

## A EXPERIÊNCIA Um labirinto (ou pensar a condição artística)

### FIGURAS DO “TER” E DO “FAZER”

Começemos pelo mais simples: a autoridade relacionada com a experiência (já que toda história da experiência é também uma história da autoridade). Partirei de um lugar que nos é familiar: o ateliê ou a academia, que envolve um binômio ainda bem atual, o de *mestre-aluno* ou de *mestre-aprendiz*. Falar dos ateliês ou das academias artísticas é falar da transmissão da “experiência”. No passado, o aluno costumava receber um ensino que lhe dava acesso aos aspectos práticos do fazer e aos cânones artísticos em vigor. O aluno se familiarizava com uma disciplina e sua linguagem. As academias artísticas, apesar de canais de transmissão de certas normas, de procedimentos preestabelecidos, podiam demonstrar um certo dinamismo. Academia não significa academismo, ainda que se pode gerá-lo. As academias, seus ateliês, constituíam um lugar propício a processos de partilha na aprendizagem. A cultura do ateliê é benéfica quando a transmissão da “experiência” gera um trabalho de iniciação que faz o aluno experimentar um caminho heurístico. Ele pode partilhar, numa certa autonomia, a lógica que norteia o ensino. Esse processo é similar à maiêutica, inventada por Sócrates, que exigia que seu aluno recriasse no seu espírito os passos e os procedimentos (a lógica argumentativa, racional e conceitual)

que levam à verdade. Sócrates fazia seu aluno descobri-la, latente, dentro dele. O ateliê artístico, na sua dimensão coletiva, é um *ergon* que uma *energeia* pode movimentar de dentro. Isso exige que o mestre evite falar como alguém que diria: me escutem, “sou uma legenda” (palavras do cineasta Jean-Luc Godard citadas pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman) (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30).<sup>1</sup> A experiência, a certeza de tê-la, de possuí-la, pode gerar atitudes distorcidas. No ateliê, o binômio artista-professor enfrenta a alternativa entre duas posições: a “fecundidade heurística ou [a] posição de autoridade”, como escreve Didi-Huberman a respeito de Godard (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30). Essa alternativa atravessa a história da arte e a experiência de todo artista. E de todo crítico de arte.

A história da arte é rica em exemplos do conflito entre “donos” da experiência. Um novo binômio aparece: o binômio *artista-crítico*. O que ele põe em jogo é a pretensão de possuir as melhores condições para falar de arte. Quando estou convicto de possuir uma experiência mais consistente e mais convincente, posso considerar como legítimo “comprar uma briga”. Existe uma história da desqualificação – da desautorização – do crítico de arte pelo artista. Podemos reenviar por exemplo ao litígio, no 2º Salão de Verão, no Rio de Janeiro, em 1970, entre Artur Barrio, o artista, e o júri de críticos e curadores que aceitou na sessão de desenho um trabalho que tinha vocação a ser recusado. Roberto Pontual e seus parceiros frustraram a expectativa do artista (BARRIO, 2001). Tornaram aceitável o que o artista criou para que fosse inaceitável. Na sua reação polêmica

---

<sup>1</sup> Em seu livro *Passés cité par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Didi-Huberman critica em Godard as ambiguidades de sua relação com seu próprio *status*, com sua própria autoridade de cineasta e a autoridade das imagens e das citações. Nas *História(s) do cinema*, a montagem apresenta citações desconectadas de sua referência originária, de tal maneira que sua aparição abrupta na tela fascina e “cega” o espectador. As frases curtas, descontextualizadas, tendem a frustrar sua faculdade de interpretação. Godard travaria a possibilidade de uma apropriação condizente em razão de um hipertexto cultural saturado.

à decisão do júri, Barrio pretendeu entender melhor o que fazia a instituição. Na mesma época, Joseph Kosuth atacava a fraqueza da abordagem crítica. Mais tarde, teve uma polêmica com Yve-Alain Bois acerca da definição do melhor lugar de análise da arte: é do crítico ou é do artista? Mas bem antes, Delacroix já contestava os críticos que pretendiam entender melhor que todo mundo, inclusive os artistas. Seja em 1830, seja em 1990, desqualificavam o discurso do crítico para lhe opor sua experiência. Um exemplo ainda mais antigo, em pleno século XVIII, confirma a recorrência do conflito das experiências. Diz respeito, dessa vez, à *oposição entre, de um lado, o espectador e, de outro lado, o artista e o crítico unidos na mesma rejeição*. Num imenso ensaio publicado em 1719, em Paris (DU BOS, 1993), o abade André Du Bos teorizou a emancipação do espectador com relação aos especialistas: artistas e críticos.

Para Du Bos, o observador não deve entregar sua liberdade de juízo aos peritas porque, em matéria de arte, os peritas possuem conhecimentos em demasia e não podem evitar a contaminação do gosto dos leigos: o excesso de saber perturba o livre desempenho do juízo, interfere perigosamente na sua autonomia, conforta a posição de poder dos donos da verdade e prejudica a autoconstrução do observador. O profissional experiente é considerado por Du Bos como prejudicial. Entretanto, a exigência de julgar em plena independência não significa que Du Bos defenda a manutenção do público num estado de incultura. Bem pelo contrário. Ele defende a ideia de que o observador individual, uma vez livre da opinião dos especialistas, deve seguir seu próprio caminho, de tal maneira que ele chegará pouco a pouco a construir seu próprio conhecimento da arte. Esse conhecimento progressivo gerará, no final de contas, uma experiência! É uma espécie de democratismo da experiência, uma maneira de descobrir por si só a arte. Mas esse democratismo não é incompatível com a formação de uma sociedade de pessoas cultas. Com efeito, a cultura artística resulta do equilíbrio entre reconhecimento das autoridades artísticas do passado, que

Du Bos não contesta, e a nova liberdade de julgar.<sup>2</sup> Du Bos cria uma imagem da experiência na qual o “ter” depende de um processo gradativo, temporal, no qual cada um redige sua “legenda” da arte. Nessa “legenda” da arte, o passado continua exercendo sua autoridade: os Modernos não podem esquecer e ignorar os Antigos, mas, ao mesmo tempo, quando se trata de obras contemporâneas, o espectador deve se determinar em plena consciência, já que elas não se beneficiam ainda do fato consumado.<sup>3</sup>

Vemos que os conflitos entre o especialista e o espectador comum, o artista e o crítico, giram em torno das questões da autoridade e da competência. Parecem convergir na questão de quem é o mais experiente para falar de arte, para enxergar a arte, para entender-lhe o sentido. Isto é: onde se encontra a experiência? No saber constituído ou na livre descoberta das coisas? Nas autoridades consagradas ou na verdade do meu caminho pessoal? Toda a história do conhecimento é atravessada por essas perguntas e gera respostas fascinantes, a tal ponto que ainda hoje artistas ou arquitetos têm interesse nela. É o caso, por exemplo, no uso crítico que um arquiteto contemporâneo, Bernard Tschumi, faz para atualizá-los – de dois antigos paradigmas da teoria da arquitetura. O Labirinto e a Pirâmide constituem dois arquétipos da experiência e do conhecimento (TSCHUMI, 1998).

---

<sup>2</sup> Essa ressalva permite entender por que Du Bos faz elogio aos povos (no caso, os italianos) que souberam conquistar e consolidar progressivamente uma cultura artística graças a uma frequência assídua ao patrimônio artístico presente em Roma e a outros centros artísticos da península. Aqui, a lamentação do abade sobre o que ele considerava ser a inferioridade cultural dos franceses com relação aos italianos reintroduz sub-repticiamente a hierarquia na experiência, a primazia do “ter a experiência”.

<sup>3</sup> Nesse sentido, Du Bos é uma figura sintomática da época na qual coabitaram, durante algumas décadas, a quase última doutrina artística, com Winckelmann e o modelo grego, e a estética filosófica, que nasce na mesma época, atenta, ela, a pensar a experiência e a construção do sujeito estético.

## ENTRE A PIRÂMIDE E O LABIRINTO

Para Tschumi, a Pirâmide é a construção rigorosa, cristalina, de um corpo espacial cujo topo permite dominar de um só olhar toda a extensão territorial a seu pé. Simboliza a pirâmide inabalável do conhecimento, uma linguagem perfeitamente dominada, a certeza de uma disciplina sobre si mesma, seu poder incontestável de afirmação de si. Na sua reflexão sobre o conceito de espaço, a Pirâmide representa a consistência inquestionável do discurso científico. Poderíamos qualificá-la como metáfora da experiência acumulada e transformada num corpo sólido e inabalável. Na sua monumentalidade, no seu desenho geométrico, ela encarna a manifestação tectônica da autoridade do princípio. É *ergon*. Não tão distante nas terras antigas, mas aparentemente oposto na geografia do espírito, temos o Labirinto. O labirinto minoico de Cnossos – que mimetiza a dança de Ariadne ou que a dança de Ariadne mimetiza – simboliza o espaço da verdadeira experiência, que exige – trata-se de sair dele – deslocamentos, descoberta, limites, incógnita, choque, espera, tentativas, erros e acertos, tempo. O Labirinto simboliza o tempo do espaço.<sup>4</sup> Ele é *energeia*, a energia espaço-temporal do experimentar, mas também da aquisição iniciática do conhecimento. Por essa razão, posso introduzir aqui uma figura antiga que o filósofo Vladimir Jankélévitch associa à questão da experiência. De quem se trata? De Ícaro... Acima do Mar Mediterrâneo, entre o labirinto de Cnossos e as longínquas pirâmides egípcias de Quéfren e Quéops, Ícaro voa e cai. Ele voa entre o Labirinto e a Pirâmide. Por que falar de Ícaro? Numa aula sobre o conceito de “imediato” proferida na Sorbonne em 1960 (JANKÉLÉVITCH, 1960), o filósofo Vladimir Jankélévitch fala do voo fracassado de Ícaro, analisando-o sob o ângulo da recusa da experiência. É a dimensão iniciática do Labirinto que Ícaro quis ignorar. É a experiência que o labirinto

---

<sup>4</sup> É assim que poderíamos colocar todas as estéticas situacionais dos anos 1960 sob o signo do Labirinto.

propicia que ele quis desconsiderar. Como? Ao sair do labirinto com suas asas artificiais, em vez de procurar gradativamente a saída, Ícaro queima as etapas do aprendizado. Tampouco Ícaro aprendeu a voar. Ele ignora os conselhos de seu pai de evitar de se aproximar demasiadamente do Sol. Ícaro desconsidera a experiência do mais experiente. Prepotente e mal preparado, Ícaro acaba caindo no mar. Seu voo, seguido da queda, é a alegoria da dificuldade de se relacionar, na vida, com a bipolaridade da experiência, de fazer seu próprio caminho sem ignorar o dos outros. *Ícaro deixou o ateliê cedo*, isto é, o Labirinto no qual poderia ter aprendido a crescer e a encontrar seu caminho. Quis pular logo, verticalmente, no céu do êxito, desprezando os meandros da horizontalidade. Em vez do céu, encontrou o abismo da improdutividade. Pensou que se viraria sozinho, um pouco como um artista que decidiria ignorar a experiência do mais experiente, que contestaria os processos de transmissão, que negaria a necessidade da paciência nas longas horas da formação acadêmica, que pensaria que já sabe tudo e que gostaria de pular na ação antes de saber andar. Poderíamos dizer que, um pouco como o “sofista” – é outra sugestão que provém de Jankélévitch, mas não me deterei nela –, Ícaro desconsidera os “caminhos da causalidade” (Jankélévitch) e os meios-termos (as *messas*),<sup>5</sup> as etapas intermediárias necessárias à experimentação. A experiência exigiria evitar avançar numa velocidade excessiva ou se perder no caminho por falta de rumo e de ritmo.

Dois milênios depois, os ensaios de Allan Kaprow, amplamente consagrados à questão da experiência, constituem ramificações da mesma questão. Criar sem axiologia, numa certa precipitação, gera um artista pouco consistente. Ficar preso às certezas consagradas gera um artista inibido e reproduzidor. Para Kaprow, o verdadeiro questionamento experimental exige que

---

<sup>5</sup> Nesse mesmo curso sobre “o imediato”, Jankélévitch evoca a crítica de Platão no *Filebe* contra aqueles que se recusam a passar *per gradus debitos*, pelas fases intermediárias necessárias ao método de aprendizagem. Ícaro é um deles. Quis ignorar o labirinto da experiência.

a transgressão se determine com relação a certo estado da arte. É assim que a “não arte” deve manter tangível sua relação com a “arte”. Toda proposição “an-artística” deve ser dialeticamente fundamentada na tensão entre o “ter” (um)a experiência e o “fazer” renovador. É com relação a uma *experiência-ergon* que o artista pensa alguma *experiência-energeia*, não para consolidar o estado das coisas, mas para remodelá-lo (KAPROW, 2003). Na sua reflexão sobre a passagem da arte na vida, ele exige apenas consistência, lucidez do (an)artista, consciência das implicações, cultura crítica, coerência e não ingenuidade e amadorismo.

Abalar a experiência-como-autoridade pode, portanto, gerar diversas atitudes ou situações. Com Ícaro, temos uma resposta precipitada e imatura ao desafio. Com Kaprow, temos uma atitude dialética caracterizada por um certo voluntarismo: é preciso entender bem o que é a experiência-como-autoridade para poder contestá-la extensamente. Kaprow, que tinha uma sólida formação filosófica, pensa as condições de uma experimentação (an-artística) radical. Ouso pensar que ele poderia ter encontrado nas atitudes de Diógenes, o Cínico um modelo secreto. Diógenes? Sim. Como primeiro *performer* filosófico, Diógenes, que encenava sua presença no meio da multidão de Atenas, faz uso da linguagem do corpo, das atitudes existenciais públicas, como forma de crítica social e filosófica. Diógenes encarna um modo de experiência radical de contestação da experiência comum. Acho que o experimentalismo dos acionistas vienenses ou dos *body artists* dos anos de 1970 tem relações secretas com essa figura histórica e inaugural.

Mais perto de nosso tempo, em condições obviamente diferentes das do *performer* grego, Descartes é outra figura epistemológica central no abalo da experiência e na sua renovação. Sua dúvida metódica pretende questionar as autoridades do conhecimento que o precedem. Entre Diógenes e Descartes, existem fortes contrastes. Mas a exigência da dúvida metódica surge num momento de nomadismo na vida de Descartes, quando,

nas noites de soldado perdido na Holanda ou no Império Germânico, ele começa a sentir a necessidade de um novo pensamento (BERGOUNIOUX, 2009).<sup>6</sup>

Para entender melhor o contexto de Descartes, podemos lembrar a metafísica da experiência que caracterizava sua época. A lógica que liga a crença na autoridade e a crença na experiência é bem reconstituída por Giorgio Agamben em *Infância e história* (AGAMBEN, 2014), quando problematiza a diferença entre a epistemologia pré-científica e a epistemologia científica/racionalista – o limite situando-se no século XVII. No primeiro período, existia um sistema do mundo, uma organicidade, um desígnio e um crivo religioso justificando a existência. A morte findava o processo de crescimento e fortalecimento da verdade. Ao se ver elevado até Deus e recolhido nesse, o ser humano encontrava seu sentido último. Ao fazer experiências, (o) “eu” acabava tendo (a) experiência. A pluralidade se “encaixava” numa síntese final, uma significação ao mesmo tempo íntima, total e transcendente, que dependia do sistema teológico do mundo. Surge depois, com a modernidade, uma pluralidade da experiência, ou seja, posso multiplicar as experiências e, inclusive, pretender transformá-las em conhecimentos e numa experiência suscetível de coroar minha vida, mas é em vão. Agamben sugere que a literatura, muito cedo, teve o intuito dessa situação ontológica. A partir da figura de Dom Quixote, a “aventura” constituiria a única maneira que teríamos de vivenciar um espaço de liberdade plenamente experimental no meio dos escombros da grande experiência tradicional. Na ficção da “aventura” quixotesca, temos algum corpo viajante e inquieto. É também algum corpo em movimento que se encontra por trás da razão cartesiana, um corpo que se desloca, que se veste de funções *a priori* não filosóficas, isto é, militares, mas que encontra assim a possibilidade de elaborar uma nova *sophia*. A razão cartesiana,

---

<sup>6</sup> Henri Bergounioux, escritor francês, evocou a “*deriva*” de Descartes num curto ensaio literário. A gente nunca pode esquecer que essas condições de vida rudes, instáveis e incertas, são contemporâneas da invenção de uma nova filosofia.

sistemática e metodologicamente dubitativa, surge na “aventura” e no ímpeto de revisar as certezas, o conhecimento e a lógica de reciprocidade entre experiência e autoridade.

Não é por acaso que a fenomenologia transformou Descartes numa referência-modelo, como o lembram as *Meditações cartesianas*, de Edmund Husserl, em 1929. Husserl escreve: “se quisermos fundar a ciência de maneira radical, a evidência que a experiência do mundo nos propicia exige, de todo modo, uma crítica prévia de sua autoridade e de sua extensão” (HUSSERL, 1968, p. 15). A fenomenologia retoma o programa cartesiano da dúvida metódica a respeito de todos os saberes adquiridos, uma liberdade de método que “nenhuma construção preexistente constrange” (FINKELKRAUT, 2008, p. 114). As injunções originárias da fenomenologia, através da exigência de redimensionar o conhecimento, promovem uma atenção fundamental à experiência da vida e, correlativamente, ao modo que as coisas têm de se dar, de aparecer, de reaparecer a nós, enquanto fenômeno. As famosas descrições das coisas pelos escritores fenomenólogos são uma maneira de fazer jus a essa experiência, que diz respeito à presença das coisas antes de elas serem, depois, teorizadas. No fim do século XIX, a fenomenologia caracteriza um momento da cultura especulativa no qual aparece uma ideia bem radical de experiência. A literatura anda junto dessa cultura filosófica, compartilhando com ela uma mesma atenção à vida e à existência. Através do romance de consciência autorreflexiva, a descrição, a *ekphrasis*, da vida gera uma estética do pensamento e um pensamento da experiência em que Bergson, Proust, Joyce, Husserl, Italo Zvevo e outros exerceram seus incomensuráveis talentos. Participam dessa família o *A carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal, de maneira mais exígua, mas não menos essencial, e, no final dos anos 1930, o *Roquentin*, de Jean-Paul Sartre. No caso, trata-se de uma terceira categoria de abalo da experiência-como-autoridade: vimos o abalo espontâneo e imaturo de Ícaro; o abalo sistemático de Descartes (e Diógenes); temos agora, no período em que a

fenomenologia e a literatura do fluxo de consciência caminham paralelamente, o abalo não desejado, não provocado. Trata-se de uma *experiência ex-propriadora*. Ela movimentava o perigo extremo encontrado na etimologia da palavra *ex-periri* (atravessar ou transgredir o limite).

## A EXPERIÊNCIA QUE QUEIMA

Como firmar uma experiência – ainda humanista – do mundo se a relação entre palavras e coisas se desfaz, já que é de sua integração que depende a possibilidade de habitar o mundo? Poetas e escritores testemunharam essa experiência de maneira tangível.<sup>7</sup> Poderíamos remontar ao Baudelaire de Agamben. Com efeito, ao falar de Baudelaire em *Infância e história*, o filósofo italiano nos ajuda a entender como esse estado de exposição máxima ao fluxo da vida, sem beiral para se proteger do abismo, foi de certa maneira antecipado pelo poeta da “vida moderna”. Agamben identifica em Baudelaire uma poesia que enuncia a impossibilidade de se abrigar atrás de uma experiência consagrada, o sujeito baudelaireano sendo exposto ao choque da vida moderna sem proteção e sem filtro canalizador. A poesia, diz, encontraria sua legitimidade nessa expropriação. Sem solo fundador, só restar-lhe-ia falar da *ex-peri-ência* como *ex-propri-ação*. Deslizar-se-ia da garantia do tido, da experiência tida, obtida, possuída, para uma desestabilização absoluta ligada ao fato de fazê-la incessantemente. A pluralidade permanece plural, sem síntese final num experimentado consolidado e inquestionável. Algum meio século depois, um poeta e dramaturgo menos conhecido, o austríaco Hugo von

---

<sup>7</sup> A linguística já se deparou com um componente dessa relação através da reflexão saussuriana sobre as articulações lógicas do signo, o significante não tendo com seu significado uma relação de motivação “natural”. A filosofia também se apoderou desse problema (com Wittgenstein, por exemplo). Ela situa a questão num nível transcendental. Hofmannsthal e Sartre, ele mesmo filósofo, descrevem no campo da ficção literária um abalo da objetividade no nível do ser. Suas inquietações ultrapassam o nível semiolinguístico.

Hofmannsthal, com sua paradigmática *Carta de Lord Chandos*, do ano de 1901 (HOFMANNSTHAL, 2012), fala da experiência pelo *lorde* de uma súbita autonomia das palavras: elas deixaram de aderir ao real e flutuam no ar sem amarras. Elas não conseguem mais nomear e identificar as coisas. A verdadeira anarquia pós-simbólica assim gerada as transforma em presença quase alucinatória. A ficção heurística apresenta uma crise da predicação que induz uma fragmentação do mundo. Frente à atomização da linguagem, Lord Chandos não consegue mais identificar-se à sua obra anterior e ainda menos reconhecer a autoridade da tradição. Em consequência, ele renuncia a um projeto de coletânea de apoftegmas (*apophtegma*). Aforismos e provérbios se encontram de repente sem legitimidade. Lord Chandos afronta a perda do valor de uso das palavras: nessa circunstância, como recorrer aos exemplos do passado se as palavras viraram simulacros? Essas desavenças afetam também os princípios da educação, já que os critérios tradicionais da autoridade perderam sua pertinência. Aqui, a literatura parece dramatizar a fenomenologia. O Lord Chandos de Hofmannsthal é o sujeito dramático de uma experiência que o obriga a formular uma mesma radicalidade epistemológica. Mas ela é sofrida, não desejada. A experiência de Chandos é uma experiência absolutamente estética sofrida na carne.

Em 1938, o romance de Sartre, *A náusea*, encena Roquentin (SARTRE, 2006), personagem completamente desarticulada por suas várias e repetidas visões da desconexão entre as palavras e as coisas. Roquentin vê *as coisas pularem na sua cara*. De repente deslocadas delas mesmas, atravessadas por uma revolução ontológica que mescla à epifania da objetividade e à queda no absurdo, as coisas começam a “*ek-sistir*”. Ao abstrair-se de seu estatuto de instrumento, elas adquirem uma força de presença absoluta. Aqui, Sartre é discípulo do Heidegger de *O ser e o tempo*, com suas fantásticas análises sobre a ferramenta, o uso e o desuso, e antecipa análises que Maurice Blanchot fará sobre o devir-imagem do utensílio em *O espaço literário*. Ele parece

dramatizar a análise que Husserl faz da “‘ἐποχή’ do mundo objetivo [que] não nos coloca frente a um puro nada”, mas que revela, pelo contrário, como aquilo que:

se torna nosso, ou, melhor, o que se torna meu, para mim sujeito meditante, é minha pura vida com o conjunto de seus puros estados vivenciados e de seus objetos intencionais, isto é, a universalidade dos “fenômenos” no sentido especial e ampliado da fenomenologia (HUSSERL, 1986, p. 18).

O des-moronamento das certezas perceptivas e cognitivas revela a Roquentin uma espécie de vegetação ontológica cuja rebelião suscita vertigem. O *nada na cara* é, na verdade, o cheio saturado da ex-istência. A rebelião e a revelação da vegetação absoluta das coisas é o êx-tase da objetividade. É uma experiência radical, que *mimetiza, invertendo-o* na gratuidade e no absurdo do acontecimento, o gesto metódico de Descartes na busca do conhecimento, quando se propôs a desenraizar o saber na sua integridade para reelaborar as condições da certeza cognitiva e ontológica. Mas, com *A náusea*, os fundamentos são de des-fundação e só resta o risco da loucura. Esse relato, que muitos poderiam considerar como angustiante – Sartre quis chamá-lo, inicialmente, *Mélancolie* – lista, entre outros desafios, a solidão total, a renúncia a um andaime fundamental da habitabilidade do mundo e a um ponto central na experiência-como-autoridade: a verossimilhança. Na crise cognitiva que ele vivencia, o narrador chega, inclusive, a perder a capacidade de compartilhamento intersubjetivo. É em plena lógica que ele se recusa a encontrar nos outros um alívio provisório. Ele se recusa a aceitar os conselhos que a experiência dos outros poderia lhe proporcionar. Roquentin escuta a descrição que os outros tentam fazer de um objeto que perdeu de sua naturalidade aos seus olhos, mas não consegue livrar-se do abismo. Essa experiência corresponde à ἐποχή fenomenológica. Como afirma Husserl, “com os outros eu, desaparecem naturalmente todas as

formas sociais e culturais (...) não só a natureza corporal”. E acrescenta: “o conjunto do mundo concreto que me rodeia não é mais para mim um mundo existente, mas apenas um ‘fenômeno de existência’” (HUSSERL, 1986, p. 16). Os objetos que Roquentin vê se transformarem numa massa inconsistente e sem sentido são tão eles mesmos – massa amorfa e assignificante de algo que até então servia sem resistência – que o “ça”, o “isto” da taça de cerveja ou da árvore no parque se torna uma incógnita ontológica que dá a náusea...

## A CONDIÇÃO ARTÍSTICA

Perguntemo-nos: nesse leque de experiências, onde se encontra o artista? Por que falar num colóquio que dá mais ênfase às artes visuais de experiências ex-propriadoras encontradas na literatura? Porque se trata de imagens e de narrativas pelas quais Hofmannsthal ou Sartre problematizam a condição artística. As experiências do perigo extremo contadas por eles valem como modelo de certa experiência artística. Minhas últimas considerações dizem respeito à *imagem da experiência* que o artista tem vocação a elaborar, articulando uma posição relativamente filosófica e uma posição assumidamente artística.

No caso de Lord Chandos e Roquentin, a *ἐποχή* é um drama: a experiência parece cair nos seus ombros, fazer irrupção violentamente, deixando-os desamparados. Eles perdem seu mundo e, com ele, o mundo e a linguagem. Mas existe uma situação e uma postura em que o poeta-artista e o filósofo se encontram: ambos podem escolher suspender a “tese natural” da realidade, sua evidência, sua normalidade, num gesto programático. Fomos habituados a pensar que cabe ao filósofo provocar a crise do sentido, porque ele encontra nessa estratégia um caminho para refundar eventualmente a certeza do mundo e da linguagem. Mas podemos complexificar a situação e alcançar um nível crítico ainda mais instigante se entendemos como as inúmeras instâncias dramáticas de *A náusea* fascinam justamente porque

elas refletem a  *fusão do filósofo e do artista* (aqui, escritor), isto é, do conceito (do programa) e da ficção (a metáfora, o drama). O romance de Sartre – que sempre explorou os dois domínios – representa de maneira emblemática a integração dessas polaridades constitutivas do trabalho artístico, da experiência artística.

Portador de um projeto filosófico-literário, Sartre  *programa* uma narrativa que conta o caráter não programável, imprevisível e violento de uma crise similar à de Lord Chandos. Sartre programa uma ficção que narra uma catástrofe, a catástrofe de toda programação e antecipação, porque não existe lógica, para um ser normal, em programar a morte da lógica dedutiva, isto é, a habitabilidade do mundo. Só um filósofo ou um artista pode manipular e controlar um programa; no caso, antecipar e planejar a narração do improgramável – e da morte. O paradoxo e o fascínio do romance consistem na programação lógica e nas subseqüentes deduções críticas de uma história que conta a morte das mesmas para o narrador. Tal é força filosófica da ficção. O filósofo-Sartre ou o dramaturgo-Hofmannsthal sabem  *como e por que* dramatizar a experiência clínica e crítica de suas personagens. Eles inventam uma ficção na qual o artista ganha o que o filósofo pode alcançar por outras vias, mas sem produzir necessariamente o mesmo sentimento potente da presença das coisas, sua presença a-lingüística. Os objetos, transformados em sua própria presença a-funcional, des-articulada, dis-posta, apresentam a vida nua, a absoluta contingência e gratuidade daquilo que até então se encaixava na economia do uso. Nessa participação pouco “natural” a um estado ontológico que mescla a destruição da organicidade simbólica do mundo e uma manifestação mais radical das coisas, revelam-se novos materiais da experiência. São exatamente os materiais da arte. São constituídos por um estranho complexo de elementos imediatos, fluidos, ardentes, conforme Hofmannsthal. Me interessa muito que os novos materiais da experiência sejam definidos assim: imediatice, fluidez, ardor, toda uma gama material e matéria

que o artista tem vocação a trabalhar, num nível simbólico. Na arte, a matéria pressiona, pressiona muito, reclama seus direitos, *contanto que entendamos por matéria os materiais do mundo, em todos seus sentidos, isto é, a realidade em toda sua extensão*. Imediatez, fluidez, ardor (e, com Sartre, poderíamos acrescentar uma ampla gama de outras categorias) constituem *a realidade que o artista investe para fazer imagem*.

A experiência do levante radical das coisas legitima que nos perguntemos se a experiência de Roquentin e de Lord Chandos não seria uma espécie de *alegoria da condição artística*, de sua possível exposição às mais radicais situações de experiência. O artista pode ser Ícaro; pode ser Diógenes; pode ser precipitado; pode ser radical; pode também experimentar, a partir de um gesto de caráter mais voluntário, como o fenomenólogo, ou através de situações mais imponderáveis, como Roquentin ou Lord Chandos, um abalo da experiência. Entretanto, a dialética artística é singular: labiríntica, radicalmente labiríntica, ela deve tender à Pirâmide. O artista provoca o Labirinto (devolvamos a esse paradigma sua soberania simbólica). Aqui, provocar significa suscitar, fazer se levantar, testar, explorar, investigar, manifestar os poderes do Labirinto, figura por excelência da experiência, com seus processos ao mesmo tempo tateantes e projetivos. Como o artista sempre foi pensado pelos próprios artistas como aquele que sabe ver e, sobretudo, sabe fazer ver e tornar visível, seu desafio é salvar o Labirinto na Pirâmide, fazer obra do/com o Labirinto, transformar sua *energeia* em *ergon*, em obra.

Uso da linguagem, visual, escrita, poética, filosófica etc. para dizer o indizível,<sup>8</sup> ou, para ser menos metafísico, apropriar-se da

---

<sup>8</sup> Essa experiência apresenta um paradoxo: uma experiência que desfaz o poder da fala só pode ser compartilhada *através da linguagem*. A relação entre linguagem e experiência é complexa: de um lado, a *doxa*, a opinião comum confere às palavras a faculdade de testemunhar os fatos e as coisas e de confirmar o que os filósofos chamam de “fé perceptiva”, que postula que as palavras me falam do mundo sem muita margem de incerteza. De outro lado, quando a linguagem fala do “in-fans”, do silêncio que pretende lhe escapar, da nudez a-linguística da

experiência ex-propriadora, dramatizar a expropriação, transformá-la em potência crítica. O artista é experiente em resgatar a clínica em crítica, em elaborar a crítica a partir da clínica. É por essa razão que Jankélévitch afirma que o Labirinto é “o laboratório e o purgatório da mediação” (JANKÉLÉVITCH, 1960). Essa definição é exemplar. “Experiência” e “Labirinto” são correlatos: trata-se de algo que mescla a experimentação como “laboratório” e um lugar – o “purgatório” – que se situa entre a verdade que essa experimentação revela e a autoridade da proposta transmitida pelo artista (Pirâmide). O artista é bem o mestre, sempre deveria se tornar (o) mestre em fazer linguagem com/de seu abismo, com/de sua experiência. Artista que não elabora linguagem de, com, para, a partir, de dentro etc. de seu Labirinto não é artista. Artista é aquele que atravessa e carrega o Labirinto em toda obra, isto é, não apenas sua experiência, mas também seu desejo do *ergon*. O *ergon* é o que faz ver e o que torna tangível ao ímpeto e à pulsão criativa vivos no Labirinto.

Esse Labirinto nos leva de volta aos ateliês acadêmicos, lugares que a iconografia nos mostra frequentemente desordenados, nos quais o olhar do desenhista dirigia-se muitas vezes para um objeto cristalino: um obelisco, uma pirâmide, oriundos da Antiguidade. No ateliê, isto é, no *analogon* da condição artística, a Pirâmide e o Labirinto coabitam e se alimentam reciprocamente. Segundo o antropólogo Pierre Legendre, duas faces compõem a Razão: uma clara e uma subterrânea (LEGENDRE, 2016).<sup>9</sup>

---

experiência, o discurso suspende e resgata o abalo e o terremoto, satisfazendo o desejo de uma parada mais detida sobre o acontecimento, para descrevê-lo. *É a descrição da experiência que justifica que a brutal impotência das palavras em “dar conta” do real seja evocada nos limites dessa mesma linguagem.*

<sup>9</sup> Pierre Legendre desenvolve desde os anos 1970 uma epistemologia da linguagem para pensar a organização do “Caos” que nossa separação da natureza e da animalidade gera onto e filogeneticamente. O profundo desassossego estrutural que essa “ferida” cria em nós explica nossa fé na função estruturante dos “dogmas” sociais e civilizacionais que construímos para tornar o mundo habitável. Legendre chama isso de “arquitetura do dogma”. Aqui, o labirinto da separação – que gera um “tormento” na face “subterrânea” da Razão (a Razão é sempre “fi-face”) – se supera no grande Texto das Instituições formadoras do humano.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, [1978] 2014.
- BARRIO, A. Manifesto contra o júri. In: \_\_\_\_\_. *A metáfora dos fluxos*. 2000/1968. São Paulo: Paço das Artes; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; Salvador: Museu de arte moderna da Bahia, 2001. Catálogo de exposição.
- BERGOUNIOUX, H. *Une chambre en Hollande*. Paris: Verdier, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Passés cité par JLG*. L'œil de l'histoire, 5. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015. Col. Paradoxe.
- DU BOS, A. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: École Nationale des Beaux-Arts, [1755] 1993.
- JANKÉLÉVITCH, V. O imediato. 1960. Curso na Sorbonne. [S. l.: s. n.]. 1 vídeo (71 min). Publicado pelo canal Résonance[s]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WrrCTf8qyyc>. Acesso em: 17 mar. 2022.
- FINKELKRAUT, A. *Nous autres, modernes*. Paris: Gallimard, 2008. Col. Folio/Essais.
- HUSSERL, E. *Méditations cartésiennes: introduction à la phénoménologie*. Tradução do alemão de Gabrielle Peiffer e Emmanuel Lévinas Paris: Librairie Philosophique Jean Vrin, [1929] 1986.
- HOFMANNSTHAL, H. von. *A carta de Lord Chandos*. Belo Horizonte: Chão da Feira, [1901] 2012.
- KAPROW, A. Experimental art. In: KELLEY, Jeff (org.). *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- LEGENDRE, P. *L'animal humain et les suites de sa blessure*. Paris: Fayard, 2016.
- SARTRE, J.-P. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1938] 2006.
- TSCHUMI, B. the architectural paradox. In: HAYS, M. *Architecture theory since 1968*. London: MIT Press, 1998.