



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM METAFÍSICA

GABRIELA DE ANDRADE RODRIGUES

**A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA MODERNIDADE LÍQUIDA:
UMA ABORDAGEM CONTEMPORÂNEA DA METAFÍSICA DA ARTE**

BRASÍLIA-DF
2019

GABRIELA DE ANDRADE RODRIGUES

**A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA MODERNIDADE LÍQUIDA:
UMA ABORDAGEM CONTEMPORÂNEA DA METAFÍSICA DA ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília como requisito à obtenção do título de Mestre em Metafísica.

Linha de pesquisa: Ontologias contemporâneas

Orientador: Prof. Dr. Rogério Lima

BRASÍLIA-DF
2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Re RODRIGUES, GABRIELA DE ANDRADE
A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA MODERNIDADE LÍQUIDA: UMA
ABORDAGEM CONTEMPORÂNEA DA METAFÍSICA DA ARTE / GABRIELA DE
ANDRADE RODRIGUES; orientador Dr. Rogério Lima. --
Brasília, 2019.
93 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Metafísica) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Experiência Estética. 2. Modernidade Líquida. 3. Arte
Contemporânea. 4. Metafísica da Arte. 5. Ontologias
Contemporâneas. I. Lima, Dr. Rogério , orient. II. Título.

Dissertação de Mestrado apresentada em 04/12/2019 aos professores:

Prof. Dr. Rogério Lima (orientador)

Prof. Dr. Gabriele Cornelli

Prof.^a Dra. Maria Beatriz de Medeiros

Prof.^a Dra. Priscila Monteiro Borges (suplente)

Dizem que a filosofia começa no assombro e termina na compreensão. A arte parte do que foi compreendido e termina no assombro.

(John Dewey)

RESUMO

O presente estudo intenta realizar uma análise da relação entre o público e a Arte Contemporânea, especificamente sobre a possibilidade de experiência estética na atualidade. Para melhor delimitar seu problema, o estudo parte do relato de uma visita ao Museu Nacional Honestino Guimarães, em Brasília, no dia quinze de junho de dois mil e dezessete. O relato da experiência traz algumas cenas marcantes que representam a relação entre a sociedade, as instituições e os produtores de Arte Contemporânea na atualidade. Como uma primeira aproximação, analisa-se o relato da experiência à luz das proposições teóricas de Andrei Tarkovski, Zygmunt Bauman e Mircea Eliade. Tarkovski discorre sobre a importância do artista não se afastar da busca pela verdade, universalidade e imortalidade. Bauman analisa as consequências, para a cultura, de uma modernidade líquida, inundada pela cegueira moral da sociedade. Eliade, ao investigar a essência do sagrado e do profano, contribui para compreensão das instituições de Arte Contemporânea. Num segundo momento, investiga-se o conceito de experiência estética, definição proposta por John Dewey, em que a Arte é compreendida como a intensificação de experiências ordinárias. Posteriormente, procura-se realizar a árdua tarefa de demonstrar a concepção estética platônica, perpassando pelas teorias que criticam a relação do filósofo com a Arte e as que realizam uma análise contextual do pensamento de Platão. Ademais, ao final de cada capítulo, realizou-se uma aproximação conceitual entre três diferentes trabalhos de Giorgio Agamben, perpassando por sua concepção política de profanação, a metafísica do pensamento como potência e o conceito de dispositivo. A partir de tais análises, o estudo apresenta diversas considerações sobre a possibilidade de experiência estética e a atuação de artistas e instituições de Arte na contemporaneidade.

Palavras-chave: Experiência Estética. Modernidade Líquida. Arte Contemporânea. Metafísica da Arte. Ontologias Contemporâneas.

ABSTRACT

The present study intends to carry out an analysis of the relation between the public and the Contemporary Art, specifically on the possibility of esthetic experience in the present time. In order to better define its problem, the study is based on the report of a visit to the Honestino Guimarães National Museum in Brasilia, on the fifteenth day of June in the year two thousand and seventeen. The report of the experience brings some remarkable scenes that represent the relation between the society, the institutions and the producers of Contemporary Art in the present time. As a first approximation, the account of experience is analyzed in the light of the theoretical propositions of Zygmunt Bauman, Andrei Tarkovski and Mircea Eliade. Tarkovski discusses the importance of the artist not to move away from the search for truth, universality and immortality. Bauman analyzes the consequences for culture of a liquid modernity, flooded by the moral blindness of society. Eliade, in investigating the essence of the sacred and the profane, contributes to the understanding of the institutions of Contemporary Art. Second, the concept of aesthetic experience, a definition proposed by John Dewey, in which Art is understood as the intensification of ordinary experiences, is investigated. Subsequently, we try to perform the arduous task of demonstrating the Platonic aesthetic conception, going through the theories that criticize the relation of the philosopher with art and those that perform a contextual analysis of Plato's thought. In addition, at the end of each chapter, a conceptual approach was carried out between three different works by Giorgio Agamben, through his political conception of profanation, the metaphysics of thought as potency and the concept of apparatus. From these analyzes, the study presents several considerations about the possibility of aesthetic experience and the performance of the artists and art institutions in contemporary times.

Keywords: Aesthetic Experience. Liquid Modernity. Contemporary Art. Art Metaphysics. Contemporary Ontologies.

RODRIGUES, Gabriela de Andrade. **A experiência estética na modernidade líquida**: uma abordagem contemporânea da metafísica da arte. UnB, 2019. 93 f. Dissertação (Mestrado em Metafísica) – Programa de Pós-Graduação em Metafísica, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – ROMAGNOLO, Sérgio. <i>Pietà</i> . 1990. 1 escultura em plástico moldado, dimensões <i>ad lib</i> . Museu Nacional Honestino Guimarães.....	15
Figura 2 – MICHELANGELO. <i>Pietà</i> . [1498–1499]. 1 escultura em mármore. 1, 74 m x 1,95 m. Basílica de São Pedro.....	16
Figura 3 – DOJC, Yuri. <i>Sinagoga</i> . 2006. 1.fot., color, dimensões <i>ad lib</i> . Bertelsmann.	17
Figura 4 – MATOS, Renato. <i>Paisagem Sonora</i> . 2017. 1 instalação, dimensões <i>ad lib</i> . Museu Nacional Honestino Guimarães.....	18
Figura 5 - Esquema experiência estética.	57
Figura 6 – VINCI, Leonardo da. <i>Mona Lisa</i> . 1503. 1 original de arte, óleo sobre tela, 77 cm x 53 cm. Museu do Louvre.	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – A ARTE CONTEMPORÂNEA	15
1. RELATO	15
1.2. BAUMAN: CULTURA NA MODERNIDADE LÍQUIDA E A CEGUEIRA MORAL	19
1.3. TARKOVSKI: O ARTISTA DA VERDADE	27
1.4. ENTRE O SAGRADO E O PROFANO DE MIRCEA ELIADE	32
2. CAPITALISMO SAGRADO: PROFANAÇÃO POLÍTICA.....	39
CAPÍTULO II – A RELAÇÃO HUMANA	46
3. ARTE COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.....	46
4. AGAMBEN E A POTÊNCIA DO PENSAMENTO.....	56
CAPÍTULO III – A RELAÇÃO INSTITUCIONAL	60
5. A CONCEPÇÃO ESTÉTICA PLATÔNICA	60
5.1. CONTRAPONTO.....	66
5.2. A ANÁLISE CONTEXTUAL DE PLATÃO	76
6. A AMIZADE PROFANADORA DO CONTEMPORÂNEO	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

O presente estudo pretende realizar uma análise da relação entre o público, o artista e a Arte Contemporânea, especificamente sobre a possibilidade de experiência estética na atualidade. Para se atingir tal objetivo, o estudo parte do relato de uma visita ao museu nacional *Honestino Guimarães*, em Brasília, no dia quinze de junho de dois mil e dezessete.

À época, o Museu abrigava a exposição *Mundez*, que apresentava parte de seu acervo, e a exposição *Last Folio – Preservando Memórias*, do fotógrafo Yuri Dojc¹ e da cineasta Katya Krausova². O relato da experiência traz algumas cenas marcantes que representam a relação entre a sociedade, as instituições e os produtores de Arte Contemporânea na atualidade. Para compreender tais observações, pretende-se analisar o relato da experiência à luz das proposições teóricas de Zygmunt Bauman³ (2013-2014), Andrei Tarkovski⁴ (2010) e Mircea Eliade⁵ (1992). Pretende-se, assim, melhor delimitar o problema sobre o qual a pesquisa irá tratar.

Modernidade líquida é o termo utilizado por Bauman para explicar o estágio atual do tempo moderno. A primeira palavra do termo é apresentada pelo autor como sinônimo para as concepções de pós-modernidade, segunda modernidade, modernidade tardia ou hipermodernidade. Já a segunda parte do termo se refere a uma obsessiva e compulsiva modernização. O autor usa o termo líquido como uma figura de linguagem para a incapacidade de manutenção das “formas consecutivas de vida social” (BAUMAN, 2013. p. 16) – e, além disso, como uma capacidade intensificadora de si mesma.

Para o autor, desde seu início a característica que mais define a vida moderna é a dissolução de tudo o que é sólido. Contudo, se a princípio havia uma vontade de substituição por outras formas sólidas, consideradas mais aperfeiçoadas – no sentido de mais permanentes –, na contemporaneidade, as formas são dissolvidas para serem substituídas por outras tão, ou mais, inconstantes.

Nesse contexto, a cultura e a esfera artística, em especial, acabam por se ajustar à necessidade de manutenção de escolhas individuais. Já a experiência

¹ [1946-].

² [1948-].

³ [1925-2017].

⁴ [1932-1986].

⁵ [1907-1986].

estética se reduz à relação de consumo que se estabelece entre um objeto e um indivíduo. Assim, Bauman contribui para a reflexão sobre a possibilidade de experiência estética na contemporaneidade, mas colabora principalmente para a análise da relação instituída entre o público e a arte.

Andrei Tarkovski (2010) traz a perspectiva do artista e consigo a importância de uma ontologia da arte, tendo em vista que considera função do artista confeccionar símbolos da verdade absoluta. Tarkovski é um cineasta russo que após ter sido questionado pelo seu público e insatisfeito com a produção teórica sobre o cinema, decide refletir sobre seu processo criativo. Contudo, o autor ultrapassa a análise acerca da finalidade e problemas próprios ao cinema e acaba por perseguir uma compreensão sobre os fundamentos da Arte.

Se por um lado, o público deseja entender como e por que se sente afetado pelas obras do cineasta; de outro, Andrei Tarkovski intenta compreender o porquê e para quem produz. Assim, apesar de algumas flutuações características da reflexão sobre o próprio processo criativo, o autor traz importantes contribuições para a delimitação do problema objeto desta pesquisa sob a perspectiva do criador de arte.

Por último, Mircea Eliade (1992) contribui para a análise da relação da arte com as instituições da contemporaneidade por examinar como o ser humano moderno lida com o sagrado e o profano. O autor se propõe a compreender como o indivíduo convive com o Cosmos e realiza uma comparação, entre essa relação no ser humano moderno e arcaico, para encontrar a essência do Sagrado e do Profano. Para empreender tal feito, avisa que utilizará exemplos indiscriminadamente colhidos de religiões de diferentes culturas e períodos.

O autor demonstra que o ser humano conhece o sagrado por meio do entendimento de que o sagrado se manifesta como algo diferente do profano. A manifestação do sagrado, na vida ordinária, recebe o nome de hierofania. Deste modo, a experiência do sagrado se daria por meio de um contato com objetos do mundo natural e, portanto, da experiência profana.

A análise resultante da contraposição realizada entre o relato da visita ao museu e as propostas teóricas dos três autores supracitados pretende definir o problema de um estudo mais amplo sobre a possibilidade da experiência estética na modernidade líquida. Contudo, à guisa de conclusão, pôde-se perceber um sistema que contribui para o distanciamento entre o público e a Arte.

No fim do primeiro capítulo, Giorgio Agamben⁶ (2007) é apresentado como um contraponto ao pensamento desenvolvido. O autor propõe que, na contemporaneidade, o capitalismo recebe o estatuto da sacralidade. Assim, por meio da obra *Profanações*, apresenta métodos para a retomada de uma ontologia da Arte, sem que haja, para isso, a necessidade de uma atitude conservadora ou teológica.

Numa perspectiva macro, os mesmos três pilares de análise utilizados na delimitação do problema são utilizados ao longo da pesquisa: o público, o artista e as instituições. Deste modo, contemplam-se os três agentes que se inter-relacionam numa experiência estética.

No segundo capítulo, examino o significado do termo experiência estética proposto por John Dewey⁷ (2010). O autor compreende o objeto artístico como um catalisador de experiências estéticas, tanto da perspectiva da criação, quanto da fruição. Ademais, defende que a experiência estética consiste na intensificação ou condensação de uma experiência corriqueira. A teoria proposta pelo autor parte do objeto artístico para entender tanto a experiência da produção, quanto da contemplação estéticas. Assim, tem-se novamente a tríade supracitada, na qual o objeto artístico relaciona-se com as instituições de arte contemporânea; e as experiências de fruição e criação estéticas, com o público e o artista respectivamente.

Por se considerar um naturalista, Dewey acaba por apresentar uma crítica profunda ao pensamento filosófico platônico. Contudo, o autor não se aparta tanto da concepção metafísica, pois considera a experiência estética uma transformação de energias. Ademais, afirma que apesar de considerar a metafísica das essências como algo ultrapassado, os metafísicos contemporâneos conseguiram compreender a possibilidade de essências que se sustentam sem a necessidade de um suporte mental ou espiritual – o que se compreende que, para o autor, se aproxima de uma metafísica platônica.

Nesse sentido, ao final do segundo capítulo, apresenta-se uma proposta da metafísica contemporânea. Novamente, se estabelece um paralelo com o autor Giorgio Agamben, mas, neste momento, por meio do artigo *A potência do pensamento* (2019). O autor parte da metafísica aristotélica para propor sua

⁶ [1942-].

⁷ [1859-1952].

concepção do pensamento como potência. Para Aristóteles⁸ o ato e a potência se opõem, mas também, se unem.

Assim, ao examinar o sintagma “**eu posso**”, Agamben conclui que, para além de uma prerrogativa, a afirmação permite uma maior experiência de potência. E ressalta o tipo de potência que se transfigura em ato sem se destruir, mais ainda, que se conserva e se aperfeiçoa. O pensamento que encerra esse tipo de potência, no mais alto grau, é praticável no indivíduo que conquistou certa técnica.

É possível realizar um paralelo entre o pensamento de John Dewey e de Agamben, pois, para o primeiro, a experiência estética é a intensificação de uma experiência ordinária por meio do contato com um objeto artístico. Uma experiência estética é um tipo de pensamento que também atinge seu nível mais elevado quando permite a transfiguração do pensamento em ato sem que haja perda de potência. Ainda, há a possibilidade da transfiguração do pensamento em ato, tanto da perspectiva da criação, pois o objeto artístico materializa o pensamento estético; quanto da fruição – mas em sentido oposto –, pois a fruição consiste no ato estético transfigurado em reflexão.

Tendo em vista as duras críticas realizadas por Dewey em relação à concepção metafísica de Platão⁹, no terceiro capítulo, pretende-se compreender o que se entende por uma teoria estética platônica. Acredita-se, também, que a compreensão da metafísica contemporânea seja possível somente por meio da compreensão de suas origens. Neste capítulo, persegue-se uma possível conceituação de estética por diversos textos do filósofo grego Platão (1999-2015a), partindo da proposta de análise de autores brasileiros como Ariano Suassuna¹⁰ (2010) e Rodrigo Duarte¹¹ (2015).

Por seu turno, tendo em vista a polêmica em torno do filósofo grego sobre o tratamento dispensado à poética no livro *A República* (2014) – polêmica ressaltada pelo recorte realizado por Rodrigo Duarte em sua coletânea –, optou-se por demonstrar também as análises que criticam a influência platônica sobre a estética. Nessa seara, parte-se do clássico *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* de Friedrich Nietzsche¹² (2007), leitura proposta a partir da análise de

⁸ [384 a.C.-322 a.C.].

⁹ [428/427 a.C.-348/347 a.C.].

¹⁰ [1927-2014].

¹¹ [1957-].

¹² [1844-1900].

Anne Cauquelin¹³ (2005), perpassando pela interpretação incisiva de Christopher Janaway¹⁴ na pesquisa *Images of excellence: Plato's critique of the arts* (2003).

Após tais análises, conclui-se que as críticas destinadas ao pensamento estético de Platão se fundamentam em análises descontextualizadas e resolvem-se as possíveis inconsistências interpretativas com base na análise contextual de Rupert C. Lodge¹⁵ (1953), que defende a influência de quatro escolas para a teoria platônica da arte: o hilozoísmo, os pitagóricos, os sofistas e a escola eleática.

Após a leitura da análise minuciosa do contexto cultural realizada por Lodge, constata-se que a falta de conhecimento do contexto histórico e intelectual de Platão conduz a uma interpretação rasa da teoria estética platônica. Platão possui o grande mérito de inserir a Arte (por meio do conceito do Belo) no âmbito do conhecimento científico. Por seu turno, não concede a autonomia necessária para que a Arte atinja o status que possui na atualidade. Rupert Lodge, assim como tantos outros teóricos, defende que Platão não condena todo tipo de Arte, mas somente aquela considerada maléfica para o desenvolvimento filosófico.

Nesse contexto, fica evidente que o debate levantado por Platão é mais profícuo se analisado pelo viés da autonomia da Arte em relação à ética e à política. Assim, após a análise de dois dos três pilares levantados na presente pesquisa, o público e o artista, atinge-se a análise da relação das instituições com o objeto artístico.

Deste modo, ao final do terceiro capítulo, intenta-se relacionar a concepção estética de Platão com o conceito de dispositivo de Agamben (2009), em que se retoma, novamente, uma necessidade ontológica para a Arte. Giorgio Agamben propõe o conceito de Dispositivo como um complexo de métodos ou relações de força que amoldam alguns tipos de saber. O dispositivo é o entrelaçamento das relações de poder e saber, produz e é produzido nesse sistema. Pode ser qualquer coisa que se apresente como uma estratégia concreta dentro de um esquema que produz gestos e pensamentos no ser humano.

A noção de dispositivo de Agamben talvez explique a posição receosa de Platão em relação à arte, pois consiste num sistema que impede a busca pelo conhecimento da Verdade e confina o saber humano em superficialidades. Tal

¹³ [1930-].

¹⁴ [1953(?)-].

¹⁵ [1886-1961].

conceito acaba por se inter-relacionar com várias das proposições teóricas apresentadas no presente estudo. Ademais, utiliza-se os outros dois ensaios apresentados na coletânea proposta pela editora Argos, *O que é o contemporâneo?* e *O amigo*, para apresentar diversas conclusões relativas à ontologia e a experiência estética. Por fim, nas considerações finais da corrente pesquisa, pretende-se realizar um apanhado das conclusões intentadas ao longo dos diálogos estabelecidos entre os autores.

CAPÍTULO I – A ARTE CONTEMPORÂNEA

1. RELATO

No dia quinze de junho de dois mil e dezessete, o Museu Nacional *Honestino Guimarães*, de Brasília, apresentava seu acervo por meio da exposição *Mundez*. Primeiramente, entre as inúmeras obras do acervo, acompanho a cena de uma mulher realizando uma *selfie*¹⁶ sentada sobre a *Pietà*, de Sérgio Romagnolo¹⁷.



Figura 1 – ROMAGNOLO, Sérgio. *Pietà*. 1990. 1 escultura em plástico moldado, dimensões *ad lib*. Museu Nacional Honestino Guimarães. Fonte: Enciclopédia, 2017.

Pietà é um termo italiano que significa ‘piedade’ e nomeia um tema recorrente na arte cristã, representa a Virgem Maria segurando o corpo inerte de Jesus após sua crucificação. Esta imagem possui grande importância para o indivíduo cristão religioso, por se tratar de uma imagem devocional – assim como, a imagem de Jesus crucificado. A *Pietà* se tornou um símbolo da maternidade e da piedade (MELO, 2010).

A representação da *Pietà* mais conhecida é a obra renascentista de Michelangelo¹⁸, situada no Vaticano (Itália).

¹⁶ *Selfie* é o nome dado para fotografia que uma pessoa tira de si mesma, geralmente com a câmera digital de um celular.

¹⁷ [1957-].

¹⁸ [1475-1564].

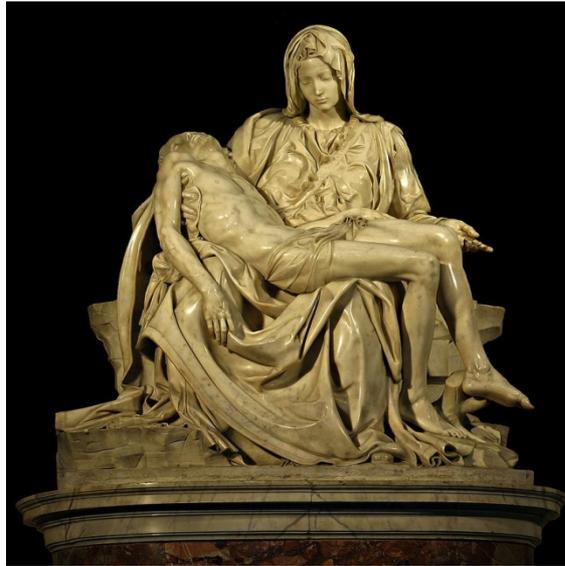


Figura 2 – MICHELANGELO. *Pietà*. [1498–1499]. 1 escultura em mármore. 1,74 m x 1,95 m. Basílica de São Pedro. Fonte: *Pietà*, 2019.

Na representação de Michelangelo, o corpo inerte de Cristo se confunde com o drapeado do manto de Maria, que contempla o corpo morto do filho. Michelangelo já profana a sacralidade da imagem ao representar uma Maria tão jovem quanto o filho.

Sérgio Romagnolo ao representar os dois corpos com a mesma textura de massa disforme de plástico, também coloca os dois personagens em posição de igualdade, mas apaga toda a alegoria ou representatividade religiosa da imagem, que só pode lembrar uma longínqua piedade pelo gesto de leve abaixar da figura vertical na massa de plástico preto. Uma metáfora para a perda de valores e sacralidade na sociedade de consumo é remetida pela escultura de plástico derretido, mas se torna vazia ao perder completamente sua relação com o significado original. Para ser compreendida e experimentada, a *Pietà* de Sérgio Romagnolo necessita de um pré-requisito, precisa do conhecimento de uma simbologia cristã. Do contrário, resta-se somente uma metáfora muda ou, no máximo, um diálogo restrito aos familiarizados com o mundo da Arte.

Assim, o que diria aquela mulher, se soubesse que se sentou sorridente sobre o corpo morto e inerte de Jesus para registrar sua *selfie*? Por seu turno, estaria Jesus representado naquela massa disforme de plástico?

Após tal incidente, visito a exposição *Last Folio – Preservando Memórias*, do fotógrafo Yuri Dojc e da cineasta Katya Krausova. A mostra retrata o abandono da cultura judaica durante o período da ocupação nazista na região da Eslováquia,

onde ocorreram deportações em massa para campos de concentração. Uma fotografia de escombros de uma Sinagoga abandonada após a ocupação nazista se torna um espetáculo na exposição. A foto representa um vasto salão vazio, empoeirado e iluminado. A sensação de abandono impera na imagem, ressaltada pelas paredes descascadas e manchadas. O enquadramento da fotografia aumenta a sensação de vazio e abandono, por dispor de diversas linhas diagonais que convergem para o fundo do salão, dando amplitude à imagem. A obra, por sua disposição e tamanho, acabou se tornando um cenário para que pessoas sorridentes posassem para suas *selfies*.



Figura 3 – DOJC, Yuri. *Sinagoga*. 2006. 1.fot., color, dimensões *ad lib*. Bertelsmann. Fonte: Bertelsmann, 2019.

A referência ao abandono e ao sofrimento é evidente no registro de Dojc, mas foi ignorada pelo público visitante do museu que, em sua maioria, reduzia sua experiência ao autorregistro fotográfico sobre o fundo devastado. A busca pelo entretenimento transformou a proposta de experiência estética da fotografia num atrativo efêmero, se aproximando da experiência proporcionada por painéis com personagens sem rosto para o registro fotográfico.

Já em um próximo momento, aprecio a obra de Renato Matos¹⁹, *Paisagem Sonora*, em que o artista cria uma instalação com diversos instrumentos musicais. A obra consiste numa grande forma composta de berimbaus, arcos, varas e tambores. Seu formato e título convidam também à apreciação sonora. Contudo, a estrutura

¹⁹ [1952-].

não podia ser tocada e era protegida pelos seguranças da instituição. Apesar do monitor do próprio museu ter explicado que o artista sempre convidava o público a interagir com a obra.



Figura 4 – MATOS, Renato. *Paisagem Sonora*. 2017. 1 instalação, dimensões *ad lib*. Museu Nacional Honestino Guimarães. Fonte: Ruidismo Limítrofe, 2017.

A comunicação estabelecida por Renato Matos, na instalação *Paisagem Sonora*, não pôde ser concretizada para que fosse garantida a integridade material da obra. Mesmo que essa conservação significasse uma violação à integridade metafísica daquele objeto estético, que não se realiza pela contemplação visual somente, mas também, por meio da contemplação sonora e interativa.

O relato da experiência vivenciada no Museu *Honestino Guimarães* ilustra a relação entre a sociedade, as instituições e os produtores de Arte Contemporânea, na atualidade. A seguir, pretende-se apresentar as contribuições teóricas de Bauman, Tarkovski, Eliade e, por fim, Agamben, além de confrontá-las ao relato da visita ao museu. Deste modo, procura-se analisar sobre a possibilidade de experiência estética na contemporaneidade e, com isso, melhor delimitar o problema proposto pela presente pesquisa.

1.2. BAUMAN: CULTURA NA MODERNIDADE LÍQUIDA E A CEGUEIRA MORAL

A obra *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida* foi construída por meio do diálogo entre o sociólogo Zygmunt Bauman e o filósofo Leonidas Donskis²⁰. Bauman é conhecido pela análise sociológica de temas cotidianos e questões que permeiam o inter-relacionamento das pessoas ordinárias. Para atingir tal objetivo, o autor utiliza tanto a teoria canonizada pelos espaços acadêmicos, quanto dos discursos oriundos da publicidade, política e redes sociais.

Donskis esclarece que Bauman não lida com a crônica dos criadores da estrutura moderna, mas com a multidão de desconhecidos que dá forma ao drama da história. Ao tratar de narrativas ordinárias, Bauman se ocupa de temas permeados pela ambivalência. O reconhecimento atual de que não existem situações inequívocas ou protagonistas sociais indubitáveis traz consigo a impossibilidade de se interpretar a realidade de uma maneira maniqueísta.

Segundo o autor, a relação com a tecnologia ultrapassou a própria política, transformando a segunda num suplemento da primeira. A sociedade atual marginaliza os indivíduos que se recusam a participar das maravilhas prometidas pela globalização, que se utiliza das inovações tecnológicas e redes sociais para se estabelecer. Antes somente as figuras públicas, como políticos, intelectuais e artistas, necessitavam dos meios de comunicação para existir; agora, todos os indivíduos que compõem o tecido social precisam se vincular a algum espaço virtual para garantirem sua existência – principalmente, às redes sociais.

A tecnologia não vai permitir que você se mantenha distante. *Eu posso* transmuta-se em *eu devo*. Posso, logo, sou obrigado a. Dilemas não são permitidos. Vivemos numa realidade de possibilidades, não de dilemas (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p. 12).

Apesar do reconhecimento das ambivalências que permeiam as relações sociais, o relacionamento com a tecnologia é inquestionável e imprescindível se há a intenção de se relacionar, ou até existir, socialmente. Ao mesmo tempo, a tecnologia também transformou o relacionamento com o conhecimento, que se mostra cada vez mais acessível e, por isso, estimula também a acessibilidade linguística e conceitual. Um tipo de conhecimento mais próximo do cotidiano e do pensamento criativo e prático.

²⁰ [1962-2016]

Donskis demonstra que aliada à tendência atual de insensibilidade ao sofrimento alheio, a tecnologia permite a colonização da privacidade, a espionagem e o constante vazamento de informações sigilosas. Nesse contexto, o autor afirma que a possibilidade se torna um dever, simplesmente por sua viabilidade tecnológica.

A destruição da vida de um estranho, sem haver a menor dúvida de que se cumpre o dever e de que se é uma pessoa moral, essa é a nova forma do mal, o formato invisível da maldade na modernidade líquida (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p. 17).

Da mesma maneira, a acessibilidade e o anonimato tecnológico permitem a coexistência de uma linguagem violenta, insensível ao sofrimento alheio e às novas formas de censura.

Ante o exposto, o autor afirma:

Essa é a cegueira moral – voluntariamente escolhida e imposta ou aceita com resignação – de uma época que, mais que de qualquer outra coisa, necessita de rapidez e acuidade na compreensão e no sentimento. Para que possamos recuperar nossa sagacidade em tempos sombrios, é preciso devolver a dignidade, da mesma forma que a ideia da inescrutabilidade essencial dos seres humanos, aos grandes homens e mulheres do mundo, mas também à multidão de extras, ao indivíduo estatístico, às unidades estatísticas, à massa, ao eleitorado, ao homem da esquina e ao querido povo – ou seja, todos aqueles conceitos ilusórios construídos por tecnocratas que se apresentam como democratas propagando a noção de que sabemos tudo que há para saber sobre as pessoas e suas necessidades, e que todos esses dados são apontados com exatidão e totalmente explicados pelo mercado, pelo Estado, pelas pesquisas sociológicas, pelas avaliações e por qualquer outra coisa que transforme as pessoas em anônimos globais (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p. 18).

Assim, a obra em pauta pretende restabelecer o sentido ético do pertencimento como uma alternativa à fragmentação que envolve o indivíduo contemporâneo, consequência da perda de sua sensibilidade e imaginação moral. Por sua vez, Bauman afirma que a cegueira moral ultrapassa o fenômeno fisiológico individual que impede o sujeito de apreender estímulos e reagir como “normalmente” reagiria. Numa perspectiva macrossocial, o conceito de insensibilidade é transferido do âmbito corpóreo e orgânico para o campo das relações inter-humanas e, neste contexto, assume o qualificativo moral.

Para o autor, a humanidade passou tempo demais sem perceber sua crescente incapacidade de conviver, tempo suficiente para desabilitar o convívio

humano de sua potencial autodefesa e manutenção – tornando as relações humanas efêmeras e frívolas. Bauman nomeia esse tipo de relação como “pura” – ou seja, “sem nós”, pois não há obrigações incondicionais. As relações atuais baseiam-se na quantidade de satisfação mútua obtida e são compreendidas como um desenvolvimento em direção à “libertação” individual. Sendo que a liberdade individual é interpretada como algo completamente livre de qualquer responsabilidade em relação ao outro e a mutualidade como uma satisfação que exista ao mesmo tempo entre os dois polos de uma relação. Assim, a relação do tipo “pura” se alicerça na consciência de que sua duração se funda numa decisão unilateral e tendenciosa, além da coerção para que a liberdade individual esteja acima de qualquer dilema.

A diferença primordial entre as atuais “redes” e as ultrapassadas “comunidades” é o direito unilateral de renúncia. Por seu turno, o indivíduo que compõe as redes atuais é, necessariamente, sujeito e objeto da insensibilidade que permeia esses tipos de relação – consideradas *a priori* uma mutualidade de libertação, mas significando, na realidade, uma mutualidade de insensibilidade.

Nesse sentido, Bauman traz o conceito de adiaforização da conduta humana na modernidade líquida – do grego *Adiaphoron*, que significa algo sem importância. Para o autor, a adiaforização é a capacidade atual de não se importar, de se ausentar da própria zona de sensibilidade e não reagir. A adiaforização é fruto de uma sensibilidade amortecida por estímulos constantes, pois a sociedade de massas necessariamente produz a adiaforização. “A variedade líquida moderna da adiaforização tem como modelo o padrão da relação consumidor-mercadoria, e sua eficácia baseia-se no transplante desses padrões para as relações inter-humanas” (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p. 23).

Como produto de uma relação mercadológica, o sujeito adiaforizado também procura a solução para sua insensibilidade moral no mercado, buscando, intensamente, tranquilizantes e anestésicos em todas as lojas e agências de serviços. Assim, a insensibilidade torna-se uma condição permanente, uma “segunda natureza”, mas agora induzida e mantida pelos paliativos anestésicos. Numa perspectiva macrossocial, com os alertas da dor moral amortecidos, as redes de conexão humanas tendem a se tornar mais tênues ainda.

Por seu turno, o modelo de relacionamento consumista passa a influenciar todos os tipos de vivência humana, tanto inter-humanos, quanto as experiências

entre indivíduos e instituições – políticas, culturais, religiosas, etc. Já a relação com a tecnologia traz a perda da privacidade. Na interpretação de Donskis, Bauman defende que a contemporaneidade é caracterizada pela vigilância líquida:

Em Modernidade líquida você analisa a perda da privacidade em nossa era líquida moderna. Em Vigilância líquida, escrito em conjunto com David Lyon, você estabelece uma distinção clara entre as antevistas iniciais da vigilância de massa e a realidade de nossa época, caracterizada pela vigilância líquida. Afinal, parece-me que você proclamou que a privacidade está morta. Fazendo eco a Michel Foucault e Jürgen Habermas, podemos presumir que o que aconteceu desde o projeto pan-óptico até a colonização da privacidade foi a derrota infligida por nossa época à ideia de indivíduo autônomo (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p. 34).

No relato da visita ao museu nacional de Brasília, primeiramente, descrevi a realização de um autorretrato sobre a *Pietà*, de Romagnolo, e a reiterada produção de *selfies* sobre uma fotografia de Sinagoga, posteriormente. Assim, observou-se duas experiências estéticas permeadas pelo registro fotográfico, o que significou o desvio da percepção que desencadearia uma experiência estética para a produção de uma imagem.

Contudo, o registro é premente. No contexto da colonização da privacidade, o registro e compartilhamento de todos os gestos se tornam uma urgência, tendo em vista que a falta de tal ato significa a inexistência dessa experiência. Toda ação privada é, potencialmente, uma ação pública. E se compartilhada em algum servidor virtual, continuará potencialmente pública até o fim da própria realidade virtual. Deste modo, para os autores, a servidão da vigilância líquida é do tipo “faça você mesmo”.

Numa sociedade baseada na lógica de consumo, seus integrantes são consumidores e mercadoria simultaneamente, assim, necessitam criar uma demanda mercadológica de si mesmos e o fazem por meio da exposição nas redes sociais.

O resultado geral é uma “sociedade confessional”, com microfones plantados dentro de confessionários e megafones em praças públicas. A participação na sociedade confessional é convidativamente aberta a todos, mas há uma grave penalidade para quem fica de fora. Os que relutam em ingressar são ensinados (em geral do modo mais duro) que a versão atualizada do *Cogito* de Descartes é “Sou visto, logo sou” – e quanto mais pessoas me veem, mais eu sou (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p. 37).

A lógica espetacular e expositiva citada acima também atinge a política. A falta de memória e conhecimentos históricos conduz a atuação política a um conjunto de atos que gerenciam habilidosamente a opinião pública. Já numa perspectiva microssocial, a construção identitária, baseada na compreensão do passado e projeção de um futuro, é substituída pelo “identitenimento”, em que a busca pela identidade se transforma num passatempo onde várias identidades são substituídas e expostas rapidamente. A estimulação torna-se um método de autorrealização.

Se por um lado, percebe-se um contexto onde a sensibilidade amortecida pede sempre novos e mais intensos estímulos. Do outro lado, a relação com o tempo acelera, multiplica essa necessidade. O tempo é tratado como pontilhistas, ou seja, sem extensão e significando uma infinidade de possibilidades ainda não experimentadas nos pontos anteriores.

Na vida “agorista” do ávido consumidor de novas experiências, a razão para correr não é o impulso de *adquirir* e *acumular*, mas de *descartar* e *substituir*. Há uma mensagem latente por trás de cada comercial, prometendo uma nova e inexplorada oportunidade de satisfação. Não há motivo para chorar sobre o leite derramado. Ou o big bang acontece agora, neste momento e na primeira tentativa, ou não faz mais sentido perder tempo com esse ponto em particular. (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p. 173)

Desse modo, vive-se a tirania do momento que, para além de um estímulo ao esquecimento, oferece pouca possibilidade de apreensão do presente e, por isso, pouca chance de manutenção da memória. Assim, tem-se o sujeito da modernidade líquida, fragmentado, espectral e cercado por um “muro das formas líquidas modernas de alienação social, indiferença moral, desengajamento político e silêncio” (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p. 147).

No contexto político, escândalos constantes diminuem ou suprimem a sensibilidade social e política dos indivíduos, minando sua capacidade de reagir. A cultura de massa também gera resultados políticos e produz seres insensíveis, que só são despertados por estímulos destrutivos e sensacionais. A adiaforização consiste numa estratégia para localizar certos atos e/ou omissões fora de uma classificação ética, fora da escala moral-imoral.

A cultura se apresenta, assim como os demais setores da sociedade, como

um artigo a ser consumido. No momento em que a velocidade impera nos nossos relacionamentos, modos de ser e viver, os artigos de consumo da cultura brigam pela disputada atenção de indivíduos afundados em ondas de estímulos e propagandas por todos os lados.

Para Zygmunt Bauman, a modernidade líquida é a “era da mediocridade” intelectual, pois somente são aceitos os intelectuais que se conformam às normas midiáticas, pautadas por números de vendas ou “curtidas”, que determinam, por conseguinte, o volume e o valor de comerciais e lucros. Mediocridade que atinge, do mesmo modo, os artistas e produtores de arte.

O autor afirma que se o artista se afasta de sua função grandiosa, sua produção artística se resume ao propósito de conceder fama e fortuna para alguns poucos escolhidos. Do mesmo modo, a manifestação artística atinge somente o fim de divertir e oferecer prazer ao público. E a crítica artística se limita à publicidade que acompanha determinado artista.

Bauman compreende que a civilização consiste numa troca entre o indivíduo e a sociedade. Por um lado, a coletividade deve impor algumas restrições ao indivíduo em nome do bem comum e da segurança, por outro lado, o indivíduo precisa se revoltar contra essas restrições, em busca da própria liberdade e felicidade. Assim, a arte consiste em lembretes de subversão, em que há uma exposição da liberdade individual para o coletivo e a partilha dessa experiência.

A consciência da inevitabilidade da morte é a motivação básica para a criação cultural. A cultura deve ser compreendida como o empenho em tornar a vida mortal mais suportável. Mais que isso, para Bauman, o receio constante da morte é o que torna humano o modo de estar e ser no mundo. Se a realidade natural é indiferente aos nossos desejos e apresenta um mundo de dificuldades e necessidades – desastres naturais e obstáculos a serem vencidos para a sobrevivência –, o mundo virtual é construído por desejos e vontades, no qual seus integrantes pretendem se livrar da realidade como consumidores.

Por seu turno, se aproximando ainda mais do objeto de estudo da presente pesquisa, no trabalho *A cultura no mundo líquido moderno*, Zygmunt Bauman analisa as diferentes acepções que o conceito de cultura carregou através dos tempos. Fruto do Iluminismo, num primeiro momento, a palavra “cultura” nomeou uma missão proselitista, empreendida com a finalidade de educar as massas, para assim, desenvolver intelectualmente a sociedade, aproximando o conhecimento dos

que estão na base daqueles que estão no topo desta sociedade.

Desse modo, o conceito pressupunha a existência de uma classe instruída, formada por uma minoria, e um grupo amplo de ignorantes, que serviriam de objeto para o cultivo. O projeto iluminista se utilizou do conceito de cultura para a fundação dos diferentes Estados-nações que surgiam na Europa, elevando a plebe ao *status* de cidadãos. Com a colonização de novos territórios, a missão proselitista da cultura ganhou contornos globais e evolucionistas, em que a parte do mundo “desenvolvida” deveria transmitir sua cultura superior para o resto do planeta.

Contudo, antes de almejar a igualdade social, esta concepção de cultura serviu para acirrar e manter as desigualdades de classe, pois a definição do que seria a boa e a má cultura era realizada exatamente por aqueles que reivindicavam possuir a alta cultura. “[...] os escolhidos não são eleitos em virtude de sua compreensão do que é belo, mas porque a declaração ‘Isso é belo’ é impositiva porque foi proferida por eles e confirmada por suas ações” (BAUMAN, 2013, p. 10). Desse modo, em seus primórdios, apesar da falsa aparência emancipadora, a cultura serviu ao *status quo*, à manutenção de um sistema social desigual.

Na modernidade líquida, uma nova configuração se estabelece entre a cultura e o sistema de classes sociais. A elite cultural se caracteriza por consumir indiscriminadamente as manifestações culturais de diversas origens, tanto intelectualizadas quanto populares.

Em outras palavras, nenhum produto da cultura me é estranho; com nenhum deles me identifico cem por cento, totalmente, e decerto não em troca de me negar outros prazeres. Sinto-me em casa em qualquer lugar, embora não haja um lugar que eu possa chamar de lar (talvez exatamente por isso). Não é tanto o confronto de um gosto (refinado) contra outro (vulgar), mas do onívoro contra o *unívoro*, da disposição para consumir tudo contra a seletividade excessiva (BAUMAN, 2013, p. 9).

Nesse sentido, a cultura, e mais especificamente o âmbito da Arte, foi ajustada para se adequar a liberdade e responsabilidade individuais. A função da cultura na modernidade líquida é assegurar que o ato de escolher seja um dever e uma necessidade. Além de colocar toda a responsabilidade das consequências dessa escolha sobre o próprio indivíduo.

Por ser contrária a todos os tipos de paradigmas, manutenção ou previsibilidade, a modernidade líquida transformou a cultura numa arena de ofertas e

proposições, em que não há proibições ou normas. Assim, o atual engajamento da cultura consiste em produzir seduções e estímulos, nunca satisfeitos, em potenciais consumidores que já possuem sua atenção tentada por inúmeras possibilidades.

Se há uma coisa para a qual a cultura hoje desempenha o papel de homeostato, esta não é a conservação do estado atual, mas a poderosa demanda por mudança constante (embora, ao contrário da fase iluminista, se trate de uma mudança sem direção, ou sem um rumo estabelecido de antemão). Seria possível dizer que ela serve nem tanto às estratificações e divisões da sociedade, mas a um mercado de consumo orientado para a rotatividade (BAUMAN, 2013, p. 18).

Por isso, a elite cultural se orgulha em ostentar o máximo de indulgência. Atualmente, o esnobismo cultural consiste exatamente na ostentação de não ser esnobe culturalmente. Tal tendência leva a um distanciamento cínico entre o objeto artístico e seus criadores ou fruidores. E com isso, a experiência estética corre o risco de perder sua potência.

Ante o exposto, como pensar na possibilidade de se deixar absorver pela contemplação estética num mundo líquido e adiaforizado? Será possível, portanto, a experiência estética, o contato com o essencial, numa realidade inundada por imagens cada vez mais espetaculares, filtradas pelos interesses mercadológicos e, o pior, em que não há tempo para se deixar abarcar pela contemplação estética?

A leitura de Bauman explica a transformação da fotografia de Dojc num atrativo efêmero, se aproximando da experiência proporcionada por painéis com personagens sem rosto para o registro fotográfico. A adiaforização esclarece a busca pelo entretenimento irrefletido testemunhado na visita ao museu. A referência ao abandono e ao sofrimento é evidente na fotografia de Dojc, mas foi ignorada pelo público visitante do museu que, em sua maioria, reduzia sua experiência ao autorregistro fotográfico sobre o fundo devastado.

Por seu turno, a comunicação estabelecida por Renato Matos, na instalação *Paisagem Sonora*, não pôde ser concretizada para que fosse garantida a integridade material da obra. Mesmo que essa conservação significasse a não materialização de uma proposta estética, que não se realiza somente por sua fruição visual, mas necessariamente, pela fruição visual, sonora, tátil e interativa.

Nesse sentido, a insensibilidade estética pode ser o efeito da cegueira moral

produzida pela adiaforização, de uma produção estética fundamentada em interesses publicitários e distanciada de buscas universais, ou ainda, da valorização comercial excessiva do objeto artístico – realizada pelas instituições da modernidade líquida.

Num mundo organizado pela lógica de consumo, a Arte se reduz ao seu valor de troca e, portanto, se torna um objeto que deve ser mantido seguro para conservar seu valor. A sacralização do objeto estético é ao mesmo tempo produto e causa da substituição do valor de uso pelo valor de troca efetuada na sociedade de consumo.

Nesse contexto, a mídia adquire a posição de júri ou crítico de arte, selecionando as obras que merecem destaque não por critérios de qualidade, mas de popularidade. O autor compreende que, na modernidade líquida, a produção estética precisa se pautar por demandas mercadológicas e, por isso, atrela sua sobrevivência a capacidade publicitária do artista.

Andrei Tarkovski também aponta a cultura de massas como responsável pela mutilação de uma sensibilidade responsável por aproximar o ser humano de sua essência. O cineasta apresenta a perspectiva do criador, que ao se adequar às demandas comerciais da contemporaneidade, se afasta de uma função ontológica da arte, primordial na concepção do autor.

1.3. TARKOVSKI: O ARTISTA DA VERDADE

O cineasta Andrei Tarkovski admite sua tendência à metafísica e sua vontade de expressar seu próprio entendimento sobre os fundamentos da arte. Como artista, constrói imagens que obrigam uma participação ativa do público na experiência estética vivenciada, em que é necessário reconstruir um todo para que possa se colocar no mesmo nível de percepção que o criador artístico. Ademais, defende que produzir artisticamente significa se aproximar da compreensão do mundo e da própria existência.

Para Tarkovski, a arte consiste num ato de afeto e coragem, pois estabelece um tipo único de comunicação entre o artista e o público. O raciocínio poético necessita de uma maneira única de se relacionar com a realidade e produz uma consciência específica sobre o mundo. O autor explica que esse tipo único de comunicação, essa forma específica de relacionamento em que consiste a Arte,

baseia-se numa ligação orgânica entre forma e ideia. E esclarece:

De qualquer modo, fica perfeitamente claro que o objetivo de toda arte – a menos, por certo, que ela seja dirigida ao “consumidor”, como se fosse uma mercadoria – é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão (TARKOVSKI, 2010, p. 38).

Para o autor, o artista é mais do que um simples pesquisador da vida, mas um produtor de preciosidades espirituais, um tipo de beleza²¹ que se refere unicamente à poesia, pois artista é aquele que possui a capacidade de compreender a ordem poética da existência. Uma ordem que ultrapassa a lógica linear e se estabelece em conexões inumeráveis, nas manifestações invisíveis da realidade.

Sem essa compreensão, mesmo a representação que se pretenda realista será simplória e artificial, pois só alcançará uma representação ilusória da realidade exterior, e não, um exame aprofundado do que está sob a superfície da realidade. Essa tarefa é realizada quando se estabelece uma junção orgânica entre as impressões subjetivas do artista e a representação objetiva proposta. Mais que isso, as grandes obras de arte são produzidas a partir do esforço do artista em expor suas convicções éticas.

Tarkovski esclarece que, ao longo da vida, todos os indivíduos experimentam esse tipo de processo ao vivenciar novas experiências e percorrer o caminho da descoberta de si mesmo ou da própria vida. Para o autor, o reconhecimento dos próprios princípios éticos e morais representa, em última instância, o objetivo existencial de todos os seres humanos. Essa busca, entre si e o mundo, é atormentada e dolorosa, pois o ideal se encontra fora de um sujeito que deseja se fundir intensamente. O princípio fundamental nunca pode ser atingido pela insuficiência da própria natureza humana, pois é impossível sua fusão completa. O autor aponta a arte como um símbolo dessa universalidade, desejada, mas inatingível.

Desse modo, a arte consiste num “meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo ao longo da jornada do homem em direção ao que é

²¹ Entretanto, o autor esclarece que ao se referir ao belo como um ideal, não intenta sugerir que a arte deva se afastar da feiúra ou do grotesco, pois a arte se materializa justamente por meio da metonímia – em que a beleza poderá ser compreendida, se referida mediante o horror.

chamado ‘verdade absoluta’” (TARKOVSKI, 2010, p. 39). Diferente do conhecimento científico, objetivo e evolutivo, o conhecimento estético ocorre de modo subjetivo e por meio de um choque ou catarse. Toda revelação artística gera uma imagem insubstituível e nova, um símbolo da verdade absoluta. Essa ação criativa surge como um desejo de apreender, de uma vez só, todas as leis da realidade.

Contudo, o autor acredita que a arte contemporânea se afastou do ideal apresentado, renegando a busca existencial em benefício da valorização do indivíduo em si, se ocupando de atos personalizados que se justificam por uma relevância inerente. Mesmo que o autor tenha defendido uma função comunicativa para a arte, em que há uma partilha de informações e experiências individuais, essas se referem a uma investigação ontológica do ser humano.

A situação é ainda pior nas artes visuais, que hoje estão quase inteiramente privadas de espiritualidade. A opinião corrente é a de que esta situação reflete a “desespiritualização” da sociedade moderna, um diagnóstico com o qual, em nível de simples constatação da tragédia, concordo plenamente: trata-se mesmo de um reflexo da atual situação. A arte, porém, não deve apenas refletir, mas também transcender; seu papel é fazer com que a visão espiritual influencie a realidade [...] (TARKOVSKI, 2010, p. 114).

Tarkovski afirma que a imagem se torna mais relevante que a ideia original (a revelação), pois a subordina diante de uma imagem compreendida emocionalmente. O pensamento seria efêmero e a imagem, absoluta. E arremata que experiência artística se aproxima da experiência religiosa, pois a “arte atua, sobretudo, na alma, moldando sua estrutura espiritual” (TARKOVSKI, 2010, p. 45).

Desse modo, para o autor, o artista possui uma profunda responsabilidade em relação ao seu trabalho e a comunicação que estabelece com o mundo. Sem a sua espiritualidade, a arte se transfigura em sua própria decadência. Tarkovski acredita que, mesmo para compreender o vazio de sua contemporaneidade, o artista necessita de características específicas de sabedoria, mas sempre a serviço da imortalidade, da verdade absoluta e da universalidade.

No incidente presenciado no museu nacional de Brasília, em que uma mulher se senta sobre a obra de Romagnolo para realizar um autorretrato, há a possibilidade de que a obra do artista tenha se afastado de seu valor universal. Mas não por ter profanado uma simbologia cristã e sim, por ter realizado uma crítica à

sociedade de consumo de uma maneira tão hermética, que parte público não pôde alcançar a experiência estética proposta. Contudo, há ainda, a possibilidade de que a reação presenciada tenha sido fruto do amortecimento sensitivo experimentado na contemporaneidade, como descrito por Bauman.

O cineasta Andrei Tarkovski também aponta a completa destituição da capacidade de compreender o belo, como uma das piores características da atualidade. Compreende a cultura de massa e consumo como uma mutilação, que separa cada vez mais o ser humano das questões fundamentais da sua existência, da sua espiritualidade e da consciência de si. Contudo, ressalta-se que ao se referir ao belo, não o compreende como uma representação unívoca da realidade. Para o autor, assim como qualquer outra criação da natureza, a arte se desenvolve pelo confronto entre princípios antagônicos, que ao se equilibrarem projetam seu conceito original ao infinito. Não obstante, ressalta:

A beleza está no equilíbrio das partes. O paradoxo encontra-se no fato de que, quanto mais perfeita a obra, maior a clareza com que se sente a ausência de quaisquer associações por ela geradas. O perfeito é único. Ou talvez ela seja capaz de gerar um número infinito de associações – o que, em última instância, significa a mesma coisa (TARKOVSKI, 2010, p. 53).

Por isso, o autor compreende a imagem artística como um símbolo – e não, uma parábola, alegoria ou símile – pois a entende como algo que possui totalidade, mas infinita em significados. Por isso também que, para Tarkovski, o artista não deve transparecer sua ideia original na obra de arte, como um intento moralizante, pois a arte, como um símbolo, pode no máximo tornar o espectador mais receptivo aos ideais apresentados por meio da catarse da experiência estética. A arte não torna alguém bom, mas sim, mais receptivo ao bem.

Para o cineasta, o artista possui uma profunda responsabilidade para com seu público e a sociedade em geral, compreende-o como um servidor, pois o artista possui uma consciência diferenciada da realidade, do espaço e tempo em que está inserido. Contudo, tal consciência não deve significar que a criação estética deva se pautar pela popularidade. “[...] Pois a concretização das possibilidades criativas de um artista só pode ser obtida através de honestidade e sinceridade totais, aliadas à consciência de sua própria responsabilidade para com os outros” (TARKOVSKI, 2010. p. 198).

Nesse sentido, o autor afirma que todo artista traduz o próprio tempo, mesmo

aquele que se recusa a lidar com os aspectos que o desagradam. Isso não significa, contudo, que o criador deva esperar que seu público apreenda sua obra da mesma maneira com que foi concebida. O artífice apresenta sua visão de mundo para impregnar a percepção da sua plateia com suas concepções. E, para Tarkovski, todo artista possui uma plateia, dado que essa é uma relação bilateral.

Quando um criador de arte se mantém firme em seu propósito e crenças, constrói formas de percepção inéditas e altera a maneira de compreender o mundo. Por sua vez, o acúmulo gradativo dessas novas visões na sociedade, permitem o acolhimento desse novo artista. Por isso, o fenômeno da produção em massa, pautada por uma percepção padronizada e mercadológica, se mostra tão nociva, uma vez que nivela as possibilidades criativas e, conseqüentemente, as potencialidades de uma experiência estética *sui generis* ou o surgimento de autênticos novos artistas.

Ainda, o cineasta afirma que cada tipo de expressão artística possui sua própria função poética, dado que toda manifestação da arte ocorre em reação a alguma necessidade espiritual e surge para expressar algum âmbito específico da realidade que ainda não alcançou sentido em nenhuma das formas artísticas existentes. “Pois a esfera de ação de qualquer forma de arte restringe-se a um aspecto da nossa descoberta espiritual e emocional da realidade circundante” (TARKOVSKI, 2010, p. 96).

Neste momento, surge a lembrança da obra *Paisagem Sonora*, de Renato Matos, silenciosa e isolada, mas protegida pelo sistema de segurança do museu *Honestino Guimarães*. Observada pelo público, mas nunca, ouvida. A comunicação estabelecida por Renato Matos para com o mundo nunca é realizada, pois há a necessidade de se manter a integridade material da obra, mesmo que isso signifique uma violação à integridade metafísica daquele objeto estético que não se realiza pela contemplação visual somente, mas também, por meio de sua contemplação sonora e interativa.

A sacralização ou a museificação da imagem realizadas pelas instituições de arte, nesse contexto, não se mostram como a melhor saída para o problema levantado. A simples proibição da interação, como no caso da obra *Paisagem Sonora*, só reforça o valor de exposição da imagem e a separação entre Arte e vida. Nesse contexto, percebe-se um paradoxo que circunda a Arte, se por um lado, a Arte necessita da sacralização para que certas experiências recebam o status de

“Arte” e permaneçam como propostas, por outro, a profanação consiste numa das características essenciais da Arte – tendo em vista que intenta permitir a experiência mundana de sensações universais.

1.4. ENTRE O SAGRADO E O PROFANO DE MIRCEA ELIADE

Mircea Eliade, na obra *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões* (1992) propõe investigar diversas vivências religiosas, em diferentes períodos e lugares, para compreender a essência do sagrado e do profano. O autor é categórico ao afirmar que não possui intenções históricas, seu propósito é compreender a relação entre o sagrado e o profano, e como o indivíduo moderno e o arcaico lidam com essas propriedades.

Como fundamento de sua explanação, Eliade afirma que o sagrado consiste numa realidade distinta da realidade natural. Deste modo, o ser humano consegue conhecer o sagrado porque sua manifestação ocorre como algo diverso do mundo ordinário – que, em contraposição ao sacro, se torna profano, portanto.

O autor explica que o indivíduo ocidental moderno sente certa dificuldade em aceitar que a manifestação do sagrado possa ocorrer tão mundanamente. Contudo, é exatamente isso que significa a hierofania, a manifestação, no mundo profano, do sagrado. E conclui que para o ser religioso a Natureza, como um todo, é suscetível de se revelar como sacralidade.

Para o indivíduo arcaico, a oposição entre o sagrado e o profano era compreendida como o contraste entre o real e o irreal, pois o sagrado consistia na realidade de fato, potência e ser. Por isso, o humano primitivo preferia ocupar o espaço e o tempo sagrados em contraposição aos profanos. Tendo em vista que o entendimento de um mundo totalmente dessacralizado é um advento recente na história da humanidade, o autor pretende com seu estudo, compreender de que maneira ocorre a experiência de vida do indivíduo religioso em relação ao indivíduo que deseja a vivência de uma realidade absolutamente profana. Eliade entende que “[...] o *sagrado* e o *profano* constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história” (ELIADE, 1992, p. 18).

Por meio de suas observações o autor conclui que o espaço, para o ser

humano religioso, não é um espaço homogêneo, pois apresenta roturas de sacralidade – um espaço essencialmente diferente do espaço profano. Mais que isso, o espaço sagrado seria o único real, o que realmente existe. Já a experiência profana do espaço é homogênea e guarda uma constante relatividade. No espaço profano, não há uma orientação verdadeira, visto que nenhum ponto possui uma qualidade ontológica única. Desse modo, toda hierofania é uma fundação do mundo sagrado e, portanto, real.

[...] a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma *verdadeira* orientação, porque o “ponto fixo” já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias (ELIADE, 1992, p. 23).

Do mesmo modo, todo espaço sagrado necessita de uma hierofania que o destaque do meio profano para qualificá-lo como algo diverso. A manifestação do sagrado pode ocorrer de forma espontânea ou pode ser evocada pelo ser humano, quando se solicita um sinal, uma orientação no espaço homogêneo e caótico profano. Entretanto, isso não significa que o ser humano possa escolher onde a manifestação do espaço sagrado ocorrerá, sua única possibilidade é procurá-la e descobri-la por meio de sinais místicos.

Ao estabelecer seu espaço sagrado, o ser arcaico estabelece também seu próprio mundo, o Cosmos, em contraposição ao desconhecido que o circunda e que representa o caos, ocupado por demônios e fantasmas. Assim, o mundo habitado pelo ser humano das sociedades tradicionais é passível de se tornar um Cosmos exatamente por ter sido consagrado. “[...] Porque, da perspectiva das sociedades arcaicas, tudo o que não é ‘o nosso mundo’ não é ainda um ‘mundo’. Não se faz ‘nosso’ um território senão ‘criando-o’ de novo, quer dizer, consagrando-o” (ELIADE, 1992, p. 30). A criação desse mundo próprio toma como marco a hierofania e deve se inspirar na criação do Universo como um todo, primordialmente manufaturado pelos deuses.

Para o primitivo, o espaço sagrado consiste no centro do Universo, já que representa uma rotura pela qual é possível a comunicação de uma região cósmica para outra – tanto superior, quanto inferior – e em torno do qual o mundo do ser arcaico se estende. O “centro” por excelência deste ser humano funda-se no

santuário ou templo, lugar onde pode acessar os deuses pelo simples ingresso.

Para além da imagem do mundo do ser arcaico, o templo reproduz na terra um modelo transcendental, pois não só representa um espaço de comunicação com o divino, mas contém a divindade dentro de si, em sua estrutura cosmológica. Assim, o Templo permite a contínua purificação do mundo.

Lembremos o essencial do problema: se o Templo constitui uma *imago mundi* é porque o Mundo, enquanto obra dos deuses, é sagrado. Mas a estrutura cosmológica do Templo permite uma nova valorização religiosa: lugar santo por excelência, casa dos deuses, o Templo resantifica continuamente o Mundo, na medida em que o representa e o contém ao mesmo tempo. Definitivamente, *é graças ao Templo que o Mundo é resantificado na sua totalidade*. Seja qual for seu grau de impureza, o Mundo é continuamente purificado pela santidade dos santuários (ELIADE, 1992, p. 52).

Ademais, a sacralidade dos Templos é inquestionável e incorruptível, pois seu projeto arquitetônico é de origem divina e foi apresentado aos humanos para que o reproduzam na Terra.

A escolha do local da casa, cidade, comunidade ou templo do ser primitivo era permeada por rituais místicos que reproduziam a própria criação do Universo e, por isso, representavam sacrifícios e superação de obstáculos. Contudo, para o autor, as sociedades industriais não atribuem valor ou função a esses espaços maior que uma máquina para a habitação, mais que um instrumento entre os vários produzidos em série para auxiliar na manutenção da vida a serviço do mercado. Destarte, a escolha do local da morada moderna não se baseia mais numa decisão vital e nem considera a reprodução cosmogônica que envolve o processo.

A bem dizer, já não há “Mundo”, há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros, onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade industrial (ELIADE, 1992, p. 23).

Novamente há uma denúncia contra a lógica mercadológica que permeia a relação do ser humano com tudo e todos, até mesmo com o divino. Na realidade, a não relação, no caso do sagrado, já que Eliade acredita que o ser humano moderno decide pela dessacralização completa da sua realidade.

Por sua vez, o ser humano religioso só concebe sua existência em um mundo sagrado, pois somente esse mundo participa do ser, existe de fato. Em contraposição, o espaço profano, para o ser religioso, significa a não existência e o

caos absoluto. Assim, pode-se estabelecer um paralelo entre relação ontológica do ser religioso com o sagrado e o profano, e o paradoxo que acompanha a Arte, apresentado no tópico anterior. Para existir de fato, a arte também necessita da sacralização. Sem as instituições de arte, o objeto artístico dificilmente consegue estabelecer a comunicação com o público necessária para sua existência. Contudo, por ser uma criação eminentemente humana, a profanação é qualidade intrínseca da arte.

No que concerne à relação do ser arcaico com o tempo, há uma experimentação descontínua e cíclica, quando se refere ao tempo sagrado; e homogênea e ordinária, quando profano. O tempo sagrado equivale ao tempo das festas, geralmente periódicas, sendo o rito o que possibilita a passagem de um tempo para o outro.

O tempo sagrado é reversível, pois consiste na revitalização dos tempos primordiais, o tempo dos deuses. Ao participar de uma festa religiosa, retira-se do tempo cotidiano e insere-se num tempo mítico, no qual um evento sagrado originário é revivido.

A cada festa periódica reencontra-se o mesmo Tempo sagrado – o mesmo que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de há um século: é o Tempo criado e santificado pelos deuses quando das suas *gesta*, que são justamente reatualizadas pela festa (ELIADE, 1992, p. 60).

Ao longo do texto, percebe-se que o autor atribui um juízo de valor à relação do ser humano com o sagrado e o profano. Contudo, depreende-se que o tempo sagrado só é possível em contraposição ao tempo profano, do contrário, o que se manifesta seria o tempo mítico da criação, a pura existência das divindades. Por sua vez, o ser humano religioso realmente atribui maior valor existencial ao tempo sagrado, por sua qualidade divina, que permite maior aproximação com o Ser absoluto e a eternidade.

Conforme o autor, o ser eminentemente profano também experimenta um tempo descontínuo, em que vive diferentes ritmos e qualidades, diferencia o tempo do trabalho, do lazer e da celebração. Não obstante, para o ser não religioso, é inacessível a qualidade transumana do tempo original e sagrado. Sua dimensão existencial tem um começo e um fim, seu nascimento e sua morte. Além disso, ao longo de sua existência é impossível o acontecimento de roturas que permitam o

acesso ao divino e ao misterioso. Já para o ser religioso, o tempo ordinário pode ser rompido periodicamente, mediante a vivência ritualística, para que surja o tempo sagrado e não histórico.

Os relatos primordiais, que orientam a realização dos ritos, são difundidos pelos mitos, os quais revelam situações vivenciadas por heróis civilizadores ou deuses no início dos tempos e servem como modelos de conduta aos humanos. Por sua vez, tudo que não é inspirado pelos modelos míticos se insere na esfera profana. Deste modo, se tudo o que conta uma “história” dos deuses e possui um viés moralizante, se insere numa mitologia sagrada; tudo o que conta sobre a história dos humanos e cuida dos seus valores éticos, se insere no âmbito do profano. Nesse sentido, a Arte pode ser entendida como uma mitologia profana. E é, por isso, que a profanação consiste numa propriedade tão essencial à Arte.

O autor compreende a irrupção do sagrado no mundo, como um ato criativo divino, resultante do excesso de energia e poder que os deuses possuem. Em contraposição, a criação humana também pode ser entendida como o resultado do excesso de energia que o humano possui, mas significa a irrupção do profano no mundo. Deste modo, se a vivência periódica dos rituais sagrados permite que o ser religioso celebre o divino e, ao mesmo tempo, santifique o mundo, purificando-o; a vivência da arte celebra o que há de mais humano no mundo e continuamente o profana.

Do mesmo modo, a Arte permite o contato com o universal por meio do individual ao transformar experiências ordinárias em estéticas – como será demonstrado por John Dewey (2010) no segundo capítulo da presente pesquisa –, mas não necessariamente um universal divino e sim, humano.

Os ritos, mitos e lendas são difundidos pelo simbolismo. Para Mircea Eliade, são os símbolos que indicam o significado das hierofanias, pois permitem que o indivíduo saia de sua particularidade para o universal. Para o autor, o símbolo transforma a experiência individual em espiritual e propicia uma percepção metafísica do mundo, mas substancialmente religiosa. Tarkovski (2010) afirmou que a arte consiste num símbolo que permite o conhecimento do universal, contudo, sua aproximação a esse tipo de experiência também é religiosa.

A esse respeito, Mircea Eliade alerta:

É preciso enfatizar, porém, que jamais assistimos a uma total dessacralização do mundo, pois, no Extremo Oriente, o que se

chama “emoção estética” conserva ainda, mesmo entre os letrados, uma dimensão religiosa. Mas o exemplo dos jardins em miniatura mostra-nos em que sentido e por que meios se opera a dessacralização do mundo. Basta que imaginemos o que uma emoção estética dessa ordem pode tornar-se numa sociedade moderna, para compreendermos como a experiência da santidade cósmica pode rarefazer-se e transformar-se até se tornar uma emoção unicamente humana: por exemplo, a da arte pela arte (ELIADE, 1992, p. 126).

Apesar do tom pejorativo, Eliade reafirma a qualidade essencialmente humana da experiência estética, mas também apresenta receios no que se refere a influência mercadológica na vivência da sociedade moderna. A perda de sentido na arte contemporânea pode ser fruto da cegueira moral do público, do afastamento da busca da verdade pelo artista ou ainda da valorização excessivamente comercial do objeto artístico, realizada pelas instituições da modernidade líquida. Num mundo organizado pela lógica de consumo, a Arte se reduz ao seu valor de troca e, portanto, se torna um objeto que deve ser mantido seguro para conservar seu valor.

Nesse sentido, a obra *Paisagem Sonora*, de Renato Matos, nunca será utilizada como Arte, a experiência estética que o artista propõe nunca será realizada – ou seja, nunca irromperá como um espaço e tempo sagrados, na realidade “profanos”, do espaço e tempo ordinários – dada a necessidade de manutenção do valor de troca da obra.

Tarkovski (2010) demonstrou que a Arte é um tipo único de comunicação, um ato de coragem e afeto que tenta aproximar o público da verdade e da universalidade. Contudo, sem a espiritualidade própria do artista, que permite essa comunicação, a Arte perde seu sentido. O autor também aponta a cultura de massa como a origem da incapacidade de se compreender o belo. Por seu turno, Bauman (2014) destrinça como essa incapacidade é produzida na modernidade líquida pela adiaforização, causada por constantes e cada vez mais rápidos estímulos. Na sua concepção, o objeto de Arte se reduz ao seu valor de troca, a produção criativa se reduz a capacidade publicitária e a experiência estética, ao autorregistro fotográfico.

A presente análise limitou-se a delimitar o problema de um estudo mais amplo sobre a possibilidade da experiência estética na modernidade líquida. Contudo, à guisa de conclusão, pode-se perceber todo um sistema que contribui para o distanciamento entre o público e a Arte. Agamben (2007) dá um passo adiante e propõe que, na contemporaneidade, o capitalismo recebe o estatuto da sacralidade. Restando, portanto, a necessidade da profanação dos objetos para se restituir aos

humanos o valor de uso das coisas – contrário ao valor de troca. A concepção de Agamben sobre o sagrado e o profano será mais profundamente analisada no próximo item dessa pesquisa.

2. CAPITALISMO SAGRADO: PROFANAÇÃO POLÍTICA

Agamben, na coletânea “Profanações” (2007), apresenta diversas possibilidades para a aproximação de uma ontologia da Arte, sem que isso signifique uma reação conservadora ou teológica para a produção artística. Num primeiro momento, o autor traz a concepção latina do *Genius*, próxima à dual influência nietzschiana do apolíneo e dionisíaco (2007)²², em que o *Genius* representa a parte pré-individual ou impessoal do sujeito.

O *Genius* é o deus ao qual o indivíduo é confiado no momento do seu nascimento. Assim, se abandonar às vontades do seu próprio *Genius* é confiar a vida ao seu impulso originário e afastar o foco da própria morte. Mais que isso, se o *Genius* é a parte pré-individual do sujeito, dar vazão a sua influência significa se afastar do próprio Eu, da parte consciente do indivíduo, e se deixar levar por uma parte da vida sobre a qual não possuímos controle e que não nos pertence.

Neste sentido, compreender a influência do *Genius* é compreender que por toda a sua vida o ser humano conviverá com uma parte em que há individualidade e consciência, ao passo, que outra parte é marcada pela sorte e não identificação ou pertencimento. A única maneira de se estabelecer algum contato com essa parte desconhecida seria por meio da emoção. Assim, se emocionar configura o exato elo com o *Genius*, sentir sua própria parte impessoal. O modo como cada indivíduo se afasta de seu *Genius* constitui o modo como seu caráter é construído. O caráter é “[...] a careta [*smorfia*] que *Genius*, enquanto foi esquivado e deixado inexpresso, imprime no rosto do Eu” (AGAMBEN, 2007, p. 21).

Agamben afirma que o estilo de um autor ou a graça de um indivíduo se encontra exatamente no ir e vir entre o caráter e o gênio, na relação dialética entre esses dois polos. O autor defende que uma das maneiras de se conquistar o apoio do gênio, de se deixar levar por sua influência, é por meio da magia.

Mais que isso, a única forma de se atingir a felicidade seria pela burla da sorte, que só é possível com a fraude realizada pela magia. Assim, a magia é o meio pelo qual o humano se deixa levar por sua parte impessoal e pré-individual, o *Genius*. E por isso mesmo, para o autor, o indivíduo nunca terá consciência de sua felicidade, pois quando o indivíduo tenta controlar a sua busca pela felicidade ou se

²² Tal concepção será apresentada no terceiro capítulo da presente pesquisa.

torna consciente desse estado, já não se encontra mais no âmbito do *Genius* e muito menos no da magia.

[...] não quer dizer que a felicidade esteja reservada apenas a outros (felicidade significa, precisamente: para nós), mas que ela só nos cabe no ponto em que não nos estava destinada, não era para nós. Ou seja, por magia (AGAMBEN, 2007, p. 24).

Se aproximando das reflexões apresentadas por Mircea Eliade (1992), Agamben demonstra que a magia é uma das formas de profanação que se tem conhecimento, acontece quando um objeto da esfera humana, que lhe foi retirado pela sacralização, é devolvido ao domínio dos humanos, mas não da mesma forma que possuía anteriormente.

Para o autor, outra forma de profanação ocorre por meio da paródia. Um modelo preexistente, geralmente sacralizado, tendo em vista a necessidade da universalização de um clássico para que a referência da paródia seja reconhecida, é transmutado em algo cômico. Agamben esclarece que existe a paródia de aspectos da própria vida e que o mistério, o desconhecido só pode ser representado por meio da paródia. “É por uma espécie de proibição que o artista, sentindo que não pode levar seu egoísmo a ponto de querer representar o inenarrável, assume a paródia como a forma própria do mistério” (AGAMBEN, 2007. p. 41).

Nesse sentido, o autor estabelece que a paródia é a prática e a teoria do que está ao lado do ser e do discurso. A paródia representa exatamente a impossibilidade de a língua abarcar determinada coisa, ou dessa coisa possuir um nome.

E assim como, pelo menos para os modernos, a metafísica é impossível, a não ser como a abertura paródica de um espaço ao lado da experiência sensível, que, no entanto, deve continuar rigorosamente vazio, assim também a paródia é um terreno conhecidamente impraticável, onde o viajante se choca continuamente com limites e aporias que não consegue evitar, mas a respeito dos quais nem sequer pode encontrar uma saída (AGAMBEN, 2007, p. 47).

Para Agamben, se a ontologia é o relacionamento – às vezes profícuo, às vezes não – entre o mundo e a linguagem, a paródia expressa a incapacidade de representação de algo por meio dessa linguagem. Para o autor, os desejos se corporificam em uma imagem e é essa imagem que criamos que tornam os desejos inconfessáveis. Assim, não são todas as coisas que se furtam à representação, mas

sim, os desejos que inviabilizam a expressão pela linguagem, exatamente porque os imaginamos como uma imagem.

Partindo da construção imagética de um espelho, Agamben propõe que uma imagem refletida não pode ser considerada uma substância, mas um acidente que encontra seu lugar num sujeito. Por não ser uma substância, a imagem refletida não possui realidade contínua e nem movimento próprio, é gerada somente quando um indivíduo a contempla. Nesse sentido, a imagem gerada é uma espécie de imagem ou forma. Aquilo que se encontra somente no sujeito adquire a forma de um uso, um gesto, uma espécie. “[...] a imagem é um ser cuja essência consiste em ser uma espécie, uma visibilidade ou uma aparência. Especial é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver, com sua espécie” (AGAMBEN, 2007. p. 52).

Destarte, o ser especial também não possui substância, acontece a um sujeito, como um modo de ser, um hábito, um gesto. Contudo, nessa imagem, ser e desejar, esforço e existência, coincidem com precisão. O ser especial seria o ser genérico, a imagem da própria humanidade. No sentido oposto, a identificação e a personalização é a vinculação a uma substância. Portanto, nesse contexto, a fotografia do documento de identidade adquire a função de um dispositivo²³. Para Agamben, a transformação da espécie em classificação e princípio identitário consiste no dispositivo mais arraigado da cultura atual.

O ser especial é de uso comum, se assemelha a todos e a ninguém ao mesmo tempo, mas para guardar sua especialidade deve manter sua impossibilidade de propriedade pessoal. Contudo, Agamben (2007, p. 54) alerta:

O ser especial comunica apenas a própria comunicabilidade. Mas esta acaba separada de si mesma e constituída em uma esfera autônoma. O especial transforma-se em espetáculo. O espetáculo é a separação do ser genérico, ou seja, a impossibilidade do amor e o triunfo do ciúme.

Tendo em vista que o ciumento confunde o especial com o pessoal, no espetáculo, valoriza-se em demasia a pessoa ao invés de seu gesto.

Partindo de análises foucaultianas sobre autoria, Agamben esclarece o que se compreende como gesto, o que permanece inexpresso em um ato de

²³ Conceito proposto por Foucault, e desenvolvido por Agamben, que será analisado com maior profundidade no subcapítulo 6, do terceiro capítulo desta pesquisa.

expressão²⁴. Um autor estaria presente em seu texto somente como um gesto, o que permite sua expressão ao mesmo tempo em que institui um vazio. “O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (AGAMBEN, 2007, p. 63). Nesse sentido, esse gesto constitui-se numa potência de experiência estética. Conclui-se que o gesto em pauta é a própria proposição de uma experiência estética pelo autor que, ao mesmo tempo, deve deixar um vazio, um espaço não personalizado, especial, para a possibilidade da experiência estética do outro. A necessidade de universalidade de uma experiência estética requer o vazio da especialidade e do gesto.

Por fim, Agamben retoma o relacionamento entre o sagrado e o profano, já apresentado na presente pesquisa pelo estudo da essência das religiões, de Mircea Eliade (1992). Giorgio Agamben cita o direito romano para explicar que sagrado é o objeto retirado do livre uso humano para a posse dos deuses. No sentido oposto, sacrilégio consiste no ato que transgride a especial reserva dos deuses. Assim, se consagrar era o termo que nomeava a ação de posseção divina de um objeto, profanar denominava a devolução à esfera humana. “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66).

Dando continuidade aos paralelos, o autor afirma que se a consagração abarca o mito que relata uma narrativa e o rito que o encena, a profanação traz o jogo. O jogo de ação, ou *ludus*, destrói o mito e mantém o rito; por seu turno, o jogo de palavras, ou *jocus*, se baseia no mito e retira o rito. Desse modo, por meio do jogo, a humanidade pode se desvencilhar do sagrado sem o anular apenas. O objeto retomado adquire um uso especial, novo, não retorna a sua função anterior e também não serve a um consumo utilitarista.

Contudo, Agamben acredita que o indivíduo moderno já não consegue jogar e que o jogo como instrumento de profanação se encontra em decadência. Para o autor, um exemplo dessa incapacidade é a quantidade de novos e antigos jogos que se avolumam. Giorgio Agamben defende que é política, a tarefa de restituir a vocação profanadora do jogo. Para tal, é necessário se distinguir profanação e secularização. A secularização somente move objetos de lugar, mantendo suas

²⁴ O autor segue a mesma linha de pensamento apresentada no texto *Pensamento como potência* (2019), que será analisado ao final do próximo capítulo.

forças não transformadas. Enquanto que, para o autor, a profanação neutraliza a aura sagrada de um objeto e o restitui ao livre uso. Tanto a primeira, quanto a segunda ação é política, sendo que a secularização mantém o *status quo* ao ainda remeter ao modelo sagrado, enquanto que a profanação retira a influência dos dispositivos de poder.

Numa formatação extrema, o capitalismo separa compulsivamente. Agamben parte da teoria de Walter Benjamin²⁵, que compreende a vivência do capitalismo como uma religião na modernidade, para compreender como ocorrem os processos de consagração e profanação nesse contexto. Segundo Benjamin, o capitalismo é, em essência, um fenômeno religioso que se desenvolve como um parasita do cristianismo. Como religião, o capitalismo se caracteriza pelo culto extremo e ininterrupto, que o fundamenta – o ritual no capitalismo é mais importante que um suposto dogma ou ideia fundamental. A religião capitalista se caracteriza também pela indiferença entre os momentos comuns e rituais, assim os dias de festas coincidem com os dias de trabalho. Na fé capitalista, há somente um eterno culto ao trabalho. Deste modo, a última característica dessa crença é que sua liturgia não persegue a redenção, mas somente a culpa.

Para Giorgio Agamben, o consumo e o espetáculo são dois aspectos da mesma impossibilidade de uso instaurada pelo capitalismo extremo. No consumismo, há a expectativa de uso e sua rápida substituição por outra expectativa, em que a contemplação ou vivência da experiência nunca se encontra no ato em si, mas no seu passado ou futuro – mais frequentemente no último. Já no espetáculo, não há uso, mas somente a exibição espetacular, o que Benjamin nomeou de valor de exposição.

Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível (AGAMBEN, 2007. p. 71).

²⁵ [1892-1940].

A citação acima descreve a esfera do consumo e se aproxima bastante do cenário construído por Zygmunt Bauman (2013), quando apresentou o conceito de modernidade líquida.

A impossibilidade do uso encontra seu paradigma no Museu. Segundo Agamben, progressivamente, as potências espirituais humanas veem se retirando para a esfera do não uso, da museificação: a arte, a religião, a filosofia, a política e a concepção de natureza. “Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é” (AGAMBEN, 2007. p. 73). Assim, para o autor, qualquer coisa pode se museificar, tendo em vista que o termo indica a impossibilidade de usar e realizar uma experiência. O Museu, na era do capitalismo como religião, ocupa o lugar que pertencia ao Templo.

Neste momento, faz-se necessário retomar a função exercida pelo Templo e apresentada por Mircea Eliade (1992). Primeiramente, o Templo possui uma sacralidade indiscutível e incorruptível por ter sido apresentado pelos deuses aos humanos. Em segundo lugar, assume a função de purificador contínuo, capaz de ressantificar totalmente o mundo. Assim, o museu assume o lugar incontestável de determinar quais os objetos estão aptos a serem santificados e mais, permite a redenção do ser consumista ao retirar o objeto do uso profano para consagrá-lo ao não uso do museu. Somente no museu, o ser consumista pode receber seu perdão e pode ser purificado por meio da contemplação de objetos não utilizáveis pelo consumo, mas contemplados por seu valor de exposição.

Sendo assim, Agamben (2007, p. 76) afirma que o capitalismo em sua forma extrema caminha no sentido da criação de algo totalmente improfanável: “[...]os meios puros, que representam a desativação e a ruptura de qualquer separação, acabam por sua vez sendo separados em uma esfera especial”. Contudo, essa especialização significa uma museificação, não pode ser utilizada como ocorre no gesto do autor – em que o especial significa o humano despersonalizado –, pois se refere ao que fora separado e exposto em sua própria separação.

Agamben traz como exemplo dessa realidade os dispositivos midiáticos que intentam somente neutralizar a potência profanatória da linguagem como um meio puro, como uma possibilidade de nova experiência. Note-se que esse mesmo processo foi nomeado por Bauman (2014), de adiaforização, no qual ocorre o amortecimento da sensibilidade por meio de uma hiperestimulação.

No contexto do capitalismo extremo, em que o mercado determina o processo de consagração, Agamben compreende a necessidade de procedimentos especiais para a profanação.

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros (AGAMBEN, 2007, p. 75).

Nesse sentido, a arte apresenta-se como uma possibilidade de potência da força política profanadora ao criar um novo uso para o objeto restituído à humanidade. Por seu turno, o processo criativo precisa tomar o tensionamento entre as esferas do divino e do humano, que residem no ato profanador, como um motriz para que a função política dessa ação se potencialize. Mesmo que profana por natureza, a arte deve se atentar para a não produção de objetos improfanáveis, totalmente separados em sua própria separação, que contribuam para a museificação extrema e para o estabelecimento, cada vez mais sólido, do capitalismo como religião.

CAPÍTULO II – A RELAÇÃO HUMANA

3. ARTE COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

John Dewey (2010) começa sua explanação sobre a experiência estética, afirmando a existência de teorias que isolam a apreciação da arte dos outros tipos de experiência, o que afeta a vida prática, pois afasta a percepção estética das necessidades básicas do ser humano. A necessidade de ressaltar o aspecto ordinário da experiência estética reafirma a posição naturalista assumida pelo autor, que privilegia as propriedades biológicas da experiência estética. Contudo, fica evidente ao longo da construção teórica do autor o aspecto metafísico da experiência proporcionada pelo objeto artístico.

A primeira constatação de Dewey é que a vida se desenrola no meio ambiente, não somente nele, bem como, por causa dele – ou seja, pela interação com o meio. A vida consistiria na sucessão de descompassos e retomadas de cadência na relação entre o organismo e o meio, em que sempre há um aprendizado no processo de recuperação. Nessa cadência encontra-se a origem da ideia de ritmo, pois o equilíbrio e a harmonia são atingidos por meio da tensão. O ritmo existe em toda natureza, mas somente no ser humano é compreendido com consciência e, por esse motivo, o humano cria propósitos. As discórdias entre o ser humano e o meio são sinalizadas pela emoção e refletidas intelectualmente. O produto da reflexão se incorpora ao objeto como seu significado.

Contudo, ressalta-se que “[...] o contraste entre a falta e a plenitude, a luta e a realização ou o ajuste depois da irregularidade consumada constituem o drama em que a ação, sentimento e significado são uma coisa só” (DEWEY, 2010. p. 79). O autor explica que os sentidos são órgãos por meio dos quais o indivíduo participa diretamente do meio ambiente e, por isso, o material resultante dessa participação não pode ser inconciliável com a própria ação que a leva a cabo ou com o “intelecto”, pois é por meio do juízo que tal participação se torna fecunda.

O artista se importa exatamente com a fase em que há a união ou o equilíbrio entre o meio e o indivíduo e, por isso, não evita a tensão, mas a pesquisa por suas potencialidades na criação de uma experiência unificada e total. Mais ainda, exatamente pelo fato de a realidade ser composta por rupturas e reencontros é que a experiência é suscetível de uma qualidade estética.

Dada a frequência desse abandono do presente ao passado e ao futuro, os períodos felizes de uma experiência agora completa, por absorver em si lembranças do passado e expectativas do futuro, passam a constituir um ideal estético. Somente quando o passado deixa de perturbar e as expectativas do futuro não são aflitivas é que o ser se une inteiramente com seu meio e, com isso, fica plenamente vivo. A arte celebra com intensidade peculiar os momentos em que o passado reforça o presente e em que o futuro é uma intensificação do que existe agora (DEWEY, 2010, p. 82).

Por isso, toda e qualquer experiência possui o gérmen de uma experiência estética. Para o autor, como perceber é algo mais do que simplesmente reconhecer – tendo em vista que nunca se percebe algo desvinculado de um passado, que se transpõe para o presente, expandindo-o e aprofundando-o –, a experiência consiste na organização vital da continuidade do tempo externo ao indivíduo. Tem-se uma experiência singular quando existe uma consumação após todo o desenrolar do processo supracitado. Note-se que, para o autor, essa “conclusão” não seria algo diferente ou separado de seu processo, mas a realização de um único movimento. Ademais, Dewey afirma que esse desfecho consiste exatamente na qualidade estética de uma experiência – que nesse caso, é singular.

Por seu turno, a prevalência é de experiências não singulares, mal percebidas e sem desfechos significativos e, por isso, o estético é comumente tratado como algo externo, por sua qualidade extraordinária. Para além dessa singularidade, o autor alerta:

O gosto pelo fazer, a ânsia de ação, deixa muitas pessoas, sobretudo no meio humano apressado e impaciente em que vivemos com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais. Nenhuma experiência isolada tem a oportunidade de se concluir, porque o indivíduo entra em outra coisa com muita precipitação. O que é chamado de experiência fica tão disperso e misturado que mal chega a merecer esse nome. A resistência é tratada como uma obstrução a ser vencida, e não como um convite à reflexão. O indivíduo passa a buscar, mais ainda inconscientemente do que por uma escolha deliberada, situações em que possa fazer o máximo de coisas no prazo mais curto possível (DEWEY, 2010, p. 123).

Dewey acaba de descrever o processo de liquidez característico da modernidade concebida por Bauman (2014) e, mais adiante, descreve o característico processo de amortecimento nomeado pelo mesmo autor como adiaforização:

As experiências também têm seu amadurecimento abreviado pelo excesso de receptividade. Nesse caso, o que se valoriza é o mero passar por isto ou aquilo, independentemente da percepção de qualquer significado. O acúmulo de tantas impressões quanto for possível é tido como “vida”, muito embora nenhuma delas seja mais do que um adejo e um gole bebido depressa (DEWEY, 2010, p. 124).

No sentido oposto, afirma que em sua forma, a arte sintetiza a relação de tensão e fluxo de toda experiência comum. Contudo, visto que encerra uma ação de síntese, na qual se intensifica o que é necessário para a compreensão da reciprocidade da experiência, essa torna-se o produto estético de uma obra de arte. Ou seja, Dewey esclarece que a experiência estética é uma experiência que se desenvolve de maneira oposta ao tipo de experiência característica e produto da modernidade líquida.

A experiência estética se torna passível de se transmutar em um objeto artístico quando a experiência foi controlada, manipulada e pensada no sentido da percepção que causará. E por esse motivo, o artista se torna um pesquisador de experiências, pois o que é vivenciado se torna material para o que será feito e ambos se afetam de maneira cumulativa, contínua e recíproca. Desse modo, após a manipulação, as tensões próprias das experiências comuns se tornam digressões, desfechos inconclusivos e gratificantes, estímulos produzidos pelo objeto artístico.

No processo de converter esses obstáculos e condições neutras em agentes favorecedores, a criatura viva ganha consciência da intenção implícita de sua impulsão. O eu, quer tenha êxito quer falhe, não faz apenas restabelecer-se em seu estado anterior. O ímpeto cego é transformado em um propósito; as tendências instintivas convertem-se em empenhos planejados. As atitudes do eu são impregnadas de sentido (DEWEY, 2010, p. 145).

Para essa transformação, a de produzir ato expressivo a partir da atividade rotineira, o indivíduo utiliza o arcabouço formado pelo seu passado. Existe um choque entre o novo e o velho. Ao mesmo tempo em que coisas do ambiente são transformadas em veículos, experiências anteriores são acessadas para se tornarem coeficientes de novos significados. Nesse sentido, fica evidente o caráter racional da produção poética – que se revestiu, por muito tempo, de uma aparência impulsiva, quase sobrenatural. Como se o ato de produção criativa consistisse no simples vazamento de uma impulsão inata ou habitual.

Dewey esclarece que essa pulsão interior precisa ser ordenada e evidenciada, por meio da integração de valores adquiridos em experiências

anteriores aos objetos e elementos manipulados no presente. O autor defende que esses valores não podem ser acessados se não houver qualquer resistência para a descarga de emoção no objeto em processo de criação. Assim, Dewey arremata que a evacuação afetiva é necessária, mas não suficiente para o processo expressivo. A descarga dissipa inutilmente a energia, a descarrega, já a expressão manipula a turbulência para conduzi-la a uma conclusão. Contudo, o autor destaca que nem sempre essa habilidade corresponde a uma capacidade técnica, pura e simplesmente:

Quando o natural e o cultivado se fundem em um só, os atos de interação social são obras de arte. A impulsão que move a amizade afável e o ato praticado coincidem por completo, sem a intromissão de segundas intenções. A inabilidade pode impedir uma expressão adequada. Mas o habilmente falsificado, por mais hábil que seja, atravessa a forma de expressão; não tem a forma da amizade e não reside nela. A essência da amizade permanece intocada (DEWEY, 2010, p. 151).²⁶

Dewey acredita que a obra de arte consiste numa construção no tempo e não no resultado de uma erupção imediata. O processo de construção criativa fundamenta-se numa interação prolongada entre algo coletado do eu e um objeto e suas circunstâncias para a criação de uma nova combinação, em que ambos adquirem nova ordem e forma.

O autor esclarece que muitas vezes a inspiração é confundida com o processo de criação completo, mas a inspiração consiste no primeiro momento, em que o indivíduo é provocado por resistências na experiência com o objeto. Num segundo momento, elementos originados de experiências anteriores, já incorporados ao indivíduo, são acionados para a criação de um terceiro elemento que consiste na obra de arte, meio para uma experiência estética.

Dewey esclarece ainda que esses elementos passados não parecem vir do eu, por provirem de uma parte não consciente do indivíduo. Por isso, muitas vezes, a inspiração é atribuída a um mito, musa ou deus – ou a um gênio, no caso de Agamben (2007). Contudo, a inspiração seria um momento inicial no processo criativo, incipiente, que necessita de um material objetivo para alimentá-la como seu combustível. Nesse sentido, uma obra de arte não consiste numa descrição de

²⁶ Na última parte do capítulo III do presente estudo, será retomada e aprofundada a aproximação entre a experiência estética e a amizade por meio das reflexões propostas por Agamben.

emoções por meio de expressões intelectuais, mas na possibilidade da prática do ato que gera a emoção.

Ademais, por criar uma síntese de elementos passados e presentes, internos e externos, a obra de arte se reveste de uma certa “universalidade”. O autor alerta ainda que não existem duas operações, uma que abarcaria a experiência interna e outra, a externa, mas uma só operação que sintetiza todas as experiências.

John Dewey afirma que é precisamente esse ato de transformação que consiste na definição formal da experiência estética, pois transforma a qualidade da emoção original em estética: “[...] a emoção é estética quando adere a um objeto formado por ato expressivo, no sentido no qual o ato de expressão foi definido” (DEWEY, 2010. p. 170). Por isso, também, a expressão, assim como sua construção, tanto designa seu resultado quanto sua realização.

Ao mesmo tempo, as obras de arte não estão distantes da vida em comunidade. Na realidade, consistem em sinais dessa vivência coletiva e também auxiliares na construção dessa vida. Na medida em que realiza seu ofício, a arte remodela a experiência da comunidade em direção a uma união e ordem maiores.

Um poema e um quadro expõem um material passado pelo alambique da experiência pessoal. Não têm precedentes na vida nem em um ser universal. Ainda assim, seu material provém do mundo público e por isso têm qualidades em comum com o material de outras experiências, ao passo que o produto desperta em outras pessoas novas percepções dos significados do mundo comum. As oposições entre individual e universal, subjetivo e objetivo, liberdade e ordem, com as quais os filósofos se têm regalado, não têm lugar no mundo da arte. A expressão como ato pessoal e a expressão como resultado objetivo estão organicamente ligadas (DEWEY, 2010, p. 180).

Para o autor, a obra de arte possui como qualidade singular, a capacidade de concentrar e esclarecer significados que se encontram dispersos nas experiências cotidianas. A arte procura nos emancipar exatamente do preconceito da imutabilidade dos valores dos objetos. Ao depurar os objetos de suas associações convencionais, a arte permite que suas qualidades essenciais se manifestem com vigor.

Nesta seara, o problema do “feio” nas artes se resolve, pois a classificação da feiúra se baseia nas associações comuns. No contexto das artes, o objeto qualificado como feio se transforma e adquire expressividade própria. Numa nova

situação, o feio contrasta com a expressividade e proporciona novas configurações, às vezes aguça a percepção, e outras, acrescenta profundidade. Além disso, fica evidente também que na Arte a contenção da emoção não significa sua repressão, mas sim, sua manufatura. Um acontecimento passa de um simples convite para ação e se torna um valor a ser percebido.

Outro problema solucionado, com a concepção da manifestação artística como a manipulação de experiências ordinárias, é a questão da técnica. O treinamento da coordenação motora permite uma percepção mais aguçada e intensa, pois controla os movimentos e a emoção do produtor de arte, incorpora significados e ao mesmo tempo os enquadra em ritmos harmônicos. No entanto, a técnica constitui um meio para se atingir determinado fim e não, a finalidade da Arte em si mesma.

Da mesma maneira, o autor alerta para a necessidade de treinamento do indivíduo que percebe a Arte, pois permite saber como ver e o que procurar, aprimorando as possíveis respostas para os estímulos estéticos. Dewey destaca a importância do desenvolvimento da coordenação motora para a educação estética. Contudo, faz-se necessário perceber também a importância do treinamento da própria percepção, por meio de sua prática e da contínua exposição a manifestações artísticas.

Os objetos artísticos acabam comunicando algo por causa da expressividade própria a obra de arte. John Dewey não afirma que a intenção do produtor de arte seja comunicar, mas que isso é uma consequência intrínseca ao seu trabalho, já que media a experiência estética de terceiros. Ainda assim, essa certeza não é algo que deva ser levada em consideração no processo criativo, para o autor, tendo em vista a necessidade de uma profunda convicção por parte do artista. A comunicabilidade não deve ser confundida com popularidade. A reação imediata do público deve receber uma indiferença necessária para que, seguro em sua convicção, o artista possa trabalhar para criar o público com o qual se comunique efetivamente – conforme já demonstrado por Tarkovski (2010).

Como linguagem, a Arte acaba por tratar também da relação entre o que é comunicado e como algo é comunicado. Nessa sequência, o autor trata do problema da conexão entre forma e substância no objeto artístico:

Quando um produto artístico é tomado como um produto de expressão do *eu*, e quando o eu é visto como algo completo e

autônomo, isoladamente, então, é claro, substância e forma separam-se. Aquilo de que se reveste uma revelação de si mesmo é, pela suposição subjacente, externo à coisa expressa. A externalidade persiste, independentemente de qual dos dois seja visto como forma ou substância. Está claro também que, *não* havendo expressão pessoal – a livre ação da individualidade –, o produto será, necessariamente, apenas um exemplo de uma espécie, faltando-lhe o frescor e a originalidade encontrados somente nas coisas que são individuais em si. Aí está um ponto pelo qual se pode abordar a relação entre forma e substância (DEWEY, 2010, p. 217).

O autor alerta que somente abstratamente pode-se fazer uma distinção entre forma e substância, pois a forma demonstra o modo de se contemplar o produto estético de tal maneira que a própria forma se torna o material para a experiência estética vivenciada pelo fruidor. A obra de arte consiste num material amoldado por uma substância estética. O autor também afirma que o “tema” não pode ser confundido com a substância de uma obra de arte, tendo em vista seu caráter documental, ligado ao evento ocasional que incitou, num primeiro momento, a transmutação da forma em substância estética.

Ademais, a obra de arte é criada todas as vezes em que é experimentada esteticamente. Para Dewey, as obras²⁷ que não conseguem manter essa contínua recriação e novidade seriam os objetos artísticos considerados “datados”. O produto estético pode e geralmente é incitado por alguma experiência ocasional, algo com espaço e tempo definidos. “Mas *aquilo* que foi evocado é uma substância formada de tal maneira que é capaz de penetrar nas experiências de terceiros, e de lhes permitir terem experiências próprias mais intensas e acabadas” (DEWEY, 2010, p. 220).

Já que os objetos são conhecidos pelos indivíduos por meio de suas formas, considerou-se que a forma consiste no elemento racional dos eventos mundanos. Assim, o autor afirma que a forma foi situada em oposição à matéria, elemento irracional e essencialmente caótico. Antagonicamente, a forma seria o elemento eterno do objeto, enquanto que a matéria, seu elemento mutável.

Essa distinção metafísica entre as duas se encarnou na filosofia que dominou o pensamento europeu durante séculos. Por causa disso, ainda afeta a filosofia estética da forma em relação à matéria. É a origem do preconceito que favorece a separação das duas,

²⁷ Nesses momentos, o autor acrescenta aspas ao termo para demonstrar que esse tipo de obra não poderia ser considerado uma verdadeira obra.

especialmente quando tal cisão se configura como a suposição de que a forma tem uma dignidade e uma estabilidade que faltam à matéria (DEWEY, 2010, p. 230).

O autor afirma que essa separação conceitual é nociva por causa da importância da integração das partes que compõem a manifestação artística. Não há superposição entre o formato e o projeto quando a forma é síntese de partes que trabalham conjuntamente para a consumação de uma experiência única. Por seu turno, o autor defende que o processo de contemplação se divide numa percepção imediata vivenciada por sensações e conexões primárias. Já num segundo momento, se atribui significado ao que foi percebido sensorialmente.

A experiência estética consiste exatamente nesse primeiro momento do processo de contemplação, enquanto que o segundo se refere à Arte. O fato de a experiência apresentar de imediato um estímulo sensorial significativo é o que permite que a arte manufature uma experiência estética. Deste modo, o efeito estético é inerente ao veículo da obra arte, o que explica a influência que o material exerce sobre a obra – produto do embate entre a expressividade do artista e a matéria. Para o autor, a fusão entre os meios e os fins é o que permite a qualidade estética, mais que isso, a separação destes seria o próprio inestético.

Ao mesmo tempo, Dewey demonstra que a experiência estética recria a acumulação contínua gerada pela tensão característica da experiência ordinária. A experiência corriqueira possui um caráter cumulativo e contínuo, diferente de uma sucessão de estímulos sensoriais transitórios. Entretanto, como a experiência estética é uma experiência completa em si mesma, pois apresenta uma consumação, o processo chega a um desfecho.

Ademais, o autor afirma que uma experiência instantânea é impossível biológica e psicologicamente, tendo em vista a necessidade do tempo para que o acúmulo de uma experiência contínua ocorra. Quando esse processo é parado por qualquer outro tipo de estímulo, o indivíduo fruidor começa a substituir a experiência estética que estava em processo de desenvolvimento por interpretações subjetivas. Nesse sentido, fica evidente para Dewey a necessidade de se deixar levar pelo processo de contemplação estética o que necessita de tempo e concentração por parte do indivíduo.

Para o autor, nem todo produto artístico é capaz de produzir uma experiência estética, nem um mesmo objeto artístico pode produzir, todas as vezes em que for

contemplado, uma experiência estética. A retenção e o cultivo desse tipo de experiência contribuem para o discernimento necessário à fase analítica do processo de contemplação. Nesse sentido, a contemplação e a prática estética são essenciais para a educação estética.

Ainda, John Dewey afirma que a percepção estética consiste numa liberação organizada de energia e, portanto, rítmica – tendo em vista a ordenação própria da natureza. Procurando definir o que entende por energia, discorre:

O termo “energia” foi usado muitas vezes nesta discussão. Talvez a insistência na ideia de energia, ligada às belas-artes, pareça despropositada a alguns. Mas há certos lugares-comuns que convém enunciar em relação à arte, a qual só pode ser inteligível se a realidade da energia se tornar central: sua capacidade de comover e instigar, de acalmar e tranquilizar. E, com certeza, ou o ritmo e o equilíbrio são características alheias à arte, ou a arte, graças ao papel fundamental deles, só é definível como uma organização de energias. Com respeito ao que a obra de arte faz para nós e por nós, só vejo duas alternativas: ou ela funciona porque uma essência transcendente (em geral chamada “beleza”) desce sobre a experiência de fora para dentro, ou o efeito estético se deve à singular transcrição da energia das coisas do mundo feita pela arte (DEWEY, 2010, p. 335).

Nesse momento, percebe-se que Dewey procura se afastar de uma concepção transcendental da Arte. Contudo, ao apresentar uma alternativa, acaba por não fugir da metafísica ao afirmar que o processo de criação artística ocorre por meio da “transcrição da energia das coisas do mundo” e a experiência estética por meio de um arrebatamento causado pela mesma energia em questão. Ademais, de fato, o autor não esclarece o que entende por energia. Em sua explicação, afirma que o efeito estético se deve à energia, mas essa energia parece consistir no próprio efeito estético de uma obra arte. Afirma ainda que a obra de arte não se confunde com o produto artístico, corroborando para a qualidade metafísica presente em sua proposição de experiência estética:

O *produto* da arte – templo, quadro, escultura, poema – não é o trabalho, a *obra* artística. A obra ocorre quando um ser humano coopera com o produto de tal modo que o resultado é uma experiência apreciada por suas propriedades libertadoras e ordeiras (DEWEY, 2010, p. 381).

Dewey critica uma metafísica da essência, considerada, por ele, ultrapassada e que utiliza a abstração como um fim em si mesmo. Para o autor, ao invés de

conceber uma definição como um sinal de rápida compreensão, a entende como realidade interna que faz com que a espécie seja mais importante que o indivíduo, o exemplar em si. Claramente, o autor possui divergências com relação à filosofia de Platão. Dewey afirma que a separação entre o mundo e organismo desenvolveu a concepção de que a qualidade estética não é algo intrínseco ao objeto contemplado, mas sim, foi projetada psicologicamente. O filósofo acredita que essa concepção é demasiadamente nefasta para a teoria estética, pois o estético consiste na exata fusão entre o objeto e o indivíduo.

O sensorio se afigura, tal como para Platão, uma sedução que afasta o homem do espiritual. Só é tolerado como um veículo pelo qual o ser humano pode ser levado a intuir a essência imaterial e não sensorial. Uma vez que a obra de arte é a impregnação de valores imaginativos no material sensorial, não conheço outro modo de criticar essa teoria senão dizendo que ela é uma metafísica fantasmagórica, irrelevante para a experiência estética real (DEWEY, 2010, p. 501).

Por seu turno, Dewey alega que os metafísicos contemporâneos que se afastaram dessa tradição conseguiram perceber que as essências se sustentam por si só e não necessitam de nenhum suporte, como a mente ou o espírito. Para autor, o principal problema consiste na compreensão de que a experiência estética não está localizada no próprio objeto estético, mas ao mesmo tempo, defende que essa experiência também não se confunde com este objeto. Por vezes, apresenta a experiência estética como uma entidade autônoma que adquire vida própria ao ser criada, não pertencendo nem ao objeto artístico, nem ao artista e nem ao fruidor; por outras vezes, afirma que a experiência estética somente se realiza quando um ser humano colabora com o objeto artístico.

Dewey realiza críticas ferrenhas ao que ele nomeia como metafísica da essência, que se relaciona com o pensamento platônico e que, no entendimento do autor, possui uma concepção demasiadamente abstrata e distante da realidade. Por sua vez, elogia os metafísicos contemporâneos que se distanciaram dessa compreensão. No intuito de tentar contribuir com tal querela, apresenta-se a concepção do pensamento como potência, construída por Agamben (2006), que acaba por retomar algumas das proposições de John Dewey.

4. AGAMBEN E A POTÊNCIA DO PENSAMENTO

A partir da metafísica aristotélica, Agamben (2006) explica a potência do pensamento. Para Aristóteles potência e ato se opõem e, ao mesmo tempo, se vinculam. Assim, Agamben se propõe a compreender o que significa o sintagma “eu posso”. O autor conclui que, para além de uma faculdade, a afirmação citada permite a experiência da potência mais do que qualquer outra.

Desse modo, o autor investiga, primeiramente, o que significa possuir uma faculdade. Tal exame parte do questionamento sobre a possibilidade, ou não, de se experimentar uma sensação, quando esta não está em curso. Ou seja, se é possível a existência de uma faculdade desvinculada da ação que a enseja.

No contexto cultural aristotélico, não se consideravam como faculdades de um indivíduo a vontade, a sensibilidade ou a inteligência – por exemplo, a palavra *aisthesis* nomeava uma ação. Nesse sentido, Agamben (2006, p. 14) questiona “[...] como pode existir, portanto, uma sensação na ausência de sensação, uma *aisthesis* no estado de anestesia?”.

Tal questionamento conduz, para o autor, ao que Aristóteles intitula *dynamis*, que condensa tanto o significado de possibilidade quanto o de potência. Por seu turno, a faculdade pressupõe uma separação da atividade original para sua apropriação pelo sujeito. O autor esclarece novamente (2006, p. 15): “[...] algo como uma ‘faculdade’ de sentir é distinta do sentir em ato, a fim de que isso possa ser referido propriamente a um sujeito”.

Assim, a partir do momento em que o sujeito possui uma técnica, esta não é modificada pela ação, mas significa potência que pode ou não ser exercida. Ainda, a realização do ato não exaure ou anula sua potência original. No sujeito que possui uma técnica, a potência se conserva no ato como a possibilidade de não ser ou fazer:

Se uma potência de não ser pertence originalmente a toda potência, será verdadeiramente potente apenas quem, no momento da passagem ao ato, não anulará simplesmente a própria potência de não, nem a deixará para trás em relação ao ato, mas fará com que ela passe integralmente nele como tal, isto é, poderá não-não passar ao ato (AGAMBEN, 2006, p. 26).

Desse modo, Agamben afirma que, para Aristóteles, a única potência que o interessa é aquela que se transfigura em ato sem uma alteração ou destruição, mais

que isso, que se conserva e se aperfeiçoa em si. O citado aperfeiçoamento é possível pela conservação da potência que permite, portanto, sua reflexão. A doação extrema à potência em si mesma consiste na potência do próprio pensamento. A partir de tal constatação, Agamben esclarece que há a necessidade de se repensar a relação entre a potência e o ato, o possível e o real – e, por conseguinte, no âmbito da estética, o ato criativo e a obra.

Nesse sentido, há a possibilidade de aperfeiçoamento por meio da reflexão sobre a potência conservada no ato criativo. No caminho contrário, é possível também o aperfeiçoamento por meio da reflexão sobre a potência conservada no ato da experiência estética. Para melhor visualização, apresenta-se o seguinte esquema:



Figura 5 - Esquema experiência estética. Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Tendo em vista que a experiência estética também consiste num ato, há, portanto, a possibilidade da conservação de sua potência quando esta não se exaure em sua atividade. O indivíduo que conquista a faculdade da experiência estética é aquele que mantém em si a possibilidade de realizar ou não o ato dessa experiência e quando o faz conserva sua potência, permitindo sua reflexão.

A partir da observação do esquema apresentado, também fica evidente a necessidade da prática da experiência estética para a possível conservação de sua potência e sua conseqüente reflexão, o que permite o aperfeiçoamento dessa faculdade. Dewey (2010) apresentou uma concepção análoga ao afirmar a necessidade de uma educação estética que se aprimora por meio da prática estética. Nessa perspectiva, a querela levantada por John Dewey se resolve e a afirmação do autor de que a experiência estética se localiza no próprio objeto de arte ou existe como uma entidade autônoma cai por terra, pois, desse modo, seria impossível a existência da experiência estética como potência, essa experiência só existiria em ato. Tal conclusão se aproxima do seguinte debate apresentado por Agamben:

É desse modo que Aristóteles responde, na *Metafísica*, à tese dos Megáricos, que afirmavam, aliás, não sem boas razões, que a potência existe apenas no ato (*energei mono dynastai, otan me energei ou dynastai* – 1046b, 29-30). Se isso fosse verdade, objeta Aristóteles, nós não poderíamos considerar arquiteto o arquiteto mesmo quando não constrói, nem chamar o médico de médico no momento em que ele não está exercitando a sua arte. Isto é, está em questão o *modo de ser* da potência, que *existe* na forma da *exis*, da soberania sobre uma privação. Há uma forma, uma presença daquilo que não é em ato, e essa presença privativa é a potência (AGAMBEN, 2006, p. 16).

Destaca-se que, apesar de John Dewey separar a vivência estética em dois momentos – um mais sensitivo e outro mais reflexivo – e localizar a experiência estética nesse primeiro momento, o autor admite a presença de conexões primárias nessa experiência estética imediata. Ademais, em vários momentos de sua reflexão, John Dewey refuta a ideia da experiência estética como uma experiência sensitiva ou intuitiva pura e simplesmente. Mas, ainda que esse fosse o entendimento do autor, Agamben demonstra que mesmo a percepção guarda potência e, por isso, consiste numa faculdade:

[...] isso significa que sentir ver é possível porque o princípio da visão existe tanto como potência de ver quanto como potência de não-ver, e esta última não é uma simples ausência, mas algo existente, a *exis* de uma privação (AGAMBEN, 2006, p. 19).

Nesse sentido, se a experiência estética não estivesse vinculada à ação do pensamento, mas somente ao objeto estético, ou existisse como uma entidade autônoma, a própria possibilidade criativa dessa experiência seria impossível, pois ela não poderia se constituir como uma faculdade.

Por seu turno, o consumo inconsciente de uma obra de arte pelo público, com o intuito do puro entretenimento, acarreta no simples exaurimento da potência da experiência estética em seu próprio ato. Além de constituir na impossibilidade do aperfeiçoamento por meio da reflexão desse pensamento, já que não há sequer pensamento. A experiência estética se esvazia em seu próprio ato e a potência do pensamento se perde, não permitindo que haja a separação necessária para o desenvolvimento de uma faculdade.

Como já comentado nessa pesquisa, Dewey compreende que existem processos de amortecimento – como o nomeado por Bauman (2014) de adiaforização – e compreende ainda que a Arte se torna atraente exatamente por significar uma interrupção nessa monotonia mental e sensorial (DEWEY, 2010. p.

451). Para o autor é o interesse vital que orienta tanto a manufatura artística, quanto a observação e interpretação estética. Desse modo, depreende-se que o processo de interrupção da amortização só pode ser deflagrado por uma obra de arte que desperte um interesse vital no observador e seja, também, fruto de um interesse vital por parte do produtor – ou seja, que estejam afinadas com questões ontológicas, conforme Tarkovski (2010).

Nessa perspectiva, uma produção manufaturada para suprir uma demanda mercadológica dificilmente despertará o interesse genuíno do observador a ponto de permitir uma experiência estética. Contudo, ainda se faz necessário compreender o que Dewey entende por metafísica da essência, considerada por ele, ultrapassada e limitante. O autor, assim como tantos outros, critica duramente a interpretação realizada por Platão sobre a produção e a experiência estéticas. Desse modo, no capítulo seguinte, pretende-se apresentar uma possível concepção estética platônica e as críticas destinadas a esse pensamento.

CAPÍTULO III – A RELAÇÃO INSTITUCIONAL

5. A CONCEPÇÃO ESTÉTICA PLATÔNICA

Ariano Suassuna (2011) foi um dos pensadores que tentou definir a concepção estética de Platão. O autor explica que, para Platão, a beleza material vincula-se à quantidade de *comunicação* que determinado ente estabelece com a beleza Absoluta, “pura, imutável e eterna”, existente “no mundo suprassensível das Ideias” (SUASSUNA, 2011, p. 43). O autor destaca que a concepção estética de Platão é subordinada a sua visão de mundo – visão esta, profundamente metafísica, que divide a realidade em dois polos e em substratos de comunicação entre esses polos.

Entretanto, a noção de *participação*²⁸ se mostra mais compatível com a teoria platônica e melhor define o processo que vincula a Forma ao simulacro existente no mundo sensível. A ideia de *comunicação*, proposta por Suassuna, pressupõe no mínimo dois interlocutores, o que não se coaduna com debates como o seguinte:

Então, parece-te que a forma inteira, sendo *uma*, está em cada uma das múltiplas coisas? Ou como seria?
 Mas o que impede, Parmênides, disse Sócrates, <que ela esteja>?
 Então, sendo *uma* e a mesma, estará, inteira, simultaneamente, em coisas que são múltiplas e separadas, e, assim, ela estaria separada de si mesma.
 Não estaria, disse ele, se, pelo menos, como o dia, <que>, sendo *um* e o mesmo, está em muitos lugares simultaneamente e nem por isso está ele mesmo separado de si mesmo, se assim também cada uma das formas fosse *uma* e a mesma, <estando> simultaneamente em todas as coisas” (PLATÃO, *Parmênides*, p. 131, a 9-b 7).

A noção de *comunicação* proposta por Suassuna impede que se examine como a unidade, mesmo sendo una, participa ao mesmo tempo, do múltiplo por meio de seu simulacro, pois pressupõe um emissor e um receptor para uma mensagem. Destaca-se ainda, que Suassuna define o absoluto como puro, imutável e eterno – ou seja, Uno, se seguirmos o debate proposto em *Parmênides* – mas utiliza o termo *comunicação* para definir o processo de participação nesse mesmo Uno.

²⁸ Janaway também utiliza o termo “to participate” para se referir ao mesmo processo.

É interessante notar que ocorre um debate paralelo ao supracitado no que se refere à experiência estética, tendo em vista a noção de passividade ou atividade atribuída ao espectador ou público de Arte. Se a experiência estética é compreendida como um ato de comunicação, se pressupõe uma posição passiva do espectador, que recebe a mensagem apresentada pelo produtor de Arte. Por sua vez, se a concepção da experiência estética perpassa a noção de participação, é possível uma experiência estética como o fruto de um relacionamento entre o arcabouço intelectual e sensível do espectador e a proposta de experiência estética – presente no objeto artístico e criada pelo artista. Ademais, como já demonstrado por Tarkovski (2010), a experiência estética consiste na participação do universal por meio do individual.

De acordo com a concepção platônica, a Beleza é uma essência superior, que existe junto ao Bem e à Verdade no mundo das Ideias. Ariano Suassuna despende especial atenção ao processo de reminiscência proposto por Platão, pois este conceito explica a inevitável atração que a beleza exerce sobre os seres. Tendo em vista a eternidade da alma e seu contato anterior com a Beleza Absoluta, a alma busca incessantemente um novo contato com o Bem, a Verdade e a Beleza.

Para Suassuna, *O Banquete* e *Fedro* são os diálogos platônicos que mais fazem referência à Beleza:

No primeiro, o chamado “discurso de Sócrates” explica, quase que de modo definitivo, a teoria platônica da Beleza. Valendo-se do famoso mito da “parelha alada”, Platão aconselha a seus discípulos o *caminho místico*, como o único apto a elevar os homens das coisas sensíveis e grosseiras até o mundo das Ideias. Para Platão, o caminho da alma que se quer elevar, é o amor. Isto porque os seres humanos eram, a princípio, andróginos, machos e fêmeas ao mesmo tempo. Separados, em duas metades, cada alma vive procurando encontrar sua parelha (SUASSUNA, 2011, p. 45).

O autor afirma que é por meio do “discurso de Sócrates” que se conhece o mito da parelha alada e se compreende quase que definitivamente a teoria de Platão sobre a Beleza, no diálogo *O Banquete*. Contudo, o autor certamente fez uma pequena confusão com os nomes dos diálogos, pois no *Banquete*, Sócrates profere seu discurso em louvor a Eros por intermédio das palavras de Diotima, uma mulher sábia de Mantineia, e a teoria da “parelha alada” é apresentada no diálogo *Fedro*. Ademais, nota-se que Suassuna confere demasiada importância ao discurso

proferido por Aristófanes em *O Banquete*. Tendo em vista que este personagem é um comediógrafo, seu discurso guarda, no mínimo, a possibilidade de uma piada.

Além disso, o mito da parelha alada não se refere ao par de machos e fêmeas produzidos a partir da fragmentação de um ser andrógino original, mas serve para explicar a composição da alma humana, que possui um cavalo de origem nobre e outro de caráter contrário, conforme o seguinte discurso, presente em *Fedro*:

[...] a alma pode comparar-se a não sei que força activa e natural que unisse um carro a uma parelha de cavalos alados conduzidos por um cocheiro. Os cavalos dos deuses são de boa raça, mas os dos outros seres são mestiços. Quanto a nós, somos os cocheiros de uma atrelagem puxada por dois cavalos, sendo um belo e bom, de boa raça, e sendo o outro precisamente o contrário, de natureza oposta. De onde provém a dificuldade que há em conduzirmos o nosso próprio carro (PLATÃO, *Fedro*, 2000, p. 246 a 9-b 7).

Não obstante, os diálogos destacados por Suassuna realmente possuem trechos relevantes para a investigação sobre o Belo. Diotima explica que o Bem “[...] consiste, concretamente, em gerar no Belo, tanto no que respeita ao corpo como à alma” (PLATÃO, *Banquete*, p. 206 b 8-10) e, posteriormente, esclarece que o Belo é aquilo que se harmoniza com o divino. O parto do Bem no Belo difere e muito, se ocorre por meio da alma ou do corpo. Tendo em vista toda a teoria platônica e a ideia de reminiscência, somente a alma poderia parir o Bem no Belo.

Outros, que são fecundos segundo a alma... Pois não tenhas dúvida, há homens cuja alma possui uma fecundidade ainda superior à do corpo em criar e produzir o que a ela compete (e o que lhe compete afinal, gerar, senão a sabedoria e as demais formas de virtude?) – E entre esses tais se contam não apenas todos os poetas criadores de obras, como ainda, no domínio da técnica, todos os artífices reconhecidamente dotados de espírito inventivo (PLATÃO, *Banquete*, p. 209 a 1-7).

Para Platão, existem diferentes graus de sabedoria. Mais adiante, Diotima complementa que para perceber o Belo absoluto é necessário empreender um processo de conhecimento evolutivo. Num primeiro momento, se conhece o belo pertencente a um corpo somente, depois, a dois corpos e, posteriormente, a todos os corpos. Num segundo momento, apreende-se o belo de costume e, posteriormente, o adquirido pelo aprendizado. Por fim, realiza-se o estudo particular do belo e, assim, é possível apreciar o Belo absoluto.

O belo evidente, ou melhor, o “[...] da infecta carne humana, das cores e de tantas outras insignificâncias votadas à morte” (PLATÃO, *Banquete*, p. 211 d 12-13), é somente um passo para se alcançar o Belo em si, puro, o verdadeiro Belo. Desse contexto, depreende-se que, para Platão, a Arte pode no máximo ser um degrau para uma marcha em busca do verdadeiro Belo – que se atinge, mais precisamente, com o exercício da Filosofia. Portanto, a percepção estética ainda seria algo muito aquém da verdade, insistir nesse caminho poderia até desviar o foco que deve ser mantido na Filosofia. No diálogo *Fedro*, tal ideia é corroborada:

Quanto à Beleza – conforme já disse – ela sobressaía entre todas as ideias puras a que nos referimos. Depois que viemos para esta existência, é ainda ela que ofusca todas as coisas com o seu brilho, pois a visão é de facto o mais subtil dos nossos sentidos, embora não possa aperceber-se da Sabedoria! Que veementes amores não despertaria se nos oferecesse uma visão nítida daquelas imagens que poderíamos ver para além do céu! Somente a Beleza tem a ventura de ser mais perceptível e cativante! Quem não foi recentemente iniciado ou quem se deixou corromper não pode erguer-se à contemplação da Beleza total, apenas lhe sendo permitido conhecer o que nesta existência se chama o Belo e a que não pode adorar. Diversamente, tendo-se entregue ao prazer, procede como um quadrúpede [...] (PLATÃO, 2003, *Fedro*, p. 250 d 1-e 6).

Apesar de se referir à beleza sensual, o trecho condensa a posição de Platão em relação à beleza mundana e a absoluta – representa, portanto, a concepção estética platônica. Para Platão, a relação mundana com a beleza só pode ser encarada como algo positivo se esta conduzir a uma busca da Beleza em si – que passa, necessariamente, pela persecução (ou melhor, reminiscência) do conhecimento e da sabedoria; e por conseguinte, consiste na prática da Filosofia.

Vale ressaltar a concepção platônica de Beleza Absoluta e a importância conferida, pelo filósofo, ao conceito:

Existe uma identificação final entre a Verdade, a Beleza e o Bem, que são faces diferentes do mesmo Ser divino. Daí a fórmula platônica que ficou famosa: 'A Beleza é o brilho ou esplendor da Verdade (SUASSUNA, 2011, p. 47).

É bastante interessante também a correlação que Suassuna estabelece entre os bens a serem fruídos e os a serem conhecidos. Ambos produzem deleite e arrebatamento, mas os primeiros se referem à Beleza, e os segundos, à Verdade – faces da mesma unidade absoluta e eterna do Ser em si.

Por seu turno, na coletânea *O Belo Autônomo* (2015), Rodrigo Duarte selecionou a passagem de *A República* na qual ocorre o polêmico expurgo do poeta da cidade idealizada por Platão, como um trecho representativo do pensamento estético do filósofo. O organizador comenta que o tema principal do trecho gira em torno da possibilidade, e consequências, de uma completa autonomia²⁹ da Arte em relação à ética e à política.

O debate acaba por tocar na essência da teoria platônica, já que o filósofo condena um tipo de arte (e não, toda a Arte), pois compreende a beleza como um passo na direção do conhecimento da Verdade.

Desse modo, a beleza do estilo, a harmonia, a graça e o ritmo decorrem da simplicidade da alma, não no sentido com que eufemisticamente designamos a tolice, mas no verdadeiro, do caráter ornado de beleza e bondade (PLATÃO. *Rep.*, III 400 e 1-4 *apud* DUARTE, 2015. p. 25).

Platão condena a arte que se entrega ao prazer desregrado ou imita a baixeza. Enquanto a arte se mantiver na busca pelo Belo Absoluto – e por conseguinte, pela Verdade e pelo Bem – será considerada, por Platão, uma influência, mesmo que sensorial, positiva. Contudo, quando o interesse pelo estético ultrapassa a busca pela Verdade e passa a se entregar sem pudores ao prazer, há um obstáculo ao exercício da Filosofia. Já a imitação da baixeza em nada contribui para a elevação da alma necessária ao encontro com o Bem e o Belo, por isso, também pode ser considerada um obstáculo à Filosofia.

O que pode explicar essa aparente contradição é o fato de a crítica platônica visar não simplesmente qualquer forma de produção artística, mas, em primeiro lugar, o ofício duvidoso daquele tipo de artista que, por não ter acesso à esfera da verdade, trabalha como ilusionista e criador de meros fantasmas e, praticando esta “arte”, pretende fazer se passar por sábio e educador competente do povo (HAMM, 2014, p. 57).

Pior, para Platão, a imitação baixeza pode até fomentar a imoralidade, desenvolvendo o caminho contrário à busca da Verdade, do Bem e do Belo absolutos.

²⁹ Vale ressaltar que o título da coletânea de Duarte faz referência à concepção do organizador de que a autonomia da arte significou sua ascensão.

Cheia delas está a pintura e todos os trabalhos dessa natureza, a arte do tecelão, a do bordador e a do arquiteto, bem como a manufatura de objetos em geral, a estrutura dos corpos e o conjunto das plantas: em tudo se nota proporção ou desgraciosidade. A falta de graça, de ritmo ou de harmonia é parente próxima da linguagem viciosa e dos maus costumes, assim como seus contrários o são das qualidades opostas: a ponderação e a retidão de conduta; irmãs e cópias fiéis (PLATÃO. *República*, III 401 a *apud* DUARTE, 2015. p. 25).

Em seu artigo, o comentador Christian Viktor Hamm³⁰ (2014) pretende compreender a aparente contradição entre a crítica realizada com veemência, por Platão, à arte mimética e a utilização do gênero literário para a propagação de sua doutrina. O autor também conclui que a crítica realizada por Platão não é voltada a todo tipo de arte, mas somente àquela que se afasta da busca pela Verdade em si.

Contudo, é fundamental destacar que a importância dada pela teoria platônica ao diálogo, a crítica realizada pelo filósofo à fixação do pensamento em textos escritos e a ausência de diálogos com falas do próprio Platão tornam praticamente impossível afirmar com veemência a concepção platônica sobre qualquer coisa que seja. Faz-se necessário sempre lembrar que os textos de Platão são eminentemente ficcionais. Sobre esta pauta, Raphael Foshay³¹ (2009) realiza uma interessante interpretação sobre a opção literária de Platão ao apresentar sua doutrina filosófica:

Precisamente porque Sócrates e os outros personagens dos diálogos são históricos e reais, e ainda são retratados de forma fictícia nos diálogos, Platão pode ser interpretado por fundamentar sua representação da filosofia na história, mas ao mesmo tempo por elevá-la ao nível imaginativo, para indicar uma cena imaginária da filosofia. Implica que a filosofia, por sua própria definição para Platão, é uma busca imaginativa de um ideal, que só pode, com grande dificuldade e talvez apenas imperfeitamente – e de fato não é de modo algum para o próprio Platão em suas próprias tentativas históricas fracassadas – ser concretizada na realidade (FOSHAY, 2009, p. 6, tradução nossa).

Por seu turno, Hamm explica que Platão foi o primeiro filósofo a inserir o Belo entre as já consagradas áreas de investigação filosóficas, como o Bem e a Verdade, profundamente analisados por Sócrates e pelos pré-socráticos, respectivamente. Hamm destaca que o conceito de Belo como categoria de investigação filosófica já existia, mas foi em Platão que tal definição adquiriu um *status* superior. Entre o Bem e a Verdade, o Belo é única categoria de investigação filosófica que pode ser

³⁰ [?–]
³¹ [?–]

atingida pela percepção, e por isso, consiste num primeiro passo em direção à busca do verdadeiro conhecimento proposto por Platão.

Apesar disso, de ter elevado o status do Belo à posição do Bem e da Verdade em seu sistema metafísico, Platão foi criticado exatamente por sua concepção estética, na qual a Arte deve estar diretamente atrelada à ética e à política. Nesse rumo, Anne Cauquelin (2005) traz a contribuição de Friedrich Nietzsche, com a obra *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* (2007). A autora afirma que Nietzsche atribui ao personagem Sócrates a responsabilidade pelo fim de um tipo de arte ingênua, atrelada ao gênio grego: a tragédia. Deste modo, com Sócrates (via Platão), há uma nova ordenação da arte, que a submete ao racional e ao discurso.

5.1. O CONTRAPONTO

Na obra supracitada, Nietzsche (2007) explica que o desenvolvimento da Arte depende de um processo dialético entre duas forças opostas, representado pela relação entre as duas figuras divinas gregas da arte: Apolo e Dionísio. O primeiro corresponde à força de figuração plástica e o segundo, à não figurada arte da música.

Para o filósofo, Apolo é a representação divina do *principium individuationis*, que carrega consigo a sabedoria da aparência, da beleza e do prazer. Já a força dionisíaca traz a possibilidade de reconciliação com o Uno-primordial, revelada pela vivência da embriaguez. Quando há uma exacerbação do elemento apolíneo, há a valorização excessiva da individuação e, portanto, suas fronteiras. O ser helênico traduz essa limitação no termo *medida* e no necessário auto-conhecimento para descobrir a justa medida de si. A influência dionisíaca revela-se como o *desmedido*, a contradição e o prazer da dor, nascido no seio do natural. A tragédia ática seria a arte que com maior perfeição materializou esta dualidade.

O contraste entre essa autêntica verdade da natureza e a mentira da civilização a portar-se como a única realidade é parecido ao que existe entre o eterno cerne das coisas, a coisa em si, e o conjunto do mundo fenomenal; e assim como a tragédia, com o seu consolo metafísico, aponta para a vida perene daquele cerne da existência, apesar da incessante destruição das aparências, do mesmo modo o simbolismo do coro satírico já exprime em um símile a relação primordial entre coisa em si e fenômeno (NIETZSCHE, 2007, p. 38).

Nietzsche realiza, portanto, uma comparação entre diversas imagens teóricas que representam a relação entre o Uno e o múltiplo: natureza e civilização, a coisa em si e o mundo fenomenal, o coro satírico e os demais personagens da tragédia grega. Apesar de não citado nominalmente, é evidente a inspiração platônica para a concepção metafísica apresentada.

Contudo, posteriormente, Nietzsche inicia sua crítica (2007, p. 78):

[...] devemos agora nos acercar mais da essência do *socratismo estético*, cuja suprema lei soa mais ou menos assim: 'Tudo deve ser inteligível para ser belo', como sentença paralela à sentença socrática: 'Só o sabedor é virtuoso'.

Nietzsche afirma que Sócrates, com sua supervalorização do conhecimento racional, acabou por intensificar o lado apolíneo da arte e, junto com Eurípedes, o poeta, sepultou a verdadeira tragédia grega. Nesse sentido, Platão teria sido um profanador da Arte, ao retirá-la da esfera divina e devolvê-la ao livre uso humano, por meio do enaltecimento excessivo do seu aspecto racional e utilitário na busca pelo conhecimento – ou seja, sua qualidade fundamentalmente humana.

Cauquelin (2005) defende que realmente há, em certo sentido, uma fundação da Arte com Platão. Se, por um lado, o racionalismo do personagem Sócrates teria se transformado no cientificismo da sociedade moderna. Por outro lado, a filosofia passa a abarcar também a arte, por meio da tríade platônica: o Belo, o Bem e a Verdade. Há, portanto, a fundação de um discurso teórico, ou filosófico, a respeito do belo e de sua materialização por meio da arte.

A autora também afirma que, para Platão, o belo pode ser o início de uma busca pelo princípio que governa o cosmos. Contudo, é necessário que uma busca deva existir, do contrário o belo se perde no mundo sensível e cumpre, somente, sua função de deleite.

Se a arte vale alguma coisa, é talvez apenas na medida em que percorre a via da *dianóia* (ou inteligência que atravessa) e permite desvendar nos seres e nas coisas uma ponta de inteligibilidade. Um belo corpo, uma bela coisa, uma bela imagem podem dar o impulso necessário à busca do princípio que governa o universo. Mas em si esse germe nada é caso não seja seguido de uma 'busca' da verdade, do bem e do belo, as *formas* ou *Ideias* que são a fonte e ao mesmo tempo o fim de toda presença no mundo (CAUQUELIN, 2005. p. 31).

Platão destaca em diversas passagens que a busca pela Verdade não pode ser realizada somente pelo público da arte, mas também pelo artista, e este deve ser preterido em relação ao artista que não possui essa busca como um horizonte para sua produção estética. “(...) só devemos procurar os artistas felizmente dotados e capazes de descobrir por toda a parte o rastro do belo e do gracioso” (PLATÃO. *Rep.*, III, 401 c 4-6). Platão defende a mesma necessidade ontológica para a Arte levantada por Tarkovski (2010) no início da pesquisa.

Destaca-se ainda que, para Platão, essa busca não ocorre se o artista submete a qualificação de sua obra à popularidade – do mesmo modo que foi demonstrado por Bauman (2013).

Ora, afigura-se-te que há alguma diferença entre este homem e aquele que supõe que a ciência consiste em conhecer a fúria e os prazeres da multidão em assembleia de gente de toda a espécie, quer seja em pintura, em música ou em política? Que, se uma pessoa comparecer perante esses para lhe mostrar um poema, ou qualquer outro produto da sua arte ou um serviço a prestar à cidade, e se submetesse ao juízo dessa multidão para além do que é necessário, a chamada necessidade de Diomedes fá-lo-á proceder de acordo com os gostos deles. De que isso seja verdadeiramente bom e belo, alguma vez já ouviste a alguém do grupo fornecer uma razão que não seja ridícula? (PLATÃO, 2012, *Rep.*, VI, 493 d).

E mais adiante:

É evidente desde logo que o poeta imitador não nasceu com inclinação para essa disposição de alma [racional], nem a sua arte foi moldada para lhe agradar, se quiser ser apreciado pela multidão, mas sim com tendência para o carácter arrebatado e variado, devido à facilidade que há em o imitar (PLATÃO, 2012, *Rep.*, X, 605 a 2-6).

A discussão em torno do gosto ou popularidade está no cerne da questão debatida em *Filebo*, tendo em vista que o diálogo trata do Prazer. No texto, Sócrates afirma que o prazer e a dor são elementos relacionais, assim como o calor e o frio, por isso, não podem ser bons em si, ainda que eventualmente aceitem a natureza do bom. Ademais, o filósofo esclarece que existem duas classes de prazeres: os puros e os mesclados à dor. Os prazeres verdadeiros nascem das belas cores, configurações³², sons e cheiros, são considerados puros, pois, sua carência não é

³² Contudo, Sócrates esclarece que a beleza de configuração não se refere à beleza de animais ou pinturas, que guardam somente belezas relativas; mas às figuras que traduzem a beleza perpétua e absoluta, como a linha reta, o círculo, a superfície e figuras sólidas formadas com compassos e régua.

sentida e sua fruição é ausente de dor associada. O prazer do conhecimento está incluído na classe dos prazeres puros, pois sua carência não é sentida dolorosamente. Entretanto, posteriormente, Sócrates explica que existe a maneira do vulgo se relacionar com o conhecimento e a dos filósofos. Os segundos se ocupam com o ser e com o que é sempre idêntico. Por seu turno, o vulgo se dedica ao que é mutável e insiste em opiniões. De qualquer maneira, como conceber o idêntico, se não por meio do mutável.

Apesar disso, Sócrates admite que é útil o cultivo de todas as artes, bastando que seja respeitada a justa medida entre o prazer e o conhecimento ao longo da vida. Assim, tem-se novamente a tríade platônica representada, em vista de que a proporção e a justa medida são elementos identificados com a natureza do belo.

Bem, se não somos capazes de capturar o bem com uma única forma, vamos apreendê-lo com três – beleza, proporção e verdade. E afirmaremos que, na suposição de serem os três apenas um, não estaríamos errados em responsabilizá-lo por tudo o que há na mistura, uma vez que, sendo ele bom, torna também boa a própria mistura (PLATÃO, 2012, *Filebo*, p. 65 a 1-6).

Sócrates, nesse trecho, esclarece o papel exercido pelo Belo, no relacionamento com o Bem e a Verdade, no Ser Absoluto, uno e imutável. O belo representa a ideia da *justa medida* tão cara para o pensamento platônico e grego, como já citado por Nietzsche.

Entretanto, apesar da aproximação evidente entre o belo e a Arte, Christopher Janaway (2003) aconselha certa prudência:

Minha interpretação de Platão difere de vários outros. Existem aqueles que argumentam que realmente, no fundo, Platão não se opõe às artes – ele se opõe à pseudo-arte, ao uso indevido da arte, à má arte, à má em oposição a boa *mimēsis*, ou qualquer outra coisa, mas realmente significa que a arte poderia (pelo menos) ser uma coisa boa. Eu acho que essa maneira de interpretar Platão, às vezes nascida do pensamento positivo e do anacronismo, está em grande parte errada. Platão é sensível às artes e muitas vezes respeitoso com elas; ele está disposto a conceder valor instrumental a algumas formas de arte na sociedade e a considerar a harmonia, a forma e a proporção como profundamente educativas para a psique humana. Mas não há teoria platônica que proclama "boa arte" *per se*, como o mundo moderno pensa, intrinsecamente importante e boa (JANAWAY, 2003, p. 8, tradução nossa).

Para o autor, Platão não possui nenhum conceito que corresponda ao termo estética, apesar de o filósofo reconhecer a existência da beleza. Algumas coisas seriam consideradas belas por nos causarem prazer, por meio da visão e audição, sem nenhum benefício particular, o que consiste, para o autor, na valoração estética. De acordo com Janaway, Platão até reconhece que algumas pessoas podem valorizar as artes por serem coisas boas, que nos causam grande prazer. No entanto, para o autor, mesmo com uma concepção explícita de estética, não seria fácil convencer Platão de que as artes teriam algum valor em si.

Ademais, Janaway entende que nem todos os objetos estéticos são produtos da arte. Além de acreditar que a análise estética não revela qualquer pertinência aos interesses teóricos platônicos. Para o autor, Platão percebe os encantos do belo, mas nunca o colocará no mesmo patamar de importância da persecução da verdade ou da investigação de como se tornar um bom ser humano.

Ainda, Janaway acredita que, em seu período médio, a filosofia platônica reduz qualquer objeto belo a uma importância secundária. O autor defende que, em *O Banquete*, o Belo em si, absoluto e imutável se torna um valor supremo e o último objeto do amor. Este Belo absoluto seria uma Forma, compartilhada imperfeitamente entre muitas coisas perceptíveis, mas ele mesmo imperceptível e acessível somente por meio do puro pensamento. Um objeto de conhecimento supremo e arquetipo para todos os valores genuínos, análogo à Forma do Bem que é o maior objetivo do filósofo em *A República*. Ainda assim, para o autor, há pouca razão para se acreditar que o Belo em si tenha alguma coisa a ver com as artes.

Janaway também alerta para um equívoco que alguns pesquisadores da estética cometem continuamente: tratar a questão da *technē* como o conceito central da filosofia platônica para a arte. O autor considera um engano acolher a teoria que define a *technē*, para depois dividir as artes (*technai*) em várias classes e subclasses, às quais se aplica o que é empregado na *technē* como um todo.

Nós procuramos no “Íon”, onde o sucesso artístico da poesia (como poderíamos chamá-lo) deriva da inspiração, e mencionamos a “Apologia”, onde Sócrates se queixa de que os poetas não podem explicar sobre o que escreveram. No “Górgias”, como veremos, à tragédia e alguns tipos de música são explicitamente negados o status de *technē*. A tendência culmina no Livro 10 da “República”, onde se argumenta que os poetas não têm conhecimento e onde eles são contrastados desfavoravelmente com artesãos comuns. Seria fantasioso tratar todas essas passagens como aberrações de algum sistema preconcebido de classificação em que a poesia é

nitidamente subordinada ao conceito de *technē* (JANAWAY, 2003. p. 37).

Platão complica ainda mais a questão ao acrescentar um elemento moral ao conceito de *technē*, pois para o filósofo a obtenção ou transmissão da excelência humana depende da possessão de algum tipo de *expertise* genuína. Platão em *Górgias* (2011) apresenta a noção de *bajulação*, que guia a produção da retórica e da poesia por meio de elementos baseados na popularidade e, por conseguinte, no prazer. Nesse sentido, a *bajulação* não poderia possuir real conhecimento, como possui a *technē*, mas se pautaria por procedimentos de suposição.

Assim, Platão acaba por dividir em polos opostos a persecução do prazer e do bem, em que o primeiro dependeria da *bajulação* e o segundo, do conhecimento. Christopher Janaway defende que a dicotomia criada por Platão falsifica uma exclusão mútua, pois almejar o prazer não descarta a possibilidade da apreensão do que é bom. Contudo, Janaway afirma que a conclusão platônica não significa uma condenação das artes em geral.

Mais adiante, o autor afirma que Platão reconhece que as artes produzem prazeres estéticos, mas isso não significa o reconhecimento de um papel proeminente no que há de melhor na vida humana. E, finalmente, esclarece sua posição ao apresentar a metáfora da planta que possui um odor agradável, mas é venenosa. O odor agradável por si não consiste numa coisa ruim, no entanto, o fato de ser uma planta com um odor agradável e venenosa representa o problema.

Para o autor, a questão é dissecada com maior acuidade em *A República*, obra em que Platão defende a instrução por meio da arte, conquanto que esta imite somente o Bem.

Existe uma relação entre o caráter (*ēthos*) da alma e a fala, ritmo, harmonia e forma que ocorrem nas artes. Platão chama essa relação variadamente de semelhança, parentesco, seguimento ou consequência, ou *mimēsis*. Boa forma ou graça resulta espontaneamente de uma alma bem formada. Mas a boa forma estilística da poesia e das artes visuais, que é uma semelhança do bom caráter da alma, também pode impressionar a alma pela habituação. Ao exercer graciosidade nas artes e consumir produtos bem formados, a alma de alguém se torna assimilada a eles e, como eles são uma *mimēma* do bom caráter, a alma de alguém se torna mais como uma boa alma.

Então, Platão tem um papel para os artistas que é positivo e profundo ao mesmo tempo (JANAWAY, 2003, p. 104, tradução nossa).

Logo na introdução de seu trabalho, o autor afirma que sua interpretação de Platão difere de muitos outros pesquisadores, os quais defendem que Platão não se opõe às artes em geral, mas à pseudo-arte, ao uso errôneo da arte, à má arte – no sentido de oposição à boa *mimēsis* – ou ainda, que, no mínimo Platão considera a arte como uma boa coisa. Em *A República*, Platão não faz referência somente ao ensino dos elementos geométricos ou fundamentais da arte, mas sim, à música que na acepção grega da palavra, possui um sentido bastante amplo. Ainda, Platão não condena a ficção em si, mas simplesmente, a imitação do que é ruim – ou o que a imitação de uma pluralidade pode significar para o conhecimento especializado, tão caro para o filósofo. Por fim, como o próprio Janaway afirma, Platão apresenta um importante papel para o artista na República que é ao mesmo tempo positivo e profundo³³.

O debate levantado por Platão, em *A República*, se mostra mais frutífero para a visão moderna se analisado pelo viés da autonomia da Arte em relação à ética. Realmente, como o próprio Janaway afirma em sua introdução, não existe nenhuma teoria platônica que proclame a boa arte por si, intrinsecamente importante e boa (até porque, isso seria esperar uma ação quase profética de Platão, já que o filósofo lidaria com conceitos fundamentalmente modernos). Atribuir a existência de uma concepção estética platônica é reconhecer que a arte foi pensada e debatida pelo filósofo, que suas concepções contribuem até hoje para o debate que envolve o papel da Arte e da estética na atualidade. Mas é evidente, a necessidade de se manter em mente a diferença entre os significados dos conceitos para as diferentes épocas.

Apesar de Platão defender uma necessária imersão na boa cultura para a educação eficiente, o filósofo não trata da mesma maneira todas as artes e possui uma postura mais reticente em relação à poesia e à pintura, mais especificamente. O pintor seria um *mimētēs*, alguém que consegue apresentar uma das possíveis aparências de um objeto ordinário – a metáfora do carregador de espelho é a que melhor se coaduna com a explicação apresentada.

A partir de tal concepção, existe um longo debate em torno da possibilidade ou não do pintor conseguir representar as Formas (ou seja, as ideias platônicas). Janaway defende que, segundo Platão, a pintura somente poderia representar

³³ Para tal afirmação, Janaway referencia a passagem 401c4-d3, de *A República*, que cita a influência positiva e necessária do bom artista na educação dos jovens.

objetos ordinários. Existe, contudo, o grupo de pesquisadores que defende a possibilidade da representação das Formas. E há ainda outra corrente que critica Platão por ter ignorado a questão³⁴.

Apesar do tom de crítica, a corrente que defende que Platão teria ignorado a pauta se mostra a mais coerente, tendo em vista que o filósofo foi contemporâneo da chamada “revolução da arte grega”. Ernst Gombrich³⁵ (2012) explica que foi um pouco antes de 500 a.C. que o pintor grego realizou a grande façanha de descobrir o *escorço*, pois até aquele momento a arte não se atinha a um método naturalista de representação.

A postura de Platão em relação ao artista pictórico pode até ser compreendida como uma reação à revolução estética em que se encontrava. Conforme se depreende do seguinte trecho elogioso à norma egípcia da época, no que se refere à educação musical e a recreação:

Só de ouvir, causa admiração. Ao que parece, desde a mais remota antiguidade, eles chegaram à compreensão daquilo que dissemos há pouco: que os jovens precisam habituar-se à prática de maneios graciosos e de belas canções. Depois de haverem regulado essa parte, exporão nos templos os modelos do que deverá ser imitado e a maneira de fazê-lo, proibindo aos pintores e demais artistas que se ocupam com figuras e outras obras introduzir inovações nesse domínio ou excogitar modificações no que receberam dos antepassados, proibição que tanto abrange as formas como tudo o que se relaciona com a mímica. Se fordes investigar, encontrareis por lá pinturas e esculturas que datam de dez mil anos – não falo figuradamente, pois são, de fato, dez mil anos – nem mais belas nem mais feias do que as produzidas em nosso tempo, porque trabalhadas com a mesma arte (PLATÃO, 1980, *Leis*, II, p. 656 d 5-657 a 3).

Platão foi contemporâneo de um período de transformação, em que a Arte, ao se libertar de suas funções religiosas ou políticas, começa a investigar suas próprias questões. A noção de perspectiva linear ainda não havia sido descoberta, que dirá uma noção tão complexa como a representação das Formas – na acepção platônica da palavra.

³⁴ Janaway referencia: “Crítica a Platão por ter ignorado a *mimēsis* artística das Formas foi realizada por Grube (1935), 202, 206; Adam, ii. 393; Daiches, 20. O crédito dado à Platão, de acreditar em uma *mimēsis* artística das Formas, foi dado por e.g. Tate (1928); Verdenius (1949), 18; Golden, 123–4, 130” (JANAWAY, 2003. p. 116, tradução nossa). E fundamenta sua negação da representação artística das Formas em Nehamas (1982), 58–60 e 75–7.

³⁵ [1909-2001]

As pesquisas em torno de uma representação pictórica realista, em contraposição à representação do ideal grego ainda bastante influenciado pela rígida estética egípcia, se aproximam da figura de linguagem criada por Platão, que compreende a criação pictórica como a reflexão de um espelho. Nesse sentido, Platão seria somente um crítico bastante conservador. E assim, o debate em torno da possibilidade de representação das Ideias perde sentido, uma vez que é formulado conforme bases conceituais extemporâneas.

É necessário compreender que tais transformações ocorreram de forma gradual e em conformidade com o desenvolvimento estético do período. Gombrich explica que a representação naturalista, na acepção que temos atualmente, em que se pretende representar a individualidade de um determinado personagem retratado, só irá ocorrer aos gregos já nos fins do século IV – ou seja, após a morte de Platão. Antes daquele momento, o artista grego se limitava a estudar como o espírito poderia influenciar sobre a representação pictórica do *corpo* humano somente³⁶.

Ademais, Gombrich alerta que a revolução estética vivenciada pela arte grega não significou uma revolução no status social do artista grego. Apesar do momento de efervescência cultural e intelectual grega, o artista ainda era visto como um trabalhador manual e, portanto, de classe inferior – o que também explica a valorização da filosofia como uma atividade eminentemente intelectual em contraposição à braçal atividade artística por Platão.

Janaway afirma que Platão realiza uma ligação entre falsas crenças e ilusões visuais somente para fins didáticos, pois é a representação poética que pode, eventualmente, levar a um julgamento errôneo do que consiste o Bem por meio da *Mimēsis*. Assim, concluir que, para Platão, a representação pictórica também pode perpetrar uma ilusão que engane o espectador é forçoso na concepção do autor.

Entretanto, isso não significa que o autor é menos contundente nas suas críticas em relação ao filósofo:

No geral, Platão parte de uma noção ingênua de representação artística, como a produção de "coisas aparentes" cujo status é inteiramente derivado do tipo de coisa que elas parecem ser. Às vezes, ele é suspeito de não fazer distinção entre aparência e ilusão. Ele usa analogias ilustrativas – o artesão pintor e os casos de ilusões visuais do espelho refletido – que são sobrecarregadas e potencialmente enganosas, e ele é, talvez, vago se seus pontos se

³⁶ Curiosamente, algo exortado por Sócrates, segundo Xenofonte (1987).

aplicam a toda poesia e qual poesia realmente conta como mimética (JANAWAY, 2003. p. 156, tradução nossa).

Janaway apresenta inúmeros trechos da obra de Platão que exemplificam uma suposta postura subjugadora em relação às artes. Contudo, como já explicado no presente trabalho, os profissionais que se dedicavam à Arte na Grécia antiga não possuíam um status muito distante do trabalhador manual comum, o que obviamente resvala no status das obras produzidas por esses profissionais e, conseqüentemente, na arte como um todo. Além disso, o que se entendia por poesia, música, literatura, pintura, desenho, teatro – enfim, as diversas manifestações artísticas – na Grécia antiga, sem dúvida, não é o mesmo que se entende na contemporaneidade.

Ademais, Janaway afirma que Platão precisou atacar a arte para fundar sua filosofia, seguindo uma linha já muito bem fundamentada e apresentada por Nietzsche (2007).

Apesar do tom de crítica e do anúncio de inovação no início de seu trabalho, o autor não se afasta muito do que já foi apresentado sobre a concepção estética de Platão:

Em segundo lugar, é um erro pensar que o que ele pratica é o mesmo que ele prega contra. Toda a sua maneira de escrever é, possivelmente, calculada para atrair os "amigos das artes" para a filosofia. Mas seus fins são a descoberta da verdade e uma visão de como viver uma vida boa. Ele não se opõe a perseguir esses objetivos usando *mimēsis* e a dicção poética, mas sim àqueles que ou negligenciam esses objetivos em favor de objetivos "artísticos", ou que erroneamente pensam que produzir boa poesia é já tê-los alcançado (JANAWAY, 2003. p. 161, tradução nossa).

Por fim, se propõe a realizar a defesa dos poetas, como exortado por Platão em *A República*. O autor afirma que a filosofia platônica é essencialmente contrária à Arte, pois a Arte não pode ser valorada por qualquer medida que não a estética, intrínseca à Arte em si. Desse modo, além de não apresentar qualquer análise nova sobre o tema, Janaway cai no mesmo anacronismo apontado por ele no início de seu trabalho, tendo em vista que a autonomia da Arte é o que fundamenta a compreensão da estética como um valor em si. E este é um conceito inconcebível no contexto histórico, estético e social de Platão.

5.2. A ANÁLISE CONTEXTUAL DE PLATÃO

Rupert Lodge na obra *Plato's theory of art* (1953) apresenta um incrível panorama do contexto cultural que permitiu o florescimento da filosofia platônica no qual muitas das nebulosidades que permeiam a relação do filósofo com a Arte podem ser esclarecidas. Lodge afirma quatro influências para a teoria platônica da arte: o hilozoísmo, os pitagóricos, os sofistas e a escola eleática. A constatação da mobilidade como um padrão externo, imposto pelas forças da natureza ao ambiente físico do humano, já é uma realidade no contexto helênico de Platão.

Por sua vez, a escola pitagórica traz a padronização geométrica que, originada numa ação divina, impõe sua aparência ao caos vazio de significado inerente. Já os sofistas colocam as necessidades e capacidades humanas no centro de seus pensamentos e consideram o discurso a manifestação suprema da Arte. Nesse sentido, acabam por criar o tipo de artista que corresponde a um artesão especializado em propiciar prazer – o que, nas palavras de Platão, se transformaria no bajulador profissional. Por fim, a escola eleática veria o artista como um auxiliar no processo de conformação social, ampliando e enfatizando a voz de seu mestre, que possui concretas tendências imanentes. Lodge explica, então, como Platão teria reagido às causas de sua filosofia:

Como Platão, o porta-voz da Academia fundada em honra de Sócrates (seu líder informal e presidente espiritual perpétuo), reage a esses relatos sobre a origem da arte? Como todo heleno, ele aceita o relato da motilidade humana comum a todos os três. Ele nunca questiona a missão dos helenos de impor a um mundo quase-bárbaro do caos social o padrão ordenado característico de uma mente satisfatória ao cosmos social. E, ao equilibrar esses três relatos da origem da padronização, ele aceita algo de cada um dos três. Assim como sua constituição política ideal aceita algo da natureza, algo do insight idealista e algo da cooperação social, assim é com sua teoria da arte. Arte deriva, a partir de um balanceamento cuidadoso de todos os três *motifs*, o seu *Lebensfähigkeit* (LODGE, 1953, p. 39, tradução nossa).

Além da visão da mobilidade universal, Platão herda do hilozoísmo, a fé na natureza em si mesma – na qual existe uma poderosa tendência à unidade, à ordem e a um sistema inteligível. Platão está absolutamente certo de que a natureza fornecerá os tipos de cidadãos necessários para sua utópica cidade e que, naturalmente, todos exercerão o papel destinado para si. Da influência pitagórica,

ele recebe a matemática, a consistência da dialética e a ideia do Mestre-matemático, um artífice divino que impõe sua lógica geométrica ao caos da mobilidade. Desse modo, o artista humano copia a técnica divina, dando preferência às formas geométricas e aos sistemas matemáticos. Mais do que copiar a técnica de Deus, o artista humano busca orientação e inspiração divina, se tornando quase um instrumento da entidade.

Apesar de suas críticas aos sofistas e de sua tendência idealista, Platão retém a importância atribuída aos problemas humanos, mantendo suas expectativas políticas numa esfera humanista. Nesse contexto, a Arte adquire um importante papel social, apesar de ainda conservar sua característica eminentemente utilitarista.

Tanto nas “Leis” quanto na “República”, os administradores de Platão também estão bem conscientes de que, ao lidar com as classes menos adultas, isto é, com o que podemos chamar de “betas”, “gamas” e “deltas” da humanidade, seria irrealista esperar resultados de um apelo puramente racional, como seria eficaz com os alfas, a própria classe de ouro. Em vez de “instrução” que esclarece a razão, será necessário usar formas não lógicas dessa “persuasão” que estimula a *doxa*, ou seja, a opinião, a imaginação e o julgamento. Assim, mitos e outras formas de propaganda - literatura, imagens, música, danças processionais e outras formas de “nobre inverdade”, serão postas em ação a serviço da arte suprema; e somente tais formas de artesanato, que são consideradas de uso genuíno para a comunidade em sua tentativa de assegurar o autodomínio e a liberdade, serão encorajadas (LODGE, 1953, p. 44, tradução nossa).

Posteriormente, Lodge segue fabricando uma profunda análise contextual para a filosofia platônica e esmiúça a influência das correntes supracitadas pelas perspectivas da natureza e funções da Arte e suas diversas manifestações. Constata-se que a falta de contextualização leva a uma interpretação rasa da teoria estética platônica. Se por um lado, Platão insere a Arte (por meio do Belo) no cientificismo, por outro, não concede a autonomia necessária para a Arte atingir o status que conquistou. O autor também defende que Platão não condena todo tipo de Arte, mas somente aquela considerada maléfica para o desenvolvimento filosófico.

Ante o exposto, percebe-se a existência de uma concepção estética Platônica. O filósofo constrói uma teoria idealista que contempla a análise do Belo e sua manifestação mundana. Platão não só insere a Arte em um discurso teórico, mas inaugura uma metafísica da Arte, ao tentar compreender o processo de criação

artística e de participação do Belo no mundo. Principalmente, ao inaugurar a possibilidade de a experiência estética gerar mais do que um estímulo sensorial.

Platão não perde de vista a necessidade da condução social para a realização de sua utopia e não confere autonomia para nenhum outro setor do conhecimento que não seja o filosófico – assim como, ocorre com os cidadãos de sua República. Qualquer busca teórica que não se pautem em última instância pelo conhecimento da Verdade, do Bem e do Belo absolutos não consiste em verdadeira sabedoria para Platão e somente deve ser tolerado se apresentar alguma utilidade para a comunidade ideal.

Ademais, faz-se necessário manter em mente o contexto histórico de Platão que ainda não contempla conceitos como Arte – com a autonomia consolidada e a extrema valorização da individualidade contemporânea –, e Estética – como um estudo sistemático do Belo e sua relação com o objeto, o sujeito produtor e o receptor de experiências. É evidente também a carência de produção ou tradução para o português de análises teóricas especializadas no tema. Repete-se irrefletidamente uma suposta concepção estética platônica que condena arte e peca por não se relacionar com a conjuntura cultural do filósofo. Lodge tece quase que literariamente o contexto cultural contemporâneo a Platão.

O filósofo condensa em sua teoria a concepção da impermanência do mundo mundano em contraposição à permanência e unidade divinas. Compreende o ritmo e a lógica matemática como tentativas de organização divina em uma realidade caótica e mundana. Por fim, confere às artes um papel utilitarista na condução do ser humano rumo a um conhecimento primordial.

Para Platão, a relação mundana com a beleza só pode ser encarada como algo positivo, se esta conduzir a uma busca da Beleza em si – que passa, necessariamente, pela persecução (ou melhor, reminiscência) do conhecimento e da sabedoria – e por conseguinte, da Filosofia. A teoria platônica condena um tipo de Arte, pois compreende a beleza como um passo em direção ao conhecimento da Verdade.

6. A AMIZADE PROFANADORA DO CONTEMPORÂNEO

A coletânea *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2009) reúne três estudos de Giorgio Agamben, proferidos em períodos diferentes, referentes a três assuntos diversos que, num primeiro momento, aparentam não guardar qualquer relação entre si. A primeira exposição analisa o conceito de dispositivo, partindo da reflexão realizada por Michel Foucault³⁷ acerca do tema.

Agamben esclarece que o dispositivo consiste numa rede que se estabelece entre elementos ditos e não ditos. Um conjunto heterogêneo de discursos administrativos, científicos, filosóficos e morais; além de normas e leis, ou estruturas arquitetônicas. Esta rede se estabelece de uma forma estratégica e manipula racionalmente as relações de poder para orientá-las, bloqueá-las ou fixá-las para um determinado fim.

Nesse sentido, o dispositivo produz saber e é produzido por ele, do mesmo modo que produz e é produzido pelo poder. Mais precisamente, o dispositivo seria o resultado do cruzamento entre as relações de poder e saber, a rede estabelecida entre estes elementos. Assim, um dispositivo pode significar qualquer empreendimento que produza ações e entendimentos num indivíduo.

Tentando compreender o percurso realizado por Foucault para a construção do termo em pauta, Agamben evidencia o conceito de positividade, utilizado por Hegel³⁸ para explicar a oposição entre a religião natural e a religião positiva. A religião natural nomeia a relação imediata da razão humana com o divino. Já a religião positiva ou histórica é composta pelo conjunto de crenças, ritos e regras impostas exteriormente, por meio da coerção, aos indivíduos de uma determinada sociedade, num certo momento histórico.

Ao retomar a distinção apresentada como fundamento para a concepção estética platônica, pode-se estabelecer um paralelo entre a oposição hegeliana e a separação entre a boa arte e aquela condenada por Platão (2014). A produção artística adequada seria a que se mantém como um caminho para busca da Verdade Absoluta, enquanto que a arte rechaçada por Platão é aquela que se pauta por questões históricas e sociais como a popularidade, a bajulação e tantas outras

³⁷ [1926-1984].

³⁸ [1770-1831].

preconizadas pelos sofistas. Oposição esta que se aproxima do recorte apresentado por Hegel entre uma propriedade natural e imediata, e outra, positiva ou histórica.

A positividade hegeliana também apresenta qualidades bem próximas à concepção de dispositivo apresentada por Foucault. A positividade denomina o somatório de normas e organizações interiorizadas pela obediência, já o dispositivo refere-se a tudo aquilo que produz determinados tipos de saber e poder. Entretanto, o que interessa a Foucault é investigar como se dá o relacionamento entre os seres vivos e esse componente histórico, mais precisamente, como ocorrem os processos de subjetivação.

Posteriormente, Agamben demonstra que o termo Dispositivo foi intimamente influenciado pela noção da *oikonomia* teológica, criada para justificar a concepção da santíssima Trindade, em que Deus confiaria a Cristo a economia e a administração da história humana.

Num primeiro momento, o termo *oikonomia*, de origem grega, teria a função de nomear especificamente a gestão da casa, *oikos*, e, mais geralmente, a administração em si. Contudo, já nos primeiros anos de história da Igreja, o termo foi inserido no contexto teológico para nomear uma economia divina que possibilitasse a introdução da ideia da santíssima Trindade. Assim, o conceito de *oikonomia* permitiu a divisão do poder divino entre Pai, Filho e Espírito Santo sem que o monoteísmo perdesse sua configuração. Deus teria confiado a seu filho somente o governo, a economia ou a administração da política de redenção da humanidade – sem que para isto tivesse que perder sua unicidade.

Nesse contexto, há uma cisão entre o ser e a ação, a ontologia e a práxis. “A ação (a economia, mas também a política) não tem nenhum fundamento no ser: esta é a esquizofrenia que a doutrina teológica da *oikonomia* deixa como herança à cultura ocidental” (AGAMBEN, 2009. p. 37)³⁹.

³⁹ Frequentemente – como o fez John Dewey (2010), por exemplo –, Platão é apontado como o responsável pela cisão entre ontologia e práxis, ser e ação, por ter construído sua filosofia sobre uma suposta oposição entre uma realidade física e outra metafísica. Tal concepção se aproxima do debate apresentado no início do capítulo sobre as diferenças interpretativas que os termos *participação* e *comunicação* geram para a compreensão da teoria platônica. Contudo, após os esclarecimentos sobre os elementos que influenciaram a construção teórica do filósofo, percebe-se que sua metafísica foi construída sob um viés utilitário e prático. Suas análises partiam de relações cotidianas e mundanas, foram conduzidas por uma forma de construção teórica bastante próxima ao indivíduo comum: a dialética, e por fim, pretendiam influenciar de fato a organização social. Contudo, posteriores interpretações, difundidas principalmente pela escola neoplatônica,

Cisão herdada pelo conceito de dispositivo, pois este nomeia uma atividade de governo e produção sem nenhuma relação com o ser. O termo dispositivo foi utilizado para traduzir o grego *oikonomia* nos escritos religiosos latinos.

Comum a todos esses termos é a referência a uma *oikonomia*, isto é, a um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens (AGAMBEN, 2009, p. 39).

Agamben afirma que os dispositivos sempre provocaram um processo de produção do sujeito, fruto do cruzamento entre poder e saber, o que necessitava de uma negação ontológica. Em sua obra, Platão também demonstra profunda preocupação com a produção de um sujeito que se afaste do Ser. Ao apresentar o problema da arte que imita a baixeza ou se pauta somente por questões históricas, como a popularidade, evidencia suas reticências em relação a uma arte que se afasta da busca pelo Belo, o Bem e a Verdade – que configuram o Ser Absoluto.

Desse modo, compreende que a arte pautada somente por questões históricas e sociais apresenta uma função de sujeição, produz sujeitos, ao mesmo tempo em que se afasta de sua função ontológica. Para Platão, a parte ilusória da arte deveria ser evitada de todas as maneiras:

_ É nesse ponto que eu estabeleço a distinção: para um lado os que ainda agora referiste – amadores de espetáculos, amigos das artes e homens de ação – e para outro aqueles de quem estamos a tratar, os únicos que com razão podem chamar-se filósofos.

_ Que queres dizer?

_ Os amadores de audições e de espetáculos encantam-se com as belas vozes, cores e formas e todas as obras feitas com tais elementos, embora o seu espírito seja incapaz de discernir e de amar a natureza do belo em si (PLATÃO, 2012, *Rep.*, V, 476 a 11-b 7).

A noção de dispositivo, proposta por Agamben, explica a suposta condenação da arte realizada por Platão. O filósofo não condenaria todo tipo de arte, mas somente a histórica, que funciona como um dispositivo de produção de subjetividades e se afasta da busca ontológica essencial à Arte. Andrei Tarkovski trouxe a mesma concepção em seu trabalho *Esculpir o tempo* (2010), como já

carregaram a filosofia de Platão de características que o distanciaram profundamente da realidade e identificaram sua ontologia à teologia.

demonstrado no primeiro capítulo da presente pesquisa, ressaltando que a busca pela verdade absoluta deve ser um ideal perseguido pelo artista em sua manufatura.

Entretanto, faz-se necessário destacar que, para Agamben, o dispositivo atua mesmo nos espaços menos óbvios e que a própria noção do Bem é uma construção que produz subjetivação. O autor afirma ainda que a filosofia, a escrita e a própria linguagem consistem em dispositivos. Assim, o autor apresenta duas possibilidades de existência somente: viventes e dispositivos. “Isto é, de um lado, para retomar a terminologia dos teólogos, a ontologia das criaturas, e, do outro, a *oikonomia* dos dispositivos que procuram governá-las e guiá-las para o bem” (AGAMBEN, 2009. p. 40).

Deste modo, um mesmo sujeito pode, e geralmente é, morada de diversos processos de subjetivação. Mais especificamente, o autor nomeia sujeito o resultado do conflito entre viventes e dispositivos:

Naturalmente as substâncias e os sujeitos, como na velha metafísica, parecem sobrepor-se, mas não completamente. Neste sentido, por exemplo, um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação (AGAMBEN, 2009. p. 41).

Contudo, se por um lado, os antigos dispositivos realizavam um processo completo, no qual um sujeito era produzido. Por outro, os dispositivos contemporâneos não produzem um sujeito real, mas oscilam apaticamente entre subjetivação e dessubjetivação, produzindo somente sujeitos espectrais.

Para o autor, o estágio atual do capitalismo, também compreendido como sua fase extrema, caracteriza-se pela disseminação abusiva de dispositivos – e quanto mais dispositivos, mais processos de subjetivação atuantes. Tal processo pode gerar a errônea impressão de que a subjetividade vem se dissolvendo ou será suplantada. Mas, pelo contrário, acompanha-se o desenvolvimento acelerado da qualidade mascarada da personalidade, algo próximo do processo nomeado por Bauman (2014) como “identitenimento”.

Mais que isso, Giorgio Agamben compreende que a própria produção do humano partiu de uma ruptura com seu ser, a sua substância, de modo análogo à cisão estabelecida pela *oikonomia* em Deus, que separou seu ser de sua ação. Assim, o dispositivo é exatamente o meio utilizado para o governo do sujeito sem nenhuma relação com o ser, pois o dispositivo quer produzir o sujeito adequado,

mesmo que embrionariamente. Todavia, na contemporaneidade, os processos de subjetivação e dessubjetivação não produzem mais um novo sujeito, mas somente multiplicam compulsivamente formas larvares de identidade.

Para Agamben, a fase extrema do capitalismo caracteriza-se pela profusão de dispositivos que se proliferam e acumulam. Do mesmo modo que, para Zygmunt Bauman (2014), a modernidade líquida caracteriza-se pela adiaforização, produtora da cegueira moral em indivíduos anestesiados por estímulos constantes.

A eficácia do dispositivo se deve à capacidade que possui de positivar (tomando de empréstimo o termo hegeliano) e aprisionar o desejo genuinamente humano de felicidade em um âmbito separado e externo ao ser. Assim, Agamben afirma que a única estratégia possível de enfrentamento ao vazio ocasionado pela ação dos dispositivos é a profanação. De maneira correlata à *oikonomia*, o dispositivo age por meio da cisão entre ser e ação, deste modo, o que necessita ser restituído ao domínio humano é o seu próprio ser.

Neste momento, faz-se necessário retomar a função ontológica atribuída por Tarkovski e Platão à Arte. Suas ontologias não se referem à submissão da Arte a referenciais teológicos, mas à essência do próprio ser humano. Nesse contexto, a Arte consiste na exaltação da humanidade em si, na celebração do ser humano enquanto ser. Sob este viés, a Arte se transfigura na própria prática da ontologia.

Por fim, Giorgio Agamben reafirma a profanação como um método político de reação ao amortecimento perpetrado pelo capitalismo contemporâneo – uma possibilidade de restituição ao livre uso humano do seu próprio ser.

Já no ensaio *O amigo*, Agamben define a amizade como um *com-sentir* da existência. O autor deriva suas reflexões do conceito aristotélico de que os amigos não *com-dividem* alguma coisa, mas são *com-divididos* pela experiência da própria amizade.

Tarkovski compreende a Arte como uma investigação ontológica. Por sua vez, John Dewey (2010) defende que a experiência estética é a proposta de vivência de uma experiência ordinária intensificada. O artista, como um investigador de experiências, propõe ao outro, por meio do objeto artístico, a vivência de uma experiência estética. Assim, o artista compartilha sua investigação ontológica⁴⁰. Não há um *condividir*, mas um consentir da existência.

⁴⁰ Esta concepção se coaduna com a observação apresentada no início do capítulo, quando se estabeleceu um paralelo entre a noção de participação ou comunicação na filosofia platônica e a

Desse modo, a Arte é profana por natureza porque retira a experiência ontológica da esfera divina e a devolve ao domínio humano, mas só se efetiva pelo compartilhamento de fato do ser, pela existência compartilhada. O artista, generosamente, consente a experiência da própria investigação ontológica, permite a experimentação de seu próprio ser. Sem esse processo, a Arte se reduz ao entretenimento de um objeto sensitivo, pautado pela padronização de experiências oferecidas pelo mercado.

No penúltimo artigo da coletânea, Agamben apresenta o contemporâneo. Indivíduo capaz de perceber o seu tempo, para compreender sua escuridão e identificar a luz que, apesar de não alcançável, está voltada para a sociedade. Dessa maneira, o artista deve ser um visionário para conseguir profanar a Arte que se transmuta em dispositivo e restituir a função ontológica da experiência estética ao domínio do ser humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa se utilizou de diversas bases teóricas para a análise do problema da experiência estética na contemporaneidade, período classificado por Bauman (2014) como modernidade líquida. Em última instância, quase todos os autores do presente estudo destacaram que o capitalismo influencia o modo como as relações sociais se desenvolvem, mais que isso, como o indivíduo contemporâneo lida com a própria existência e identidade.

Bauman compreende que a cultura de massa produz seres sem sensibilidade, que só são conquistados por estímulos sensacionalistas. O processo descrito é nomeado pelo autor como adiaforização e consiste na incapacidade de se importar, pois o indivíduo experimenta uma sensibilidade amortecida por constantes estímulos, uma vez que na contemporaneidade, para além de um método, a estimulação se torna uma autorrealização.

A sociedade de consumo cria demandas mercadológicas em todas as áreas da vida do indivíduo contemporâneo, inclusive nas suas relações interpessoais. Assim, o ser humano necessita produzir uma demanda até de si mesmo, sendo obrigado a investir continuamente na publicidade da sua existência. Desse modo, o registro de cada gesto e acontecimento é premente.

Muitas vezes, a tela de um telefone celular consiste no filtro de toda uma experiência estética. O problema dessa situação é que no momento em que se daria a experiência estética, fruto de um primeiro arrebatamento, há uma concentração de energia para a produção e publicação de outra imagem.

John Dewey (2010) demonstra a necessidade de tempo para o desenrolar de tensões que constituem uma experiência estética. Pelo fato de a realidade ser composta por rupturas e reencontros, é que toda experiência é suscetível de qualidade estética. Assim, o artista retira suas potencialidades criativas de experiências que unificam e equilibram o relacionamento entre indivíduo e meio ambiente.

A partir de tais experiências, o artista produz um objeto que permite a intensificação da experiência original, pois se baseia na compreensão da reciprocidade dessa experiência, mas produz digressões. Assim, a experiência estética condensa a possibilidade de novas experiências, inspiradas pelo desenvolvimento de tensionamentos com desfechos inclusivos. Tendo em vista que

perceber difere de reconhecer, a expansão ocasionada pela experiência estética é resultado do confronto entre o acontecimento experimentado no presente e as concepções adquiridas no passado. Assim, na arte, o acontecimento não se transmuta numa ação, mas num valor a ser percebido.

Contudo, a compreensão dessa experiência requer que a sensibilidade seja tocada de alguma maneira, num primeiro momento, e posteriormente, refletida para que a percepção artística seja completa. Ou seja, necessita de tempo para que se desenvolva. Além disso, se o processo estético é interrompido em meio ao seu desenvolvimento, logo é substituído por interpretações subjetivas, por vezes, infundadas.

Desse modo, no relato da visita ao museu apresentado no início dessa pesquisa, em que se observou a interação com telefones celulares em duas experiências, compreende-se que não houve reflexão sobre as imagens propostas, e talvez nem experiências estéticas de fato. As duas obras em pauta suscitavam reflexões profundas sobre questões existenciais, mas tais pensamentos não pareciam transparecer nos rostos do público que sorria para o autorregistro.

Para Bauman, essas situações são o resultado da cegueira moral produzida na modernidade líquida. Já que, na compreensão do autor, a produção criativa necessita se adequar a habilidades publicitárias, o objeto artístico se reduz ao seu valor de troca e a experiência estética, ao autorregistro fotográfico. A cultura, assim como os demais setores da vida, se torna um artigo a ser consumido e disputa a atenção de um indivíduo amortecido.

Atrelar a experiência estética ao puro entretenimento, em que um objeto artístico é consumido inconscientemente, significa exaurir toda a potência da experiência estética no seu próprio ato. Assim, além de potencialmente nula, a experiência não conserva nada no indivíduo para que haja qualquer reflexão e, por conseguinte, aperfeiçoamento.

Como demonstrado por Agamben (2006), uma faculdade só pode ser conquistada pela vivência reiterada de experiências que conservem potência nesse indivíduo. Por isso, a prática contínua de experiências padronizadas mercadologicamente, gera o simples entretenimento e não significa potencialmente coisa alguma.

Dessa forma, foi possível perceber a necessidade da prática estética para o aperfeiçoamento da experiência estética. Contudo, é necessário que essa prática

seja vivida de fato, degustada, fruída, e não, compartilhada com a manufatura de outra imagem simultânea. O próprio artista em processo de criação gasta longos momentos de contemplação para produção estética.

Tanto Bauman, quanto Dewey e Tarkovski (2010) citam a necessidade da produção criativa ser motivada por um interesse vital para que o mesmo interesse seja despertado no espectador. Entretanto, Tarkovski e Platão (1999-2016) associam tal interesse à persecução da verdade absoluta, responsável por aproximar o ser humano de sua própria essência. Para estes autores, a arte consiste num esforço de compreensão do mundo e da própria existência do ser humano, possuindo uma função primordialmente ontológica.

Tarkovski entende que o artista é aquele indivíduo capaz de compreender a ordem poética do mundo, oculta na vivência ordinária. Contudo, compreende também que a vivência e a produção de experiências estéticas pautadas por demandas mercadológicas mutilam a sensibilidade estética do público e dos artistas. Nesse mesmo sentido, Platão condena um tipo de Arte que se pauta pela popularidade e se desvia da busca ontológica. Apesar de ter supervalorizado o exercício da Filosofia, Platão inaugurou o caminho teórico que possibilitou a autonomia conquistada pela Arte.

Contudo, assim como outros autores, alertou para a necessidade de um viés ético e político para o caminho trilhado pela Arte. Os autores dessa pesquisa, em última instância, manifestaram a necessidade de um norte ontológico para a produção e contemplação estéticas, que não se confundem com questões seculares, históricas, datadas ou temáticas presentes nas obras de arte – e muito menos, com uma orientação teológica.

Após as análises intentadas, conclui-se que a Arte é uma aclamação da humanidade em si e por si. É o resultado do que o ser humano compreende como a melhor, ou a mais importante, proposta de experiência que se pode oferecer a outro ser humano. Como a arte e a cultura são produções exclusivamente humanas, a Arte manifesta o que consideramos o esplendor da humanidade. Únicos seres aptos a reconhecer sua potência, a Arte é produzida por nós e para nós.

Por seu turno, os autores também demonstraram uma profunda preocupação com a influência mercadológica que se estabelece na relação entre imagem e indivíduo na contemporaneidade. A sacralização ou a museificação extremas da imagem realizadas pelas instituições de arte, como no caso da obra *Paisagem*

Sonora citada no relato do início da pesquisa, só reforça o valor de exposição da imagem e a separação entre Arte e vida.

Num período em que o capitalismo ocupa a posição de religião, o Museu assumiu a função de Templo, espaço reservado para a redenção do ser consumista, que só adquire o perdão após a contemplação sem qualquer vestígio de consumo, esvaziada de todo significado. Assim, contempla-se o próprio valor da exposição, o que Agamben (2007) definiu como a separação em sua própria separação.

Nesse sentido, nada pode valorizar mais uma contemplação da própria exposição, do que o registro e a exibição dessa experiência. O exemplo mais concreto dessa situação é a obra *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci. Tendo em vista que a experiência estética dessa pintura frequentemente é intermediada pela lente de muitos telefones celulares, o registro dessa profusão de registros já se tornou um fetiche e pululam imagens que exibem o extremo da contemplação dessa exposição, no mundo virtual.



Figura 6 – VINCI, Leonardo da. *Mona Lisa*. 1503. 1 original de arte, óleo sobre tela, 77 cm x 53 cm. Museu do Louvre. Fonte: Mona Lisa, 2019.

Contudo, a utilização de aparelhos celulares em museus e galerias é uma realidade. Assim, existe a necessidade de uma produção estética que leve em consideração o amortecimento sensitivo ou preveja os comportamentos descritos no relato dessa pesquisa. Um tipo de produção artística que permita uma experiência estética mesmo que filtrada por telas e lentes. Entretanto, na fase extrema do

capitalismo atual, há uma disseminação e multiplicação sem precedentes de dispositivos que estabelecem os próprios estímulos como instâncias de autorrealização.

Desse modo, é necessário também se atentar para a transformação da própria Arte num dispositivo. A Arte é profana por natureza, pois restitui a ontologia ao domínio humano. No entanto, quando excessivamente valorada em sua exposição, produz objetos improfanáveis (ou melhor, improfanados), museificados em seu mais alto grau. Agamben propõe a possibilidade do jogo, outra face da reaproximação entre arte e vida, para a profanação do próprio *status* mercadológico que a Arte e tantas outras estâncias adquiriram na contemporaneidade.

Sendo assim, essa pesquisa realizou um diálogo, um jogo, entre diversas teorias para compreender a relação da arte contemporânea, seu público e suas instituições. Para tal, se utilizou de pensadores antigos e atuais, da filosofia, sociologia e estética. Portanto, procurou-se investigar como essas teorias podem ser praticadas, como podem ultrapassar seu valor de exposição para seu valor de uso, profanando de alguma maneira os objetos sacramentados de seus estudos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009. (Original publicado em 2007)
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. (Original publicado em 2006)
- AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. *Revista do Departamento de Psicologia*. Niterói/RJ: UFF, 2006, v. 18, n. 1, p. 11-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v18n1/a02v18n1.pdf>. Acesso em: 11 abril 2019. (Original publicado em 2005)
- BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. (Original publicado em 2011).
- BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. *Cegueira Moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. (Original publicado em 2013).
- BERTELSMANN Brasil. Impressões do trabalho de Yuri Dojc. *Bertelsmann Brasil*. Disponível em: <http://www.bertelsmann.com.br/midia-e-noticias/galeria-de-fotos/galeria-yuri-dojc.html>. Acesso em 22 mar. 2019.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte / tradução Rejane Janowitz*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Original publicado em 1998)
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Original publicado em 1989).
- DOJC, Yuri. *Sinagoga*. 2006. 1.fot., color, dimensões *ad lib*. Bertelsmann.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Original publicado em 1957).
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7126/pieta>. Acesso em: 29 de ago. 2017. Verbete da Enciclopédia.
- FOSHAY, Raphael. Mimesis in Plato's Republic and Its Interpretation by Girard and Gans. *Anthropoetics* XV, n. 1, 2009: GA Summer Conference Issue. Disponível em: <http://anthropoetics.ucla.edu/ap1501/1501foshay>. Acesso em: 26 jan. 2018.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012. (Original publicado em 1950)
- HAMM, Christian Viktor. Platão como artista. *Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*. nº 12, 2014.

JANAWAY, Christopher. *Images of excellence: Plato's critique of the arts*. Oxford Scholarship Online: 2003. (Original publicado em 1995)

LEONARDO da Vinci: cinco séculos de uma obsessão. *El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/01/internacional/1556722757_181622.html. Acesso em: 03 jul. 2019.

LODGE, Rupert C. *Plato's Theory of Art*. London: Routledge & Kegan Paul, 1953.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* / tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Original publicado em 1872).

MELO, W.; GUIMARÃES, A. Entre a Palavra e a Pedra: Pietà. In: *Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, Brasil*, v. 4, n. 2, 2010. Disponível em: <http://200.144.189.42/ojs/index.php/anagrama/article/view/7279/6578>. Acesso em: 19 set. 2017.

MICHELANGELO. *Pietà*. [1498–1499]. 1 escultura em mármore. 1, 74 m x 1,95 m. Basílica de São Pedro. Disponível em: encurtador.com.br/hqOQ0. Acesso em: 10 out. 2018.

PLATÃO. *A República* / texto estabelecido e anotado por John Burnet (1900-1907); tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. (Original publicado em IV a.C.)

PLATÃO. *A República* / tradução de Carlos Alberto Nunes. In: DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte, MG: Autêntica; Crisálida, 2015. (Original publicado em IV a.C.)

PLATÃO. *Diálogos: Leis e Epínomis* / tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFP, 1980. Coleção Amazônica / Série Farias Brito. v. XII-XIII. (Original publicado em IV a.C.)

PLATÃO. *Fedro (ou Da Beleza)* / texto estabelecido por Léon Robin (1966); tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. (Original publicado em 385-370 a.C.)

PLATÃO. *Filebo* / texto estabelecido e anotado por John Burnet (1900-1907); tradução, apresentação e notas de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2012. (Original publicado em 360-347 a.C.)

PLATÃO. *Górgias* / tradução, introdução e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Reimp. Lisboa: Edições 70, 2011. (Original publicado em 380 a.C.)

PLATÃO. *Parmênides* / texto estabelecido e anotado por John Burnet (1900-1907); tradução, apresentação e notas de Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. (Original publicado em IV a.C.)

PLATÃO. *O Banquete* / tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Reimp. Lisboa: Edições 70, 2008. (Original publicado em V a.C.?)

ROMAGNOLO, Sérgio. *Pietà*. 1990. 1 escultura em plástico moldado, dimensões *ad lib*. Museu Nacional Honestino Guimarães.

MATOS, Renato. *Paisagem Sonora*. 2017. 1 instalação, dimensões *ad lib*. Museu Nacional Honestino Guimarães. *In*: RUIDISMO Limitrofe. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EJJBUEg9Gk8>>. Acesso em: 19 out. 2017.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. (Original publicado em 1972).

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Original publicado em 1984).

VINCI, Leonardo da. *Mona Lisa*. 1503. 1 original de arte, óleo sobre tela, 77 cm x 53 cm. Museu do Louvre.

XENOFONTE. Ditos e feitos memoráveis de Sócrates. *In*: PLATÃO. *Sócrates* (Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Original publicado em IV a.C.).