visão” (sem a “correção” imposta pelas regras de proporção clássicas), assumindo o olho – e não os modelos retóricos – como *métron* para a representação. Em outras palavras, isso significava que a imagem pintada era, tal como a visão humana, assumida em sua “distorção” inerente, jamais sendo teorizada enquanto representação – à diferença do que ocorria na tratadística.

Além disso, privilegiava-se na Holanda imagens popularizantes, que obedeciam a funções diferentes do texto e da arte poetologicamente orientada: descritiva, abordando o mundo *objetivamente*, na pintura holandesa a autoridade do visual sobre o textual imporia ao estudioso, hoje, o uso de paradigmas analíticos não-hermenêuticos. Ao não pressupor o conhecimento, pelo receptor, de um subtexto ao qual fizesse referência, a pintura holandesa não pedia para ser interpretada; ao não abrigar em si uma teoria da recepção (como na *imitatio*), ela não indicava o modo como deveria ser vista. Ela não expunha o mundo “como nós o vemos” (o que seria afirmar a alteridade entre observador e realidade observada), mas sim “tal como ele é visto” (“por todos” ou “objetivamente”). Esta devoção à “pura visão” teria impedido a formação de um “estilo elevado”: o pintor pintava o mundo, e não um conjunto de valores; a apresentação era feita para o olhar, sem representar uma experiência no tempo (tal como na representação iconográfica de figuras e mitos antigos). Oferecendo uma visão do real prosaico, ela não almejava o sublime.

O artista holandês se compreendia, ademais, como uma espécie de artesão: o preço da pintura era calculado pelo tempo de execução, e não pelo seu caráter de criação. A sua arte não era desenvolvida dentro da academia, mas na interface com o mercado: pintava-se para agradar o cliente, e não para “dizer-lhe algo”. Mesmo quando, num certo momento, os artistas passaram a se distinguir dos artesãos, eles mantiveram a estrutura da guilda.

Em Alpers, portanto, surgem objetos que, apesar de canonizados como “alta cultura”, foram produzidos comercialmente para suscitar uma experiência não-hermenêutica. A pintura holandesa era um objeto “atual”, e não “fabular”; comercial e a-teórica, ela tinha um caráter não-discursivo e não-institucional. O seu privilégio da “pura visão” – não corrigida por modelos retóricos – faz, hoje, com que categorias como o “realismo” ou o “naturalismo” (que têm a *imitatio* como referência) não possam ser-lhe coerentemente aplicadas. Da somatória destas condições, Alpers conclui que a arte holandesa não foi evolutiva, i.e., não teve uma história progressiva como a arte italiana. Por tudo isso, a grande narrativa historiográfico-conceitual construída ao redor da arte italiana não pode ser aplicada ao seu estudo: a Holanda dos séculos XVII e XVIII permaneceu-lhe à margem. Em Alpers, assim como em Belting, ler uma certa arte contra a tradição analítica moderna – historicizando uma e outra nesse processo – era produzir como *novo* um objeto antigo, retirando-o da acomodação do cânone para relançá-lo como desafio à atividade crítica.

Literaturas

Tanto *Likeness and Presence* quanto *The Art of Description* interessam à nossa investigação pelo tipo de *operação* que Belting e Alpers empreenderam para intervir nos modos canonizados de apreciação dos seus objetos de estudo. Não é da nossa competência avaliar a pertinência das suas proposições, o que caberia ao especialista: interessa-nos o modo como eles responderam à necessidade que sentiram de historicizar a episteme artística, para revelar os seus objetos de estudo na positividade que, para eles, lhes era própria.

Nos estudos literários, dentre aqueles que historicizaram a episteme para revelar novos-velhos objetos se destaca o medievalista Paul Zumthor. Sua teoria da literatura oral (especialmente a medieval) vai a contrapelo das premissas usuais da teoria literária, que o impediam de compreendê-la em seus modos próprios de acontecimento: anterior à imprensa, ela não poderia ser analisada mediante conceitos que tivessem a *leitura* (e em especial a leitura silenciosa) como pressuposto tácito para a teorização do objeto. Por aí fica clara a reação de Zumthor à disseminação do paradigma derridiano (“durante os anos 70, produziu-se uma inflação *textológica* que só podia provocar desafeto ou rejeição”

(ZUMTHOR, 2005, 53); no subtítulo de *A letra e a voz*, o termo “literatura” aparece entre aspas: se *literatura* (como “texto”) é aquilo que o romantismo definiu como tal, ela não poderia abranger a sua congênere medieval. Desse modo a sua historicização foi, mais uma vez, um procedimento negativo pelo qual velhos paradigmas eram desnaturalizados e um procedimento positivo pelo qual velhos objetos tornavam-se novos, sob uma abordagem que os revelava numa singularidade até então obscurecida.

Zumthor traz a *voz* para a ambiência letrada. A autoridade que, na leitura, vem do texto, na poesia oral viria da sua “vocalidade”, “noção antropológica, não histórica, relativa aos valores que estão ligados à voz como voz.” (ZUMTHOR, 2005, 117) Em sua pura sonoridade, a *voz fala a si mesma*: importa não “o que” ela diz, pois a sua “mais importante função” é o “exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância.” (ZUMTHOR, 2001, 21) A voz proporcionaria um “gozo” quase indiferente à palavra (“no canto chega-se a certos momentos em que a voz somente modula sons desprovidos de existência lingüística.” (ZUMTHOR, 2005, 64); como instrumento analítico, no uso social próprio à literatura oral a “vocalidade” permite a Zumthor traçar linhas de continuidade entre as “canções de gesta ou romances franceses do século XII e os ciclos heróicos veiculados no Brasil pela literatura de cordel” (ZUMTHOR, 2001, 47), produções em que “pela garganta dos homens [...] pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisto de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio.” (ZUMTHOR, 2001, 67) Autoridade indistinta e claramente destacada: invocando e reelaborando poderes e saberes sincronicamente providos de autoridade, o “portador de poesia” da Europa dos séculos X ao XV se distinguia daqueles poderes e saberes ao mesmo tempo em que a eles remete, acionando um “senso comum” amplamente compartilhado (“a framework of beliefs and interiorized mental habits that make up whatever group mythology there may be” (ZUMTHOR, 1990, 23) e colocando os saberes sociais sob um lastro que reafirmava vínculos históricos profundos ao mesmo tempo em que refletia o momento atual da comunidade: as suas alegrias, os seus humores, ansiedades e queixas eram conectados aos mitos coletivos e aos acontecimentos recentes.

Tal conexão era produzida através de *performances* que mitigavam a distinção entre autor e intérprete. Na *performance* o intérprete está *ali*: o evento passa pelo seu corpo e pela sua voz, tão poderosa e intensa quanto a voz religiosa. Participam da *performance* uma quantidade enorme de elementos que não transmitem informação, mas configuram a situação: o vestuário, a elocução, os movimentos corporais... Na condição de *evento*, a *performance* se sobrepõe à “composição” que, a rigor, raramente existia (parte substancial do repertório pertencia a um fundo comum, de origem imprecisa, que era retrabalhado continuamente). Esta prática subsistirá praticamente incólume até que, a partir de 1700, a leitura (em sua “intimidade entre texto e leitor” que as práticas orais não proporcionavam) ajude a criar a distinção entre “popular” e “erudito”: o “erudito” sendo “a tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas”, e o “popular” como “a tendência a um alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada.” (ZUMTHOR, 2001, 119) Essencialmente popular, a poesia oral é a continuidade problemática da comunidade em seu elo comum. Ela não é ficcional: atualizando-se dentro de uma tradição que subsiste à medida que vai sendo transformada (e cujo *locus* preferencial de subsistência é a memória), ela se produz a partir de “arquétipos” ou “acordos sociais implícitos” reafirmados ou revistos através de conteúdos e imagens que, comumente conhecidos, colavam a poesia ao solo social: destacada da rotina, apenas em referência à rotina ela fazia sentido.

Fundamental para tal poesia – na França medieval ou no Nordeste brasileiro – é a interação com o público. É decisiva a relação estabelecida *in locu* com a platéia, num momento preciso, na contingência e na imprevisibilidade dos elementos que constituirão a relação – pois não se trata de “oferecer” ou “apresentar” um “espetáculo”:

Objeto de percepção sensorial interpessoal, o gesto coloca em obra, em seu autor, elementos cinéticos, [...] processos térmicos e químicos, traços formais como dimensão e desenho, caracteres dinâmicos, definíveis em imagens de consistência e de peso, um ambiente, enfim, constituído pela realidade psicofisiológica do corpo de que provém [...] e do entorno desse corpo. Naquele que observa o gesto, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, em medida variável, o ouvido, o olfato, o tato e uma percepção sinestésica. (ZUMTHOR, 2001, 243)

No “aqui e agora” da experiência, o contexto é decisivo. A *performance* é um tipo de fenômeno que Zumthor qualifica de “sociocorpóreo”, em sua presentificação de corpos socialmente codificados e que ao mesmo tempo extrapolam essa codificação, dada a hiperespecificidade da sua fisicalidade, sensualidade e erotismo. A resposta coletiva à manifestação dos corpos a se movimentarem em situações e espaços singulares – sob a interferência de elementos previstos e imprevisos que co-determinam a interação entre artista e público – não pressupõe o reconhecimento da “autoria”. Ao contrário da literatura, que é formada ao redor do “sujeito” enunciador autônomo, da obra entendida como “objeto”, da “referencialidade da linguagem e [da] ficção” e com a pretensão de ser um discurso capaz de transcender o contexto e as circunstâncias específicas da sua própria produção, a performance é o contexto em que acontece. Em oposição à permanente flutuação da poesia oral, a literatura já nasceu canonizada como “um discurso total e homogêneo [que assumia] o destino coletivo. [...] Ela se tornará instituição[; servindo] quase inevitavelmente ao Estado.” (ZUMTHOR, 2001, 284) Radicalmente diferente, “O texto poético medieval não foi, em seu tempo, hegemônico; simplesmente foi útil.” (ZUMTHOR, 2001, 284)

Ao aproximar a “literatura” medieval do cordel e do repente, Zumthor ampliava o campo literário, libertando a apreciação daquelas práticas de tantos critérios normativos alheios aos seus modos próprios de produção e consumo – alheios, em outras palavras, à sua imanência como “forma de vida”. A partir de trabalhos como o de Zumthor, o domínio literário passou a abrigar inúmeras práticas letradas, inúmeras literaturas, que muitas vezes se parecerão mais com o *rap* ou com os *single song-writers* americanos do que com a “literatura”.

Retórica

Inúmeras literaturas, portanto – muitas das quais jamais tiveram a “autoria” como parâmetro condutor. Não apenas a “autonomia”, portanto, era historicizada, em “1970”, como conceito *normativo*. Em relação à “autoria”, vê-se que, na condição de “projeção retrospectiva” que funciona “*a posteriori*” unificando um *corpus* literário, ela não se aplica, por exemplo, ao Gregório de Matos de João Adolfo Hansen, devendo ceder lugar à observação do “estilo”. (HANSEN, 2004, 32) “Critério pragmático” historicamente

determinado, o “estilo” seria um conjunto de gêneros, tópicos e lugares-comuns inscritos em padrões de sociabilidade (de produção e circulação social da poesia) relativamente estáveis. Nele não haveria “originalidade expressiva”, mas sim o emprego de modelos retóricos emulados pelo poeta na confecção do fato poético.

Mais uma vez nos vemos às voltas com a pragmática, o uso, a função: pelo menos analogicamente, o último Wittgenstein foi mais importante para a historiografia da arte de “1970” do que o marxismo e a hermenêutica. Os autores que viemos estudando não o mencionam diretamente, mas basta colocá-los juntos para que todo o conjunto se torne wittgensteiniano: uso, função, linguagem e formações do sentido são alocados dentro dos contextos nos quais eles existem e apenas nos quais eles podem existir – contextos que eles ajudam continuamente a formar, construir, renovar...

“Autoria”: leituras biográficas de Gregório de Matos costumavam fazer dele um “rebelde”, um “libertino”, um “anarquista”. Hansen quer livrá-lo destes anacronismos originados da aplicação da “expressão”, do “realismo”, da “raça” e da “revolução social” à poética seiscentista: tais noções romantizavam o poeta ao fazerem dele o *outsider* que apenas o século XIX iria produzir. Foi o que fez Octavio Paz ao aproximar Sor Juana de la Cruz ao modernismo, encontrando nela uma manifestação da oposição da poesia aos dispositivos de poder: na sociedade burguesa, segundo Paz, a poesia “es *siempre* una transgresión de la racionalidad y la moralidad de la sociedad” (PAZ, 1982, 16) enquanto noutras sociedades ela é censurada diretamente pelo Estado (“el arzobispo, el inquisidor, el secretario general del Partido, el Politburó”); tendo vivido nesse segundo tipo de contexto, “La palabra de sor Juana se edifica frente a una prohibición”; ela “viol[a] ese código y dic[e] lo que no se puede decir. Por su voz habla la *otra* voz: la voz réproba, su verdadera voz.” (PAZ, 1982, 17) Sor Juana teria sido, desse modo, a perfeita encarnação da subjetividade poético-política desviante. Se, na crítica literária brasileira, também Gregório de Matos é levado a aparecer sob esta luz, seria preciso refutá-la, uma vez que, segundo Hansen, a sátira (gênero gregoriano por excelência) queria persuadir, através dos afetos, um público que o poeta conhecia intimamente e cujas expectativas ele sabia manipular – tal como acontece, hoje, na sátira jornalística ou televisiva. Ela não se destacava do *socius*, portanto, produzindo-se dentro dele: “Ao criticar, a sátira propõe a correção da falta de Bem pela verdade providencialista” (HANSEN, 2004, 50). A crítica gregoriana preservava

uma noção de Bem comumente compartilhada, a acusação da falha pontual pressupondo a reafirmação de uma verdade naturalizada. Não havia, nela, “oposição” ao *status quo*: os ataques a certos indivíduos não evocavam uma condenação ao sistema; pelo contrário, a desqualificação moral do satirizado se ligava “à defesa da ordem associada à defesa da posição hierárquica, pois seu pressuposto é o de que a boa ordem política implica a manutenção da hierarquia ideal.” (HANSEN, 2004, 52) A sátira criticava “a falta e o excesso” preservando noções reguladoras de ordem, subentendendo a permanência positiva do Estado e colocando-se ao lado do *bom* exercício do poder. Ela envolvia “uma função tautológica de reconhecimento público, por parte de seus destinatários, daquilo que teoricamente já deve ser muito bem sabido por eles como verdade da Fé. Metaforizando tais normas, [...] a sátira as transforma sintagmaticamente, produzindo um ‘horizonte de expectativas’ inerente aos poemas.” (HANSEN, 2004, 245) Nisso ela alcança a sua *finalidade* e justifica a sua *utilidade*: a sátira ensina. Ainda hoje, quando a *crítica* à ordem perpassa a sátira midiática, a mesma pragmática é reiterada: basta ver o *insight* reflexivo de Stan ao final de tantos episódios de *South Park*, momento em que se revela a quadratura moral que subjaz à aparente anarquia daquele desenho animado.

Não havia na sátira, ademais, qualquer senso de originalidade ou estetização: participar do presente social pressupunha inserir-se numa tradição retórica consolidada e reconhecida, a qualidade poética sendo ajuizada pelo *engenho* na manipulação dos códigos. Por aí se vê que, em Hansen, a normatividade das poéticas adquire uma função produtiva: se, para a arte de “1800” assim como para a imagem de Belting, para a pintura holandesa de Alpers e para a *performance* de Zumthor tal normatividade poderia parecer coercitiva, na ambiência letrada da primeira modernidade as poéticas regulavam positivamente a produção, uma vez que obedecê-las não implicava em subordinação pura e simples. Se a preservação do código coibia o exercício de uma criação “absoluta”, ele estimulava o *engenho* enquanto modo particular de criação – criação feita em obediência aos códigos, num equacionamento que soa paradoxal apenas aos ouvidos treinados por “1800”.

Historicamente específica, em tal criação “a forma mista da sátira implica apropriação, interpolação, alteração, falsa atribuição etc. Nela, a emulação hoje entendida anacronicamente como ‘plágio’ é estrutural.” (HANSEN, 2004, 71) Resulta daí que ela surja sob uma luz afim e avessa ao cânone formal e normativo-valorativo da alta

modernidade: em sua fantasia poética não-livre, a poesia dita “barroca” é a “Arte do excesso, [...] *mas exceso regrado*; arte da inverossimilhança, sim, *mas inverossimilhança tornada verossímil segundo a adequação dos estilos ao tipo e ao público*; arte lúdica, [...] *mas de um jogo cujos lances e resultado estão previstos*. É que a agudeza não é individual, mas social.” (HANSEN, 2004, 330) Calcada em convenções, nada nela é “realista”, pois tudo é mediado por códigos. Na pintura holandesa de Svetlana Alpers a ausência de realismo vinha da apresentação “fidedigna” de uma realidade “objetiva” que não era, desse modo, “representada”; na sátira, os códigos retóricos *filtram* uma realidade não disponível à representação autoral livre (o “realismo” não existia, portanto, como “opção”): enquanto Alpers vê a *imitatio* como matriz do realismo (pois ela teria inaugurado o olhar como “observação distanciada” e a pintura como “representação”), para Hansen a *imitatio* bloqueia o realismo ao atuar como lente deformadora compulsória. Apesar da aparente contradição, para ambos os autores as artes que eles estudam não se comportavam como um “discurso segundo” em relação ao real, “constituindo de maneira muito ativa, como prática, a mesma realidade de que faz parte e acusa.” (HANSEN, 2004, 177) Em ambos os casos, o leitor sentia a matéria artística como real; pragmaticamente, portanto, tanto a sátira seiscentista brasileira quanto a pintura holandesa funcionavam e compreendiam a si mesmas como extensões da realidade.

O que se ganha com o movimento de Hansen? Ganha-se imunidade contra criações como a heróica Sor Juana de Octavio Paz, subjetividade psicológica e socialmente deslocada (“sin familia y sin posición, perdida en el mundo; [...] sus poemas más suyos deberían leerse como la confesión cifrada de un alma errante”), artista-gênio extemporânea (seus poemas “se apartan muchas veces del género cortesano y constituyen un mundo aparte y del que no hay otros ejemplos en la poesía de la época”), notavelmente consciente da sua condição feminina (teria sido a primeira na literatura ocidental a “defender seu sexo”)... Paz vê até mesmo em sua poesia uma estética “negativa”: “atemporal”, *Primero sueño* “es irreductible a la estética de su tiempo. [...] Lo mismo sucede con todos los grandes poetas: expresan a su época y, simultáneamente, la niegan, son su excepción, aquello que de alguna manera escapa a la tiranía de los estilos, los gustos y los cánones.” (PAZ, 1982, 500) Observe o uso do vocábulo político “tirania” para a descrição da estética (“autônoma”) de Sor Juana: é da invenção de “poesias” como esta que Hansen quer

escapar. Se Alcir Pécora nos lembra que até mesmo algo da ordem da “poesia” sequer existia numa preceptiva de tradição clássica – que estipulava distinções claras entre o soneto, o madrigal, o romance pastoril, a epístola satírica... (PÉCORA, 2001, 12) – fica claro o quanto o movimento de Hansen pretende tirar Gregório de Matos da “literatura”, para lançá-lo à “praça do mercado” – tal como é o caso, hoje, da sátira televisiva, malgrado as diferenças óbvias que separam uma coisa da outra.

Teoria geral e variabilidade específica

Histórias se tornam específicas, portanto. Transparece, em “1970”, que a universalização da história da arte só fora possível, em “1800”, mediante a aplicação irrestrita dos seus conceitos a objetos e tempos diversos que eram, desse modo, homogeneizados. Ao invés de aplicar conceitos unívocos a fatos e formações sociais diferentes, “1970” buscará a singularidade própria a cada um deles. Universal é apenas, no máximo, a função – mas ela dá margem a uma enorme variabilidade empírica.

É assim que Roberto Gonzalez Echevarría localiza a especificidade da história do romance latino-americano. Ao invés de insistir em situar a origem do romance na épica e na sátira menipéica (como Auerbach, Frye, Booth, Lukàcs, Bakhtin...), para Echevarría a sua história seria pautada pela sua recusa reiterada em obedecer à sua própria origem literária. A história do romance seria a história da *imitação* de outras formas contemporâneas de discurso – aquelas às quais cada época creditava a máxima autoridade. Sob esta teoria geral as histórias do romance se tornam locais, peculiares a ambiências nacionais ou lingüístico-culturais precisas: em cada época e lugar o romance imitará discursos e histórias diferentes. Com isso o romance se desgarrar da história da poesia, rompendo a unidade da “História Literária”: se as relações entre a narrativa literária e outros discursos contextualmente relevantes são mais determinantes para a sua história sincrônica do que a sua relação com a sua própria história diacrônica, o mesmo não acontece com a poesia, que não estabelece qualquer relação essencial com outras formas de discurso. Para a poesia, é decisivo o diálogo com a sua própria história imanente; poetas tendem mais freqüentemente a ser “historiadores” e “teóricos” da poesia do que romancistas o são do romance. Por isso a narrativa e a poesia não teriam jamais seguido o mesmo compasso: a narrativa é dispersiva, centrífuga, enquanto a poesia (tal como as artes plásticas) seria endógena. Isso faz com que

o próprio conceito de “literatura” se mostre equívoco para a definição do romance: “me gusta ver la novela como parte de toda la economía textual de una época dada, no de aquella preferentemente literária.” (ECHEVARRÍA, 2000, 33)

Ao mimetizar os discursos vizinhos, o romance não se desenvolveria a partir das suas formas prévias. Daí que ele não tenha conhecido uma evolução linear e progressiva. Originalmente europeu, o romance, nas Américas, deixou de ser europeu: na América Latina, segundo Echevarría, a lei (no período colonial), a ciência (no século XIX) e a antropologia (na primeira metade do século XX) teriam sido as fontes sancionadas de autoridade a servir como referência para a produção da narrativa literária. Desta imitação de discursos vizinhos – aos quais se outorgava o poder máximo de enunciação da verdade –, neste diálogo sincrônico com o que não é ele mesmo, o romance adquire a autoridade enviesada de falar a verdade ao falar *sobre* a verdade. Como a verdade é sempre local, local será também a história do romance – que com isso se singulariza, perdendo a sua unidade anterior.

Fato e conceito; “cultura”

Em “1970” a história surge como multiplicidade – mas onde esta multiplicidade nos deixa? Se não há mais *uma* história, quais são os fatos, os valores, os termos pelos quais a crítica e o juízo podem operar? Como se equaciona a política desta história? Mesmo a acusação de relativismo ainda pressupunha algum parâmetro ideal de ajuizamento – mas agora nem relativismo há, pois tudo se mostra específico até mesmo quando incluído em generalizações de gênero, época e estilo. A tarefa passa a ser outra: é preciso aprender a língua do outro para falar sobre ele – para falar *sobre* ele é preciso falar *com* ele... Em torno disso gira a ética da crítica que o “giro pragmático” ou “antropológico” de “1970” parece incentivar.

Como se pode apreender, a cada caso, a relação entre fato e conceito? Se é verdade que conceitos de arte – sob a forma de expectativas, noções, idéias – sempre governam a produção artística, também é fato que a remissão a eles origina uma infinidade de objetos diferentes: não porque um mesmo conceito possa, *a priori*, permitir a variabilidade empírica da semelhança (como previa a “idéia” platônica), mas porque os conceitos nunca são os mesmos: o ato da remissão *produz* o conceito a que ele remete, e que não preexiste

integralmente à referência que ele lhe faz. Quando os códigos e programas estéticos se mostram diferentes em lugares e tempos diferentes, qualquer semelhança pode ser enganosa: na Holanda e na Itália do século XVII, “pintura” não significava a mesma coisa. Enquanto conceito imaginado e fato executado, a arte é em cada caso algo diferente.

Conceitos têm, portanto, uma função genética, e não determinista. O analista que impõe a lei à multiplicidade acaba procurando a sua manifestação em cada caso isolado, nele confirmando-a ou não: é como Belting lê a realidade empírica da “autonomia”, que “se comprova numa obra. [...] O artista de vanguarda, assim como o pesquisador do estilo, esforçam-se ambos [...] para obter a prova dessa autonomia: o primeiro mediante sua obra, o segundo mediante sua interpretação.” (BELTING, 2006, 199) Ou seja, a “autonomia” não é um dado empírico, mas um construto teórico a ser *aplicado* pelo crítico aos objetos que controla, ou a servir de referência para o trabalho do artista. Mas à crítica não cabe reafirmar expectativas transformadas em lei: importa *ouvir* as leis próprias a cada sistema. É isso, pelo menos, o que apreendemos da analítica de “1970”.

Esta abertura para a *escuta* deve estar presente também – e talvez principalmente – na crítica valorativa. A obrigação de *conhecer* o sistema em questão não equivale a considerá-lo “bom”, mas de pressupor que, na operação crítica, toda atribuição de valor deve, idealmente, ser mediada pelo conhecimento. Isso não é resgatar a “neutralidade axiológica” como expectativa normativa, mas sim defender que o desconhecimento do sistema criticado pode fazer com que uma crítica moralmente justa se mostre factualmente errada, perdendo a sua legitimidade. A impossibilidade última da separação entre fatos de valores não leva ao relativismo, mas à constatação de que nem a defesa de valores (por mais corretos que eles possam parecer) justifica o desconhecimento dos fatos, nem os fatos abrigam em si um valor que seja suficiente para sujeitar o observador à posição de obediência (o que mataria a utopia).

No nosso campo preferencial de trabalho, se o universo da Arte se tornou permeado de incertezas no final do século XX, mitigando a universalidade do nosso aprendizado estético prévio, não há mais certezas a fornecer posições seguras de observação e julgamento. Enquanto o debate sobre a arte manteve “1800” como termo de referência, ele não soube cotejar as artes que o antecederam no tempo e as artes que estiveram à sua margem; quando “1970” voltou ao passado para “popularizar” o presente, nada

restabeleceu a segurança perdida. Pelo contrário, as novas séries de fatos epistemicamente diferentes sugeriam o caráter episódico de “1800”, sem profetizar o tempo futuro. Quando Zumthor diz que a literatura “constitui um fato histórico complexo, mas, na perspectiva das longas durações, necessariamente transitório” (ZUMTHOR, 2001, 277), ele chega a vislumbrar uma dobra cultural histórica ao apontar que “caminhamos rumo a uma oralidade nova, [...] que, graças aos meios eletrônicos, não exige mais a presença física, mas permanece muito ligada à visualidade. [...] A idéia da literatura como algo venerável, contendo autoridade e valor estético, merecendo uma atenção particular, vai esmaecer.” (ZUMTHOR, 2005, 111) Isso é dizer muito, mas ainda é dizer muito pouco sobre a nossa condição: para o pensamento habituado ao *métro*n observacional e analítico que, ao longo de 150 anos, foi desenvolvido tendo como referência as artes incluídas no sistema hegeliano, aprender a observar o presente é ainda a maior dificuldade.

A “cultura” é aí o perigo e a salvação. Se não há identidade, mas apenas diferença, se toda essência é um conjunto de relações consigo e com o outro perpassados por autodefinições que funcionam como definições recíprocas, se toda dicotomia é apenas operacional, nesta vertigem da multiplicidade radical o termo “cultura” parece organizar as totalidades como singularidades: não há mais “sociedade”, mas infinitas sociedades. É certo que a palavra tem sido usada como termo impositivo de valor e respeito *a priori* à alteridade, o que banaliza a apreciação do outro e favorece o patrulhamento da crítica. Ao mesmo tempo, porém, uma definição antropológica (e não *política*) de “cultura” nos permite fazer dela um meio de embarque num jogo incessante de observação e interpretação de si e do outro: “Uma cultura não é um sistema de crenças, mas antes [...] um conjunto de estruturas potenciais da experiência, capaz de suportar conteúdos tradicionais variados e de absorver novos: ela é um dispositivo culturante ou constituinte de processamento de crenças.” (CASTRO, 2002, 209) Ela não é apenas o objeto, o padrão, a rotina – conjuntos de fenômenos cristalizados – mas também uma estrutura flexível e historicamente cambiante de produção de fenômenos. É preciso “ouvi-la”, portanto, para ouvirmos a nós mesmos enquanto apreciadores da sua constante produção de realidade. Disso pode não nascer qualquer harmonia ou diálogo – pode, pelo contrário, advir a crítica, a guerra, a oposição. Mas a qualidade da interação importa menos do que o processo: é importante que mesmo a oposição mais cortante, para fazer-se produtiva, conheça o outro

por dentro. Isso nos permitiria abandonar definitivamente a associação histórica entre juízo estético e juízo da vida – a noção de que o estético revelaria algo sobre a “essência” do outro, algo que apenas “nós”, da nossa posição distanciada, saberíamos apreender e avaliar. Agora, talvez o melhor a fazer seja adotar deliberadamente o padrão de percepção do “outro” que o índio amazônico pratica espontaneamente – o índio, que entende o que os jaguares *dizem*, mas não o que eles *querem dizer com isso*; a linguagem é a mesma, mas os objetos são outros (CASTRO, 2002, 387). Nós sabemos, da nossa parte, o que “diz” a arte e a cultura ao nosso redor – quanto ao que ela “quer dizer com isso”, é uma outra estória...

Passemos agora às ciências.

3.2. A complexificação dos objetos e dos padrões de observação e expectativa

Em “1970” as ciências da natureza se indispuseram contra a inaptidão da ciência “clássica” em conferir um estatuto de cientificidade sólido a fenômenos que, não-previstos pelas suas teorias, haviam sido historicamente ignorados ou dispensados como irrelevantes. Bem entrado o século XX, a crítica ao modelo newtoniano ainda se mostrava necessária. Transformada em modelo científico *por excelência*, a física de Newton mostrava uma natureza passiva, rígida, “that behaves as an automaton which, once programmed, continues to follow the rules inscribed in the program.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1984, 6) Como um mecanismo, a natureza seria sempre idêntica a si mesma em suas características e dispositivos imanentes, assim como em seu modo de funcionamento. Daí que, uma vez “decifrada”, ela poderia ser conhecida em sua totalidade e o seu futuro poderia ser previsto com exatidão: “In the classical view [...] laws of nature express certitudes” (PRIGOGINE, 1997, 4); “Once initial conditions are given, everything is determined.” (PRIGOGINE, 1997, 12) Dentro da rede de hierarquias funcionais e imputações causais que a ordenavam sob os princípios da simetria, da regularidade, da reversibilidade e da previsibilidade, a natureza pairava sobre o tempo: ela era a-histórica.

Porém não é a-histórico um vulcão que entra em erupção, uma quebra da bolsa de valores, um fenômeno meteorológico ou o desenho produzido no ar pela fumaça de um cigarro. Não é a-histórico o *Big Bang* ou a mutação que dá origem a uma nova espécie, e

para onde quer que se olhe os fenômenos naturais estão mergulhados no tempo: “Nature is [...] related to the creation of unpredictable novelty, where the possible is richer than the real”. (PRIGOGINE, 1997, 72) Daí que a ciência tenha passado, em tempos recentes, a atualizar o legado das duas teorias que, já no século XIX, pressupunham o tempo como causa determinante dos fenômenos empíricos: a termodinâmica e a teoria da evolução. Em “1970”, ambas são relidas e reativadas no trabalho de revisão dos paradigmas clássicos:

These scientists see the future as intrinsically indeterminate. They see equilibria as exceptional. [...] They see entropy as leading to bifurcations that bring new (albeit unpredictable) orders out of chaos, and [...] conclude that the consequence of entropy is not death but creation. They see self-organization as the fundamental process of all matter. And they express this view in some basic slogans: not temporal symmetry but the arrow of time; not certainty but uncertainty as the epistemological assumption; not simplicity as the ultimate product of science, but rather explanation of complexity. (WALLERSTEIN, 2004, 21-2)

A dividir um molde científico do outro está a “flecha do tempo”, que indica, na natureza, a infinidade de *processos* a se desenvolver nos diversos sistemas, cuja preservação pressupõe a sua própria transformação ao longo do tempo. Lançados num universo pleno de interações constantes, sistemas são constituídos por vários elementos que, em contínua interconexão, produzem padrões *instáveis* de equilíbrio: se um certo sistema está em equilíbrio perfeito (como um cristal), trata-se de um objeto inanimado. Tal temporalização – a ordem como movimento – revela a renovação da problemática ontológica propugnada em “1970” pela teoria do caos, pelos estudos da complexidade e pela teoria da evolução: sistemas são *ordens* (e, como tais, podem passar à desordem); todo sistema é microscopicamente caótico; toda desordem é pautada por leis: não existe uma diferença essencial entre ser e devir. “[T]he laws of physics, as formulated in the traditional way, describe an idealized, stable world that is quite different from the unstable, evolving world in which we live” (PRIGOGINE, 1997, 26); em contraste, apreciar a ação do tempo é atribuir cientificidade à flutuação, à instabilidade e à contingência, na expectativa da elaboração de modelos mais *fidedignos* na descrição do real: tal movimento de complexificação produz concepções de realidade que tornam mais difícil a análise, mas que estão mais próximas de representá-la de maneira plausível – pois a elas pertence a multiplicidade e a mudança, a diversidade quantitativa e a variabilidade no tempo. Nesta reconfiguração da realidade, o desafio é formular modelos capazes de descrevê-la.

Descrição, explicação, interpretação

Vários são os fatores que dificultam a cognição desse universo ontologicamente redefinido. O próprio realce da microscopia é um deles, em particular porque passa-se a postular uma distinção fundante entre o todo e os seus elementos constituintes: em sistemas de equilíbrio instável, entre a macro e a microscopia não haveria necessariamente qualquer homologia imediata.

Para os estudos da complexidade e as teorias da emergência, o macroscópico não é um conjunto que reflita, como somatória ou suprassunção, as propriedades dos seus elementos constituintes. A água é um exemplo de fenômeno emergente: ela apresenta propriedades macroscópicas que as suas moléculas não possuem em separado; uma vez colocadas em conjunto, sob uma organização específica, o oxigênio e o hidrogênio dão origem a propriedades que eles, por si mesmos, não apresentam. Ordenada, a microscopia faz emergir no todo propriedades inexistentes individualmente em seus elementos, as propriedades do todo diferindo das propriedades das partes – o que leva John Holland a caracterizar da seguinte maneira o poder de determinação que tem a multiplicidade de elementos sobre o sistema em sua totalidade:

Emergence is [...] a product of coupled, context-dependent interactions. [...] these interactions, and the resulting system, are *nonlinear*. The behavior of the overall system *cannot* be obtained by *summing* the behaviors of its constituent parts. [...] However, we *can* reduce the behavior of the whole to the lawful behavior of its parts, *if* we take the nonlinear interactions into account. (HOLLAND, 1998, 121-2)

Sistemas complexos *emergem* a partir de um contexto de interações específico, hiperspecificidade que não impede a explicação causal: para a análise dos seus elementos constituintes, ainda que não se possa prever de antemão que eles, colocados em interação, levariam à emergência do sistema tal como ele veio a se configurar, pode-se deduzir que o sistema deles resulta e por eles pode ser explicado. Se a consideração individual dos elementos não permite antecipar os resultados que a interação entre eles produz, é igualmente verdade que a análise macroscópica ilumina o comportamento da microscopia. Cardumes e revoadas de pássaros são fenômenos deste tipo, pois neles as características dos indivíduos em nada antecipam o seu comportamento coletivo, que é, em contrapartida, explicável pelo comportamento individual de cada um deles – ainda que apenas

retrospectivamente, e sob o reconhecimento da não-linearidade dos seus padrões de interação. A descrição dos fenômenos emergentes coteja, assim, o que esta citação propõe: “We often think that when we have completed our study of the one, we know all about two, because ‘two’ is ‘one and one’. We forget that we still have to make a study of ‘and’.” (apud McDANIEL e DRIEBE, 2005, 20)

O estudo do “e” reforça que sistemas complexos são autoorganizadores: as suas condições (as suas leis imanentes) de vida – de interação com o ambiente e de autopoiese – estão inscritas neles mesmos. Esta autoorganização (esta autoimanência funcional) de um sistema complexo se origina da emergência, nalgum instante do tempo, de uma estrutura capaz de aglutinar e orientar relações entre elementos que, inicialmente dispersos, passam, num certo momento, a compor um campo comum. Mas a emergência de uma tal organização (de uma regulação) não elimina as interações microscópicas que continuam a ocorrer entre os seus elementos, tampouco eliminando o caráter modificador (ora macroscópico, ora quase microscópico) destas combinações e recombinações: aquilo que “é” está, a todo tempo, “se tornando”...

Hierarquias acabam surgindo como resultado da interdependência funcional destes elementos em sua interconexão flexível, porém ordenada. Toda transformação é adaptativa: se as interações constantes entre os elementos do sistema produzem, nele, níveis hierarquizados de complexidade (c.f. LEE, 1997, 22-3), mudanças ocorridas num nível provocarão alguma resposta noutra nível: os elementos vivem num estado de interconexão autoordenado, estado que é continuamente (mesmo que minimamente) modificado pela própria evolução do sistema (no tipo de processo que é responsável pela própria estabilização de hierarquias). Desse modo, ainda que ela seja regida por leis, a história de um sistema é imprevisível: tão improvável como a sua emergência inicial, o seu devir não pode ser antecipado. Esta impossibilidade da previsão é uma característica intrínseca aos sistemas complexos, e não uma falha da observação: nenhum observador pode abranger a totalidade dos elementos, dos seus modos de interação e dos micro-movimentos que compõem os seus estados sucessivos.

Esta concentração na microscopia produz um certo deslocamento na teoria da interpretação, ou pelo menos a pressiona. A análise empírica localiza na multiplicidade quase indiscernível da microscopia a origem do visível, ponto do qual *partiam* as

hermenêuticas tradicionais. Mesmo a renovação recente da problemática da interpretação por Alain Badiou parece tomar como referência a percepção do fato já-formado: Badiou toma como princípio uma heterogenia entre o “um” (a totalidade observada) e o “múltiplo” (sobre o qual o “um” se projeta); hermeneuticamente, aquilo que é computado como “um” difere intrinsecamente da multiplicidade que, enquanto tal, é impossível de ser propriamente “computada” (caso em que ela também se tornaria “um”). Também para a ciência de “1970” o conhecimento parcial do “múltiplo” dependerá do “um” – o fato, o fenômeno, o sistema – como sua contraparte macroscópica, nesta iluminação recíproca pela qual ambos podem ser dispostos como objetos de análise. Mas a teorização do “múltiplo” de Badiou não pode senão determiná-lo como incognoscível, sob o risco da sua redução àquilo que (por definição) ele não é:

what ontology counts as one is not “a” multiple in the sense in which ontology would possess an explicit operator for the [...] definition of the multiple-qua-one. This approach [...] would dictate the conditions under which a *multiple* made up a multiple. No. What is required is that the operational structure of ontology discern the multiple without having to make a one out of it. [...] However, this prescription-prohibition [...] cannot state “I only accept pure multiplicity”, because one would then have to have the criteria [...] of what pure multiplicity is. [but] there is no defined concept of the multiple to be encountered anywhere. (BADIOU, 2007, 29)

Decerto a distinção, epistemologicamente fundante, entre o “um” (a atribuição ou discernimento de um “estado” relativo a um “múltiplo”) e o “múltiplo” (o estrato não-conceitualizável que compõe a atualidade de uma “situação”) promove um deslocamento importante na velha distinção entre o “todo” e as “partes”. O “um” não equivale ao “todo”, pois é o resultado de uma *operação* (não sendo nem “autoimane” nem capaz de abarcar a totalidade do campo observado); por sua vez, o “múltiplo” não equivale às “partes”, pois é radicalmente não-contabilizável. Pelo primeiro ponto, Badiou afirma a condição de *construção* da visada interpretativa; no segundo, de recorte ontológico, nota-se certa afinidade com a ciência contemporânea na dignificação epistemológica da multiplicidade “pura” – da multiplicidade *enquanto tal*. Mas a ciência não pode se contentar em apontar a incognoscibilidade do “múltiplo”. Se ele é ontologicamente decisivo, deve-se investigar este “fundo” que determina as disposições do real, apesar da sua mobilidade permanente e da quantificação impossível dos seus elementos constituintes. Diante dele a interpretação – a “operação” que discerne o “um” – se vê obrigada a um trabalho ininterrupto, em que

infinitos “uns” vão surgindo a todo instante, revelando, a partir de si, “múltiplos” que se modificam a todo instante, catapultando o número de fatores a serem alinhavados pela explicação e pela interpretação a um limite imprevisível. Que o múltiplo seja virtualmente indefinível (e talvez seja mesmo discutível a *utilidade* da sua definição), isso não impede a ciência de analisá-lo enquanto matriz dos processos macroscópicos.

Ordem

Num sistema complexo, a heterogeneidade entre os níveis micro e macroscópico é tal que a emergência deste a partir daquele é marcada pela improbabilidade. Como se poderia antecipar o macro a partir do micro, e qual seria a probabilidade estatística de que uma certa situação viesse a se consolidar historicamente do modo como sabemos que ela se consolidou? Esta improbabilidade torna plausível pensar a cultura sob esta perspectiva: “culture is an emergent pattern existing on a separate level of organization and abstraction from the individuals, organizations, beliefs, practices, or cultural objects that constitute it. Culture emerges from the simultaneous interaction of subunits creating meaning (individuals, organizations, etc.).” (MIHATA, 1997, 36) Em “1970”, essa noção da cultura como um fenômeno emergente embasou, mesmo que fora de qualquer relação explícita com o campo científico, a historicização da episteme literária oferecida por Friedrich Kittler. David Wellbery desvela a *complexidade* do romantismo que Kittler desenha:

Romanticism is the institutionalization of authorship, the emergence of a pragmatics of universal poetic address, the monopoly of writing as a medium of storage and transfer of kinaesthetic data. [...] The Romantic subject [...] is a bureaucratic subject, a civil servant (state-employed teacher, university professor, jurist, secretary, etc.). [...] Romanticism is the discursive production of the Mother as the source of discursive production, [...] but it is also the discursive production and distribution of bureaucratic governance. [...] these two aspects, even as they mark off exclusive realms, are fully solidary with one another and mutually sustaining. (WELLBERY, 1990, xxiv)

O romantismo, como época histórica da filosofia e da literatura, surge, em Kittler, na conjunção de uma série de funções sociais inesperadamente interconectadas: a padronização do sistema de ensino, a burocratização do Estado, a institucionalização da figura do autor, o surgimento da poética da universalidade, a figura da Mãe como *topos* poético, funções que se interconectaram num dado momento constituindo uma rede previamente inexistente. A se observar cada um daqueles elementos em separado, nada

poderia garantir que o seu entrelaçamento fosse levar à formação da rede tal como ela veio a se estabelecer; no entanto, uma vez tendo sido formada, a rede passou a conferir lugar e sentido a cada um deles. Ao sintetizar o romantismo a partir dos seus subsistemas sincrônicos (ao fazê-lo *surgir novamente* diante do leitor contemporâneo), parece subjazer à proposição de Kittler a compreensão da improbabilidade da emergência – pois o que aconteceu de uma certa maneira poderia ter ocorrido de outra maneira, ou mesmo jamais haver ocorrido.

Pela descrição de Kittler, aquela rede era apenas localmente hierarquizada: a hierarquização se dava no espaço de abrangência de cada uma das funções, e não na totalidade da rede. O romantismo, enquanto época histórica da cultura, não teve qualquer centro definido: ele foi o arranjo contingente de uma constelação simultânea de funções, em que cada uma delas, em seu domínio próprio, seguia um regime distinto. Centralidades e hierarquias são coisas diferentes, pois pressupõe-se que um centro coordene e determine as conexões entre os elementos do sistema, ao passo que, numa ordem complexa, as hierarquias não “traduzem” necessariamente o sistema em sua íntegra: elas têm quase sempre um caráter local. Elas são inclusive potencialmente provisórias, emergindo como efeitos do próprio sistema: “The moment there is enough of anything for nonlinear feedback relationships to emerge, these relationships begin to exhibit emergent statistical properties.” (TURNER, 1997, xix-xx) Em relações de *feedback*, o estado atual do sistema direciona os seus estados subseqüentes: o mero estabelecimento – conquanto accidental – de relações desse tipo é suficiente para originar propriedades e padrões macroscópicos cuja sustentabilidade, em sua permanente *variabilidade*, é imprescindível para a sobrevivência do sistema. Padrões dão sustentabilidade aos sistemas, e *entre eles* consta a centralidade – que, na condição de padrão, não tem *status* de “essência”. É justamente esse o *motto* da análise histórica do capitalismo por Giovanni Arrighi, pela qual, em momentos de extrema perturbação, quando a ordem ameaça esfacelar-se em razão da fragilização da centralidade e dos padrões reguladores da política-economia que a vinha sustentando,

À medida que aumenta o caos sistêmico, a demanda de “ordem” – a velha ordem, uma nova ordem, qualquer ordem! – tende a se generalizar cada vez mais entre os governantes, os governados, ou ambos. Portanto, qualquer Estado ou grupo de Estados que esteja em condições de atender a essa demanda sistêmica de ordem tem a oportunidade de se tornar mundialmente hegemônico. (ARRIGHI, 1996, 30)

Seria esse o vácuo de centralidade que a China estaria passando a ocupar, neste momento em que uma ordem precisa ser fornecida ao sistema? Seja como for, o certo é que a emergência de uma centralidade (como a ascensão dos EUA à liderança do sistema-mundo em 1945) nunca confere ao sistema uma forma simples. Apenas uma leitura reducionista do sistema-mundo pós-1945 poderia sugerir que *todos* os seus acontecimentos políticos e econômicos foram determinados pelo centro-EUA (em seu “minueto” com o centro-URSS): mesmo que muito tenha remetido ou se pautado por ele (através, por exemplo, da defesa da “democracia” e da “liberdade de expressão”, ou da defesa ou rejeição da “economia de mercado” e das suas estruturas de gestão), seria obtuso ignorar tanto a onipresença, ao redor do globo, de fenômenos político-econômicos marginais ou apenas frouxamente conectados ao centro, quanto o caráter apenas regulador (e não determinante) da centralidade. A centralidade fomenta a regularidade das recorrências, mas não se impõe à totalidade do sistema: muitos acontecimentos que se pautavam pelo *métro*-EUA muitas vezes em nada se relacionavam com o país-EUA, especialmente quando *topoi* tais como os do “liberalismo econômico” e da “liberdade de expressão” se tornaram expectativas internalizadas pelo discurso e pelas práticas de outras regiões e países. O “mundo” jamais obedeceu a uma forma simples: se apreciarmos a centralidade como uma questão formal, veremos que, nas relações de *feedback* dos sistemas complexos, as *formas* que se repetem no tempo são tão complexas quanto os próprios sistemas. Na pesquisa contemporânea

We have just experienced a huge increase in our anthology of forms. [...] They include irregularity, discontinuity, and a tendency toward fragmentation (though always with an underlying and intangible orderedness to the eye); self-similarity (the repetition of forms exactly or approximately at different scales); [...] rhythms of recurrence; an infinite depth of detail within a bounded domain; [...] and for each type of form, a characteristic “style”. (TURNER, 1997, xxii)

Esta sugestão de um novo vocabulário formal é epistemologicamente sugestiva. Se é justo dizer que formas constituem “a common repertoire of accessible ideas and a common organization of the mental universe, a shared ‘archive’” (BROWN, 1979, 15), fica evidente o quanto o panorama contemporâneo é repleto de *estranheza*. Comparemo-lo com a episteme anterior: na Alemanha de finais do século XVIII, “an organizing center served the romantics as a dynamic impulse governing their processes of thought and composition. [...] the authors strove to cast their beliefs and perceptions into particular centrally

organized patterns” (BROWN, 1979, 16), com a substituição, “after 1800, of the ellipse with two centers for the circle as the basic romantic curve.” (BROWN, 1979, 21) Comparadas à relativa simplicidade do círculo e da elipse – a facilidade que temos de ler ou perceber integralmente as duas figuras –, as formas reveladas pela ciência atual são *estranhas*. Relações de *feedback* assumem formas intrinsecamente contingentes, ditadas pelo seu próprio processo de estabelecimento (e não da obediência a qualquer modelo prévio). As centralidades que as governam serão *formalmente* imprevisíveis, como bem o indica o fenômeno do “atrator” em sua configuração matemática: os milhões de pontos produzidos pelo “atrator” representam a solução de uma única equação que produz uma relação de *feedback*, produzindo não uma linha ou figura regular, mas linhas e pontos que se multiplicam imprevisivelmente em relativa diferença e variação, mesmo tendo sido gerados por uma mesma equação. Aparentemente caótica, a massa de informação visual produzida pelo atrator é determinada por uma única equação à qual todos os resultados obedecem, ainda que isso não baste para sabermos onde, exatamente, a próxima solução aparecerá: a existência do padrão não limita a infinidade de respostas que ele pode originar (c.f. EVE, HORSFALL e LEE, 1997, xxx). Uma ordem complexa tem, assim, a forma de um “atrator” – do *strange attractor* –, figura que não é nada mais, mas nada menos, do que o foco instaurador de uma rede de recorrências surgidas num momento pontual da história do sistema, constituindo o máximo de regularidade macroscópica que um sistema complexo é capaz de produzir. Seguindo o exemplo de Arrighi, a complexidade da presença mundial dos EUA no segundo pós-guerra poderia ser caracterizada como o “atrator” a orientar uma miríade incontrolável de acontecimentos – da moda à política, do esporte à economia, da arte à religião, da ciência ao comportamento.

Se, macroscopicamente, as formas assumidas pelos sistemas ao longo do tempo são apenas regulares (e nunca idênticas a si mesmas), no plano microscópico a variação é ainda maior. Num tempo dilatado é quase certo que a microscopia vá alterar a compleição formal do sistema (transformando-o em algo novo), na indiferenciação entre “ser” e “tornar-se” que abole a dicotomia entre o determinismo absoluto e o acaso radical (que levaria à impossibilidade da cognição). A certeza fundamental da ciência contemporânea é a da irreversibilidade do tempo: “irreversibility occurs when interactions never cease. [it] emerges from a [...] holistic approach in which we consider systems driven by a large

number of particles as a whole.” (PRIGOGINE, 1997, 114) Em permanente transformação, os estados atuais dos sistemas complexos determinam os seus desdobramentos futuros; em permanente interconexão interna e com o seu ambiente, seus elementos microscópicos produzem impactos macroscopicamente imprevisíveis (donde deriva que a irreversibilidade e a imprevisibilidade sejam termos conexos). Mesmo um mínimo de diferença pode, eventualmente, provocar uma grande variação, tal como nas funções não-lineares: se linear é a função para a qual cada *input* produzirá um *output* previamente antecipado (todo valor de *x* resultará num valor de *y* previsível de antemão), não-linear é aquela em que pequenas diferenças de *input* produzem variações de resultado notáveis.

Nestes termos, a ordem não se diferencia claramente do caos: “Is a tropical forest an ordered or a chaotic system?” (PRIGOGINE e STENGERS, 1984, 169) Ou bem a ordem é a manutenção de uma situação num estado de equilíbrio instável – manutenção que depende da flexibilidade da ordem em transformar-se em prol da própria preservação –, ou bem ela é o enrijecimento num estado que, inflexível, estará em equilíbrio simples (como um cristal) ou condenado à morte: “A crystal is an equilibrium structure that can be maintained in a vacuum, but if we isolated the town, it would die because its structure depends on its function.” (PRIGOGINE, 1997, 62) Nos sistemas cuja permanência no tempo pressupõe a sua própria variação permanente, suas estruturas precisam abrigar, no plano microscópico, um agenciamento flexível de elementos, sem o que elas perderiam a capacidade de se adaptar ao ambiente – perderiam a capacidade de *aprender*. É claro que o aprendizado e a adaptação não são processos livres de constrições: existem sempre condições a regular o acoplamento com o ambiente, por mais que também elas eventualmente possam se transformar. Tais condições funcionam como leis diretivas a ditar o *modo* como os processos devem acontecer, ainda que não exatamente *o que* eles deverão produzir: satisfeitas as demandas da lei, a reação ao estímulo externo pode gerar uma infinidade de respostas possíveis: “The rules or laws *generate* the complexity, and the ever-changing flux of patterns that follows leads to *perpetual novelty* and emergence”. (HOLLAND, 1998, 4)

A influência da biologia é forte aqui. A variabilidade é indispensável à auto-preservação de sistemas “autopoiéticos fechados”, cujo “estar vivo” depende da observação das suas demandas imanentes de funcionamento. O fechamento tem como requisito que

“Uma unidade composta, cuja estrutura pode mudar enquanto sua organização permanece invariante, [seja] uma unidade plástica.” (MATURANA, 2002, 141-2) A “organização” é a forma que deve se manter constante sob o risco da dissolução do sistema no ambiente, o que seria o seu fim enquanto sistema (como na desintegração de um fruto no solo da floresta). A “estrutura”, segundo Maturana, é o que pode responder flexivelmente às “perturbações” do ambiente, transformando o sistema sem alterar a sua “organização” (um animal aleijado pode continuar vivo, uma cidade pode sobreviver a transformações econômicas). A autopreservação (razão de ser da ordem) se processa, por fim, através da mudança, a busca da permanência no tempo estando em conformidade com as motivações iminentes do organismo: “‘Qual é a tarefa, ou o propósito da mosca?’ Mosquear, ser mosca. [Isso] coloca a caracterização do ser vivo no ser vivo[, pois] esse ‘mosquear’ não é mosquear aos outros, é [e]star na dinâmica de ser mosca.” (MATURANA, 2002, 41) Não há fato exterior ao sistema que determine, apenas por si, os modos de existência do sistema. A teleologia é interiorizada: aquilo que existe tem em si a sua própria motivação e regula internamente os seus próprios processos de permanência e transformação – é o que reza o conceito de *self-cause*.

Sistemas complexos não são criados por um ato de vontade. O existente nem é obra de um “Criador” nem possui um “motivo” ou “sentido” determinado. Por isso a metáfora de Dawkins é a do “relojoeiro cego”: tal como um relojoeiro, a natureza elabora produtos complexos demais serem obra do puro acaso; em contraste com os relógios, porém, a criação (via evolução) dos fenômenos naturais é “cega”, sem propósito consciente, obediência a planos ou antecipações. A evolução é uma série de “acceptably lucky events (random mutations) together in a nonrandom sequence so that, at the end of the sequence, the finished product carries the illusion of being [...] far too improbable to have come about by chance alone.” (DAWKINS, 2006, 198) A impossibilidade da produção de fenômenos complexos através do puro acaso motiva, retrospectivamente, o recurso à “Criação” (por uma “inteligência superior”), mas ao invés de protelá-la a teoria da evolução trabalha com a diferença entre “ordem” e *design*: “Order is mere regularity, mere pattern; Design is Aristotle’s *telos*, an exploitation of Order for a purpose, such as we see in a cleverly designed artifact.” (DENNETT, 1995, 64) Donde não deriva que a ordem, mas sim o *design* (como o de um objeto útil) obedece a um projeto: a ordem é a estabilização,

historicamente contingente, de uma recorrência auto-sustentável cuja emergência e sustentabilidade é indissociável do caos – “the right mix of freedom and constraint, growth and decay, rigidity and fluidity. [...] You only get evolution [...] at the edge of chaos, in the regions of possible law that form the hybrid zone between stifling order and destructive chaos.” (DENNETT, 1995, 221-22)

Tem-se aí, mais uma vez, uma teoria das relações entre a macro e a microscopia que explica o modo pelo qual a evolução emerge, enquanto fenômeno macroscópico, de transformações não-intencionais e imprevisíveis ocorridas microscopicamente: o *edge of chaos* é uma terminologia físico-química que descreve o limiar em que os sistemas naturais tornam-se passíveis de transformação. Ela remete à situação em que pequenas diferenciações – que podem incluir, é claro, o acréscimo discreto de novos elementos – levam ao surgimento de um novo conjunto de reações entre os elementos do sistema. Uma nova possibilidade entra, então, em competição com as disposições prévias do sistema; se ela prevalecer, o sistema apresentará um novo modo de funcionamento, passando a ser governado por uma nova “sintaxe”. (PRIGOGINE e STENGERS, 1984, 189-90) Aí o diálogo da física com a teoria da evolução é transparente, pois tal modelo descritivo-explicativo é congruente com a “criação sem Criador”: o “projeto” constituído por mutações ocorridas num período de tempo dilatado ou então surpreendentemente curto, a depender das acoplagens possíveis entre sistema e ambiente. Esta é uma nova abordagem da problemática genealógica, pois passa-se a ligar a origem, evolutivamente, à sucessão de rápidos detalhes do acaso: ela é como a “near-invisibility of what every species must have: a beginning.” (DENNETT, 1995, 99) A origem é quase invisível: ela é a pequena diferenciação, ocorrida num ponto adequado de instabilidade, que provoca efeitos notáveis, alcançando permanência e impondo-se como dominante.

Outra possibilidade de transformação estaria no realce de elementos preexistentes que, integrados a um novo estado de flutuação, adquirem uma nova função num sistema colocado circunstancialmente distante do equilíbrio, mudando com isso a sua organização: “the amplification of a microscopic fluctuation occurring at the ‘right moment’ result[s] in favoring one reaction path over a number of other equally possible paths. Under certain circumstances, therefore, the role played by individual behavior can be decisive.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1984, 176) Se o comportamento global do sistema não

controla os processos elementares que o constituem, é porque um sistema abriga, em si, um jogo constante entre necessidade e acaso. No jogo entre leis e flutuações, as leis regem o comportamento isolado das partículas (que não se comportam de maneira aleatória – imprevisibilidade e aleatoriedade não são sinônimas), enquanto a flutuação as descreve em seu estado de interação. Na simultaneidade entre uma coisa e outra, “*nonequilibrium is the source of order. Nonequilibrium brings ‘order out of chaos’.*” (PRIGOGINE e STENGERS, 1984, 287) A flexibilidade para a transformação interna do sistema é o que possibilita o surgimento (externa e internamente motivado) de uma ordem que permaneça no tempo. O fato final, visível, é aquilo que ele acontece de ser, adquirindo aparência de necessidade apenas porque a sua permanência dependeu da adequação a condições que, impreterivelmente, tiveram que ser atendidas para que a sua própria existência tivesse sido possível (um lagarto pode se adaptar à vida marinha – como os iguanas de Galápagos – mas não ao gelo). Se essa obediência à lei é necessária por definição, ela é, entretanto, incapaz de explicar as especificidades do existente ou atestar a sua necessidade – pois o existente poderia simplesmente não existir: “every single one of [the planets of our solar system] is travelling at exactly the right velocity to keep it in its stable orbit around the Sun. A blessed miracle of provident design? No, [all the planets] must be travelling at exactly the right speed to keep them in their orbits [or] they wouldn’t be there!” (DAWKINS, 2006, 63) Mais uma vez, as leis que regem o arranjo são mais restritivas do que prescritivas: elas reforçam o que *não* pode ser feito, mas não antecipam o que *deve* ser feito: dita-se as condições genéricas da existência dos fenômenos admitindo-se, literalmente, *infinitas* variações possíveis de atualização – entre as quais consta o seu não-acontecimento.

Previsão

Sistemas adquirem constância pela acoplagem entre lei e contexto. Dizer que uma ordem se estabiliza no tempo, pela lógica que afirma a estabilidade das ordens sem negar a sua historicidade, é apenas e tão-somente reiterar um atributo inerente ao conceito de ordem: sequer seria possível notar a existência de algo que não permanecesse estável durante algum período de tempo; alguma *stasis* é indispensável para a própria identificação e observação de um fenômeno. (DENNETT, 1995, 293) Mas sob ela prosseguem as movimentações da microscopia: no que tange ao conhecimento e análise dos sistemas,

mesmo a mais acurada observação estará aquém de dissecar *integralmente* a sua complexidade. É impossível determinar o comportamento futuro de um sistema complexo, mesmo se tivermos informações minuciosas a seu respeito: se as suas relações internas são potencialmente transformadoras, é impossível deduzir o futuro a partir do seu estado atual. Em contraste com os sistemas de dinâmica regular, a ignorância parcial do observador de um sistema complexo é inevitável, pois mesmo quando é possível observar em detalhe os seus elementos “we will always be surprised by its future states. We also don’t know everything about present states of systems with regular dynamics but they will not surprise us because the amount we know is preserved in time. What we know about a chaotic system is lost in time. We have fundamental uncertainty.” (McDANIEL e DRIEBE, 2005, 26) Na observação de sistemas de dinâmica regular pode-se preservar parte substancial da nossa informação ao longo do tempo; diante de sistemas caóticos, há um enfraquecimento vertiginoso do determinismo e da *predição* como expectativas-padrão:

The possibility of predicting an event relies on two assumptions: that the chain of causes is recoverable and that the universe is fundamentally deterministic in its nature. [But] the initial conditions of a process may be irrecoverable: [it] would require the examination of an exponentiating number of possible earlier states. [Also,] if we are given a set of initial conditions, even with great exactness, the interactions among the elements of [a] system will rapidly overwhelm any algorithm for their solution. [...] Thus it looks as if we may have to abandon the close dependence of proof on prediction. (TURNER, 1997, xiii)

Alinham-se aí duas assertivas: 1) são nebulosas a origem exata do fenômeno, o estado atual dos seus elementos e o seu comportamento futuro; 2) a comprovação é dissociada da predição. A predição freqüentemente integra a comprovação ao levar a observação a buscar no campo observado aquilo que ela, de antemão, já imaginava encontrar – o que implica pressupor a opacidade do tempo, esperando-se ver no futuro algo que, no presente, pode ser tomado como imagem da realidade (a surpresa não consta como hipótese). Mas a complexidade impossibilita o conhecimento do estado atual do sistema em sua totalidade e a predeterminação dos seus estados futuros, e insistir nisso é dotar o observador de uma capacidade sobre-humana. Tornam-se inadequadas, portanto, afirmações como aquela que diz que “Quanto mais firmes se tornam as produções da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as” (ADORNO e

HORKHEIMER, 1997, 135) – na inevitabilidade da imprevisibilidade, seria acurada uma proposição que não admite a historicidade da indústria, a sua permanente flutuação, os seus riscos e fracassos, para não falarmos da sua consideração dos consumidores como “elementos” simples, previsíveis e “lineares” que, desprovidos de vontade própria, retornariam à sociedade os *outputs* previstos pelos *inputs* da indústria? Pela episteme de “1800” ainda éramos capazes de pensar que, no âmbito da “cultura de massas”, ocorre uma “exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco.” (ADORNO e HORKHEIMER, 1997, 126) Esse determinismo a-histórico projeta na cultura, o mais imprevisível dos sistemas, a ação newtoniana de mecanismos eternamente repetíveis e idênticos a si mesmos, num universo sem transformações, sem mudanças ou surpresas. A realidade confirma estas proposições?

Diante da inevitável parcialidade da observação, poucas décadas atrás havia quem afirmasse que

there actually are no subjective cultural needs independent of supply and the mechanisms of distribution. [...] In a society that has disaccustomed men and women from thinking beyond themselves, whatever surpasses the mere reproduction of their life and those things they have been drilled to believe they cannot get along without, is superfluous. (ADORNO, 2006, 243)

Deveríamos acatar uma observação que dota o observador de tamanha capacidade de penetração na microscopia – um “observador total”, que a veria em absoluto detalhe e *conheceria*, de fato, tudo o que fala a seu respeito? É possível fazer afirmações faticamente legítimas sobre algo tão microscópico como o desejo e a capacidade de pensamento e imaginação da “pessoa comum” (de “cada” pessoa comum, supõe-se)? Tais assertivas possuem legitimidade epistemológica; seriam elas passíveis de comprovação? E se elas não o são, qual é o seu regime de legitimação? A sua vocação não é meramente propositiva, pois são evidentes as suas pretensões ao realismo: em sua pretensão de descrever a realidade em seu funcionamento íntimo, tais proposições não se contentariam em serem reduzidas à “opinião” ou ao “debate”. Mas qual é, afinal, o seu valor epistemológico? Se elas não oferecem qualquer mecanismo consistente de comprovação, não seria o caso de constatarmos que elas se comprovam pelo espelhamento a si da realidade, com a seleção de

exemplos que confirmem a sua modelagem dos fatos de acordo com os seus próprios padrões explicativos?

Há, nelas, uma caracterização estática dos sistemas: é legítimo falarmos sobre *a* sociedade, como se ela fosse um corpo único, homogêneo e estável no tempo? É adequado falarmos sobre *a* arte como produção univocamente definível? Mas diz-se que a sociedade “[has been] transformed into a totality in which it assigns everything, including art, to its place. [...] Art, even as something tolerated in the administered world, embodies what does not allow itself to be managed and what total management suppresses.” (ADORNO, 2006, 234) Por aí *a* arte e *a* sociedade entrariam num confronto que talvez exista apenas pela disposição dicotômica dos termos numa hermenêutica que *prevê* o confronto como termo de definição dos elementos pertencentes ao quadro. Isto é tomar a predição como instrumento de comprovação, numa simplificação do real que permite ao observador tratar a previsão como “constatação” – como ocorre sempre que se *prevê* a racionalidade “centralizada” do capital como causa eficiente das manifestações culturais “em geral”.

“1970” se livrará deste tipo de tautologia, mitigando o determinismo da lei, apreciando a singularidade dos fenômenos e restringindo a previsão à temporalidade curta: “the behavior of a far-from-equilibrium system becomes highly specific. There is no longer any universally valid law from which the overall behavior of the system can be deduced. Each system is a separate case; each set of chemical reactions must be investigated.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1984, 144-5) No dinamismo das estruturas sociais, esta sensibilidade para o caráter singular e contextualmente específico dos acontecimentos permite escapar à facilidade do olhar homogeneizante. Todo fenômeno social é complexo – basta que tenhamos disposição para compreendê-los em suas leis próprias. Por “leis próprias” nos referimos ao saber específico que permeia qualquer prática, do futebol às artes visuais. Quando alguém escreve que “[a] cooperação [das equipes esportivas modernas] está regulada de tal sorte que nenhum membro tenha dúvidas sobre seu papel e para cada um haja um suplente a postos[; n]o esporte, assim como em todos os ramos da cultura de massas, reina uma atividade [...] funcional” (ADORNO e HORKHEIMER, 1997, 87), o que chama a atenção não é a inverdade da consideração (as diferenças entre os corpos e as habilidades específicas dos atletas faz com que nenhuma substituição permita que uma mesma função seja desempenhada da mesma maneira). Clamoroso, naquela

citação, é quão nitidamente se considera que os temas abordados – o esporte e a “cultura de massas” – *não são dignos de serem conhecidos*. Que eles tenham lógicas próprias e histórias imanentes, nada disso interessa. Nada chama mais a atenção, no campo da arte “urbana”, o quão pouco os seus críticos se interessam em *de fato* conhecê-la e aos seus modos de produção – o que nunca os impede de tratá-los como se eles fossem inteiramente autoevidentes...

Em direção contraposta, a apreciação da dinâmica e da especificidade dos *contextos* revela a complexidade inerente aos fenômenos sociais prosaicos. Aquilo que parece simples na verdade é complicado, sendo regido por diretrizes que abrigam a ação permanente do acaso. Era o que se tinha na parada de sucessos norte-americana em meados dos anos 60: “Top 40 radio [was] a true forum, in 1965 more open to anyone [...] than any other cultural medium” (MARCUS, 2006, 35). A parada de sucessos era “aberta a qualquer um” porque era rala a mediação que a intervenção dos ouvintes então recebia. Ao contrário de quem pensa que “o rádio transforma a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações” (ADORNO e HORKHEIMER, 1997, 114), era bastante direta a participação dos ouvintes na condução da programação oferecida. Um fato comprova que a “passividade” do ouvinte não passa de ficção teórica: quando *Like a rolling stone*, de Bob Dylan, apareceu nas rádios amputada em metade da sua duração (eram tocados os três minutos convencionais, ao invés dos mais de seis minutos da canção original), o público martelou as estações com telefonemas até que a versão integral fosse transmitida na íntegra (MARCUS, 2006, 145). A participação ativa do público na programação das rádios fazia com que o *Top 40* fosse “a field of surprises. [...] in what amounted to a kind of running election there was no definable limit on how little people were willing to accept, or how much they could take. Top 40 radio was a mystery; it was up to the artist to solve it.” (MARCUS, 2006, 45) Ao compositor que interessasse participar desse universo, caberia lidar com o desafio imposto pela imprevisibilidade da sua estrutura: era numa interação simultânea com o público e com a própria história recente da parada de sucessos que o artista iria se posicionar, obtendo aí o seu resultado. A sua popularidade dependeria da estrutura de organização do *Top 40*, das suas circunstâncias recentes e do contexto histórico-social recente (pois os temas que ocupavam as páginas dos jornais influíam nos resultados da parada). Conhecer meandros

deste tipo (caso se queira falar algo de pertinente sobre fenômenos da arte “urbana”) impõe reconhecer a cultura “visível” como o resultado de processos ordenados, porém imprevisíveis, que não podem ser suprimidos sob qualquer determinismo, dogmatismo e autoritarismo hermenêutico. Voltaremos mais adiante a Bob Dylan e ao *Top 40*.

Contingência e mudança; o *novo*

Voltemos à relação entre o comportamento radicalmente específico dos sistemas complexos “distantes do equilíbrio” e a defesa atual da cientificidade do singular.

A transformação, naqueles sistemas, pode levar à origem de uma nova ordem ou à erupção da desordem. No primeiro caso, a mudança pode ser salutar para a preservação do sistema (que se autodiferencia para permanecer vivo); no segundo, ela pode indicar a sua dissolução – em ambos os casos os processos serão determinados pelas disposições internas ao sistema. Longe de “leis da história” universalmente aplicáveis, tem-se aí a historicidade específica de cada sistema em particular. Na prática analítica, isso realça a importância da contingência, nos moldes que estabelece Mangabeira Unger ao analisar as trajetórias da China e do Japão na Modernidade – experiências que dependeram de

circunstâncias aparentemente estranhas, como a proximidade física das duas terras: a forma particular como massas de terra estavam dispostas na superfície do planeta na época em que essas colisões históricas estavam acontecendo. Um dos testes de realismo histórico deve ser a capacidade de reconhecer a desordem introduzida por todas essas ligações aleatórias e reconhecer que essa desordem não é confinada a um aspecto limitado da experiência, mas penetra, de formas diferentes, todos os aspectos. Qualquer idéia que se pretenda geral deve conciliar sua visão da realidade emergente com a possibilidade de compreensão da acumulação inexorável e fatal de circunstâncias e escolhas pouco relacionadas. (UNGER, 2001, 220)

Donde deriva que os fatores que diferenciaram os percursos históricos da China e do Japão podem ser identificados apenas *a posteriori*. As características geográficas de um e de outro não tinham obrigatoriamente que alcançar a importância histórica que vieram a ter, assim como a observação das pressões externas aos dois países não indicaria por si qual seria o caminho seguido pelas ordens em transformação. Ao “escolher” um caminho – uma possibilidade dentre outras sincronicamente disponíveis – o sistema não “age” nem “toma uma decisão”: “Japão” e “China” não são os “sujeitos” de ações “racionalmente orientadas a fins”. O jogo entre condições e possibilidades leva o sistema à bifurcação a que ele melhor se adaptar, onde algumas coisas serão sempre *mais possíveis* do que outras. Nem

tudo é “igualmente possível”, pois uma bifurcação não é um acontecimento aleatório: existem leis, limites ou restrições que, num momento crucial, dificultarão certas alternativas e favorecerão outras. Ao produzir uma quebra na simetria do tempo, a bifurcação pode pegar de surpresa os observadores do sistema: diante dela, a análise se volta para a explicação do acontecimento, abandonando o seu arsenal preditivo prévio. Ao comentar o famoso exemplo da adaptação de uma espécie de borboletas às cores da floresta circundante, Daniel Dennett desmistifica a predição segundo a qual ela se adaptaria a qualquer outra cor que encontrasse ao seu redor: “It may well not be true. It could even be [...] that this is the *only* sort of forest floor that this lineage of butterfly could mimic. [...] If the forest floor changes, [w]ill the butterfly automatically adapt? All we can say is that either it will adapt [or] it won’t!” (DENNETT, 1995, 260) Pode-se explicar como o existente e veio a existir, mas não afirmar a inevitabilidade da sua existência.

Se toda ordem é a estabilização de uma emergência, a ordem que se segue a uma bifurcação corresponderá à rotinização da transformação operada sobre a ordem prévia. De origem *improvável*, basta que ela se estabilize para que ela passe a determinar o devir: basta que as condições do sistema se alterem um pouco, num momento qualquer, para que ele passe a se autodiferenciar em função dessa alteração – e já sabemos que uma pequena diferença pode provocar uma grande diferenciação no decorrer do tempo. Aí, são vários os padrões temporais possíveis. Além do tempo lento da geologia, sistemas complexos podem evoluir de maneira rápida. Quando a iteração de uma diferença acaba por se estabelecer como um padrão recorrente, “they will by definition persist, making them candidates for combination with other persistent patterns. [...] Once some initial building blocks are discovered, [...] the number of combinations yielding viable organizations goes up dramatically.” (HOLLAND, 1998, 231) Por uma teoria como essa, o *novo* é redefinido. O que é o evento que se destaca notavelmente do preexistente? Se as disposições do dado determinam o devir do sistema, um “evento”, qualquer que seja ele, é um desgarre da ordem a partir dela mesma: em momentos de estabilidade, tal desgarre seria improvável; na instabilidade, aumentam as chances da sua ocorrência. O novo corresponderia à erupção de alguma diferença capaz de diferenciar o devir do sistema. O acaso inicial só alterará o futuro do sistema mediante a adequação à sua estrutura contínua, levando a uma transformação *conservadora* daquela estrutura: tal como ocorre na teoria da evolução,

“natural selection [accepts] certain new variations and reject[s] others[:] most of [it] is concerned with preventing evolutionary change.” (DAWKINS, 2006, 178) Se há *seleção*, é porque permanece apenas a mutação compatível com a preexistência, o que é uma condição para que o novo se estabilize após o seu surgimento. Não se trata, portanto, de um início *ab ovo*, mas de uma transformação que conserva algo daquilo que transforma.

Sob este prisma, a “história” corresponde a séries de normalizações subseqüentes às eclosões de agenciamentos ocorridos em momentos precisos, em processos não-teleologicamente orientados, ou seja, desprovidos de um sentido “imaneante” e *a priori* determinado. Um “evento” é um produto da ordem que, entretanto, vai desconhecê-la tão logo ele surge: apesar de originado na ordem, ele a modifica e, com isso, apesar de integrar o campo observado, ele impõe ao observador a formulação de novos padrões de observação. Para apreciarmos as implicações hermenêuticas do “novo” e a especificidade da teoria do tempo que subjaz a esta teoria, voltaremos (daqui a pouco) à teoria do evento de Alain Badiou e à análise de *Like a rolling stone*, de Bob Dylan.

As humanidades e as teorias da contingência

A esta altura da apresentação, já nos é possível observar como certos pesquisadores, nas humanidades, passaram a pensar de maneira semelhante à da nova ciência. Por exemplo, o cotejo da contingência no estudo da emergência de sistemas estáveis se assemelha àquilo que podemos chamar de “narrativas de sistemas sociais únicos”, que propõem descrever a emergência de eventos ou estruturas historicamente singulares a partir da teia específica de relações que os originou. O foco recai sobre o modo como certas redes sociais historicamente específicas fomentaram agenciamentos que originaram estruturas ou *topoi* estáveis, assim como fatos ou eventos singulares: interessa analisar não o que o sistema *foi*, mas o modo como ele se processou.

Kittler nos serve novamente de exemplo. Na sua descrição da “rede discursiva” de “1800” a concatenação entre a teorização da linguagem como meio neutro e transparente e a compreensão do poema como oriundo de substratos “naturais” e “imateriais” (o “amor”, a “mulher”, a própria “natureza”), que apenas o poeta poderia “traduzir” para a língua vernácula, serviu como condição para a emergência da dissociação institucionalmente estável entre a função do poeta e a do exegeta: enquanto o primeiro “traduzia” para a

língua-padrão o fundamento poético “natural” subjacente ao domínio pragmático e mecanizado da “cultura” – tornando tal fundamento passível de ser socialmente experienciado e compartilhado sob a forma-poema –, cabia ao exegeta conduzir os termos práticos desse compartilhamento: cabia-lhe intermediar a disseminação social da poesia, “traduzindo” aquela “tradução” para uma linguagem que orientasse e estabilizasse a sua recepção em larga escala. Paralelamente, estabeleceu-se também uma distinção entre poeta e público demarcada pelo fortalecimento da importância da autoria, e tanto a diferenciação de atribuições entre escritura poética e exegese quanto a separação entre autoria e consumo beberam nas mesmas teorias da linguagem e da matéria poética:

Nature, Love, Woman [...] produced an originary discourse that Poets tore from speechlessness and translated. [...] language in such a function can only be a channel. [...] The very fact that discourses have no intrinsic worth ennobles the soul/love/woman/nature, which, when it speaks, is already no longer the one speaking. [...] Only when the untranslatable also became the task of the poetic translator could circulation without authors and consumers cease. (KITTLER, 1990, 73)

Na narrativa de Kittler vários *topoi* se entrelaçam num dado momento, fortalecendo-se reciprocamente ao propulsionarem a emergência de uma “rede” que, uma vez instituída, passou a se orientar através deles, formando um sistema intelectual momentaneamente totalizador. Sob estes parâmetros, são também “narrativas de sistemas sociais únicos” o estudo de Carlo Ginzburg das origens da paisagem mental habitada pelo sabá em *História noturna* e o de Lilia Moritz Schwarcz sobre o lugar simbólico consagrado a D. Pedro II na sociedade do Segundo Reinado: em ambos os casos, o fato resulta da interconexão entre funções, expectativas e juízos e as especificidades das circunstâncias históricas, dos indivíduos e dos grupamentos sociais envolvidos – e ao adquirir consistência, o fato passa a integrar, em relações de *feedback*, a autoprodução do sistema (em que pese as diferenças hierárquicas entre o Imperador e o sabá em seus respectivos contextos). Nas análises de Ginzburg e Schwarcz uma multiplicidade de elementos é integrada ao quadro explicativo, complexificando-o; em ambos, a singularidade do fenômeno emerge da “multiplicidade” inerente a cada situação.

Numa linha diferente, mas ainda na análise do particular, pode-se qualificar a teoria da leitura de Wolfgang Iser como uma “teoria do fato único”. Supõe-se que teorias versem sobre a recorrência, mas, tal como ocorre na meteorologia – para a qual duas tempestades

estruturalmente semelhantes sempre diferirão mutuamente –, na estética do efeito de Iser não há duas leituras idênticas de uma mesma obra (por um mesmo leitor ou por leitores diferentes), ainda que todas as leituras, enquanto *processos*, em muito se assemelhem.

O ato da leitura é repleto de passagens que versam sobre a “unicidade” do efeito estético. Mas um “efeito” não é apenas único: ele é complexo. A citação a seguir se assemelha à descrição científica do fenômeno da “emergência”: os “segmentos” dos quais ela fala são passagens do texto; o “tema” é o conteúdo que o texto momentaneamente coloca; o “horizonte” corresponde à projeção que faz o leitor do texto em sua íntegra, produzida a partir do entrelaçamento das várias perspectivas intra-textuais disponíveis (do narrador, das personagens, do enredo e do estatuto de ficcionalidade atribuído ao texto); por fim, as “posições do texto” são as sucessivas interpretações do texto feitas pelo leitor ao longo da leitura. A passagem mostra como, para Iser, o efeito emerge da interação (na leitura) das inúmeras disposições do texto (ou de seus “elementos”) e da interação entre essas interações e as particularidades de cada sujeito-leitor nas transposições que ele opera entre texto e “mundo”. Na condição de “ato”, a leitura assume uma imprevisibilidade idêntica à dos sistemas complexos: ela encontra as suas condições ou “leis” no texto que, ainda que não-univocamente, tem poder de determinação sobre a imaginação do leitor; ocorre que, nas flutuações entre os elementos constituintes do sistema texto-leitor, tais “leis” geram, porém, resultados imprevisíveis:

cada segmento ganha sua significação apenas por meio das relações recíprocas que consegue desenvolver no texto, através da estrutura de tema e horizonte. O objeto estético se constrói através da rede dessas relações. Ele não é algo dado. [...] Se nos lembrarmos que as posições do texto [...] sempre apresentam algo determinado, sua mudança, produzida na rede das relações recíprocas, significa que o objeto estético do texto transcende tudo que é determinado no texto. [...] a qualidade transcendente do objeto estético é ao mesmo tempo a condição para que sua produção na consciência imaginativa do leitor possibilite uma reação ao “mundo” incorporado ao texto. Aqui o objeto estético ganha sua plena função. (ISER, 1996a, 183)

Poderíamos substituir a expressão qualidade “transcendente” por “emergente”, pois por ela se trata de afirmar que a leitura (enquanto “objeto estético”), na condição de “totalidade” que transcende as características e o comportamento das partes que a constituem, tem na surpresa – no seu caráter essencialmente *novo* – a condição para o cumprimento da sua função de perspectivização do “mundo” (através da observação pelo leitor das observações que ele produzira, durante a leitura, dos “conteúdos” do texto). O

“efeito” não é, portanto, idêntico aos elementos do texto Iher impulsionearam: não há como deduzir um do outro. Sem que Iser jamais tenha citado os estudos da complexidade, há entre eles e a sua teoria do efeito estético uma afinidade epistêmica: a partir de trabalhos como o seu, torna-se impossível afirmar que “artworks are determined objectively in themselves without regard to their reception” (ADORNO, 2006, 136) – pois esse *in themselves* subtrai à obra a imprevisibilidade da “emergência” que caracteriza o seu lançamento à recepção.

No que tange à dotação de cientificidade à improbabilidade do existente, outra convergência entre as humanidades e as ciências da natureza veio de teorias sistêmicas que analisavam o estabelecimento inicial e a permanência no tempo de funções “universais” e dos fatos que elas vão seguidamente produzindo. Função “universal” é, mais uma vez, aquela cujas leis permitem a eclosão da heterogeneidade e da diferença. Assim como a “visão” é, para a zoologia, uma tal função (pois ela permite a formação de inúmeros aparelhos visuais diferentes em espécies diferentes), a “ficção” é, para Iser, uma função semelhante. A sua proposição da ficção como fato antropológico Iher permite ler a sucessão de formas ficcionais historicamente predominantes (da *performance* oral ao drama, da literatura ao cinema) como a substituição consecutiva de técnicas que, malgrado as suas diferenças, exerceram uma mesma função. Isso extrapola a letra de Iser, mas não a trai; enquanto “teoria sistêmica”, a sua antropologia literária nos permite entender a sucessão das formas ficcionais como variações na condução da função genérica de “produção de realidades alternativas” à realidade atual.

O ficcional não reitera o existente: ele permite vê-lo de um modo novo ao “selecionar” e “combinar” elementos do real “autoindicando”, ao mesmo tempo, a sua própria condição ficcional. Na condição de “produto”, o ficcional se dissocia ontologicamente do real, a sua *aparência* de realidade sendo uma atualização contingente do imaginário do leitor produzida pelos estímulos do texto – que produz no leitor uma *impressão* de facticidade. O fictício é lido *como se* fosse real: “Sua ‘facticidade’ portanto não se funda no que é, mas naquilo que por ele se origina.” (ISER, 1996b, 20) A aparência de realidade emerge *na leitura* a partir dos elementos do texto: como isso não é próprio apenas à literatura, a escolha do termo “fictício” sugere que Iser procurava expandir a sua teorização do literário-enquanto-função para além dela. Anteriormente ao seu surgimento e

paralelamente à ascensão e declínio da sua centralidade sistêmica, outras formas ficcionais cumpriram a mesma função de produção de “realidades alternativas”: podemos pensar a história das mídias como a sucessiva emergência de “atratores” que organizaram a feição global da função-ficção sem eliminar outras possibilidades simultaneamente presentes: a literatura é contemporânea ao cordel, ao cinema, aos quadrinhos e à televisão, que funcionam como “atratores” diferentes em meio a *discourse networks* diferentes.

Abordagens sistêmicas, que demonstram a compatibilidade epistemológica entre as ciências da natureza e as humanidades em “1970”, são ainda as de Luhmann e Wallerstein. Em Luhmann, a “estabilização do improvável” se dá pela permanência das funções que dão origem a cada um dos sistemas sociais autônomos, funções que, ainda que datáveis historicamente, se caracterizam pela sua capacidade de prosseguimento no tempo: “the orientation toward specific functions [...] catalyzes the formation of subsystems that dominate the face of society. [...] functions can serve as evolutionary ‘attractors’.” (LUHMANN, 2000, 133-4) Essa tese absorve o *motto* descritivo dos estudos da complexidade ao apontar que, uma vez estabelecidos, os “subsistemas” determinam – por *feedback* – os desenvolvimentos subseqüentes da sociedade. Tal teoria não tem uma vocação totalizadora ou universalizante; ela não pretende descobrir “a unified meaning behind society [...] by deriving societies from the nature of man, from a founding contract, or from an ultimate moral consensus. [...] What ultimately characterizes society [...] manifests itself on the comparability of its subsystems.” (LUHMANN, 2000, 134) A idéia da “comparabilidade” vem da noção de que a sociedade é a articulação sincrônica de um conjunto de subsistemas em permanente interrelação. Qualquer tentativa de síntese dessa articulação implicaria na indicação de uma centralidade gestora; ao invés disso, para Luhmann “The unity of society is [to be] sought [...] in *the emergence of comparable conditions* in systems as diverse as religion or the monetary economy, science or art, intimate relationships or politics – despite extreme differences between the[ir] functions and operational modes.” (LUHMANN, 2000, 2) Um sistema não tem ascendência sobre os demais, pois, ao se dispor como *ambiente* dos outros sistemas, ele não pode determinar os acontecimentos internos a eles, mas sim influenciar a sua autoprodução através da “irritação” recíproca. Não há, pela teoria de Luhmann, *uma* racionalidade ou *uma* “consciência” a dominar o sistema (sequer existe apenas *um* sistema), assim como não

existe “lei geral” a governá-los. Em permanente movimento, os sistemas sociais não possuem “essência”, resultando da emergência, historicamente datável, de estruturas que, apesar da improbabilidade do seu surgimento, permaneceram no tempo e passaram a determinar a autopoiese social.

Assim como Luhmann, Immanuel Wallerstein também utiliza o termo “sistema” programaticamente. A ordem, fenômeno emergente, é um efeito da própria estabilização do sistema: sem uma centralidade de referência (a funcionar como um “atrator” para o seu processamento) o sistema simplesmente se desintegraria. O caráter contingente da formação dos sistemas históricos é, aqui, um pressuposto lapidar, o que permite que ele explique a ascensão do capitalismo europeu no século XVI da seguinte maneira: “By a series of accidents – historical, ecological, geographic – northwest Europe was better situated in the sixteenth century to diversify its agricultural specialization and add to it certain industries [...] than were other parts of Europe [and] emerged as the core area of this world-economy” (WALLERSTEIN, 2000, 86). A explicação causal é transferida para a co-determinação recíproca de um número grande de fatores, cada um deles disposto sob condições historicamente contingentes; vista retrospectivamente, a ordem que emergiu desta constelação de elementos parece altamente improvável. Interessa notar como a total e constante interrelação entre os elementos componentes do sistema-mundo deslegitima a sua separação analítica:

the economic, the political, and the social or sociocultural are not autonomous arenas of social action. [...] the intermeshing of constraints, options, decisions, norms, and “rationalities” is such that no useful research model can isolate “factors” according to the categories of economic, political, and social, and treat only one kind of variable, implicitly holding the others constant. [But] there is a single “set of rules” or a single “set of constraints” within which these various structures operate. (WALLERSTEIN, 2000, 134)

Este entrecruzamento dos campos parece distanciar Wallerstein da teoria dos sistemas de Luhmann, para quem a autoreferencialidade e autoimanência dos sistemas permite apenas a sua irritação mútua. Mas tanto num como noutra a permanente oscilação entre a variabilidade e a obediência a padrões caracteriza a imanência das ordens historicamente contingentes. O existente determina as disposições do devir; daí que, na citação acima, o termo “racionalidades” tenha aparecido entre aspas: a razão não é “livre”, sendo pautada pelas constrições do existente e do circunstancialmente possível. Por isso as

transições históricas recebem o verniz da emergência: ao passo que momentos de “estabilidade” são aqueles em que as instituições conseguem modificar-se preservando um quadro geral de continuidade, as “transições” vêm da falência dessa capacidade: “in the process of ‘transition’, precisely because of the breakdown of [this set of self-moving, self-reinforcing institutional] structures, the real historical choices are wide and difficult to predict.” (WALLERSTEIN, 2000, 146-7) Não é dado aos agentes “escolher livremente” o que fazer, pois, no momento da bifurcação, não há um número infinito de opções a seguir (as disposições vigentes não são revogadas de imediato), e sim um aumento das alternativas possíveis. Trata-se de um rearranjo, de um novo “encaixe” que não será propriamente “escolhido” ou “planejado”, mas sim “encontrado” pelos agentes em suas buscas de pequeno e longo prazo.

O tempo causador dos eventos e as suas conseqüências para a observação

Voltemos ao tema da observação, que nos ocupava ainda há pouco. Uma das contribuições que Alain Badiou lhe oferece está na sua distinção entre a multiplicidade imanente a uma “situação” e a operação pela qual a situação é interpretada. Heterogênea à imanência da situação, a interpretação trabalharia com regras próprias, que tenderiam a se repetir indefinidamente: a interpretação tende a seguir encontrando na situação aquilo que é capaz de encontrar, de acordo com o tipo de operação que é capaz de empreender. Mas pode acontecer que ela seja transformada por algo – um “singular” – que venha perturbar a sua continuidade: algo que, apesar de presente na situação, não seja inicialmente computável pela “conta” que identifica os seus elementos – mas que, num dado momento, passa a impor a necessidade da sua própria computação, levando à modificação da operação que produz a “conta”. Um “evento” pode, assim, alterar não apenas a percepção de uma situação em particular como também os padrões de interpretação das situações *em geral*, residindo neste poder a sua relevância histórica.

Numa distinção inicial, Badiou postula a existência, nas “situações”, de elementos que não são computados entre os seus termos (e que desse modo “não existem” para a interpretação) e de elementos que são atribuídos às “situações” sem serem, de fato, por ela “apresentados”. Os primeiros seriam “apresentados” pela “situação”, mas não “representados” pela “conta” que estabelece os termos da sua leitura; os segundos seriam

“representados” pela “conta”, apesar de não integrarem a “situação” a que ela se refere. Na terminologia do filósofo, “*normal* [is] a term which is both presented and represented[;] *excrecence* [is] a term which is represented but not presented[;] *singular* [is] a term which is presented but not represented.” (BADIOU, 2007, 99) Se fizermos uma transposição dessa terminologia para os tipos conceituais que identificamos em “1800”, um caso de “excrescência” seria a “excepcionalidade” da arte em seu impacto formador sobre o receptor, que é mais claramente “representado” pela “conta” que a descreve do que “apresentado” *de fato* na situação descrita; por sua vez, exemplo de “singularidade” seria o indivíduo em seu contato com os fatos artísticos, que é apresentado na situação mas é representado apenas como “boa comunidade” ou como “lugar-doxa” (e não por uma operação que o compute *enquanto tal*). A partir destes termos, Badiou faz uma reflexão, de cunho político, sobre a história: “The form-multiple of historicity is what lies entirely within the instability of the singular; it is that upon which the state’s metastructure has no hold. It is a point of subtraction from the state’s re-securing of the count.” (BADIOU, 2007, 174) O singular, não-computado, pode desestabilizar a tranqüilidade da interpretação normal do sistema: o não-visível tem o poder de transformar imprevisivelmente a interpretação da realidade, o que é transformar a própria realidade.

Mas em dois pontos esta filosofia do evento se dissocia daquilo que viemos apresentando: 1) nela, a “conta” que articula a leitura da “situação” trabalha com os elementos que são nela *encontrados*; 2) há uma dissociação forte entre história e natureza, a ponto de se postular que a natureza seria o território por excelência da total “normalidade”, em que o que é apresentado é também representado e vice-versa: “there is no event save relative to a historical situation.” (BADIOU, 2007, 179) Para a ciência de “1970”, ambos os pressupostos são questionáveis. O segundo não reconhece a similaridade possível entre os processos históricos e os processos naturais: não seria possível comparar os modos de produção de um e de outro; não seria a *onipresença da história* a grande novidade conceitual da ciência de “1970”? Por sua vez, o primeiro se fragiliza ao apostar no dado já disponível e não na mutabilidade dos sistemas; no encontro daquilo que lá já estava e não na emergência do novo: um evento é aquilo “que passa a ser percebido” (e que por isso passa a “existir”) ou aquilo que simplesmente não existia anteriormente?

O novo não é (ou não é apenas) o efeito de uma conta. A conta é o modo como ele alcança efetividade sistêmica no plano da observação e interpretação – o que, entretanto, nada diz sobre a sua gênese. A distinção radical entre natureza e história é motivada, em Badiou, pela vocação política da sua filosofia, que se torna nítida na descrição da observação que detecta *a posteriori* o acontecimento do evento: esse ato, como uma forma de ação, é denominado de “intervenção”:

I term *intervention* any procedure by which a multiple is recognized as an event. [...] However, [s]carcely has the decision been taken than what provoked the decision disappears in the uniformity of multiple-presentation. This would be one of the paradoxes of action: [...] what it is applied to [...] finds itself, by the very same gesture which designates it, reduced to the common lot and submitted to the effect of the structure. Such action would necessarily fail to *retain* the exceptional mark-of-one in which it was founded. (BADIOU, 2007, 202)

O paradoxo do reconhecimento estaria na impossibilidade da “intervenção” em reter, em si, a unicidade do evento que a teria originado. Esse paradoxo é político-hermenêutico, pois o que se coloca é a aporia, bem conhecida pelo pensamento pós-1968, da necessidade de elaboração de uma *atribuição* (de palavras às coisas) que, sabe-se de antemão, jamais fará jus ao acontecimento que a motivou. O “evento” é compreendido como um momento rápido, que se apaga quase tão-rápido vem à luz, mas cujo acontecimento impõe a transformação dos modos correntes de compreensão da atualidade. Não por acaso a “intervenção” é dramatizada pela inevitabilidade da “decisão” envolvida no ato de “nomeação”, que *constitui* o evento enquanto termo pertencente a uma situação: é da “nomeação” que advêm as conseqüências do evento, e não de algum em-si que lhe teria sido próprio (BADIOU, 2007, 203). A ênfase não recai sobre a atribuição de realidade ao evento (que é tomada como condição necessária para a nomeação), mas sobre as conseqüências práticas da “decisão”, feita *a posteriori*, que determinará o modo futuro de pertencimento do evento à “situação”. Esta dinâmica da atribuição preserva alguma semelhança com a prática científica, pois apenas a *decisão* de que as formas das nuvens são um problema científico pode levar à invenção de uma ciência para explicá-las. Mas apenas na política a “nomeação” decide a própria *existência* dos fenômenos, acarretando implicações sobre o devir da “situação”. É pelo seu caráter político que, em Badiou, a nomeação do novo é “ilegal”, por não se submeter aos pressupostos de leitura do quadro

imaginativo disponível: “nomination is essentially illegal in that it cannot conform to any law of presentation.” (BADIOU, 2007, 205)

Ainda que sejamos simpáticos a esta proposição hermenêutica, a questão persiste: o que teria a “decisão” a dizer sobre a gênese do evento? Aparentemente, não muito; neste ponto, a ciência de “1970” parece indicar caminhos mais claros. Pensemos no novo como uma diferenciação da ordem a partir da ordem, e exemplifiquemos tratando o sistema da arte como um campo particularmente sensível à sua presença – um campo, talvez, movido pela emergência contínua do novo, mas de um “novo” cuja recorrência sistêmica só pode ser compreendida se entendermos a novidade como uma rearticulação da preexistência, e não como a novidade “em absoluto”. A preexistência, pelo vocabulário que viemos ensaiando, está ligada a “ordens” e “estruturas”, o que ocorre também no sistema das artes – onde elas são representadas pelo público e pelo quadro institucional específico a cada uma delas. A arte não escapa à axiomatização (e à institucionalização), e sabemos o quanto insistir no contrário faria apenas localizar a sua gênese numa “subjetividade pura”, lida “em negativo” quanto à pragmática social: afirmar que a subjetividade “se apaga” durante a produção da “obra” vem da vontade de preservar a “autonomia” (da arte e do artista) dissociando as obras do controle pela subjetivação, o que leva ao paradoxo da obra como uma produção “objetiva” da subjetividade (apesar de produzida por um “sujeito”, ela seria “idêntica a si mesma”). Um verdadeiro *tour-de-force* é necessário para dissociar a arte dos circuitos sociais que, muito concretamente, dão forma à sua produção e disseminação; em direção inversa, podemos buscar uma teoria do novo que situe a sua gênese num plano terreno, alheio à mitificação do fato (da obra como “objeto auto-imanente”) e da sua produção (pelo “artista-gênio”). Este não seria um ganho pequeno da assimilação da ciência de “1970” pela filosofia da arte.

Para ensaiarmos esta busca através de um exemplo, podemos voltar à parada de sucessos americana em 1965 para entendermos, com Greil Marcus, o quanto *Like a rolling stone*, de Bob Dylan, foi um *novo* produzido dentro de uma ordem que o agregaria como um de seus elementos. Geneticamente nova, a sua novidade existiu apenas enquanto evento sistêmico.

Ao longo de dois dias de gravação, *Like a rolling stone* foi concretizada uma única vez. Ela não havia sido previamente ensaiada, pois a banda era composta por músicos

convidados especialmente para aquela sessão. Dylan sequer chegou a orientá-los, pois o que houve foi o seguinte: certo dia ele recebeu em sua casa o guitarrista Michael Bloomfield e o apresentou à composição; após alguma conversa, pareceu a Bloomfield que ele havia entendido, *grosso modo*, o que Dylan esperava que a canção se tornasse. No dia inicial das gravações eles vão juntos ao estúdio, mas, para sua surpresa, Dylan pede que Bloomfield instrua a banda sobre o que fazer – o que para o próprio Bloomfield em parte ainda era um mistério. Dylan não discutiu a composição com nenhum dos músicos presentes, deixando que ela fluísse, por tentativa e erro, sob a direção do produtor – e ao longo de dois dias ela foi “encontrada” apenas uma vez.

O peso das circunstâncias foi enorme. O guitarrista Al Kooper foi chamado apenas para assistir às sessões; a composição não estava se encaixando e o produtor Tom Wilson decidiu mudar o organista para o piano. Kooper, então, disse a Wilson que teria uma boa solução para o órgão e pediu para participar da gravação, mas ele sequer era um organista – mas neste exato momento Wilson foi chamado ao telefone e não teve tempo de dizer “não”. Kooper se sentou ao órgão; quando Wilson voltou e o encontrou lá, ao invés de chamá-lo de volta ele cedeu à brincadeira e o deixou fazer a sua experiência: o resultado foi que a participação de Kooper acabou sendo decisiva para a versão final da canção.

Em *Like a rolling stone* a “composição” foi, na verdade, um evento em curso. Pode-se dizer que ela sequer foi uma composição; mais adequado seria pensá-la como a concretização de um processo em que uma letra e uma melodia (ainda sem andamento definido) foram conduzidas ao seu acontecimento pleno numa forma que, em nenhum momento anterior à reunião da banda, havia sido de fato imaginada. As diferenças entre as suas versões são gigantescas; no único momento em que a canção é levada a cabo em sua duração total (ditada pela letra) e em sua intensidade máxima, o sucesso do *take* não resultou de qualquer planejamento prévio. *Like a rolling stone* aconteceu *em ato*, como depõe Kooper: “I tried to stay out of Bloomfield’s way [...] because he was playing great stuff. [...] I didn’t want to step on that [...] coming out of the chorus. [...] The other places, I had room to play, because Michael was not playing lead in those places: in the chorus”. (MARCUS, 2006, 117) Atabalhado, o relato torna plausível o modo *narrativo* com que Greil Marcus *reencenou o acontecimento* da canção. Ao contrário da prática analítica para a qual uma “obra” é um objeto pronto, acabado, fechado em sua “totalidade”, Marcus decidiu

narrar a gravação da versão bem-sucedida de *Like a rolling stone* como um acontecimento em curso: “every instrument shoots out a line that leads to another instrument, the organ to the guitar, the guitar to the voice, the voice to the drums, until nothing is discrete and each instrument is a passageway. You cannot make anything hold still.” (MARCUS, 2006, 97-8) Sob esse ângulo a canção pouco se assemelha a uma “obra” (“totalizada” por um “conceito imanente”?) produzida por um “sujeito-criador” – quem teria sido ele, no trabalho coletivo daquele grupo de pessoas que ergueu, a custo, os seis minutos e trinta e quatro segundos que dura a canção?

O acontecimento tem início: “Like a waterway opening, the organ comes in to stake its claim on the song halfway through the first verse. [...] The song is under way, the ship is already pitching, and the high, keening sound Kooper is making, pressing down on a chord as it streams into the song, is something to hold onto.” (MARCUS, 2006, 115) O órgão de Kooper é “algo a que se agarrar”: ele, que sequer deveria estar ali, torna-se o “atrator” a guiar um processo que vinha falhando consecutivamente e que iria falhar muitas outras vezes naqueles dois dias. No momento em que a canção começa a ganhar corpo, é o órgão quem conduz o processo, mas ele não é forte o suficiente para conduzi-la a seu destino: “In the fourth verse, everyone’s timing is gone. [...] Everyone is fighting to get the song back – and it’s the words that rescue it.” (MARCUS, 2006, 128) A voz traz a canção de volta a si, possibilitando que ela chegue a termo: “‘Like a Rolling Stone’ stays in the air. That’s its challenge to itself: to stay up for six full minutes, never looking down.” (MARCUS, 2006, 104) Como acontecimento, *Like a rolling stone* não é uma obra, “[it is] the territory the song itself has opened up” (MARCUS, 2006, 130); geneticamente, na condição de “evento”, ela é uma materialização do improvável:

had circumstances been even slightly different – different people present, a different mood in the studio [...] – the song might never have entered time at all. [...] “Like a Rolling Stone” is a triumph of craft, inspiration, will, and intent; regardless of all those things, it was also an accident. [...] Except on a single take [the musicians and the singer] are so far from the song and from each other it’s easy enough to imagine Bob Dylan giving up on the song[;] in moments [it is] easier to imagine that than to believe that the record was actually made. [...] That is what makes an event, after all: it can only happen once. Once it has happened, it will seem inevitable. But all the good reasons in the world can’t make it happen. (MARCUS, 2006, 224-5)

Geneticamente, *Like a rolling stone* foi obra da decisão e do acaso: um não se sobrepôs ao outro. Na comparação com esta narrativa da gênese, a teoria do novo de

Badiou ainda se dedica paradigmaticamente à “obra”, i.e., ao fato acabado e disposto à apreciação, autônomo e autoimamente por excelência. Mas ao atinarmos para a sua produção, *Like a rolling stone* pede por uma apreciação que não inclua a “obra” como pressuposto teórico: não havia uma notação ou idéia estabelecida de antemão quanto ao seu acabamento futuro. Ela foi uma *performance*, concretizada e tornada pública através da exploração do estúdio de gravação como *instrumento* (e não apenas “local”) de produção. Em contraste com a notação (que prevê a obediência futura ao acabamento firmado no presente, a-temporalizando a composição ao dissociá-la da interpretação que, ela sim, estaria lançada à contingência do tempo), a gravação é tanto memória quanto acontecimento: “[recording] makes possible the manipulation or assembly of sound [...] in an empirical way [...] through listening and subsequent decision making.” (CUTLER, 1993, 33) A técnica da gravação absorve o momentâneo, anulando a autoridade da composição sobre a interpretação. Sobre a música que explora esta técnica (e poucas não o fazem atualmente), é ilegítimo dizer que “scores are not only almost always better than the performances, they are more than simply instructions for them; they are the thing itself. [...] only through them does the work become autonomous from its genesis: that explains the primacy of the text over its performance.” (ADORNO, 2006, 100) Este padrão de historicidade divide a história de um fato artístico entre os momentos, que se tem como essencialmente heterogêneos, da produção e da interpretação, hierarquizando a relação entre um e outro e fazendo remeter à “fonte” (à “autoria”) o padrão correto de medição do “desvio”. Mas no estúdio de gravação nada existe “*in itself*”; em seus processos nada está “*autonomous from its genesis*”. Na gravação, o momento curto da gênese é eternizado no registro técnico:

the actuality of performance is not lost, but is freed from time. [...] recording is a medium in which improvisation can be incorporated[; it] is a medium of *composition* for *performers*. [...] A personal vision is no longer the necessary mediator between composition and realization. [...] a recording studio [is] a medium which encourages collective work, and particularly collective composition. (CUTLER, 1993, 35)

Na gravação, o “artista” se dilui, a “composição” se dilui, desnudando-se a historicidade da “obra” como processo – o que é sabido pelos apreciadores do *jazz*, gênero que continuamente registra e destaca as diferenças mínimas entre improvisações consecutivas. Entendido como processo, o novo não é, portanto, apenas um produto de uma

“conta” que, num dado momento, passa a incluir elementos anteriormente não-vistos – como Badiou gostaria de sugerir.

Ainda assim, se considerarmos exclusivamente o momento em que a observação se torna autoconsciente – se tomarmos a observação, e não a gênese do evento, como o corte a partir do qual a análise opera – então a proposição de Badiou recupera a sua relevância. No plano da observação, a dinâmica temporal da sua teoria do evento é pautada pelo lapso entre a eclosão do evento, a sua “nomeação” e os eventos subsequentes produzidos pela nomeação. Esta perspectiva fertiliza a apreciação da presença de *Like a rolling stone* no tempo: a canção, que já era conhecida de cor pela platéia *tão-logo* começou a ser executada em público (MARCUS, 2006, 9), acabou por destruir as carreiras de uma geração anterior de compositores (“there is no overstating how terrified these great writers were of Bob Dylan” (MARCUS, 2006, 137) ao passar a ditar, subitamente, o rumo que a música *pop* deveria tomar – ao ditar o modo pelo qual o universo *pop* seria observado ou (no vocabulário de Badiou) os termos pelos quais a sua “conta” seria operada. Assim funciona a temporalidade ditada pela “contabilização” sucessiva de eventos diferentes, vindos na esteira de um evento primeiro (a própria *Like a rolling stone*). Após a sua gravação no estúdio, a *segunda* historicidade que a canção alcançou em 1965 esteve na sua “nomeação” como evento, implicada tanto na sua absorção bastante especial pelo público quanto no terremoto que ela provocou no cenário musical a que pertencia. Se tivermos em mente quão prosaico era aquele cenário, quão atrelado ele era aos hábitos, aos gostos e às vidas comuns e quão pouca “sofisticação intelectual” ele manifestava enquanto sistema, perceberemos que mesmo esta banalidade não eliminava a sua complexidade. A atribuição de “simplicidade” às rotinas sociais, tão cara a “1800”, é, na verdade, uma simplificação do pensamento, que por ela passa a “operar” ou “manusear” facilmente a realidade – ao mesmo tempo em que a falseia.

O *novo* que *Like a rolling stone* inaugurou adquiriu a sua importância específica apenas no quadro sistêmico em que encaixou. O evento “Like a rolling stone” não foi apenas um produto do acaso, mas também a relação específica que o acaso estabeleceu com a *ordem* correspondente, ao se encaixar na parada de sucessos – o *Top 40* – concatenando-se a eventos que, extrapolando o universo *pop*, integravam-no ao panorama social difuso: “‘Like a Rolling Stone’ was [...] an event: not the event of its commercial release, or even

the event made when it reached the public at large, but event of the drama generated by the performance itself. And it was such an event that it joined with the other events that made its time.” (MARCUS, 2006, 34) Se é essa a historicidade própria ao evento – entre a improbabilidade da sua gênese e a sua intervenção na ordem preexistente – não se pode compreender a história (ou “História”) como algo “sedimentado” nas obras de arte. “Processo”, “curso”, “dinâmica”, na arte “urbana” a história não se cristaliza: ela passa irreversivelmente. Bach continua a ser *ensinado*, enquanto Itamar Assumpção vai desaparecendo com o passar das horas; se *Like a rolling stone* continua presente até hoje, é porque se trata de outra – de outras, de várias, de muitas – “Like a rolling stones” e não da “transcendência no tempo” de uma obra “original”. A canção que existiu durante alguns meses em 1965 é irrecuperável como acontecimento e experiência, a sua reconstituição cabendo à historiografia, à biografia e à filologia – que não oferecem, afinal, reconstituição alguma.

Política – e emergência?

Para “1970”, o tempo é uma massa densa a transformar continuamente os fatos e as situações. A sua medição não obedece a qualquer cronótopo fabricado: o tempo é medido pelos seus efeitos, que se farão presentes haja ou não a participação do observador. Mas isso não significa que o observador não seja decisivo...

Ao centrar o foco sobre a observação (entre a “contabilização” e a “nomeação”), Badiou denomina de “fidelidade” a “intervenção” política que define o pertencimento de um evento a uma “situação”, fazendo dele uma referência necessária para a observação futura do campo político: “fidelity is the apparatus which separates out, within the set of presented multiples, those which depend upon an event. To be faithful is to gather together and distinguish the becoming legal of a chance.” (BADIOUS, 2007, 232) No acontecimento do evento abre-se uma possibilidade a que se fará jus apenas mediante uma “fidelidade” que, mesmo sabendo-se incapaz de preservar o evento “tal como ele foi”, esforça-se em estar à altura da “denominação” que ela mesma lhe conferiu – e que não se pode deixar apagar, sob o risco do esquecimento do evento e da perda da oportunidade histórica que ele representou. A razão judicativa age e intervém sob a motivação de uma “fidelidade” não-racionalmente motivada: ela é uma “fidelidade” ao acontecimento, e não a qualquer

estrutura organizada de pensamento; ela vem de uma reação impulsionada pela *percepção* e pelo *afeto*, ao passo que a *intelecção*, *a posteriori*, reorganiza a sua leitura do evento e a leitura que a fidelidade fomenta do mundo.

Tal descrição da “tomada de posição” deveria, porém, cotejar a gênese íntima do político, explicando como ocorrem aqueles processos que, genericamente, denominados de “percepção” e de “afeto”. Pela ciência de “1970”, a gênese individual do político estaria dissociada do juízo e da ação, funcionando numa temporalidade evolutiva, geológica, química... Poderia então a relação entre arte e política, tão cara à autonomização da estética como disciplina filosófica em “1800”, ser pensada sob o paradigma da complexidade? Como acontecimento individual-coletivo, de que maneira a relação entre arte e política funciona dentro dos sistemas sociais em seu funcionamento rotineiro – funcionamento que, em sua banalidade, não elimina a diferenciação e o surgimento do novo? Tal seria não uma política *da* banalidade, mas *na* banalidade: como ela se efetivaria nos planos da observação e da ação individual? É possível pensar a consciência e a ação historiograficamente, mas fora de qualquer relação necessária com a “interpretação” e a “História”? Estas questões demandam a passagem ao capítulo seguinte – onde respondê-las será tentar comprovar a originalidade de “1970” em relação à episteme anterior.

“1970”: Percepção-comunicação, Arte-etologia

Ao final do capítulo 2, dissemos que a tipificação do panorama conceitual que moldara a política-epistemológica-poética-etologia de “1800” (com o delineamento dos “tipos ideais” da “boa comunidade”, do “poético”, da “função-gênio” e do “lugar-doxa”) nos permitiria “controlar os termos do nosso experimento”. Com isso queríamos sugerir que aqueles “tipos” nos dariam referências estáveis, pelas quais poderíamos, comparativamente, objetivar manifestações de padrões *novos* de pensamento – indícios de uma nova episteme estética, política e científica. Identificamos a dinâmica que a relação entre arte e política recebeu em “1800”; agora, observaremos como esta mesma dinâmica pode receber descrições e explicações diferentes em “1970”, num deslocamento forte das suas premissas anteriores. A arte-política de “1800” é reconfigurada a ponto de se tornar quase irreconhecível: a sua releitura corresponde, no limite, à inauguração de um novo complexo de questões.

Enquanto o capítulo 3 abordou o universo dos objetos, dos processos e dos acontecimentos, na esteira daquelas proposições este capítulo buscará, em “1970”, modelos que descrevam como a arte integra e inaugura sistemas de relações. Este é um capítulo temático, que tentará renovar epistemologicamente o tema das relações entre arte e política *preservando* algo da sua colocação por “1800”: a relação entre percepção, afeto e razão, a experiência da arte como elemento de transformação da relação do sujeito com o mundo-da-vida, o caráter institucional e transformador da arte, a sua atuação na formação individual e na formação de comunidades – estes tópicos não apenas deram à arte um estatuto filosófico próprio dois séculos e meio atrás, pois eles continuam atuais. Esta constatação nos faz procurar modelos que, a partir do cotejo das condições empíricas de circulação e recepção da arte, descrevam, tal como buscava fazer o modelo schilleriano, os processos que provocam (num receptor individual ou num público extenso) impactos momentâneos e efeitos permanentes. Algo do equacionamento kantiano-schilleriano do

impacto sócio-político da arte será, pois, mantido aqui, ainda que reequacionado num diálogo com teorias recentes da mente, da consciência e da linguagem, que nos ajudarão a reformular a descrição dos processos mentais – entre a *percepção* do fato artístico e a *comunicação* por ela motivada – que caracterizam a experiência estética.

Na “impureza” de fatos e experiências que são sempre simultaneamente singulares e coletivas, tudo são relações: a obra, a observação, o juízo... Como dissemos no capítulo 2, teremos a ambição, a partir de agora, de discernir modelos descritivos desvinculados de crenças e valores específicos e comunitariamente compartilhados, fugindo ao espelhamento da arte a expectativas estéticas precisas. Para tanto, nos apoiaremos com insistência em teorias que sequer tomaram a arte como paradigma-objeto – e que não poderiam, desse modo, se alinhar a qualquer arte em particular.

“Mente” e “consciência” (vs. “pureza”)

Para “1800”, o efeito estético era um evento mental que provocava as nossas “faculdades” de um modo peculiar: apenas problemáticamente a experiência estética revolvía a moralidade e a cognição. De cunho “espiritual”, a experiência estética não pertencia isoladamente aos domínios da “razão” ou do “entendimento”, sendo capaz de “acessá-los”, porém, de modo imediato ao driblar os estados “normais” da consciência. No legado histórico difuso alcançado por Kant, Schiller, Hegel e pelo romantismo de Jena, a arte seria concebida como um *factum* determinado por uma experiência mental que, em sua excepcionalidade, provocava uma “totalização” pela comunhão entre a obra, o sujeito e o mundo circundante. O *politicum* dessa totalização estaria em seu poder de “suspender” o indivíduo dos seus invólucros cotidianos – ela se dava, portanto, *contra* o contínuo social. Em sua “pureza” em relação ao contínuo, a arte adquiria um valor elevado.

Mas em “1970” o vínculo entre arte, subjetividade e “mundo” se tornará impuro. Se a experiência tem o poder de provocar, no indivíduo, efeitos de caráter permanente, ao trazermos para o primeiro plano as mediações que a constituem torna-se equívoca a descrição, pelos “tipos ideais” de “1800”, do trânsito que ela estabelece entre a percepção, a consciência e a linguagem. O “estado estético” schilleriano, por exemplo, fomentaria um retorno diferenciado do sujeito à realidade prosaica, o *politicum* dessa diferenciação estando vinculado à emergência, nele, de novos padrões de percepção e entendimento da

realidade. A *Bildung* permeava o campo paradigmático de “1800”: em seus efeitos permanentes, a educação *pela* arte alteraria a relação da subjetividade com o “mundo”. Por aí se vê que descrever como “espiritual” e “incomunicável” o momento curto da experiência estética (na sua descrição “mística”), apostando simultaneamente em seu poder de produzir no indivíduo efeitos permanentes, implicava pressupor o cotejo entre a brevidade do evento e os padrões estáveis – individuais e coletivos – de percepção (da arte e da realidade) e de pensamento (e comunicação) através da linguagem. Desde Kant e Schiller, portanto, é nalgum lugar *entre* a percepção e a comunicação que a arte, à sua maneira, acionava a mente e a consciência: pois sem isso ela não poderia provocar efeito permanente algum. Em “1970”, porém, a investigação do lugar da mente e da consciência no evento estético fará descongelar o seu estatuto de excepcionalidade, na medida em que cotejará a vivência cotidiana da arte, em seu processamento simultaneamente social, cognitivo e institucional.

O que estamos a chamar de “mente” e “consciência”? Uma resposta pontual e uma resposta genérica nos são úteis. Genericamente, conceitos de “mente” e “consciência” estarão presentes nas proposições de autores que, cada qual à sua maneira (mas com pontos em comum), tentaram desfazer o vínculo histórico entre “mente” e “sujeito”. Trata-se, nessas proposições, de explicar a consciência a partir da vida mental pré-consciente, e não a partir das produções mentais que podemos, *conscientemente*, observar e descrever. Os produtos da “razão”, da “imaginação” e do “entendimento” (que são disponíveis à apreensão e análise pelo sujeito do conhecimento) desaparecem, portanto, como termos de referência.

Se é verdade que a – frequentemente rápida e a-racional – experiência estética produz efeitos permanentes, deve ser possível estipular alguma relação entre o caráter não-controlado do evento e a posterior formatação (relativamente controlada) da comunicação sobre a obra e a experiência: devemos explicar como o evento faz emergir, na consciência, produções mediadas pela linguagem (ainda que nem sempre controladas pelo indivíduo), dando origem a atos comunicacionais que se inserem num circuito socialmente condicionado. Há uma diferença essencial entre, de um lado, a emergência de produções conscientes propulsionada pela ação de estratos mentais pré-conscientes e, de outro, a inserção social da comunicação: pelos modelos que discutiremos, os efeitos permanentes

produzidos pela arte vêm justamente desta conexão da pré-consciência à consciência durante a experiência estética, em conjunto com comunicações *sobre* a arte que circundam o nosso contato com ela, e que ocorrem sob a mediação social da linguagem (do aprendizado e da memória): o entrelaçamento destes dois eixos produz “permanência” ao tornar-se construtor de “mundos”, revelando aí o seu componente pragmático.

Este é o rendimento genérico que procuraremos extrair da apropriação dos termos “mente” e “consciência” para o debate estético, através da leitura cruzada de Gilles Deleuze, Daniel Dennett, Richard Dawkins e Niklas Luhmann. O fato de que autores tão diferentes tenham apresentado preocupações e proposições convergentes faz suspeitar que estes temas pertencem, afinal, ao seu próprio tempo: a “1970”. Algo, portanto, da vocação historiográfica do capítulo 3 – em seu esforço de apresentação da nova episteme – terá continuidade aqui, e por isso optamos por tipificar, daqueles quatro autores, pontos em comum, em especial a vontade de pensar a consciência fora da moldura do “sujeito”, postulando a “subjetividade” como um fenômeno *emergente* da consciência: o “sujeito” nada mais seria do que a solidificação de recorrências que adquirem, com o tempo, a aparência da essência. Outro ponto em comum esteve em que, ao analisarem a passagem da percepção à enunciação, eles localizaram na codificação da linguagem a estabilização do juízo, investigando a maneira como a percepção do objeto estético estimula a comunicação a seu respeito, assim como a maneira pela qual a comunicação sobre a arte estimula a produção de comunidades, convenções e instituições. Renova-se, com isso, a investigação empírica do trânsito entre a experiência estética e as formas de sociabilidade motivadas pela arte.

Ainda num plano genérico, uma consequência desses modelos para a filosofia da arte estaria na transição, que eles proporcionam, de conceitos de “obra” para conceitos de “relação”. “Obras” são “autoimanescentes”: plenas em si mesmas, elas preservariam uma existência autônoma à sua recepção, o que permitiu a tantos autores falar do impacto “da obra sobre o receptor” como uma via de mão única. Colocar em cena a atuação do “receptor” – como fez Jauss – transforma a “mão única” em “mão dupla”, mas na verdade uma “relação” é bem mais do que isso: nela, há uma plethora de elementos que inauguram, em cada contexto, processos de uma complexidade vertiginosa. A importância do contexto é total: pelo foco que orienta este trabalho, o *politicum* dos sistemas de relações está ligado

não apenas à obra que os catalisa, mas à potência de diferenciação que apenas *no contexto* ela adquire. Integrando e inaugurando sistemas de relações, a arte *participa* da formação de comunidades e de modos de vida individuais – ainda que ela nunca as “conduza”. Esta é, desse modo, uma visada apenas infielmente schilleriana.

Simultaneamente a esta tipificação de questões comuns, sempre que necessário faremos uma distinção conceitual entre “mente” e “consciência”, ou melhor, seguiremos a distinção utilizada por Daniel Dennett, tal como exposta por João de Fernandes Teixeira: para Dennett, a mente seria “apenas uma interpretação do que ocorre nos nossos cérebros e se manifesta na forma de comportamentos” (TEIXEIRA, 2008, 29), ao passo que a consciência, enquanto consciência-de-si, estaria ligada à “capacidade de sentir, deliberar, de saber o que se está fazendo ou até mesmo de sentir”. (TEIXEIRA, 2008, 67) Se a mente é uma “interpretação”, é porque não temos nenhum acesso direto à instância infra-consciente onde se originam comportamentos, enunciações, pensamentos, ações, afetos e decisões que são, eles sim, observáveis. O máximo que podemos fazer é observar os comportamentos e interpretar, a partir deles, os processos que os teriam engendrado, propondo modelos que expliquem o funcionamento da mente a partir das suas produções observáveis. Modelar o funcionamento da mente, na medida em que implica derivar do comportamento aquilo que o explica mas que com ele não coincide, pressupõe a ação interpretativa: a “mente” é, com isso, uma *construção teórica* cuja utilidade estaria em conferir coerência ao comportamento, postulando, a partir da sua observação, a atuação de padrões e estruturas pré-conscientes que o expliquem. Em sua valorização da *folk psychology*, tal denificação da “mente” como interpretação dos processos mentais pré-conscientes assume a impossibilidade – que, segundo Dennett, vai até onde a ciência alcança – de “localizar” ou “objetivar” no cérebro o modo de funcionamento da mente. Daí que a observação deva se colocar a meio caminho entre o cérebro e a linguagem: a “mente” abrange um domínio ao mesmo tempo biológico, psicológico e social (ela é corpo, história individual e inserção coletiva), o seu estudo demandando uma abordagem interdisciplinar.

Por seu turno, a “consciência” compreende as produções mentais a que temos acesso, ou seja, os “conteúdos mentais”. Entre eles se coloca o pensamento, assim como qualquer fenômeno consciente do qual o indivíduo se aperceba – como o medo, a surpresa, a satisfação, a ansiedade... Em todos eles a consciência é um *produto* da mente, e mais

adiante veremos como Dennett a descreve. Por ora, importa delimitar o emprego que faremos da sua distinção pontual entre “mente” e “consciência”: ela nos será útil ao nos permitir incorporar a filosofia da linguagem de Deleuze e algumas proposições de Luhmann a um universo comum de discussões, estabilizando um fio conceitual que nos permita percorrer, sob um único prisma, obras tão diferentes. Com isso não queremos homogeneizá-los, fazendo com que eles passem a dizer a mesma coisa: a utilidade da distinção dennettiana entre a mente como “interpretação” e a consciência como produto da mente está em permitir-nos encontrar, em Deleuze e Luhmann, *modos* semelhantes de colocar o problema das relações entre a percepção semântico-sensorial do fato estético, e o pensamento e a comunicação a seu respeito.

Política-epistemologia: primeiro relance

Voltemos à questão com que fechamos o capítulo anterior. A funcionar nas várias temporalidades da ciência de “1970”, a política pode ser situada entre a aceleração e a inércia das disposições afetivas, entre a percepção a-racional dos fatos e o juízo crítico, entre a invisibilidade das transformações lentas e a emergência súbita do novo. Sob o *métron* descritivo da complexidade, a política passa a agregar em cada indivíduo um emaranhado de elementos em relação permanente com estímulos vindos de todas as partes, fazendo com que a cristalização, nele, de manifestações da “razão judicativa” e da disposição para a “ação prática” não passem de epifenômenos de processos caóticos (e desorganizadamente conscientes) de presentificação do político, perdendo o *status* de referências políticas fundamentais. A política passa a se confundir com os cotidianos e os modos de vida nos quais ela *acontece*, em processos individuais-sociais que não podem – como qualquer sistema complexo – ser integralmente detalhados. É neste invólucro dos modos de vida que a arte e a política estabelecem relações comuns: é no processo de constituição de agentes, fatos, valores e expectativas, interrelacionados num mesmo campo, que se pode conferir à arte e à política (às artes e às políticas) uma relação de contigüidade.

A renovação das relações entre tempo e mudança em “1970” fomenta uma releitura do trânsito entre a consciência e a ação, sob o qual se poderia alocar a arte como fundadora ou participante de processos individuais ou coletivos de diferenciação política. O tempo é causador da mudança, que não mais se dá *no* tempo: ela é *produto* do tempo, cuja passagem

provoca, por si só, o acontecimento do novo: o tempo é um agente diferenciador, e não o meio “neuro” em que a história se desenrola. Esta autoprodução da mudança ilude a observação que, educada por parâmetros interpretativos rotinizados, tenderá a reconhecer o novo apenas *après coup*. Daí que, na teorização do político, a “tomada de consciência” e a “ação planejada” devam perder seu lugar paradigmático: em sua invisibilidade microscópica e contínua, sensibilidades e afetos densamente politizados vão se transformando antes mesmo de serem interpretados, subsistindo à margem da enunciação, do juízo, da racionalização.

A partir da autoprodução da vida mental pré-consciente, este capítulo abordará a passagem da percepção a-racional dos fenômenos à consciência e à enunciação, para investigar, a partir daí, as relações entre a consciência – já consciente-de-si – e os sistemas sociais de larga escala. Trata-se de discernir os modos pelos quais as individualidades são perpassadas pelo social, assim como os modos pelos quais o social se autoproduz numa miríade de subjetividades em permanente comunicação e determinação recíprocas: é sob esta perspectiva que desenvolveremos o objetivo geral de repensar o *politicum* das artes fora do espectro conceitual de “1800”. A percepção ocupa um lugar importante nesta discussão: obedecendo a uma constituição caótica – sendo a-racional e não (ou não ainda) motivadora de uma comunicação –, ela não é controlada pelo indivíduo: não há como prever quais serão os fatos que despontarão para a percepção (destacando-se de tudo o mais), assim como tampouco um indivíduo pode impedir que algo se destaque para ele perceptivamente (percebe-se aquilo que já está percebido, numa rapidez que escapa a qualquer controle). Percepções são também “incomunicáveis”, pois, como tais, habitam um estrato mental cuja “tradução” pela linguagem produz algo essencialmente diferente dele mesmo: no momento em que o indivíduo as comunica, elas já se tornaram algo diferente da sua condição inicial. Por fim, apenas uma quantidade mínima delas fomenta no indivíduo a sua “tradução” pela linguagem, neste processo que nunca é o da correspondência cristalina entre uma coisa e outra. Ainda assim, apesar da sua rarefação e pertencimento exclusivo a uma única consciência, a percepção abriga o impacto inicial do evento estético – impacto que a mobilizará com intensidade antes de suscitar a passagem à enunciação e à conceitualização.

Quando tal passagem acontece, já estamos na ambiência da linguagem, cujos enunciados, mesmo quando não controlados pelo emissor, vão estabelecer com a percepção relações de caráter problemático. Na linguagem inaugura-se um fato que é outro em relação à percepção que o teria motivado, ainda que a sua comunicação dê a impressão de que um e outro sejam homólogos. Mas ocorre que, uma vez proferidos, os enunciados inauguram os seus próprios circuitos de efetivação, que serão autônomos ao plano intra-subjetivo da percepção. Fenômenos da linguagem já não mais “pertencem” aos indivíduos em seus isolamentos relativos, sendo desde o início sociais. As percepções e os afetos coexistem com os enunciados em planos paralelos, ainda que em contínua interrelação: assim como os enunciados “retratam” afetos que lhes são heterogêneos, percepções e afetos são influenciados pelos enunciados com que se lhes interpreta – as palavras interferem na percepção. No trânsito entre a percepção e a enunciação instaura-se o terreno social difuso ao qual pertence a arte como potência de diferenciação, no *politicum* dos afetos que ela provoca – que fazem construir realidades, coisas e modos de vida, tensionando fatos, normas e valores.

Deleuze: emergência e variação, entre a percepção do novo e a vida formada

De Gilles Deleuze, leremos inicialmente *Lógica do sentido*. Mais tarde daremos também um salto a *Mil platôs*, para desdobrarmos e politizarmos aquilo que já teremos derivado, em germe, da obra anterior. Mas neste primeiro momento a nossa leitura obedecerá ao objetivo pontual de observar a proposição de um modelo que aloca a produção do “sentido” numa esfera virtual a regular uma dinâmica caótica: um modelo que descreve uma *ordem* produtora de solidez e perpassada pela variação, na convergência simultânea de uma gama de temporalidades distintas. Da percepção do *novo* ao seu congelamento em significados compartilháveis, Deleuze alavanca uma variabilidade de emergências do sentido que excedem a semântica e a fenomenologia, indo construir ativamente a realidade. Em meio à rarefação da sua terminologia, centraremos o foco nos trânsitos entre a emergência do novo e a variação do preexistente, para compreendermos o “sentido” como construtor e transformador de “mundos”.

Voltemos à nota preliminar: tomando por base as distinções de Dennett, observaremos o delineamento de teorias da “mente” e da “consciência” em *Lógica do*

sentido. Ambos os termos fogem, a princípio, à agenda de Deleuze, mas se os levarmos à sua filosofia eles revelarão o “sentido” deleuziano como um fenômeno *mental* que estabelece uma relação complexa com a linguagem, os objetos e a consciência. As semelhanças entre *Lógica do sentido* e a filosofia da mente contemporânea são consistentes: tal como Dennett, por exemplo, Deleuze quer elaborar um modelo de consciência que não seja feito à imagem da “razão”, do “significado” e do “eu”. Se ele refuta o termo “consciência”, é por rejeitar a sua acepção cartesiana, em seu atrelamento ao “sujeito” como centro de gravidade. Pois, tal como Dennett recusa a explicação da consciência através da observação introspectiva – a explicação do pré-consciente sob a investigação do já-consciente, do “verificável” enquanto substrato “fenomenologicamente dado” –, também Deleuze evita a artimanha utilizada por “just about every author who has written about consciousness[:] the *first-person-plural presumption*: Whatever mysteries consciousness may hold, *we* [...] may speak comfortably [about] the things we both find in our streams of consciousness.” (DENNETT, 1991, 67) Deleuze compartilha com Dennett a idéia de que as teorias da consciência não podem se alimentar do relato em primeira pessoa daquilo que o filósofo encontra já formado em sua própria consciência: sejam quais forem os seus níveis de sofisticação, observadores “have *no* privileged access to the nature or content of [their] conscious experience.” (DENNETT, 1991, 69) Por fim, em Deleuze como em Dennett a aparente coerência da consciência (em sua disponibilidade ao “olhar introspectivo”) não passa de um *efeito* do seu autofechamento sobre si mesma (sob a forma do “eu” que narra a sua estória): ambos explicarão a consciência como a sucessão de atualizações emergentes de uma vida pré-consciente que escapa à observação direta.

É por priorizar essa vida invisível da consciência que Deleuze rejeita o termo “consciência”: ele o faz por associá-lo ao privilégio historicamente concedido à “racionalidade” e ao registro introspectivo do universo mental. Mas no tipo de processo que interessa à sua “filosofia da mente”, o “sentido” – e não a *razão* – conectaria as coisas à imanência das subjetividades. De um lado está o real que, não-essencializado, é moldado pelo “sentido”; de outro, a instância em que (não necessariamente racional ou reflexivamente) se processa esse delineamento – e que propomos equivaler à “mente”. Propomos, em outras palavras, que o “sentido” deleuziano faça as vezes daquilo que Dennett denomina de “consciência”: desatrelado da herança do *cogito*, o “sentido” seria a

instância “livre” cuja análise revela a mobilidade caótica da vida mental. Mesmo que Deleuze remeta ao próprio “sentido” o poder de articular a linguagem e as coisas, não há como apagar, sob a ótica da pesquisa contemporânea, a mente-cérebro-consciência como o *lugar* onde tal articulação se processa (como o próprio Deleuze mais tarde aceitaria).

Sob este prisma, *Lógica do sentido* se dedica a modelar a estrutura a-racional e a-subjetiva de constituição do sentido que seria, em última análise, responsável pela constituição do “mundo” como universo de trocas e de co-pertencimento das subjetividades, dos enunciados e das coisas. Nessa estrutura localizamos o lugar preciso onde alocar a arte, apreciando a sua especificidade enquanto elemento formador das subjetividades, mas libertando-a de qualquer lugar ou função “superior”: uma tal função, na circularidade endógena que “1800” produzia entre códigos (estéticos) e programas (que previam o lugar social da arte), tanto mais pureza alcançava quanto mais longe a arte era colocada do sistema geral de trocas. Se, pelo contrário, conseguirmos pensar a arte *entre* os outros tantos elementos atinentes à formação das subjetividades – libertando-a da centralidade que lhe conferia o programa da *Bildung* – estaremos mais próximos de observar o lugar diferenciador que *qualquer* arte pode circunstancialmente ocupar na história de uma vida – de uma vida qualquer.

Como uma filosofia da linguagem, *Lógica do sentido* se apóia inicialmente sobre distinções finas entre o sentido e o significante e entre o sentido e o significado – entre o sentido e as proposições e o sentido e as coisas. Em contraposição às filosofias que tomam a semântica como referência paradigmática, ali o sentido “não se confunde nem com a proposição ou os termos da proposição, nem com o objeto ou o estado de coisas que ela designa, nem com o vivido, a representação ou a atividade mental daquele que se expressa na proposição, nem com os conceitos ou mesmo as essências significadas.” (DELEUZE, 1988, 20) Busca-se um conceito de “sentido” que não se pretenda uma “representação” das coisas (recusando o realismo epistemológico), que não coincida com os enunciados com os quais ele se relaciona e nem com o controle, a apercepção ou as projeções do “eu” que os enuncia.

Subtraído das instâncias de determinação oferecidas pela “coisa”, pela “linguagem” e pelo “sujeito”, impossível de ser “em si” objetivado ou decodificado (qualquer objetivação o poria sob o controle da linguagem ou da razão), o sentido tem, entretanto, o

poder de conectar palavras e coisas em relações de determinação recíproca. Mesmo que não coincida com a enunciação, ele tampouco existe fora dela. Paralelamente, apesar de ser um “atributo da coisa”, ele é dela autonomizado, adquirindo existência própria: tendo tido na coisa a sua “quase-causa” (um princípio de causalidade forte o suficiente para originar o sentido, mas fraco demais para estabelecer entre si e o sentido um vínculo permanente), o sentido vibrará na sua pulsação própria. Há toda uma imanência do sentido, que não pode ser afetado pelas proposições apesar de não existir sem elas; fronteira entre o universo da significação e a imanência das coisas, “Inseparavelmente o *sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas*. Ele volta uma face para as coisas, uma face para as proposições. [...] É, exatamente, a fronteira entre as proposições e as coisas. [...] É neste sentido que é um ‘acontecimento’.” (DELEUZE, 1988, 23) Ele é um “acontecimento” por corresponder à contingência de uma associação, não-necessária, entre a coisa e a linguagem. Deleuze estuda então a gênese dessa articulação – situada no campo *virtual* que gostaríamos de chamar de “mente” – e a permanência e a transformação de enunciados e coisas a ocorrer sob a sua regência – no campo formado pela “consciência” e pela comunicação. Ambos os processos nos interessam diretamente.

A gênese da expressão estaria na articulação circunstancial entre duas séries distintas: as do significante e do significado. Em Deleuze a divisão entre significante e significado complexifica a distinção entre a linguagem e as coisas, uma vez que, nos limites inaugurados pela articulação entre as séries, uma delas assumirá a função de significante e a outra de significado: as funções são determinadas, contingencialmente, no transcorrer da própria articulação, e pode ser que as coisas se coloquem como o significante em busca de um referente na linguagem, e não como um referente moldado pelo significante lingüístico. O sentido seria justamente a eclosão de uma articulação *qualquer* entre as duas séries; como acontecimento, ele inaugura uma combinação entre termos (das duas séries) “que não existem a não ser pelas relações que mantêm uns com os outros.” (DELEUZE, 1988, 53) Uma dada articulação entre significante e significado existe *naquela* relação, e apenas nela, o que significa que a relação não está (uma vez e para sempre) encarnada na coisa, registrada num enunciado ou sedimentada num sujeito: sempre *única*, uma eclosão do sentido compreende tanto a emergência de uma novidade quanto a renovação das disposições da “estrutura” (da “mente” que revolve as séries significante e significado).

O que provoca esta eclosão é o “elemento paradoxal”: o elemento mínimo (um “atrator”) que exerce a função contingente de motivador teleológico do sistema (numa teleologia do evento, e não “universal” ou definida *a priori*). A atuação do “elemento paradoxal” é motivada pelo constante “deslizamento” entre as duas séries, no “desnível” entre a série significante e a série significada: “uma das duas séries, precisamente a que é determinada como significante, apresenta um excesso sobre outra: há sempre um excesso de significante que se embaralha.” (DELEUZE, 1988, 42-3) O equilíbrio entre elas não é estável, mas sim “metaestável”, o “elemento paradoxal” sendo a instância que

não pára de circular nas duas séries. [O]s termos de cada série, [...] em si mesmos, têm um lugar *absoluto*, mas este lugar absoluto se acha sempre determinado por sua distância deste elemento que não pára de se deslocar *relativamente a si mesmo* nas duas séries. [A] instância paradoxal [...] falta a sua própria identidade, falta a sua própria semelhança, falta a seu próprio equilíbrio e a sua própria origem. (DELEUZE, 1988, 43)

É neste ponto que Deleuze passa a apresentar uma filosofia da diferenciação: ao deslizar entre as séries, o “elemento paradoxal” inaugura posições relativas, faz emergir ordens de relacionamento, dá origem a associações antes inexistentes. “Faltante a si mesmo” – tal como o atrator – o “elemento paradoxal” ou “diferenciante” é uma potência genética: “Ele é o princípio de emissão das singularidades.” (DELEUZE, 1988, 53) Potência genética, ele é pura afirmatividade, pura força de criação de acontecimentos – e apenas *a posteriori* pode-se saber qual é o estatuto do “sentido” a emergir em cada acontecimento específico, seja em relação às duas séries que o originam e que ele coloca em interação, seja em relação a si mesmo, i.e., à sua própria autocolocação e permanência no tempo. Em sua relação original com as séries do significante e do significado e em sua autocolocação como evento, serão duas as histórias do sentido, naquela que é a grande bifurcação de *Lógica do sentido* – que logo descortinará uma teoria da subjetividade, uma ética, uma teoria da percepção...

Há uma primeira história do sentido, correspondente à articulação entre as séries significante e significada produzida pela sua emergência. Por ela,

o significante é primeiramente o acontecimento como atributo lógico ideal de um estado de coisas e o significado é o estado de coisas com suas qualidades e relações reais. Em seguida, o significante é a proposição em seu conjunto, [a] significação no sentido estrito; e o significado é o termo independente que corresponde a estas dimensões, isto é, o conceito, mas também a coisa designada ou o sujeito

manifestado. Finalmente, o significado é a única dimensão da expressão, que possui [...] o privilégio de não ser relativa a um termo independente, uma vez que o sentido como expresso não existe fora da expressão; e então o significado é a designação, no sentido estrito. (DELEUZE, 1988, 40-1)

Não está claro que a passagem deva ser lida em sentido diacrônico. Pode ser que ela exponha três momentos subseqüentes das relações entre significante e significado, ou então que estas três possibilidades de efetivação aconteçam sincronicamente: o significante como a expressão ideal da coisa em sua “pura imanência”; o significante como a proposição ou o enunciado que remete à coisa-enquanto-conceito; por fim, a coisa como equivalente à designação que a designa (já não há mais imanência da coisa, mas sim a imanência de uma produção lingüística dona de vida própria). Propomos ler a citação como o relato da passagem progressiva de um estado a outro da relação entre significante e significado: da emergência de uma expressão que é “pura” em sua imediatez (produzindo o efeito de parecer revelar a coisa em sua imanência) à expressão que convencionou o estatuto da coisa, e daí à expressão que prescindiu da coisa – se pensamos em progressão, é por ser-nos difícil imaginar como o terceiro estado poderia não ser uma derivação dos estados anteriores (como no caso da metáfora tornada rotina ou de termos como “arte”, “poesia”, “duchamp” ou “mallarmé”, cuja utilização, tendo adquirido vida própria, parece prescindir da recorrência ao referente).

Colocam-se aí em evidência os modos de efetivação do sentido enquanto fato da linguagem. A ambiência agora é social: já não se trata mais de investigar a sua gênese pela atuação do “elemento paradoxal”, mas sim a sua inserção num campo de trocas codificado, onde se descobre a tendência do sentido à acomodação num domínio comum: “a doação de sentido não se faz sem que sejam também determinadas condições de significação às quais os termos das séries [serão] submetidos em uma organização [...] que os refere às leis das indicações e das manifestações possíveis (bom senso, senso comum).” (DELEUZE, 1988, 84) Numa formulação menos politicamente carregada, Dennett teoriza esse fenômeno como resultante da inevitável intromissão da linguagem já codificada nos conteúdos de pensamento: “Language infects and inflects our thought at every level. [Words] are catalysts that can precipitate fixations of content as one part of the brain tries to communicate with another. The structures of grammar enforce a discipline on our habits of

thought.” (DENNETT, 1991, 301) Em sua integração ao domínio comum das trocas sociais, o sentido viveria a sua primeira história.

Essa primeira história sintetiza um primeiro rendimento que procuramos extrair de *Lógica do sentido*: a passagem que liga o sentido enquanto emergência, na mente, de uma associação contingente entre a percepção, a subjetividade, a realidade e a linguagem (as quatro instâncias que são catalizadas *pelo* sentido, que emerge como provocação à plena continuidade de cada uma delas), e o momento posterior em que esse sentido-enquanto-emergência, lançado à troca social através da linguagem, recebe algum tipo de condensação ou solidificação numa enunciação passível de ser comunicada. Em “1800”, a teoria da mente de Kant leria essa emergência a partir das “faculdades”, o que significava explicar o funcionamento da mente através de padrões disponíveis à observação introspectiva pelo próprio sujeito do conhecimento, restringindo a atividade mental à regulação por um número restrito de possibilidades (a “razão”, a “imaginação”, o “entendimento”...): o caos das produções mentais era regulado pela imposição à vida mental pré-consciente de padrões derivados das produções mentais conscientes. Por sua vez, o “sentido” deleuziano é uma produção mental que, em sua conexão contingente do dado, das disposições (momentâneas e habituais) do indivíduo e da linguagem codificada – nos limites extremos da percepção sensorial à comunicação padronizada – leva do máximo de subjetivação ao máximo de coletividade possível – no tipo de trânsito que o evento estético inaugura. Por aí, no caso da arte, não se poderia falar de uma “obra” que se disponha à “recepção”: o “sentido” desreconhece qualquer “distanciamento”. Tampouco se poderia falar de uma função “formadora” da arte que tenha a “razão” ou o “juízo” como termos de baliza, pois o “sentido” pode até passar por eles, mas não os toma como medida: os seus efeitos envolvem a alteração da sensibilidade, das disposições afetivas, do olhar, transformações que não encontram na linguagem uma tradução fidedigna. Tampouco, ainda, poder-se-ia estipular algum distanciamento entre arte e “sociedade”: o “sentido” inaugura um “campo de imanência” que envolve e revolve em si a sociedade – não há “fora”, simplesmente.

A segunda história do sentido narrada por Deleuze será bastante diferente: por ela procura-se investigar as condições de permanência do sentido *enquanto sentido*, em sua concreção paradoxal (como linguagem e coisa, e ao mesmo tempo nem linguagem nem linguagem coisa) e em sua especificidade ontológica.

Duas vias se abrem aqui. Num plano está a ontologia do sentido-acontecimento como *problema*: não um problema que suscita uma solução definitiva, mas sim que subsiste (ou *insiste*) provocando a movimentação permanente do sentido e das proposições. O sentido seria preservado em sua condição de fundador de enunciados e coisas: como instância problemática, ele não se desfaz com a normalização dos enunciados, indo provocar a emergência de “respostas” sempre renovadas, colocando em ebulição os afetos e o pensamento. Em outras palavras, ele subsiste como algo que não pode ser circunscrito a uma solução permanente – tal como um acontecimento passado, por exemplo, que, mesmo não mais existindo como “acontecimento”, pode seguir demandando respostas.

Mas há ainda outro plano de subsistência do sentido *qua* sentido: aquele em que as singularidades emitidas pelo “elemento paradoxal”, livres de qualquer codificação, vão se combinar a outras singularidades formando novos acontecimentos. O sentido aparece aí não como problema, mas como uma potência de conexão, tornando-se construtor, estabilizador e transformador de realidades – uma outra espécie de potência genética, agora *construtora de mundo*:

Um ponto singular se prolonga [...] até a vizinhança de uma outra singularidade: um mundo é assim constituído, com a condição de que as séries sejam convergentes. [...] neste mundo constituem-se indivíduos que selecionam e envolvem um número finito de singularidades do sistema, que as combinam com aquelas que seu próprio corpo encarna, que as estendem sobre suas próprias linhas ordinárias e são capazes de reformá-las sobre as membranas que colocam em contacto o interior e o exterior. [...] Um indivíduo está sempre pois em um mundo como círculo de convergência e um mundo não pode ser formado e pensado senão em torno de indivíduos que o ocupam ou o preenchem. (DELEUZE, 1988, 113-4)

O mundo é um fato da “compossibilidade”, da possibilidade da convergência produtiva entre séries e singularidades adjacentes: “Lá onde as séries divergem começa um outro mundo, impossível com o primeiro.” (DELEUZE, 1988, 114-5) A emergência (ou transformação) de uma subjetividade é a emergência de um “mundo”, ao mesmo tempo em que a constituição das subjetividades e seus mundos pressupõe a preexistência de mundos (de organizações entre a linguagem, os conceitos, os indivíduos e as coisas) *nos quais* elas se formarão em relações de determinação recíproca. Indivíduos se constituem apenas na medida em que se *conectam*, passando a ocupar lugares, pontos contingentes de convergência das singularidades que compõem o “mundo” que este mesmo lugar constitui – na proposição paradoxal de Deleuze, o “mundo” de uma subjetividade é o seu lugar *neste*

mundo; o lugar *constitui* o mundo que é, simultaneamente, um mundo a que o indivíduo *se integra*; os indivíduos tanto se constituem *num* mundo quanto *produzem* esse mundo de acordo com suas próprias potências de conexão; eles são produtos e produtores de mundos. Através de suas “membranas”, indivíduos ativam o poder que tem uma singularidade de

prolongar-se sobre uma série de pontos ordinários; [de] ser selecionada segundo uma regra de convergência; [de] encarnar-se em um corpo, [de] tornar-se estado de um corpo; [de] reformar-se localmente para novas efetuações e novos prolongamentos limitados. Nenhuma destas características pertence às singularidades como tais, mas somente ao mundo individuado e aos indivíduos mundanos que os envolvem; eis por que a efetuação é sempre ao mesmo tempo coletiva e individual, interior e exterior etc. (DELEUZE, 1988, 114)

É *um* mundo que a compossibilidade funda, e é *num* mundo que a compossibilidade é fundada: existe sempre alguma ordem de criação sobre alguma massa de preexistência, e é nas relações de “vizinhança” que as singularidades se tornam potências combinatórias, potências de criação. Num primeiro instante, um mundo é “o ‘pertencer’ do sujeito” (DELEUZE, 1988, 115), com o que o filósofo pretende identificar o estado prévio ao regime da significação, anterior à codificação desse imediato “pertencer”. Antes de ser codificado, o “pertencer” é livre em sua volubilidade combinatória, que se torna menor como o passar do tempo: a história de uma vida é marcada pela diminuição progressiva das possibilidades de conexão que determinam a emergência do “sentido”. Não existirão, ao longo de uma vida, muito momentos em que o mundo assuma uma disposição livre – a própria passagem do sentido para a mediação pela significação implica uma cristalização do mundo:

Primeiro, [...] o sentido engendra um primeiro complexo no qual ele se efetua: *Umwelt* que organiza as singularidades em círculos de convergência. [...] Mas um segundo complexo aparece, muito diferente, construído sobre o primeiro: *Welt* comum a vários mundos ou a todos, pessoas que definem estas pessoas, classes e propriedades que daí derivam. (DELEUZE, 1988, 119-20)

Se, no *Umwelt*, surgem pontos de convergência das singularidades, esses pontos são, no *Welt*, condensados em propriedades e atribuições socialmente compartilhadas. É na fronteira entre *Umwelt* e *Welt* que o Ego irá aparecer. Vimos que Deleuze recusa o termo “consciência” por entender que ele remete ao domínio da razão ou, no mínimo, ao registro cognitivo que ecoa a herança cartesiana. Ao invés disso, as subjetividades seriam “as emissões de singularidades enquanto se fazem sobre uma superfície inconsciente e gozam

de um princípio móvel imanente de auto-unificação por *distribuição nômade*, que se distingue [...] das sínteses de consciência.” (DELEUZE, 1988, 105) Ego e consciência seriam *epifenômenos* de um sistema quase-anárquico que produz sínteses que, pela sua recorrência, adquirem a aparência da estabilidade. Mas aquilo que é fundado por uma potência nômade de gênese com ela não se confunde: o campo fundador sequer se assemelha àquilo que funda, e é por isso que, como já sabemos, em Dennett ou em Deleuze a teoria da consciência não é elaborada sobre a imagem da consciência já formada: “O erro de todas as determinações do transcendental como consciência é de conceber o transcendental à imagem e semelhança daquilo que está incumbido de fundar, [n]o círculo vicioso de acordo com o qual a condição remete ao condicionado do qual ela decalca a imagem” (DELEUZE, 1988, 108); “Only a theory that explained conscious events in terms of unconscious events could explain consciousness at all.” (DENNETT, 1991, 454). Nesta vida pré-consciente, é a partir da “distribuição nômade” que se funda, no decorrer do tempo, a constituição “sedentária” da individualidade. A partir do caos pré-consciente formam-se as regularidades e padrões individuais: um “Ego” é a estabilização, ao longo do tempo, de recorrências que conferem um padrão meta-estável ao “mundo” do indivíduo. Ao radicar o visível no caos invisível, postulando liames entre as esferas opostas do caos e da repetição sedentária, em Deleuze tampouco o sedentarismo estará imune à redistribuição nômade: toda repetição abriga em si a diferenciação.

No que tange à sua gênese, as subjetividades *emergem* nos momentos pontuais em que algo é *identificado* “entre séries divergentes, entre mundos impossíveis”: na percepção (não – ou não ainda – racionalizada) da impossibilidade o sujeito se coloca “em face” do mundo, pois é então que “um objeto = X aparece, transcendendo os mundos individuados, [...] dando desde então ao mundo um novo valor em face do novo valor do sujeito que se funda.” (DELEUZE, 1988, 117) Tal valor (que não é necessariamente “elevado”) vem da percepção daquilo que surge apenas ao ser percebido, não preexistindo, para o indivíduo, à impossibilidade que o funda. O valor está no próprio fato de a coisa ser detectada (não-reflexivamente) como *novidade* e na sua possível, ainda que não necessária, inauguração – para aquela subjetividade – como *problema*. Aí gostaríamos de identificar o lugar próprio à arte na constituição das subjetividades.

Na condição de potência nômade, de *factum* capaz de se impor à subjetividade como “problema”, a arte pode “colocar o sujeito em face do mundo”, residindo aí o seu poder de diferenciação – que não se resume à diferenciação “desviante”, estendendo-se ao prosaico e a tudo aquilo que suscita num indivíduo a sua rejeição, absorção, atração, desejo... A arte – e principalmente o contato reiterado com a arte – pode diferenciar a autocolocação da subjetividade em seu “mundo”, modificando-o ao modificar a subjetividade que o produz. Isso não é atribuir “excepcionalidade” à arte, pois tudo acontece dentro da rede complexa de relações na qual a arte se insere – o que significa creditar-lhe poder apenas em conjunto com uma multiplicidade imprevisível de outros elementos. É impossível delimitar o seu poder específico de influência tanto sobre um indivíduo em particular quanto sobre o espectador “em geral” – justificando o ceticismo de Gumbrecht quanto ao pressuposto, inaugurado com a ascensão da estética à posição de discurso mediador entre a arte e os demais sistemas sociais, segundo o qual a literatura e a arte seriam potências privilegiadas de formação das subjetividades e de determinação das suas predisposições políticas: “A aporia ao estudar a influência da recepção textual no comportamento do leitor [...] está na impossibilidade de isolar, no contexto do conhecimento relevante para motivar a ação, aquele tipo de experiência que remonta à recepção literária e, então, avaliar sua significância para as mudanças na ação.” (GUMBRECHT, 1998, 43) Ainda que essa significância potencialmente exista, é impossível precisar (inclusive quantitativamente) a importância da arte como construtora de mundo, lançada como ela está dentro de um conjunto vertiginoso de elementos que interagem na constituição do indivíduo: trata-se de aprendizado, mas não de *Bildung*; tal como sistemas físicos ou biológicos “aprendem” a se autoproduzir em sua história de relações com o ambiente, uma subjetividade também o faz; nesse aprendizado a arte é um entre muitos outros elementos atuantes, adquirindo centralidade apenas nalguns casos – justamente naqueles indivíduos que participarão ativamente da autoprodução do sistema da arte, e aos quais a estética historicamente atribuiu uma função modelar.

Por sua história cada indivíduo é único, o que dá sentido pleno à caracterização deleuziana das pessoas como “classes de um só membro”: essencialmente únicas, as subjetividades têm suas próprias potências de afecção, e é por isso que as artes e os fatos as provocam cada qual à sua maneira (que será ditada pela interação entre as singularidades da

pessoa e as singularidades da coisa). Ainda assim, na constituição de uma subjetividade a oscilação entre sedentarismo e nomadismo se dará sobre um mundo parcialmente codificado. Na passagem do *Umwelt* para o *Welt* as “variáveis que efetuam as possibilidades de uma pessoa [devem ser tratadas] como conceitos significando necessariamente classes e propriedades.” (DELEUZE, 1988, 119) Para compreendermos os modos de acontecimento da diferenciação, interessa indagarmos como o “sentido” participa desta interface entre a variabilidade imanente e a inscrição na linguagem, o que implica voltarmos à sua potência original: em sua relação determinada e determinante com as duas séries, o sentido

faz subir [à] superfície os termos de sua dupla referência: os corpos [e] as proposições aos quais remete. [...] ele organiza [estes termos] como duas séries que separa, uma vez que é por e nesta separação que ele se distingue dos corpos de que resulta e das proposições que torna possíveis. [...] essa linha fronteira não operaria esta separação das séries na superfície se não articulasse enfim o que separa. (DELEUZE, 1988, 188)

O sentido “resulta” dos corpos e “torna possíveis” as proposições, sendo essencialmente diferente de ambos. Ele é diferente daquilo que o causa (da sua “quase-causa”) e do expresso que o funda, mas tem potência de gênese em relação a ambos. Ele não existe como objeto para a cognição, porém “fundament[a] a linguagem porque el[e] não t[e]m existência pura, singular, impessoal e pré-individual senão na linguagem que [o] exprime. [...] Tal é a mais geral operação do sentido: é o sentido que faz existir no que o exprime.” (DELEUZE, 1988, 170-1)

O sentido produz a expressão (o enunciado) que o exprime ao mesmo tempo em que *produz* a coisa que a princípio motivara a expressão: tanto a coisa quanto a enunciação são criadas pelo sentido, pois elas adquirem existência apenas na interação recíproca que ele funda. É por isso que, apesar de ser em si incognoscível, o “sentido” deleuziano é o oposto epistemológico da incognoscibilidade do “rastros” derridiano: enquanto este colocava em cena uma “impossibilidade” que obrigava o conhecimento a um gesto de retração, o sentido deleuziano, como potência de criação, quer explicar a emergência de acontecimentos. Na sua irrupção, o sentido modifica o dado e a subjetividade ao modificar – ainda que minimamente – os seus padrões de percepção e intelecção. Desse modo não é a mudança, a transformação ou a diferenciação, mas sim a recorrência das ações, a identidade de uma vida em relação a si mesma – e não a sua modificação – o que passa a carecer de

explicação: “o que faz com que uma vida seja composta de um só e mesmo Acontecimento, apesar de toda a variedade daquilo que lhe ocorre, que seja atravessada por uma só e mesmo fissura, [é] um conjunto de correspondências não-causais, formando um sistema de signos, [...] não uma causalidade necessitante.” (DELEUZE, 1988, 176) Contingente não é a variação, mas sim a identidade e a permanência. Mesmo tendo sido formados contingencialmente, muitos de nossos hábitos afetivos, de ação e de pensamento permanecerão indefinidamente, abafando – ainda que não anulando – o trabalho da gênese. Nalguma medida, esta é sempre a história de uma vida.

O que acabamos de ler?

O leitor foi lançado, sem sobreaviso, à exposição e análise cerrada daquilo que nós, traindo a letra de Deleuze, qualificamos como a sua “teoria da mente”. Qual é a função desta interlocução, por que trazê-la para a nossa discussão?

Lógica do sentido ensaia uma teoria da consciência sem “sujeito”, trabalho que seria continuado, nas décadas a seguir, tanto pela filosofia quanto pela ciência. Dentro das sedimentações meta-estáveis – das recorrências – que caracterizam uma “subjetividade”, as produções da consciência serão cada vez mais compreendidas como fenômenos emergentes a sintetizar a percepção, os afetos e a semântica (revolvendo, através da linguagem, a memória e a cultura). Isso é trazer a temporalidade complexa da ciência de “1970” (da emergência rápida à sedimentação lenta) para a descrição dos fenômenos da consciência. Ao mesmo tempo, a descrição deleuziana da passagem da percepção para a sua “tradução” semântica, na diferença entre uma coisa e outra e no poder de diferenciação (dos padrões individuais de percepção e interpretação da realidade) que aquele processo possui, é uma descrição que se atrela à empiria de maneiras que as descrições “místicas” da experiência estética jamais conseguiriam: enquanto o “estado estético” de Schiller ou a *alétheia* de Heidegger funcionavam magicamente, Deleuze faz convergir a fenomenologia, a psicologia e a filosofia da linguagem numa teoria da contingência que, pela episteme de “1970”, estará mais próxima de se acercar da ontologia da realidade. Por ela abrem-se caminhos para uma compreensão da especificidade da arte como elemento de diferenciação (*eventualmente* política) das subjetividades que em nada dependerá da “extraordinariedade” que ela recebia em “1800” – em Deleuze, e talvez na contramão do próprio Deleuze, pode-se compreender

a arte como um fato potencialmente transformador, mesmo quando cotidiano; um fato de potenciais efeitos permanentes, mesmo quando opera sobre uma massa de preexistência (cognitiva, lingüística, sociológica) ou/e produz hábitos e recorrências. O “sentido” deleuziano, ademais, não se atrela paradigmaticamente a qualquer tipo de objeto; “virtual”, a descrição da sua emergência não predetermina quaisquer elementos do real a motivá-la preferencialmente. Nela, cabe qualquer objeto e qualquer experiência: com isso, a teoria do “sentido” de Deleuze permite cotejar a “virada antropológica” de “1970”, em sua dedicação a produções e funções horizontalmente distribuídas pela sociedade, e não apenas nalguns de seus segmentos.

Dennett: consciência e linguagem

Ao anunciarmos anteriormente o seu nome, não nos preocupamos em explicar porque escolhemos Daniel Dennett como interlocutor, porque debateremos a sua e não outra filosofia da mente.

Podemos esclarecê-lo através de uma comparação rápida com Fred Dretske. Não se trata de “tomarmos partido” entre as suas proposições, mas de imaginarmos o rendimento que uma e outra poderiam conferir especificamente à problemática da arte. A teoria “mínima” da consciência de Dretske toma como paradigma-objeto os “estados (mentais) conscientes” não conscientes-de-si, numa distinção basilar entre o “estar consciente” e a inconsciência pura e simples: serve-lhe como exemplo o motorista que cumpre com competência um dado trajeto mas que sequer se lembra, ao final, do que ocorreu durante o período em que esteve ao volante. Certamente o motorista esteve consciente durante aquele tempo, mas não esteve consciente *das* “coisas” à sua frente: ele via conscientemente os sucessivos “fatos” sem que tivesse estado consciente de está-los vendo – sem que estivesse consciente *deles*. “*Fact-awareness*” e “*thing-awareness*” seriam, pois, estados diferentes da consciência: o motorista que está consciente ao perceber os “fatos” não está necessariamente consciente *deles*; apreender os “fatos” pela ação dos sentidos não implica apreendê-los como “coisas” (DRETSKE, 2000, 113-37). Diferentemente dos “fatos” apreendidos pelos sentidos, as “coisas” são perpassadas por atributos conceituais: a consciência de uma “coisa” pressupõe qualificá-la ou incluí-la nalguma categoria, mesmo que não reflexivamente. Esta atribuição conceitual não é, para Dretske, indispensável ao

trabalho da consciência: o contrário seria afirmar, entre outras coisas, que animais não têm consciência. Não surpreende, assim, que ele critique o postulado dennettiano pelo qual a *linguagem* seria quintessencial às produções conscientes: para Dennett, a consciência é perpassada pela linguagem, o que resume as produções conscientes àquelas *das quais* o indivíduo é consciente. Em Dennett a “consciência” é consciente de si; ela se manifesta quando o indivíduo está consciente *de* algo – o que Dretske qualifica como “*thing-awareness*”, processo que seria (cotidiana e evolutivamente) secundário em relação à “*fact-awareness*” da qual toda “*thing-awareness*” depende (DRETSKE, 2000, 138-57).

Este é um debate que não nos cabe avançar. Basta-nos indicar que, em que pese a qualidade da argumentação de Dretske, as proposições de Dennett nos parecem mais afins aos interesses específicos da filosofia da arte do que as suas, uma vez que não parece haver percepção da arte que não seja uma forma de “*thing-awareness*”. Suscitar a manifestação da “*fact-awareness*” seria, para a arte, ver-se privada da distinção que lhe confere existência enquanto arte e a particulariza como objeto da percepção, qual seja: a sua própria distinção como “arte”, i.e., como algo que *pede* por um modo particular de atenção. A arte existe para ser percebida, destacando-se *como arte* de tudo o que a circunda. Decerto é possível imaginar situações em que a arte desperte a “*fact-awareness*”: basta apoiarmos uma pintura no chão, colocando-a atrás de uma porta, para que ela se perca em meio aos outros elementos presentes no cômodo. Mas então a pintura deixa de ser “arte”, tornando-se algo qualquer. O fato de qualificarmos como “pintura” uma tela de tecido coberta de tinta, emoldurada e pendurada a meia altura sobre uma parede já implica um investimento semântico que a projeta como “thing” *da qual* estamos conscientes. A palavra, o termo, o significante “pintura” sequer precisa ser formulado para ser atrelado à “coisa” observada: a moldura, a tela e a posição do objeto já bastam para semantizar a percepção. Da perspectiva da filosofia da arte não há problemas, portanto, em privilegiar o diálogo com uma filosofia da mente para a qual a consciência é perpassada pela linguagem e pela interpretação: para tal diálogo um modelo como o de Dennett é mais instrumental, por assim dizer – ele se coloca mais diretamente na vizinhança das questões que viemos debatendo.

Isto posto, e mantendo *Lógica do sentido* em mente, passemos a *Consciousness explained*. Também Dennett nos oferece uma oportunidade de retirarmos a discussão sobre a arte do âmbito das teorias da arte, em sua institucionalização habitual. Mas é preciso

construir o lugar onde a arte pode se encaixar em sua filosofia, pois ele não está dado – a menos que a pensemos como uma classe qualquer de objetos a ativar o funcionamento da consciência. Se isso não basta para definir a arte, é suficiente, em todo caso, para colocar o solo inicial para a observação do modo pelo qual a arte, como forma de estímulo sensorial-conceitual, põe a consciência em funcionamento. Esta indistinção inicial entre a arte e “tudo o mais” servirá de ponto de partida para a distinção, dentro da filosofia da mente de Dennett e em sintonia com a pesquisa atual sobre a cognição, do tipo de estímulo mental que a arte representa e do tipo de produção mental que especialmente ela provoca.

Em Dennett, a emergência das produções conscientes não pressupõe um “centro coordenador” do processo: nenhum “sujeito” é “proprietário” da sua vida mental. O próprio “sujeito” não passa de uma ilusão referencial provocada pelo funcionamento da mente, que estabelece um “eu” como padrão estabilizador das expectativas e das relações entre indivíduo e mundo: o “eu” é um centro narrativo que confere coerência aos acontecimentos que constituem a história de uma vida. A “ação racional”, o “julgamento”, a “decisão”, a “crença” resultam de agenciamentos narrativos pelos quais se organiza as percepções, os acontecimentos e os afetos sob interpretações capazes de orientar autoreflexivamente o comportamento do indivíduo. Mas mesmo aí, toda fixidez é continuamente perpassada por uma massa caótica de produção mental que não obedece a qualquer controle.

Conteúdos e enunciados emergem, *na* consciência, sob o modelo abaixo. Para que o entendamos, propomos que a passagem seja lida em paralelo às idéias do “atrator” e do “elemento paradoxal” como catalisadores de acontecimentos num universo dinâmico de possibilidades. Tem-se, nela, um pouco do modo como Dennett explica a emergência caótica das percepções, dos enunciados e do “sentido” a partir do trabalho invisível da mente:

At different times [...] parts of the brain are caused to go into states that discriminate different features. [...] As soon as any such discrimination has been accomplished, it becomes available for eliciting some behavior. [this] occurs over hundreds of milliseconds, during which time various additions, incorporations, emendations, and overwritings of content can occur. [...] These yield, over the course of time, something *rather like* a narrative stream or sequence, which can be thought of as subject to continual editing. [...] Contents arise, get revised, contribute to the interpretation of other contents or to the modulation of behavior, [...] and in the process leave their traces in memory. [...] While some of the[se] contents will make their brief contributions and fade without further effect – and some will make no contribution at all – other will [...] play a variety of roles in the further

modulation of internal state and behavior and a few will even mak[e] their presence known through [...] verbal behavior. (DENNETT, 1991, 134-5)

O “modelo do Pandemônio” (nesta teoria da consciência como teoria da formação da enunciação e do pensamento) prevê uma “competição” entre (fragmentos de) imagens, objetos e palavras que produz apenas uns poucos “vencedores” – justamente aqueles que emergem na consciência – em meio a uma quantidade muito maior de produções que jamais prevalecerão. Mas toda emergência será relevante para o comportamento, para as projeções mentais e para as comunicações do indivíduo, exercendo ainda algum impacto retrospectivo sobre o passado influenciando, também, os estados subsequentes do indivíduo: a emergência passa a integrar a *história* do sistema. Se estas conseqüências práticas derivam da emergência caótica de alguns entre tantos outros “efeitos” possíveis de um trabalho mental pré-consciente, não há “sujeito” a atuar nesse processo, reforçando a dissociação entre comunicação e “razão” presente em Deleuze (e que logo encontraremos em Luhmann):

the communicative intentions that exist are as much an effect of the process as a cause [...] and once they emerge, they are available as standards against which to measure *further* implementation of the intentions. [...] In the Pandemonium model, control is usurped rather than delegated, in a process [where] there are multiple sources for the design “decisions” that yield the final utterance. [...] in order to *preserve* the creative role of the *thought-expresser* [...] we have to *abandon* the idea that the *thought-thinker* begins with a determinate thought to be expressed. (DENNETT, 1991, 240-1)

Há uma assimetria, portanto, entre o *thought-expresser* e o *thought-thinker*: o “sujeito” nada mais é do que um *thought-expresser* que enuncia aquilo que se expressa através dele. A comunicação verbal não parte de uma decisão expressa, pois as palavras *surgem* na mente do falante – não é por acaso que Dennett chama a atenção para o fato de que, na “competição” entre as possibilidades de expressão realizada no cérebro, motivada por uma experiência de alguma ordem, “the most accessible or available words and phrases could actually *change the content of the experience*.” (DENNETT, 1991, 247) Ou seja, se é certo que a experiência vivida clama por uma expressão verbal que a “traduza”, mas que ela não tem o poder de determinar ou “escolher”, tal expressão, ao emergir, terá, sim, o poder de determinar retrospectivamente (mas automaticamente) a experiência que a suscitou. Este processo, em que a linguagem rapidamente condiciona a experiência, será nalguma medida

orientado pela “cultura” e pela história específica daquele indivíduo. Desse modo uma imagem coesa da mente dá lugar à mecânica complexa e imprevisível do cérebro em seu funcionamento caótico: “We must [not] explain *action* as arising from the imperatives of an internal action-orderer [but as] an ultimately mechanical fabric of semi-independent semi-intelligences acting in concert.” (DENNETT, 1991, 251)

Nesta primeira interlocução com Dennett, encontramos um modelo que descreve a emergência dos conteúdos mentais a partir do processamento caótico de fatos e enunciados. A arte, enquanto fenômeno da percepção, pode ser um desses tantos fatos que provocam, *no* sujeito, a eclosão de enunciados que, conquanto provocados por experiência estética singular, serão também socialmente condicionados. Este processo voltará em breve ao centro da discussão, pois ele é central para o objetivo deste capítulo: pensar a política-epistemologia-poética-etologia da arte sob parâmetros autônomos a “1800”, e livres das suas aporias. Em Deleuze, Dennett, Luhmann e nos autores que se seguirem a eles, estaremos localizado modos de pensar a arte democraticamente (em descrições nas quais qualquer apreciador se reconheça, e não apenas aqueles selecionados pela tradição estética), sob uma epistemologia renovada pela ciência de “1970” (e simultaneamente atenta, portanto, à historicidade e ao dinamismo dos fenômenos, à sua complexidade e à sua singularidade), desatrelada de qualquer normatividade poética (desatrelada do apreço preferencial por qualquer classe de objetos) e de maneira sensível ao caráter local da amarração entre comunidades e padrões de comportamento (i.e. atenta ao condicionamento comportamental e cognitivo produzido pelo condicionamento institucional ou/e comunitário da relação de um indivíduo com a arte).

Luhmann: da percepção do objeto à arte como instituição

Acompanhemos agora o tratamento que Niklas Luhmann, à semelhança de Deleuze, confere à passagem da arte-como-percepção à arte-como-instituição. Pressupostos semelhantes entram em cena em ambos os autores, o que confere um estatuto epistêmico quantitativamente mais amplo à aproximação das suas proposições.

Luhmann pensa a arte na passagem da percepção à comunicação, assim como na relação entre esse processo – em sua uma cadeia de mediações – e a estabilização da arte como um sistema social autônomo. Inicialmente, mais uma vez partimos de uma teoria da

consciência que investiga as origens pré-conscientes (e indisponíveis à introspecção investigativa) da fenomenologia e da linguagem. À diferença de Dennett e Deleuze, porém, Luhmann não oferece um modelo próprio das estruturas pré-conscientes de produção de sentido. Basta-lhe reafirmar – em consonância com a psicologia experimental – aquilo que ele qualifica como o “fechamento da mente como sistema autopoietico”, i.e., o seu isolamento quanto às demais mentes e ao “mundo” (à “realidade”) que constituem o ambiente externo da consciência. Isso já lhe é suficiente para pensar o liame entre o trabalho da consciência – sob o impacto das pessoas e das coisas – e o pertencimento social do indivíduo. A consciência seria produzida pela operação dos sistemas psíquicos, cujo fechamento sobre si mesmos “appears as consciousness’s presupposition of itself”. (LUHMANN, 1995, 264) Cabe, então, definir as capacidades e alcances relativos da percepção, da intuição, da observação, da reflexão e da comunicação na produção desse fechamento. Tal como em Deleuze, a polaridade operatória está entre os domínios da percepção e da comunicação, separados pelo que os une e unidos pelo que os separa: unindo-os ao provocar respostas comuns, o objeto da percepção – o elemento *selecionado* da realidade – os separa ao escancarar a heteronomia recíproca entre a comunicação e a percepção.

Luhmann insiste no isolamento recíproco das consciências: “There is no conscious link between one mind and another. [...] whatever appears as a ‘consensus’ is the construct of an observer. [...] The mind cannot consciously communicate.” (LUHMANN, 2002, 170) Assim como a consciência enquanto “substância” (ou substrato fenomenologicamente disponível) é uma aparência produzida pelo fechamento autopoietico dos sistemas psíquicos, a aparência de que a comunicação se dá entre duas mentes é construída pelo observador. Mentes não se comunicam; de acordo com a célebre asserção de Luhmann, “only communication can communicate and [...] what we understand as ‘action’ can be generated only in such a network of communication.” (LUHMANN, 2002, 156) Se apenas a *comunicação* pode se comunicar, é porque também ela é um sistema autopoietico, fechado em suas operações imanentes. Sistemas autopoieticos fechados, a mente e a comunicação estão reciprocamente vedadas: por isso a ação, que é dependente do sistema da comunicação, não é diretamente um fato mental, pois pressupõe (ainda que os renove) estratos comunicacionais socialmente dados (conceitos, expectativas, pressupostos,

enunciados, atribuições, determinações...), pressupondo destarte a co-participação (ainda que virtual ou implícita) de outros indivíduos e comunidades.

Fechada operativamente, a mente tem na percepção uma das suas formas de conexão com o ambiente. A percepção não é racionalmente orientada nem possui qualquer vínculo necessário com a comunicação – ainda que o contrário não seja verdadeiro: “All communication [...] depends on perception; whether and in what ways perception is accompanied by thought is a question that [...] permits a number of [...] answers.” (LUHMANN, 2000, 6) Em suas manifestações mínimas, a percepção não pode ser atrelada à linguagem ou ao controle consciente, pois do contrário seria impossível explicar a aparição para o indivíduo da coisa percebida, que apenas após um breve lapso de tempo dá passagem à comunicação ou ao pensamento. Na condição de *percepto* a coisa existirá como uma *seleção* operada no ambiente, em meio ao processamento simultâneo de uma multiplicidade de impressões. Ativada continuamente, a percepção produz matérias que não teriam como ser comunicadas “em si” (ao serem organizadas pela linguagem, elas se tornam algo diferente da sua manifestação original) e que, ordinariamente, sequer teriam motivos para sê-lo, pois a percepção processa uma massa de redundância: “perception is [...] restless. Whenever there is any conscious activity, perception goes along with it [...] in a unique combination of redundancy and information. We are always dealing with recognizable objects, but always with different ones. [...] Only momentarily and with great effort can we fix on a distinct object.” (LUHMANN, 2000, 13-4) É claro que serão estes objetos destacados aqueles que mais comumente impulsionarão a comunicação; dentre eles, a arte, por excelência, objetiva distinguir-se do horizonte comum de redundância – pois ela clama por ser percebida:

Perception (in contrast to thought and communication) can decide *quickly*, whereas art aims to *retard* perception and render it *reflexive* – lingering upon the object in visual art (in striking contrast to everyday perception) and slowing down reading in literature. [...] Perception scan[s] a familiar world for information without requiring a special decision on our part to do so. [...] Works of art, by contrast, employ perceptions exclusively for the purpose of letting the observer participate in the communication of invented forms. (LUHMANN, 2000, 14)

A arte quer que o observador “participe na comunicação de formas inventadas”. O termo “comunicação” assume aí uma conotação “mínima”, ao descrever a empreitada artística como a colocação, a disposição ou apresentação ao observador de um fato que,

“inventado”, convoca-o a percebê-lo de maneira concentrada, desse modo diferindo dos padrões de percepção provocados (e mesmo almejados) por outros tipos de objeto. Desse modo, a especificidade da arte está em *colocar-se* para a percepção como um objeto *único* (diferentemente do objeto que chama a atenção para si enquanto objeto genérico, como uma lixeira pública ou uma placa de trânsito). Daí que, à diferença da maioria dos objetos comunicacionais, a experiência da obra de arte, em sua singularidade, é incompleta sem a intervenção da intuição, que transcende a imediatez da percepção “toward the *constitution of spatial and temporal horizons*. [...] Only in the form of intuition does art acquire the possibility of constructing imaginary worlds within the life-world while remaining dependent on triggering perceptions.” (LUHMANN, 2000, 7) Tais “mundos imaginários” produzidos pela intuição – que Luhmann não parece preocupar-se em definir, mas que gostaríamos de situar entre a cognição e a memória – estarão mais na imanência de serem colocados em circulação pela comunicação interpessoal, suscitando a sua “tradução” pela linguagem (mesmo – e talvez especialmente – quando se diferenciam dos padrões de pensamento e expectativa do indivíduo). O pensamento motivado pela arte passa, desse modo, a integrar a relação de um indivíduo com a arte, com a experiência estética e com a vida cotidiana.

De maneira geral, em condições normais é contingente o lugar do pensamento na autoprodução da consciência: a sua importância está em que, através da enunciação ou da inteligência, “the psychic system acquires what one could call the *capacity to form episodes*. It can differentiate and discontinue operations.” (LUHMANN, 1995, 273) Tal como em Dennett, a consciência alcança uma “aparência de substância” pela sua capacidade de formar narrativas, o que a coloca permanentemente no limiar da comunicação verbal. Isso é particularmente freqüente no contato com a arte, que parece levar, irresistivelmente, à comunicação a seu respeito. A comunicação sobre o fato artístico solidifica a experiência do observador: se a percepção e a intuição não organizam analiticamente as distinções que elas estabelecem, a linguagem pode fazê-lo, conferindo-lhes uma organização espaço-temporal, implicações causais, atributos específicos... Os liames entre percepção e comunicação correspondem, desse modo, às relações entre o domínio que influencia (ou mesmo funda) a comunicação, mas que não pode ser em si mesmo comunicado, e o domínio que não pode se comunicar diretamente com a percepção mas que pode “traduzi-

la”, influenciando-a e alterando-a retrospectivamente. É isso o que explica como uma “conversa sobre a poesia” – na expressão de Schlegel – faça surgir sob um outro registro o objeto inicial da experiência, que passará, por sua vez, a estar condicionado pela comunicação a seu respeito.

No subsolo da comunicação, em sua autoprodução contínua a consciência não se comporta “coerentemente”: “one’s own consciousness dances about upon the words” (LUHMANN, 2002, 166); “[it] is occupied [...] often more importantly with perception and with the imaginative construction and dismantling of images.” (LUHMANN, 2002, 166) Com estes estados difusos da consciência a comunicação estabelece uma relação de complementaridade via diferenciação. Ainda que a mente e a consciência possam modificar estruturalmente apenas a si próprias, “They use each other for a reciprocal initiation of these structural changes. Systems of communication can be stimulated only by systems of the mind, and these in turn are [...] attracted to what is [...] communicated by language. [there is a] reciprocal initiation (but not determination).” (LUHMANN, 2002, 177) A linguagem pode influenciar a consciência através das expectativas sociais, como quando o gosto é colocado em questão: submetido ao julgamento público, a recepção provocada por um ajuizamento pode influenciar, por *feedback*, a relação que um indivíduo passa a ter com uma obra e com a ação judicativa em geral. Na condição de processo que se desenrola num contexto preciso, envolvendo indivíduos de histórias específicas, a relação entre a percepção e a comunicação é histórica e socialmente condicionada, tendo pouco a ver com capacidades inatas: “Whatever counts as art is marked by an inevitable historical relativity. [...] Historical reflection upon the difference between the achievements of consciousness and those of communication fluctuates accordingly.” (LUHMANN, 2000, 18)

Por aí se entende que o funcionamento da mente apresente uma dimensão cognitiva. Não apenas a comunicação, mas também já a percepção é cognitivamente orientada, o que influencia a experiência com a arte. A relação entre o observador e o fato artístico obedeceria assim à historicidade que Michael Tomasello observa no processo de formação *cultural* da cognição humana: para além dos seus determinantes filogenéticos (concernentes à biologia da espécie), Tomasello indica que a cognição é também histórica e ontogeneticamente determinada. Historicamente, ela é mediada por “artefatos culturais e tradições comportamentais que acumularam modificações ao longo do tempo histórico”

(TOMASELLO, 2003, 13); ontogeneticamente, desenvolvendo-se ao longo de uma vida, a cognição se articula à técnica e ao saber próprio à(s) comunidade(s) específica(s) em que se insere o indivíduo assim como aos seus símbolos e padrões de interação discursiva. Historicamente, a cognição é determinada pelas disposições atuais da sociedade; ontogeneticamente, ela é determinada pelas condições específicas dos contextos de aprendizado do indivíduo. Cognitivamente determinada, a percepção seria perpassada por hábitos e predisposições que determinam não apenas a sua continuidade normal, mas também as suas omissões sistemáticas e as rupturas com o contínuo perceptivo. É justamente este tipo de ruptura que qualquer arte (em maior ou menor grau e de maneiras diferentes) procura provocar: “Art seeks a different kind of relationship between perception and communication – one that is irritating and defies normality – *and just this is communicated.*” (LUHMANN, 2000, 23)

Note-se que daqui deriva e aqui se imiscui um componente normativo, na noção pela qual a qualidade de uma obra estaria associada à sua capacidade de renovar continuamente a percepção que dela fazemos: “It is the ultimate test for the quality of artworks that, despite our awareness of their ‘uniqueness’, we can perceive them again and again, each time with different eyes.” (LUHMANN, 2000, 39) Ainda que não concordemos com esta associação entre a “qualidade estética” e a “renovação do caráter único da experiência”, importa ressaltar que, ao passo que as percepções podem se renovar indefinidamente (elas serão sempre *novas* nalguma medida), observações “can be repeated and recognized as repetitions.” (LUHMANN, 2000, 39) Apenas a *observação* de uma obra pode reencontrar nela aquilo que já encontrara antes, vindo daí a diferença lapidar entre a experiência estética e o juízo crítico: enquanto a experiência se dá no contato primeiro com o fato, a crítica pressupõe a observação distanciada tanto do fato quanto daquela experiência primeira. A crítica constrói, a partir daí, um circuito próprio de disseminação: a comunicação sobre a arte é decisiva tanto para a determinação do seu lugar social quanto para a produção e autoprodução das subjetividades que estabelecerão com ela uma relação importante. Esta distinção é fundamental para o rendimento que procuraremos extrair da leitura de Luhmann.

Luhmann teoriza a comunicação de forma bastante peculiar. Autopoiética, ela estaria necessariamente presente em qualquer situação social, sendo, ao mesmo tempo, um

“self-generated state of affairs [that] comes about through a synthesis of three different selections[:] the selection of *information*, [...] of the *utterance* of this information, and the[ir] selective *understanding or misunderstanding*.” (LUHMANN, 2002, 157) Não se trata de “transmissão de conteúdos”, pois já o *tom* da enunciação determina a comunicação, assim como não se tem uma *transmissão* (de “A a B”), mas sim uma *compreensão* (da emissão de A) que emerge *em* B. A comunicação constitui um domínio próprio, com os seus próprios elementos e estruturas: “Only communication can influence communication” (LUHMANN, 2002, 161); ainda que ela se dirija à realidade, ela não produz nem reproduz percepções. O que ela faz é duplicar a realidade, criando dela duas versões: a versão da realidade colocada pela comunicação e aquela colocada pelo indivíduo ao aceitá-la ou recusá-la. Toda comunicação impõe, desse modo, um ato de seleção; ao provocar a distinção entre si mesma e aquilo que ela não é,

[communication] takes place within the frame of the distinction between self-reference and hetero-reference, temporally by means of recursively recalling and anticipating further communications, and socially by exposing communicated meaning to acceptance or rejection. This is sufficient. There is no need for external determination. (LUHMANN, 2000, 11)

A distinção entre “eu” e “mundo”, a lembrança ou antecipação de comunicações e a exposição das comunicações à aceitação ou recusa bastam para a continuidade dos sistemas que se processam comunicacionalmente: não há, para eles, fontes de controle, legitimação ou validação que sejam externas às próprias comunicações através das quais eles se autoproduzem. Se assim é, também na arte como sistema social a comunicação *sobre* ela terá a mesma capacidade que têm as obras de modificar as expectativas do observador, modificando a potência comunicacional que *toda a arte* passará a possuir para ele: reside aí, neste impacto do discurso sobre a sensibilidade, um dos possíveis impactos permanentes da arte sobre um indivíduo. Donde deriva uma motivação fundamental do nosso diálogo com Luhmann: a sua descrição da arte como uma classe de fenômenos que provoca deliberadamente a percepção, suscitando quase compulsoriamente a comunicação a seu respeito, nos permite (como já havíamos feito em Deleuze e Dennett) situar no eixo entre a experiência e a comunicação o lugar da arte como um acontecimento individual e coletivamente compartilhado, e que tanto pode diferenciar uma subjetividade ao diferenciar

os seus padrões de percepção e compreensão *da arte e da realidade*, quanto estabilizar padrões judicativos que serão repetidos indefinidamente.

Os liames entre a percepção e a observação e entre a observação e a comunicação (tendo ou não a arte como referência) participam ativamente da constituição das subjetividades. Em Luhmann, crava-se novamente a distinção entre *self* e “sujeito”, pela qual o primeiro é uma recorrência que produz, reflexivamente, a aparência de solidez que caracteriza o segundo: “We will speak of *reflexivity* [...] when the basic distinction is between *before* and *after*. Here the self that refers itself is [...] a *process* constituted by it.” (LUHMANN, 1995, 443) A “reflexividade” – a distinção entre o antes e o depois, a formação de narrativas – dá origem ao *self*, que nada mais é do que um eixo de organização. Diferentemente da “reflexão” (que corresponde à autodistinção do sistema em relação ao seu ambiente), a “reflexividade” é o processo em que a organização de uma seqüência temporal constitui o *self*, em função das expectativas e reações despertadas por uma situação em curso. Assim como em Deleuze, o *self* se forma, processualmente, na interrupção do contínuo pela ocorrência de uma situação que impõe “um aumento na seletividade”, i.e., uma alteração nas disposições do *self* pela sua obrigação a um ato de seleção. Na medida em que participa desse processo, “[communication is] the social system’s only guarantee of reality – not because it reflects the world as it really is, [but because it can] subject itself to the test of proving its success.” (LUHMANN, 1995, 446) “Única garantia de realidade” dos sistemas sociais, a comunicação participa da constituição do *self* ao provê-lo de uma recursividade que, ao longo da sua constituição processual, possibilita-lhe uma remissão ao mundo passível de ser estabilizada e compartilhada – dentro da imanência do próprio sistema da comunicação – e de “produzir descendência”, influenciando as futuras *formações de self* daquele e de outros indivíduos – o que, em nossos termos, pode ser traduzido como “produção de efeitos permanentes”: a modificação da recursividade que constitui o *self*. Dito de outra forma, “efeitos permanentes” correspondem à alteração do regime de recorrências que dão ao *self* uma aparência de estabilidade. Isso é partir do pressuposto de que o *self* tem *história*, uma história processual em que muitas coisas o modificam ou podem modificá-lo: qualquer fato percebido-observado-comunicado pode, eventualmente, alterar o seu padrão de recorrência, e é por isso que a arte, como já sabia Schiller, pode exercer uma função de diferenciação. O que

não se pode aceitar é que tal diferenciação possa ser antecipada pelas características imanentes da obra ou do indivíduo: ela será o que vier a ser...

O pensamento e a comunicação constroem o *self*, pois, nos pontos de rearticulação que obrigam a consciência a dar forma a produções mentais que, na ausência dessa forma, seriam puro caos. Na extensão desse processo, e de acordo com a importância ou presença que ela tiver para indivíduo ou grupo, a arte poderá adquirir uma relevância mais ou menos destacada. A definição da arte como comunicação permite a Luhmann teorizar o trânsito entre arte e mundo – ou seja, a remissão daquela a este – a partir de um conceito de “forma” orientado para a diferença que ela introduz no contínuo: “A difference-theoretical [...] concept of form shifts the emphasis from the (ordered) content of form to the difference it makes[. F]orm [is] any difference that marks a unity.” (LUHMANN, 2000, 27) Inicialmente, esta é também uma definição mínima, que não pretende antecipar o impacto que especificamente o trabalho *artístico* da forma tende a produzir. Mas mesmo nesta distinção mínima vê-se o modo como a forma, entendida como diferença que delimita uma unidade, suscita a emergência do “sentido”: “Deleuze arrives at the same conclusion[:] Meaning presupposes a ‘series’ on either of two sides and [...] ‘articulates difference’. [...] Distinctions participate in the world by cutting it up, leaving visible only what is marked by these distinctions.” (LUHMANN, 2000, 27-8) A distinção colocada pela forma catalisa para si a atenção do observador, fazendo emergir um “sentido” que jamais lhe preexistira: o “mundo” vem à tona através da percepção-observação da obra de arte – um “mundo” que é, ao mesmo tempo, próximo e “outro” em relação ao mundo cotidiano. Puro contínuo, o cotidiano seria “indistinguível”; uma vez delimitado pela forma que o delineia ao distingui-lo de si, ele recebe uma distinção. Tal distinção pode, eventualmente, passar a integrar toda a série de distinções futuras que o cotidiano do indivíduo vier a receber: Madame Bovary em Yonville nos leva à distinção de outras Madames Bovary nas Yonvilles que conhecemos. Distinções podem, eventualmente, ser transportadas indefinidamente a outros lugares e contextos:

the world [i]s an “unmarked state”. [...] When a new series of operations starts from a self-created difference, it [...] steps out of the “unmarked state” – where nothing is visible – into the “marked state”, and it draws a boundary in transgressing that boundary. The mark creates the space of the distinction [that] control[s] connective operations [which] might subsequently yield further distinctions. (LUHMANN, 2000, 29)

Daí que Luhmann postule que à impossibilidade de se “alcançar” o mundo cotidiano corresponda o fechamento da obra de arte – que constitui um “mundo pontual”, fechado sobre si e destacado do “mundo em geral” que, como tal, permanece intangível. Caso a teoria da arte queira cotejar as relações entre arte e realidade, ela deve partir da produção pela arte de um “mundo real” que, sem as distinções que a arte introduz, permaneceria indeterminado: ao tornar a realidade visível sob uma nova luz, a arte se comporta como uma forma especial de comunicação.

A observação (como operação que alinhava a percepção e a comunicação) e o *self* como efeito processualmente constituído concretizam, em conjunto, um modelo não mais orientado pela oposição entre sujeito e objeto. Tal como o *self*, o observador é *constituído* pela própria observação da forma: “observing is bound [tightly] by the form. [...] the observer, in the act of observing, is identical to the form he uses.” (LUHMANN, 2000, 37) Afirmar que o observador é idêntico à forma que ele “utiliza” é conferir à acoplagem entre um e outro uma potência genética: a acoplagem entre o observador e a forma produz o observador e a própria forma enquanto observada (Dennett postula uma homologia semelhante entre o observador e as “narrativas” com que ele organiza a realidade: as narrativas *são* o observador; “When a portion of the world comes [...] to compose a skein of narratives, that portion of the world is an observer. That is what it is for there to be an observer in the world.” (DENNETT, 1991, 137) Não se trata da interação entre um “sujeito” e um “objeto” que preexistiriam ao seu “encontro”, mas da formação do *self* diante de uma forma que se demarca *a priori* para qualquer observador: não há qualquer “imanência” prévia ao acontecimento da relação; é na relação que tanto o sujeito quanto o objeto se formam. Essa indistinção entre sujeito e objeto não tem nada de extraordinário, sendo, pelo contrário, a própria síntese produzida pelo ato da observação *em geral*.

Enquanto “forma”, a arte se particulariza ao impor o seu próprio reconhecimento como arte, remetendo àquilo (o “mundo”) que o seu limite não inclui. Ela integra, dessa maneira específica, as teias de constituição de realidade que são a todo tempo impulsionadas pelas interações entre o indivíduo, a linguagem e as coisas: nessas teias a arte se aloja, participando (em maior ou menor medida) da construção individual-social da realidade. Tal como em Deleuze, a formação da realidade está ligada à estabilização recursiva dos elementos que, determinantes para a regulação das trocas do indivíduo,

conferem concretude fenomênica ao *seu* mundo, estabilizando a sua relação entre a linguagem e as coisas:

the objects that emerge from the recursive self-application of communication contribute more than any other kinds of norms and sanctions to supplying the social system with necessary redundancies. [...] They assume a sufficient amount of variance, of recognizability in different situations, to keep up with changing social constellations. [...] Works of art are quasi objects in this sense. [...] their significance as objects implies a realm of social regulation. (LUHMANN, 2000, 47)

Em sua diferença – e apesar do seu poder de diferenciação – também a arte pode ocupar uma função nos processos de estabilização das relações. A percepção da arte pelo indivíduo provoca nele uma comunicação que “traduzirá a experiência em linguagem”, apelando à obra para explicar a si mesma: a comunicação sobre a obra remete à obra para explicar uma experiência individual. Ao reforçar a diferença entre a percepção e a comunicação (entre a experiência e a “crítica”) a arte coloca em movimento tanto a obra quanto o indivíduo, inaugurando um *estado* do indivíduo enquanto provocado pela obra, e um *atributo* da obra enquanto definido por aquele indivíduo. Ao acionar simultaneamente as operações da percepção e da comunicação, a arte fertiliza ambos os domínios, enriquecendo-os (ou complexificando-os) nalguma medida.

Derivam também da percepção da novidade da forma (que passa então a configurar as predisposições do observador) e da comunicação sobre ela os modos pelos quais as obras de arte orientam a autopoiese do sistema da arte, ou melhor, da “Grande Arte”. Este é um ponto importante:

one can learn from works of art how to observe and subsequently reintegrate what one has learned into the work’s form. [...] On the other hand, these and other issues can become a topic for art-related conversation. [...] the fact that people write and speak about art contributes significantly to the stabilization and destabilization of its autopoiesis. (LUHMANN, 2000, 53)

No primeiro caso, tem-se a observação da arte como instância diferenciadora das observações subseqüentes produzidas por um observador. No segundo, tem-se a estabilização ou desestabilização das observações através da comunicação a seu respeito, que são constitutivas da arte como fenômeno social. Mas aqui já se interpõe o risco da institucionalização e do congelamento das atribuições e do pensamento. Sabemos que a comunicação opera melhor através da tipificação (a tipificação como “the limitation under which [...] communication must operate if it is to refer back to itself through something

else” (LUHMANN, 1995, 448). A remissão à coisa pressupõe, nalguma medida, a sua codificação e estabilização. Não é por acaso que “estilos de época” tenham sido criados pela historiografia da arte, ou que certas interpretações se tornem canônicas: este é o processo institucional pelo qual a comunicação sobre as obras se torna uma comunicação com a comunicação sobre as obras. As obras perdem o seu caráter de evento para adquirir o de signo, recebendo atributos e teores valorativos mais ou menos discerníveis (ainda que variáveis). Contribui para a eventual queda no dogmatismo o fato de que, no contínuo institucional, os valores sejam raramente enunciados como tais, sendo mais freqüentemente pressupostos silenciosamente na troca comunicativa: “values are brought into communication by implication. One presupposes them already. [...] One does not say directly, ‘I am for peace.’ [...] One avoids that [because] it would duplicate the possibilities for acceptance of rejection.” (LUHMANN, 2002, 163) Valores se legitimam, empiricamente, em função da sua recursividade da sua enunciação e aceitação: não se pode “comprovar” a sua validade. A consequência que isso traz para a comunicação está em que

values are valid because they are presupposed to be valid. [...] The other has to announce him- or herself if he or she does not agree. One operates [...] under the protection of the beauty and goodness of values and profits thereby in that the person who wants to protest has to take complexity upon him- or herself. [...] He or she runs the risk of thinking innovatively and having to isolate him- or herself. (LUHMANN, 2002, 164)

O quadro valorativo atua, portanto, em silêncio, para repetirmos a denúncia de Nietzsche que ainda hoje raramente fertiliza a prática crítica. É por atuarem silenciosamente que valores dão forma à autopoiese social, ao se disporem como uma base de redundância que organiza a comunicação. Mas os valores são flácidos, e a sua função é, acima de tudo, operacional: “the semantics of values is suitable for the representation of the foundations of the social system for one’s own use. [...] The ‘foundation of validity’ is recursivity, hardened through the communicative disadvantage of contradiction.” (LUHMANN, 2002, 164) Com isso, da percepção à observação, da observação à comunicação e dela à estabilização dos códigos que regem a institucionalização da arte como sistema social autônomo, o périplo oferecido por Luhmann nos coloca, por fim, diante do paradoxo do juízo de valor: se a sua circulação pressupõe um círculo já formado de aceitação, a sua efetividade social coincidirá com a sua reiteração; caso, porém, ele

rompa com o contínuo prévio, a sua efetividade residirá na produção de um novo contínuo – onde ele passará a ocupar o lugar silencioso outrora reservado aos valores anteriores.

Quando a comunicação sobre a experiência estética se insere num círculo de trocas, ela fomenta juízos que, mesmo que inicialmente desterritorializantes, acabam por engendrar ou se integrar a alguma axiomática. Nesta espécie de entropia, não há “arte”, “objeto” ou “obra” (ou classes de obras) que estejam a salvo: a normalização afeta qualquer padrão de discurso. Não há como saber, *a priori*, onde e quando o discurso originalmente desviante poderá se tornar “conservador”, assim como não há como apelar ao seu *objeto* para averiguar a sua valência política: mesmo um discurso definido à “esquerda” do espectro político pode, eventualmente, se revelar tautológico, redundante, reiterativo... Onde se descortina uma contribuição importante de Luhmann: o seu esclarecimento da importância da instituição, em seu estímulo à reiteração de padrões judicativos, na mediação entre a experiência da arte e a comunicação sobre a arte.

Mais uma vez: o que acabamos de ler?

Deleuze, Dennett, Luhmann: de três autores – de três universos intelectuais – diferentes depreendemos uma problemática comum. A terminologia varia, mas em todos eles o “sujeito” dá lugar ao *self* como recorrência, a “razão” cede passagem à volubilidade da “consciência”, o exame introspectivo é trocado pela opacidade da “mente”, da comunicabilidade das produções conscientes passa-se à comunicação entre comunicações... Cada qual à sua maneira, todos chegam a resultados semelhantes, ou pelo menos compatíveis – delineando um novo “campo paradigmático”, delineando “1970”... Mas o que nos interessa depreender disso, neste momento preciso da nossa exposição?

Interessa firmar que o *self* tem uma história, uma microhistória permanentemente em curso e em cuja constituição participam, em seus contornos mínimos, a percepção – em sua passagem à observação – e a comunicação – que confere aos fenômenos um pertencimento social passível de estabilização. É *nestes* processos que o *self* continuamente se forma, à revelia da própria apercepção do indivíduo e ainda menos do seu pensamento, intelecção ou racionalização.

Interessa fazer convergir as buscas de Deleuze, de Dennett e de Luhmann, que se assemelham ao estabelecer que, enquanto recorrência, o *self* tem uma história construída

microscopicamente na interrelação entre uma infinidade de elementos organizados sob processos – percepções, observações, intelectões, comunicações... – que atuam, numa temporalidade caótica, em séries de contextos diferentes ao longo de uma vida. Por esse meio estabiliza-se a ordem, a permanência, ao mesmo tempo em que emerge, imprevisivelmente, a transformação.

Aí a arte pode ser pensada como um elemento (micro)transformador. Que arte poderá ser esta? Apenas o caso o dirá, mas em todo caso ela surgirá em meio a um contexto específico (de relações pessoais, de contextos de aprendizado) onde ela desponta como forma e como objeto de comunicação (encharcando-se de atributos), num padrão mais ou menos preciso de experiência (que a condiciona a uma relação específica, seja através da resposta corporal ativa, da apreciação distanciada, do manuseio direto...), indo envolver um *self* para o qual o seu estímulo, no entrecruzamento da rede que a constitui e da rede que constitui o *self*, produzirá nele algum efeito permanente, alguma recorrência duradoura... Esta é a narrativa pela qual Deleuze, Dennett e Luhmann nos sugerem substituir a “educação estética do homem”: a microhistória do *self* enquanto rede, fluxo ou processo em que a arte e política, a ética, a sociabilidade e o pensamento podem caminhar em conjunto.

Esta microhistória é perpassada pelas várias macrohistórias que perpassam qualquer elemento de qualquer contexto, campo ou situação. Micro e macrohistórias participam de formações comuns, e devemos cotejar as macrohistórias aqui. Dennett pode nos ajudar a fazê-lo, em seu diálogo com a memética de Richard Dawkins.

Os “memes” e a emergência do *self*: a invisibilidade da circulação das atribuições

A arte sempre aparece, para cada indivíduo, como um objeto conceitualmente delineado, mesmo quando não conceitualmente definido. O indivíduo a identifica ou a reconhece como arte intuitivamente, nesta ativação da memória que confere à apreensão cognitiva do objeto a moldura conceitual que lhe permite dizer: “isto é arte”. A memória fornece uma conceitualização espontânea do fenômeno, conferindo-lhe um lugar mais ou menos preciso, perpassado por valores que dão estabilidade às comunicações. Esta atribuição nunca é (estritamente) individual, pois deriva de convenções – mas como é possível que convenções se constituam enquanto memória? Pela nossa imersão na “memesfera”, talvez?...

O termo “memesfera” é derivado da “memética” de Dawkins, teoria segundo a qual a cultura se autoproduz através da propagação de pequenas unidades culturais cuja constituição e comportamento funcionam de maneira idêntica à dos genes: são os chamados “memes”, vocábulo que agrega a unidade genética hereditariamente transmissível à ação da memória, que seria, no caso do “meme”, o seu meio de propagação. Tais como genes, os “memes” são unidades (culturais) mínimas que reproduzem em meio ao fundo (de “memes”) existente. Eles são pequenos, e isso é importante: se a memória é o seu meio preferencial de disseminação, é preciso que ela seja capaz de apreendê-los e reproduzi-los mais ou menos fidedignamente. Exemplos dessas unidades seriam “the ideas of wheel, wearing clothes, vendetta, right triangle, alphabet, calendar, the Odyssey, calculus, chess, [...] Impressionism, ‘Greensleeves’, [...] identifiable cultural units [that are able to] replicate themselves with reliability and fecundity.” (DENNETT, 1991, 201)

O poder de disseminação de um “meme” estaria ligado à sua capacidade de suscitar a sua própria reprodução ou imitação, das quais bons exemplos seriam a disseminação de idéias por um professor em sala de aula, ou de melodias de canções populares pelas estações de rádio, ou de valores através das comunicações familiares, ou de condutas de vida através das comunicações religiosas. Mas como discernir exatamente um “meme” – num exemplo utilizado por Dawkins, seria toda a Nona Sinfonia de Beethoven um único “meme” ou cada um de seus trechos um “meme” destacado? A resposta não pode ser dada aprioristicamente, mas apenas mediante a constatação do “meme” já em processo de disseminação: aquilo que vier a *receber unicidade* no próprio ato de transmissão será um “meme”, e isso basta como atribuição. Nesse sentido, duas ponderações de João de Fernandes Teixeira (TEIXEIRA, 2008, 81) sobre a incorporação da memética pela filosofia da mente de Dennett podem ser matizadas: pela primeira, Teixeira questiona como uma consciência definida como um “centro de gravidade virtual” poderia “abrigar” os “memes”; pela segunda, ele pondera que os “memes”, ao contrário dos genes, não são observáveis. Em relação à primeira, pode-se dizer que “memes” não precisam ser exatamente “abrigados”, pois eles jamais são idênticos a si mesmos: um “meme” para “liberdade” não é igual a um congênere presente em outra consciência, ou sequer idêntico a si mesmo em diferentes momentos da vida de uma mesma consciência. A sua existência seria como a dos “fatos” da memória, que não correspondem a um “estoque” de sons ou imagens

“armazenados” no cérebro tal como arquivos no *hard-drive* de um computador. Arquivos podem ser recuperados integralmente, enquanto os “fatos” da memória são – de acordo com a proposição de Antonio Damasio – *dispositional representations* que permitem o resgate *interpretativo* de eventos passados em representações mentais que jamais serão idênticas a si mesmas: “whenever we recall a given object, or face, or scene, we do not get an exact reproduction but rather an *interpretation*, a newly reconstructed version of the original. In addition, as our age and experience change, versions of the same thing evolve. None of this is compatible with rigid, facsimile representation.” (DAMASIO, 2006, 100) Acreditamos que esta mesma variabilidade intrínseca caracterizaria o “meme”, com a particularidade de que ele teria a capacidade – que a memória desconhece – de “contaminar” outras consciências e outras memórias: para Dennett é mesmo de “contaminação” que se trata, pois uma consciência não poderia combater a inoculação mediante um ato de decisão; ela sequer percebe estar sendo inoculada. Em relação à segunda observação de Teixeira, e na esteira do que viemos de defender, “memes” não poderiam ser “observados” *por definição*: em sua variabilidade caótica (ao longo do tempo e entre diferentes indivíduos), eles não podem ser identificados “em si”, mas apenas “tipificados” – como procuramos fazer, no capítulo 2, ao analisarmos a “memética” de “1800”.

“Memes” competem entre si pelo sucesso da sua própria disseminação, i.e.: eles competem pelo controle da autoprodução das consciências. A importância dos “memes” aí é total; nas palavras de Dennett, “human consciousness can be realized in the operation of a *virtual machine* created by memes in the brain.” (DENNETT, 1991, 210) Os “memes” *criam* a consciência ao ditar as referências que orientam a sua autoprodução; na articulação entre percepção e comunicação, é por eles que pensamentos, comunicações e percepções adquirem concretude. Torna-se, portanto, legítimo perguntar: “Who’s in charge[:] we or our memes?” (DENNETT, 1991, 202) Pois os “memes” não apenas comandam a autoprodução da consciência: eles o fazem exclusivamente para o bem da sua própria reprodução, que é um fim em si mesmo: “replication is not necessarily for the good of anything; replicators flourish that are good at [...] replicating!” (DENNETT, 1991, 203); “uma característica cultural poderá ter evoluído da maneira como o fez simplesmente porque é *vantajoso para ela própria*” (DAWKINS, 2001, 221) – onde se afirma a circularidade, a recursividade, a autoreferencialidade da disseminação do “meme”, que se reformatará sempre da maneira

mais adequada à sua própria sobrevivência e hereditariedade simplesmente porque esse, desde sempre, é o seu único “objetivo”. O seu teste de sobrevivência estará ligado à sua adaptabilidade a meios de disseminação e ambientes de proliferação diferentes: especialmente na contemporaneidade os “memes” pulam “from vehicle to vehicle, from medium to medium, and are unquarantinable. [...] immortality is more a matter of replication than of the longevity of individual vehicles. The preservation of the Platonic memes, via a series of copies of copies, is a [...] case of this.” (DENNETT, 1991, 205)

Tal como na evolução das espécies, o que determina a imortalidade do “meme” é a sua replicação, e não do “indivíduo” que o abriga: é como os “memes” platônicos, que lograram sobreviver em textos, mas principalmente no pensamento de uma série gigantesca de autores que se sucederam no tempo, preservando aqueles “memes” ao mesmo tempo em que os transformavam. Na adaptabilidade que o processo de preservação exige, os “memes” conhecerão variações; é raro que a sua imitação produza cópias idênticas ao original: “a transmissão dos ‘memes’ está sujeita à mutação contínua e também à mistura” (DAWKINS, 2001, 217), mutação e mistura que, tal como a capacidade de propagação de um gene, serão determinadas pela interrelação entre ele e o seu ambiente de propagação.

Uma boa estratégia para incrementar a hereditariedade de um “meme” é o que Dennett denomina de *linked loci*, ou seja: o “pareamento” que, na genética, determina que a transmissão de uma característica leve automaticamente à transmissão de outra, duplicando as chances que ambas terão de permanecer ativas e condicionando reciprocamente sua capacidade de variação: “two memes that happen to be physically tied together [...] tend always to replicate together, a fact that affects their changes.” (DENNETT, 1991, 207) Um bom exemplo estaria aqui:

Terá o meme para deus, por exemplo, se associado a outros meme específicos, e será que esta associação auxilia a sobrevivência de cada um dos meme componentes? Talvez pudéssemos considerar uma igreja organizada, com sua arquitetura, rituais, leis, música, arte e tradição escrita como um conjunto co-adaptado estável de memes que se auxiliam mutuamente. (DAWKINS, 2001, 219)

Da mesma maneira, podemos considerar que a “boa comunidade”, a “função-gênio”, o “poético” e o “lugar-doxa”, a negatividade estética, a autonomia da arte e a noção de autoria, a autoreferencialidade da linguagem artística, a banalidade da arte “convencional” e a rarefação do público “interessado”, a marginalidade do gênio, a

construção social à liberdade “humana” e o conceito de “finalidade sem fim”, a contraposição entre o museu, a sala de concertos e as galerias, de um lado, e as arenas de espetáculos e as feiras de artesanato, de outro, podemos considerar, enfim, que todos esses termos são “memes” em *linked loci* – disseminando-se em conjunto, de “1800” até os dias de hoje, *através* de um número vertiginoso de poéticas e obras de arte, assim como de filosofias, críticas, manifestos e teorias da arte que os veicularam em espaços como os das salas de aula, em instrumentos como as publicações e eventos acadêmicos, para não falar de exposições, amostras, simpósios... A disseminação dos “memes” em *linked loci* se processa pela sua reiteração infundável, porém sob uma condição: a de que ela não seja percebida como reiteração, mas como uma afirmação nova que se valida no próprio ato da enunciação (uma teoria da arte se proclama “nova” apagando a herança anterior que nela se manifesta) ou, então, que ela não seja percebida de maneira alguma: “Nada pode ser mais letal para certos tipos de memes do que a tendência a procurar evidência. [...] O meme para a fé cega garante sua própria perpetuação pelo recurso inconsciente simples de desencorajar a indagação racional.” (DAWKINS, 2001, 220) Em suas determinações recíprocas, “memes” tais como aqueles que dominam a reflexão sobre a arte serão tão mais eficazes hereditariamente quanto menos colocarem em evidência a circularidade das suas relações de interdependência, que se propagam como um artifício de reprodução (é porque existe o “meme” A que existem os “memes” B e C; basta que um deles desapareça para que os outros tenham diminuídas as suas chances de reprodução).

A memética se aproxima, assim, da teoria da circulação social dos valores de Luhman: “memes” procurarão impor a sua própria aceitação – “lógica” ou “naturalmente”, na aparência, mas *retoricamente*, de fato. É aqui, novamente na dobra entre a crítica dos valores e a problemática epistemológica, que o ceticismo de Gumbrecht quanto à possibilidade de avaliação do impacto concreto da literatura e da arte sobre a constituição das individualidades vem revelar a importância e a densidade da reiteração memética dos pressupostos estético-políticos herdados de “1800”. Pois Gumbrecht aponta que, ao invés de enfrentarmos o desafio de estatuir, empiricamente, os modos pelos quais textos literários podem impactar politicamente os seus leitores, “temos a tendência de considerar declarações sobre o papel emancipatório ou estabilizador das obras de autores individuais simplesmente como expressões de ‘simpatia’ ou ‘antipatia’ por aqueles autores, vestidas do

pathos do jargão crítico.” (GUMBRECHT, 1998, 44) Da nossa parte, é por sermos céticos quanto ao “papel emancipatório” da arte (de qualquer arte) que temos procurado derivar, das possibilidades analíticas abertas em “1970”, modelos que nos permitam investigar justamente os processos a respeito dos quais, segundo Gumbrecht, a teoria da arte se omite: não basta conferir à arte um valor político elevado, confiando que sua efetivação acontecerá “magicamente” em processos de recepção que raramente são investigados em suas condições empíricas de realização. Historicamente, a moldagem do pensamento pela “memesfera” tem sido forte o suficiente para dispensar a investigação concreta dos modos pelos quais a arte pode se tornar pragmaticamente efetiva – uma pragmatização cuja viabilidade a tradição estética, entretanto, sempre pressupôs.

Ainda mais importante do que ativar a circulação social dos valores, a “memesfera” coloca também, como antecipamos ao final do subcapítulo anterior, o componente macrohistórico que permeia a microhistória de uma relação de um indivíduo com a arte: o próprio “deparar-se” com a arte é, desde o início, deparar-se com um segmento de “memesfera” de longa consolidação no tempo. Qualquer “percepção” de um fato artístico já é imediatamente conceitualizada a ponto de permitir ao indivíduo dizer “isto é arte” – encetando a “*thing-awareness*” de que fala Dretske – e de permitir ao indivíduo *treinado* na sua apreciação alocá-la nalguma categoria e atribuir-lhe algum valor relativamente preciso. Em meio ao aprendizado silencioso e imediato propulsionado pela “memesfera” (e que seria o próprio *modus operandi* da cultura como tal), cabe apenas fazer uma distinção entre a consolidação, num indivíduo, de um tipo de relação com a arte que seria conceitualmente orientada – como o praticado pelo apreciador da “Grande Arte” – e outros tipos de relação mais ritualisticamente orientados, nos quais o aprendizado se dá pela imitação de comportamentos: “ritualistic events are phenomena which trigger neurosensory and emotional responses based on imitation and imitative patterns, which in turn go on to produce an understanding which is not mediated by declarative knowledge [...] but by a form of “embodied” (non-declarative) knowledge.” (ANTONELLO, 2007, 22) Ambos os tipos de relação com a arte seriam, cada qual à sua maneira, fomentados e perpassados pela contaminação-aprendizado da “memética”.

Foi *na* “memesfera” e para a modificação da “memesfera” que a institucionalização dos pressupostos estético-políticos de “1800” se deu, e é na “memesfera” e para a

modificação da “memesfera” que a sua reavaliação pode ser empreendida a partir de termos tais como “complexidade”, “imprevisibilidade”, “acaso”, “contingência”, “tempo geológico”, que aproximam a filosofia da arte da epistemologia atual. Nesta nova “memesfera”, uma nova descrição do impacto da arte sobre a subjetividade pode surgir, permitindo compreender processos ocorridos em quaisquer indivíduos, a partir da experiência com quaisquer artes. Além daqueles termos acima, a nova “memesfera” inclui também o “rizoma”, conceito que os agrega num modelo simultaneamente político e epistemológico. A Deleuze retornamos agora, na companhia de Félix Guattari.

A política como “desterritorialização”: para onde a arte te levará?

Acreditamos não ser necessário apresentar o conceito de “rizoma”, cuja recepção, no exterior e no Brasil, já tem uma história longa. Preferimos alinhavá-lo diretamente à ciência de “1970”, para apreender dele um modelo para a investigação dos modos de efetivação prática do *politicum* da arte. Para atualizarmos epistemologicamente as condições de investigação das relações entre arte e política, cotejando os modelos de consciência e enunciação do juízo propostos em “1970”, há que se pensar como uma consciência sempre movente pode produzir respostas de cunho político aos fatos artísticos – e que tipo de respostas são essas. Assim o “rizoma” – a lógica rizomática – nos servirá de guia, ao longo das próximas páginas, no ensaio de uma abordagem *complexa* da pragmatização política da arte, capaz de cotejar o seu componente mental (da percepção da diferença ao seu revestimento pela linguagem), o seu componente subjetivo (o *self* como o produto histórico da estabilização de recorrências infraconscientes) e o seu componente social (a experiência da arte como ela acontece socialmente, em seu condicionamento institucional e etológico). Em sua atribuição de *dinâmica* à solidez, em sua indissociação entre a solidificação e a mudança permanente, o “rizoma” prevê que uma subjetividade, em sua história imanente e em seu lançamento às trocas sociais, se transforma de maneira subterrânea ao seu controle consciente, sendo *arrastada* por muitos dos processos que a conduzem, rápida ou vagarosamente, a uma nova condição. Nesta rede complexa de interações propomos alocar a potência transformadora da arte sobre o *self*, identificando-a como uma potência política. Em sua defesa da imprevisibilidade, tal proposta tem como corolário a dissociação teórica entre a mudança subjetiva e os tipos particulares de arte: não se sabe, jamais, qual arte terá

impacto numa vida individual, e qual impacto será este – a pragmatização política da arte, seja ela boa ou ruim, pode se originar do contato com qualquer arte, estando relacionada às características imanentes dos objetos artísticos, mas também à história de formação do *self* em questão, em sua posição social. Diante de um caso específico – a importância relativa da experiência de *uma* obra na formação de *um self* – será decisivo até mesmo o momento preciso em que a obra e o *self* (em sua conformação circunstancial) se encontram: o *self* que somos no momento em que experienciamos (ou reexperienciamos) um objeto é decisivo para a importância que ele terá para nós.

Optamos por recorrer ao conceito de rizoma apenas após a discussão epistemológica iniciada no capítulo anterior, para que fiquem claros o seu rigor e a sua relevância epistêmica. No rizoma a política adquire uma temporalidade ao mesmo tempo geológica e química. Há o tempo lento da arborescência, a comandar a univocidade do sentido (a manutenção de *estados* que tendem a permanecer macroscopicamente sólidos); há, também, o tempo rápido das “linhas de fuga”, por onde os estratos deixam a todo instante de serem eles mesmos. Em *Mil platôs*, esta última espécie de diferenciação não se restringiu à autopoiese dos indivíduos e sistemas: ela recebeu também uma conotação politizada, na medida em que Deleuze e Guattari passaram a *defender* a *produção* de rizomas – que passaram a representar, desse modo, não apenas a condição ontológica de todo e qualquer sistema (todo sistema *é* enquanto se autodiferencia), mas também um princípio ético-político normativo, ainda que desvinculado de qualquer *práxis* ou ideologia preestabelecida.

Tal como um sistema autopoietico dinâmico, o rizoma se autodiferencia permanentemente, pois

qualquer ponto [seu] pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. [...] cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. [...] não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, 15)

Tal como em *Lógica do sentido*, objetos e signos se determinam reciprocamente em agenciamentos complexos, fazendo com que um estado do sistema jamais seja fixamente idêntico a si mesmo, pois ele é perpassado pela autodiferenciação constante. As linhas de fuga e de arborescência conferem aos eventos e aos processos (àquilo que acontece e ao

modo como acontece) uma grande variabilidade no tempo, que será determinada, em cada caso, pelas especificidades das situações e dos acontecimentos circunvizinhos. Ao mesmo tempo, se as “velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, 12), estes processos, tal como em *Lógica do sentido*, não pressupõem a atuação de um “sujeito”. No que tange à codificação pela linguagem, por sua vez, as pequenas mudanças quantitativas (e *intensivas*) determinam mudanças de natureza, toda univocidade (semântica ou de *atribuição*) necessariamente se *sobrepondo* ao rizoma e à sua lógica de operação: a atribuição de univocidade tanto ignora ou menospreza a diferenciação rizomática, quanto é por ela a todo instante invalidada (mesmo quando aquele que decreta a univocidade não percebe a ocorrência da diferenciação no estrato que observa – a diferenciação independe da observação). A oposição entre árvore e rizoma não poderia ser mais contundente: a árvore é “sobrecodificação” e o rizoma é “desterritorialização”, o que faz eco aos estudos da complexidade que, a contrapelo da busca da essência e da demarcação de limites, privilegiam a conexão, a inter-relação, a diferenciação: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra [...] entre as coisas. [...] A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança. [...] A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’ Há nesta conjunção força suficiente para [...] desenraizar o verbo ser.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, 37) Não haviam McDaniel e Driebe (em citação no capítulo anterior) justamente comentado a necessidade, para as ciências, do estudo do “e”?

Conquanto a oposição macroscópica entre a árvore e o rizoma seja contundente, a microscopia revela, porém, a indissociação entre uma formação e outra: “Existem nós de arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, 31) A diferença é imanente à repetição, que é, por sua vez, diferenciadora; rizomas podem levar à produção de nódulos que se fixarão no tempo, mas a fixidez é perpassada por linhas de fuga que a desestabilizam. Permeando a solidez da árvore, o rizoma é a pulsação das interconexões; por ele as coisas e os atributos das coisas *atravessam*, e é por isso que “Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, 23) Eis então que o rizoma, a princípio um modelo descritivo da ontologia das coisas e um modelo explicativo da produção dos

acontecimentos, dos sentidos, dos atributos e dos estados-de-coisas, vem se revelar também uma proposição política, ligada à recusa e combate ao abafamento do desejo pela imposição da codificação, do valor e da norma.

Note-se que não se trata de uma “crítica” à “repressão” do desejo, o que estaria por demais atrelado a uma teoria da ação, da univocidade do “controle” e da “crítica” como saber “superior”. Mas nenhuma “ação” ou “controle” é necessário para matar a pura vibração do desejo: o próprio contínuo das práticas e das atribuições sociais é por si capaz de fazê-lo:

Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial [falam] uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. Os rostos [...] delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. [...] a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, 32)

Manifestação arborescente, (pelo vocabulário de *Lógica do sentido*) o “rosto” constrói “mundos”, através de codificações que, onipresentes e (por isso mesmo) invisíveis, tornam-se peremptórias. Em nosso capítulo 2, já antecipávamos o papel do “rosto” na formação da “boa comunidade” estética: rostos condicionam opiniões, modos de vida, padrões de comportamento, relacionamento e expectativa, atribuições e limites. Não é necessário, portanto, que o desejo seja deliberadamente abafado, pois a sua contenção é inerente às práticas sociais. Nas circunstâncias em que o abafamento resulta de uma ação proposital – em particular: do discurso – “é porque há um padre por ali. O padre lançou a tríplice maldição sobre o desejo: a da lei negativa, a da regra intrínseca, a do ideal transcendente.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, 15) A rigidez da “rostidade” e a severidade do padre (da lei) bloqueiam a plena vazão do desejo – um desejo que, pensado afirmativamente, basta a si mesmo, é autojustificado, autolegitimador, e tem no prazer (como vimos em Barthes) a sua concretização paradigmática: “O prazer é a afecção de uma pessoa ou de um sujeito, é o único meio para uma pessoa ‘se encontrar’ no processo do desejo que a transborda; os prazeres [...] são reterritorializações.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, 18) Mas seria a política do rizoma uma defesa do hedonismo? Se nenhum juízo externo é legítimo em impedir o desejo e o prazer de buscar sua própria

realização, se todo juízo é a instauração de uma lei coercitiva, parece então que o individualismo é a meta...

Mas não é isso que se lê em *Mil platôs*. A defesa do prazer não se confunde com a defesa de um individualismo radical. Pelo contrário, há nele todo um rigor, toda uma intransigência contra as três formas de reterritorialização mais nitidamente capazes de arruinar uma vida: as do “fascista”, do “drogado” e do “hipocondríaco”. Há um apelo à necessidade da observação constante daquilo em que estamos nos transformando, do mundo que estamos construindo, do lugar para onde estamos sendo levados e para onde estamos levando as pessoas à nossa volta – há, em suma, uma recusa cortante da “deriva”. As três formas paradigmáticas de reterritorialização a serem combatidas – o “fascista”, o “drogado”, o “hipocondríaco” – correspondem, respectivamente, à reterritorialização “cancerosa” (que se espalha espalhando incontrolavelmente o seu domínio), à “vazia” (no “niilismo passivo” de Nietzsche, a resignação à ausência de vontade) e à “paranóica” (na acusação e atribuição de culpabilidades a si mesmo e ao outro). A questão premente é: como distinguir a boa, e como evitar a má reterritorialização? Os autores de *Mil platôs* (tal como antes deles o autor de *Lógica do sentido*) indicam a *prudência*: a observação das tendências, imanentes aos desejos, de produzir em nós o fascista, de nos levar à dissolução do drogado, do “suicida” ou do “demente”, ou então ao rancor do doente. Os autores recomendam a vigilância, mas uma vigilância, observe-se, que é bem diferente daquela de Santo Agostinho: trata-se da necessidade da observação constante do lugar aonde o desejo pode nos conduzir, e não a poda, repressão ou abafamento do desejo em seu instante de nascimento. Em si, o desejo não é nem bom nem ruim; é a sua vivência prática – a sua pragmática – que impõe a necessidade da observação.

Como proposição ético-política afirmativa, a dupla defende o conhecimento da máquina e a infiltração do indivíduo em suas engrenagens para que elas sejam postas para funcionar de acordo com os seus interesses. Eles não propõem o confronto aberto, a ruptura absoluta tantas vezes defendida em “1800”; eles não propõem a guerra (ou o terrorismo vanguardista), mas sim a guerrilha e a boa traição:

instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os

estratos que se consegue liberar as linhas de fuga. [...] Estamos numa formação social; ver primeiramente como ela é estratificada para nós[;] ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos; fazer com que o agenciamento oscile delicadamente. [...] Você terá construído sua pequena máquina privada, pronta, segundo as circunstâncias, para ramificar-se em outras máquinas coletivas. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, 24)

Ao contrário do que pode parecer, não é contraditório que uma filosofia que defende a primazia do pré-consciente na formação das produções conscientes, desvinculando o “sentido” do entendimento e da enunciação, pressuponha a consciência já-formada ao alavancar a sua proposição ética. Como poderiam o pensamento, a ação, a decisão e a escolha desaparecerem de cena quando se trata de firmar uma ética? Mais importante é percebermos que essa ética é desvinculada de qualquer atrelamento *a priori* com elementos paradigmaticamente selecionados da empiria. É uma ética do acontecimento, que emerge como um *apelo* colocado ao indivíduo por uma situação ou um contínuo de vida, e que apenas nele adquire sentido. O imperativo ético lançado por Deleuze e Guattari é exclusivamente formal e, apesar de clamar por uma sofisticação ou refinamento da nossa percepção quanto aos movimentos que nos constituem como atores ético-políticos, ele não pode, de fato, esperar que isso aconteça – pois não se quer e nem pode se querer (sob o risco da contradição) normativamente atrelada à empiria. Esta “ética do acontecimento” surge como o imperativo que se faz necessário (ou pelo menos desejável) apenas no desenrolar do caso – do “aqui e agora” – em que se coloca.

Trata-se, portanto, de uma ética da contingência, do momento, do acaso. Ela previne contra a estreiteza do código e da norma, contra a asfixia da imanência sob o peso da autoridade. É por isso que, por ela, pode-se renovar o estudo da arte como elemento integrante e constitutivo dos modos de vida nos quais ela possui uma presença constante. Este é o ponto em que queríamos chegar com a problemática do rizoma: localizar, sob um modelo descritivo consistente, a complexidade inerente ao pertencimento da arte a uma vida. É claro que nem todos os modos de vida – hábitos, costumes, rotinas, práticas, rituais, obrigações... – a incluem, o que deveria ser uma pré-condição para a teorização da relevância prática da arte, mas que raramente é considerado: sempre que se afirma a importância incondicional da arte, esquece-se de dizer que ela será importante apenas para quem ela for importante. Quando é o caso, ela *integrará* as rotinas do indivíduo, ocupando nelas uma posição mais ou menos discreta ou notável. Em qualquer caso “a arte nunca é um

fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, [...] essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão [...] arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rostos.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, 57)

Como um *factum* político, a arte deve ser localizada na interface entre a sua potência de diferenciação e as rotinas que ela trai ou co-produz – o que, enquanto *processo*, não diferencia a “alta” e a “baixa” cultura. A citação acima não poderia ser mais clara em apontar que a diferenciação não está na arte: o seu *politicum* não é um atributo que lhe seja imanente, indo localizar-se naquilo que ela provoca em indivíduos e contextos em lugares e tempos imprevistos – ele não é imanente à arte enquanto fato, mas sim aos seus efeitos. Distinguem a “alta” e a “baixa” cultura os seus modos particulares de codificação e estreitamento, de desterritorialização e realização do desejo: a “alta cultura” se estreita ao produzir códigos, cânones e valores que estimulam um *debate* autoreferencial, apoiado sobre uma educação estética que atua como condição mínima para o pertencimento do indivíduo a um círculo (virtual ou não) de *apreciadores*; a “baixa cultura” se estreita paradoxalmente ao favorecer códigos de aceitação máxima, mas que demandam a assimilação ao comportamento comum como condição para o pertencimento.

O estreitamento da “alta cultura” e a sua produção freqüente (e quase sempre inadvertida) de “sentidos comuns” já era há muito satirizada por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, cuja postura em relação ao legado modernista revelava o entendimento de que mesmo a mais sofisticada comunidade estética pode se alienar numa rede de axiomas e valores que, em sua reiteração tautológica, a faz mergulhar em “sentidos comuns” que só para ela fazem sentido – parecendo ridículos ou absurdos quando vistos de fora. Duas de suas produções conjuntas podem ser lidas como o espelhamento de uma questão comum: enquanto *Crônicas de Bustos Domecq* satiriza a esterilidade das “vanguardas” em seu excesso de legitimação teórica, *Cuentos Breves y Extraordinários* (uma coletânea de textos de autoria alheia), seguindo uma linha contraposta, proclama a qualidade de narrativas que, completamente alheias aos pressupostos conceituais da arte moderna, agradam simplesmente enquanto narrativas – enquanto construções de enredo, enquanto histórias contadas –, não recorrendo a teorias que as explicassem e legitimassem.

Entre as *Crónicas* consta aquela a respeito do concurso de poesias sobre o tema da “rosa”, que é vencido, por unanimidade, pelo poeta que apresenta aos jurados... uma rosa: “No hubo una sola disidencia; las palabras, artificiosas hijas del hombre, no pudieron competir con la espontánea rosa, hija de Dios. Quinientos mil pesos coronaron al punto la proeza inequívoca.” (BORGES e CASARES, 1998a, 48) Há ainda a “crônica” sobre a má recepção de uma exposição de Garay, escultor incompreendido: o público não entendera que, em sua *vernissage* composta por utensílios e objetos banais, a sua obra não estava nos objetos dispostos, mas para no espaço vazio entre eles... O espaço entre os objetos *era* a obra de Garay, que com o tempo se torna ambicioso a ponto de transformar toda uma praça em escultura, onde a sua obra “consist[ia] en el espacio que se interpone, hasta tocar el cielo, entre las edificaciones del cruce de Solís y Pavón, sin omitir, por cierto, los árboles, los bancos, el arroyuelo y la ciudadanía que transita. ¡El ojo selectivo se impone!” (BORGES e CASARES, 1998a, 99)

Em ambos os casos, as *Crónicas* satirizam proposições artísticas que são – porque só podem ser – conceitualmente legitimadas. Através da fala de um narrador que ironicamente toma o partido daquilo que critica, a legitimação surge como a rotinização de um excesso de teorização – pela qual a teorização é transformada num “senso comum”. Em deliberada oposição ao excesso de teoria, à racionalização que transformara a arte “de vanguarda” num domínio autoreferencial e, por isso mesmo, potencialmente ridículo, em *Cuentos Breves y Extraordinários* Borges e Bioy Casares, após declararem haver reunido aqueles escritos apenas pelo agrado – pelo prazer na leitura – que eles lhes despertavam, culminam afirmando que “Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal. Esperamos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divertieron a nosotros.” (BORGES e CASARES, 1998b, 7) Todo um trabalho de desintelectualização da literatura é colocado em curso: em choque contra o comprometimento da arte com “grandes questões” de qualquer espécie, a força e a intensidade da narração são, para Borges e Bioy Casares, critério suficiente para o elogio – que deixa de ser um elogio “crítico” ao pautar-se pela sensualidade ou enleio produzido pela leitura. Não é, portanto, por hábito ou convenção que aquela coletânea é endereçada ao “leitor”: trata-se, pelo contrário, de reafirmar que a literatura é feita para ele, e não para si mesma (enquanto sistema).

À diferença da “alta cultura”, a “baixa cultura” produz estreitamentos de outra ordem. Mesmo sem incorrerem no procedimento cômodo de reduzir a totalidade das suas manifestações a uma mesma axiomática, projetando nela uma homogeneidade que se estenderia à “sociedade” em geral, fica claro que há uma axiomática em ação, responsável pelo estreitamento dos seus modos de produção e padrões de expectativa. Quão forte ela é, isso caberá à análise microscópica, pois é nos meandros da recusa e da escolha, nos riscos que a arte “de massa” nunca deixa de correr que o seu destino é permanentemente decidido. Tais riscos envolvem tanto o artista quanto o investidor financeiro; estando longe do seu público-alvo, os produtores da arte “de massa” correm sempre grandes riscos: “very large audiences that are almost totally unknown to them and that therefore are unpredictable, despite the efforts of market researchers to fathom that obscurity.” (BECKER, 2008, 123) Para minimizar os riscos os investidores procurarão ensinar aos “seus” artistas o que fazer, intervindo ativamente na sua produção. Ainda assim, a reação e o comportamento do público são imprevisíveis: “for all the devices of audience research, it is something no one knows for sure. Not knowing who the audience is, artists necessarily make work without knowing who will consume it under what circumstances and with what results.” (BECKER, 2008, 125) À sua maneira, esta incerteza estimula a criatividade, pois à indústria interessa receber o maior número possível de novidades produzidas por artistas iniciantes, que arcam com os custos de desenvolver as suas idéias na expectativa de que a indústria as distribua. Isso decerto ocorrerá apenas mediante uma negociação que permita à indústria formatar aquela produção nos moldes que, pelo seu julgamento, as tornem mais sedutoras como artigo de venda – mas ainda assim o contato com o público seguirá uma história própria. Não por acaso a *performance* é tão importante para a música “urbana”: os movimentos dos corpos, as frases e os titubeios do *performer* são cruciais nestes momentos de definição do lugar da arte perante o público – os momentos em que ele e a platéia se põem cara a cara. A música “urbana” passa pelo corpo do *performer*, de maneiras que jamais serão resgatadas pelo registro auditivo: a sensualidade lhe é igualmente marcante. A força de Elvis se manifestava no corpo de Elvis, que testemunhava a sua *convicção*; quando Caetano Veloso descreve a vocação *rocker* de Erasmo Carlos, comparando-a com o romantismo de Roberto Carlos, é o seu corpo que ele descreve: “alto, pesado, firme, com o ar antiintelectual e anti-sentimental de quem vive os temas essenciais da vida com o corpo todo, nessa combinação

de homem pós-industrial e pré-histórico para a qual o rock aportou com tanta insistência.” (VELOSO, 2008, 43)

Tem-se, portanto, dois campos tipologicamente diferentes de enquadramento comportamental “memético”, duas formações diferentes de hábitos e expectativas, que são desterritorializados também de maneiras distintas: na “alta cultura”, pela dedicação à subjetivação e ao debate crítico; na “baixa cultura”, pela interação através do *uso coletivo* da arte mediante padrões de comportamento desenvolvidos mimeticamente, assim como pela sua assimilação como companhia cotidiana.

Em relação à possibilidade de desterritorialização oferecida pela arte como companhia cotidiana, ao comentar a ênfase da música popular no tema e no refrão (no reforço da memória, portanto) Ian Buchanan conclui que “popular music is not about ‘being heard’, but rather about ‘being heard again’; and ‘being heard again and again and again’ is what *really* popular music is *really* about.” (BUCHANAN, 2000, 188) Esta centralidade da repetição não diminui a emergência do “novo” – que passa a ser definido não como uma característica imanente às obras, mas sim como potência de diferenciação. Ainda que a história da música popular seja caracterizada por uma variabilidade relativamente pequena, “The new [...] is not merely the different, but that which makes difference possible, and it is this power which can only be realized in a relationship between the object and a subject that is the basis of its appeal. [...] this concept [places importance] on repetition.” (BUCHANAN, 2000, 183) A repetição dota o *self* de um espaço próprio, configurado pela própria repetição: se pensarmos na música popular como um “refrão” que se repete indefinidamente ao longo da vida que a toma como companheira, pode-se dizer que ela é “three things at once[:] a block of sound that is at once a way home, the very source of home, and the home in our hearts.” (BUCHANAN, 2000, 184) A música “popular” é, assim, descrita como uma dotação de território à subjetividade que nele se constitui, num processo microscópico de constituição de mundo.

Não é desse modo que “mundos” se constituem? Contra as teorias que enxergam o dado como a manifestação superficial de estratos “profundos” e gigantescos que tanto determinam o dado quanto o aprisionam a si, para Deleuze e Guattari o macro não se sobrepõe hierarquicamente ao micro:

Nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os

sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de cada instância, incluindo-se aí a identidade pessoal. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, 67)

Um tal tipo de estabilização não é forçosamente “ruim”; ademais, o contínuo é perpassado pela diferenciação e pela possibilidade da desterritorialização. Há nele “*uma linha de fuga, já complexa, com suas singularidades; mas também uma linha molar ou costumeira com seus segmentos; e entre as duas (?), uma linha molecular, com seus quanta que a fazem pender para um lado ou para outro.*” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, 77) É nesta diagramação dos termos que se fixam as relações, é nas linhas de fuga que subvertem essas relações que, afinal, se instala o ser – e é por isso que, “antes do ser, há a política.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, 78)

Segundo a entendemos, portanto, é rizomática a “desterritorialização” pela qual se pragmatiza o *politicum* que a arte tem como potência. Pelo rizoma se dinamita a possibilidade de se atribuir a determinadas obras, receptores ou modos de atenção uma valência política positiva ou negativa *a priori*: a politicidade (positiva ou negativa) pertence ao acontecimento, não podendo ser prevista. Um acontecimento adquire sentido em relação a si mesmo e ao estado atual do sistema (da situação ou do campo) em que ocorre, sendo a politicidade um fato do contexto: é arbitrário estipular, antecipadamente e definitivamente, formas boas ou ruins de efetivação do político, assim como afirmar, diante do acontecimento, que ele não é “bom o suficiente” ou não ocorreu “da maneira como deveria” – nada é mais autoritário do que a exigência de “adequação”, em suma.

Universalidade

Não podemos saber se a nossa tentativa de equalizar os modos micro e macroscópico de engendramento dos impactos políticos da “alta” e da “baixa” cultura será levada a sério. Gostaríamos que ela fosse lida como a descrição de processos – de diferenciação ou enrijecimento – que, enquanto tais, ocorrem em contextos diferentes, gerando acontecimentos diferentes, mas que, enquanto processos, seriam estruturalmente semelhantes. Caso esta proposição seja levada a sério, pelo menos um ganho terá sido obtido não pela “baixa”, mas sim pela “alta” cultura, que estará livre da posição “elevada”

que tanto a faz parecer impotente, numa contradição que a herança positivista deixa entrever em negativo:

La mediocridad es el complejo velamen de las sociedades, las resistencias que éstas oponen al viento para utilizar su pujanza; la energía que infla las velas, y arrastra el buque entero, y lo conduce, y lo orienta, son los idealistas: siempre resistidos por aquélla. Así – resistiéndolos, como las velas al viento –, los rutinarios aprovechan el empuje de los creadores. El progreso humano es la resultante de esse contraste perpetuo entre masas inertes y energias propulsoras. (INGENIEROS, 2006, 49)

Nesta condenação da “mediocridade”, vê-se o jogo de atribuições universalista: entre o *ethos* intelectual e o “senso comum”, daria-se o contraste definidor do “estado geral” da cultura... Tal distinção faz pouco sentido no cenário contemporâneo, apesar de continuar persistente – em especial quando toda uma inversão do jogo vem sendo empreendida pelas políticas de minoria e pelo multiculturalismo, numa estratégia oposta de remissão ao universal pela valorização do específico. Neste jogo de opostos ambos os lados devem ser traídos: se na arte algo *emerge*, é a emergência que determinará as redes de pertencimento e antagonismo que ela mesma produz. Qualquer fato que traga *a priori* inscritos os seus eixos de determinação estará incluído no conhecimento prévio, e não será emergência alguma. A emergência determina o seu próprio *telos*, alterando a percepção do real e reorientando a ação, o pensamento e a disposição dos afetos. Ela provoca tensionamentos, redesenhando as expectativas. Não cabe dizer, por exemplo, que em 1954 Iánnis Xenákis era “mais” ou “menos” revolucionário que Elvis Presley: cabe tomar cada um dos eventos, nos sistemas onde eles emergiram, e ver o que aconteceu, naqueles contextos, a partir do crivo no tempo representado pelo acontecimento. Passados 50 anos, a mesma coisa se aplica: o poder de diferenciação que Elvis e Xenákis possuem hoje deve ser observado também em contextos específicos, tenham eles dimensões grandes ou pequenas (entre Elvis e Xenákis, a análise da diferenciação tenderá a apelar à memória individual e coletiva, num caso, e à história da música, no outro). Trata-se de colar a observação dos fenômenos à dinâmica específica dos eventos, assumindo de antemão o caráter contingente da própria observação. Num velho ensinamento kantiano (tão pouco praticado) e dentro dos termos deste trabalho, colar-se ao evento significa conhecer a sua especificidade e complexidade enquanto processo – procurando depreender, kantianamente, as leis imanentes do fenômeno. Como acontecimentos singulares, Elvis e Xenákis são igualmente complexos: caracterizá-los como *processos* (e não como “autores” ou “obras”) é pensá-los

sob um viés analítico comum, que não sobrepõe à diversidade um cânone estrito de expectativas, sendo capaz de *produzir* multiplicidade a partir de si. Enquanto trabalho individual e coletivo, enquanto formação do público, reverberação sobre a história de uma arte, intervenção sobre as expectativas da crítica, alteração do funcionamento da instituição artística, modificação da distribuição e circulação da arte, presença no imaginário e na memória – na condição de *processos*, portanto, eventos tão diferentes quanto “Elvis” e “Xenákis” podem se comportar de maneiras semelhantes, produzindo movimentações analiticamente comparáveis. E pode mesmo acontecer que a comparação entre um e outro deixe, com isso, de se comportar como uma polarização...

Um dos objetivos, portanto, de termos insistido em debater a conexão entre a percepção e a comunicação e entre a comunicação e a institucionalização foi o de conquistarmos um solo analítico que nos permitisse escapar destes dois regimes de diferenciação política ainda ativos na reflexão sobre a arte: o “paradigma-1800” (em sua sobrevida infinita) e o “multiculturalismo” (em sua vocação reativa). Quisemos construir um solo *epistemológico* que nos permitisse trair o antagonismo, tão obsoleto quanto improdutivo, entre a arte “erudita” como um domínio acadêmico da filosofia, da teoria e da história da arte e a arte “popular” como objeto da antropologia e da sociologia, na velha “divisão do trabalho” departamental que qualifica as produções de uma como “arte” e da outra como “cultura” – colocando Villa-Lobos e Jackson do Pandeiro em seus “respectivos lugares”, e destarte codificando e canalizando os antagonismos através de padrões concenuais e valorativos consensuais. A aposta foi a de que o delineamento dos pontos extremos da percepção e da institucionalização, intermediados pelas várias formas de comunicação, permitiria redescrever o trânsito entre a arte enquanto fato “individual-fenomenológico” e a arte enquanto fato “individual-social”. Como fato fenomenológico, a arte pode diferenciar um *self* ou mesmo grandes platéias; como fato social, ela se inserirá ou inaugurará uma cadeia de codificações, alcançando alguma potência de diferenciação coletiva. Tais *processos* não distinguem a “alta” da “baixa” cultura: mudam os domínios, mas não a dinâmica entre a ordem e a diferenciação.

Nunca se sabe de antemão qual arte se politizará, nem quando e de que maneira e para quem a politização acontecerá. Durante um certo período de tempo, Madonna (como artista e como figura pública) foi um fenômeno político – por exemplo, ao produzir um

blockbuster que mostrava em primeiro plano um beijo entre dois homens, o que era operar sobre uma sensibilidade que, então, já era relativamente permeável ao homossexualismo, mas que Madonna tensionava ao limite ao fazer a imagem de um beijo gay transitar pelo público aberto, onde ela poderia provocar efeitos imprevistos. Aquele era um procedimento sofisticado, pelo qual se produzia um choque controlado, que operava no limiar do limite máximo de aceitação do público, e que se tornava produtivo ao ser *absorvido* – mesmo que na condição de *choque*. É mais produtivo o choque que pode ser absorvido pelo sistema sobre o qual incide, gerando, como resultados práticos, a conversa, a ofensa, a piada, o estranhamento, que em conjunto vão produzindo pequenas mudanças de perspectiva... Nada disso é alcançado pelo choque excludente, que ofende a maioria e preserva intocada uma pequena elite; numa atitude bastante diferente, Madonna explorava uma mudança de sensibilidade à qual ela era atenta e com a qual ela dialogava – não por acaso o público gay iria “adotá-la”, num resultado inicialmente não-planejado da sua imagem pública e da sua carreira artística.

Nunca se sabe de antemão que arte se politizará, portanto, pois todo evento diferenciador rompe, nalguma medida, com o invólucro ao qual inicialmente pertencia. Desse modo, tampouco faz sentido apostar demasiadamente na especificidade “cultural” do impacto político do fato artístico, pois nem todo evento que se insere amplamente em formas de visibilidade previamente disponíveis pode, sem mais, ser considerado “culturalmente específico”. Que os efeitos práticos de muitos fatos artísticos sejam mais intensos em seus lugares de origem, isso pode se dever às suas condições (lingüísticas, técnicas, econômicas...) de disseminação, e não à sua “falta de universalidade”. O caráter local de um evento diferenciador não o torna “menos universal”, nesta universalidade paradoxal que caracteriza a arte: uma produção artística será universal dentro do invólucro, mas também *a partir* do invólucro em que se origina – a sua universalidade residindo em seu potencial de impactar “qualquer um” a “qualquer momento”, produzindo “sentido” imprevisivelmente. Apenas a (cada vez mais rara) produção que se alimenta e remete exclusivamente ao seu próprio invólucro social será “típica”, ainda que nem assim se possa dizer que apenas aquele que se inclui naquela formação identitária é capaz de “realmente” compreendê-la. A universalidade paradoxal da arte vem da sua singularidade: sendo

radicalmente um fato relativo a um contexto (mais ou menos amplo), ela é sempre potencialmente efetiva em outros contextos – efetividade que poderá ou não se materializar.

Os movimentos provocados pela arte frequentemente nos obrigam a ver para além das formas de visibilidade com que estamos habituados a operar: a arte escapa daquilo que é ordinariamente visível. Formas rotinizadas de visibilidade se tornam defasadas, tendendo a eliminar essa defasagem mediante princípios estritos de seleção e qualificação da matéria empírica. Mas nunca é possível objetivar, *no* fato artístico, o lugar que ele ocupará no quadro empírico das trocas: o caso decide o lugar que será conferido ao fato entre as práticas e os modos de vida que lhes incluírem, e foi em prol de uma “ética do caso” que viemos demarcando e defendendo uma problematização *complexa* da arte – a envolver a percepção, a corporeidade, os afetos, a comunicação, o pensamento, sabendo discernir “afinidades eletivas” tais como a que se firma entre a sala de concertos e o juízo crítico articulado, mas que não se firma, da mesma maneira, entre o evento musical que estimula a resposta através da dança e a prática judicativa de cunho reflexivo. Todo um circuito reiterativo se formou entre as artes que se desenvolveram sob uma mediação *teórica* e os *espaços* que lhes foram destinados: uma vez institucionalizados, esses espaços atraíram públicos preparados e dedicados ao juízo crítico analítico, que se firmou como instância co-reguladora da arte “autônoma”. Bastante diferente é o juízo crítico desenvolvido em lugares artísticos onde ele recebe um grau menor de articulação intelectual: a falta de teorização ou conceitualização da linguagem dos participantes de certas comunidades

does not allow them to discuss their work with one another in the generalized and abstract way that critical and aesthetic formulations help integrated professionals to communicate with one another easily, across space and time, about what they are doing. [...] Without a generalized language of judgment, standards must be local and ephemeral. (BECKER, 2008, 254)

Os juízos são, aí, menos articulados conceitualmente, além de orientados por princípios diferentes daqueles que são comuns nas comunidades da “Grande Arte” – o que não os torna menos importantes para a autoprodução daquelas artes. Reconhecer a legitimidade e a importância de ações judicativas diferentes, pertinentes a contextos diferentes, é conferir um contorno etológico às “formas de visibilidade” que atuam como condições de possibilidade para a circulação e a experiência da arte. A estética fizera da arte uma instância privilegiada de mediação social; “autônoma”, ela conectava o indivíduo

aos demais sistemas sociais ao comportar-se como instância “desinteressada” de constituição das subjetividades. Numa perspectiva etológica, a arte perde a sua “excepcionalidade” para se tornar mais um elemento entre um conjunto extenso de práticas que definem uma subjetividade e o seu “mundo”, uma coletividade e o seu “mundo”, e mesmo que a arte ocasionalmente ocupe, nesses “mundos”, um lugar relevante. Ainda que o termo “etologia” seja estranho ao seu pensamento, Rancière postula que a “obra” de arte “[is] a recomposition of the landscape of the visible, a recomposition of the relationship between doing, making, being, seeing, and saying. [...] artistic practices are not ‘exceptions’ to other practices. They represent and reconfigure the distribution of these activities.” (RANCIÈRE, 2004, 45) Uma perspectiva etológica prevê que esta capacidade de reconfiguração das práticas advenha do pertencimento da arte às práticas, das quais ela não se dissocia integralmente, ainda que entre elas (entre o trabalho, o consumo, a informação, a religião, as rotinas familiares, o lazer, a política...) ela possa ocasionalmente se destacar.

Mas o que é, exatamente, uma prática? O que é uma coisa? O que é uma atividade em meio a outras atividades? A profusão da simultaneidade impede uma definição pura, as atividades e as coisas se misturando continuamente:

Misturamos, sem o menor pudor, nossos desejos com as coisas, o sentido com o social, o coletivo com as narrativas. A partir do momento em que seguimos de perto qualquer quase-objeto, este nos aparece algumas vezes como coisa, outras como narrativa, outras ainda como laço social, sem nunca reduzir-se a um simples ente. (LATOURE, 1994, 87)

Um quase-objeto é como a coroa do rei: ela é um objeto, ela é história, ela é muitos símbolos diferentes ao mesmo tempo, ela é um estado de coisas, uma condição, um atributo... Vivemos cercados destes quase-objetos – entre os quais constam os fatos artísticos. Se a arte é composta por quase-objetos, a distinção entre os diferentes regimes de produção e valoração da “alta” e da “baixa” cultura, em que pese a sua utilidade, é borrada não porque elas compartilhem características intrínsecas, mas sim porque, nos usos variados da arte, não há domínio artístico que escape a uma presença social híbrida. Para Latour, ao ser soterrado pela “crítica”, pelo “discurso” ou pela “linguagem”, pelo “Ser” e pela “alteridade radical da natureza”, o *real* se tornou, no pensamento moderno, inacessível ao pensamento – sobrevivendo como *presença* (ou assim que queria acreditar) somente nas

relações “orgânicas” com a natureza que têm os povos (indígenas, autóctones, nômades...) que habitariam um mundo ainda “encantado”. Mas falar em hibridismo como “índice de realidade” da arte em sua presença social difusa não é “reencantá-la”, e sim postular que *tudo* se autoproduz hibridamente: nas “redes” sociais os quase-objetos são simultaneamente informação, valor, imagem, expectativa, conceito, matéria, história... Aquilo que um objeto é num determinado ponto da rede difere do que ele é noutra, mas isso não é relativizá-lo: como observador das redes sociais, Latour não é nem um universalista (que define “uma única hierarquia”) nem um “relativista absoluto” (que torna iguais todas as diferenças enquanto diferenças). Ele se define como um “relativista relativista”: “mais modest[o] porém mais empíric[o], [o relativista relativista] mostr[a] os instrumentos e as cadeias que foram usadas para criar assimetrias e igualdades, hierarquias e diferenças.” (LATOUR, 1994, 111) O “relativista relativista” observa, acompanha, percorre, narra os vários modos de produção de realidade sem estabelecer pontos definitivos de estabilização, como ainda o fazem o universalista e o relativista “absoluto”. Da maneira como entendemos o pensamento de Latour, é a partir deste tipo de observação que um “relativista relativista” fará as suas escolhas éticas, estéticas, morais e políticas. Tais escolhas não perdem a sua necessidade e importância; em meio à desestabilização dos fundamentos *a priori*, ocorre apenas que elas são exercidas no caso em que se colocam, a partir do cotejo com as *produções de realidade* em questão: quais delas devem ser traídas, quais devem ser preservadas, que alternativas devem ser criadas? Tal deve ser, ou ao menos assim o acreditamos, a baliza ética a nortear a crítica de arte e a crítica da cultura.

Pois, além do mais, ao descrever e acompanhar os regimes de construção de realidade, a análise constrói o lugar ocupado pelo analista dentro ou às margens da “rede” que ele observa. Mesmo que ela tenha pouco impacto prático sobre o *outro*, a análise contribui para construir a natureza-cultura a que o próprio analista pertence, adquirindo nela – e muitas vezes apenas nela – a sua efetividade: o fato é que a análise organiza o real de maneiras que se integram, necessariamente, aos programas, procedimentos, códigos, interesses e expectativas do sistema ao qual ela mesma pertence e colabora para produzir, o que pode acabar circunscrevendo a ele o impacto que ela vier a alcançar. A crítica é, em outras palavras, uma instância de construção social da realidade, a trabalhar axiologicamente o conhecimento dos fatos dentro de certas comunidades específicas.

A crítica como construção (em sistemas de relações)

Imanências sociais se atualizam e são renovadas nos “elementos” que as compõem, i.e.: as subjetividades em sua diferenciação constante. Viemos postulando que a arte, ao estimular a-racionalmente o trabalho da consciência, pode modificar uma subjetividade ao alterar as recorrências que estabilizam as relações entre *self* e mundo. Tais recorrências envolvem a linguagem e a comunicação verbal, *pelas* quais a arte se torna uma potência de subjetivação dentro de uma imanência social. Socialmente, a subjetividade emerge como um “conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva.” (GUATTARI, 1992, 19)

Para Guattari, como um “conjunto de condições” a subjetividade deriva de um complexo de estímulos (midiáticos, econômicos, lingüísticos, etc.) que constituem uma rede dentro da qual a subjetividade se forma e vai se transformando, em conjunto com a transformação da própria rede. Estes são processos dificilmente planejáveis e previsíveis, pois os “acontecimentos” que os determinam não podem ser conhecidos “através de representações[,] mas por contaminação afetiva. Eles se põem a existir em você, apesar de você.” (GUATTARI, 1992, 117) É por isso que nada jamais está totalmente dado, previsto ou controlado; mesmo aí, porém, uma força contrária à mudança está em permanente atuação: o juízo moral, com seu esquadrinhamento, seu crivo, seu “valor transcendente, [que se] coloca como inamovível, tendo sempre estado aí e aí devendo permanecer para sempre. Face a tal valor, a subjetividade fica perpetuamente em falta, culpada a priori.” (GUATTARI, 1992, 133) O juízo moral congela as coisas, as pessoas, os enunciados, os lugares e as condições de enunciação, apelando a um sistema estável de atribuições.

Se recusarmos este tipo de transcendência, a crítica deverá renascer como problemática – ela deverá partir do zero. Ela não poderia se amparar em nenhuma verdade prévia ao evento com que se depara. Produtora de realidades, a crítica, como atividade de criação, deveria reconhecer a “responsabilidade da instância criadora pela coisa criada. [...] Mas essa escolha ética não mais emana de uma enunciação transcendente, de um código de lei. [...] A própria gênese da enunciação encontra-se tomada pelo movimento de criação

processual.” (GUATTARI, 1992, 137) A enunciação cria aquilo que enuncia – o que duplica a vigilância ética que ela demanda.

Bem o sabe Maria Rita Kehl. Ao tentar escrever sobre os *Racionais MC's*, ela se deparou com um problema: como é que, não sendo “uma deles” – pertencendo, mesmo, aos estratos sociais que os *Racionais* criticam impiedosamente – ser-lhe-ia possível, a partir da posição social a que ela pertence, responder positivamente ao evento que a movia afetivamente e motivava o seu interesse? “Se eles não me autorizam, vou ter que forçar a entrada. A identificação me facilita as coisas; aposto no espaço virtual [e] simbólico da fratria e me passo para o lado dos *manos*, sem esquecer [...] a minha diferença – é de um outro lugar, do ‘meu’ lugar, que escuto e posso falar dos *Racionais MC's*.” (KEHL, 2003, 1074) Está em questão não (ou não apenas) um corolário ético da desconstrução – observar o lugar e em nome do quê estamos falando – mas sim o “ponto zero” de onde a crítica se origina, o “tudo por fazer” que condiciona a sua produção – entendida como processo, transcurso, e não como juízo. Kehl, afinal, *constrói* os *Racionais MC's* como um evento disponível ao diálogo, diálogo que será conduzido pelo próprio processo de *construção* dos *Racionais* como objeto de análise. Na crítica entendida como processo, mesmo quando criticamos aquilo que nos desagrada este mesmo “começar do zero” deve ser empreendido: caso contrário, a crítica se aliena do objeto, não conseguindo apreendê-lo em seus próprios termos. Tal como Kehl procura fazer, trata-se de tentar entender os objetos simultaneamente em nossos próprios termos e em seus próprios termos, *revelando-o* e ao mesmo tempo *intervindo* no campo ao qual o objeto pertence. Numa crítica que se situa *entre* as coisas, os objetos e os contextos colocam limites para a extensão do juízo.

Motivada, como ela é, por uma experiência individual com a arte – sendo *finita*, portanto – toda crítica ao mesmo tempo intervém na “memesfera”, podendo alterá-la nalguma medida: a crítica é, desse modo, um evento dinâmico.

“Fidelidade”: a arte e a política como eventos individuais-universais

Ao longo da nossa investigação, continuamos acreditando que um *evento* ocorrido *numa* subjetividade pode produzir, nela, efeitos permanentes. Mas o que confere a marca desta permanência? Que tipo de “registro” seria capaz de proporcionar uma “segunda vida” ao evento que inicialmente a motivou? Para Alain Badiou, não haveria generalidade disponível

que permitisse traduzir a “verdade” despertada pelo evento, não haveria lei que a cubrisse: tal “verdade” só poderia ser preservada no tempo por uma *declaração* que, radicalmente subjetiva, seja alheia a vínculos (comunitários ou históricos) prévios. Tal declaração não buscaria se legitimar recorrendo a identidades prévias nem constituir imediatamente uma identidade alternativa; *nova*, ela seria indiferente ao estado de coisas dado.

A diferenciação subjetiva provocada pela “verdade” giraria em torno destes três conceitos: “interruption (what does an event interrupt, what does it preserve?); fidelity (what is it to be faithful to an eventual interruption?); and marking (are there visible marks or signs of fidelity?). The fundamental question is crystallized at the intersection of these three concepts: Who is the subject of the truth procedure?” (BADIOU, 2003, 23) O sujeito *produzido* pelo evento nasceria do entrecruzamento destes crivos: saber o que está sendo interrompido e o que está sendo continuado, se uma fidelidade foi estabelecida ou não (há ou não uma *conduta* que nasce com o evento?), se existe algo que “marque” este sujeito (ele assume, voluntariamente ou não, marcas de distinção quanto aos dos demais sujeitos?). Fim em si mesmo, o evento não proporia uma mediação (em direção a um estado “ótimo”), sendo ele próprio o ponto de chegada. Ele diferenciaria permanentemente o sujeito ao torná-lo fiel à sua própria fidelidade ao evento: não se trata da fidelidade a uma “causa” (que se inscreveria num terreno político codificável), mas sim ao evento que interrompe e suspende as codificações. Podemos então pensar, com Badiou, que a arte tem o poder de fazer emergir, numa subjetividade, uma “verdade” desse tipo, formando nela um regime de recorrências que a teria como um de seus elementos focais. Mas não seria arbitrário o desconhecimento por esta “verdade” das identidades prévias?

Badiou fala da “declaração” como um tipo de relação com o evento: ela seria diferente da “demanda” ou do “questionamento” por *afirmar aquilo que é* de forma não-judicativa, i.e., não mediada por qualquer parâmetro externo àqueles firmados pelo próprio evento: “he who declares without prophetic or miraculous guarantees, without arguments or proofs, does not enter into the logic of the master.” (BADIOU, 2003, 59) O fiel declara aquilo que *é*, e nada mais lhe interessa. Com isso o evento se caracteriza pela sua eterna “juventude”: a reiterada declaração de fidelidade pela subjetividade preserva indefinidamente a sua vitalidade, mesmo que essa seja uma fidelidade a algo vivenciado num momento passado.

Analogicamente, ser fiel à arte (a alguma arte) é ser fiel a momentos precisos que, apesar de ocorrerem individualmente, são experienciados como *universais*, pois fazem emergir na subjetividade uma afirmação *incondicional*. Mas isso implica desreconhecer identidades prévias? Não poderia a fidelidade despertar em meio a comunidades formadas? A resposta parece ser que, mesmo quando é este o caso, o pertencimento – mesmo que imediato e compulsório – à comunidade será pleno apenas mediante a eclosão *íntima* da “verdade”. É o que ocorre com o religioso e o militante político, cujas fidelidades se expressam plenamente apenas dentro das coletividades que eles integram, o que não apaga a sua fidelidade à própria verdade íntima. A verdade coletiva é válida apenas enquanto ela for fiel à verdade íntima: a eventual escolha entre uma e outra representará a escolha entre a fidelidade à própria fidelidade e a fidelidade ao grupo, que se antepõe e se sobrepõe à experiência individual – caso essa escolha se faça necessária, ela trará ao fiel algum elemento de tensão.

Se o indivíduo ignora a lei do grupo, isso não o torna sem-lei: a fidelidade lhe confere uma lei subjetiva. O evento pode arrastá-lo a uma relação perene com o objeto da declaração da “verdade”, numa relação que pode reconfigurar as demais relações que lhe dizem respeito. A fidelidade não se reporta ou dialoga com as opiniões ou com o quadro judicativo disponível: ela é universal, “[and] the conditions for the universal cannot be conceptual, either in origin, or in destination” (BADIOU, 2003, 108); “There is no authority before which the result of a truth procedure could be brought to trial. A truth never appertains to Critique.” (BADIOU, 2003, 109) Diante do evento e da sua “verdade”, é preciso “nada saber” para vivenciá-lo. Não seria esta uma perspectiva original sobre o processo pelo qual a arte pode passar a ocupar, numa vida, uma posição decisiva, *formando* essa vida de maneira intensa como uma lei pessoal, uma “verdade” íntima?

É não é esta a grande “formação” que a arte produz – não apenas que a experienciemos como um “evento” mas que a *carreguemos conosco*, como um ponto de meta-estabilidade a acompanhar a flutuação de uma vida? Não reside nisso a sua universalidade – não uma universalidade do juízo (crítico, analítico, valorativo), mas sim da convicção?

Redescrições

“1970” corresponde a uma nova sensibilidade, um novo olhar, um novo modo de abordagem das coisas: uma nova postura descritiva. As coisas se tornam múltiplas pela sua variedade, elas se tornam múltiplas *intrinsecamente*. Torna-se difícil “defini-las”: cada coisa é em si múltipla e nós mesmos nos revelamos – enquanto observadores – produtores de multiplicidade: “Misturamos, sem o menor pudor, nossos desejos com as coisas, o sentido com o social, o coletivo com as narrativas. A partir do momento em que seguimos de perto qualquer quase-objeto, este nos aparece algumas vezes como coisa, outras como narrativa, outras ainda como laço social, sem nunca reduzir-se a um simples ente.” (LATOURE, 1994, 87) Qualquer olhar sobre um objeto é, ao mesmo tempo, analítico, historiográfico, desconstrucionista, fenomenológico, crítico, científico, pessoalmente interessado...

É claro que gostaríamos de continuar definindo as coisas; gostaríamos, por exemplo, de dizer de forma convincente o que a arte *é*: as definições preservam o seu charme, a sua sedução, além de um certo ar de necessidade que responde às expectativas que se continua a ter em relação ao trabalho científico e filosófico... Mas hoje não conseguimos sequer imaginar como poderíamos fazê-lo. Até onde conseguimos enxergar, o que podemos fazer, no momento em que começamos a concluir o nosso percurso, é apreciar possibilidades de redescrição a partir das quais seria possível redesenhar pressupostos, metodologias, objetivos e programas relativos, agora, a contextos e objetos *múltiplos* – redesccrições pelas quais poderíamos segui-los, acompanhá-los, observá-los filosoficamente em seus modos próprios de produção, eclosão e permanência. Da maneira como o entendemos, o próprio “campo paradigmático de 1970” corresponde a esta empresa de redescrição, ela mesma descrita, no nosso trabalho, pela aproximação de autores e áreas diferentes que conversaram entre si sob sínteses que *nós* estivemos produzindo, e que procuravam sugerir a convergência dos seus interesses, preocupações, sensibilidades, proposições... “1970” tem sido, na prática, um turbilhão de idéias às quais tentamos oferecer uma organização,

discernindo o seu rigor e as suas compatibilidades por entre a sua multidisciplinaridade radical.

Que fenômenos passem a ser descritos de maneiras diferentes significa que eles passarão a ser explicados e interpretados de maneiras diferentes, fazendo a realidade *funcionar* de maneiras diferentes. A descrição e a explicação *produzem* o funcionamento das coisas, e por isso nos interessa o vocabulário do “caos”, da “complexidade” e da “emergência”: ele renova a nossa compreensão dos fenômenos artísticos, mesmo que não esteja claro que possamos, por enquanto, subtraí-lo da condição de metáfora. O risco reside, por enquanto, na suspeita da “sua excessiva generalidade, [que] explicaria tudo o que ocorre no universo. O dinamicista herda o mundo. [...] A especificidade da explicação [...] se dissolve. (TEIXEIRA, 2005, 97) Donde se questiona a sua falseabilidade: “haveria algum fenômeno [...] que *não* pudesse ser explicado [pelas] teoria[s] do caos e dos sistemas dinâmicos?” (TEIXEIRA, 2005, 98) Talvez não haja resposta convincente para a pergunta de Teixeira; talvez a complexidade (os “contextos”, as “redes”, as “conexões”, as “trajetórias”...) tenha mesmo se tornado um termo *passe-partout*... Mas ela continua fornecendo, até onde podemos ver, as metáforas mais convincentes para a lida com as velhas aporias da estética: se, por ela, a explicação se torna genérica, trata-se de uma generalidade que estimula a singularização na descrição dos fenômenos. Terá sido pequena, então, a sua contribuição? Não se poderia dizer que ela estimula um novo regime de visibilidade das relações entre as artes e os indivíduos, entre as artes e as coletividades? Compreender a arte como “evento” ou “rotina”, o seu *politicum* ligado às feições dos “mundos” que eles ajudam a criar; compreender a política como “rizoma”, em seus processos de diferenciação e enrijecimento na interface da arte com as construções de “mundo” de um indivíduo, ao longo de uma vida; compreender a “vida” como imanência e processo, onde a arte é o que se *faz* com ela: parece-nos que alternativas descritivas plausíveis surgem daí, as quais propusemos aproximar das proposições de pesquisadores que, de forma imprevista, fizemos falar sob um novo registro – que correspondeu ao próprio “1970” como proposição historiográfica.

À guisa de conclusão, comentaremos a seguir algumas redescrições que talvez constituam o legado mais promissor de “1970” para a filosofia da arte: a redescricao da arte como fato, experiência e evento e a redescricao da crítica como construção.

Fato, experiência, evento (redescrição 1)

A crítica empreendida em nosso capítulo 2 não se dirigiu exatamente a “1800”, mas à sua permanência indefinida no tempo: se muitas das suas questões não preservassem vitalidade, seria simplesmente ocioso relê-las. “1800” inaugurou noções que permanecem centrais à arte como problema filosófico: não é por acaso que mesmo alguns dos seus termos “místicos” – como “vida” e “experiência” – apareceram tantas vezes aqui. Mas isso não apaga a impressão de que a sua estética soa, hoje, politicamente aristocrática e epistemologicamente obsoleta – onde afirmá-lo é apenas localizá-la no tempo.

Detectar nela a simultaneidade de problemas políticos e epistemológicos nos sugeriu ensaiar a sua abordagem conjunta – tanto lá quanto na leitura do pensamento recente – como meio de resgatar problematicamente as suas questões para o pensamento atual. Antecipamos, então, que o “teste prático” da nova episteme seria a detecção de possibilidades de abordagem da problemática estética sob modelos descritivos e explicativos diferentes, que permitissem destravar as aporias acusadas em o nosso capítulo 2. Com isso em mente, sugerimos, por exemplo, que a ocorrência dos processos da “arborescência” e da “rizomatização” em *todos e quaisquer* indivíduos e comunidades artísticas quebra a legitimidade epistemológica da “boa comunidade” e do “lugar-doxa” como pressupostos políticos. Os dois tipos passam a constar como categorias operativas e não como atributos de fato, constituindo-se na própria articulação do discurso que os pressupõe para, daí, *produzir* a realidade mediante a seleção de elementos que comprovem os pressupostos políticos de teorias a cujos paradigmas-objeto é atribuído um valor moral elevado. Na contramão desta estratégia, o “rizoma” situa a diferenciação na imanência do “senso comum” e a inércia na imanência das “altas verdades” (cuja “coerência interna” não é mais suficiente para legitimá-las como interpretação da realidade). Com isso o crítico sente perder o comando da distinção da qualidade dos fatos artísticos e das aptidões estéticas das comunidades artísticas, mas na verdade não houve perda alguma: apenas não mais se pode recorrer a consensos universais, tendo-se por obrigação conhecer internamente aquilo sobre o que se fala. O próprio o lugar do enunciador se constrói no ato da enunciação – o que sequer nos parece novo, apenas pouco praticado...

Decerto não se trata de voltar à finitude hermenêutica de Gadamer, ainda orientada pela miragem do consenso entre o “sujeito” e a “obra” ou entre um e outro “sujeito”. Queremos defender um “partir do zero” (como o de Maria Rita Kehl) pelo qual o analista *construa* o objeto de análise, numa crítica agora entendida como um *ato* praticado dentro de uma certa comunidade para uma certa comunidade – alcançando nela o seu impacto ao revolver e intervir na compreensão que ela fomenta *de si mesma* ao *produzir* os objetos que discute. Se, historicamente, a “boa comunidade” produziu o seu trabalho se autoproduzindo como coletividade, o “lugar-doxa” existiu para ela como o seu “ambiente interno” (um exterior internalizado pelo sistema). A “boa comunidade” nunca conheceu de fato o “lugar-doxa” nem se interessou em conhecê-lo: em seus processos de construção do lugar social da arte, o “lugar-doxa” foi uma ficção útil para a crítica da cultura, para a atribuição de valor a obras e artistas, para a legitimação de escolhas conceituais, para a heroicização de certos agentes...

Seguindo o nosso objetivo de destravar “1800” pela perspectiva de “1970”, vemos que um olhar sobre a arte simultaneamente voltado para a política e para a epistemologia quebra também a legitimidade do “poético” e da “função-gênio”. A “pureza” da experiência é uma *first-person-plural assumption*, uma ilusão derivada da introspecção fenomenológica: um passar de olhos pelo *best-seller* de Antonio Damasio, por exemplo, nos indica não haver “efeito”, “desvelamento da verdade”, “estado estético” ou qualquer outro estado da consciência que não seja perpassado (e demarcado) por manifestações do corpo – algo que a pressuposição do contato entre a “obra em sua imanência plena” e o “sujeito em sua imanência plena” não previa. O “poético” não tem existência empírica: não há comunicação “direta” entre indivíduo e obra, assim como não existe “subtração” possível de si ou do nosso invólucro cotidiano. Mais plausível é pensar a experiência estética, sob a inspiração de Damasio, como ligada à categorização sensorial e semântica pelo *self* dos estímulos ambientais, o que, em conjunto com manifestações simultâneas do corpo – na convergência entre a reação corporal e o atributo semântico não-reflexivamente conferido à coisa – são interpretadas pelo indivíduo como “emoções” ou “sentimentos” de uma determinada espécie. (DAMASIO, 2006, 197) Seja esta uma via produtiva ou não para a caracterização analítica da “experiência”, o fato é que as descrições místicas do “poético”

como um estímulo direto da “imaterialidade da obra” à “imaterialidade do espírito” não têm lugar em “1970”.

De maneira semelhante, tampouco a “função-gênio” pode existir: não há como alocar *na* “obra”, *no* “artista” ou *na* crítica o poder de intervir ativamente num indivíduo ou na coletividade. Eles sempre podem participar produtivamente de processos de algum tipo, mas não há unidirecionalidade: não há exterioridade entre o estímulo e o indivíduo, mas sim a imanência de contextos que se formam num processo de comunicação. A pretensão ao exercício da “função-gênio” veio da constatação – não necessariamente errada – da existência de artistas melhores do que outros e de “estetas” mais capacitados do que a maioria em apreender, responder ou lidar com a produção artística de qualidade. Mas não há nada de “universal” em relação a tais artistas, assim como os estetas são apenas *treinados* na apreciação e no discurso a respeito de certo tipo de fato. Para complicar as coisas, em “1970” mesmo eles seriam obrigados a entender que hoje a noção de arte “de ponta” se dissolve em meio à infinidade de produções simultâneas que não mais permite qualquer síntese ou leitura totalizante do quadro sincrônico: nunca fomos tão ignorantes. Que crítico poderia, atualmente, assumir a condução da “função-gênio” – a partir de que posição política e *técnica* ele poderia fazê-lo?

Nada disso elimina, porém, a importância da descoberta por “1800” da “experiência”, do “deixar-se levar” pela arte cuja intensidade (como fato, narrativa, memória, enunciação) pode integrá-la à história de uma vida. Como descrição de um evento íntimo feita na primeira pessoa do plural a feição “mística” da experiência deve apenas ceder lugar a outro tipo de explicação da sua gênese e do seu poder de diferenciação, agora atrelado à cognição, ao aprendizado, à formação do *self*, a produção do “sentido”...

Nada elimina, tampouco, a importância da “fidelidade”, i.e., a incorporação consciente do evento a uma história individual. A “experiência” é decisiva para o estabelecimento das relações de “fidelidade” com a arte em torno das quais um *self* irá processar as suas expectativas, seus afetos, sua fala: a conversa a respeito da arte à qual somos “fiéis” é uma (pequena ou grande, a depender do caso) instância de construção de “mundo”, especialmente pela sua reiteração. Mesmo para o esteta, é plausível pensar que parte substancial do seu contato com a arte envolve a repetição, o retorno aos seus objetos

de fidelidade: é preferencialmente através deles que ele constrói o seu modo pessoal de relação com a arte. Por sua vez, para os não-estetas – a maioria das pessoas – parece que a procura pela repetição é a norma: a rotinização da experiência é o tipo preferencial de inserção da arte no “mundo” individual-coletivo, como um meio de ritualizá-la ou de fazer dela uma instância de reencontro do *self*. Em nenhum dos casos é “menor” ou “pequena” a importância da rotinização, sobre a qual normalmente se fala com tanto menosprezo.

Ao acompanhar tanto a diferenciação quanto a rotinização, a análise do fenômeno estético deve ser capaz de observar empiricamente os modos de eclosão e permanência da experiência. Exploramos algumas ferramentas no capítulo anterior, e nota-se que todas elas pressupuseram alguma idéia de causalidade – pois se trata de explicar como fatos artísticos únicos provocam respostas únicas, atuando como um tipo de *causa* sensorial e semanticamente orientada. Alicia Juarrero nos ajuda a concretizar a colocação da questão.

A causalidade é tradicionalmente entendida como a ação de uma força externa sobre uma matéria inerte: nada moveria a si mesmo, não existindo causa imanente. Mas isso lança uma dúvida imediata sobre fenômenos corriqueiros: qual seria, por exemplo, o princípio de causalidade a mover a crescimento de uma planta? Nada parece movê-la externamente; a planta parece crescer por si mesma... Como alternativa à causalidade clássica, conceitos de *self-cause* e de *autopoiesis* localizam nos próprios sistemas os princípios de determinação causal que explicam os acontecimentos relativos à sua história. Se, portanto, o *self* é um sistema desse tipo, Juarrero comenta que as intenções, os desejos e as volições de um indivíduo, na condição de causas internas das suas ações, não podem ser exteriores àquilo que elas causam, i.e., o comportamento do indivíduo. É o que parecia sugerir o modelo weberiano da “ação racional orientada a fins”, pelo qual o agente, orientado por uma meta precisa, explicaria a sua ação recorrendo a uma “decisão” que seria diferente da ação ela-mesma. Por sua vez, a causa internalizada explica como uma ação pode mudar em seu próprio decurso – como ela, em seu desenrolar, pode se desviar da sua causa inicial absorvendo outros estímulos como causa. Obedeceria ela, assim, a uma única causa inicial? Em que momento da trajetória da ação a sua causa se localizaria? Longe do modelo da “bola de bilhar” – o objeto que age sobre outro objeto, desaparecendo da ação tão logo a provoca – Juarrero sugere que a *informação* acompanha e determina o desenrolar da ação na medida em que é *absorvida* pelo sistema, passando a integrar o seu processamento: “a

causally efficacious cognitive source that doesn't disengage once it triggers behavior, but rather guides and directs (in-forms) by flowing into behavior.” (JUARRERO, 2002, 77) Ao conduzir a ação por algum período de tempo – como ao saciarmos um desejo ou colocarmos em prática uma decisão – a informação a determina continuamente, mantendo ativa a sua motivação inicial e talvez incorporando outras motivações. Por esta definição a ação é orientada cognitivamente pelo afunilamento de possibilidades num espaço onde, a princípio, muitas possibilidades estariam abertas: a ação seria um comportamento significativo no qual a informação é agregada, durante um certo período de tempo, à autoprodução do sistema.

Esta teoria informacional de causalidade descreve o comportamento de sistemas complexos adaptativos, compostos por processos de *feedback* cujos *produtos* passam a determinar a sua autoprodução subsequente, sendo agregados à história do sistema. Com o tempo, o sistema se estabiliza numa ordem que preserva em sua estrutura as suas condições iniciais e o seu aprendizado subsequente: daí que ele “prefira” a relação com certos elementos do ambiente, tendendo a processá-los prioritariamente. Neste processo de estreitamento, o *self* (como um sistema daquele tipo) tenderia a privilegiar certos estímulos do ambiente em detrimento de outros, o que vale tanto para estímulos sensoriais quanto de cunho semântico. Se sistemas complexos são organizados por atratores que conferem ordem à sua autoprodução, interessa observar, na autoprodução do *self*, a atuação de atratores *semânticos*, em cujo funcionamento o sentido não seria “simbólico” mas sim *incorporado* pelo sistema, deixando de ser externo para tornar-se interno ao *self*: “Instead of representing meaning in a symbol structure, a dynamical neurological organization embodies meaning.” (JUARRERO, 2002, 167) Este processamento semântico do *self* decorreria do seu aprendizado individual-social: cada paisagem mental é construída ao longo de uma história de interações com o ambiente; nela o sentido não é lexical (ou consciente) mas sim “fenomenológico”, em padrões de relação *sensorial-semântica* com o ambiente pelos quais o tato, o olfato, a audição, a visão e o paladar seriam perpassados pela semântica (ainda que não necessariamente pela significação).

A formação de uma paisagem mental envolveria a emergência de atratores que modificam os padrões cognitivos do indivíduo:

Motor, visual, olfactory, and similar attractors – constrained pathways within self-organized spaces – are dynamically constructed, dissolved, and reorganized in real

time, [as well as] the emergent properties of meaning, consciousness, and self-consciousness. [...] Deliberate purposiveness, self-awareness, and so forth are among the novel properties that will become manifest[, they] are constrained pathways within those cognitive, semantically organized spaces. (JUARRERO, 2002, 178)

Em meio a esta tendência à sedimentação, um *self* sempre se transforma – não apenas pelo contato com estímulos que, diferenciando-se do seu aprendizado prévio, estimulam a transformação dos seus “atratores”, mas também pela diferenciação mínima produzida pela passagem do tempo. A reorganização do *self* pode acontecer não em decorrência de algum evento ocorrido no ambiente, mas pela aproximação do desequilíbrio das disposições internas do sistema. Aí são possíveis analogias com o aprendizado estético: “if taken far from equilibrium, a person’s existing mental attractor regime embodying meaning, desire, and similar mental properties might reorganize and thereby recontour the landscape” (JUARRERO, 2002, 180). Numa paisagem mental reconfigurada, o indivíduo ajuizará de maneira nova os elementos de um ambiente que existe como parte da sua *estrutura externa*: “once a semantic state space self-organizes, the trajectories within that higher dimensional, neurological space embody new rules: the constraints of logic, meaning, value, and the like.” (JUARRERO, 2002, 248) Atrelar a experiência estética à cognição é encontrá-la orientada por este tipo de abertura ou afunilamento do processamento do *self*, cujos “desejos”, “interesses” ou “vontades” não lhe seriam integralmente internos nem externos: um CD (que se compra), um concerto (a que se vai), um livro (que se escolhe) seriam elementos externos e internos ao indivíduo, as suas seleções correspondendo a ações operadas *sobre* um ambiente externo que é internamente *inscrito* no *self*.

Assim como a abertura ou afunilamento das recorrências que ordenam um *self* não obedecem a leis gerais (sendo relativos ao caso), o mesmo acontece com as ações de um indivíduo: compreender como elas acontecem, em cada caso singular, pressupõe *interpretá-las* e *narrá-las* como resultante da maneira como um *self* organiza internamente os fatos artísticos a partir do seu processo histórico de aprendizado. Nesta observação do comportamento de um agente, “When both the explainer and the agent whose action is being explained share the same historical background and contextual setting, interpretation usually proceeds smoothly.” (JUARRERO, 2002, 237) Mas este seria um contexto social

simples, em que o observador e o indivíduo observado compartilham aprendizados semelhantes ou compatíveis. Quando há diferenças de *background*, deve-se trazê-las para o primeiro plano: “bringing this background-that-goes-without-saying to the foreground [...] helps determine how much the explanatory context itself has contributed to the explanation.” (JUARRERO, 2002, 238)

Paralelamente a esta historicização do *self*, outro caminho para aproximar da empiria a análise da arte em sua dimensão diferenciadora ou rotinizante está na sua abordagem como sistema social, que vimos anunciada em Luhmann e que estenderemos num diálogo com os *art worlds* de Howard Becker. Enquanto Juarrero nos remete a processos mentais que permeiam a “desterritorialização” e a “sedentarização” que a experiência com a arte – como objeto já acabado – pode provocar individualmente, Becker nos coloca às voltas com o circuito social que condiciona a “desterritorialização” e a “sedentarização” na esfera da sua produção e circulação social.

Becker propõe como axioma que toda arte é um trabalho coletivo: a produção artística seria uma coordenação de atividades, as “obras” resultando de processos que se desenvolvem em redes de ações coordenadas. Isso se revelaria, por exemplo, nos “momentos editoriais” em que editores, produtores e curadores discutem com os artistas os seus trabalhos, antecipando as respostas do público e da crítica assim como questões técnicas relativas à sua produção e distribuição: todo o *art world* perpassa um “momento editorial”, em que o sistema da arte intervém no trabalho do artista.

Como produção coletiva, a arte envolveria a especialização dos agentes: a música se apóia sobre uma divisão do trabalho entre compositores e músicos; a pintura depende dos fabricantes de tintas e telas, dos galeristas e curadores, dos financiadores, assim como dos estetas e críticos que provêm a sua *rationale*... Em criações tecnicamente coletivas – como o cinema e a arquitetura, que dependem da cooperação direta de vários especialistas em funções diferentes – torna-se mesmo difícil delimitar com exatidão a participação de cada um deles no produto final: “How little of the core activity can a person do and still claim to be an artist?” (BECKER, 2008, 19)

Elementos aparentemente laterais – a disponibilidade de materiais, a fabricação de instrumentos, formas de divulgação e venda, a capacidade de atrair e despertar vocações nos jovens artistas – são determinantes; novas tecnologias selecionam e inauguram

possibilidades (os discos de 78 rotações, por exemplo, colocavam limites de tempo às composições dos jazzistas que os LPs deixariam de impor). Os artistas obedecem às possibilidades oferecidas pelo sistema: “Sculptors know the appropriate weight and dimensions of a museum piece, and work accordingly. [The institutions] are equipped to handle standard formats and their resources will not permit the substantial expenditures required to accommodate nonstandard items, or to sustain the losses involved in presenting work audiences will not support.” (BECKER, 2008, 28) Mesmo os foras-de-série vivem em contato com os seus *art worlds* e violam as suas normas apenas seletivamente: como lembra Becker, os tamanhos dos romances de Joyce e a duração dos concertos de Partch permaneceram dentro dos padrões normais. Nenhuma inovação subsiste, em suma, sem suporte institucional: mesmo as revoluções só sobrevivem se forem absorvidas pelo *art world*, promovendo um novo padrão de produção e de educação do público; o seu sucesso depende da sua rotinização; toda revolução é parcialmente conservadora, pois muito tem que continuar igual; arte historicamente vencedora é aquela que passa a determinar a autoprodução das instituições. Isso mostra que, à diferença do que acontecia na crítica institucional feita pela *conceptual art*, em Becker “instituição” não é sinônimo de “poder”: as instituições seriam *constraints* e, como tais, impõem limitações produtivas, restrições ao universo de possibilidades de operação de um sistema que colaboram para orientar produtivamente o seu modo de funcionamento – onde se abandona a idéia de que toda limitação é nociva, num ideal *absoluto* de liberdade.

Um *art world* se estabelece quando o seu sucesso lhe permite produzir mais de si mesmo, morrendo quando minguar a sua forma de cooperação. Para a sua preservação são importantes as convenções estéticas compartilhadas por artistas, instituições, financiadores e observadores especializados. O discurso sobre a arte é um elemento importante do sistema, pois ele provê a *rationale* pela qual os seus produtos e atividades “make sense and are worth doing. Rationales typically take the form [...] of a kind of aesthetic argument, a philosophical justification which identifies what is being made as art, as good art, and explains how art does something that needs to be done for people and society.” (BECKER, 2008, 4) Críticos e estetas ajudam a definir a *boa* arte, construindo reputações; desse modo a crítica e a estética têm efeitos práticos: “Aesthetic principles, arguments, and judgments make up an important part of the body of conventions by means of which members of art

worlds act together”. (BECKER, 2008, 131) “Princípios estéticos” conferem sentido e importância ao trabalho coletivo; convenções compartilhadas favorecem o apoio mútuo; critérios comuns de validade consolidam procedimentos e práticas. A *rationale* co-orienta o sistema também quanto aos investimentos financeiros, regularizando comercialmente a arte ao orientar as decisões de investidores e das instituições de ensino e apoio à produção: “The heat in discussions of aesthetics usually exists because what is being decided is not only an abstract philosophical question but also some allocation of valuable resources.” (BECKER, 2008, 135) A participação da estética no jogo institucional é, portanto, compulsória, atuando em meio às muitas outras convenções que orientam um *art world*. O rótulo “arte” funciona, aí, como um atributo valorativo indispensável para definir todo objeto “which has aesthetic value, however that is defined; [that is] justified by a coherent and defensible aesthetic[,] recognized by appropriate people as having aesthetic value [and] displaced in the appropriate places.” (BECKER, 2008, 138)

Tais atribuições decerto não são arbitrárias, baseando-se em convencimento, consenso, aprendizado – mas toda arte precisa ser batizada como tal. Assim, não surpreende que Becker concorde com Weber, Wittgenstein e Luhmann ao apontar a “naturalidade” e “adequação” dos valores-convenções para os integrantes de um *art world*. Tampouco surpreende que, na condição de instrumento retórico de valoração e legitimação, essa “naturalidade” lhe pareça semelhante à do arbítrio moral:

Writers on aesthetics strike a moralistic tone. They [...] distinguish things which do not *deserve* to be called art from works which have *earned* that honorific title. [They] separate the deserving from the undeserving, and [do] it definitively. They do not want to take an inclusive approach[; they] look, instead, for a defensible way to leave some things out.” (BECKER, 2008, 136-7)

Através destas e de outras convenções, os *art worlds* treinam os seus públicos, formando grupos muitas vezes efêmeros, mas que de fato são grupos: ainda que não ajam coletivamente intencionalmente, eles o fazem ao compartilhar os seus interesses – ainda que não ajam em concerto, eles são fortemente conectados.

Uma terceira posição da arte como elemento de diferenciação ou rotinização – após a sua análise como experiência, através de Juarrero, e como fato social, em Becker – viria da sua condição de “evento”. Ainda que os termos “evento” e “experiência” se confundam, inspirados por Badiou chamaremos de “evento” a experiência que se torna objeto de uma

“nomeação”, adquirindo aí uma “segunda vida” que será fiel e heterogênea à experiência primeira. Sem nos preocuparmos em seguir a letra de Badiou, detenhamo-nos brevemente nesta terceira possibilidade de descrição.

Em sua gênese um “evento” é hiperespecífico, tanto como acontecimento quanto como experiência: a sua singularidade nunca pode ser apagada. Quanto à sua “nomeação”, ela perfaz um processo diferente. Vejamos um exemplo. Em 1969 os *Rolling Stones* decidiram oferecer um concerto gratuito em San Francisco, homenageando a cidade que abrigara a explosão hippie com um espetáculo que, não-comercial, se diferenciaria do restante da turnê. Mas logo os proprietários das locações disponíveis resolveram lucrar com a ocasião, pois se tratava, afinal, dos *Rolling Stones*, e de nada adiantava que eles decidissem se comportar como uma banda qualquer: ninguém lhes permitiria deixar de ser o que eram. Para abater os custos crescentes, eles decidiram realizar um filme sobre o concerto, mas então os donos do terreno escolhido demandaram para si os direitos de distribuição do filme: quando os *Stones* se negaram a concedê-lo, eles aumentaram em quase dez vezes o preço do aluguel. Isso aconteceu no final da quinta-feira, quando as rádios já anunciavam o local do concerto; nervosa, a banda contratou uma equipe de advogados para lidar com o problema (abandonando os *Grateful Dead* que, no espírito inicialmente amador da empreitada, haviam se responsabilizado pela organização). Mas eis que uma locação alternativa lhes foi oferecida de graça: um terreno em Altamont, que já no final da sexta-feira circulava nas rádios e na boca do público. O palco, cuja montagem estava pela metade, foi transferido para o novo endereço.

Às sete da manhã os portões foram abertos para uma multidão gigantesca, que ficou comprimida sob o sol. Mas Altamont não era Woodstock: “Woodstock was a three-day encampment at which cooperation was necessary for survival; it was an event only because it became an event. The Altamont crowd is *demanding* that an event come to pass, be delivered, in a single day.” (LYDON, 2003, 310) O ambiente estava carregado de tensão. Havia radicalização no ar, uma politização agressiva que estivera ausente dos festivais anteriores. Havia um consumo de drogas diferente da “experimentação” – havia vício, tráfico... Nada se assemelhava aos festivais anteriores: “something was off on that day from the start. There was violence in the air. [...] There was violence all day – the people in the crowd were mean, selfish.” (MARCUS, 1995, 41)

As pessoas foram se comprimindo na frente do palco à medida que o dia avançava. Algumas passaram mal, outras desmaiaram, outras foram embora. Os *Rolling Stones* chegaram, tensos com o cenário que encontraram, mas no início a apresentação teve a exata intensidade que justificaria a espera do público. Mal ela começou, porém, e os *Hell's Angels* subiram no palco, intimidando a multidão. Até então ninguém sabia que eles haviam sido contratados como força de segurança, e a sua presença parecia acintosamente agressiva. Silenciada a música, Mick Jagger contornou a tensão, mas logo a situação se repetiu, agora com gravidade: em frente ao palco gritos despontaram, um alvoroço se iniciou, pessoas fugiram *para* o palco, um tumulto se instaurou: era o assassinato do jovem negro que ocuparia as manchetes dos jornais do dia seguinte.

Diferentemente do tipo de “evento” privilegiado por Badiou, Altamont nada legou de positivo – mas ainda assim ele é um exemplo eficaz de “nomeação”. A sua segunda vida na história e na memória dos participantes e dos contemporâneos lhe deu os contornos que até hoje lhe acompanham: Altamont como o “fim de uma época”... Nos dias seguintes ao concerto, consolidou-se a impressão generalizada: “There is wide disagreement on what happened and what it meant; everyone, it seems, had their own day. [...] The only common emotion is disappointment and impotent sorrow.” (LYDON, 2003, 314) Passou-se mesmo a acreditar – os jornais assim o publicaram – que o assassinato teria ocorrido quando os Stones tocavam *Simpathy for the Devil*, e nada pôde ser feito para apagar o factóide (MARCUS, 2005, 42): a nomeação, que não era o evento, já estava criando o evento. Ela não diminuiu o seu caráter momentoso: já em 1970 um dos seus espectadores qualificava Altamont como um momento em que 300 mil jovens americanos “stepped into the future [...] and were frightened by what they saw.” (LYDON, 2003, 306) A *impressão* causada por um evento determina a nomeação que ele recebe, que sempre preservará algo de irredutivelmente individual. Não se trata de “concordar” ou não com ela: quando se lê a proposição de que o público estaria preparado para um momento de testemunho, algo “maior” do que a mera música, deve-se entendê-la como uma configuração compartilhável conferida a um evento de profundo impacto sobre uma subjetividade: “The 300,000, all in unspoken social contract, came not only to hear music, but to bear living testimony to their own lives.” (LYDON, 2003, 306) Não se trata de concordar com esta afirmação, pois ela é um crivo que estabelece a presença *posterior* de um evento no tempo: em sua gênese,

Altamont foi uma sucessão de acasos e de decisões equívocas que impactaram o imaginário contemporâneo e as suas 300.000 testemunhas (de maneira singular em cada caso individual). Em cada testemunho individual ele foi nomeado de forma diferente; ao mesmo tempo, coletivamente, ele se tornaria um indício do “fim”, nesta sua segunda vida que se desdobraria pela posteridade.

De um entendimento cognitivo da “experiência” (derivado de Juarrero), de um entendimento sociológico do “fato” (derivado de Becker) e no entendimento do “evento” artístico como nomeação (inspirado por Badiou), tem-se como saldo três propostas de redescrição da arte enquanto processo individual e coletivo, enquanto história e enquanto memória – em que interessa menos o que a arte *é*, e mais o que ela “acontece de ser” e continua *se tornando...* Enquanto “fato”, a arte corresponderia à produção de certos objetos culturalmente específicos, mediante um agenciamento complexo de ações profissionais coordenadas; enquanto “experiência”, ela seria um acontecimento complexo produzido pelo encontro entre um *self* e um fato artístico externo, mas ao mesmo tempo localizado em seu “ambiente interno”; enquanto “evento”, ela seria a atualização de um fato passado pelos indivíduos e coletividades que o “nomeiam”. Em todos os casos a arte se desenrolaria no tempo, agenciando constantemente uma gama imprevisível de elementos, num estado de permanente interrelação com aquilo que a circunda – imprevisibilidade que aumenta ainda mais se pensarmos que a arte nunca preenche apenas uma daquelas possibilidades, mas todas ao mesmo tempo: ela é simultaneamente “fato”, “experiência” e “evento”. Desse modo, para se politizar a arte não precisa sequer ser *concebida* politicamente: ela pode se politizar como algo que causa atrito (como pode fazê-lo o prazer do corpo na dança), como a abertura de uma possibilidade de vida (na construção de um lugar pessoal paralelo), como um fato que não se circunscreve a qualquer moldura prévia – mas inaugura uma nova moldura... Quer-nos parecer que, em sua inscrição radical da arte na finitude e na preexistência de comunidades, de instituições, de modos coletivos de produção e de histórias de vida pessoais, nenhuma destas três possibilidades descritivas poderia ter sido plenamente *imaginada* pela episteme anterior – nenhuma delas foi antecipada em “1800”.

Crítica de arte, crítica da cultura (redescrição 2)

A democracia (palavra que muito utilizamos aqui) é normalmente associada a algo de positivo, mesmo que o sentido da associação permaneça vago. Noutros momentos ela pode levantar também uma desconfiança (igualmente vaga) contra o perigo da indiferenciação. A democracia parece trazer perdas e ganhos – talvez ela não seja *bela*, afinal.

A indiferenciação viria do reinado de todos como o reinado de *qualquer um*. Nele teriam lugar os ignorantes, os simplórios, os rudes, os incapazes, os tolos, os corruptos, os alienados, os cooptados, os ressentidos, os grosseiros, os ingênuos, os oportunistas, os conformistas, os egoístas, os arrivistas... A indiferenciação democrática legitimaria a mediocridade, ponto em que a “cultura” só poderia atuar como um cinturão de proteção: em nome do “respeito”, proíbe-se a crítica à mediania, que ficaria livre para dar prosseguimento a si mesma. Nesta derrota dos valores pelos contravalores, a democracia seria mediocrizante – ou talvez não...

A democracia pode ser pensada dinamicamente. Ela decerto não é bela: não traz conciliação, harmonia, síntese, preservando (e ampliando) o ruído, o conflito, o dissenso... A democracia não “resolve” nada; ela não inaugura qualquer condição “melhor” ou “definitiva”. Mas o seu “déficit de absoluto” viabiliza graus variados de autonomia; ao invés de uma autonomia “plena”, ela oferece um poder localizado de autodeterminação. Como argumenta Lipovetsky, ela não abole as hierarquias, mas as torna mais locais em meio a um processo geral de equalização. As distinções decerto continuam, porém menos dramaticamente; não mais universais, elas prosseguem localmente: para os novos estetas o samba da velha guarda não se confunde com o pagode tal como a tropicália não se confundia com a Jovem Guarda; valores continuam sendo *praticados*, mas as distinções são menos cortantes, menos excludentes, menos sectárias, ainda que nem por isso menos presentes. Apenas não há mais qualquer corte universalmente válido: não há mais, por exemplo, arte de “ponta” – não há mais “ponta” incontestada dentro da grande flutuação. Os termos de orientação são menos definidos; há menos paixões quando as possibilidades de escolha se multiplicam: hoje há “Mil pensadores, 10 mil obras contemporâneas incontornáveis: [...] com isso é desencadeado um processo sistemático de *dessacralização* e de *rotação* acelerada das obras e dos autores.” (LIPOVETSKY, 2009, 228) As fidelidades do público se transformam: há menos maniqueísmo e maior flexibilidade; com o fim das

grandes ideologias, esmorece a petição de obediência que ainda permeava o ascetismo estético.

A escolha se autonomiza e se individualiza, o que não impede o enrijecimento: a individualização não se separa da trivialização. A pequena autonomia individual permite uma miríade de pequenos movimentos e possibilidades, mas estruturas e conteúdos normativos de grandes dimensões continuam ativos. Ainda assim, ao analisar-se a atuação das “grandes estruturas” sobre o comportamento do público deslegitima-se a velha contradição entre o determinismo absoluto e a liberdade metafísica: toda liberdade é exercida *dentro* de códigos e expectativas normalizadas, às quais os indivíduos estão flexivelmente atrelados. Deslegitima-se, em outras palavras, a *hipercrítica*. Se é certo que a democracia não é bela, tampouco se deve dar crédito ao rigor das grandes expectativas: ao invés da liberdade *total*, a democracia impõe a negociação; ao invés da autonomia *plena*, ela prevê o reconhecimento de limites; ao invés da felicidade *absoluta*, ela legitima a pequena satisfação; ao invés da felicidade *geral*, ela legitima o gozo privado; ao invés da abnegação individual no presente com vistas ao futuro, ela autoriza a fruição do presente. No lugar de *um* modelo a democracia coloca muitos modelos, no lugar de *uma* verdade ela disponibiliza muitas verdades, no lugar de *uma* linha de ação ela autoriza a escolha. Como uma caricatura da crítica, a hiper crítica, por sua vez, remete sempre ao absoluto, condenando a realidade à eterna repetição da própria insuficiência – que o Mal deixe de prevalecer, isso dependerá, algum dia, da reversão *total* da atualidade. Mas hoje a hiper crítica esmorece, pois

Saímos da era das profecias seculares com ressonância religiosa. [...] os discursos e referentes revolucionários foram maciçamente varridos, perderam toda legitimidade e todo ancoradouro social. [...] A ruína das visões prometeicas abre uma relação inédita com os valores, um espaço ideológico essencialmente efêmero, móvel, instável. Não temos mais megassistemas, temos a flutuação e a versatilidade das orientações. [...] as interpretações do mundo foram aliviadas da sua gravidade anterior. (LIPOVETSKY, 2009, 281)

Para a hiper crítica “o que diverte não poderia educar o espírito, o que distrai só pode desencadear atitudes estereotipadas, o que é consumido só pode opor-se à comunicação racional, o que seduz a massa só pode engendrar opiniões irracionais, o que é fácil e programado só pode produzir o assentimento passivo.” (LIPOVETSKY, 2009, 262) Mas na democracia a permanente e contínua exposição à informação, à escolha, à opinião leva à

tomada de posição, ao pensamento incessante, à razão crítica, argumentativa, opinativa, “ainda que num quadro simples, direto, pouco sistemático.” (LIPOVETSKY, 2009, 262) Não se trata de aleatoriedade, de indistinção, de indiferença, mas da multiplicação das pequenas distinções, das pequenas hierarquias, das pequenas opiniões, dos vínculos circunstanciais: como diz Lipovetsky, somos, hoje, levados a nos posicionar constantemente diante de uma multiplicidade de temas que nos interessam de maneiras distintas e em graus diferentes, e continuamos a nos comunicar e nos socializar numa esfera pública que, afinal, segue existindo. Diante disso, importa estabelecer que, ao fim e ao cabo, é difícil dizer que esta situação seja “objetivamente pior” do que formações sociais anteriores, o que tampouco significa afirmá-la “boa” em absoluto. O caso, talvez, seja que a multiplicação das opiniões forneça uma prova contrária à acusação de pasteurização e homogeneização da vida atual – especialmente quando as pequenas opiniões se condensam em grandes opiniões, a relativa distância das “ideologias” e “estruturas de poder”.

A pulverização das verdades, a dança das opiniões, dos afetos, dos comportamentos e das escolhas deslegitimam os procedimentos da hipercrítica, que centraliza nalgumas estruturas – normalmente, grandes abstrações como o “Capital”, o “Estado”, a “Moral”, a “Razão Instrumental”, o “Esquecimento do Ser” – a origem das disposições e dos conflitos do presente, assim como as condições de superação da sua insuficiência: tudo é condensado num único grande vetor. A menos que a instauração de condições radicalmente novas aconteça, o futuro repetirá inevitavelmente as mazelas do presente: as estruturas fundadoras devem cair em conjunto, pois a sua mínima permanência indicaria a insuficiência da mudança. Os dispositivos de preservação do *status quo* atuam em bloco, ramificando-se onde necessário para preservá-lo eternamente: hiperboliza-se aí o poder das “grandes estruturas” em determinar *toda* a realidade sob a sua órbita. A imaginação política se vê restrita à oposição entre a transformação radical e a frustração permanente, uma vez que, como projeção na prática política da sua interpretação do presente, as “grandes engrenagens” são localizadas além das possibilidades de observação e compreensão dos agentes históricos concretos, que são privados das suas capacidades de entendimento e ação. Via de regra, a crença da hipercrítica na eterna reproduzibilidade dos seus diagnósticos é tal que ela pouco se preocupa em comprová-los empiricamente – a hipercrítica seqüestra a imaginação política.

Ao invés da hipercrítica, uma crítica da cultura revigorada – e não intimidada – pela política de 1968 deve cotejar a *singularidade* tanto na complexidade que lhe dá origem quanto na complexidade que ela engendra. Uma crítica que saiba ser multiforme, ou mesmo disforme, poderia ser pensada como uma forma de casuística, uma análise do *caso* que observe na confluência dos elementos que lhe conferem especificidade, dentro do campo específico ao qual pertence. Isso seria apreciar, a partir do seu campo de emergência, a movimentação que um evento produz dentro e fora dele, analisando o modo como, na relação entre caso e contexto, ambos se determinam reciprocamente. Se os contextos abrigam o conjunto de condicionantes que ditam os modos pelos quais os fatos podem, nele, ganhar existência e obter sucesso (disseminando-se e permanecendo na memória e na paisagem cultural), o impacto de um fato é obviamente sempre relativo a algum contexto – àquele onde ele emerge e, mais tarde, a outros tantos.

Um bom exemplo da relação entre fato e contexto vem da análise de J. A. Sutherland do cenário editorial inglês de meados do século XIX. Sutherland situou nas transformações do sistema editorial as causas da explosão de produtividade e da alta qualidade do romance vitoriano, especialmente a partir da década de 1850. Sob este prisma, a “grande inovação” na história daquela produção romanesca não teria sido uma obra literária, mas sim a padronização das edições em três volumes vendidos a um guinéu e meio, seguidos da sua reimpressão, noutra formato e a preços módicos, alguns anos após a primeira edição. Este padrão estabilizou o preço de venda das obras, colaborando para estabilizar as operações do mercado editorial – que passou a contar com expectativas mais claras de lucro e investimento. Estável, aquela inovação *gerou estabilidade* ao possibilitar um arranjo que, enquanto durou (até a década de 1890) foi bom para os escritores, para os editores, para os vendedores e para o público. O sucesso fica evidente pela sua comparação com o sistema norte-americano: ao passo que nos EUA vendiam-se romances em muito maior quantidade, a Inglaterra produzia uma quantidade muito maior de *romancistas*, pois o modo inglês de comercialização permitia que se ganhasse a vida como escritor – o que não ocorria noutros lugares. O estímulo à dedicação exclusiva à literatura atraía para o romance, pois, talentos que doutro modo não adotariam a carreira literária.

Num espaço curto de tempo, a consolidação do sistema foi acelerada pelo jornal literário, que barateou o acesso à literatura e aumentou o público-leitor; pelo aumento do

consumo de literatura pela classe média; pelo aumento da rede ferroviária e do conforto dos trens, que criaram um novo hábito de leitura e um novo nicho de mercado... Mas nem tudo era positivo, pois a cooperação estabelecida entre editores e livreiros promovia também a sua dependência recíproca, possibilitando a censura da produção literária: o virtual monopólio das suas bibliotecas de empréstimo sobre a distribuição do romance permitiu a C. E. Mudie banir da sua rede quaisquer obras que ofendessem o seu senso de moralidade, pressionando escritores e editores à obediência. Também a forma do romance era determinada comercialmente: as obras de 1000 páginas em três volumes obrigavam os escritores a obedecer ao formato (e cumprir o contrato) previsto, mesmo que para isso eles tivessem que acrescentar-lhes longas seqüências totalmente irrelevantes para o enredo. E cada vez mais a crítica literária influenciava diretamente a produção romanesca.

Estas condições geravam clássicos instantâneos, como ocorre hoje no cinema. Era ampla a visibilidade e o debate sobre as obras, num cenário aquecido pela comercialização: o aumento da lucratividade acirrou a competição entre as editoras, aumentando a remuneração dos escritores e também a qualidade das edições; este incremento dos custos aumentava o risco do investimento, o que, por sua vez, aumentava o investimento em publicidade... E o aumento do risco diminuía a inovação, levando as editoras a pressionar os escritores a reproduzir fórmulas consagradas indefinidamente: o sistema se tornou refém do próprio sucesso, com os altos custos e riscos das operações.

Se este cenário parecia desfavorável à qualidade da produção literária, para os grandes escritores a profissionalização da literatura garantiu-lhes melhores condições de produção. Melhores contratos permitiram que os seus romances melhorassem *artisticamente* – que eles passassem a ser concebidos como “literatura”, e menos como “produtos” (o que eles nunca deixaram de ser). Não foi por acaso que os autores mais rentáveis para as editoras foram, ao fim e ao cabo, exatamente aqueles que a crítica e a historiografia literária consideram os melhores romancistas vitorianos: Eliot, Dickens, Thackeray, Trollope, Hardy, figuras que, ao final de um processo de inserção mais ou menos turbulento, acabaram trabalhando para as maiores – e melhores – casas editoriais. O tamanho de uma editora distinguia, *grosso modo*, a sua qualidade: por exemplo, ao contrário de uma firma pequena (que precisava recuperar rapidamente o capital investido), uma editora grande podia permitir que um romance de menor aceitação inicial continuasse

a ser oferecido ao público por um período longo de tempo, aumentando as suas chances de sucesso antes de arremessá-lo à queima de estoque. Um bom relacionamento entre um bom escritor e uma boa editora podia produzir, assim, uma parceria comercial e artisticamente produtiva. Por isso se pode dizer que quando os contratos se profissionalizaram, em meados do século, melhorou a qualidade literária do romance inglês:

in the 1840s and 1850s one perceives a new constructiveness in the English novel. Dickens labours to organise *Dombey and Son*, Bulwer Lytton apologises for the lack of care in the hasty books of his youth, Thackeray writes his first ‘careful book’, the exquisitely shapely *Esmond*. [...] And in the late 1850s we have with George Meredith and George Eliot artists more interested in narrative control and order than any who had hitherto written in English. (SUTHERLAND, 1976, 62)

A autonomia de um escritor se media, aí, pelo seu poder de controle sobre as próprias obras, o que estava diretamente relacionado ao seu poder de barganha. Apenas através da negociação o escritor *adquiria o direito* de ousar artisticamente. Comandar as condições da própria produção era exercer uma autonomia cuja preservação demandava que o escritor fosse incisivo na defesa dos seus interesses comerciais – i.e., que ele se autoempresariasse com competência. Quando era este o caso, as conseqüências artísticas eram positivas: a segurança contratual que Dickens adquiriu permitiu-lhe planejar cada vez melhor os seus romances. A autonomia (como negociação) permitia mesmo a execução de experimentos editoriais como o de *Middlemarch*, cuja publicação em oito volumes mensais foi a solução encontrada para lançar uma obra excessivamente extensa para o formato em três volumes, mas que não poderia ser serializada em jornais literários – pois George Eliot, que repudiava a qualidade das publicações seriais, podia se dar ao luxo de se recusar a fazê-lo. O seu *status* como romancista – como boa escritora e bom produto – permitia-lhe recusar as duas possibilidades padronizadas de edição e ainda compelir os seus editores a encontrar para ela uma alternativa extraordinária. Ao final, o formato escolhido acabou determinando também a estética daquele romance, que era serializado em seus efeitos de suspense (com tramas a serem solucionadas no volume seguinte), nos afastamentos e aproximações entre as personagens e no ritmo do enredo, mas que – como o contrato previa de antemão o número de livros a serem publicados – pôde ser concebido como um volume único, composto arquitetonicamente. Por isso *Middlemarch* manteve a divisão em oito livros nas publicações posteriores, contrariando a prática usual pela qual a serialização era apagada no texto contínuo.

Mas o que derivamos deste exemplo de “contexto”? Depreendemos dele uma aplicação *contextual* do conceito de “autonomia”. Pode-se argumentar que o romance inglês melhorou artisticamente quando o sistema perde a sua força comercial: seria justamente quando pioraram as perspectivas de carreira dos escritores que se viu surgirem Conrad, Joyce, Lawrence, Woolf... Mas da nossa perspectiva a mudança do sistema em finais do século XIX pediria por outra uma ordem de valoração: a “autonomia” de Joyce e Woolf foi exercida numa época da história do romance marcada pela sua redução gradual ao público erudito, em contraste com a sua popularidade no século anterior. De maneira geral, não se pode exigir que a arte produzida num certo contexto seja algo diferente daquilo que ela poderia ser naquele contexto – pode-se, sim, exigir que ela seja o que de melhor que ela puder ser dentro dele. Na comparação entre o romance inglês do século XIX e do século XX, a autonomia deve ser observada localmente, pontualmente, de forma restrita ao contexto do seu exercício; a autonomia é, afinal, o seu próprio exercício: tal como quando Foucault diz que “onde há poder, ele se exerce”, há autonomia onde ela se exerce, da maneira como for exercida. Dickens, Thackeray e Eliot agiram *de fato* autonomamente ao controlar a editoração das suas obras, o que só podia ser feito mediante a satisfação financeira dos seus parceiros – os editores. Tratava-se, portanto, de uma *prática* da autonomia que contradizia os conceitos universais de autonomia – mas para onde isso leva a discussão sobre a crítica?

Isso leva à sugestão de que o encontro de manifestações pontuais da operação dos sistemas artísticos demonstra a necessidade de singularizar a sua compreensão: o sistema literário vitoriano não era semelhante ao de outros países ou aos da própria Inglaterra em épocas diferentes; pode-se imaginar que ele sequer processasse de modo semelhante o romance, a dramaturgia e a poesia. Conhecer estes meandros impõe singularizar o olhar analítico, que deixa de tratar coisas diferentes da mesma maneira – conhecer as relações entre fato e contexto torna-se, assim, um imperativo da crítica da cultura. Se toda crítica constrói o seu objeto, é grande a sua responsabilidade por ele – responsabilidade que não se resume ao mero “assinar” aquilo que se escreve, pois numa *construção* os objetos adquirem uma existência que apenas a própria construção lhes confere, tornando ingênuas quaisquer pretensões ao realismo epistemológico. Construção não é, decerto, o mesmo que “invenção”: a crítica não “cria” o objeto; ela o apresenta sob uma organização que deve se

reconhecer heterogênea a ele ao mesmo tempo em que procura representá-lo. É este o seu paradoxo: produzir um fato – o objeto-crítica – que não pode senão ser essencialmente diferente do fato observado (como o são os textos de Roberto Schwarz e de Machado de Assis) mas que o apresenta fidedignamente. Ao trazer ao primeiro plano o modo como ela transforma um fato em objeto, a construção (que se reconhece como tal) declara a sua própria motivação, explicitando o movimento que ela quer operar: toda crítica, para repetirmos o que já dissemos, é uma *intervenção* sobre o *lugar* conferido ao fato por um certo sistema intelectual, ou então sobre a maneira pela qual ele é ordinariamente construído como objeto.

Integrar à crítica uma autoreflexão sobre o modo como ela organiza o seu objeto traz à tona a posição do observador e o lugar institucional onde ela se insere, projetando nele o impacto que ela pode alcançar: na condição de *operação*, ela é exercida dentro de um contexto relativamente discernível, a sua eficácia dependendo, ali, do seu poder de comunicação e convencimento. Valorativamente motivada, à crítica é indissociável a persuasão que determinará os seus contornos éticos e políticos – que dependem não apenas do que a crítica diz, mas de *como* ela o diz e do que ela pretende *fazer* através disso. As perguntas de fundo são: que mundo a crítica está criando? Como ela quer fazer o sistema da arte funcionar? De que maneira ela pretende conduzir a relação do público com as artes em geral e com aquele fato em particular – que público, afinal, ela quer formar? Que tipo de intervenção ela está produzindo, qual é a sua utopia de fundo, que tipo de corte ou de reiteração ela está operando – que tipo de fluxo ela está orientando, que tipo de padrão ela está alimentando ou destruindo? Estaria ela contribuindo para fortalecer, enfraquecer, reafirmar o lugar que ela habita? Nem toda crítica “leiga” reafirma meramente os valores e o lugar do qual ela está falando, enquanto boa parte da crítica erudita o faz: nesse caso, qual das duas é “conservadora”? A reafirmação de um lugar institucional consolidado e de valores transformados em *doxa*, não seria ela “passiva” politicamente – independentemente do *status* atribuído ao seu lugar de origem e do conceito-de-si que lhe confere legitimidade? Repetir um senso comum, por mais intelectualmente sofisticado que ele seja, não seria mitigar a criticidade?

Em contraste, a casuística nos livra das grandes generalizações. A diferença mínima adquire importância: a “diferenciação”, que obteve a sua cidadania teórica apenas

recentemente, permite observar o caráter reiterativo de operações e práticas acompanhando, em cada caso, as dobras, as negociações, os desvios, o impacto no público atingido. A operação artística e a operação crítica incidem sobre campos de expectativas, gostos e verdades com os quais elas dialogam, dependendo, para a sua promoção e validação, de redes de circulação que lhes impõem condições. Mesmo o desvio é marcado pela negociação; é dentro do contexto que uma operação e os seus efeitos devem ser apreciados. A “memética” nos sugere que a disseminação de padrões e modelos é ubíqua, ainda que processos de mimetização e memetização possam inaugurar canais de afirmação individual e coletiva *através* de códigos e expectativas comuns. Ao abordar o real de forma complexa, a crítica cotejaria os contextos empíricos de produção, circulação e consumo da arte, observando as constringências e as possibilidades que lhes caracterizam: se “a complexidade de um sistema está relacionada com o tamanho da mensagem usada para descrevê-lo” (TEIXEIRA, 2008, 65), a crítica passaria a incluir muitos elementos ao mesmo tempo, focalizando os seus lugares relativos dentro do campo que eles constituem.

Por aí se entende que o *politicum* de 1968 não bloqueia a crítica de arte e a crítica da cultura: ele impõe que se *conheça* aquilo de que se fala. Temos sempre o direito de não nos interessarmos pelos fatos da cultura, mas o nosso desinteresse não nos permite julgar aprioristicamente aquilo de que nos distanciamos. Nossos valores não legitimam a nossa ignorância sobre o objeto do nosso juízo, e menos ainda a noção tácita de que sequer haveria o que ignorar a respeito de campos que, “imediatamente legíveis”, não demandariam a aquisição de nenhum saber específico para a sua apreciação... Por detrás desta legibilidade fácil, esconde-se a especificidade das práticas que constituem o contexto – e que não temos a menor obrigação de elogiar, mas que temos a obrigação de conhecer se quisermos nos tornar de fato responsáveis por aquilo que falarmos a seu respeito.

A própria escolha do objeto já é decisiva para a crítica: como intervenção, a sua efetividade dependerá da sua comunicação com o público interessado. Gostaríamos de pensar que essa efetividade não está ligada à defesa de padrões “corretos” ou “melhores” de leitura. Gostaríamos de pensar, também, que a crítica não depende de um diálogo preferencial com a própria crítica: ao invés da “crítica da crítica”, que hoje domina a produção acadêmica, ela poderia envolver a reapresentação não-especializada de fatos reconfigurados como objetos de intelecção. A crítica se tornaria assim um bom instrumento

de preservação da arte: não mais empreendida *em defesa de*, uma preservação *ativa* faria da arte um objeto de uso, de consumo, de deleite, de afeição, estimulando o gosto e o desejo por ela, fazendo-a integrar patrimônios afetivos quaisquer. Esta tarefa em nada se assemelharia à defesa do valor e à sagração da importância: se mais e mais pessoas *gostarem* das boas obras, “respeitá-las” se tornaria desnecessário. Que a “Grande Arte” conquiste o mundo de volta, transformando-se, nesse processo, a ponto de dispensar o trabalho de justificação e legitimação da crítica e da estética – esta seria uma boa utopia, que parece ser já o desejo de novas gerações de escritores e artistas interessados em restaurar a comunicação perdida. A esta altura, não podemos saber se o nosso trabalho pode contribuir para estes desdobramentos. A nossa convicção, em todo caso, é a de que compreender as relações entre práticas e conceitos é um passo necessário para que tal mudança prevaleça.

Referências bibliográficas

- ABRAMS, Richard M. *America transformed – Sixty years of revolutionary change, 1941-2001*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- ADORNO, Theodor. *Aesthetic theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “Excurso II: Juliette ou Esclarecimento e moral”, in: *Dialética do esclarecimento*, pp. 81-112. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas”, in: *Op. cit.*, pp. 113-156.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- ALPERS, Svetlana. *The art of describing. Dutch art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- ARNOLD, Matthew. *Culture and anarchy*. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1965.
- ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.
- ARRIGHI, G.; HOPKINS, T. K.; WALLERSTEIN, I. *Antisystemic movements*. New York: Verso, 1989.
- ARRIGHI, G.; HOPKINS, T. K.; WALLERSTEIN, I. “1989, la continuación de 1968”. In: SEMO, E., 1999, pp. 13-50.
- ANTONELLO, Pierpaolo. “The materiality of presence: notes on Hans Ulrich Gumbrecht’s theoretical project”, in: MENDES, Victor K. e ROCHA, João Cezar de Castro. *Producing presences branching out from Gumbrecht’s work*, pp. 15-26. Dartmouth: University of Massachusetts Dartmouth, 2007.
- AUERBACH, Erich. “*La cour et la ville*”, in: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2002, pp. 707-747.
- BADIOU, Alain. *Being and event*. New York: Continuum, 2007.
- BADIOU, Alain. *Saint Paul. The foundation of universalism*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- BÄEUMLER, Alfred. *Le problème de l’irrationalité dans l’esthétique et la logique du XVIIIe siècle*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.
- BAJU, Anatole. “Aos leitores!”, in: TELES, Gilberto M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1992, pp. 57-58.
- BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BECKER, Howard S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- BEECH, Dave; ROBERTS, John. “Spectres of the Aesthetic”, in: *The Philistine Controversy*, pp. 13-47. New York: Verso, 2002.
- BEECH, Dave; ROBERTS, John. “Tolerating impurities: an ontology, genealogy and defence of philistinism”, in: *Op. cit.*, pp. 125-160.
- BEECH, Dave; ROBERTS, John. “The philistine and the logic of negation”, in: *Op. cit.*, pp. 272-299.
- BELTING, Hans. *Likeness and presence. A history of the Image before the era of art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*, pp. 165-196. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGHahn, Klaus L. “From Classicist to Classical literary criticism”, in: HOHENDAHL, Peter Uwe (org.), pp. 13-98.
- BERKOWITZ, Edward K. *Something happened – a political and cultural overview of the seventies*. New York: Columbia University Press, 2006.
- BERMAN, Russell A. *Anti-Americanism in Europe – a cultural problem*. Stanford: Hoover Institution Press, 2004.
- BORGES, Jorge Luis e CASARES, Alfredo Bioy. “Naturalismo al día”, in: *Crónicas de Bustos Domecq*, pp. 43-49. Buenos Aires: Losada, 1998a.
- BORGES, Jorge Luis e CASARES, Alfredo Bioy. “El ojo selectivo”, in: *Op. cit.*, pp. 93-99.
- BORGES, Jorge Luis; CASARES, Alfredo Bioy (orgs.). *Cuentos breves y extraordinários*. Buenos Aires: Losada, 1998b.
- BOUDAILLE, Georges. “Interview with Daniel Buren : Art is no longer justifiable or setting the record straight”, in: ALBERRO e STIMSON. *Op. cit.*, pp. 66-74.
- BREDEKAMP, Horst. *The lure of antiquity and the cult of the machine*. Princeton: Markus Wiener, 1995.
- BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo”, in: TELES, G. M. *Op. cit.*, pp. 174-208.
- BROWN, Marshall. *The shape of German Romanticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- BROWNING, Christopher R. “German memory, judicial interrogation, and historical reconstruction: writing perpetrator history from postwar testimony”, in: FRIEDLANDER, S., 1992, pp. 22-36.

- BUCHANAN, Ian. "Deleuze and popular music." In: *Deleuzism. A metacommentary*. Durham: Duke University Press, 2000, pp. 175-191.
- BUREN, Daniel. "Beware", in: ALBERRO e STIMSON. *Op. cit.*, pp. 144-156.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- BURKE, Peter. *Popular culture in early Modern Europe*. Burlington: Ashgate, 1994.
- BURKE, Peter. *Circa 1808: restructuring knowledges*. Munique: Deutscher Kunstverlag, 2008.
- BUTLER, Judith. "Introduction", in: *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, pp. 1-23. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. "Bodies that matter", in: *Op. cit.*, pp. 27-55.
- BUTLER, Judith. "Arguing with the real", in: *Op. cit.*, pp. 187-223.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. "O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem", in: *A inconstância da alma selvagem*, pp. 181-264.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. "O conceito de sociedade em antropologia", in: *Op. cit.*, pp. 295-316.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena", in: *Op. cit.*, pp. 345-399.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CERTEAU, Michel de. "A operação historiográfica", in: *A escrita da história*, pp. 65-119. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- CLAY, Jean. "Art tamed and wild", in: ALBERRO e STIMSON. *Op. cit.*, pp. 136-140.
- CUTLER, Chris. *File under popular*. New York: Autonomedia, 1993.
- DAMASIO, Antonio. *Descartes' error*. Londres: Vintage, 2006.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.
- DAWKINS, Richard. *The blind watchmaker*. New York: W. W. Norton, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- DELEUZE, Gilles. "Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento", in: *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 175-183.
- DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Mil platôs, vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Mil platôs, vol. 3*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DENNETT, Daniel C. *Consciousness explained*. New York: Back Bay Books, 1991.
- DENNETT, Daniel C. *Darwin's dangerous idea. Evolution and the meanings of life*. New York: Simon & Schuster, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- DOMINGUES, Ivan. *Epistemologia das ciências humanas – Tomo 1: Positivismo e Hermenêutica (Durkheim e Weber)*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- DRETSKE, Fred. “Conscious experience”, in: *Perception, knowledge and belief*, pp. 113-137. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DRETSKE, Fred. “Differences that make no difference”, in: *Op. cit.*, pp. 138-157.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- ELIAS, Norbert. “Civilização e informalização”, in: *Os alemães*, pp. 33-115. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ELIOT, George. *Middlemarch*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- EVE, Raymond A.; HORSFALL, Sara; LEE, Mary E. *Chaos, complexity and sociology myths, models and theories*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1997.
- EVE, Raymond A.; HORSFALL, Sara; LEE, Mary E. “Preface”, in: *Op. cit.*, xxviii-xxxii.
- FONTIUS, Martin. “Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura”, in: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes (Vol. 1)*, pp. 97-197. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FOUCAULT, Michel. “Os intelectuais e o poder”, in: *Microfísica do poder*, pp. 69-78. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- FREUND, Julien. *Sociologia de Max Weber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.
- FRIEDLANDER, Saul (org.). *Probing the limits of representation. Nazism and the “Final Solution”*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- FUNKENSTEIN, Amos. “History, counterhistory, and narrative”, in: FRIEDLANDER, Saul. *Op. cit.*, pp. 66-81.
- GADAMER, Hans-Georg. *Truth and method*. New York: Continuum, 2004.
- GIANETTI, Eduardo. *Felicidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GINZBURG, Carlo. *História noturna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GITLIN, Todd. *The Sixties: years of hope, days of rage*. New York: Bantam Books, 1993.
- GRAHAM, Dan. “Art Workers’ Coalition Open Hearing Presentation”, in: ALBERRO e STIMSON. *Op. cit.*, pp. 92-94.
- GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “As conseqüências da Estética da Recepção: um início postergado.” In: *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, pp. 23-46.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação”, in: *Op. cit.*, pp. 137-151.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Gumbrecht*. FLOEMA - Caderno de Teoria e História Literária. Ano I, n. 1A, out. 2005. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2005.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. Cotia/Campinas: Ateliê/Unicamp, 2004.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*, Vol. 1. São Paulo: Edusp, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*, Vol. 4. São Paulo: Edusp, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. “The origin of the work of art”, in: *Poetry, language, thought*, pp. 15-86. New York, Perennial Classics, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. “What are poets for?”, in: *Op. cit.*, pp. 87-139.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Barcelona: Editorial Sol, 2000.
- HODDIS, Jakob van. “Fim do mundo”, in: TELES, G. M. *Op. cit.*, pp. 108.
- HOHENDAHL, Peter Uwe (org.) *A history of German literary criticism, 1730-1980*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1988.
- HOLLAND, John H. *Emergence. From chaos to order*. New York: Basic Books, 1998.
- INGENIEROS, José. *El hombre mediocre*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2006.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996a.
- ISER, Wolfgang. “Atos de fingir”, in: *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b, pp. 13-37.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JAY, Martin. “Of plots, witnesses, and judgments”, in: FRIEDLANDER, Saul. *Op. cit.*, pp. 97-107.
- JUARRERO, Alicia. *Dynamics in action. Intentional behavior as a complex system*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- JUDT, Tony. *Pós-guerra. Uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KARATANI, Kojin. *Transcritique. On Kant and Marx*. Cambridge: The MIT Press, 2005.
- KEHL, Maria Rita. “A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo.” In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe. Pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, pp. 1071-1086.
- KITTLER, Friedrich A. *Discourse networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

- KOSELLECK, Reinhart. "Introduction to Hayden White's *Tropics of discourse*", in: *The practice of conceptual history. Timing History, spacing concepts*, pp. 38-44. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- KOSELLECK, Reinhart. "The limits of Emancipation: a conceptual-historical sketch", in: *Op. cit.*, pp. 248-264.
- KOSELLECK, Reinhart. "Historia Magistra Vitae: the dissolution of the *topos* into the perspective of a modernized historical process", in: *Futures past – on the semantics of historical time*, pp. 26-42. New York: Columbia University Press, 2004.
- KOSELLECK, Reinhart. "Historical criteria of the Modern concept of Revolution", in: *Op. cit.*, pp. 43-57.
- KOSUTH, Joseph. "Art after philosophy", in: ALBERRO; STIMSON. *Op. cit.*, pp. 158-177.
- KUHN, Thomas. "What are scientific revolutions?", in: *The road since Structure*, pp. 13-32. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- KUHN, Thomas. "Possible worlds in History of Science", in: *Op. cit.*, pp. 58-89.
- KUHN, Thomas. "The road since Structure", in: *Op. cit.*, pp. 90-104.
- KUHN, Thomas. "The trouble with the historical philosophy of science", in: *Op. cit.*, pp. 105-120.
- KUHN, Thomas. "Rationality and theory choice", in: *Op. cit.*, pp. 208-215.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe ; NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, s.d.
- LANDY, Joshua. *Philosophy as fiction. Self, deception, and knowledge in Proust*. New York: Oxford University Press, 2004.
- LATOURETTE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Ed. 34, 1994.
- LEE, Mary E. "From Enlightenment to chaos – toward nonmodern social theory", in: EVE, R. A., HORSFALL, S. e LEE, M. E. *Op. cit.*, pp. 15-29.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz*. (2 vol.) Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- LUHMANN, Niklas. *Social systems*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- LUHMANN, Niklas. *Art as a social system*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- LUHMANN, Niklas. "What is communication?", in: *Theories of distinction. Redescribing the descriptions of Modernity*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2002, pp. 155-168.

- LUHMANN, Niklas. “How can the mind participate in communication?”, in: *Op. cit.*, pp. 169-184.
- LYDON, Michael. “The Rolling Stones – at play in the Apocalypse”, in: CHARTERS, Ann. *The portable sixties reader*, pp. 306-314. New York: Penguin Classics, 2003.
- MAIAKOVSKI, V.; BURLIUK, D.; KRUCHENIK, A; KHLEBNIKOV, V. “Bofetada no gosto do público”, in: TELES, G. M. *Op. cit.*, pp. 127-128.
- MARCUS, Greil. *Lipstick traces. A secret history of the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- MARCUS, Greil. “The dustbin of history in a world made flesh”, in: *The dustbin of history*, pp. 13-20. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- MARCUS, Greil. “Myth and misquotation”, in: *Op. cit.*, pp. 36-46.
- MARCUS, Greil. *Like a Rolling Stone. Bob Dylan at the crossroads*. New York: PublicAffairs, 2006.
- MARQUARD, Odo. “On the dietetics of the expectation of meaning: philosophical observations”, in: *In defense of the accidental. Philosophical studies*, pp. 29-49. New York: Oxford University Press, 1991.
- MARQUARD, Odo. “Universal History and multiversal History”, in: *Op. cit.*, pp. 50-70.
- MATURANA, Humberto. “A biologia do conhecer: suas origens e implicações”, in: *A ontologia da realidade*, pp. 31-52. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- MATURANA, Humberto. “Biologia da linguagem: a epistemologia da realidade”, in: *Op. cit.*, pp. 123 166.
- McDANIEL, R. R.; DRIEBE, D. J. “Complexity, uncertainty and surprise: an integrated view”, in: *Uncertainty and surprise in complex systems – questions on working with the unexpected*. New York: Springer, 2005, pp. 19-29.
- McSHINE, Kynaston. “Introduction to *Information*”, in: ALBERRO e STIMSON. *Op. cit.*, pp. 212-214.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MIHATA, Kevin. “The persistence of ‘emergence’”, in: EVE, R. A., HORSFALL, S. e LEE, M. E. *Op. cit.*, pp. 30-37.
- MORÉAS, Jean. “O Simbolismo”, in: TELES, G. M. *Op. cit.*, pp. 62-65.
- NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- OITICICA, Hélio. “Position and program”, in: ALBERRO e STIMSON. *Op. cit.*, pp. 8-10.
- OITICICA, Hélio. “General scheme of New Objectivity”, in: ALBERRO e STIMSON. *Op. cit.*, pp. 40-42.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Seix Barral, 1982.
- PÉCORRA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

- PIERUCCI, Antônio Flávio. “Apresentação”, in: *Ciladas da diferença*, pp. 7-9. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. “Ciladas da diferença”, in: *Op. cit.*, pp. 14-57.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. “A diferença faz diferença, ou: a produtividade social da diferença”, in: *Op. cit.*, pp. 119-149.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- PRIGOGINE, Ilya. *The end of certainty. Time, chaos, and the new laws of nature*. New York: The Free Press, 1997.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *Order out of chaos. Man’s dialogue with nature*. New York: Bantam Books, 1984.
- RANCIÈRE, Jacques. *The politics of aesthetics*. New York: Continuum, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aesthetics and its discontents*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- RORTY, Richard. *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Discurso sobre as ciências e as artes”, in: *Os pensadores Jean-Jacques Rousseau*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- RUNIA, Eelco. “Presence”, in: “History and Theory”, 45, no. 1 (2006), pp. 1-29.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHULTE-SASSE, Jochen. “The concept of literary criticism in German Romanticism”, in: HOHENDAHL, Peter Uwe (org.). *Op. cit.*, pp. 99-177.
- SCHULTE-SASSE, Jochen. “Foreword: theory of Modernism versus theory of the Avant-Garde”, in: BÜRGER, Peter. *Op. cit.*, pp. vii-xlvi.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- SEMO, Enrique (org.). *1968: raíces y razones*. Ciudad Juárez: UACJ, 1999.
- SMITH, Barbara Herrnstein. *Contingencies of value. Alternative perspectives for critical theory*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- SUTHERLAND, J. A. *Victorian novelists and publishers*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

- TEIXEIRA, João Fernandes de. “Mais uma nota sobre o operante.” In: *Filosofia da mente. Neurociência, cognição e comportamento*. São Carlos: Claraluz, 2005, pp. 89-100.
- TEIXEIRA, João Fernandes de. *A mente Segundo Dennett*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- TOMASELLO, Michael. *Origens culturais da aquisição do conhecimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TURNER, Fredrick. “Foreword. Chaos and social science”, in: EVE, R. A.; HORSFALL, S.; LEE, M. E. *Op. cit.*, pp. xi-xxvii.
- UNGER, Roberto Mangabeira. *Paixão. Um ensaio sobre a personalidade*. São Paulo: Boitempo, 1998.
- UNGER, Roberto Mangabeira. *Política – os textos centrais*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- WALLERSTEIN, Immanuel. “The rise and future demise of the world capitalist system: concepts for comparative analysis”, in: *The essential Wallerstein*, pp. 71-105. New York: The New Press, 2000.
- WALLERSTEIN, Immanuel. “World-systems analysis”, in: *Op. cit.*, pp. 129-148.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *The uncertainties of knowledge*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu. A retórica do poder*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WEBER, Max. “Rejeições religiosas do mundo e suas direções”, in: *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1963, pp. 241-270.
- WEBER, Max. “O sentido da neutralidade axiológica nas ciências sociológicas e econômicas”, in: *Ensaio sobre a teoria das Ciências Sociais*, pp. 75-132. São Paulo: Centauro, 2004a.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.
- WEDEWER, Rolf. “Introduction to ‘Konzeption/Conception’”, in: ALBERRO e STIMSON. *Op. cit.*, pp. 142-143.
- WELLBERY, David. “Foreword”, in: KITTLER, F. *Op. cit.*, pp. vii-xxxiii.
- WHITE, Hayden. *Metahistory. The historical imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical investigations*. Malden: Blackwell, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *Oral poetry: an introduction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – a “literatura” medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. “Escritura e nomadismo”, in: *Escritura e nomadismo*, pp. 31-60. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. “Presença da voz”, in: *Op. cit.*, pp. 61-102.

ZUMTHOR, Paul. “A letra e a voz”, in: *Op. cit.*, pp. 103-114.

ZUMTHOR, Paul. “O que nos ‘diz’ a Idade Média”, in: *Op. cit.*, pp. 115-131.