

CAPÍTULO 1
AS TEORIAS AMBIENTAIS

1. PLATÃO OU A ORIGEM DO TEÓRICO PARA A ARTE

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche atribui a Sócrates – via Platão – o começo do fim de uma arte que era, antes da chegada dos filósofos, ao mesmo tempo ingênua e que tinha uma vida própria, conforme ao gênio grego. A tragédia era então a expressão, inexcedível, desse gênio, misturando de maneira original a embriaguez dionisíaca e a ordem apolínea, num conjunto de harmonia e ilusão.

Lá, é-nos oferecido, no supremo simbolismo da arte, ao mesmo tempo o mundo apolíneo da beleza e sua parte mais profunda, a aterradora sabedoria de Sileno¹.

1. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (trad. de P. Lacoue-Labarthe, Gallimard, 1977).

A chegada do 'homem teônico', Sócrates, acaba com essa expressão ao mesmo tempo simples e complexa e, de alguma maneira, faz soar o dobre fúnebre da tragédia antiga, com uma visão estética do mundo. A moral e a dialética serão as substitutas, e a dupla Dionísio-Apolo fará não mais do que breves retornos, praticamente às escondidas (inclusive no Sócrates de Platão). Ocorreu, pois, de acordo com Nietzsche, a oscilação da arte (a tragédia em sua forma concluída) na direção de uma ordem que ignora sua expressão para se estabelecer no discurso, o *lógos*, no qual se refletirá, mantido a distância pela razão ou mesmo pelo raciocínio.

Assiste-se então à passagem da *theoria* dionisíaca, esse cortejo cheio de barulho e de furor poético, à *teoria* no segundo sentido do termo, uma série de proposições encadeadas.

Para Platão, a partir daí, a ordem filosófica envolve a arte como uma atividade dentre outras, para a qual é preciso encontrar um lugar no concurso das ciências e das técnicas, hierarquizadas pelo *lógos*. Trata-se, pois, de fato, de uma fundação, de uma ordem de pensamento que situa a arte e os conceitos a ela ligados no domínio da filosofia. Mas de que arte se trata e quais são os princípios básicos que regem essa prática?

1. O duplo discurso

É preciso antes de mais nada observar que não há na obra de Platão discurso especificamente dedicado à arte.³ Não

³ O *Hippias Maior* é o único diálogo dedicado à questão do belo, mas 'o que é o belo?' - pergunta que busca encontrar a unidade do conceito -

há teoria da arte propriamente dita, mas notações dispersas a respeito, ora da *prática* de certas artes (*techné*), ora da *idéia* de belo. Em outras palavras, a idéia de arte não é arte, é separada dela, deixando a arte, sua prática, o 'fazer', muito longe de poder realizar o belo, e até de aspirar a ele. Essa divisão deprecia de modo claro tudo o que se refere à produção, pelo homem, de seja qual for a obra. Temos com frequência nos surpreendido com o rigor com que Platão julgou a poesia, a qual ele expulsou da cidade? a música, que enlanguescia os corpos; a pintura, afastada em dois graus da verdade; e sobretudo todas as artes manuais que não empregassem nem o cálculo nem o raciocínio, a régua e a medida, podendo ser feitas de maneira improvisada. (Assim como o tocador de flauta que não tivesse estudado o intervalo entre os sons, o arquiteto amador que construisse sua casa sem ter aprendido a regra das proporções matemáticas ou até o arquiteto ardiloso que burlasse a geometria com a ilusão perspectivista⁴.)

não pode encontrar resposta em uma amostragem de coisas particulares, como são as obras de arte. Não se trata, pois, de um diálogo sobre a arte.

3. Em *A República*, livro X, 605 b, em que poesia e pintura são descritas "implantando na alma dos indivíduos a má conduta" e "criando fantasmas a uma distância infinita da verdade". A cama pintada pelo artista era, por exemplo, a cópia da cama feita pelo artesão, cópia que, por sua vez, era a imitação da idéia de cama (596 b - 598 a).

4. *Fileto*, 56 a-e: "A arte da flauta (...) que ajusta suas harmonias não por medida, mas por conjectura empírica (...) embora contenha uma forte dose de imprecisão e pouca de certeza"; "Quanto à arte da construção, o fato de usar mais a medida e instrumentos confere-lhe bastante exatidão e mais rigor (...) Utiliza-se a régua do torno, do cordel, do compasso e do engenhoso instrumento que é o esquadro" (cf. também *A República*, 602 d - 603).

É que as atividades produtivas estão desde logo comprometidas por determinações concretas e são de imediato submetidas a numerosas avaliações, de tipo diferente, como as que dependem da utilidade, do sucesso (nós diríamos de desempenho) ou do grau de rigor que conduziu seu exercício. Elas estão submetidas à aprovação ou desaprovação de um público, que não julga necessariamente segundo o verdadeiro e o bom, mas segundo critérios de prazer, forçosamente variados, pois o prazer não tem em si mesmo nenhum conceito unificador⁵.

Assim, a questão da arte é remetida a seu nada, e podemos então nos perguntar como Platão e o platonismo conseguiram 'fundar' a atividade artística – ao menos no Ocidente, é nisso que se acredita piamente – a partir dessas premissas um tanto desencorajadoras.

É que esse discurso pejorativo é duplicado – ou melhor, recoberto – por outro bem diferente, que parece contradizê-lo em todos os pontos. O que diz respeito ao belo.

2. A tríade inseparável

O belo, para Platão, é o rosto do bem e da verdade. São três princípios intimamente ligados: nada pode ser considerado belo se não for verdadeiro; nenhum bem pode existir

5. Cf. *Filebo*, em que o prazer está em quinto (e último) lugar na hierarquia dos valores: ele é, com efeito, misturado, diverso, conjetural, frequentemente ilimitado, e mesmo os prazeres puros, os da alma, estão ainda muito atrás da posse da sabedoria.

tir fora da verdade. Essa tríade é o princípio da ordem que dá acesso à inteligibilidade e sem a qual o mundo seria apenas caos. Esse princípio único (e de unicidade) que dá aos seres sua consistência não pode ser encontrado no diverso, no heterogêneo, no misturado, no sensível, nos fenômenos nem, evidentemente, na arte tal como é praticada. Só o exercício do intelecto permite distingui-lo. A dianóia é a via que pode, por meio dos degraus do conhecimento, conduzir à iluminação suprema e fazer luzir sobre quem se dedica à sua procura, "a luz da sabedoria (*phronesis*) e da inteligência (*nous*), com toda a intensidade que as forças humanas são capazes de suportar"⁶. 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 idéias que são a fonte e ao mesmo tempo o fim de toda presença no mundo.

Dessas formas, imateriais, supraterestrres, não é possível separar o belo como entidade autônoma nem a verdade: sua união indissolúvel é o bem supremo. Portanto, só há Idéia de arte no seio dessa tríade.

6. Platão, *Caria VII*, 344 b.

É apenas com a condição dessa 'busca' que a arte pode ser convertida, voltada na direção da inteligência do Um, mas geralmente a parte de ilusão que ela oculta é pouco recomendável, e todo um sistema de defesa deve ser chamado para ajudar na luta contra seu encanto enganador. (Podemos decerto ter prazer com Homero, mas é preciso ter em mente que se trata apenas de mentiras?)

Assim, o *belo* se move junto com seus dois cúmplices, o *bem* e o *verdadeiro*, em uma esfera superior, a dos princípios ou *formas*, muito acima de todas as nossas miríadas tentativas.

3. Uma tradução desconcertante

Esse duplo discurso, que separa a prática da arte da visão do belo por toda a distância de uma *dianóia*, de uma *pasagem* por meio dos degraus do conhecimento até a intuição do Um, vai se ver completamente reconstruído na interpretação dos *neoplatônicos*. Reconstruído, transformado, invertido. Em vez de ser mantida na submissão mais absoluta à tríade das *Idéias*, a arte será alçada ao nível das *formas*; desligada das atividades práticas inferiores, ela entrará no reino das *Idéias*.

Como isso se faz? Justo pela separação da tríade de Platão: o Belo, mesmo continuando a ser o rosto do Bem, vai

7. *A República*, livro X, 608 a: "Também nós nutrimos pela poesia um amor que a educação fez nascer em nossos corações, mas enquanto ela for incapaz de se justificar, nós a ouviremos repetindo-nos as razões que acabamos de dar para nos proteger contra seus encantamentos".

desempenhar sua parte inteiramente só; ele será dotado de uma Idéia específica, Idéia cujo favorecedor, a manifestação sobre a terra, será a arte. A arte estará assim diretamente ligada à sua Idéia, que é sua forma ideal, sem ter de passar pela *dianóia*. Mais ainda, esse acesso ao reino das Idéias pela via da arte será privilegiado: a arte é o meio mais direto de se unir ao Um, ao princípio de todas as coisas. Nela, por ela, conjugam-se com efeito o sensível e a idéia, um elo que, do mundo das percepções, vai direto à alma do universo. A arte se abre sobre uma *visão* do todo. A beleza é a chave da compreensão.

Panofsky mostrou magistralmente, em *Idéias*, como essa manobra pôde ser concretizada, desprezando por inteiro a verossimilhança e a verdade do texto platônico. Cícero foi o primeiro, disse ele, que, em seu discurso "O orador", fez o belo voltar a um ponto mais baixo, no domínio da arte (ou egiuer a arte em direção ao belo, como seu instrumento mais apropriado). Ele libera a arte do domínio das aparências para fazer dela o instrumento de uma visão da Natureza, até mesmo de sua reforma ou de sua idealização. Depois disso, diversos outros retórcos foram realizados, sob os quais desaparecem por completo as teses platônicas sobre a arte.

Duplo desconcerto, pois, com o primeiro – se nos remetemos a *O nascimento da tragédia* –, passa-se de uma arte *naiïve*, que não se reflete no intelecto, a uma arte cheia de medida, de proporção e de geometria, que desconfia da ins-

8. Erwin Panofsky, *Idéias* (Gallimard, 1983).

piração, exorciza o demônio do irracional e não pode ser avaliada senão se comparada à verdade, tratando-se da introdução do inteligível como princípio. Com o segundo, devido, dessa vez, a uma tradução propriamente desconcertante da tese platônica sobre a arte – arte um tanto malvista pelo próprio Platão –, sofreu uma metamorfose e se vê promovida a paradigma, não só de toda atividade espiritual, mas ainda do cosmos.

Com efeito, as representações interiores do artista passam a se confundir com os princípios originários da natureza. Para Plotino, o espírito engendra as idéias a partir dele, e por uma espécie de prodigalidade as espalha pelo mundo da espacialidade: o universo é uma obra de beleza, no qual resplandece a Idéia⁹.

Para Plotino, mas também para santo Agostinho e santo Tomás, o belo se torna a forma ideal, manifesta na arte, e, presente no espírito do artista que tenta lhe dar um corpo, contribui para a elevação do espírito – argumento para a existência de um Deus ele mesmo artista. A esfera da metafísica passa a cercar as obras de arte, que nela se desvolvem e nela encontram sua definição.

4. A disseminação ambiental

Mesmo que Platão não tenha fundado uma teoria positiva da arte nem das artes, mas, sim, expressado uma tese

9. Plotino, *Enéadas*, livro I, 6: “Do belo”.

sobre o pouco valor da arte, ele criou, graças a seu duplo discurso e ao desconcerto que seus sucessores o fizeram sofrer, um meio, uma ‘ambiência’ na qual a espiritualidade, a inteligibilidade e a beleza se encontram misturadas e levadas às nuvens, enquanto esse ideal se encarna na obra de gênio, fazendo então resplandecer a luz da arte sobre o gênio humano.

A teoria de Platão é ambiental, no sentido de ter se disseminado em direção à arte pelo viés de uma reflexão, não sobre a arte, mas sobre o belo. E eis que o mundo da arte se vê envolvido por um halo de conceitos, noções e princípios, consultados insistentemente pelos teóricos posteriores e sobretudo pelos próprios artistas, reservando-se o direito, entretanto, de transformá-los. Basta ler os ‘cadernos’ de Leonardo da Vinci, os poemas de Michelângelo ou as cartas de Dürer. E, mais próximo de nós, qualquer declaração a respeito do ideal, do projeto ou da forma que o artista tem dentro de si e que realiza, da transcendência da arte em relação ao cotidiano, da unicidade da obra e da unicidade do autor, ou ainda – tema freqüente entre os críticos de arte – do dom que o artista tem de ver (em Deus ou no espírito) o que o vulgo não vê, a verdadeira essência das coisas. O pintor é um vidente: “Quando Deus enviou almas ao futuro, ele colocou sobre seus rostos olhos que carregam luz” (Plotino).

Esses vestígios, como a sombra provida de uma filosofia fundadora, estão espalhados sobre qualquer território onde se exerça atividade artística. Eles demarcam a opinião

comum tanto quanto as teorias mais elaboradas; quase nada escapa de sua influência, mesmo que seja para fazer retoques ou criticar seus elementos.

II. A ARTE COMO SINTOMA: HEGEL

Se uma teoria ambiental é exatamente a que dá perspectivas, estabelece os marcos e envolve de forma abrangente seu objeto, apresentando temas bem mais do que construindo o objeto em sua autonomia, então a estética hegeliana parece corresponder a essa descrição. Com efeito, embora seu *Cursos de estética*¹⁰ seja uma teoria sistemática da arte – sistematismo que poderia classificá-la sob a etiqueta ‘ciência da arte’ –, seu conteúdo, longe de se impor como fundação de um território autônomo, consiste em uma etapa da marcha em direção ao saber absoluto, que justifica sua presença em um momento determinado de sua história.

1. Um horizonte para a arte

No processo do desenvolvimento dialético do espírito, a arte é atravessada por uma linha ascendente que não visa a sua constituição em objeto autônomo, mas a algo bem di-

10. Friedrich Hegel, *Leçons sur l'esthétique*, publicado após sua morte segundo as notas de seus discípulos. Essas aulas foram ministradas em Berlim, entre 1820 e 1829 (trad. de Jankélévitch, 4 v., Aubier, 1944; republicadas por Aubier em 8 v., 1964).

ferente. Sua inserção no processo espiritual vai por abstrações sucessivas, conduzi-la à perda: ela é espreitada pela religião que deseja sua morte, definitivamente consumada (na companhia, aliás, de todos os outros momentos) na fase derradeira de fusão com o universal singular: o saber absoluto. Por um trançado laborioso submetido ao projeto geral da fenomenologia, a arte se ajusta entre a moralidade subjetiva-objetiva (desenvolvida como via pública e estrutura do Estado) e a religião, em cuja direção ela segue e que a coroa, religião por sua vez reintroduzida na filosofia¹¹.

Primeiro degraú da filosofia do espírito – que, aqui, triunfa da separação entre exterioridade e interioridade e se coloca como reconciliação entre a natureza finita e a liberdade infinita do pensamento – a arte é o elo intermediário que apresenta essa conciliação sob um aspecto sensível. Esse momento deverá, pois, ser ultrapassado também, na direção de um pensamento que se pensará por si, sem ter necessidade de se mostrar sob uma forma sensível: será o saber absoluto, do qual a arte ainda está bem longe.

↳ A arte é submetida à Ideia, e o ideal da arte está fora dela. Uma teoria da arte não pode, portanto, encontrar-se afastada do conjunto de uma filosofia, estando ligada a ela por seu começo (o que a tornou possível) e por seu fim (o objetivo para o qual se dirige), e não pode ser compreendi-

11. Cf. Friedrich Hegel, *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques* (trad. de Gabelin, Vrin, 1967), em que o plano geral da filosofia do espírito está exposto.

da fora do projeto global. A arte não é analisada por si própria, mas somente na qualidade de elo intermediário tomado necessário devido à estrutura do conjunto.

Trata-se então de uma paisagem, de um horizonte, de um grande invólucro, em meio ao qual se pode 'enquadrar' e analisar um fragmento, como se faria com o detalhe de um afresco – detalhe que não teria sentido senão em relação à totalidade.

Mas se, então, a arte é vista como momento, como detalhe efêmero carregado pelo movimento de sua dissolução necessária, o que ela produz na passagem – as obras de arte – pode também ser detalhado, enquadrado e analisado numa mesma perspectiva, como pressentimento de um desaparecimento, cada momento se apagando para dar lugar a outro.

2. Periodização e finalidade

Hegel se dedica, assim, a uma análise bastante detalhada desses 'momentos da arte' apresentados pelos períodos históricos e os distribui ao longo de uma linha contínua desde a pré-história (ou quase) até o limite previsto para seu desaparecimento. Do Egito ao século XIX, passando pela Índia, Grécia, Holanda, Itália, França, a tal percurso correspondem também diferentes artes: arquitetura, escultura, pintura, música, poesia, numa cadeia coincidente. Curiosamente, a arte caminha no espaço geográfico e na temporalidade com o mesmo passo, sempre com pressa, poder-se-ia dizer, de extinguir a si mesma, enquanto brilham por um ins-

tante e desaparecem os diversos gêneros ou categorias das Belas-Artes, a música e a poesia.

Nascimento e morte de cada um desses gêneros, correspondentes a um período histórico, produzem-se e reproduzem-se sem que tenham sido causados por uma atividade específica dos sujeitos (os artistas), mas porque nascimentos e mortes são ensejados pela determinação superior que rege a história (a da arte assim como a do mundo): o espírito.

Desse modo, vemos a *arquitetura* – cujos berços são a Pérsia, a Índia e o Egito – nascer de uma indistinção entre fundo e forma, alma e corpo, conceito e realidade, depois passar por um período em que a diferenciação vem à tona e se representa sob a forma de símbolo. Assim as pirâmides simbolizam a luta entre exterior e interior (subterrâneos e câmaras mortuárias). Na arquitetura, a representação da idéia permanece exterior a seu conteúdo. Essa representação, bem como seu momento na vida do espírito, é dita 'simbólica'¹².

Ela dará lugar à *escultura* – momento dito 'clássico', cujo local é a Grécia antiga –, que libera a figura da massa indistinta da arquitetura para afirmar a individualidade espiritual encarnada em um corpo. Falta a ela, contudo, "a vida da subjetividade interior, assim como a vida e o movimento que, por seu conteúdo e seu modo de apresentação, é obrigada a negligenciar"¹³.

12. Idem, 'L'art symbolique', *Esthétique* (Aubier, 1964).

13. Idem, 'La peinture', *La musique*, *Ibid.* (Aubier, 1964), p. 17.

Vem então a pintura, na qual o princípio de subjetividade triunfa, a representação se torna independente da espacialidade, chegando até a negá-la, servindo-se apenas da superfície e da tonalidade para expressar os sentimentos de uma interioridade totalmente espiritual. É o momento *romântico* da arte. Romantismo que alcançará seu ápice com a música e a poesia: ambas suprimem, com efeito, o peso imóvel da figura pintada “ao recusar-lhe toda possibilidade de existência permanente”. Abandonando o visível e se submetendo à vibração contínua dos sons, é um órgão de sentido muito mais etéreo que é solicitado, o ouvido, *um órgão de sentido teórico*¹⁴.

À medida que a abstração avança, as fronteiras geográficas se alargam, a poesia não tem mais país, está pronta para a viagem através do universal. Logo os fragmentos – de espaço e de tempo, de gêneros e de categorias – serão reunidos para se fundir dentro da unidade do único sujeito que tem valor, aquele que fez todo o trabalho: o sujeito universal absoluto.

Periodizações e finalidade, as primeiras em direção à segunda, ou seja, de um fim ao mesmo tempo programado e ausente. A idéia, separada das manifestações concretas da arte, que dela só podem se aproximar ao se tornarem invisíveis, ocupa o mesmo lugar que na obra de Platão: praticamente inalcançável, relegando o exercício concreto da arte ao reino das aparências.

14. Idem, *ibid.*, pp. 157-8.

É exatamente por isso que essa teorização só pode causar algum efeito sobre a arte a partir da *ambiência* onde a coloca, do horizonte que ela expõe em seu entorno. Embora não possa fundar a arte, sua natureza e suas práticas, na medida em que não leva em consideração sua existência presente e seus traços positivos – o que é a condição para falar do que se faz ou do que se deveria fazer –, nem por isso deixa de ser fundadora de certo número de *temas* que se propagam através da cultura e marcam-na com o seu selo.

3. Uma teoria do sintoma

No que diz respeito a Hegel, sua *Estética* age duplamente sobre o domínio da arte: por um lado renova e sustenta as Idéias de Platão e do neoplatonismo; por outro, propõe uma visão sintomática das manifestações da arte ao fazer delas fenômenos (aparições sucessivas e efêmeras, fantasmagóricas) ligados à história e que tornam visível seu sentido. Cada período da arte com suas produções singulares é então visto como *sintoma* da vida contínua, obstinada, do espírito que, expressando-se por meio delas, indica o estado de seu próprio desenvolvimento.

A visão hegeliana de uma arte sintomática é a mesma que, no mundo contemporâneo, leva alguns a se interrogarem a respeito da morte da arte (tema caro aos contemporâneos da arte contemporânea) e a respeito do bom fundamento do movimento de arte conceitual, inscrito no movimento de

abstração progressiva, pelo qual a arte se move em direção à filosofia.

Esse halo de sentido envolve artistas e críticos de arte, que encontram, assim, uma maneira de se acomodar em uma continuidade histórica, sem serem obrigados a indicar eles mesmos as razões das escolhas que exerceram.

Além do mais, essa paisagem ambiental encontra ecos em filosofias que são na verdade muito distantes, chegando a ser radicalmente opostas à hipótese especulativa de Hegel¹⁵. Trata-se, no caso, de uma das características desse tipo de fundação: invadir pouco a pouco as outras tentativas de teorização.

III. O HALO ROMÂNTICO

Dentre essas teorias de fundação ambiental, cuja ação difusa é ainda maior pelo fato de a teoria original ter sido mal compreendida ou traída, é preciso incluir a teoria da arte do romantismo alemão. O termo 'romântico' cobre, no uso corrente, uma diversidade de traços díspares que representam – ao serem aplicados ao acaso – certas propriedades que os idealistas atribuíam à arte. Uma figura do romantis-

15. Assim é que, por exemplo, apesar do horror que ela lhes inspira, a filosofia de Hegel exerce uma atração sobre Schopenhauer e sobre Nietzsche: o princípio único que atravessa cegamente o tempo, arrastando os sujeitos da história em sua corrida, tem alguma ligação com a repetição eterna deste, a presença da origem trágica ou a vontade tomando consciência de si mesma.

mo – personagem, comportamento e obra – forja-se assim, incluindo o gênio, o sublime, a teatralização da arte como ópera total – todas as artes e todas as ciências fazem parte da obra derradeira do espírito, que muda a face da ciência e a converte em poesia. A arte acima da vida: o artista diferente dos outros homens; a natureza, poder absoluto, falando por sua voz e se revelando em sua obra. Todos esses temas podem efetivamente ser extraídos de forma fragmentar dos *Fragments (Fragments critiques)*, publicados por F. Schlegel em 1797, e *Fragments*, publicados na revista *L'Athenaeum* em 1798), depois encontrados aqui e ali em Novalis, Höderlin e nos irmãos Schlegel, mas foram sobretudo retomados e reinseridos em uma trama à qual se atribui o nome de 'romântica'¹⁶.

O sucesso dessa imagem que vai servir por muito tempo de modelo ao artista e que persiste ainda hoje como estereótipo e lugar-comum deve-se provavelmente ao fato de ela retornar e misturar traços antigos (certo platonismo: o belo é o bem e o verdadeiro, e os três são indissociáveis – ou a poesia como filosofia e vice-versa), até mesmo *zeitistos* (o modelo grego: a cultura grega, sua atmosfera, a tragédia grega, os heróis, a natureza, tudo é grego, é o horizonte de referência para os românticos: o filósofo-poeta deve necessariamente ser grego), *renaissantistas* (o homem ocupa o centro do mundo, a natureza é uma deusa pagã, o pintor é poeta

16. Sobre o romantismo alemão, cf. P. Lacombe-Labarthe e J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Le Seuil, 1978).

e arquiteto) e *clássicos* (é pelo pensamento que o homem reinventa as leis do universo, pois há uma correspondência tácita, um paralelismo entre as leis da inteligência e as da matéria). Mistura na qual o romantismo faz introduzir as 'novidades' filosóficas, rompendo com os traços que acabamos de citar e que, de um lado, procedem de Kant mas retornando a ele (a imaginação transcendental à qual é confiada a unidade, a individualização de um sujeito que se torna assim a unidade de medida da obra do mundo, uma espécie de eu absoluto), e, de outro, de pensadores-poetas como Höderlin, ou de filósofos como Schelling (a idéia de um progresso do espírito, tema do idealismo especulativo, que, ao contrário do que será para Hegel, é percebido como um sistema total, mas mesmo assim aberto, ou seja, essencialmente inacabável), e, finalmente, de um espírito do mundo essencialmente anônimo, que seria, em sua forma acabada/inacabada, 'poesia de poesia'.

Essa composição sutil alia os contrários mantendo-os em equilíbrio e pode ser vista como exemplo/princípio na filosofia do fragmento, que concede a primazia à criação de si e do mundo (um todo único) por intermédio do espírito (o witz)¹⁷, flecha aguda que atravessa vigorosamente o peso, a opacidade de um mundo envolto em trevas, rígido e sem

17. O *witz*, "genialidade fragmentária" (fragmento 9 dos *Fragments critiques*), infima, fugaz e quase informe, *scher-zer* imediato e absoluto, deve contudo ser escrito, passar à obra, para ser verdadeiramente a automanifestação do saber de si (mas involuntário) da Idéia.

projeto. Esse "mais antigo programa sistemático do idealismo alemão"¹⁸, que não é nem programático, nem sistemático, nem filosófico *stricto sensu*, é um processo completo, processo em ato e portanto sistêmico mais do que sistemático, ou seja, orgânico: ele alia a vida e o espírito ao mundo em evolução; mais *poético* do que poético ou filosófico, ele maneja em suma o 'e' em vez do 'ou'. Está resumido no fragmento 115 do Liceu: "Toda arte deve se tornar ciência, e toda ciência se tornar arte; poesia e filosofia devem estar reunidas".

Entretanto, ao praticarem o *witz* e o fragmento, o paradoxo e o anti-sistema, os românticos ofereceram a seus sucessores uma mina a ser explorada na maior desordem e de acordo com suas necessidades. É assim que os artistas – chamados de 'obras de arte da natureza' no fragmento 1 de Schlegel – são transportados às nuvens: a genialidade passa então a pertencer-lhes como uma característica permanente e completa, bem ao contrário do que propunha a lógica do *witzi*! O anônimo e a escrita coletiva cederam lugar ao culto da personalidade; a alegria do *witz* ("nada é mais desprezível do que um *witz* triste", fragmento 17), à triste profundidade do sentimento; a sociabilidade, ao isolamento etc.

Essa disseminação dos temas e seu desarrajo produziram uma grande complicação na imagem do artista e na da arte. Mas essa própria complicação é o signo da riqueza

18. Programa cujo autor não se conhece e que foi descoberto, recolhido à mão nos papéis de Hegel, datando de 1795.

do germe que os românticos depositaram no campo da arte. Germe que de tempos em tempos desabrocha em boas flores, devolvendo ao *witz* o que lhe pertence, como, por exemplo (fiel, neste caso, a uma de suas reindicações), o elogio contemporâneo desse 'por um triz', que Schlegel lamentava não fazer parte das categorias kantianas, ou o elogio da ironia substituíva de qualquer obra, ou, passando além das caricaturas grosseiras da imagem do artista romântico, o elogio de seu desaparecimento programado que nos é oferecido gratuitamente pela arte contemporânea.

IV. A ARTE COMO VIDA: NIETZSCHE, SCHOPENHAUER

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche, como vimos, destina à filosofia socrática o papel de guinada teórica. Essa guinada é para ele uma completa catástrofe, o esquecimento da origem, a relegação do que é a essência da arte, sua separação da vida, o desconhecimento de sua originalidade (entendida no sentido claro de originário: o que nasce e não termina de nascer). Mas essa 'origem' é a própria vida em sua potência de surgimento, pouco preocupada em encontrar uma forma de se expressar (como se a potência fosse distinta de sua manifestação e que um tempo de reflexão devesse se interpor entre fundo e forma), e para a qual tudo está ligado à embriaguez de seu desenvolvimento. A figura de Dionísio, seu delírio, sua loucura mística, é a própria interrupção da vida, o nascimento do mundo como tragédia. A essa

sombria violência, a esse sol negro, cruel, a figura de Apolo traz a outra vertente mística: o sonho, que tinge de doçura a paisagem dionisiaca. Ele põe em música o que é grito e furor, torna audíveis as palavras proféticas e visível o que não se pode olhar. A tragédia antiga é a mesma, a fusão da dupla aparição da embriaguez da vida e da vida como sonho: a arte. Fusão íntima que não esconde um em favor do outro nem reúne, com um artifício teórico, o que teria sido separado, pois Apolo é também o deus do raio, e Dionísio é o mestre dos ritos bem orquestrados: a dupla figura é única.

1. O começo absoluto

O que significa, para uma teoria da arte, apresentar, no começo (e é preciso não esquecer que *O nascimento da tragédia* é também o primeiro livro do jovem Nietzsche), o mito 'grego'? Primeiramente, que não se tratará de uma "teoria especulativa" nem mesmo de uma teoria no espírito de Nietzsche, mas de uma visão, de uma intuição diretamente relacionada a uma experiência vivida, ao mesmo tempo móvel e motor de uma concepção da arte. Essa visão é intransponível, ela é o começo absoluto. Como tal, ela é também o começo e o todo da filosofia entendida como arte.

Todo filósofo que rejeita ou omite esse começo é um logógrafo, alguém que não entende nada de arte, que se propõe em vão colocar lado a lado argumentos inconsistentes, um homem esquemático, uma carcaça de homem

"que jaz exangue como uma abstração e todo emaranhado nas fórmulas"¹⁹.

2. A aparição da aparência

O profundo, o divino, a fonte é um horizonte, mas um horizonte que pede que nos voltemos para ver o que está atrás, o que exige que se seja 'inatural', 'intempetivo'. O filósofo artista ou o artista filósofo precisa fazer o atual, do qual deve se desprender, não para assegurar sua tranquilidade e a serenidade de sua alma à maneira dos estóicos – Dionísio e Apolo reunidos o impediriam –, mas para escutar o barulho do combate deles, participar da luta que dilacera e dilacera eternamente os homens, combater o que acontece (a atualidade) em nome do inatural, da origem *indiscutível*.

Combate que implica, evidentemente, estar presente a essa atualidade, mas presente de tal maneira que se possa revisar o modo pelo qual a atualidade parece atual, não a desmascarando como aparência e opondo-lhe uma verdade que estaria escondida atrás (é o que a filosofia transcendental faz), mas suscitando outra aparência, mãe de todas as aparências, as quais, numa profundidade bastante longínqua, jorram do conflito dos deuses.

Nessa visão, o tempo não é dividido em si mesmo entre antes e depois: ele é uno, pois a origem está presente em todas as coisas e em qualquer ação, ela é *imediatista*. E é apenas por

19. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la philosophie* (Gallimard, 1938).

intermédio de um artifício de pensamento que se lhe pode atribuir um tempo particular dentro do tempo indivisível.

Esse imediatismo na captura do tempo é exclusivo do artista, pois apenas uma ação criadora pode trazer a origem até o presente, e é devido a essa captura do mundo em um único momento que o artista é verdadeiramente filósofo, é devido a ela que ele conhece.

3. Uma metafísica sem metafísica

Arte é, pois, conhecimento, mas conhecimento de outro tipo, muito mais antigo do que o saber do qual a arte se desvia. Muito mais amplo também, e que envolve antecipadamente o esclarecimento metafísico; o ser (muito embora esse vocábulo não convenha verdadeiramente aqui) só pode ser captado pela atividade metafísica da arte. Por uma *metafísica do artista*.

É ela que ilumina a realidade do mundo, de modo que o mundo não é o ponto de partida de uma representação pela arte, que o imitaria ou o copiaría (como era o caso para Platão), mas sim o ponto de chegada, o que se tornou possível, o que aparece por intermédio da arte. Esse ser, o mundo, não é, pois, distinto daquilo que o artista fez aparecer. Como não há nenhuma separação entre Dionísio e Apolo, também não há nenhuma separação entre a aparência e um pretense além. A única separação é a que foi catastroficamente introduzida pela chegada do *hormeni teórico*. Pois o que o teórico realiza, por intermédio do conceito, é a separação, a colocação do imediato a distância; o conceito é cinza, sem cor e sem sabor,

ele é isolado, pobre; apesar de todos os esforços, o ser lhe escapa, e a metafísica tradicional está justamente aí para designar o que, em vista disso, lhe escapa.

Em compensação, na arte, qualquer coisa é próxima, contanto que se desvie das generalidades redundantes, que renuncie às razões e que confie na linguagem da poesia – que fala não por conceito, mas por metáforas.

4. A tradição voa em pedaços

As oposições tradicionais da filosofia ocidental – ser e aparência, ser e tempo, corpo e alma, ciência e arte, idéia e imitação, forma e matéria, sabedoria e loucura, senso e não-senso, verdade e erro, bem e mal – são abaladas pela visão nietzschiana. É pouco dizer que ele toma um contrapé, na verdade ele faz voar em pedaços essas próprias oposições: é a forma da filosofia tradicional, seu método dialético, a dianóia, que é atingida e em parte destruída (em parte apenas, pois Nietzsche não pode se manter por muito tempo na linguagem poética, precisando também, apesar de tudo, ‘discutir’ encadear raciocínios. E com frequência se vê submetido ao que quer combater).

São os estilhaços de sua obra – diversos, frequentemente contraditórios (e não uma teoria, sistematizada, que ele desde logo recusa e contra a qual todo seu esforço se volta), porções fragmentadas de uma experiência existencial, na qual é a dor da separação e ao mesmo tempo a alegria e a angústia do eterno retorno desse longínquo onde ele com-

preende ‘a vida em si’ – que são colocados como valores, que vão conquistar os artistas e os pensadores pós-Nietzsche²⁰. Mais do que traços, mais do que temas, é uma maneira de ver, uma tonalidade de conjunto, uma maneira de usar a linguagem, de acentuar a experiência, que vão modificar as relações tradicionais de pensar e de agir ‘como artista’.

5. Na paisagem de Schopenhauer

Como acontece na maior parte do tempo com as fundações ambientais, o que elas disseminam na paisagem é não somente sua própria visão do mundo, mas as visões que lhe serviram de fonte, nas quais elas se inspiraram, quaisquer que tenham sido as transformações que lhe fizeram sofrer em seguida. Assim, a estética de Schopenhauer está presente como um pano de fundo na visão nietzschiana, e, por esse viés, ela está também presente de algum modo no domínio da arte.

A admiração de Nietzsche por Schopenhauer é total, por um lado, devido a sua crítica virulenta contra Hegel, seu inimigo declarado; por outro, pelo princípio essencial de *O mundo como vontade e representação*²¹, o do *querer-viver*.

20. Giorgio Colli, *Après Nietzsche* (Éditions de l'éclat, 1987, para a tradução francesa). Esse pequeno texto utiliza alorismos, parágrafos curtos, dispersão (estilhaços), retornos, à maneira de numerosos escritos do próprio Nietzsche. É provável que só se possa falar de Nietzsche dessa maneira. Os ensaios mais sistemáticos sobre a filosofia de Nietzsche traem seu mais constante pensamento, o de um anti-sistematismo.

21. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme Volonté et représentation* (trad. de Burdeau, PUF, 1966). Schopenhauer desenvolve sua tese no terceiro livro de *O mundo* e nos suplementos desse terceiro livro.

A recusa do mundo dos professores, do sistematismo, da filosofia abstrata, dos conceitos vãos, o conjunto simbolizado pela figura execrada do "impudente Hegel, escrevinhador e autor de inépcias"²², o estilo polêmico, brilhante, a independência de pensamento, o distanciamento para fora do mundo das universidades, tudo isso claramente impressionara Nietzsche. Quanto à Vontade — princípio da vida universal, cega, única, à qual ninguém escapa a não ser se refugiando no Nirvana, na negação de um querer-viver primitivo que sujeita o conhecimento aos seus próprios fins —, ela vai ser encontrada, ou pelo menos seu *analogon*, na origem inexcitável do homem trágico nietzschiano. A Vontade schopenhaueriana é o princípio vital, indiferente aos sujeitos que sofrem; ela é o mundo que se-gue, deixando aos homens a ilusão de sua liberdade; sua energia atravessa minerais, plantas e animais, se consuma em sua negação. O conhecimento, a ciência, a inteligência humana são apenas objeções desse querer fundamenta-l, e tudo o que elas podem fazer é levantar por um instante o véu da ilusão do conhecer, sendo, portanto, todas negativas. Saber que o conhecimento é obtido de um fun-do de negatividade, que a sabedoria é aceitação e renúncia ao fantasma de uma liberdade individual, interromper a ilusão para compreender que a vontade é a essência do mundo, é essa sua tarefa.

22. Idem, *La volonté dans la nature*, Préface (PUF, 1969).

Assim, justamente por ser a arte uma intuição direta de-se-querer-viver, e por ela permitir captá-lo, por assim dizer, nele mesmo mas sem dor, exibindo-o, é ela a grande conso-ladora. Pela contemplação da inelutável necessidade do que-erer, a arte enfraquece sua violência e permite o esquecimento.

Prefigurando o aspecto trágico do conflito entre a embriaguez e o sonho (entre Apolo e Dionísio), a visão schopenhaueriana, ao transportar a arte para além da razão abstrata, ao fazer dela o modo privilegiado de conhecimento da vida, é exatamente a paisagem onde vai se desenvolver o pensamento trágico da arte. E o longínquo, esse lugar ori-ginário que, a distância, se irradiia sobre a arte presente, está situado tanto para um quanto para o outro em um Oriente imaginário: o de Nietzsche na Grécia asiática, o de Schopenhauer na Índia, os Upanishads servindo de referência à ne-gação do querer-viver. O veículo da embriaguez e do sonho, da energia, assim como da renúncia, é a música, que é sua matéria imponderável.

→] CONCLUSÃO]

Essas fundações, que chamamos de ambientais: as Idéias e o ideal, o Espírito e seu advento, a origem e seu re-torno, os modos estéticos de conhecimento, tudo isso deli-neia uma área, que, por ser construída com elementos dis-pares, por vezes totalmente contraditórios, não deixa, ainda assim, de formar um conjunto, um meio no qual a arte pode

se exercer e fora do qual ela não existiria. Mesmo assim, essas fundações não oferecem nenhum preceito concreto, nenhuma maneira de realizar 'a obra de arte', pois, de certa maneira, elas permanecem aquém ou além da obra, que, por sua vez, é presença, produção, e exige que sejam levadas em conta as condições de sua existência.