

# 1

## ARTE E FILOSOFIA

Laço que desde sempre é alterado por um sintoma, o de uma oscilação, de um batimento.

Nas origens, existe o repúdio sustentado por Platão acerca do poema, do teatro, da música. De tudo isso, deve-se dizer que o fundador da filosofia, evidentemente refinado conhecedor de todas as artes de seu tempo, só dá importância, na *República*, à música militar e ao canto patriótico.

Na outra extremidade, encontra-se uma devoção piedosa em relação à arte, um ajoelhar-se contra o conceito, pensado como nihilismo técnico, diante da palavra poética que oferece sozinha o mundo ao Aberto latente de seu próprio desamparo.

Mas o sofista Protágoras já designava, afinal, o aprendizado artístico como a chave da educação. Havia uma aliança de Protágoras e de Simônides, o poeta cuja impostura o Sócrates de Platão tenta frustrar e sujeitar a seus próprios fins a intensidade pensável.

Vem-me à mente uma imagem, uma matriz analógica do sentido: filosofia e arte são historicamente acopladas tal qual são, segundo Lacan, o Mestre e a Histórica. Sabe-se que a histórica vem dizer ao mestre: "A verdade fala por minha boca, estou aqui, e tu, que sabes, diga-me quem sou." E adivinha-se que, por maior que seja a sutileza doutra da resposta do mestre, a histórica lhe dará a entender que ainda não é isso, que seu *aquí* escapa à apreensão,

que se deve retomar tudo e redobrar esforços para lhe agradar. Nesse momento, ela ruma para o mestre e torna-se sua cortesã. E, da mesma maneira, a arte já está sempre aqui, dirigindo ao pensador a questão muda e cintilante de sua identidade, enquanto, por sua constante invenção, por sua metamorfose, ela declara-se decepcionada com tudo o que o filósofo enuncia a seu respeito.

O mestre da histórica praticamente não tem outra escolha, caso demonstre má vontade à servidão amorosa, à idolatria que deve pagar com uma produção de saber estafante e sempre decepcionante, a não ser lhe passar o cetro. E, da mesma maneira, o mestre filósofo permanece dividido, no que diz respeito à arte, entre idolatria e censura. Ou dirá aos jovens, seus discípulos, que o cerne de qualquer educação viril da razão é manter-se afastado da Cultura, ou acabará por conceder que só ela, esse brilho opaco do qual só podemos ser cativos, nos ensine sobre o viés por onde a verdade comanda que o saber seja produzido.

E, como o que nos solicita é o entrelaçamento da arte e da filosofia, parece que, formalmente, esse entrelaçamento é pensado sob dois esquemas.

Chamarei ao primeiro de esquema *didático*. Sua tese é que a arte é incapaz de verdade ou que toda verdade lhe é exterior. Decerto reconhecer-se-á que a arte apresenta-se (como a histórica) sob a aparência da verdade efetiva, da verdade imediata, ou nua. E que essa nudez expõe a arte como puro *encanto* do verdadeiro. Mais precisamente: que a arte é a aparência de uma verdade infundada, não argumentada, de uma verdade esgotada em seu estar-aí. Porém — e esse é todo o sentido do processo platônico — rejeitar-se-á essa pretensão, essa sedução. O cerne da polêmica platônica relativa à *mimesis* designa a arte não tanto como imitação das coisas, mas como *imitação* do efeito de verdade. E essa imitação extrai seu poder de seu caráter *imediat*. Platão sustentará então que ser cativo de uma imagem imediata da verdade *desvia do desvio*. Se a verdade pode existir como encanto, então perderemos a força do labor dialético, da lenta argumentação que prepara

o retorno ao Princípio. Exige-se, portanto, que se denuncie a pretensão de verdade imediata da arte como uma falsa verdade, como a aparência própria do efeito de verdade. E é esta a definição da arte e só dela: ser o encanto de uma aparência de verdade.

Disso resulta que a arte deve ser condenada ou tratada de maneira puramente instrumental. Estritamente vigiada, a arte pode ser o que proporciona a uma verdade prescrita *de fora* a força transitoria da aparência, ou do encanto. A arte aceitável deve ser submetida à vigilância filosófica das verdades. É uma didática sensível cujo propósito não poderia ser abandonado à imanência. A norma da arte deve ser a educação. E a norma da educação é a filosofia. É o primeiro entrelaçamento de nossos três termos.

Nessa perspectiva, o essencial é o controle da arte. Ora, esse controle é possível. Por quê? Porque, se a verdade de que a arte é capaz lhe é exterior, se a arte é uma didática sensível, o resultado, e este é um ponto capital, é que a essência "boa" da arte virá não na obra de arte, mas em seus efeitos públicos. Rousseau escreve: "Os espetáculos são feitos para o povo, e somente por seus efeitos sobre ele é que será possível determinar suas qualidades absolutas."

No esquema didático, o absoluto da arte está, portanto, sob o controle dos efeitos públicos da aparência, eles próprios normatizados por uma verdade extrínseca.

A essa injunção educativa opõe-se absolutamente o que chamarei de esquema *romântico*. Sua tese é de que *unicamente* a arte está apta à verdade. E que, nesse sentido, ela realiza o que a filosofia pode apenas indicar. Ou ainda o que Lacoue-Labarthe e Nancy chamaram de *absoluto literário*. É patente que esse corpo real é um corpo glorioso. A filosofia pode muito bem ser o Pai afastado e impenetrável. A arte é o Filho sofreador que salva e reergue. O gênio é crucificação e ressurreição. Nesse sentido, é a própria arte que educa, porque ensina o poder de infinidade contido na coesão supliciada de uma forma. A arte entrega-nos a esterilidade subjetiva do conceito. A arte é o absoluto como sujeito, é a *encarnação*.

Entre o banimento didático e a glorificação romântica (um “entre” que não é essencialmente temporal), existe, no entanto, ao que parece, uma era de paz relativa entre a arte e a filosofia. A questão da arte não atormenta Descartes, ou Leibniz, ou Espinosa. Aparentemente, esses grandes clássicos não tiveram de optar entre a rudeza de um controle e o êxtase de uma fidelidade.

Aristóteles já não tinha assinado uma espécie de tratado de paz entre a arte e a filosofia? Sim, é mais do que evidente que existe um terceiro esquema, o esquema *clássico*, do qual diremos, antes de mais nada, que ele *des-historiza a arte*.

O dispositivo clássico, como construído por Aristóteles, cabe em duas teses:

a) A arte — como sustenta o esquema didático — é incapaz da verdade, sua essência é mimética, sua ordem, a da aparência.

b) Isso não é grave (ao contrário do que acredita Platão). Não é grave, porque o *destino* da arte não é nem de longe a verdade. É bem certo que a arte não é verdade, mas também não pretende ser, sendo, portanto, inocente. Aristóteles classifica a arte como algo muito diferente do conhecimento, libertando-a, assim, da suspeita platônica. Esse algo diferente, que ele às vezes chama de *catarsis*, refere-se à deposição das paixões numa transferência sobre a aparência. A arte tem uma função terapêutica, e de maneira alguma cognitiva ou reveladora. Ela não depende do teórico, mas do ético (no sentido mais amplo do termo). Disso resulta que a norma da arte é sua utilidade no tratamento das afecções da alma.

Das duas teses do esquema clássico, inferem-se de imediato as principais regras relacionadas à arte.

Em primeiro lugar, o critério da arte é agradar. O “agradar” não é de forma alguma uma regra de opinião, uma regra da maioria. A arte deve agradar, porque o “agradar” assinala a efetividade da *catarsis*, a embreagem real da terapêutica artística das paixões.

Em seguida, o nome daquilo a que o “agradar” remete não é a verdade. O “agradar” prende-se apenas àquilo que, de uma verdade,

retém a disposição de uma identificação. A “semelhança” com o real só é exigida na medida em que envolve o espectador da arte no “agradar”, ou seja, em uma identificação, a qual organiza uma transferência e, portanto, uma deposição das paixões. Esse farra-po de verdade é bem mais o que *uma verdade coage no imaginário*. Essa “imaginarização” de uma verdade, deslustrada de qualquer realidade, é chamada pelos clássicos de “verossimilhança”.

Finalmente, a paz entre arte e filosofia repousa por inteiro na delimitação entre verdade e verossimilhança. E é por isso que a máxima clássica por excelência é: “o-verdadeiro pode às vezes não ser verossímil”, a qual enuncia a delimitação, reservando, ao lado da arte, os direitos da filosofia. Filosofia que, como se vê, outorga-se a possibilidade de não ser verossímil. Definição clássica da filosofia: a inverossímil verdade.

Qual o preço pago por essa paz? A arte é decerto inocente, mas por ser inocente de toda verdade. Ou seja, ela é registrada no imaginário. Com todo rigor, no esquema clássico, a arte não é um pensamento. Está inteira em seu ato, ou em sua operação pública. O “agradar” dispõe a arte como um serviço. Poder-se-ia dizer o seguinte: na visão clássica, a arte é serviço público. É de fato assim, aliás, que o Estado a entende, tanto no avassalamento da arte e dos artistas pelo absolutismo quanto na chicana moderna dos créditos. O Estado (salvo talvez o Estado socialista, mais didático) é, quanto ao entrelaçamento que nos importa, essencialmente clássico.

Recapitulemos.

Didatismo, romantismo, classicismo são os esquemas possíveis do entrelaçamento entre arte e filosofia, o terceiro termo correspondendo à educação dos sujeitos, particularmente da juventude. No didatismo, a filosofia entrelaça-se com a arte na modalidade de uma vigilância educativa de seu destino extrínseco ao verdadeiro. No romantismo, a arte realiza na finitude toda a educação subjetiva da qual a infinidade filosófica da Idéia é capaz. No classicismo, a arte capta o desejo e educa sua transferência pela proposta de



uma aparência de seu objeto. Aqui, a filosofia só é convocada enquanto estética — dá sua opinião sobre as regras do “agradar”.

A meu ver, o que caracteriza o final do século XX é que ele não introduziu um novo esquema em larga escala. Embora se afirme que é o século dos “fins”, das rupturas, das catástrofes, para o entrelaçamento que nos diz respeito, vejo-o antes como um século conservador e eclético.

Quais são, no século XX, as disposições plenas do pensamento? *As singularidades* solidamente destacáveis? Vejo apenas três: o marxismo, a psicanálise e a hermenêutica alemã.

Ora, é claro que, em matéria de pensamento da arte, o marxismo é didático; a psicanálise, clássica; e a hermenêutica heideggeriana, romântica.

Que o marxismo seja didaticista não deve ser provado em primeiro lugar pela evidência dos ucasses e das perseguições dos Estados socialistas. A prova mais segura encontra-se no pensamento original e criativo de Brecht. Para ele, existe uma verdade geral e extrínseca, uma verdade de caráter científico. Essa verdade é o materialismo dialético, e Brecht jamais duvidou de que ele constitua o alicerce da nova racionalidade. Essa verdade, em sua essência, é filosófica, e o “filósofo” é o personagem-guia dos diálogos didáticos de Brecht; é ele que é encarregado da vigilância da arte pela suposição latente da verdade dialética. No que por sinal, Brecht é stalinista, se compreendernos por stalinismo, como se deve, a fusão da política e da filosofia materialista dialética sob a jurisdição da última. Ou digamos que ele pratica um platonismo stalinizado. O objetivo supremo de Brecht era criar uma “sociedade dos amigos da dialética”, e o teatro era, sob muitos aspectos, o caminho para tal sociedade. O distanciamento é um protocolo de vigilância filosófica “em ato” dos fins educativos do teatro. A aparência deve ser colocada à distância de si mesma, a fim de que seja *mostrada*, no próprio distanciamento, a objetividade extrínseca do verdadeiro.

No fundo, a grandeza de Brecht é ter buscado com obstinação as regras imanescentes de uma arte platônica (didática), em vez de se contentar, como faz Platão, em classificar as artes existentes em boas e ruins. Seu teatro “não aristotélico” (o que quer dizer não clássico e, finalmente, platônico) é uma invenção artística de primeira grandeza no elemento reflexivo de uma subordinação da arte. Brecht tornou teatralmente ativas as disposições antiteatrais de Platão. Fez isso centrando a arte nas formas de subjetivação possíveis da verdade exterior.

Daí, aliás, a importância da dimensão épica, pois o épico é o que exhibe, no intervalo da representação, a *coragem* da verdade. Para Brecht, a arte não produz nenhuma verdade, mas é uma elucidação, supostamente verdadeira, das condições de sua coragem. A arte é, sob vigilância, uma terapêutica da covardia. Não da covardia em geral, mas da covardia *diante da verdade*. É evidentemente por isso que a figura de Galileu é central e também por isso que essa peça é a obra-prima atormentada de Brecht, peça na qual gira sobre si mesmo o paradoxo de uma epopéia interior da exterioridade do verdadeiro.

Que a hermenêutica heideggeriana ainda seja romântica é, a meu ver, evidente. Aparentemente, ela expõe um entrelaçamento indiscernível do dizer do poeta e do pensar do pensador. A vantagem cabe contudo ao poeta, pois o pensador não é outra coisa senão o anúncio da reviravolta, a promessa do advento inesperado dos deuses no auge da aflição, a elucidação retroativa da dimensão histórica do ser. Já o poeta desempenha, no que lhe diz respeito, no cerne da língua, a função de guardião obliterado do Aberto.

Pode-se dizer que, no reverso do filósofo-artista de Nietzsche, Heidegger exhibe a figura do poeta-pensador. Mas o que nos importa, e caracteriza o esquema romântico, é que *é a mesma verdade que circula*. O retratamento do ser vem à mente no conjuntamente do poema e de sua interpretação. A interpretação só faz *entregar* o poema ao tremor da finitude, em que o pensamento se exercita

em suportar o retraimento do ser como esclarecido. Pensador e poeta, em seu apoio recíproco, encarnam na palavra a abertura de sua clausura. Nisso o poema permanece de fato inigualável.

A psicanálise é aristotélica, absolutamente clássica. Para se convencer disso, basta reler tanto os ensaios de Freud sobre a pintura quanto os de Lacan sobre o teatro ou a poesia. Nelas, a arte é pensada como aquilo que organiza apenas o objeto do desejo, o qual é insimbolizável, seja ele subtraído do próprio auge de uma simbolização. A obra faz desvanecer, em seu aparato formal, a cintilação indizível do objeto perdido, pelo que ela prende a si, irresistivelmente, o olhar ou o ouvido daquele que a ela se expõe. A obra de arte encadeia uma transferência, porque exhibe, em uma configuração singular e tortuosa, o encetamento do simbólico pelo real, a extimidade do objeto, causa do desejo, ao Outro, tesouro do simbólico. Daí seu efeito último permanecer imaginário.

Eu diria então: o século XX, que essencialmente não modificou as doutrinas do entrelaçamento entre arte e filosofia, nem por isso deixou de sentir a *saturação* dessas doutrinas. O didatismo está saturado pelo exercício histórico e estatal da arte a serviço do povo. O romantismo está saturado pelo que há de pura promessa, sempre ligada à suposição do retorno dos deuses no aparato heideggeriano. E o classicismo está saturado pela consciência de si que a demonstração completa de uma teoria do desejo lhe proporciona: daí, caso não se ceda às miragens de uma "psicanálise aplicada", a convicção ruínosa de que a relação da psicanálise com a arte é sempre apenas um serviço prestado à própria psicanálise. Um serviço gratuito da arte.

Que os três esquemas estejam saturados tende a produzir hoje uma espécie de desenlaçamento dos termos, um desrelacionamento desesperado entre a arte e a filosofia, bem como a queda pura e simples do que circulava entre elas: o tema educativo.

As vanguardas do século, do dadaísmo ao situationismo, não passaram de experiências de escola da arte contemporânea, e

não a designação adequada das operações dessa arte. Tiveram mais um papel de representação do que de entrelaçamento. É que as vanguardas foram apenas a busca desesperada e instável de um esquema mediador, de um esquema didático-romântico. Foram didáticas por seu desejo de dar um fim à arte, pela denúncia de seu caráter alienado e inautêntico. Românticas também, pela convicção de que a arte deveria renascer de imediato como absoluta, como consciência integral de suas próprias operações, como verdade imediatamente legível de si mesma. Consideradas como proposta de um esquema didático-romântico, ou como absoluta da destruição criadora, as vanguardas eram, antes de mais nada, anticlássicas.

Seu limite foi que não puderam selar aliança, em caráter duro, nem com as formas contemporâneas do esquema didático nem com as do esquema romântico. Empiricamente, o comunismo de Breton e dos surrealistas permaneceu alegórico, assim como o fascismo de Marinetti e dos futuristas. As vanguardas não conseguiram ser, como era seu destino consciente, a direção de uma frente unida anticlássica. A didática revolucionária condenou-as pelo que tinham de romântico: o esquerdismo da destruição total e da consciência de si moldada *ex nihilo*, a incapacidade para a ação ampla, a divisão em grupúsculos. O romantismo hermenêutico condenou-as pelo que tinham de didático: a afinidade revolucionária, o intelectualismo, o desprezo pelo Estado. E sobretudo porque o didatismo das vanguardas se assinalava por um voluntarismo estético. Ora, sabe-se que, para Heidegger, a vontade é a derradeira representação subjetiva do nihilismo contemporâneo.

Hoje, as vanguardas desapareceram. A situação global é finalmente a seguinte: saturação dos três esquemas herdados, encerramento de qualquer efeito do único esquema tentado nesse século, que era de fato um esquema sintético, o didático-romantismo.

A tese em torno da qual este pequeno livro não passa de uma série de variações será então: diante de uma situação de saturação

e isolamento, deve-se tentar propor um novo esquema, um quarto modo de entrelaçamento entre filosofia e arte.

O método de investigação será de início negativo: o que os três esquemas herdados, didático, romântico e clássico, têm em comum, e que seria o caso hoje de se desfazer? Esse "comum" dos três esquemas diz respeito, creio, à relação da arte com a verdade.

As categorias dessa relação são a imanência e a singularidade. "Imanência" remete à seguinte questão: será que a verdade é realmente interior ao efeito artístico das obras? Ou a obra de arte não passa do instrumento de uma verdade exterior? "Singularidade" remete a uma outra questão: a verdade testemunhada pela arte é absolutamente própria a ela? Ou pode circular em outros registros do pensamento operante?

Ora, o que se constata? Que, no esquema romântico, a relação da verdade com a arte é de fato imanente (a arte expõe a descida finita da Idéia), mas não singular (pois se trata *da* verdade, e o pensamento do pensador não se coaduna com nada que difere do que o dizer do poeta desvela). Que, no didatismo, a relação é certamente singular (só a arte pode expor uma verdade *sob a forma de aparência*), mas de modo algum imanente, pois em definitivo a posição da verdade é extrínseca. E que, finalmente, no classicismo, trata-se apenas do que uma verdade coage no imaginário, sob a forma do verossímil.

Nos esquemas herdados, a relação das obras artísticas com a verdade jamais consegue ser ao mesmo tempo singular e imanente.

Afirmar-se-á, portanto, essa simultaneidade. O que também se diz: a *própria* arte é um procedimento de verdade. Ou ainda: a identificação filosófica da arte depende da categoria de verdade. A arte é um pensamento cujas obras são o real (e não o efeito). E esse pensamento, ou as verdades que ele ativa, são irreduzíveis às outras verdades, sejam elas científicas, políticas ou amorosas. O que também quer dizer que a arte, como pensamento singular, é irreduzível à filosofia.

Imanência: a arte é rigorosamente coextensiva às verdades que prodigaliza.

Singularidade: essas verdades não são dadas em nenhum outro lugar a não ser na arte.

Nessa visão das coisas, o que ocorre com o terceiro termo do entrelaçamento, a função educativa da arte? A arte educa simplesmente porque produz verdades e porque "educação" jamais quis dizer nada além (a não ser nas montagens opressivas ou perversas) do seguinte: dispor os conhecimentos de tal maneira que alguma verdade possa se estabelecer.

A coisa pela qual a arte educa é simplesmente a sua existência. Trata-se apenas de *encontrar* essa existência, o que quer dizer: pensar um pensamento.

A filosofia deve, a partir de então, no que diz respeito à arte e a todo procedimento de verdade, *mostrá-la* como tal. A filosofia é de fato a intermediária dos encontros com as verdades, a alcoviadeira do verdadeiro. E da mesma maneira que a beleza deve estar na mulher encontrada, mas não é absolutamente exigida da alcoviadeira, as verdades são artísticas, científicas, amorosas ou políticas, e não filosóficas.

O problema concentra-se, então, na *singularidade* do procedimento artístico, no que autoriza sua diferenciação irreduzível por exemplo com relação à ciência, ou com à política.

Deve-se ver que, sob sua simplicidade manifesta, eu diria quase sob sua ingenuidade, a tese segundo a qual a arte seria um procedimento de verdade *sui generis*, imanente e singular, é na realidade uma proposta filosófica absolutamente inovadora. A maioria das seqüências dessa tese ainda está velada, e ela obriga a um considerável trabalho de reformulação. Vê-se um sintoma quando se constata que Deleuze, por exemplo, continua a conduzir a arte para o lado do sensível como tal (afeto e objeto de percepção), em continuidade paradoxal com o motivo hegeliano da arte como "forma sensível da Idéia". Ele separa assim a arte da filosofia (destina apenas à invenção dos conceitos), segundo uma modalidade



que deixa ainda de todo inaparente o verdadeiro destino da arte como pensamento. É que, por não convocar nesse caso a categoria de verdade, não se consegue estabelecer o plano de imanência no qual procede a diferenciação entre arte, ciência e filosofia.

A principal dificuldade parece ater-se, a meu ver, ao seguinte ponto: quando se trata de pensar a arte como produção imanente de verdades, *qual é a unidade pertencente do que é denominado "arte"?* É a obra de arte a singularidade de uma obra? É o autor o criador? Ou ainda outra coisa?

A essência da questão toca, na realidade, no problema da relação entre infinito e finito. Uma verdade é uma multiplicidade infinita. Não posso aqui provar esse ponto mediante demonstração, como já fiz em outra parte. Digamos que foi o que bem viram os adeptos do esquema romântico para imediatamente obliterar sua descoberta no diagrama estético da finitude, do artista como Cristo da Idéia. Ou, para ser mais conceitual: a infinitude de uma verdade é aquilo pelo que ela se livra de sua identidade pura e simples aos conhecimentos estabelecidos.

Ora, uma obra de arte é essencialmente finita. É finita em um triplo sentido. Em primeiro lugar, ela expõe-se com objetividade finita no espaço e/ou no tempo. Em segundo, é sempre normatizada por um princípio grego de finalização: move-se na plenitude de seu próprio limite, indica que exhibe toda a perfeição da qual é capaz. Finalmente, e sobretudo, instrui por si mesma a questão de seu próprio fim, é o procedimento convincente de sua finitude. É porque, além disso, (outro traço que a distingue do infinito genérico do verdadeiro), ela é, em todos os seus pontos, insubstituível: uma vez "abandonada" a seu próprio fim imanente, permanece como é para sempre, e qualquer retoque ou modificação lhe é inessencial, ou destrutivo.

Fu sustentaria até de bom grado que a obra de arte é de fato a única coisa finita que existe. Que a arte é criação de finitude. Que seja, é criação de um múltiplo intrinsecamente finito, que expõe sua organização no e pelo recorte finito de sua apresentação, e aposta em sua delimitação.

Se sustentarmos, portanto, que a obra é verdade, no mesmo movimento seria necessário sustentar que ela desce do infinito-verdadeiro para a finitude. Mas essa figura da descida do infinito para o finito é precisamente o núcleo do esquema romântico, que pensa a arte como encarnação. É impressionante ver que esse esquema ainda subsiste em Deleuze, para quem a arte mantém com o infinito caótico uma relação mais fiel do que qualquer outra, precisamente porque ela o configura no finito.

Não parece que o desejo de propor um esquema de entrelaçamento filosofia/arte, que não seja nem clássico nem didático nem romântico, seja compatível com a manutenção da obra como unidade pertinente de exame da arte sob o signo das verdades da qual ela é capaz.

Tanto mais porque existe uma dificuldade suplementar: toda verdade origina-se de um acontecimento. Também aqui deixo essa assertão no estado de axioma. Digamos que é vão imaginar que se possa *inventar* o que quer que seja (e toda verdade é invenção) se nada acontece e se "nada teve lugar a não ser o lugar".\* Porque seríamos, então, remetidos a uma concepção "genial", ou idealista, da invenção. O problema com que devemos lidar é que é impossível de dizer da obra que ela é ao mesmo tempo uma verdade e o acontecimento que gera essa verdade. Sustenta-se com muita frequência que a obra de arte deve ser pensada mais como singularidade do acontecimento do que como estrutura. Mas toda fusão entre acontecimento e verdade reconduz a uma visão "crística" da verdade, porque então uma verdade não passa de auto-revelação relativa ao acontecimento dela mesma.

O caminho a seguir parece-me caber em um pequeno número de proposições.

- Como regra geral, uma obra não é um acontecimento. É um feito da arte, é aquilo com que o procedimento artístico é tecido.

\* No original: "rien n'a eu lieu [occorreu] que le lieu [lugar]". A tradução procurou manter o jogo de palavras.

- Uma obra tampouco é uma verdade. Uma verdade é um procedimento artístico iniciado por um acontecimento. Esse procedimento só é *composto* por obras. Mas não se manifesta — como infinidad — em nenhuma. A obra é, portanto, a instância local, o ponto diferencial de uma verdade.

- Vamos chamar esse ponto diferencial do procedimento artístico de seu *sujeito*. Uma obra é sujeito do procedimento artístico considerado, ou ao qual essa obra pertence. Ou ainda: uma obra de arte é um ponto-sujeito de uma verdade artística.

- Uma verdade não tem nenhum outro ser que não obras, é um múltiplo (infinito) genérico de obras. Mas essas obras somente tecem o ser de uma verdade artística segundo o acaso de suas ocorrências sucessivas.

- Pode-se dizer também: uma obra é uma *investigação* situada sobre a verdade que ela atualiza localmente ou da qual é um fragmento finito.

- A obra está assim sujeita a um princípio de novidade. Pois uma investigação é retroativamente validada como obra de arte real enquanto é uma investigação *que não teve lugar*, um ponto-sujeito inêdito da trama de uma verdade.

- As obras compõem uma verdade na dimensão pós-acontecimento, que institui *a imposição de uma configuração artística*. Uma verdade é, finalmente, uma configuração artística, iniciada por um acontecimento (um acontecimento é em geral um grupo de obras, um múltiplo singular de obras), e ariscadamente exposta sob a forma de obras que são seus pontos-sujeitos.

A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é, portanto, definitivamente, não a obra, nem o autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura relativa ao acontecimento (que em geral torna uma configuração anterior obsoleta). Essa configuração, que é um múltiplo genérico, não tem nem nome próprio, nem contorno finito, nem mesmo totalização possível sob um único predicado. Não é possível esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente. É uma verdade artística, e

todos sabem que não existe verdade da verdade. É designada, geralmente, por conceitos abstratos (representação, tonalidade, tragédia, etc.).

O que se deve entender, mais precisamente, por “configuração artística”?

Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período “objetivo” da história de uma arte, nem mesmo um dispositivo “técnico”. É uma seqüência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte. A filosofia trará vestígios da configuração pelo fato de que terá de mostrar em que sentido essa configuração se deixa apreender pela categoria de verdade. Além disso, inversamente, a montagem filosófica da categoria de verdade será singularizada pelas configurações artísticas do tempo. Desse modo, é certo que na maioria das vezes uma configuração é pensável na junção do processo efetivo da arte e das filosofias que a apreendem.

Citemos, por exemplo, a tragédia grega, muitas vezes apreendida como configuração, de Platão ou de Aristóteles a Nietzsche. O acontecimento iniciador tem o nome, “Ésquilo”, mas esse nome, como qualquer outro relativo a acontecimentos é, antes, o indício de um vazio central na situação anterior da poesia cantada. Sabe-se que, com Eurípides, a configuração está saturada. Mais do que o sistema tonal, dispositivo demasiadamente estrutural, citemos na música o estilo clássico, no sentido empregado por Charles Rosen, seqüência identificável entre Haydn e Beethoven. Dir-se-á decerto que, de Cervantes a Joyce, o romance é um nome de configuração para a prosa.

Observe-se que a saturação de uma configuração (O romance narrativo próximo de Joyce, o estilo clássico próximo de Beethoven,



etc.) não significa de forma alguma que a configuração é uma multiplicidade finita. Porque nada, do interior dela própria, delimita-a ou expõe o princípio de seu fim. A raridade dos nomes próprios, a brevidade da seqüência são dados empíricos sem consequência. Ademais, além dos nomes próprios retidos como ilustrações significativas da configuração, ou pontos-sujeitos “estrepitosos” de sua trajetória genérica, sempre há, de fato, uma quantidade virtualmente infinita de pontos-sujeitos menores, ignorados, redundantes, etc., que nem por isso deixam de fazer parte da verdade imanente da qual o ser é a configuração. Acontece, decerto, que a configuração não dá mais lugar a obras nitidamente perceptíveis, ou a investigações decisivas sobre ela própria. Ocorre também que um acontecimento incalculável faça parecer retrospectivamente a configuração como obsoleta, à vista das imposições de uma nova configuração. Mas, em todos os casos, à diferença das obras que lhe constituem a matéria, uma verdade-configuração é intrinsecamente infinita. O que claramente quer dizer que ela ignora todo máximo interno, todo apogeu, toda peroração. É sempre possível, ademais, que ela torne a ser apreendida nas épocas de incerteza, ou rearticulada na denominação de um novo acontecimento.

Visto que o desprendimento imaginável de uma configuração se fez muitas vezes nos limites da filosofia — porque a filosofia está sob a condição da arte *enquanto verdade singular* e, portanto, disposta em configurações infinitas —, não se deve sobretudo concluir que cabe à filosofia pensar a arte. Na realidade, *uma configuração pensa-se a si mesma nas obras que a compõem*. Pois, não esqueçamos, uma obra é uma investigação inventiva sobre a configuração, que pensa, portanto, o pensamento que a configuração *terá sido* (sob a suposição de sua plenitude infinita). Em termos mais precisos: a configuração pensa-se na prova de uma investigação, que ao mesmo tempo a constitui localmente, esboça seu advir e reflete, de modo retroativo, sua curvatura temporal. Desse ponto de vista, deve-se sustentar que a arte, configuração “em verdade” das obras, é em cada ponto pensamento do pensamento que ela é.

Herdamos então um triplo problema:

- Quais são as configurações contemporâneas?
- O que acontece então com a filosofia sob a condição da arte?
- Onde se encontra o tema da educação?

Vamos deixar de lado o primeiro ponto. Todo o pensamento contemporâneo sobre a arte é repleto de investigações, muitas vezes cativantes, sobre as configurações artísticas que marcaram o século: serialismo, prosa romanesca, era dos poetas, ruptura da representação, etc.

Sobre o segundo ponto, só posso repetir minhas próprias convicções: a filosofia — ou melhor, uma filosofia — é sempre a elaboração de uma categoria de verdade. Não produz por si mesma qualquer verdade efetiva. Apreende as verdades, mostra-as, expõe-nas, denuncia que existem. Ao fazer isso, volta o tempo para a eternidade, pois qualquer verdade, enquanto infinidade genérica, é eterna. Enfim, torna compostíveis verdades díspares e, portanto, denuncia o que é esse tempo, no qual opera como tempo das verdades que nele influem.

Sobre o terceiro ponto, lembraremos que só há educação pelas verdades. Todo o recorrente problema é que há verdades; na sua falta, a categoria filosófica de verdade é puramente vazia, e o ato filosófico, uma raciocinação acadêmica.

Esse “há” indica uma co-responsabilidade da arte, que produz verdades, e da filosofia, que, sob a condição de que haja verdades, tem por dever e por difícil tarefa mostrá-las. Mostrá-las quer dizer, essencialmente, distingui-las da opinião. De modo que a questão de hoje é única e exclusivamente a seguinte: há algo além de opinião, quer dizer, perdoar-se-á (ou não) a provocação, há outra coisa além de nossas “democracias”?

Muitos respondem, e eu me junto a eles, que sim. Há configurações artísticas sim, há obras que são seus sujeitos pensantes, há filosofia para separar conceitualmente tudo isso da

opinião. Nosso tempo vale mais que a “democracia” da qual ele se vangloria.

Com o intuito de alimentar no leitor essa convicção, passaremos de início a algumas *identificações* filosóficas das artes. Poesia, teatro, cinema e dança serão os pretextos.

## 2

### O QUE É UM POEMA, E O QUE PENSA DELE A FILOSOFIA

A crítica radical da poesia no livro X da *República* manifesta os limites singulares da filosofia platônica da Idéia? Ou é, ao contrário, um gesto constitutivo da própria filosofia, da filosofia “tal qual”, que manifestaria assim, originalmente, sua incompatibilidade com o poema?

Para não tornar a discussão enfadonha, é importante apreender que o gesto platônico com respeito ao poema não é, aos olhos de Platão, secundário ou polémico. É realmente crucial. Platão não hesita em declarar o seguinte: “A cidade cujo princípio acabamos de estabelecer é a melhor, sobretudo em virtude das medidas tomadas contra a poesia.”

Deve-se a qualquer preço conservar intacto o caráter incisivo desse enunciado extraordinário. Ele nos diz, sem rodeios, que o que serve de medida para o princípio político é propriamente a exclusão do poema. Ou pelo menos daquilo que Platão chama a “dimensão iniativa” do poético. O destino da política verdadeira repousa sobre a firmeza da atitude com relação ao poema.

Ora, o que é a política verdadeira, a *politéia* bem fundamentada? É a própria filosofia, desde que garanta o domínio do pensamento sobre a existência coletiva, sobre a múltipla concentração dos homens. Digamos que a *politéia* é o coletivo vindo à sua verdade imamente. Ou ainda, o coletivo comensurável com o pensamento.