

Dagmar Manieri

# O SUJEITO ESTÉTICO

O percurso da mimesis



## **O SUJEITO ESTÉTICO**



# O SUJEITO ESTÉTICO

O PERCURSO DA MÍMESIS

**Dagmar Manieri**



**Diagramação:** Marcelo Alves

**Capa:** Gabrielle do Carmo



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhual 4.0 Internacional [https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt\\_BR](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

---

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

M278s

Manieri, Dagmar

O sujeito estético: o percurso da mímesis [recurso eletrônico] / Dagmar Manieri. – Cachoeirinha : Fi, 2024.

165p.

ISBN 978-65-85958-99-8

DOI 10.22350/9786585958998

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Arte – Mímese. I. Título.

---

CDU 7.01/09

---

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>7</b>
<b>1</b>	<b>15</b>
<b>O paradigma mimético antigo</b>	
<b>2</b>	<b>39</b>
<b>A virada mimética no Século XIX: Nietzsche</b>	
DO ENTUSIASMO DIONISIÁCO À MODERNIDADE .....	41
AUTONOMIA DA ARTE E GÊNESE DO SUJEITO ESTÉTICO .....	53
<b>3</b>	<b>69</b>
<b>A mercadoria cultural: o sequestro da <i>mimesis</i></b>	
ESPECTADOR E SOCIEDADE DE CONSUMO .....	71
O VAZIO MIMÉTICO .....	80
<b>4</b>	<b>87</b>
<b><i>Libera Aesthetic</i></b>	
RANCIÈRE E O SENSATO DISSENSO .....	93
A <i>MÍMESIS</i> ADORNIANA .....	103
<i>POIÉSIS</i> E REPRESENTAÇÃO .....	112
<b>5</b>	<b>125</b>
<b>Pensar Beckett</b>	
OS HERÓIS BECKETTIANOS: QUATRO ROMANCES .....	128
A <i>MÍMESIS</i> DO ARTISTA .....	148
<b>Referências</b>	<b>155</b>



## INTRODUÇÃO

A *mimesis* na obra de arte deve ser concebida como algo complexo, um desafio ao pensar estético. Esta complexidade implica em algumas faces (ou princípios) em sua composição. Em *O sujeito estético* abordamos a *mimesis* através de duas perspectivas. A primeira de ordem diacrônica que requer a utilização da categoria de paradigma. Ela implica – daí a importância desta categoria – em uma temporalidade de longa duração. Neste percurso constata-se dois paradigmas: o antigo e o contemporâneo. Quem realiza a virada mimética – essa a nossa hipótese – é Friedrich Nietzsche, na segunda metade do século XIX. É desta forma que ocorreu a composição dos capítulos. Se há nesta composição a presença do mercado cultural, isto se explica pela necessidade do contraponto à boa arte contemporânea. Na expressão de Theodor Adorno, a indústria cultural deve ser pensada como instante no qual a arte é subsumida pelos valores de mercado.

O paradigma antigo, muitas vezes, é confundido com a própria *mimesis*. O que se deve visar no estudo deste paradigma (antigo) é a função última da arte na sociedade e não os princípios da *mimesis*. É nesse sentido que o surgimento do novo paradigma no século XIX está intimamente relacionado com a modernidade (filosófica). Quando Arbogast Schmitt comenta sobre as reflexões estéticas de Hans Blumenberg, não deixa de destacar a utilização, por este último, da *communis opinio* que persiste de Aristóteles até o século XVIII.<sup>1</sup> Esta *communis opinio* corresponde ao paradigma antigo. Com a modernidade (filosófica e artística), entra em cena a “subjetividade criadora”, nas

---

<sup>1</sup> Arbogast Schmitt. “Mimesis em Aristóteles e nos comentários da Poética no Renascimento: da mudança do pensamento sobre a imitação da natureza no começo dos tempos modernos”. In: Lima, 2010, p. 139.

palavras de Schmitt. Mas a associação da *mimesis* com a criação não é um privilégio da modernidade. Jean-Pierre Vernant cita uma passagem de Flávio Filóstrato (século II) que identifica na *phantasia* (imaginação) a potência criadora das “belas obras”.<sup>2</sup> Portanto, para que a tese do paradigma se sustente é preciso que sua definição abarque as próprias transformações da *mimesis* em seu interior. Isto quer dizer que o paradigma deve ser entendido não só através da arte, mas também em um campo mais abrangente. Em Luiz Costa Lima há uma conceituação interessante na localização da virada paradigmática da arte. Ele utiliza os termos “*mimesis* da produção” e “*mimesis* da representação”; na primeira, “a apresentação da cena se faz pela mais flagrante transgressão do “horizonte de expectativas” do receptor”.<sup>3</sup> Observar como a arte adquire autonomia na modernidade, já que nesta fase histórica ela se vê com uma renovada “força produtiva estética” (*poiésis*), na expressão de Adorno.

O segundo enquadramento (metodológico) expõe alguns princípios da *mimesis*, como por exemplo: a) O regime do percepto; b) O humanismo; c) A temporalidade.<sup>4</sup> Observar que esses princípios miméticos correspondem a arranjos promovidos pela arte e que nos remetem à sua autonomia. A *mimesis*, no sentido geral, pode ser traduzida como um compromisso com a realidade social sem ser realista em sua forma. Tal compromisso se traduz na relação da arte com a sociedade na qual a primeira permanece como resistente a toda forma de heteronomia. Nas palavras de Adorno, ao se pensar a relação do compositor (artista) com o material, também se pensa a sociedade. Esta

---

<sup>2</sup> Jean-Pierre Vernant. “Nascimento de imagens”. In: Lima, 2010, p. 86.

<sup>3</sup> Lima, 2014, p. 226.

<sup>4</sup> O tema *mimesis*, como se sabe, não se esgota na tríade percepto-humanismo-temporalidade. Optamos por caracterizá-la de acordo com essas três dimensões, como uma forma (metodológica) de se aproximar do conceito que opera na obra de arte. Sabe-se que a *mimesis* é mais profunda e abarca outros princípios, como a “imaginação poética”, o “particular prismático”, entre outros elementos. Sobre este último, daremos o exemplo na *mimesis* em Samuel Beckett.

última “emigrou para a obra e já não está à frente da produção artística como um fator meramente exterior, heterônomo, isto é, como consumidor ou rival da produção”.<sup>5</sup>

Ao se estudar esses fundamentos da *mimesis* não se está apartado, totalmente, do contexto social. Este último é “externo” de forma relativa; Adorno enfatiza que na obra de arte o contexto social está presente de forma “potencial”. Por isso, a relação da obra significativa com a realidade social se transforma em uma verdadeira problemática. Em alguns autores – cito, aqui, novamente Luiz Costa Lima – a divisão entre instante estético e mundo social, muitas vezes, está confusa. Quando interpreta *As bacantes*, de Eurípides, ele adverte que não irá pensar “o teatro como simples desdobramento da ação cultural-religiosa”; posteriormente, lança a ideia de que Dioniso (“o deus associado ao teatro”) aparece para explicitar a “diferença absoluta” que “transtorna todas as classificações humanas”. Em seguida, a reflexão: “Absolutamente não domada, a *mimesis* desencadeia, como hoje diria René Girard, a absoluta violência, que só se acalma ante um sacrifício”.<sup>6</sup> Neste momento, há uma identificação da *mimesis* com a figura de Dioniso.

O percepto mimético assume uma real importância ao se pensar na obra de arte, pois é o próprio meio (ou instante) em que a arte atua sobre o ser humano. Gilles Deleuze e Félix Guattari destacam com propriedade que na arte trabalha-se com figuras que correspondem a “potências de afectos e de perceptos”.<sup>7</sup> Observar que a arte enfrenta as “opiniões correntes”; por isso Deleuze e Guattari utilizam o verbo “transbordar”, ou seja, os afetos produzidos pela arte vão além das “afecções e percepções ordinárias”. Esse é um detalhe importante, pois liberta a arte

---

<sup>5</sup> Adorno, 2002, p. 36.

<sup>6</sup> Lima, 2014, p. 221.

<sup>7</sup> Deleuze; Guattari, 2013, p. 80.

das amarras do racionalismo. Aqui, não há mais a famosa hierarquia platônica já que a arte possui seu meio (potência) próprio: ela “pensa por afectos e perceptos”.<sup>8</sup> Essa ideia de um meio próprio de “pensar” descortina um campo imenso para a arte. Ao mesmo tempo lança a problemática (que não deixa de ser filosófica) da relação entre a representação artística e seu objeto. Deleuze e Guattari afirmam que os perceptos não são sensações que remeteriam a um objeto como referência. O que se denomina de “semelhança”, no fundo é uma “semelhança produzida por seus próprios meios, (...)”.<sup>9</sup> Ilusão artística que se exprime de forma consciente, já que a “percepção do objeto” está desvinculada do percepto.<sup>10</sup> Ao libertar este último do domínio da percepção ordinária, “o artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo”.<sup>11</sup>

Já o humanismo mimético é algo imprescindível para que a arte não se reifique. Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de história* nos adverte sobre o perigo da arte perder a dimensão humana, seu humanismo. Na Tese n. 7, Benjamin comenta: “Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes”.<sup>12</sup> Assim, a própria história se converte em uma espécie de corrente (o “cortejo triunfal”) no qual os dominadores de hoje se transformam em herdeiros dos antigos dominadores. Nesse “cortejo triunfal” são transportados os “despojos” que Benjamin qualifica de “bens culturais”. Observar que os monumentos culturais (arquitetônicos) da Antiguidade foram construídos com o trabalho escravo. Por isso o “horror” que há na contemplação desses “bens

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 81.

<sup>9</sup> Ibid., p. 196.

<sup>10</sup> “O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião (...)” (Ibid., p. 208).

<sup>11</sup> Ibid., p. 207.

<sup>12</sup> Benjamin, 1987, p. 223.

culturais” construídos com a “corveia anônima”. Neste caso, um bem cultural adquire beleza arquitetônica sem o vínculo com suas condições de produção: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.<sup>13</sup> Eis que nesta Tese se expressa, de forma admirável, a ideia de que as condições de trabalho também importam na definição do humanismo da obra.

Por último temos a dimensão temporal que na modernidade apresenta, cada vez mais, importância. A temporalidade mimética é o que muitos intelectuais qualificam de *promesse de bonheur* (promessa de felicidade) na obra. Não se trata de uma utopia, mas um lampejo que a obra dirige ao futuro (ou ao passado, como no ideário de Benjamin). Com a temporalidade mimética ocorre uma fratura na noção de presente.<sup>14</sup> A grande obra sabe articular novas relações entre passado/presente/futuro. Um exemplo pode ser encontrado em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. O herói desce até a caverna de Montesinos e, neste local, tem uma experiência extraordinária. Ao subir à superfície, Sancho é cético ante a história contada por seu mestre cavaleiro. Em resposta, dom Quixote afirma: “(...) vi com meus próprios olhos e toquei com minhas próprias mãos”. Sancho não crê nesta veracidade e pensa que seu senhor está “louco varrido”. Eis o que dom Quixote responde: “E, como não tens experiência das coisas do mundo, todas as coisas com alguma dificuldade de compreensão te parecem impossível”.<sup>15</sup> Aqui, um instante importante da obra na qual a temporalidade mimética se mostra com nitidez. Na síntese, dom Quixote expõe: “Nada é impossível”.<sup>16</sup> Observar como Miguel de

---

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Em Herbert Marcuse, esse “fratura” surge como um “efeito de distanciamento”: “Nesse sentido, a arte faz inevitavelmente parte do que existe e só como parte do que existe fala contra o que existe. Esta contradição é preservada e resolvida (*aufgehoben*) na forma estética, que dá ao conteúdo familiar e à experiência familiar o poder de afastamento” (Marcuse, 2016, p. 44).

<sup>15</sup> Cervantes, 2019b, p. 210.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 228.

Cervantes trabalha com o tema da temporalidade. Em um personagem na qual a boa ordem está no passado, de repente surge a abertura para o futuro em uma verdadeira fratura da experiência do presente. A obra abandona sua ficção estética para aflorar a temporalidade mimética.

Em *O sujeito estético* priorizamos a literatura como modelo cultural a ser pensado; mas esta reflexão pode ser estendida para outros campos culturais. No exemplo da arquitetura, um bom exemplo pode ser encontrado na obra de Maxwell Fry, *A arte na era da máquina*. Sobre o humanismo, Fry destaca que um dos objetivos da arquitetura moderna é “criar uma arquitetura que satisfaça a alma”, ou seja, o grande princípio desta arte é a “teoria do bem viver, (...)”.<sup>17</sup> Portanto, o que se entende por “humanismo” na arquitetura contrasta, muitas vezes, com a prática técnica da engenharia. Fry enfatiza que as exigências de um engenheiro podem acarretar em algo estranho para um arquiteto: este deve “preservar um interior humanizado”.<sup>18</sup> Daí o conselho para que os engenheiros ampliem seus horizontes e isto pode ser efetuado com o “contato humanizante com arquitetos”. Sobre a temporalidade mimética, pode-se destacar esta observação de Fry: “(...) a arquitetura, como toda a arte de qualidade, é essencialmente esperançosa e não poderia ser negativa ou realmente abstrata”.<sup>19</sup> Ter “esperança” é visualizar no presente aberturas do possível, sempre no objetivo de uma maior bem estar no sentido geral e não elitista. Para finalizar nosso exemplo, destaca-se o regime de percepto. Fry indica que no convívio com alguns estilos arquitetônicos, nota-se “sensações deliciosas”. O efeito do estilo arquitetônico deve operar sobre as “sensações” (nas palavras de Fry). No caso de um tribunal de justiça, se o edifício “é exagerado além da proporção humana é para infundir temor no litigante

---

<sup>17</sup> Fry, 1976, p. 74.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 84.

a fim de que fique devidamente subjugado pela majestade da lei”.<sup>20</sup> Na conclusão, Fry ressalta que a “boa arquitetura (...) atua como um regenerador ao iniciar novos impulsos que depois disso têm uma existência independente sob novas circunstâncias”.<sup>21</sup> Esses “novos impulsos” correspondem aos efeitos da arte (no caso, a arquitetura) em nosso regime de percepto. Como se pode verificar nos escritos do arquiteto Maxwell Fry, esses três elementos da *mímesis* estão presentes naquilo que ele denomina de boa arte.

Assim se a grande obra de arte se diferencia pela presença da *mímesis*, temos que ter a consciência dos efeitos estéticos. Não mais como no paradigma antigo no qual se anseia por um sujeito adaptado ao mundo social, mas um ser autônomo capaz de vigorar sua própria concepção de mundo através da arte. Neste ponto específico pode-se dar o exemplo do artista Vincent Van Gogh. Neste último, há dois movimentos: um que extrai da natureza a beleza (que ensina o pintor); outro, que vê o mundo empírico através da mediação da arte. Van Gogh se dirige ao campo e neste lugar se sente feliz, distante de Paris e dos grandes centros urbanos. Neste meio campesino há “homens, camponeses e mulheres”, mas “não é sempre que eles são interessantes”, afirma o pintor. Assim, para vivificar esses personagens da vida real deve-se ser “paciente” e perceber “tudo o que essas pessoas têm de Millet”.<sup>22</sup> Ou seja, esses tipos sociais do campo se tornam interessantes (em alguns casos) através da pintura de Millet.

Essa forma de representar a vida cotidiana no campo indica que em Van Gogh há um sujeito estético. Não se trata só da percepção do belo (empírico), mas da associação deste belo com o mundo artístico. A beleza de uma tarde na charneca faz o artista enfatizar: “Num dos álbuns

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 93.

<sup>21</sup> Ibid., p. 102.

<sup>22</sup> Van Gogh, 1986, p. 71.

Boetzel há um Daubigny que reproduz exatamente este efeito [da bela tarde]”.<sup>23</sup> Mas se trata só da beleza? Em hipótese alguma, pois é o percepto em seu todo que é afetado pela sensibilidade artística. Ao observar um “charco na lama com seus troncos apodrecidos”, o pintor sente uma dramática melancolia, “como Ruysdaël, como Jules Dupré”.<sup>24</sup>

Mundo vivencial no qual o empírico e o artístico se encontram em uma interessante relação. E não se trata, contudo, de um mundo artístico abstrato: Van Gogh anima sua vida concreta com a arte, assim como esta última é animada pelo vigor da vida do campo. Neste sentido, Van Gogh compartilha do novo paradigma mimético que surge na segunda metade do século XIX. Ainda no exemplo do pintor holandês, pode-se afirmar de uma realização de vida sem a temporalidade da modernidade capitalista.<sup>25</sup> Uma existência que encontra alegria e prazer através da arte. Neste movimento o que se indica como “singularidade da personalidade” é o próprio sujeito estético que surge como “criação de uma obra de arte”.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 73.

<sup>24</sup> Ibid., p. 74.

<sup>25</sup> Observar esta afirmação de Van Gogh: “Não conheço o futuro, se é preciso esperar ou não por mudanças, ou se teremos o vento a favor, mas em todo caso não posso falar de outro modo: não é em Paris, não é na América que é preciso procurar, tudo é eternamente igual” (Ibid., p. 78).

<sup>26</sup> Kathia Hanza. “Ni contadores, ni prestamistas, ni sujetos de crédito” – ética y estética, según Nietzsche”. In: Feitosa; Barrenechea; Pinheiro, 2006, p. 134.

# 1

## O PARADIGMA MIMÉTICO ANTIGO

*Ora, não se deve louvar nem admitir tal interpretação [de uma nova maneira de cantar], pois é de temer que a adoção de um novo gênero musical ponha tudo em perigo. Nunca, com efeito, se assesta um golpe contra as formas da música sem abalar as leis fundamentais da Cidade, como afirma Dámon, e eu o creio de bom grado.<sup>1</sup>*

Platão

De uma forma geral, antes do século XIX, há uma constante que fundamenta as produções artísticas. Mas, por que se indicou o século XIX? Neste período histórico já se presencia a ciência moderna bem constituída, bem como a efetivação do capitalismo, inclusive no campo político. É o século do surgimento da sociologia, da biologia darwiniana e do historicismo. É o século de Karl Marx e Friedrich Nietzsche; neste horizonte, as artes sofrem uma profunda inflexão.

Para se caracterizar o paradigma antigo da arte (que em nosso entender se estende do mundo grego antigo até o século XIX) é necessário um esforço de visão de caráter holístico. Deve-se apreender sua função na ordem social: o que homens e mulheres concebem sobre a finalidade última da prática artística? Notar que Homero - com a *Ilíada* e *Odisseia* - é compreendido como educador da Hélade. Os homens antigos procuram na arte (assim como na História e na mitologia) modelos exemplares. Eis uma primeira característica deste paradigma. Nas palavras de Albin Lesky, o apreciador da arte homérica encontra “o herói radioso e vencedor aureolado pela glória de suas armas e feitos, (...)”.<sup>2</sup> A denominada epopeia grega narra a saga dos heróis; de certa forma se está na era dos heróis, um período áureo na acepção aristocrata da vida.

---

<sup>1</sup> Platão, 2006, p. 146.

<sup>2</sup> Lesky, 2003, p. 24.

Nesse percurso da *mimesis* há de se atentar para a separação entre o mundo das obras e o de seus intérpretes.<sup>3</sup> A necessidade de distinguir esses dois campos refere-se ao fato de que a arte apresenta uma exterioridade que, nem sempre, coincide com seus momentos internos. Em *Cultura letrada*, Márcia Abreu acompanha a crítica literária de algumas obras que no decorrer do tempo se converteram em “boa literatura”. Sobre *Finnegans Wake*, de James Joyce, a conclusão de Abreu se traduz, assim: “(...) [presenciam-se] grandes críticos errando redondamente em seus juízos sobre grandes autores”.<sup>4</sup> Essa constatação comprova que há uma dinâmica interna (das obras de arte) que, nem sempre, expressa seus intérpretes. Por isso o termo “espanto”, que constata Abreu, no fato de que muitos “intelectuais de renome terem considerado não literárias ou mal realizadas obras hoje consagradas, (...)”.<sup>5</sup> Em época mais recente, nasceu um tipo de intelectual (com vínculo ao campo da filosofia) que respeita e, conhece, a especificidade da arte; Theodor Adorno, Jacques Rancière e Arthur Danto são exemplos de pensadores que ousam abandonar o tradicional “descredenciamento filosófico da arte”, nas palavras de Danto.<sup>6</sup>

Na Grécia antiga, os exemplos de Platão, Aristóteles e Górgias podem ser indicados como alguns intérpretes da arte. Platão rejeitava o poeta trágico (em seu ideal de *politeia*) porque em suas obras os deuses apareciam em uma dimensão antropológica: eram irascíveis, vingativos

---

<sup>3</sup> Ao que tudo indica uma das objeções às abordagens de Luiz Costa Lima em *Mimesis: desafio ao pensamento* (2014) é a ausência desta separação. O que os intérpretes concebem como *mimesis* se confunde com a prática dos artistas. Nietzsche não deixou de notar isto em *A vontade de poder*. Aqui, ele afirma que “em toda a filosofia, até hoje, o artista está ausente”; mas este detalhe é uma “falta necessária” pois é uma “honra” para o artista “o fato de que ele seja incapacitado para a crítica” (Nietzsche, 2008, p. 406).

<sup>4</sup> Abreu, 2006, p. 98.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>6</sup> “O segundo estágio [do ataque platônico à arte] consiste, tanto quanto possível, em racionalizar a arte, de modo que a razão, pouco a pouco, colonize o domínio dos sentimentos, sendo o diálogo socrático uma forma de representação dramática na qual a substância é a razão exibida como se domasse a realidade ao absorvê-la em conceitos” (Danto, 2019, p. 41).

ou bondosos. Nas palavras de Lesky, “Platão, que banuiu rigorosamente a tragédia de sua república ideal, por considerá-la perigosa à moral dos cidadãos”.<sup>7</sup> Em Aristóteles, a tragédia promove a purgação das paixões. A tese da catarse como “alívio” já indica que o filósofo destaca a razão como princípio seguro na definição de ser humano. O *páthos*, assim, transforma-se em algo doentio, em “patológico”: somos dominados por intensas emoções e, neste estado, cometemos atos insensatos. Mas Aristóteles concebia algo importante na tragédia ao sinalizar o perigo da *hybris* (desmedida): “(...) uma “falha” no sentido da incapacidade humana de reconhecer aquilo que é correto e obter uma orientação segura”.<sup>8</sup> Platão e Aristóteles se aproximam da arte através do conceito de *mímesis*: a imitação é compreendida em razão dos efeitos que provoca no espectador. O paradigma antigo que estamos estudando está presente aqui, pois ambos possuem uma concepção da arte que não se distancia (de forma positiva ou negativa) do elemento educativo: julga-se a arte por seu efeito na formação do espectador.

Já Górgias, como sofista, ressalta a dificuldade (ou impossibilidade) da cognoscibilidade da verdade.<sup>9</sup> Esse ceticismo possui efeitos no campo da estética; para ele o ato de conhecer não se desvincula da experiência do engano (*apáte*). Seria uma ingenuidade crer na experiência do conhecer como um caminho seguro. Por isso o engano da arte não ser concebido como algo ilusório, mas um “conhecimento parcial e universal juntos (...)”.<sup>10</sup> A arte – e, particularmente, a tragédia – não suprime a antítese: daí expressar o particular. A face universal indica

---

<sup>7</sup> Lesky, 2003, p. 29.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 29, 30.

<sup>9</sup> Observar esta passagem de Mario Untersteiner: “A proposição gorgiana de que nada é cognoscível implica a consequência de que tudo é falso; a proposição que afirma a icomunicabilidade do conhecimento induz a deduzir a impossibilidade de colher unilateralmente toda a multiplicidade que se sintetiza no real, pois a palavra domina somente, de quando em quando, a coisa particular. Logo, a consequência é que a palavra, de qualquer maneira, só pode exprimir uma experiência particular” (Untersteiner, 2012, p. 272).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 273.

que através da antítese se reconhece a dimensão irracional das coisas a serem conhecidas. Através do engano (promovido pelo artista), estamos próximos da “humanidade de sentimento”, assim como da idealização de tipos sociais. Para Górgias (aqui, há uma semelhança em relação a Nietzsche), a arte não esconde os elementos contraditórios da vida. Nessa “infinita variedade das coisas” (Cf. Untersteiner), a arte se aproxima mais do “sentido universal da vida humana” que a própria ontologia filosófica.

Já na perspectiva do artista (aqui, pensamos na tragédia), primeiro há a dimensão agonística (a competição): as obras disputam o primeiro prêmio, nas competições culturais. Neste clima de confronto (cultural), o artista deve agradar os jurados que, por sinal, representam os valores da *pólis*. A religião e os modelos de conduta estão presentes como elementos da coesão social.<sup>11</sup> Mesmo que a comédia destoe, em parte, desta categoria, assim mesmo ela figura (de forma invertida) os grandes exemplos. Observar este comentário de Bruno Snell sobre Píndaro (de Tebas):

Para Píndaro e para seus ouvintes é coisa tão natural que o poema contenha um mito, que ele pode, sem mais, começar o hino com a pergunta: que heróis do mito devo cantar? Do mesmo modo começa também a segunda *Ode Olímpica*: “Que deus, que herói, que homem devo celebrar?”<sup>12</sup>

No mundo antigo, em contraposição ao moderno, não temos ainda a individualidade de forma desenvolvida. Sentimentos são dons dos deuses; nas palavras de Snell, “o amor não é um sentimento que brota do íntimo, mas um dom de Afrodite e de Eros”.<sup>13</sup> Por isso a beleza mimética compartilha com a concepção que o grego possui do belo. Em

---

<sup>11</sup> Em *O viajante e sua sombra*, Nietzsche nos apresenta um aforismo (n. 122) sobre esta ideia: “A convenção artística”. Ele comenta que a convenção (na Grécia antiga) dominava as obras culturais. A convenção era uma forma do artista se comunicar e ser compreendido. Por isso, “eles [artistas gregos] não tinham o temor algum do convencional; era um meio de entrar em comunhão com o público” (2020c, p. 68).

<sup>12</sup> Snell, 2009, p. 82.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 75.

Platão, por exemplo, o belo sensível remete ao mundo inteligível. Na interpretação de Miguel Spinelli:

Podemos, aliás, até mesmo admitir, por exemplo, que o que é belo (um “algo” belo empiricamente considerado) pode ficar feio, inclusive padecer, mas o que é belo ou o belo em si – eis a questão suposta por Platão –, o belo humanamente considerado sem restringir seu ser vinculado a “algo” empírico, jamais poderá ficar feio.<sup>14</sup>

Em *O banquete*, há esse exemplo que Spinelli se refere; os convivas se reúnem na residência de Agatão. Como no dia anterior eles haviam se encontrado (e bebido), resolvem agora promover um *sympósion*. Fedro, um dos convivas do banquete, lança a ideia de que o tema do encontro cultural seja o amor. É o próprio Fedro quem inicia a apresentação; ele cita Hesíodo e comenta que o Amor é um dos deuses mais antigos do mundo. Por essa característica, esse deus é portador “dos maiores bens”. Nos enamorados há uma “vergonha do que é feio e o apreço do que é belo”.<sup>15</sup> Assim, aquilo que inspira a realização da bela obra é o Amor. Observar que Fedro se refere, também, às “várias ações belas”. Esse é um detalhe importante, pois mostra que o grego antigo vê a beleza na excelência, na boa ordenação.<sup>16</sup> Já no discurso de Erixímaco a beleza (na arte) tem como objetivo a *homonoia* (harmonia). É um discurso bem típico da época, pois mesmo em um clima de *agon* (disputa), objetiva-se o consenso. Por isso, a beleza da música implica em dizer que estamos próximos da “harmonia”.<sup>17</sup>

No último discurso, Sócrates nos remete até a figura de Diotima de Mantinea, uma sacerdotisa que viera até Atenas para debelar uma

---

<sup>14</sup> Spinelli, 2017, p. 440.

<sup>15</sup> Platão, 2012, p. 97, 98 [178 d].

<sup>16</sup> Ao que parece, essa característica permanece nos intelectuais da Idade Média. Umberto Eco afirma que neste período a “perfeição ética” é “reduzida à consonância estética”. A fundamentação do valor moral se localiza “em bases estéticas” (Eco, 2014, p. 78).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 114 [187 b].

epidemia.<sup>18</sup> No diálogo que se transcorre entre Diotima e Sócrates, a sacerdotisa o recrimina por não levar em consideração o meio-termo: entre o entendimento e a ignorância, existe a opinião certa. Assim, segundo Diotima, o Amor é um princípio entre dois extremos. Ele está “entre mortal e imortal”: é um *daimon* que se situa entre deus e os mortais. Por ser um *daimon*, o Amor transmite “aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses”. Por parte dos homens há “súplicas e sacrifícios”; do lado dos deuses, “ordens e recompensas”.<sup>19</sup> Na comunidade humana há tipos sociais como sacerdotes, adivinhos e magos que são gênios (*daimónios anes*) que executam a mesma função do Amor.

Em seguida, Diotima explica para Sócrates a paternidade do Amor que tem como progenitores a saciedade e a privação. Foi na festa de nascimento de Afrodite que Recurso se enamora da Pobreza, gerando o Amor. Este se torna servo de Afrodite (uma deusa bela); assim, por natureza, o amor é “amante do belo, porque também Afrodite é bela”.<sup>20</sup> Se a sabedoria é bela, também o Amor pode ser considerado um ser filosófico, já que está entre o saber e a ignorância. Assim, na relação amante-amado, este último é realmente “belo, delicado e bem aventurado”. Já o amante é um ser carente e que busca a felicidade. O Amor é um prenúncio de que se está próximo do parto em beleza. No fundo, o que o ser humano procura é a imortalidade através da geração, pois “sempre deixa um outro ser novo em lugar do velho; (...)”.<sup>21</sup> É por isso que o mortal participa (*métexis*) da imortalidade: ele busca a glória que pode ser traduzida como imortalidade.

---

<sup>18</sup> Essa atitude de a *pólis* convidar um sujeito religioso para purificar a Cidade é comum no Mundo Antigo. Famoso ficou o exemplo de Epimênides, de Creta, que se dirige até Atenas. Ele, inclusive, influencia as reformas de Sólon que, entre outras coisas, proibi a ostentação do luxo. Epimênides como “sábio religioso” aconselhava sobre os perigos da ostentação.

<sup>19</sup> Platão, 2012, p. 146 [202 e].

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 147 [203 c].

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 156 [207 d].

A geração é explicada por Diotima através da criação. Os artesãos, as mulheres, os legisladores, todos são agentes da criação que, motivados pelo belo, geram excelências. No exemplo do legislador – através de um belo pensamento –, ele engendra a boa *politeia* da *pólis*: uma comunidade com “prudência” e “justiça”. Assim, deve-se notar em Platão a importância do belo como estímulo para a promoção da excelência: trata-se de uma educação pelo belo. Primeiro amar “um só corpo e então gerar belos discursos”, depois, o educando deve entender que “a beleza em qualquer corpo é irmã da que está em qualquer outro”. Assim, deve-se “procurar o belo na forma, (...)”.<sup>22</sup> No término deste processo educacional, o aprendiz deve ser capaz de contemplar o próprio belo em si, “nítido, puro, simples”: o “divino belo”, o “real”.

Belo que, no platonismo, nos atrai e conduz ao Bem (*agathon*); aqui, se percebe como o belo é um elemento do mundo aristocrático. Para além da proposta filosófica, a Hélade aristocrática cultiva o belo como expressão da *areté* (excelência). Ela nos remete tanto à metafísica, quanto à boa ordenação da *pólis*. Portanto há uma individualidade precária em comparação aos tempos modernos. Um indivíduo que ultrapassa, com seu poder, os limites da aceitável individualidade, torna-se um herói ou um monstro (na conhecida afirmação aristotélica). Neste mundo antigo não há lugar para sujeitos históricos ao estilo dos modernos: homens ou mulheres que lideram partidos (políticos) ou classes sociais. Se há esses sujeitos, logo são compreendidos como agentes da comunidade (Péricles, o líder da Atenas democrática, por exemplo). Ainda não temos uma história ao estilo universal: como palco do sujeito histórico.

Ao se pensar sobre a *mimesis*, constata-se uma relação com a capacidade humana de controlar a vida; ela expressa a ideia de Adorno ao considerar as artes na perspectiva das forças produtivas; daí o termo

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 161 [210 b].

“força produtiva estética”. Essa capacidade só se altera, substancialmente, no século XIX, com a evolução da ciência e a expansão da revolução industrial.<sup>23</sup> Uma passagem da *Odisseia* traduz essa concepção:

Nada de mais frágil nutre a terra do que o homem, entre os seres que sobre a terra respiram e rastejam. Em quanto os deuses lhe dão fortuna e seus membros se movem, pensa que jamais algo de mau lhe poderá acontecer. Se depois, como acontece, os deuses bem-aventurados algumas desgraças lhe mandam, também a isso a contragosto se adapta, com ânimo resignado. Pois o pensamento (*noûs*) do homem mortal muda como o pai dos Numes faz surgir os dias.<sup>24</sup>

Observar nesta passagem de Homero que o ser humano vive sob o poder divino. Quando sua vida é feliz, deve-se à Fortuna (divina); já quando se iniciam os graves problemas, isto significa que os deuses lhe mandaram “algumas desgraças”. A própria tragédia grega antiga não foge dessa interpretação: o que motiva essa modalidade cultural é a desmedida (*hýbris*), uma falha (*hamartía*) executada pelo ser humano. Ela não implica, necessariamente, uma intencionalidade. Se alguém ingressa no âmbito da *hýbris*, toda a geração subsequente ingressa em “um erro sem culpa”, na expressão de Lesky. A *hamartía* em Édipo não implica a intencionalidade: sua “culpa” foi ter nascido em uma família marcada pela *hýbris*.

Esses mesmos limites impostos pela Fortuna surgem em Nicolau Maquiavel. Mas notar que no Renascimento já se reserva um espaço para a atuação do ser humano, no sentido de um controle da vida humana. Em *O príncipe*, Maquiavel concede um capítulo (XXV) especial à reflexão sobre a Fortuna. Antes mesmo de pensar sobre essa deusa instável, ele

---

<sup>23</sup> “Mas o século XIX foi o grande século da ideia de progresso, na linha dos dados adquiridos e das ideias da Revolução Francesa. Como sempre, o que mantém esta concepção e a faz desenvolver são os progressos científicos e técnicos, os sucessos da Revolução Industrial, a melhoria, pelo menos para as elites ocidentais, do conforto, do bem-estar e da segurança, mas também os progressos do liberalismo, da alfabetização, da instrução e da segurança” (Le Goff, 2010, p. 257).

<sup>24</sup> Homero. *Odisseia*, XVIII, 136 Apud Snell, 2009, p. 207.

indica que é feliz o político que age segundo “as exigências do tempo”, algo parecido à necessidade histórica nos marxistas clássicos. Mas mesmo em Maquiavel, ainda não está muito lúcida as exigências do tempo. Em todo caso, ele indica a possibilidade da prática humana controlar parte dos destinos terrenos:

Pensando nisto, às vezes me sinto um tanto inclinado a esta opinião [de que as coisas do mundo são governadas pela fortuna e por Deus]: entretanto, já que o nosso livre-arbítrio não desapareceu, julgo possível ser verdade que a fortuna seja árbitro de metade de nossas ações, mas que também deixe ao nosso governo a outra metade, ou quase.<sup>25</sup>

Dessa forma, em Maquiavel já há esse prenúncio dos tempos modernos no instante em que pensa a capacidade do ser humano de controlar alguns aspectos da vida terrena.<sup>26</sup> Sebastian de Grazia acompanha o pensamento de Maquiavel em suas várias faces. Ao se comentar sobre a Fortuna, ele resgata um poema do florentino: “Porque quem a esta vida vem/ cedo ou tarde sua força [da Fortuna] sente”.<sup>27</sup>

Esses são pontos históricos importantes para acompanharmos a *mimesis* antiga. A arte não está dissociada da concepção do ser humano no sentido do controle das forças elementares da vida. Sem a ciência moderna (em sua dimensão técnica), o ser humano ainda está impregnado de visões mitológicas: isto explica que uma das características da modernidade é a secularização.<sup>28</sup> Que poder estético possui a arte para vislumbrar um mundo terreno controlado por forças humanas? Grande parte do *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*, de Ernst Cassirer,

---

<sup>25</sup> Maquiavel, 2008, p. 119.

<sup>26</sup> Essa forma de conceber as capacidades humanas é uma das características do renascimento. Ela está presente, também, em William Shakespeare. Na peça *Júlio César*, há um momento em que Cássio procura convencer Bruto a participar da conspiração contra César. Eis o argumento de Cássio: “Os homens regem seu destino às vezes; a culpa não está em nossos astros, por sermos serviçais, mas em nós mesmos” (Shakespeare, 2018, p. 50 [147-149]).

<sup>27</sup> Apud De Grazia, 1993, p. 216.

<sup>28</sup> Essa é uma tese positivista, exposta por Auguste Comte na Teoria dos Três Estados.

é dedicada a responder a esta indagação. Sem uma ciência afirmativa, a magia – agora, natural – procura responder às inquietações sobre as forças terrenas: a relação (de dominação) do homem ante o mundo empírico estava ainda em seus primórdios.<sup>29</sup>

Antes mesmo de fazermos uma breve incursão na noção de humanidade (tão importante para a caracterização da arte), deve-se notar que o paradigma antigo surge em diversos pensadores do medievo. Na obra de Umberto Eco, *Arte e beleza na estética medieval*, temos vários exemplos que comprovam a permanência do paradigma educativo que fundamenta a arte. Eco cita uma passagem de Alcuíno na qual o intelectual confia a facilidade de se “amar” os objetos de belo aspecto, mais ainda que a Deus. Daí a ideia: “Mas se saborearmos estas coisas com a finalidade de melhor amar a Deus, então poderemos também secundar a inclinação para o *amor ornamentis*, para as igrejas suntuosas, para o bel canto e para a bela música”.<sup>30</sup> Nessa interpretação de Eco, evidencia que na Idade Média, de forma astuta, não se procura rejeitar a beleza sensorial; ao contrário (como intenciona Alcuíno), pode-se utilizá-la em função de um processo formativo (espiritual). Inclusive o termo que Eco utiliza para esta finalidade cultural é que a arte seja algo com um “fim didascálico”.<sup>31</sup>

Boécio também não deixou de observar que a música pode influir na formação do indivíduo. Seguindo a tradição dos gregos antigos, afirmava (na interpretação de Eco) que “existem ritmos duros e ritmos temperados, ritmos aptos a educar energicamente os meninos e ritmos brandos e lascivos; (...)”.<sup>32</sup> A ideia (grega) da arte como um meio educativo

---

<sup>29</sup> “Tanto na história da filosofia quanto na da cultura e na das ideias, é opinião dominante até os nossos dias, e de forma quase incontestável, o fato de o Renascimento ter descoberto e conquistado a legitimidade própria da natureza pela via da observação direta, empírico-sensível” (Cassirer, 2001, p. 238).

<sup>30</sup> Eco, 2014, p. 20.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 68.

permanece no medievo. Observar que até Tomás de Aquino “dirá que é próprio da poesia representar a verdade de forma figurada”.<sup>33</sup> É o próprio Tomás de Aquino que irá erigir uma concepção da obra de arte com uma dimensão funcional. Se um artesão construir uma serra, ela pode ter um “belo efeito”, mas se este instrumento não servir para seu fim (serrar os objetos), terá construído “substancialmente uma obra feia”. Eco, inclusive, recupera a expressão em latim a que se refere esta função: o objeto é belo se apresenta uma “relação ao fim desejado” (*per comparationem ad finem*). Tomás de Aquino percebe com clareza as finalidades da produção cultural. Portanto, o julgamento estético está em função de seu potencial de utilidade. Nas palavras de Eco, expressando Santo Tomás:

[O artista] pode esculpir com as melhores intenções do mundo uma estátua impudica capaz de transtornar o ritmo moral de uma vida humana, e então o Príncipe deve banir a obra da Cidade, porque a Cidade baseia-se em uma integração orgânica de fins e não tolera atentados à própria *integritas*.<sup>34</sup>

Semelhante ao julgamento de Platão ante os perigos da arte trágica para a educação dos jovens. Já no ambiente medieval impregnado pela cultura religiosa cristã, os cuidados não devem ser menores ante os efeitos da arte.

Outro elemento mimético importante é o conceito de humanidade; por isso ao estudarmos o percurso da *mimesis* (no extenso paradigma antigo) é apropriada uma investigação sobre o aparecimento (e percurso) deste conceito. Bruno Snell em *A cultura grega e as origens do pensamento europeu* nos apresenta um capítulo especial dedicado ao tema (na Antiguidade). Aqui, o cuidado de não incorrerem no anacronismo deve ser mantido, isto porque somos produto de uma longa tradição cristã. Nela, o humanismo (de base religiosa) se afirmou, sendo

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 140.

<sup>34</sup> Ibid., p. 183, 184.

secularizado na fase do Iluminismo. Snell localiza em Aristipo – um discípulo de Sócrates – a utilização do termo *anthropismós*: “É melhor ser mendigo do que ignorante, àquele falta o dinheiro, a este a humanidade (*anthropismós*)”.<sup>35</sup> Observar que esta “humanidade” indica uma forma de cultura, de saber. Crer que isto signifique “dignidade humana” ou “amor ao próximo” é se adiantar no tempo histórico. Por isso a importância de uma compreensão do termo entre os gregos antigos. Na hipótese de Snell, a “humanidade” grega nasce da reflexão sobre a fragilidade do ser humano. A “humanidade” implica em uma forma de consciência da precária condição humana:

Mesmo isso está relacionado a concepções religiosas, não só porque são os deuses que oferecem o modelo de tais formas do viver social, mas sobretudo porque todo ato de “insolência”, toda transgressão da ordem são considerados como uma violação dos limites impostos ao homem. De modo particular exortam à modéstia e à moderação os exemplos míticos das epopeias homéricas: o homem consciente de sua fraca humanidade não se mostrará duro nem tirânico em suas relações com o próximo.<sup>36</sup>

Ilustrativo, neste caso, é o tipo mitológico de Prometeu que por ser “demasiado humano” (na expressão de Nietzsche) é punido por Zeus. Na obra de Ésquilo, Zeus surge como um poder tirânico: “(...) ninguém é livre, além de Zeus”.<sup>37</sup> O excesso de humanidade de Prometeu fere a excelência divina:

A parte cabida se deve  
 Suportar o mais bem, sabendo-se que  
 A força da Necessidade é inelutável.  
 Mas nem posso calar nem não calar  
 Esta sorte: dei privilégios aos mortais  
 E atado tolero estas coerções.  
 Enchi a haste e furtada pilhei

<sup>35</sup> Apud Snell, 2009, p. 259.

<sup>36</sup> Snell, 2009, p. 261.

<sup>37</sup> Ésquilo, 2009, p. 363 [50].

A fonte do fogo, mestra de toda arte  
 e grande recurso esplendeu aos mortais.  
 Peno punições por tais errâncias  
 Sob o céu pregado com cadeias.<sup>38</sup>

O mito de Prometeu expressa de forma admirável esses limites enfatizados por Snell. Além deste fato, há de se notar a figura da suplicante no mundo antigo. Em volta desta figura há o precário humanismo, objeto do apelo daquela figura que se encontra em dificuldade. Em *Medeia*, de Eurípides, há diversas passagens na qual se presencia a atitude de súplica. Medeia tem consciência que será difícil encontrar um abrigo (uma *pólis* acolhedora) após seus planos de assassinato. Em uma rápida estadia em Corinto, ela assume tal figura de suplicante:

(...) pelos direitos sagrados  
 dos suplicantes! Compadece-te de mim,  
 tem piedade de meu imenso infortúnio!  
 Não me deixes viver no exílio, abandonada!  
 Dá-me acolhida em teu país, em tua casa!<sup>39</sup>

Figura comum nas tragédias gregas, o(a) suplicante invoca a compaixão (*oiktos*) no Outro. No comentário de Jaa Torrano sobre *As suplicantes*, de Esquilo, percebe-se que há um verdadeiro ritual em torno da súplica. Em primeiro lugar, templos, altares e santuários servem de abrigo ao suplicante (*hikétides*). Na peça, Dânao aconselha às filhas as palavras convenientes para a situação; também indica que se atentem para os gestos, sempre com o objetivo de suscitar “benevolência e boa acolhida”. Em seguida, mostra que elas levem “na mão esquerda os ramos adornados com lã como oferenda a Zeus Reverente, de modo a deixar a mão direita livre para estender-se no gesto de súplica (...)”.<sup>40</sup> Na

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 367 [103-113].

<sup>39</sup> Eurípides, 2021, p. 64 [805-809].

<sup>40</sup> Jaa Torrano. “As súplicas a Zeus Suplicante na tragédia *As suplicantes* de Ésquilo” In: Ésquilo, 2009, p. 222.

peça de Sófocles, *Filoctetes*, a súplica se transforma no próprio tema da obra. Abandonado pelos companheiros (inclusive Odisseu), Filoctetes sofre a solidão e a doença na ilha de Lemnos. Mas ele possui uma “arma divina”, um “arco e flechas que jamais erram o seu alvo”.<sup>41</sup> É com ela que os gregos vencerão os troianos. Assim, Odisseu faz uma expedição à ilha em busca da poderosa espada. Com ele está o filho de Aquiles, Neoptólemo. Astuto, Odisseu explica seu plano a Neoptólemo para ludibriar Filoctetes. Mas o sofrimento deste último desperta a compaixão em Neoptólemo. Nesta relação, Filoctetes assume a figura de suplicante ante o jovem filho de Aquiles:

Então em nome do teu pai, de tua mãe, ó filho,  
em nome do que te é em casa mais amado,  
suplicante [*hikétes*], te suplico [*hiknoymai*], não me deixes tão só,  
desertado nesses males que vês  
e que ouviste habitarem em mim.  
Mas como sobrecarga aceita-me. Repugnante,  
sei que é e muito este fardo,  
mesmo assim ousa, aos nobres é que  
o vergonhoso é odioso e o honesto, glorioso.<sup>42</sup>

Mesmo antes do humanismo cristão, há difundidas várias expressões que assinalam a humanidade no mundo antigo: filantropia (*philanthropía*), *anthropismós*, súplica, compaixão, benevolência, brandura. Na verdade, a humanidade na Antiguidade se caracteriza pelo ato provocado pela compaixão, bem como uma atitude de fundo cultural (religioso ou provocado pelo *éthos* de classe). Isto é evidente no romano Cícero, por exemplo.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Fernando B. dos Santos. “Introdução” In: Sófocles, 2008, p. 39.

<sup>42</sup> Sófocles, 2008, p. 101 [470].

<sup>43</sup> Observar esta passagem de Bruno Snell: “Assim, quando Cícero, como já vimos, une o conceito de “humano” à cultura e à eloquência, é ao princípio do século IV da história de Atenas que ele volta para conectar-se com o seu ideal. E os romanos deviam valorizar a cultura ainda mais do que Isócrates, já que para eles também a graça ática era fruto de cultura. Ademais, na *humanitas* de Cícero também se inclui a filantropia, aquela cordialidade humana cortês, um tanto condescendente que, a seu ver, está ligada

Mas o grande incremento na noção de humanismo se dá com o cristianismo; aqui, ocorre a universalidade que era tão precária na Antiguidade. O próprio estoicismo desenvolvia, de forma tímida, concepções gerais que envolviam a dignidade humana. Com o exemplo histórico de Jesus Cristo, bondade e amor ingressam como elementos para definir o ser humano. São termos que vão além da *philanthropía* grega e da *clementia* romana; se notarmos com atenção, o ideal cristão de ser humano rompe com o modelo aristocrático. É claro que os primeiros cristãos – estamos nos referindo ao Apóstolo Paulo – são cuidadosos para não subverter a ordem pública.<sup>44</sup>

Para poder mostrar essa face “humana” do cristão, as ordens mendicantes executam o ideal de Cristo. São essas ordens (mendicantes) que se responsabilizam pela difusão do “humanismo cristão” (termo utilizado por Jacques Le Goff). No século XIII o rei São Luís é um exemplo especial, porque “o valente tornou-se cavalheiro”, na expressão de Le Goff.<sup>45</sup> Exemplo de bom cristão que está na figura de rei, São Luís é coroado em 1226. Caridade, humildade, fervor religiosos, entre outros, são os atributos do santo rei. Notar esta passagem de seu biógrafo, Guilherme de Saint-Pathus, apresentado por Le Goff:

O prazer de ouvir sermões levou-o a dois tipos de gestos: “sentar-se por terra” para ouvi-los humildemente, e, neste mesmo espírito de humildade, por vezes “fazia duas vezes num dia um quarto de légua a pé para ouvir o sermão”. [No ato da comunhão] “primeiro lavava as mãos e a boca e tirava o

---

à virtude romana da *clementia*, assim como para os gregos do século IV a.C. se emparelha com a benevolência e a brandura de ânimo” (Snell, 2009, p. 264).

<sup>44</sup> Ver, particularmente, a carta que Paulo envia a um de seus convertidos, Filêmon. Quando na residência deste último, Paulo converte também o escravo Onésimo. Este foge da casa de seu senhor para seguir Paulo, que por sinal, ordena seu retorno. Na carta, temos: “Por isso, tendo embora toda liberdade em Cristo de te ordenar o que convém, prefiro pedir por amor. É na qualidade de Paulo, velho e agora também prisioneiro de Cristo Jesus, que venho suplicar-te em favor do meu filho Onésimo, que gerei na prisão. Outrora ele te foi inútil, mas doravante será muito útil a ti, como se tornou para mim. Mando-o de volta a ti; ele é como se fosse meu próprio coração” (Paulo de Tarso. “Carta a Filêmon” Apud Reynier, 2012, p. 145).

<sup>45</sup> Le Goff, 1987, p. 76.

chapéu e a touca”, depois tendo chegado ao coro da igreja, “não se dirigia ao altar a pé mas de joelhos” e, uma vez diante do altar “recitava o *Confiteor* por si próprio, com as mãos juntas e com muitos suspiros e gemidos”.<sup>46</sup>

Tipos de mendicantes – especialmente São Francisco de Assis – que no percurso de suas vidas, rompem com o modelo aristocrático. Assim, se o princípio da dignidade humana ainda não se traduz como programa político (como no século XVIII), pelo menos na ordem religiosa ela persevera.

Observar que esse novo modelo cristão em torno do humanismo pode ser localizado em *A conquista da América*, de Tzvetan Todorov. Ele nos relata o confronto (em 1550) entre Gines de Sepúlveda e Bartolomé de Las Casas. O primeiro defende a “tese da desigualdade” para justificar a escravização dos indígenas. Como autoridade para justificar a escravização, Sepúlveda invoca Aristóteles (que ele conhecia bem, pois havia traduzido a *Política*):

Sepúlveda acha que a hierarquia, e não a igualdade, é o estado natural da sociedade humana. Mas a única relação hierárquica que conhece é a da simples superioridade-inferioridade; não há, pois, diferenças de natureza, mas apenas graus diversos numa única escala de valores, ainda que a relação possa repetir-se *ad infinitum* (...). Inspirado nos princípios e afirmações particulares que encontra na *Política* de Aristóteles, declara que todas as hierarquias, apesar das diferenças de forma, baseiam-se num único princípio: “O domínio da perfeição sobre a imperfeição, da força sobre a fraqueza, da eminente virtude sobre o vício”.<sup>47</sup>

Já Las Casas defende – com auxílio do cristianismo – os “valores transindividuais”. Todorov reproduz uma parte de seu discurso: “Adeus, Aristóteles! O Cristo, que é a verdade eterna, deixou-nos este mandamento: “Amarás ao próximo como a ti mesmo””.<sup>48</sup> É esse princípio

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 86.

<sup>47</sup> Todorov, 1993, p. 149.

<sup>48</sup> Apud Todorov, 1993, p. 158.

da igualdade (em um modelo universal) que é a grande novidade. Isto explica a reflexão de Todorov: “Já que o cristianismo é universalista, implica uma in-diferença essencial de todos os homens”.<sup>49</sup> Nos primórdios da era moderna, o debate entre Sepúlveda e Las Casas já anuncia o confronto entre o modelo aristocrático (que justifica as desigualdades “naturais”) e o universalismo (igualitário) dos cristãos.

No Renascimento, o humanismo é utilizado na duração temporal entre os séculos XIV e XVII; aqui, há uma mescla de significação na noção de humanismo. Em primeiro lugar, surge a tendência de se buscar os valores da Antiguidade em um contexto histórico moderno: o Novo Mundo, as Reformas Protestantes, a presença de Estados Monárquicos e o surgimento do capitalismo comercial. Jacob Burckhardt indica o individualismo como o promotor desta busca por algo “novo”. Dante, Petrarca, Boccaccio são, entre outros, as novas figuras intelectuais que se denominam de “humanistas”. Quando Burckhardt comenta sobre a educação dos filhos dos príncipes, indica que ela foi praticada pelas “mãos dos humanistas”. O conhecimento que procura escapar ao controle da Igreja Católica, nos espaços dos palácios e nas nascentes universidades, se dá desta forma:

Das cátedras mencionadas, a de retórica era, naturalmente, a meta preferencial dos humanistas. Havia, porém, a possibilidade de virem a atuar também como professores de direito, medicina, filosofia ou astronomia, dependendo em grande parte do conhecimento que haviam adquirido das coisas da Antiguidade.<sup>50</sup>

Ser um humanista neste período renascentista é ser um conhecedor das “coisas da Antiguidade”. Isso fez Burckhardt enfatizar que o “vigoroso século XIV” (na Itália) apresenta uma cultura

---

<sup>49</sup> Todorov, 1993, p. 159.

<sup>50</sup> Burckhardt, 2009, p. 204.

caracterizada pelo “completo triunfo do humanismo”.<sup>51</sup> Quando Quentin Skinner estuda o humanismo em Thomas Hobbes, enfatiza os *studia humanitatis*. São disciplinas que o intelectual necessita estudar: gramática, retórica, poesia, história e filosofia civil. Com o objetivo de se tornar um “humanista”, Hobbes se interessa por essas disciplinas. Na primeira fase de sua carreira, se aproxima da história, embora tenha publicado nesta área em uma fase tardia “de sua vida. Seu *Behemoth*, sobre a história das guerras civis e sua *Historical narration concerning heresy* foram ambos concluídos no final da década de 1660”.<sup>52</sup>

Por outro lado, há experiências culturais renascentistas que já vislumbram a virada do século XVIII. Hans-Georg Gadamer acompanha os escritos de Balthasar Gracian e ressalta que neste pensador o gosto estético já se distancia das “necessidades mais prementes da vida”. Gadamer enfatiza que as ideias estéticas de Gracian substituí o ideal dos cortesãos cristãos (como nos escritos de Castiglione). O que está em curso neste momento histórico é um espaço inédito erigido pelas Monarquias Absolutas.<sup>53</sup> Período de transição no qual já se presente a presença de Kant; Gadamer comenta que a legitimidade (do gosto) não gira mais em torno da linhagem ou do *status*, mas se ampara em uma “comunidade de seus juízos”:

Sob o conceito de gosto pensa-se, sem dúvida, uma forma de conhecimento. É sinal de bom gosto ser capaz de manter distância de si próprio e das preferências particulares. Segundo sua natureza mais própria, o gosto não é algo privado, mas um fenômeno social de primeira categoria. Em nome de uma universalidade que ele representa e a que se refere, pode até opor-se à

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 199.

<sup>52</sup> Skinner, 1999, p. 319.

<sup>53</sup> Esse espaço social promovido pelas Monarquias está figurado em *Dom Quixote*. O herói e seu escudeiro se encontram com um grupo de prisioneiros: são os condenados pela justiça do rei e se dirigem aos navios para cumprir a sentença: a “corrente de galeotes”. Dom Quixote não compreende a cena (moderna) e a entende com um ato de injustiça. Sancho, na resposta, comenta: “(...) a justiça, que é o próprio rei, não oprime nem ofende semelhante gente, apenas a castiga por causa de seus crimes” (Cervantes, 2019, p. 252).

inclinação privada do indivíduo, como se fosse uma instância de julgamento. Pode-se ter uma preferência por algo que o próprio gosto repudia.<sup>54</sup>

Súdito ideal que, no fundo, já é uma espécie de sujeito kantiano. No século das Luzes com a ascensão da burguesia e da politização das classes populares, o termo humanidade adquire novos contornos. Um texto que comprova esta ideia é *Resposta à questão: o que é Esclarecimento?* de Immanuel Kant. Neste texto de 1784, o filósofo tem como objetivo o estudo do Esclarecimento e sua possibilidade de desenvolvimento. São dois postulados que auxiliam nesta gênese: a coragem (na utilização da razão) e a liberdade pública. Humanidade nesse escrito surge como o conjunto da população mundial; daí o otimismo kantiano na tradução de uma futura humanidade esclarecida. Mas o termo humanidade surge, também, como um dever-ser. Ela possui os “direitos sagrados” dentre os quais o Esclarecimento. Assim, na medida em que sou esclarecido, participo dos “sagrados direitos” da humanidade: sou “humano” através do Esclarecimento.<sup>55</sup>

Nesse sentido, o humanismo em Kant compartilha de um universalismo não mais de base cristã. O ser humano deve se atentar ante seus apetites; por isso na *Crítica da faculdade do juízo* há a reflexão em torno da passagem para um estado superior. Isto explica a “complacência intelectual pura no objeto” que nos ensina a uma atitude desinteressada. A fruição estética desinteressada prepara uma atitude “humana” para com o Outro. Em Kant, humanidade significa uma forma de “comunicação universal”:

Pode-se dizer do interesse empírico por objetos do gosto e pelo próprio gosto que, pelo fato de que o gosto se entrega à inclinação, por mais refinada que ela ainda possa ser, ele deixa-se de bom grado confundir com todas as inclinações e paixões que alcançam na sociedade a sua máxima diversidade

---

<sup>54</sup> Gadamer, 2014, p. 75, 76.

<sup>55</sup> Kant, 2012, p. 151.

e seu mais alto grau, e o interesse pelo belo, quando está fundado nele, pode fornecer somente uma passagem muito equívoca do agradável ao bom.<sup>56</sup>

Na expressão de Luc Ferry, o belo realiza a “reconciliação entre a sensibilidade e a inteligência (...)”.<sup>57</sup> Na presença do belo posso transcender a subjetividade e estar em “comum à humanidade”.<sup>58</sup> Observar que o paradigma mimético antigo está presente em Kant; ele é educativo, pois prepara o ser humano para ingressar na humanidade. Na interpretação de Jane Kneller, a dimensão estética em Kant recebe tal tratamento:

O que Kant quer é mostrar que o interesse relacionado com a beleza é basicamente como o interesse moral para permitir um tipo de transição por meios da associação psicológica de valores estéticos para valores morais. Ele faz isso ao mostrar que um interesse direto (não instrumental) na beleza “é sempre uma característica de uma boa alma” e “indica no mínimo uma harmonização mental favorável ao sentimento moral”. (...) A semelhança [do estético em relação à moral] é que, como o juízo reflexivo estético, o juízo moral não é baseado em um interesse.<sup>59</sup>

Iluminismo otimista, porém exigente ante o ideal de se ingressar na humanidade. Mesmo Jean-Jacques Rousseau, crítico da modernidade burguesa, debate (com D’Alembert) sobre os efeitos do belo artístico na formação humana. Rousseau não compartilha da ideia de que o teatro faz com que apareçam bons sentimentos.<sup>60</sup> Em sua objeção, ele nos dá o exemplo do teatro de Molière:

(...) mas quem pode deixar de concordar [que o teatro de Molière é] (...) uma escola de vícios e de maus costumes, mais perigosa do que os próprios livros

---

<sup>56</sup> Kant, 2005, p. 144.

<sup>57</sup> Ferry, 1994, p. 129.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>59</sup> Kneller, 2010, p. 76, 77.

<sup>60</sup> “O amor do belo [moral] é um sentimento tão natural no coração humano quanto o amor de si mesmo; ele não nasce de um arranjo de cenas; o autor não o leva para lá, mas o encontra ali; e desse puro sentimento que ele favorece nascem as doces lágrimas que faz correr” (Rousseau, 2015, p. 52).

onde se professa ensiná-los? Seu maior cuidado é ridicularizar a bondade e a simplicidade, e colocar a astúcia e a mentira a favor do partido pelo qual simpatizamos; em suas comédias, as pessoas de bem são apenas tagarelas, os maus são pessoas de ação que, na maioria dos casos, são coroadas com os mais brilhantes êxitos; enfim, a honra dos aplausos vai raramente para os mais estimáveis e quase sempre para o mais hábil.<sup>61</sup>

Para Rousseau, Molière não desejava “formar um homem de bem”; ainda que o artista francês não seja um “enganador”, assim mesmo exerce o “talento de enganar os homens”. Para Rousseau, essa diversão que se denomina “teatro” se transforma em uma “escola perigosa”. Rigoroso, o estranho iluminista censura o teatro de seu tempo. Tal espetáculo não almeja “diversões inocentes e simples”; seu homem do campo é o ideal que contrasta com o ser cidadão. Nas grandes cidades, os espetáculos culturais promovem o “falso gosto”. Galanteria, devassidão e vícios: eis os elementos que abundam no teatro que necessita agradar o público e, para tanto, embeleza os vícios.<sup>62</sup> Mesmo com essas objeções, Rousseau não deixa de compartilhar do paradigma antigo da *mimesis*. Sua rejeição ao teatro se origina, exatamente, pelo fato de o teatro não cumprir uma função formativa ao modelo de ser humano reconhecido em sua bondade natural.

Essa breve incursão sobre o paradigma antigo mostra que a arte é concebida, acima de tudo, como uma força educativa; portanto, um elemento de integração social. Quando Viviana Suño estuda a *mimesis* em Aristóteles, não deixa de enfatizar que o termo corresponde ao “desejo fundamental de aprender”.<sup>63</sup> Aristóteles observa que nas crianças há, de forma natural, um comportamento imitativo que corresponde a uma habilidade cognitiva natural. Dessa forma, assim pensa Aristóteles, os meninos da classe aristocrática devem praticar

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 63.

<sup>62</sup> Ibid., p. 150.

<sup>63</sup> Suño, 2005, p. 109. A tradução é de Dagmar Manieri.

brincadeiras (*miméseis*) que se assemelham às suas futuras funções. Portanto a *mimesis* deve estar em função da educação dos jovens.<sup>64</sup>

A música no mundo grego também é utilizada segundo esta função educacional; ela desperta “sentimentos éticos de caráter positivo ou negativo”.<sup>65</sup> No exemplo da dança e da música, elas devem imitar algo, no sentido de ser belo ou feio; daí seu “valor ético e educativo, pois a experiência da *mimesis* desperta os sentimentos imitados”.<sup>66</sup> O imitador (*mimetés*) na figura do artista deve ter consciência dos efeitos de sua prática.

No geral se pode acatar a ideia de Luiz Costa Lima que se ampara em alguns autores para afirmar que no antigo paradigma mimético havia uma conotação de “ilusão, falsidade, mentira”.<sup>67</sup> Ele retira esta afirmação de Mendiola, assim como nos apresenta a afirmação de Esposito de que “a aparência era uma expressão da substância e não tinha nenhuma liberdade para enfrentar-se com ela – era um vestígio do real”.<sup>68</sup> Em seguida, Lima enfatiza:

Por isso, ademais, o termo “ficção” não só era fundamentalmente entendido como ilusão ou mentira, mas também não estava investido de nenhuma dignidade filosófica. Assim se compreende por que nossa concepção de literatura como discurso ficcional não teria sentido algum na *longue durée* pré-moderna.<sup>69</sup>

É nesse sentido que a virada paradigmática deve ser evidenciada segundo o potencial (*poiésis*) e não propriamente à alteração da *mimesis*. As características desta última (como por exemplo, regime sensorial,

---

<sup>64</sup> “Como o próprio Aristóteles afirma na *Política*, a habilidade mimética corresponde para o homem à capacidade inerente de aquisição dos primeiros conhecimentos e os distintos gêneros poéticos, derivados desta habilidade natural, possibilitam formas mais elaboradas de aprendizagem” (Ibid., p. 125)

<sup>65</sup> Huizinga, 2019, p. 214.

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> Lima, 2016, p. 76. O termo latino *factio*, se assemelha ao *poien* grego.

<sup>68</sup> Apud Lima, 2016, p. 77.

<sup>69</sup> Lima, 2016, p. 78.

humanismo e temporalidade) permanecem no novo paradigma, agora de forma deslocada (ou mais sutil): os elementos da *mimesis* gravitam em torno de outro centro. Sobre este deslocamento (e não eliminação) da *mimesis*, observar a advertência de Lyotard em relação ao pós-moderno: “Neste sentido, o sistema apresenta-se como a máquina de vanguarda atraindo a humanidade, desumanizando-a, para tornar a humanizá-la em outro nível de capacidade normativa”.<sup>70</sup> No novo paradigma a arte perdeu a inocência; ela tem consciência, neste instante, que deve atingir os agenciamentos (na expressão de Deleuze).<sup>71</sup> Ao se abandonar a função educativa, a arte se liberta de sua missão integrativa que não deixava de apanhá-la na lógica da dominação. No exemplo da literatura, no novo paradigma sabe-se que “o enunciável controla o visível-legível recortando nele formas predefinidas”.<sup>72</sup> Arte subversiva sem ser programática; neste instante ela visa a “axiomática”, pois sabe que esta submete “modos de existência”. A *mimesis* emancipada do antigo paradigma também libertou “os possíveis”; mas o cuidado com os agenciamentos permanece: “Mas na verdade, bem sabemos que não são os possíveis que são submetidos à nossa escolha; pelo contrário, é nossa potência de escolher que é submetida a possíveis preestabelecidos, (...)”.<sup>73</sup> Virgínia Woolf escreve em seu *Diário*:

Eu deveria falar bastante sobre *The hours* e minha descoberta: como escavei belas cavernas por trás de meus personagens: acho que isso proporciona exatamente o que eu quero: humanidade, humor, profundidade.<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Lyotard, 2011, p. 114.

<sup>71</sup> Na interpretação de David Lapoujade: “Somos pegos em agenciamentos que nos fazem ver, falar e agir de maneira que vemos apenas aquilo do que se fala, que falamos apenas do que se vê e que agimos em conformidade com essa relação – a redundância como função social e novo senso comum” (Lapoujade, 2017, p. 267).

<sup>72</sup> Idem.

<sup>73</sup> Ibid., p. 268.

<sup>74</sup> Apud Ricoeur, 2010b, p. 180.

Notar a “humanidade” na escritora britânica; isto quer dizer que a noção de humanismo permanece como uma das faces da *mimesis* no modernismo literário. Como esta “humanidade” se diferencia da “humanidade integrada” (normativa, nas palavras de Lyotard), muitas vezes deixamos de notá-la. Ela pode surgir como “estranha” e em sujeitos até então excluídos da normalidade cotidiana (esse o exemplo da literatura de Beckett). Enfim, é a arte se antecipando à própria sociedade em seu instante de humanidade.

## 2

### A VIRADA MIMÉTICA NO SÉCULO XIX: NIETZSCHE

*Os artistas não devem ver nada assim como é, mas antes mais pleno, mais simples, mais forte do que é: para tanto, deve lhes ser própria uma espécie de juventude e primavera eternas, uma espécie de embriaguez habitual da vida.*<sup>1</sup> F. Nietzsche

Já há em *A origem da tragédia* algumas passagens na qual o jovem Nietzsche assinala a transformação do paradigma mimético do século XIX. Como bom conhecedor do mundo grego antigo, o filósofo tem consciência que esta independência da arte deve ser indicada com cautela. Nesses primeiros escritos sobre a arte, Nietzsche se detém na tragédia grega antiga e no fato de ela buscar na natureza sua força artística: o princípio dionisíaco. Como bem expressou Eurípides em *As bacantes*, aceitar Dioniso significa acatar a face festeira do mundo rural, uma “desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; (...)”.<sup>2</sup> Era a arte (trágica) incorporando as “festas dionisíacas” na qual se destacava o “barbudo sátiro”.

O clássico Apolo agora possui um “adversário” em Dioniso; o grotesco e o êxtase (“as excitações febris dessas orgias”, nas palavras de Nietzsche) agora ameaçam o “deus délfico”. No início ocorre o estranhamento ante o elemento (bárbaro) dionisíaco; em seguida, uma reconciliação que o filósofo denomina de “acontecimento”. Na vinda de Dioniso para a cultura religiosa há outro detalhe importante: ele traz as marcas das classes populares. Isto talvez possa explicar o esforço dos tiranos (em Atenas, Pisístrato) em instituir os festivais de espetáculo cênico como um ritual cívico no calendário da Cidade. Nietzsche assinala o “demoníaco cantar do

---

<sup>1</sup> Nietzsche, 2008, p. 399.

<sup>2</sup> Nietzsche, 2007, p. 30.

povo” que comportava o elemento dionisíaco. Este último era “o desmedido [expresso] como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza”<sup>3</sup>

Em *O nascimento da tragédia*, sente-se o entusiasmo do jovem filósofo ante o princípio dionisíaco. Se o êxtase dionisíaco mostrou que há um mundo profundo, caótico, ao retornar ao estado de socialidade o ser humano (assim como Hamlet) sente-se enojado ante o rumo das coisas. Após a experiência dionisíaca se percebe “o aspecto horroroso e absurdo do ser”. Eis que Nietzsche conduz seu Dioniso a abalar as convenções sociais, a dissolver a crença em uma realidade que lhe dá sustentação. Ele assinala o “perigo da vontade” que nas obras da maturidade será pensado em associação com o tema do niilismo. Diante deste estado (letargia) surge a feiticeira da salvação e da cura. Ela tem o poder de transformar a náusea advinda do “horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver”.<sup>4</sup> O Nietzsche desta fase (pensa-se nos escritos que culminaram em *O nascimento da tragédia*) é o artista-filósofo apaixonado por esta força que é denominada de “Ser primordial”. Esta fase se endereça até Richard Wagner; no músico alemão, Nietzsche parece ter encontrado esta força musical que tanto apreciava nos gregos antigos. Mas logo sobreveio a decepção e a ruptura para com Wagner. É aqui que nasce no filósofo uma aversão à modernidade: Wagner se transforma em uma espécie de modelo da decadência moderna. Desiludido, a dor da modernidade substitui o entusiasmo do jovem idealista. Nas palavras de François Zourabichvili, “vertigem” e “sofrimento” atingem o pensador.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>5</sup> “Viver perigosamente como novo ideal contemplativo: a *theôria* torna-se perigosa porque contemplar se dá ao preço da distância, da afirmação da vida problemática. Seria preciso, em suma, que todas as consumações tenham servido apenas para cultivar o inconsumável” (François Zourabichvili. “Sobre a sentença de Nietzsche: “É preciso deixar a vida tal como Ulisses a Nausícaa – antes abençoando-a do que apaixonado por ela”” In: Feitosa; Barrenechea; Pinheiro, 2006, p. 24).

O niilismo torna-se um tema preponderante no Nietzsche maduro. No fundo é a modernidade pensada como o término de uma longa duração e que, no final, resulta em pessimismo.<sup>6</sup> Trata-se do cansaço da vida que o filósofo descreve como uma “doença”. É claro que a força da razão moderna e do historicismo estão por trás deste niilismo. No exemplo do historicismo, os princípios absolutos tornam-se relativos porque sofrem de um excesso de história: todas as coisas adquirem historicidade. Excesso de história e de ciência: eis o século XIX que Nietzsche denuncia como uma “maquinaria descomunal”, nos rascunhos de *A vontade de poder*.<sup>7</sup>

### **Do entusiasmo dionisíaco à modernidade**

Na segunda metade do século XIX, a *mimesis* deixa de compartilhar a função educativa que, por tanto tempo, executou até de forma silenciosa. Desde esta virada, podemos indicar a independência da *poiésis*, a potência da obra de arte: independência, no sentido de que a própria obra se proclama como fundadora. Em seus últimos escritos – *Crepúsculo dos ídolos*, neste caso – Nietzsche comenta sobre o estado de embriaguez. O que é essencial neste estado “é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude”. Observar que se trata de uma espécie de objetivação: um movimento que parte do sujeito aos objetos. Em seguida, ele acrescenta: “Esse sentimento o indivíduo empresta às coisas, força-as a tomá-lo de nós, violenta-as – este processo se chama idealizar”.<sup>8</sup> Ao comentar sobre a embriaguez, ele se refere à arte. Daí

---

<sup>6</sup> “Chega o tempo em que nós temos de pagar o termos sido cristãos durante dois milênios: perdemos o peso que nos deixava viver – não soubemos, durante um período, para que lado nos virar” (Nietzsche, 2008, p. 39).

<sup>7</sup> Avesso à “doença histórica”, ao mesmo tempo Nietzsche não deixa de ser um pensador de seu século, ou seja, impregnado de historicismo. Ver, especialmente, esta passagem de *Humano, demasiado humano*: “Mas tudo veio a ser; não existem fatos eternos: assim como não existem verdades absolutas. Portanto, o filosofar histórico é doravante necessário, e com ele a virtude da modéstia” (Nietzsche, 2000, p. 16).

<sup>8</sup> Nietzsche, 2020b, p. 54.

surge o termo “perfeição”, ou seja, algo “avolumado, comprimido, forte, sobrecarregado de energia”. É a arte que se define nesta forma de “perfeição humana”: “(...) na arte, o ser humano frui a si mesmo enquanto perfeição”.<sup>9</sup>

Mas a radicalidade de Nietzsche não permite que se imiscua a grande arte com a arte para o homem da modernidade capitalista. Nesta última, o pensador indica um ser humano extenuado, cansado, estressado.<sup>10</sup> A arte não pode ser um narcótico para um tipo trabalhador; ele escreve que “o homem da tarde, com os “instintos selvagens adormecidos” de que fala Fausto, necessita do local de veraneio, do banho de mar, da estação de esqui, de Bayreuth”. Ao se referir a Bayreuth e a Wagner, já temos um indício dos motivos do rompimento de Nietzsche ante o compositor alemão. Para Nietzsche se tratou de um doloroso despertar, isto porque apreciava Wagner como figura cultural que havia ressuscitado a grande arte. Esse doloroso desenlace, ao que tudo indica, perdurou por toda a vida de Nietzsche.<sup>11</sup> O grande remédio para este pesar foi Bizet que expressou uma forma (cultural) para se livrar de Wagner. Mas o que motivou a ruptura para com Wagner? Em *O caso Wagner* há vários indícios, sendo o principal o que o pensador denomina de “espírito da época”. Ele vê seu período histórico como algo decadente, um “espírito” que irá impregnar o campo cultural: “Através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais íntima: não esconde seu bem nem seu mal, desaprendeu todo pudor. E, inversamente,

---

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Lesley Chamberlain em *Nietzsche em Turim*, não deixa de enfatizar esta postura nietzschiana ante o homem da modernidade capitalista: “Nietzsche buscava uma visão grandiosa e elevada, muito afastada do mundo do homem comum que havia começado a dominar a literatura de seu tempo e que irá expandir irresistivelmente o seu reinado no século XX” (2000, p. 97).

<sup>11</sup> Sobre a ruptura de Nietzsche ante a música de Wagner, ver esta passagem de Lesley Chamberlain: “No nível mais íntimo, *O caso Wagner* representava o problema do esforço de Nietzsche para ser feliz depois da perda da amizade de Wagner. Sonhava com ele frequentemente. Chorava. Nunca rira tanto com ninguém. Foi o mais duro sacrifício que a vida lhe exigiu, do qual às vezes duvidou se valia a pena, apenas para estar “certo”. Os que lhe eram próximos disseram que Nietzsche nunca foi o mesmo, mental e fisicamente, após a ruptura” (Ibid., p. 65).

teremos feito quase um balanço sobre o valor do moderno se ganharmos clareza sobre o bem e o mal em Wagner”.<sup>12</sup>

Pelas próprias palavras do pensador alemão, compreender a música de Wagner é entender a modernidade *décadente*. Primeiro surge a confissão: o filósofo enfatiza que foi ludibriado pelo músico alemão. A arte possui esse poder e o jovem Nietzsche não deixou de ser arrastado por esta força: “Ah, esse velho feiticeiro! Como nos iludiu!”.<sup>13</sup> Mas a radicalidade de Nietzsche logo identifica na música de Wagner uma alegria nos limites da sociedade. Em sua música “há sempre alguém que deseja ser redimido”; já em *Tristão e Isolda* há a glorificação do “marido perfeito”. Se o homem da modernidade capitalista é um ser exausto, de nervos cansados, então a música deve acalmá-lo. E a própria beleza realiza a função do “baixo excitação dos sentidos”. Estranha dissociação entre arte e beleza; provavelmente é o novo paradigma artístico operando seu trabalho, já que no antigo (paradigma) a arte se associa à beleza. É esta forma de sensibilidade que Nietzsche parece rejeitar. Em *Crepúsculo dos ídolos* ele comenta que a cultura deve se iniciar “no lugar certo” e este espaço “é o corpo, os gestos, a dieta, a fisiologia, o resto é consequência disso...”.<sup>14</sup> Trata-se do bom guerreiro ou do homem “vindo das montanhas ou das aventuras do mar”.<sup>15</sup> O que significa a beleza para este tipo humano? A arte para Nietzsche está associada à vitalidade; por isso o *décadente* é um ser frágil, delicado, susceptível, contraditório.<sup>16</sup>

A objeção de Nietzsche em relação ao compositor Wagner gira em torno de um gosto corrompido. O jovem que frequenta Bayreuth é um

---

<sup>12</sup> Nietzsche, 2009, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>14</sup> Nietzsche, 2020b, p. 81.

<sup>15</sup> Em *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche afirma que “o homem livre é guerreiro” (*Ibid.*, p. 73).

<sup>16</sup> Sobre a forma de superar este estado, ver Wolfgang Müller-Lauter (2009), especialmente o capítulo 6: “O caminho para o Além-do-homem”.

“imbecil, um idealista”; palavras do filósofo para com alguém que outrora tanto admirava. Wagner nos oferece um tipo de arte que embota; isto explica a associação da arte wagneriana ao consumo de álcool, com o efeito da “degeneração do senso rítmico”. Importante em Nietzsche são os efeitos provocados pela arte; isto explica sua afirmação de que o belo em si é uma quimera. Então, de certo modo, a beleza artística se associa a uma autoafirmação do homem superior, uma espécie de gratidão à vida. Por isso existe um gosto nobre que se diferencia das outras formas de fruição. Nietzsche vê o homem moderno como um ser de contradição, semelhante a um homem que “está sentado entre duas cadeiras, ele diz Sim e Não com o mesmo fôlego”.<sup>17</sup> A *mimesis* nietzschiana se dirige ao sujeito em seu todo; ela não é adaptação da “bela alma” ou mesmo um refinamento. O filósofo inaugura o novo paradigma mimético da modernidade radical; visa um ser rebelde, sendo a arte um estímulo para a vida:

O indivíduo deixa a si mesmo em casa quando vai a Bayreuth [a cidade cultural de Wagner], renuncia ao direito de ter a própria escolha, a própria língua, ao direito a seu gosto, mesmo a sua coragem, como a temos e exercitamos entre as nossas quatro paredes, em oposição a Deus e o mundo.<sup>18</sup>

Na época de admiração ante a música de Wagner o erro não foi o próprio entusiasmo em si; o jovem Nietzsche apreciava a “potência dionisíaca da alma”, uma espécie de “potência” que trazia a “força primordial da vida”. Mas Wagner não correspondeu a este conteúdo; pelo contrário, após seu retorno à Alemanha, Nietzsche enfatiza que o compositor “sucumbiu ante a cruz cristã”. Assim, ao invés de uma arte com a “potência dionisíaca”, Wagner nos oferece a “redenção” e a “compaixão”. De certa forma, Nietzsche sempre se manteve fiel à potência dionisíaca presente na arte. Em uma de suas últimas obras, *Crepúsculo dos ídolos*, ele afirma:

---

<sup>17</sup> Nietzsche, 2009, p. 45.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 54.

Ele [o homem dionisíaco] entra em toda pele, em todo afeto: transforma-se continuamente. A música, tal como a entendemos hoje, é igualmente uma excitação e descarga geral dos afetos, mas, ainda assim, apenas o vestígio de um mundo de expressão afetiva bem mais pleno, um mero *residuum* do histrionismo dionisíaco.<sup>19</sup>

Na interpretação de Jean-Pierre Vernant, Dioniso é um deus da *parousía* (epifania) que não rompe os laços do homem em relação à vida terrena. Ele “embaralha as fronteiras entre o divino e o humano, o humano e o bestial, o aqui e o Além”.<sup>20</sup> Além da epifania, Dioniso é um deus mascarado, que se dissimula ante o olhar de todos.<sup>21</sup> Dioniso é uma forma de questionar o Mesmo, esse poder de retirar o homem de sua condição social. Potência do “ilusório, o impossível, o absurdo” que se transforma em realidade. Na apreciação de Vernant, com Dioniso a “alteridade se instala”. Por isso o teatro trágico é a expressão de Dioniso, pois com esse deus da Trácia (ou Lídia) nos conscientizamos da instável condição de vida:

Mas em nenhum dos casos ele vem para anunciar uma sorte melhor no Além. Ele não preconiza a fuga para fora do mundo, nem pretende trazer às almas, através de um modo de vida ascético, o acesso à imortalidade. Os homens devem, pelo contrário, aceitar sua condição mortal, saber que não são nada diante das forças que transbordam de toda parte e que têm o poder de esmagá-los.<sup>22</sup>

Os escritos da juventude de Nietzsche estão impregnados de elogio a esta força dionisíaca. A embriaguez proporcionada por Dioniso oferece ao jovem filósofo um excelente instrumento para rejeitar o *principium individuationis*. O pensador anseia uma arte poderosa que possa conduzir o homem “tão extasiado e elevado como vira em sonho os

---

<sup>19</sup> Nietzsche, 2020b, p. 55.

<sup>20</sup> Vernant; Vidal-Naquet, 2011, p. 342.

<sup>21</sup> Nas palavras de Vernant: “Máscara cujo olhar estranho fascina, mas máscara oca, vazia, que marca a ausência, o além de um deus que arranca as pessoas de si mesmas, desterra-as de sua vida cotidiana, toma posse delas, como se, em sua vacuidade, essa máscara se aplicasse à própria face delas para, por sua vez, recobri-la e transformá-la” (Ibid., p. 347).

<sup>22</sup> Ibid., p. 359.

deuses caminharem”.<sup>23</sup> Por isso Dioniso contrasta com Apolo, o deus estritamente grego; Apolo é o mundo social, já Dioniso a vida. Na interpretação de Safranski:

Em uma primeira abordagem, Nietzsche compreende o apolíneo e o dionisíaco como características do estilo artístico. Apolo é o deus da forma, da claridade, do contorno fixo, do sonho claro e, sobretudo, da individualidade. São apolíneos a escultura, a arquitetura, o mundo dos deuses homéricos, o espírito da [arte] épica. Dioniso, pelo contrário, é o deus selvagem da dissolução, da embriaguez, do êxtase, do orgiástico. A música e a dança são suas formas preferidas.<sup>24</sup>

O termo que se associa ao deus Dioniso é a transfiguração, uma transformação com nexos aos ciclos da vida.<sup>25</sup> O grego antigo tinha a sensibilidade de apreender a face trágica da vida. Nietzsche cita “o tenebroso poder da *moira* [destino]” para provar que o povo grego era “brilantemente dotado para sofrer”; por isso a necessidade de deuses para dotar a vida de pulsão. Esta última “chama a arte à vida, como o preenchimento e completude da existência seduzindo para o continuar vivendo, (...)”.<sup>26</sup>

Nesse sentido, Dioniso complementa Apolo; a embriaguez e o sonho representam uma espécie de totalidade artística. Sociedade e natureza representadas nessas divindades; Apolo como uma “exigência ética da medida” e, Dioniso, como “a terrível pulsão para a existência e ao mesmo tempo a contínua morte de tudo o que chegou à existência; (...)”.<sup>27</sup> Mas a própria presença de um deus estrangeiro, selvagem e popular (rural) significa que o grego não estava satisfeito com a

---

<sup>23</sup> Nietzsche, 2010, p. 9.

<sup>24</sup> Safranski, 2004, p. 68. Tradução de Dagmar Manieri.

<sup>25</sup> Em *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche comenta: “A partir delas [as entidades divinas gregas], fala uma religião da vida, não do dever, da ascese ou da espiritualidade. Todas estas figuras respiram o triunfo da existência, um sentimento exuberante de vida acompanha o seu culto” (Nietzsche, 2010, p. 15).

<sup>26</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 19.

eticidade social. Em uma época de insegurança e guerras constantes, “o grego queria absoluta fuga desse mundo da culpa e do destino”. Por isso a força de Dioniso que indica um sublime caos, uma sensação para além dos limites humanos.

São interpretações do mundo grego (no campo artístico) do jovem Nietzsche repletas de admiração. Isto faz com que o filósofo realize suas comparações: ele visualiza a arte do século XIX enraizada em “solo grego”. O que um grego antigo denomina de tragédia, hoje nomeamos de “grande ópera”. É, dessa forma, que o saber moderno se transforma em empecilho para a grande arte: “Para o desenvolvimento das artes modernas a erudição, o saber consciente e a polimatia são o próprio empecilho: todo medrar e vir-a-ser no reino da arte precisa acontecer em noite profunda”.<sup>28</sup> A erudição moderna desvia a arte de sua vocação e provoca a degeneração do gosto. Por isso, na verdade não conhecemos (como eles foram, de verdade) os poetas trágicos gregos. Nietzsche utiliza os termos “distorção” e “deformação” para expressar a forma como compreendemos os poetas trágicos. Assim, a ópera moderna não passa de “caricatura” da grande “imagem original” da tragédia grega antiga. Desta “deformação” nasce a representação exagerada da arte helênica. Sem o gosto verdadeiro para com essa arte, corre-se o perigo de inventarmos “uma obra de arte que não tenha pátria em lugar algum do mundo”.<sup>29</sup>

O que Hegel denomina de “bela universalidade” em relação à *pólis* grega, Nietzsche também traz para seus escritos de juventude. Ele vê o homem moderno como um ser fragmentado. Se o grego antigo fruía a arte como um ser integral, nós “só gozamos como pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos”.

Foi a partir de *Humano, demasiado humano* que o filósofo pensa a arte no conjunto da modernidade. Assim, que tipo de ser humano

---

<sup>28</sup> Ibid., p. 49.

<sup>29</sup> Ibid., p. 50.

engendrou o século XIX? Nietzsche vê no ambiente social moderno um excesso de estímulos que gesta um homem caótico. Nesse desenho do *éthos* moderno não há a opção por um grande Ideal. Por isso o próprio público da boa arte desapareceu, restando espectadores dessa forma:

Dizem-me que a nossa arte se dirige aos vorazes, insaciáveis, indomados, enojados, atormentados homens do presente, mostrando-lhes um quadro de beatitude, elevação e alheamento do mundo, junto à imagem de sua própria desolação: de maneira que possam esquecer e respirar, talvez extraíndo do esquecimento um estímulo à fuga e ao regresso. Pobres artistas que têm esse público!<sup>30</sup>

Aqui, a arte surge como idealismo para um público que deseja se livrar do cotidiano; por isso a arte mostra o “quadro de beatitude, elevação e alheamento do mundo”. As pessoas na modernidade são “demasiado volúveis, não desenvolvidas, semipessoais, curiosas e ávidas de tudo, (...)”.<sup>31</sup> Se não há mais a classe dos nobres, guerreiros que à noite acham-se em triunfo, agora na modernidade capitalista assistimos a trabalhadores com uma “alma cotidiana”. São seres cansados “nas quais a vida frequentemente exercitou seu chicote”.<sup>32</sup> Para este público exausto (do labor), a arte deve exercer uma função semelhante ao vinho, algo que possa gerar entusiasmo. São pessoas que nada sabem de “estados de espírito superiores” sem os “meios embriagadores e chicotadas idealistas”. É o próprio burguês indicado como alvo das objeções do filósofo:

Proporcionam à toupeira asas e ideias altivas – antes de ela ir dormir, antes que rasteje para dentro de seu buraco? Envia-m-na ao teatro e põem óculos grandes nos seus olhos cegos e cansados? Homens cuja vida não é “ação”, mas um negócio, ficam sentados diante do palco e observam seres estranhos, para os quais a vida é mais que um negócio?<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Nietzsche, 2021a, p. 126, 127.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>32</sup> Nietzsche, 2001, p. 114.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 115. Em *Josefina, a cantora*, de Kafka, encontra-se essa impossibilidade de uma cultura (canto) para uma comunidade exausta, apressada: “Aqui, nas escassas pausas entre as lutas, o povo sonha, é

Cultura como sinônimo de narcótico; uma embriaguez que está distante dos “mais fortes pensamentos e paixões”. A arte que agora deve servir como transcendência da modernidade decadente é uma força que corresponde a “profundidade e significação” da vida. O Nietzsche que se forma a partir de 1876 sempre está em confronto com o tema da modernidade. Isso é válido também quando se refere ao público: o pensador imagina o sofrimento do artista em relação ao público. Ele “oferece manjares, mas não há quem os queira”.<sup>34</sup> Isto se assemelha ao conto de Kafka, *Josefina, a cantora*. Nesta produção cultural, o artista deixa de ser um sujeito orgânico no seio da comunidade embrutecida; ele é um ser isolado que só sente prazer no ato criativo. Mas em um século no qual se presencia o avanço dos valores de mercado em direção ao setor cultural (indústria cultural), como atingir este ideal?

Como se transforma o gosto geral? Quando indivíduos, poderosos e influentes, exprimem o seu *hoc est ridiculum, hoc est absurdum* [isto é ridículo, isto é absurdo], ou seja, o juízo do seu gosto e desgosto, e o fazem valer tiranicamente: - com isso impõem a muitos uma obrigação, que gradualmente se torna o hábito de outros mais e, por fim, uma necessidade de todos.<sup>35</sup>

Em *Humano, demasiado humano* a arte não surge só como uma postura cognitiva (como em Adorno, por exemplo); no Nietzsche desta nova fase a arte deve proporcionar o “prazer na mentira, na imprecisão, no simbólico, na embriaguez, no êxtase (...)”.<sup>36</sup> Observar que ainda há traços da primeira fase, ou seja, a sombra dionisíaca da Grécia antiga. Em *Ecce homo* – obra na qual o pensador faz um balanço de sua trajetória intelectual – há uma minuciosa descrição da crise de 1876. O abandono

---

como se os membros do indivíduo se relaxassem, como se desta vez fosse permitido ao desassossegado se estender e se espreguiçar na cama grande e quente do povo” (Kafka, 1985, p. 50).

<sup>34</sup> Nietzsche, 2000, p. 120.

<sup>35</sup> Nietzsche, 2001, p. 83.

<sup>36</sup> Nietzsche, 2000, p. 162.

da cátedra (o que implica em dizer, da erudição), a doença e a ruptura para com Richard Wagner compõem o que Nietzsche denomina de “monumento de uma crise”. É o abandono do idealismo:

É a guerra, mas a guerra sem pólvora e fumaça, sem atitudes guerreiras, sem *pathos* e membros contraídos – tudo isso seria ainda “idealismo”. Um erro após o outro é calmamente colocado no gelo, o ideal não é refutado – ele congela... Aqui, por exemplo, congela “o santo”; pouco adiante congela “o gênio”; sob um espesso sincelo congela “o herói”; por fim congela “a fé”, a chamada “convicção”, também a “compaixão” esfria consideravelmente – em quase toda parte congela “a coisa em si”...<sup>37</sup>

Trata-se de uma espécie de despertar para o materialismo; neste novo horizonte filosófico, idealismo representa aquilo que se passava na cidade cenográfica de Bayreuth. A ruptura nietzschiana representou uma recusa da cultura alemã, do Reich: por isso esse despertar de 1876 significa flagrar um “Wagner ornado de “virtudes” alemãs”, nas palavras do filósofo.

Se notarmos com atenção, essa adesão ao materialismo implica em um distanciamento ante os antigos ideais. Na autoconfissão, “as realidades faltavam inteiramente em meu saber”. Um falso saber: “Apenas meus olhos puseram fim à bibliofagia, leia-se “filologia”: estava salvo dos livros, nada mais li durante anos – o maior benefício que me concedi!”<sup>38</sup> Essa postura foi traduzida como um “retorno” a si. Aqui nasce o pensador da modernidade, ou seja, o sujeito que reconhece a vacuidade em si e o niilismo em torno do mundo. Agora, fica mais nítido o idealismo que se abandona: “(...) aquela necessidade de entorpecimento da sensação de vazio e de fome através de uma arte narcótica – por exemplo, através da arte de Wagner”.<sup>39</sup> De agora em diante, há uma sensibilidade do pensador ante tudo que se assemelha à decadência, quer dizer, à modernidade. Em *Ecce homo*, ele se refere à conquista do *status* de “livre pensador”. Esse

---

<sup>37</sup> Nietzsche, 2021b, p. 69, 70.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 71.

nível se dá após as batalhas da crítica, um tipo novo de livre pensador que se destaca do tradicional pensador:

Com eles [os eruditos europeus], incorrigíveis mentecaptos e bufões das “ideias modernas”, encontro-me mesmo em mais profunda divergência do que com seus adversários. Eles também querem, a seu modo, “melhorar” a humanidade à sua imagem, eles fariam guerra sem tréguas ao que sou, ao que quero, se apenas o compreendessem – eles todos crêem ainda no “ideal”...Eu sou o primeiro imoralista.<sup>40</sup>

Sempre em contraponto à boa arte, a cultura na modernidade destaca-se como exemplo de decadência. Nietzsche denomina de “cultura de mercadores” esta arte impregnada dos valores do século XIX. O sujeito que aciona a arte estima “o valor de tudo (...) segundo a necessidade dos consumidores, (...)”.<sup>41</sup> Trata-se de uma forma de julgamento para vários setores e agentes sociais: aqui, o filósofo já é sensível à indústria cultural que se forma neste período. Em oposição a esta arte corrompida pelos valores do mercado, surge outra forma artística que imita o que é feliz: eis a definição de beleza. Uma arte que não está a serviço do realismo; Nietzsche é avesso a essa postura artística que imita a ciência. Em sua acepção o artista não deve elogiar as bem-aventuranças da ciência; a boa arte deve produzir algo “fantástico e irracional”. Eis a “finalidade suprema” de sua vocação, ou seja, uma arte que rompe com a normalidade cotidiana e nos impulsiona para regiões que no dia a dia nos são interditas:

Pois antes queria-se, pelo portão as arte, penetrar um instante no elemento em que agora se vive continuamente; naquele tempo sonhava-se com o fascínio da posse, e agora tem-se a posse. Sim, jogar fora temporariamente o que se tem, e sonhar-se pobre, como criança, mendigo e louco – isso agora pode eventualmente nos fascinar.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 66.

<sup>41</sup> Nietzsche, 2021a, p. 120.

<sup>42</sup> Ibid., p. 230.

Estranha ironia, pois temos a impressão de um Nietzsche interpretando a obra de Samuel Beckett. Uma arte que desloca nosso tradicional senso de realidade, com o cuidado de não se cair no idealismo. Nota-se a dificuldade em se propor uma arte em uma era na qual a burguesia edifica seus valores. Nietzsche é atento ao que denomina de “populacho culto”, aquele que anseia o “excelso, elevado, empolado”. Estamos no Prólogo (escrito em 1886) de *A gaia ciência*. Provavelmente nesta data o pensador já tivesse a consciência do predomínio dos valores burgueses; por isso, propõe:

Não, se nós, convalescentes, ainda precisamos de uma arte, é de uma outra arte – uma ligeira, zombeteira, divinamente imperturbada, divinamente artificial, que como uma clara chama lampeje num céu limpo! Sobretudo: uma arte para artistas, somente para artistas!<sup>43</sup>

Esta arte “divinamente imperturbada” já a encontramos em *Aurora*. Notar que é uma das características da modernidade (burguesa) a efemeridade, o “tudo o que é sólido desmancha no ar”, de Marx. Dessa forma, a boa arte deve conter uma espécie de antídoto, proteção, para a corrosão temporal que nos obriga constantemente a procurar o novo. A boa obra deve transpor o “ar úmido de sua época” e o “odor do mercado, dos adversários, das opiniões recentes”. Ao se ultrapassar essa temporalidade do presente a obra “resseca, sua “temporaneidade” se extingue – e só então adquire ela seu brilho e aroma profundo, e até mesmo, se é o que busca, seu tranquilo olhar de eternidade”.<sup>44</sup>

Quantos labirintos e falsas sendas o pensador foi obrigado a vencer para nos mostrar uma arte saudável em pleno século XIX. A própria beleza deixa de ser algo restrito ao mundo artístico; ela deve fazer parte da vida e ser mediadora daquilo “que é necessário nas coisas”. A beleza é

---

<sup>43</sup> Nietzsche, 2001, p. 14.

<sup>44</sup> Nietzsche, 2021a, p. 225.

um produto da doação do ser humano ante as coisas: eis o mundo no qual anseia viver o filósofo.

### **Autonomia da arte e gênese do sujeito estético**

O antigo paradigma da arte é interpretado por Nietzsche segundo a teoria da empatia. Ela está em um aforismo de *Aurora* na qual se procura pensar os motivos que levaram a arte a provocar a empatia nos espectadores, ou melhor, por que surge a empatia no ser humano? De início o pensador define a empatia: uma reprodução em nós de sentimentos alheios. Isso implica uma “habilidade de compreender os sentimentos do outro”; esse fenômeno é comum ao mundo musical:

[Com] frequência nos faz partilhá-los, de modo que ficamos tristes sem a menor razão para a tristeza, como verdadeiros loucos, apenas por ouvir sons e ritmos que de alguma forma lembram o tom de voz e o movimento de pessoas em luto, ou mesmo seus costumes.<sup>45</sup>

Ele indica que é algo profundo o efeito da música ao ponto de se sobrepor à evidência e à razão. O efeito musical, quase sempre, está em contradição à nossa situação atual. Mas como explicar esta capacidade de empatia no ser humano? Em resposta, Nietzsche enfatiza que por ser uma criatura “frágil e refinada, tem no seu temor o mestre dessa empatia, dessa rápida compreensão pelo sentimento do outro (também do animal)”.<sup>46</sup> De forma diversa a Rousseau que vê na empatia (ele se refere à compaixão) um sentimento natural de bondade no ser humano, Nietzsche concebe a empatia como um efeito do poder de defesa (por isso o “temor”) do animal-homem. Foi através de milênios que se configurou esta faculdade de intuir o perigo nas coisas desconhecidas. Através de “traços e da postura”, tirava-se conclusões sobre o perigo. Até mesmo o sentimento de natureza ficou impregnado deste temor: via-se tudo segundo um sentido oculto. Se hoje

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 103.

<sup>46</sup> Ibid., p. 103.

sentimos alegria no contato com a natureza, a isto se deve a “esse mestre da compreensão, o medo”. Ver, particularmente, em “povos orgulhosos, soberanos” que este tipo de compreensão e dissimulação é em menor nível. Em povos temerosos encontra-se o verdadeiro lar das “artes imitativas”; são elas que desenvolvem esse “processo místico mediante o qual a compaixão reúne dois seres em um, tornando possível a um a imediata compreensão do outro; (...)”<sup>47</sup>

Esse despertar do materialismo nietzschiano faz com que se compreenda o paradigma antigo da arte segundo uma relação de forças. O temor é um sentimento do perigo iminente, uma forma de intuir por detrás de “traços e da postura” algo aterrador. Nietzsche vê esse sentimento até mesmo na origem da metafísica: crer na incompreensibilidade de um mundo inteligível. O metafísico em linguagem simples é “alguém que ainda crê honestamente em iluminações do alto, em magia e aparições, e na feiúra metafísica do sapo!”<sup>48</sup>

A senda da compaixão está distante da filosofia de Nietzsche; a “afecção simpática” que produz um “impulso de apego e cuidado em relação a outros” torna insuportável a vida terrena. A lição difícil de seguir é sermos pessoas olímpicas:

Se nos deixamos ensombrecer pelos lamentos e dores dos outros mortais e cobrimos de nuvens o nosso próprio céu, quem suportará as conseqüências desse entristecimento? Ora, os outros mortais, em acréscimo a todos os seus fardos! Não poderemos nem ajudá-los nem confortá-los, se quisermos ecoar seu lamento, e mesmo se apenas lhe voltarmos nossos ouvidos - a menos que aprendêssemos a arte dos olímpicos e passássemos a nos edificar com a infelicidade dos homens, em vez de ficarmos infelizes com ela.<sup>49</sup>

Esta postura de insensibilidade para com o sofrimento alheio afeta um dos postulados miméticos: o humanismo. Isto se refere, também, ao

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 104.

<sup>48</sup> Idem.

<sup>49</sup> Ibid., p. 105.

conhecimento; Nietzsche indica o “promover fins mais distantes”, mesmo se isto implique em lançar o outro em “dúvidas, preocupações e coisas piores”. Ele é atento para com a longa tradição cristã; ao invés da compaixão, indica os “interesses gerais” e o “sacrifício”. Com esses últimos, iríamos fortalecer e elevar o “sentimento geral do poder humano”: eis a felicidade para o filósofo.

As reflexões de Nietzsche sobre a arte representam o término de um longo percurso da função artística para a sociedade: o denominado paradigma antigo. Radical, o pensador não anseia mais um indivíduo adaptado ao meio social; ele tem sua utopia no *Übermensch*, no homem que havia superado a si mesmo. De forma diversa ao cristianismo, a Marx ou Rousseau, Nietzsche não possui uma representação (como fundamento) da bondade inerente ao ser humano: neste ponto, ele foi um bom discípulo de Maquiavel. Em *Assim falou Zaratustra* há uma passagem na qual o sábio personagem (Zaratustra), no percurso para sua caverna, se depara com um vale.<sup>50</sup> Nesse local habita um homem quase “indescritível”: Zaratustra teve até receio de olhar para esta criatura. Intenta se afastar, quando de repente esse ser horrendo lhe lança alguns enigmas. Um deles se traduz pela questão: quem sou eu? Foi neste instante que a compaixão assalta Zaratustra; ele se volta para o homem e diz: “Eu bem te conheço (...) és o assassino de Deus”.<sup>51</sup> Mas por que esta criatura havia assassinado Deus? Zaratustra responde: “Não suportaste aquele que te viu, que sempre te viu e te escrutou, ó homem feíssimo! Te vingaste daquela testemunha!”.<sup>52</sup>

Após este correto vislumbre de Zaratustra o feio homem solicita que ele permaneça mais um pouco no local. A horrenda criatura afirma

---

<sup>50</sup> Eis a descrição do local: “Ali se erguiam penhascos negros e avermelhados: não havia grama, árvore ou voz de passado. Era um vale que todos os bichos evitavam, até os animais de rapina; somente as cobras de uma espécie, feias, gordas e verdes, iam para lá quando envelheciam, a fim de morrer. Por isso os pastores chamavam a esse vale Morte das Serpentes” (Nietzsche, 2020a, p. 249).

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>52</sup> *Idem.*

que qualquer um o tomaria como um triste mendigo, mas foi Zaratustra quem percebeu que deveria deter sua compaixão. A própria criatura afirma que fugiu da “multidão dos compassivos”. Em seguida, a fala do homem feio:

Sou rico demais para isso, rico do que é grande, terrível, feio, inominável! Tua vergonha, ó Zaratustra, honrou-me! (...) Seja o compadecimento de um deus, seja o dos homens: a compaixão ofende a vergonha. E não querer ajudar pode ser mais nobre do que a virtude que se apressa e acode.<sup>53</sup>

É claro que se reconhece o pensamento de Nietzsche na fala da horrenda criatura: ela admira Zaratustra por não expressar a compaixão. O cristianismo dotou o homem desta compaixão que impede a “reverência pelo grande infortúnio, a grande feiura, o grande malogro”; agora o povo se transforma em pessoas “pequenas, cinzentas, de boa vontade e boa lã”.<sup>54</sup> A culpa é de Jesus, na acepção do homem feio:

E “verdade”, hoje, é o que afirmou o pregador que saiu do meio delas, aquele singular santo e advogado da gente pequena, que de si mesmo testemunhou: “Eu sou a verdade”. Há tempos esse indivíduo imodesto faz a gente pequena andar de crista em pé – ele, que ensinou um erro nada pequeno ao dizer: “Eu sou a verdade”.<sup>55</sup>

Eis a admiração do homem horrendo ante Zaratustra: ele foi o primeiro a advertir o perigo da compaixão. Em seguida, faz uma advertência à pregação de Zaratustra: “(...) muitos estão vindo ao teu encontro, muitos que sofrem, duvidam, desesperam, se afogam, morrem de frio”.<sup>56</sup> Mas o que fazer com a compaixão? Jesus enxergou os “fundamentos e profundezas do homem, toda a sua escondida ignomínia e feiura”. Para o homem feio, Jesus foi um “curioso” que

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 251.

<sup>54</sup> Idem.

<sup>55</sup> Ibid., p. 252.

<sup>56</sup> Idem.

visualizou os “sujos recantos” no homem. Foi por isso que a criatura feia assassinou Jesus, pois ele era a testemunha de sua fealdade.<sup>57</sup>

Após abandonar este local, Zaratustra medita sobre a condição humana. Ele conclui que o homem é “pobre”, “feio” e “pleno de oculta vergonha”.<sup>58</sup> No ensinamento de Zaratustra, a compaixão se transforma em falsa saída. No fundo quem despreza a si mesmo, se ama. O grande desprezador é um ser apaixonado. Eis o verdadeiro caminho: aquele que profundamente despreza a si mesmo se eleva: o início do homem superior. Nas palavras de Zaratustra: “Eu amo os grandes desprezadores. Mas o homem é algo que tem de ser superado”.<sup>59</sup>

O desprezar a si mesmo, no fundo, é uma atitude de ruptura ante o ser social, dominado pela heteronomia. Nietzsche escreve em uma época na qual se presencia o nascimento da sociologia; contudo, o filósofo já vislumbra as denominadas representações coletivas vivenciadas pelo ser social, um tema recorrente na sociologia. Em *Aurora* há uma importante passagem que se enfatiza o “fantasma do ego”:

[Os homens] vivem todos numa névoa de opiniões impessoais e semipessoais e de valorações arbitrárias, como que poéticas, um na mente do outro, e essa mente em outras: um estranho mundo de fantasmas, que sabe mostrar uma aparência tão sóbria!

Opiniões e hábitos que existem quase de forma independente. O que alimenta esse mundo abstrato são os “juízos universais sobre o “homem””. Nietzsche ressalta que os homens creem nesta abstração denominada “homem”. Assim, não há um “ego real”, mas uma “ficcção universal” que parasita esse ego abstrato. Por isso, superar a si mesmo (em Nietzsche) corresponde à ruptura com a representação social. Como

---

<sup>57</sup> “O Deus que tudo via, também o homem: esse Deus tinha de morrer! O homem não suporta que viva uma testemunha assim” (Idem).

<sup>58</sup> Ibid., p. 253.

<sup>59</sup> Idem.

bom hermenauta, o pensador questiona a noção de “realidade”. O valor das coisas não remete à “realidade”; este valor, na verdade, é “um sintoma da força do lado de quem coloca o valor, uma simplificação que visa à vida”.<sup>60</sup> Por isso um mundo “valioso, determinado, belo e significativo” implica em uma superficial apreciação do mesmo. O belo e o valioso se instauram graças à “vontade de simplificação”. No fundo, “fomos nós que criamos o mundo que tem valor!”.<sup>61</sup>

Há algumas fases que Nietzsche propõe, visando atingir seu ideal de homem superior; elas marcam a ruptura para com o ser social. Em primeiro lugar a “crítica dos valores supremos” na figura do cristianismo; em segundo, a revisão da dimensão subjetiva e suas várias formas de ilusão. Aqui não se trata de uma vereda aberta para uma classe ou grupo social; no fundo, indicam-se pessoas, novos experimentadores.<sup>62</sup> Ao lado da crítica aos valores supremos, também se abolirá o “mundo verdadeiro”. É aqui que ingressa o campo artístico, como substituto da religião e da dimensão moral. A arte supera o “homem decadente”: ela é a fase para se remediar o niilismo. Na interpretação de Heidegger, “o elemento artístico cria e configura”.<sup>63</sup>

Se Nietzsche se coloca em confronto com a metafísica, o elogio à arte implica na valorização do sensível, da aparência e da não pretensão à verdade. Notar a importância da arte para o filósofo: ela é um estímulo para uma vida mais plena. Por isso o efeito artístico se assemelha à embriaguez. Na interpretação de Heidegger:

A embriaguez é um sentimento. No entanto, a partir da contraposição entre os estados artísticos e os estados não artísticos, fica especialmente claro que

---

<sup>60</sup> Nietzsche, 2005, p. 239.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 180, 181.

<sup>62</sup> “Aqueles que instauram os valores supremos, os criadores, os novos filósofos no *front*, precisam ser, segundo Nietzsche, tentadores e experimentadores; precisam seguir caminhos e fazer emergir vias com o saber de que eles não possuem a verdade” (Heidegger, 2014, p. 21).

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 58.

Nietzsche não designa com o termo “embriaguez” um estado fugidio que, como uma “embriaguez”, rapidamente embriaga e se volatiliza.<sup>64</sup>

Embriaguez é uma espécie de entusiasmo, um arrebatamento. Aqui, a estética se converte em força que se dirige à vida. Isto explica as razões de a arte não se distanciar da vontade de potência, com o perigo de se transformar na visão de mundo dos fracos. Na arte a manifestação da potência está no grande estilo; para se tornar um “contramovimento criador” (Cf. Heidegger), o artista (e seu apreciador) deve estar atento à fisiologia. Em *Aurora*, o pensador recrimina a “dieta ruim”. De início, observa o horror das “refeições que fazem as pessoas atualmente, nos restaurantes e em toda parte onde vive a classe bem aquinhoada da sociedade”.<sup>65</sup> Em seguida, associa esta forma de dieta ao mundo artístico: “Que artes e que livros serão a sobremesa de tais refeições!”<sup>66</sup> O orgânico influencia no mundo cultural; levar em consideração o “estado corporal” é a base para se ingressar no estético. Observar a rejeição de Nietzsche ante o caráter espiritual da arte. Como no comentário de Heidegger, “o estado corporal permanece concomitantemente uma condição de realização da criação, (...)”.<sup>67</sup> Estado estético que contém a criação e persegue o grande estilo:

Os estados artísticos são tais estados que se colocam eles mesmos sob o comando supremo da medida e da lei, que tomam a si mesmos em suas vontades que apontam para além de si; os estados artísticos são aqueles estados que são o que são em essência quando eles, querendo para além de si, são mais do que são, e se afirmam nesse assenhoreamento.<sup>68</sup>

Essa importante passagem de Heidegger nos mostra como a arte visa o “além de si mesmo”: é a criação que liberta as forças estéticas (*poiésis*) do

---

<sup>64</sup> Ibid., p. 82.

<sup>65</sup> Nietzsche, 2021a, 138.

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> Heidegger, 2014, p. 105.

<sup>68</sup> Idem.

antigo paradigma mimético.<sup>69</sup> Enfim, a independência da arte implica em dizer que “ela mesma é em si legisladora”, na interpretação de Heidegger. A arte é força vivificante do presente e futuro. Nos comentários de Heidegger, destacam-se os termos “doação” e “plenitude”; o grande estilo, neste caso, configura-se como um “querer doador e afirmativo”. Por isso há em Nietzsche uma atenção especial em torno da figura do artista:

Nesse sentido, os maiores escultores suscitaram a criação de pessoas belas: esse é o sentido da arte. Ela torna insatisfeito quem sente vergonha perante ela e provoca um estímulo para a criação em quem tem força suficiente. A consequência de um drama: “Eu também quero ser assim, como esse herói”. Incitação da força criadora e voltada a nós mesmos!<sup>70</sup>

Nesta passagem há algumas ideias que devem ser esclarecidas. Primeiro, o ideal em torno do artista; eles possuem um modelo de “pessoas belas”. Na arte há uma vergonha diante do que o ser humano é: sua condição de miserabilidade. Por consequência a arte é um estímulo à superação do si mesmo, com a visão no modelo do herói. Nietzsche é cauteloso em relação às formas de subjugação da arte pelo mercado. Ele afirma que o artista deve transformar-se em obra de arte, deve “depurar sua fantasia”, bem como a “escolha e ordenação do afluxo de tarefas e ideias”.<sup>71</sup> Pode-se dizer que há em Nietzsche uma atenção especial ante o perigo do idealismo artístico: o valor da arte está no fato de produzir um sujeito estético.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Martin Heidegger em seu *Nietzsche* cita, em nota de rodapé, uma passagem de *A vontade de poder*: “Esse estilo tem em comum com a paixão o fato de desdenhar da possibilidade de agradar aos outros; o fato de esquecer de convencer os outros; o fato de comandar; de querer... Torna-se senhor sobre o caos que se é; obrigar seu caos a se tornar forma; tornar-se necessidade na forma; tornar-se lógico, simples, inequívoco, tornar-se matemática; tornar-se lei: essa é aqui a grande ambição. Uma força de repulsão surge com essa ambição; nada mais cativa tais homens violentos – um deserto emerge em volta deles, um silêncio, um medo como que de um sacrilégio...” (Apud Heidegger, 2014, p. 105);

<sup>70</sup> Nietzsche, 2005, p. 141.

<sup>71</sup> Nietzsche, 2021a, p. 242.

<sup>72</sup> Observar esta passagem de *Assim falou Zaratustra*: “Entretanto vagueio por mares incertos; o acaso que lisonjeia, o de língua macia; olho para a frente e para trás – e ainda não enxergo fim. Ainda não

Na concepção de Nietzsche, o perigo do idealismo – aqui, ele se refere ao idealismo alemão – reside no fato de ser moralmente excitado, com a busca em “generalidades brilhantes e sem vértebras”. Ele cultivava o belo de “gosto vago e ruim, que, no entanto, gabava-se de uma procedência grega”.<sup>73</sup> É diante dessas objeções que o materialismo nietzschiano aflora:

É um idealismo suave, de boa índole, de cintilações prateadas, que busca sobretudo a afetação de gestos e acentos nobres, algo pretensioso e inócuo, tomado de cordial aversão à “fria” ou “seca” realidade, à anatomia, às paixões integrais, a toda espécie de abstinência e ceticismo filosófico, mas sobretudo ao conhecimento da natureza, na medida em que este não se prestava a um simbolismo religioso.<sup>74</sup>

Daí a atenção para que a arte não se converta em algo abstrato, reificado (na expressão marxista): uma beleza desvinculada da superação de si mesmo. Estar no campo artístico é saber que a arte vivifica a vida; ser consciente da instabilidade da “verdade” e o falecer da metafísica. Enfim, superar o niilismo, bem como as formas de idealismo.

Se em Nietzsche há o questionamento dos vários tipos de sujeito como, por exemplo, o científico, o religioso ou mesmo o filósofo sistemático, isto não ocorre com o sujeito estético. No jovem Nietzsche de *O nascimento da tragédia* há uma passagem na qual já se pode vislumbrar este tipo humano. O pensador enfatiza que quando um “sujeito é um artista”, liberta-se da “vontade individual” e se torna um *medium* de um sujeito (maior) que busca a redenção na aparência. Ao se ter consciência desse transporte do grande sujeito, conquista-se a

---

chegou a hora de minha derradeira luta – ou estará chegando agora? Em verdade, com insidiosa beleza me olham o mar e a vida ao redor! Ó tarde de minha vida! Ó felicidade anterior ao anoitecer! Ó porto em alto-mar! Ó paz na incerteza! Como desconfiei de todos vós! Em verdade, tenho desconfiança de vossa insidiosa beleza! Semelho o amante que desconfia do sorriso aveludado demais” (Nietzsche, 2020a, p. 156, 157).

<sup>73</sup> Nietzsche, 2021a, p. 126.

<sup>74</sup> Idem.

reflexão de que arte deixa de ser algo “representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efeitos criadores desse mundo da arte”.<sup>75</sup> Diante dessa força (que se manifesta no mundo aparente), os homens se transformam em “imagens e projeções artísticas”. Daí provém a dignidade humana: ao nos tornarmos obras de arte. Assim, a existência (o mundo) só se justifica como “fenômeno estético”. Isto mostra que nosso “saber artístico” é ilusório, já que ainda estamos apartados da força criadora. Só o homem criativo (artista) no ato da gênese pode se fundir com o “artista primordial do mundo”: neste instante, ele sabe da “perene essência da arte”. No processo criativo humano o artista assemelha-se à “estranha imagem do conto de fadas”. Ele pode contemplar-se a si mesmo e sentir que “é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador”.<sup>76</sup> Processo criativo que dissolve o Eu e faz com que a própria consciência se identifique com o mundo. É desta forma que só através da arte o ser humano experiencia o mundo como estética.

Acima, temos uma importante reflexão do jovem Nietzsche. Já no pensador maduro, principalmente nos esboços que confluíram em *A vontade de poder*, há algumas passagens que visualizamos o sujeito estético. O pensador enfatiza que concede “mais razão” ao artista que “todos os filósofos até hoje”. Mensagem radical que é explicada na sequência: os artistas “amaram as coisas “deste mundo”, amaram os seus sentidos”. Nenhuma angústia como a presenciada no modelo puritano, mas uma espécie de ir ao encontro da vida. Por isso, Nietzsche indica a gratidão “aos sentidos por sua fineza, plenitude e força”. Mundo da arte que não compartilha das “excomunhões sacerdotais e metafísicas dos sentidos”. É nesse instante que o pensador agradece a Goethe por sua afeição “às coisas do mundo”. Tal afeição é um persistir na “grande

---

<sup>75</sup> Nietzsche, 2007, p. 44.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 45.

concepção do homem, a de que o homem se torna o transfigurador da existência quando aprende a transfigurar a si mesmo”.<sup>77</sup>

Com a arte há essa possibilidade de se transfigurar a si mesmo: eis o nascimento do sujeito estético que testemunha uma nova sensibilidade (que faz com que a existência seja transfigurada). Nesta nova abertura promovida pela sensibilidade estética, a existência torna-se plena. Neste ponto o interessante é notar que Nietzsche enfoca o poder da arte como “produção de perfeição e plenitude” em um ato de “afirmação”.<sup>78</sup> Esta “produção” é essencial para nosso estudo, uma prova de como no pensador alemão há esta virada mimética na qual a arte se transforma em uma potência produtiva e abandonando o antigo paradigma educativo.

A partir de Nietzsche a arte se transforma e o próprio artista adquire uma superioridade inédita. Como um ser especial, ele é capaz de criar uma arte com valor acima da própria filosofia. Nas palavras do filósofo, “a arte tem mais valor do que a verdade”.<sup>79</sup> Virada importante e que concede à arte uma tarefa para além da reprodução (na acepção da antiga *mimesis*) de aspectos da vida. Sobre esta ideia, observar o comentário de Nietzsche sobre a pintura (e os pintores) de sua época:

Nenhum deles [os pintores] é simplesmente pintor; todos são arqueólogos, psicólogos, gente que encena alguma recordação ou teoria. Comprazem-se com a nossa erudição, com a nossa filosofia. São, como nós, repletos de ideias gerais. Amam uma forma não por aquilo que ela é, mas por aquilo que ela exprime.<sup>80</sup>

Aqui, fica evidente a autonomia da arte proposta por Nietzsche; em suas objeções aos pintores há a ideia da ausência de uma forma em si, abandonando o antigo paradigma mimético da representação (de algo).

---

<sup>77</sup> Nietzsche, 2008, p. 410.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 413.

Dessa forma, nem mesmo o “amor ao belo” é prova de que o sujeito estético despertou; para ele, este “amor ao belo” pode ser “justamente a expressão da impotência”. A potência requerida significa a “capacidade de ver uma coisa bela, de criar o belo”.<sup>81</sup> Estranha ironia, pois este pensamento parece caracterizar o próprio *éthos* de Van Gogh, artista que sempre cultivou como pintor um ser humano sensível ao belo.

É nesse sentido que no novo paradigma inaugurado por Nietzsche nasce a figura do sujeito estético. Ele se transforma em um projeto que se conjuga com o além-humano, proposto pela utopia nietzschiana. Em uma passagem de *Aurora*, o pensador comenta sobre o gênio: por que nos achamos de joelhos ante sua força? Assim, como medir o “grau de venerabilidade” no gênio? Nietzsche afirma que esta forma de julgamento ainda está por fazer, pois nos colocamos como escravos diante da força do gênio. Eis a tarefa a ser realizada:

E, assim, talvez o mais belo continue a se dar na escuridão, apenas nascido, na noite eterna – ou seja, o espetáculo daquela força que um gênio não emprega em obras, mas em si como obra, isto é, na sua própria domesticação, na depuração de sua fantasia, na escolha e ordenação do afluxo de tarefas e ideias.<sup>82</sup>

De certa forma, trata-se de um rompimento ante o idealismo e o fetichismo que atingem a arte. Esse ser estético que reside no gênio “continua sem olhos que [o] vejam”; não se trata só da obra, mas da gênese de um tipo de sujeito. São passagens importantes em Nietzsche e que mostram o anseio de um novo tipo humano, diverso ao pretense sujeito impregnado de racionalismo moderno. Se a ciência moderna nos conduz a uma espécie de “retidão”, como postura cognoscente, a arte mostrou uma “força contrária” na “boa vontade de aparência”. Nesta última, “imperfeição” não é condenada e, com isso, adotamos uma postura

---

<sup>81</sup> Ibid., p. 425.

<sup>82</sup> Nietzsche, 2021a, p. 242.

infantil ante as coisas: “Como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos um tal fenômeno”.<sup>83</sup> É uma passagem de *A gaia ciência* que nos expõe como a arte pode nos tornar um outro ser humano, não como os modernos, “homens pesados e sérios”.<sup>84</sup> Por isso “necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a liberdade de pairar acima das coisas, que o nosso ideal exige de nós”.<sup>85</sup>

É essa transcendência ante uma arte idealista que torna interessante o pensamento estético de Nietzsche. Ele não vê só a produção artística, nem mesmo fica restrito ao artista. O pensador anseia por mais; deixa de conceber o mundo da arte através de fronteiras. Ainda em *A gaia ciência* ele se pergunta como “tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são?”.<sup>86</sup> Ele confessa que em si, as coisas não possuem esses predicados. Por isso precisamos aprender com os artistas: o ver por soslaio, em recorte, por perspectivas. Contemplar as coisas através de um “vidro colorido ou à luz do poente”, bem como “dotá-las de pele e superfície que não seja transparente”. Mas o pensador não se detém, neste ponto:

(...) tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; nós, no entanto, queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas.<sup>87</sup>

Belas palavras do filósofo e que ilumina a função artística para longe do idealismo; tal função deve ser exercida na vida prática, para

---

<sup>83</sup> Nietzsche, 2001, p. 132.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>85</sup> *Idem.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>87</sup> *Idem.*

além dos limites da arte formal. Programa de vida que insere o despertar do sujeito estético como um ser que forja sua concepção de vida. Eis a importância da arte, não mais como “cura” de um mundo sem sentido, mas como potência que delimita um viver prazeroso e pleno de vitalidade.

Essa virada estética promovida por Nietzsche necessitou realizar uma verdadeira inversão na noção de beleza da tradição filosófica. Para título de comparação, pode-se recorrer à interpretação de Umberto Eco da noção de belo em Tomás de Aquino. Para este último, o belo é “aquilo cujo conhecimento causa prazer”. Mas tal “prazer” estético é derivado do fato de ele, o belo, ser um produto da devida proporção. O termo em latim que Eco seleciona em sua interpretação é “*visa*”, “*visio*”, que implica em um ato de compreensão com “plena consciência”:

A *Visio* é conhecimento porque diz respeito à causa formal: não é visão de aspectos sensíveis, mas percepção de mais aspectos organizados segundo o desenho imanente de uma forma substancial. Compreensão intelectual e conceitual, portanto. (...) O que especifica o belo é, assim, seu relacionar-se com um olhar conhecedor, pelo qual a coisa mostra-se bela.<sup>88</sup>

O que se verifica nesta interpretação, ainda segundo Eco, é uma adesão do sujeito (e o conseqüente deleite) às “características objetivas da coisa”.<sup>89</sup> O belo em Tomás de Aquino está posto em uma dimensão objetiva, para além do sujeito.

Nos escritos de Nietzsche, principalmente após *Humano, demasiado humano*, percebe-se como a arte (e o belo) faz parte do mundo subjetivo. Para o pensador “a arte torna suportável a visão da vida, colocando sobre ela o véu do pensamento impuro”.<sup>90</sup> Desconfia-se, agora, da beleza evidente, que arrebatava-nos de forma espontânea. Para o filósofo, a boa

---

<sup>88</sup> Eco, 2014, p. 167.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Nietzsche, 2000, p. 118.

beleza é aquela que “lentamente se infiltra, que levamos conosco quase sem perceber (...)”.<sup>91</sup> O pensador não concede grande importância à beleza; essa deusa que seduz tão facilmente tem dificuldade em convencer o filósofo. Ele vê a arte mais como uma espécie de força (vivificante), um movimento que empurra o ser humano ao encontro de seu ideal, acima das coisas que podem diminuí-lo.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Ibid., p. 117.

<sup>92</sup> Em *A gaia ciência*, há esta passagem: “(...) necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdemos a liberdade de pairar acima das coisas, que o nosso ideal exige de nós” (Nietzsche, 2001, p. 133).



# 3

## A MERCADORIA CULTURAL: O SEQUESTRO DA *MÍMESIS*

*No interior da sociedade coisificada, nada tem chance de sobreviver que por sua vez não seja coisificado.*<sup>1</sup> T. Adorno

Com o surgimento do mercado – cada vez mais pujante – no capitalismo, o artista ingressa em um verdadeiro dilema. Nos escritos de Samuel Beckett, pode-se ter um testemunho desse dilema. Está-se no momento da apresentação de suas peças teatrais; ele afirma que o “sucesso e fracasso de público nunca [lhe importou], na verdade sinto-me muito mais à vontade com o último, (...)”.<sup>2</sup> Quantos artistas não sentiram o mesmo que Beckett? No mercado se vende um produto (a mercadoria) e nesta mediação pelo valor de troca, algo no próprio produto se converte em algo estranho ao valor em si. Há, assim, valores que podem ser estranhos à própria utilização (valor de uso) do produto. Agora, podemos retornar a Beckett para se pensar que o “sucesso” pode ser o efeito de uma verdadeira qualidade ou algo artificial, criado à deriva por forças obscuras. É este tipo de modernidade capitalista que devemos enfocar, ou seja, quais os limites da propaganda? Nesta última erige-se um tipo de imagem que é difícil diferenciar sobre seu campo de produção: com autonomia do sujeito ou de forma alienígena.

Também há outro elemento que deve se levar em consideração nos dias atuais. Refiro-me ao cruzamento de estratégias de *marketing*; esse é um fenômeno que tem marcado o campo da produção mercadológica. Novelas, filmes ou programas de auditório que promovem, direta ou indiretamente, a imagem do produto. Portanto, mesmo que haja um

---

<sup>1</sup> Adorno, 1996, p. 116.

<sup>2</sup> Beckett, 2022a, p. 144.

espaço específico para a propaganda, a construção da imagem do produto não se dá exclusivamente neste espaço. Isto quer dizer que vários movimentos dos meios de comunicação de massa (MCM) se confluem em um mesmo objetivo. Neste espaço não há divergência ante esta estratégia, mas competição de elementos do mesmo meio. Eis um fenômeno recente e que o estudioso deve se atentar. A estética que ingressa nesses meios também sofre do mesmo “peso” do capital. Gerentes comerciais que se utilizam de designers para promover uma bela aparência do produto. Neste sentido, a distância entre estética e mercado se reduziu, fazendo com que até a Pop Art realizasse o sentido inverso: trouxe os bens comerciais para o mundo da arte.

Por isso a importância de se pensar a *mimesis* ao se estudar o mundo artístico: é ela que preserva a independência da arte ante os influxos do mercado. Nesse sentido, há algo que ocorre com a *mimesis* quando a arte gravita em torno do capital. Para se “manipular” uma obra de arte (no sentido da desfiguração), deve haver uma intenção. Grande parte dos estudos de Arthur Danto é dedicada a pensar o que é uma obra de arte? Isento de preconceito ou radicalismo, Danto é influenciado pelos movimentos artísticos da década de 1960. No exemplo do expressionismo abstrato norte-americano, Danto comenta sobre as *Elegias à República espanhola*, de Robert Motherwell. Em sua reflexão, persegue-se o tema da beleza; mas, mesmo assim, transparece a questão do humanismo. Para ele as pinturas de Motherwell “constituem meditações visuais sobre a morte de uma forma de vida”. Pintura que mostra o “tema da morte e da perda e expressam pesar”. Assim, no fundo, as *Elegias* figuram “a morte de um ideal político, (...)”<sup>3</sup> Trata-se de um humanismo na forma de pesar, em que a *mimesis* está de forma invertida, mas presente. É o que Danto denomina de “excelência artística”: a obra visa o efeito. Na apreciação de Danto: “A obra se destina

---

<sup>3</sup> Danto, 2023, p. 127.

a mudar a maneira como aqueles que a veem percebem o mundo. Ver o mundo como um cenário de injustiça é *ipso facto* ser estimulado a mudá-lo”.<sup>4</sup> Isto comprova que o humanismo mimético é mais complexo do que imaginamos; ele, geralmente, não surge como um “programa”, no estilo de um “manifesto”. É mostrado em suas nuances e, até, invertido (como mostramos acima, em forma de pesar).

### **Espectador e sociedade de consumo**

Para além do valor de troca, o que é inédito no capitalismo tardio é o valor de imagem. Ele é um tipo de valor que ingressa na circulação do capital; portanto, o valor de imagem faz parte da autovalorização do capital. Assim o conceito de propaganda deve ser repensado, pois a valorização do produto não se dá só na estrita “propaganda”. Os meios de comunicação de massa (MCM) adquiriram a “consciência” (uma espécie de intencionalidade de mercado) de que a mercadoria apresenta um signo.<sup>5</sup> Assim, um das tarefas (de propaganda) midiáticas é incrementar valor a este signo. Aqui, se problematiza o termo “necessidade” do consumidor. Este último não consome só um produto para sua subsistência:

As necessidades visam mais os valores que os objetos e a sua satisfação possui em primeiro lugar o sentido de uma adesão a tais valores. A escolha fundamental, inconsciente e automática do consumidor é aceitar o estilo de vida de determinada sociedade particular (portanto, deixa de ser escolha! – acabando igualmente por ser desmentida a teoria da autonomia e da soberania do consumidor).<sup>6</sup>

Já temos, neste caso, uma verdadeira antropologia/sociologia/linguística do consumidor. Antes mesmo do julgamento, estuda-se o

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 124.

<sup>5</sup> Aqui, Jean Baudrillard destaca um tipo de signo: “O que funda como Sistema é o fato de eliminar o conteúdo e o ser próprio de cada qual (forçosamente diferente) para lhes substituir a forma diferencial, industrializável e comercializável como signo distintivo” (Baudrillard, 2018, p. 112).

<sup>6</sup> Ibid., p. 80.

próprio mecanismo de sedução que se opera no mercado publicitário. A empresa de comunicação é uma verdadeira indústria que produz “imagens”. Associada à circulação de mercadoria, tal empresa não se limita só ao ato de “divulgar” uma determinada marca. O valor de imagem produzida por essa indústria potencializa as vendas: é assim que a cultura no capitalismo tardio ingressa no circuito do capital. Segundo Jorge Grespan, a própria natureza do capital o faz com que ele apareça nas várias fases da economia capitalista: “De acordo com as medidas de sua autovalorização, ele [capital] se cinde, separa momentos no tempo e no espaço, atribui funções e distribui papéis”.<sup>7</sup>

No capitalismo do estágio atual o capital apresenta-se com uma aparência estética. Eis o desafio para as grandes obras de arte: elas não podem ser agarradas pelo mecanismo do circuito do capital. As obras de arte anseiam por um espectador autônomo; eis seu complemento que não pode ser ignorado. Pierre Bourdieu estudou esta forma de produzir a crença em torno de determinado objeto cultural. Para que a obra ingresse no circuito do capital é necessária a presença de autoridades (os “especialistas”) que construam o valor do objeto. Esta intencionalidade (vigorosa) não depende só de um agente: “(...) os dominantes que só precisam ser o que são, sobressaem e distinguem-se pela recusa ostensiva das estratégias vistosas de distinção”.<sup>8</sup> Se hoje um quadro de Van Gogh possui um alto valor de mercado, em vida ele tinha dificuldade em alterar o “gosto” do público. Mesmo com um irmão *marchand* (Théo), o pintor se inquieta ao afirmar que “os jovens de agora não querem ouvir falar de mim; (...)”.<sup>9</sup> Isso mostra que mesmo na alta

---

<sup>7</sup> Grespan, 2019, p. 136.

<sup>8</sup> Bourdieu, 2018, p. 120.

<sup>9</sup> Van Gogh, 1986, p. 90. Na genealogia das obras de Van Gogh, temos um episódio curioso: “O Dr. Rey, em acordo com Ambroise Vollard, retira de seu galinheiro onde, há onze anos, servia para tapar um buraco, o retrato que Vincent fez no hospital de Arles. Vollard compra a tela por cinquenta francos” (Ibid., p. 295).

cultura (a pintura de vanguarda) o sistema de valoração não escapa das ingerências do capital. O que Bourdieu denomina de “capital de autoridade específico” expressa o meio pelo qual as obras devem passar para se transformar em “obras de sucesso”:

Assim, o controle da utilização do capital específico cabe aos próprios mecanismos que asseguram sua produção e reprodução, além de tenderem a determinar sua distribuição entre os diferentes agentes que estão em concorrência para se apropriarem deles.<sup>10</sup>

O que ocorre cada vez mais no capitalismo contemporâneo é a “produção da crença” (na expressão de Bourdieu), o que implica em dizer que está em curso um desapossamento da capacidade de se julgar de forma autônoma.<sup>11</sup> Forma-se o capital cultural, ou seja, a posse de um grupo de especialistas que se proclamam com “competência cultural”: eles possuem os meios de produção capaz de valorar um determinado objeto cultural. Bourdieu nos adverte sobre os “efeitos da dominação simbólica”. Ao se estudar a produção da crença, necessariamente precisamos considerar as condições sociais que produzem o reconhecimento. Um autor/estética é “acreditada e obedecida” se ocorrer à eficácia da autoridade. Assim, uma estética experimental torna-se legitimada na medida em que seu “uso” corresponde ao “lucro de distinção” que a cultura propicia aos dominantes. A lógica que Bourdieu utiliza para compreender a linguagem – aqui, nos referimos à *Economia das trocas linguísticas* – pode ser utilizada no mundo das obras de arte.<sup>12</sup> Quando ele comenta sobre os agentes que possuem capital

---

<sup>10</sup> Bourdieu, 2018, p. 126.

<sup>11</sup> Em uma passagem em Adorno, observa-se esta característica do espectador moderno: “Entre eles [a incompreensibilidade e a inevitabilidade] já não há espaço algum para o “indivíduo”, cujas exigências – onde ainda eventualmente existirem – são ilusórias, ou seja, forçadas a se amoldarem aos padrões gerais. A liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos” (Adorno, 1996, p. 73).

<sup>12</sup> O estudo desta lógica da dominação simbólica para o mundo estético pode ser encontrado em *A distinção*. Aqui, Bourdieu identifica no gosto estético uma série de disposições incorporadas: “O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles

simbólico e a consequente “eficácia mágica” dessa forma de representação, acentua as “condições sociais inteiramente externas” à lógica do campo simbólico.<sup>13</sup>

Ao se considerar a virada mimética do século XIX, estamos diante de uma questão fundamental em relação à obra de arte sob o capitalismo. Ao mesmo tempo em que o mercado se expande e procura abarcar as obras culturais (o capital reconhece a força do “estilo”, a “forma aparente” no valor da mercadoria), a obra artística torna-se potente: a *poiésis* se liberta. Se ocorre um distanciamento entre obra de vanguarda e as massas, isto se dá em função da própria estratégia da cultura dominante: ela não pode deixar escapar a força de representação (da arte) no novo paradigma. É como se faltasse para os grupos subjugados seus artistas (e pensadores da arte) orgânicos capazes de reatar a *poiésis* à concretude da vida social desses grupos. “Os jovens não querem saber de mim”, de Van Gogh, já indica que até mesmo um pintor orgânico como ele necessita de um trabalho de divulgação (valorização) perante a nova geração. Como indica a expressão de Bourdieu, as “propriedades dos dominantes” não podem deixar de ser dominante.

Assim, mais do que evidenciar as objeções de Adorno ante um público cativo ou adestrado pela indústria cultural, trata-se de descobrir de que forma o gosto (desvirtuado e, impotente) já corresponde ao poder dos MCM em gerir um público. Na sociedade civil que se forma a partir do século XVIII, cada vez mais o que se entende por “público” pode ser compreendido como objeto de ingerência dos MCM. Uma estratégia utilizada em nossos dias (século XXI) implica que os diversos especialistas requisitados pelos MCM não são mais enraizados em suas

---

operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas” (Bourdieu, 2013, p. 13).

<sup>13</sup> Bourdieu, 1996, p. 60.

respectivas áreas de atuação profissional: eles se transformam em profissionais dos MCM, especializados:

O porta-voz autorizado consegue agir com palavras em relação a outros agentes e, por meio de seu trabalho, agir sobre as próprias coisas, na medida que sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato e do qual ele é, por assim dizer, o procurador.<sup>14</sup>

Bourdieu nos mostra o ato de “produzir cumplicidade” que se fundamenta no “desconhecimento do mecanismo”. É um apagar (ou esfriamento) que se dirige à autonomia do indivíduo: mais que produzir um gosto, os MCM anulam o senso (autônomo) de apreciação. “Magia”, “ficção social”, são os termos frequentemente empregados por Bourdieu para indicar os efeitos do poder simbólico, ou seja, sua eficácia.

É neste caso que o “indivíduo adestrado” de Adorno já comprova a distância do público ante a riqueza estética das obras de arte. O que se denomina de sociedade de consumo pode ser estudada no sentido da transformação que ocorre com a estética: cultura adaptada ao consumo.<sup>15</sup> Se na sociedade de consumo a sedução é um elemento do complexo econômico, o *homo consumans* já é um ser preparado, previamente, para receber a interpelação da publicidade. Na concepção de Jean Baudrillard, o ato de consumir também implica em uma dimensão simbólica:

De certa maneira, o consumo generalizado de imagens, de fatos e de informações também se esforça por conjurar o real nos signos do real, por conjurar a história nos signos da mudança, etc. Consumimos o real por antecipação ou retrospectivamente, de qualquer maneira, à distância, distância esta que é a do signo.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 89.

<sup>15</sup> “Ao mesmo tempo, a mercadoria (vestuário, especiarias, restaurantes, etc.) culturaliza-se igualmente, porque surge transformada em substância lúdica e distintiva, em acessório de luxo, em elemento no meio de outros elementos da panóplia geral dos bens de consumo” (Baudrillard, 2018, p. 17).

<sup>16</sup> Ibid., p. 24.

É o signo que promove a distinção social e o sentimento de pertencimento, entre outros atributos. Neste sentido, a forma produtiva depende cada vez mais do valor de imagem. Incorporado na mercadoria (como um de seus atributos), fica difícil distinguir os limites do valor de uso de seu valor de troca. Ou melhor, o próprio valor de uso se transformou, no sentido de que o que se entende por “utilidade”, “luxo”, “necessidade”, encontra-se relativizado. Na apreciação de Baudrillard, o comportamento do consumidor apresenta uma boa dose de inconsciência. O que se denomina de “satisfação” (no consumo), corresponde “em primeiro lugar o sentido de uma adesão a tais valores”. A adequação apresenta-se com duas faces: uma em relação ao objeto (mercadoria); outra, ao grupo social. Por isso Baudrillard se refere ao “condicionamento das necessidades”: o poder do indivíduo consumidor é um mito.<sup>17</sup> A necessidade se torna algo relativo na modernidade capitalista. Algo que Rousseau já havia detectado em suas objeções ao homem moderno: ele cria desejos para além de sua vida comum (natural). Assim, na sociedade de consumo a própria felicidade é afetada pela interpelação publicitária:

Tanto na lógica dos signos como na dos símbolos, os objetos deixam de estar ligados a uma função ou necessidade definida, precisamente porque correspondem a outra coisa, quer ela seja a lógica social quer a lógica do desejo, às quais servem de campo móvel e inconsciente de significação.<sup>18</sup>

Objetos cativos da “lógica dos signos”; eis que o programa Iluminista de uma razão cada vez mais esclarecedora (que implica em “civilização”) se esfacelou ante as “propensões afetivas e outras inclinações igualmente irracionais, (...)”.<sup>19</sup> O *Homo consumans* tornou-se

---

<sup>17</sup> “Diga-se mais uma vez que concordamos inteiramente com Galbraith (e outros) ao admitir que a liberdade e a soberania do consumidor não passam de mistificação” (Ibid., p. 83).

<sup>18</sup> Ibid., p. 89.

<sup>19</sup> Bauman, 2001, p. 78.

um objeto de disputa intelectual: eis sua complexidade. No exemplo de Michel de Certeau, seria um engano associar o consumidor aos “produtos jornalísticos ou comerciais que assimila”. Ele comenta sobre a tática, presente no comportamento do consumidor, já que “existe o distanciamento mais ou menos grande do uso que faz deles”.<sup>20</sup> É evidente que ante o tema “consumo” é preciso cautela sobre a questão do livre-arbítrio do indivíduo. Isto ocorre, também, no que se refere à opinião pública no período eleitoral. Ao que tudo indica, mesmo diante da maquinaria da sedução, ainda permanece um espaço de manobra (que Certeau qualifica de “tática”) na qual atua o *Homo consumans*. De um capitalismo “pesado” da época de Marx, ingressamos em um capitalismo mais fluído (“líquido”, na expressão de Bauman). Mais cético ante as “táticas” de autonomia no consumidor, Bauman indica a “produção de consumidores” pelo complexo midiático. A disponibilidade dos bens de consumo cada vez mais potencializada (agora, com o mercado acionado pela internet), o desejo se transforma em uma “entidade muito mais volátil e efêmera, evasiva e caprichosa, (...)”.<sup>21</sup>

Em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, de Adorno, há uma série de elementos importantes para se pensar no estatuto do apreciador de arte na sociedade atual. Adorno exerce uma crítica radical ante a sociedade contemporânea em relação ao aspecto cultural, especialmente à música. Neste caso, a arte não consegue se desvencilhar das estratégias da sociedade de consumo. O apreciador de música se transforma em um consumidor – um comprador de mercadoria. Aqui já reside uma problemática que será pensada pelo intelectual da Escola de Frankfurt: como ouve um consumidor de música? De imediato se presencia a denúncia expressa na afirmação de que “ninguém é capaz de

---

<sup>20</sup> Certeau, 2014, p. 90.

<sup>21</sup> Bauman, 2001, p. 96.

ouvir”. O que ocorreu foi uma massificação da música, gerando uma espécie de alienação (musical).

Por detrás do entretenimento há uma espécie de desobrigação do ouvinte em pensar o Todo. Não que a individuação esteja em curso: Adorno não aprecia esta ideia, pois crê que a própria massificação anula o indivíduo. A arte absorvida pela sociedade de consumo é denominada de “arte ligeira” que gera a “banalidade”. Então o que seria uma arte (música) transformada em mercadoria? O produto artístico, neste circuito, apresenta um “valor” consumido (que atrai os afetos), “sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor (...)”.<sup>22</sup> A arte é fetichizada porque sua fruição não é exercida como uma forma de compartilhamento coletivo (cultura). Aqui o conceito de autonomia (no indivíduo) é utilizado; ele é compreendido como a capacidade de compreender as “qualidades específicas” da arte. A obra consumida torna-se mercadoria porque é tratada no âmbito particular, como uma propriedade. Adorno não se atenta ao fato do valor de imagem que os MCM erigem no produto (arte). Por isso a denúncia ante o consumidor de cultura: ele “fabricou literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele”.<sup>23</sup> Mas isso já é quase o término do circuito, já que o consumidor reconhece no produto o valor de imagem previamente construído.

Cultura agenciada pelo mercado; por isso a intencionalidade que a visa não gera um valor cultural e passa a ser “objeto de mediação do próprio valor de troca”. A renúncia à individualidade implica em dizer que o consumidor deixou de ter o poder de escolha. Os produtos (de sucesso) são padronizados e sujeitos a arranjos estranhos à própria arte. Na medida em que as obras são cativas do fetichismo, tornam-se “depravadas”. Se não há

---

<sup>22</sup> Adorno, 1996, p. 77.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 78.

resistência por parte do público ante esta degradação da arte, o dano se aprofunda. O consumidor da arte sequestrado pelos valores de mercado se converte em um apreciador conformista.

O dano no apreciador da arte (na sociedade de consumo) se expressa através da “regressão da audição” (no caso da música). O ouvinte está infantilizado porque não é capaz de um “conhecimento consciente da música”. Aqui ingressa um elemento importante e que atesta a influência da psicanálise nas reflexões de Adorno. Ao invés da arte contribuir para a humanização (um aperfeiçoamento das capacidades sensitivas) do ser humano, ela (arte) nos desvia daquilo que é importante e confirma nossa “necessidade neurótica”. Notar que a venda do produto (arte de consumo) se apoia (e depende) do ser neurótico já que ela irá oferecer a “paz de espírito”, um alívio. Na sociedade de consumo, a própria relação do espectador com a arte deixa de conter a profundidade que merece:

Se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si, exceto certas particularidades surpreendentes, não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audição concentrada.<sup>24</sup>

Neste caso, seria conveniente comparar este espectador moderno com o antigo grego dos teatros. Quem nos dá o testemunho é a interpretação de Nietzsche. Ele comenta que os espectadores do teatro antigo tinham uma qualidade diversa se comparado aos apreciadores da arte na modernidade. Na Grécia antiga os teatros apresentavam a forma em “arcos concêntricos” que permitia aos espectadores “sobreviver com inteira propriedade o conjunto do mundo cultural à sua volta (...)”.<sup>25</sup> Isto possibilitava uma “saciada contemplação” do espetáculo no qual se imaginava “a si mesmos, como coreuta”. O que os modernos não

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 92.

<sup>25</sup> Nietzsche, 2007, p. 55.

compreendem é que, no fundo, “o fenômeno estético é simples” na medida em que se exercita “a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espíritos, (...)”.<sup>26</sup> Passagem importante de Nietzsche que exemplifica o que Adorno mostra, ou seja, que o homem moderno perdeu a capacidade de concentração.

Dessa forma, Adorno aborda uma face importante do apreciador da arte na modernidade. Psicanálise e marxismo se imiscuem no diagnóstico desta forma de fruição. O próprio mecanismo cultural da sociedade de consumo se apoia nos instantes neuróticos do espectador. Isto provoca uma regressão que Adorno denomina de “ouvinte regressivo”. A música atual não é uma arte que propicia um estranhamento cultural; ela se adapta à demanda. Por isso a denominação de “arte industrial” a esta forma artística que destrói a individualidade; são “forças coletivas” danosas que operam (de forma imanente) essas “artes industriais”. A saída proposta por Adorno é a transformação da música atual em “música artística”.<sup>27</sup> Mas são as próprias “forças coletivas” danosas que impedem que esta “música de massas” se transforme em algo artisticamente relevante.

### **O vazio mimético**

Há nas obras culturais impregnadas por valores estranhos uma espécie de esfriamento ou silêncio em relação ao efeito mimético. Isto ocorre porque elas são produzidas com um objetivo distante dos princípios culturais superiores. Aqui, soa bem um aforismo de Nietzsche que enfatiza que “toda coisa tem duas faces, uma do passar, outra do devir”.<sup>28</sup> As obras de consumo são realizadas para “passar”, já

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 56.

<sup>27</sup> “Uma música de massas tecnicamente consequente, coerente e purificada dos elementos de má aparência, se transformaria em música artística, e com isto mesmo perderia a característica que a torna aceita pelas massas” (Ibid., p. 105).

<sup>28</sup> Nietzsche, 2005, p. 135.

as obras de cultura para o “devir”. Isto implica em dizer que na modernidade capitalista – algo que se acentua cada vez mais – a efemeridade irá impregnar o mundo das mercadorias. Aqui se imiscuem desejos, frustrações, incompletude e outras paixões associadas à temporalidade específica de nossa época. Na expressão de Zaki Laïdi:

Contudo, o que melhor caracterizaria [a memória] seria a sua relação com o tempo. Face a um mundo onde tudo se acelera, onde a duração se torna insuportável e onde, portanto, o passado parece escapar-nos, a memória experimentava o desejo de voltar a dar-lhe uma atualidade, de o remeter mais para o presente do que observá-lo do nosso para o seu lugar.<sup>29</sup>

Uma “duração insuportável” quer dizer que já nos sentimos à vontade com a efemeridade das coisas, com seu desgaste constante. Na interpretação de Gilles Lipovetsky, o pós-moderno se caracteriza por exigir um tipo de ser humano: *homo frivolus*. Daí a “consagração das frivolidades”, expressão de Lipovetsky ao se referir à temporalidade contemporânea.

Na modernidade está em curso a valorização do “novo”. Lipovetsky identifica nesta nova forma de experiência uma inédita apreciação do presente, considerado “mais prestigioso do que o passado”, trazendo consigo “uma excepcional dignificação das novidades”.<sup>30</sup> Ocorre a transformação na “orientação temporal da vida social” com a “legitimidade da renovação”. Aplicado (esta forma de experiência) ao mundo das obras de arte ocorre uma desfiguração do próprio princípio cultural nas obras. Este princípio (cultural) implica na permanência de conquistas empreendidas pela arte. A obra cultural superior permanece, mesmo que sua época histórica esteja encerrada. O sujeito estético se forma através dessas conquistas; daí que o princípio cultural (das obras) apresenta-se em sua face pedagógica – não no sentido do velho

---

<sup>29</sup> Laïdi, 2001, p. 175.

<sup>30</sup> Lipovetsky, 2016b, p. 69.

paradigma formativo -, mas na indicação emancipatória e criador de novas formas de representar o mundo.

Assim, a experiência do efêmero caracteriza os novos tempos da modernidade capitalista. Neste caso, Lipovetsky parece ser o intelectual mais qualificado para se compreender este fenômeno; o efêmero implica em uma forma de experiência na qual se desfruta os pequenos prazeres: “É como um processo de intensificação hedonista do presente pela renovação perpétua das “coisas” que é preciso pensar o consumo na fase III, uma estética do movimento incessante e das sensações fugazes que comanda as práticas do hiperconsumidor.<sup>31</sup> Quando este movimento “hedonista” e “consumista” ingressa na ordem cultural, há o que se denomina de consumo cultural. A obra é experienciada através da “lógica da variedade”, sempre está em volta do *marketing*. Não mais obras realizadas para se renovar/criar (humanamente) um sentimento, uma forma de olhar. No âmbito do consumo a obra recai sob a lei do perecível; ele é sentida como uma forma de experiência efêmera: “(...) vê difundir-se irresistivelmente a lógica do mercado em todos os ramos de atividade, um capitalismo midiático dominado pelo aumento da velocidade e do descartável acelerado”.<sup>32</sup> Observar a ênfase de Lipovetsky nos termos “descartável”, “obsolescência dos produtos” e “breve duração de vida [dos produtos]”:

Para estimular o consumo, os atores da oferta não procuram mais produzir artigos de má qualidade: renovam mais depressa os modelos, fazem-nos sair de moda oferecendo versões mais eficientes ou ligeiramente diferentes. Trata-se de seduzir pela novidade, de reagir antes dos concorrentes, de acelerar o lançamento dos produtos, reduzir os prazos de concepção e de colocação de novos itens no mercado.<sup>33</sup>

Lipovetsky é precavido em torno da tese da manipulação dos indivíduos pelos MCM. Em alguns momentos temos um autor crítico que

---

<sup>31</sup> Lipovetsky, 2017, p. 68.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 90.

ênfatisa o aparente “poder” de consumo que, no fundo, significa a “extrodeterminação ligada à ordem comercial”. O excesso de produção e consumo não implica em bem-estar; “não somos mais felizes por isso (...). É possível que o culto moderno do *Homo felix* seja o instrumento de nossa maior infelicidade?”.<sup>34</sup> Em outros momentos, Lipovetsky expõe seu otimismo ante a sociedade de consumo. Na medida em que os produtos do mercado apelam para a interpelação estética, ocorre uma espécie de “democratização das experiências estéticas”: intensifica-se a “sensibilidade ao belo”.<sup>35</sup> É neste instante que Lipovetsky abandona a crítica à modernidade. O “mergulho” do indivíduo no “universo hedonista e midiático” não implica o “empobrecimento de si”, nem mesmo o “aniquilamento do sujeito como ser de reflexão e de perfectibilidade”. A ordem consumista não é um obstáculo à “autonomia reflexiva dos indivíduos, à exigência de formação e de aperfeiçoamento dos sujeitos”.<sup>36</sup>

A tese de Lipovetsky se traduz na ideia de que a sociedade de consumo produz “uma sociedade civil mais autônoma, mais mobilizada em torno do que a toca mais vivamente (...)”.<sup>37</sup> Isto quer dizer que ocorre a “autonomização dos espíritos” e uma maior “individualização das ideias”.<sup>38</sup> O individualismo se acentua, embora o grupo social deixe de receber uma nova coloração.<sup>39</sup> Não mais como em Marx que denuncia o “homem egoísta” da sociedade civil; em Lipovetsky a sociedade civil consumista “liberta as condutas individuais dos enquadramentos

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>37</sup> Lipovetsky, 2016b, p. 290.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>39</sup> “Não mais a sujeição tradicional a um englobamento aceito e vivido como uma evidência mas, ao contrário, um processo de auto-identificação, a afirmação de uma liberdade subjetiva que se apropria de uma realidade coletiva. Assim, a referência comunitária tornou-se uma “tecnologia” do eu. O que se manifesta é menos uma realidade supra-singular do que uma estratégia pessoal, uma instrumentalização do grupo com fins de valorização e de afirmação de si” (Lipovetsky, 2017, p. 215).

coletivos e desenvolve a individuação dos bens de equipamento”.<sup>40</sup> Lipovetsky não compartilha das ideias dos intelectuais da Escola de Frankfurt (especialmente, Adorno) que indicam a padronização dos bens de consumo; para ele, ocorre o inverso, ou seja, hoje está em curso “um uso cada vez mais personalizado dos bens de consumo (...)”.<sup>41</sup>

Para se pensar as teses sobre o pós-moderno em Lipovetsky seria necessário retomarmos algumas ideias de Nietzsche. Em *O viajante e sua sombra*, há alguns aforismos que nos permitem tal objetivo. Sabe-se que Nietzsche rejeitava a modernidade capitalista do século XIX. Para tanto basta vermos o aforismo “A arte na época do trabalho”. Aqui, o pensador qualifica a modernidade como uma “época do trabalho”; isto quer dizer que a arte deve se contentar com “as sobras de nosso tempo, de nossas forças”.<sup>42</sup> Nesse ambiente, para a grande arte “falta ar e respiração livre”. Então não temos mais a grande arte, mas a “pequena arte” que oferece lazer e recreação. Para esse trabalhador – o “homem semi-morto” – o artista deve oferecer algo para “inebriar”, “abalar”, para ter “crises de lágrimas”. Nietzsche vê nesta pequena arte uma forma de fuga, uma “arte do repouso, da distração divertida”. Com sua penetrante visão, o filósofo já percebe a arte sob o influxo do capitalismo. Em outro aforismo – “Moda e moderno” –, Nietzsche comenta sobre o comportamento do europeu:

O traje masculino que se conforma à moda, e não mais ao caráter nacional, exprime primeiramente naquele que o veste, que o europeu não quer se fazer notar, nem como indivíduo nem como representante de uma classe e de um povo, que se fez da atenuação intencional dessas espécies de vaidades uma lei; (...).<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 104.

<sup>41</sup> Ibid., p. 106.

<sup>42</sup> Nietzsche, 2020c, p. 85.

<sup>43</sup> Ibid., p. 105.

Assim, para Nietzsche a moda não indica um espírito de mudança, mas “a negação de tudo o que é vaidade nacional, vaidade de casta e do indivíduo”.<sup>44</sup> São temas sobre a modernidade que também são pensados por Lipovetsky. A ideia de que a moda rompe com os estilos nacionais (em Nietzsche) surge, igualmente, em Lipovetsky: “Por um lado, ela [moda] certamente homogeneizou os gostos e os modos de vida pulverizando os últimos resíduos dos costumes locais (...)”.<sup>45</sup> O que Lipovetsky acrescenta em relação a Nietzsche é uma abordagem otimista ante a modernidade. Este último “desencadeou um processo sem igual de fragmentação dos estilos de vida”. Lipovetsky remete ao princípio democrático para explicar a diversificação na pós-modernidade; daí a “pacificação individualista” que assistimos hoje em dia:

São os costumes democráticos que nos mantêm juntos, que são o cimento de nossa permanência. (...) Não estamos de acordo entre nós, mas não sacamos o fuzil, não procuramos fazer desaparecer o Outro. A coesão do todo coletivo é inseparável da extraordinária civilização do conflito, da pacificação das condutas individuais e coletivas ligada ao impulso dos valores individualistas de vida, de respeito e de indiferença pelo Outro, na privatização das existências impulsionada pelo reino terminal da moda.<sup>46</sup>

Observar que Lipovetsky indica a moda como elemento deste conjunto representado pela sociedade pós-moderna. Ao romper com a concepção negativa da arte neste novo horizonte social, Lipovetsky afirma que a produção artística está liberada de padrões. Sem referência, tudo é possível, até a “imitação defasada do passado”. Agora ela tem um “ritmo leve”: “O que quer que digam os defensores do pós-modernismo, o Novo artístico não é um valor desvalorizado, certamente não é mais aquele que visavam as vanguardas “clássicas”, é bem mais o

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 107.

<sup>45</sup> Lipovetsky, 2016b, p. 322.

<sup>46</sup> Ibid., p. 324.

que comanda a moda”.<sup>47</sup> Também a arte está impregnada de uma valoração da moda; nas palavras de Lipovetsky, “a arte é cada vez mais estruturada pelos imperativos efêmeros do presente, (...)”.<sup>48</sup>

Ao se observar com atenção, percebe-se que a moda pode ser considerada a estética do novo reino da beleza (ao nível do efêmero). Se na moda há a injunção de “modelos presentes e estrangeiros” que representam o “culto das novidades”, então a tese de Lipovetsky (de que a moda é a expressão de certa autonomia) parece questionável.<sup>49</sup> Em *O império do efêmero* fica clara a associação da moda à ascensão da era capitalista. Não mais o passado (tradição) como princípio de comportamento, mas um presente que expressa a “novidade”. Na análise de Lipovetsky “é preciso seguir “o que se faz” de novo e adotar as últimas mudanças do momento (...)”.<sup>50</sup> Infelizmente o intelectual francês não desenvolve a análise do que denomina de “sedução”; daí ficar na sombra todo um momento social que se aplica como um imperativo. Nosso gosto artístico está impregnado de valores sociais heterônomos; não se trata só de “sedução” (que implica os MCM), mas de instantes de socialização.<sup>51</sup> Por isso a dificuldade do artista em empreender uma arte que não seduz: Kafka, Van Gogh, Beckett, entre outros, sentiram esta dificuldade. Empreender uma arte na qual a *mimesis* não é colonizada pelas forças (agora, de forma sedutora) sociais.

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 320.

<sup>48</sup> Ibid., p. 319.

<sup>49</sup> “Superindividualizando os seres, desenvolvendo os gostos de autonomia, privilegiando o registro dos fatos, o reino dos objetos e da informação levou à valorização de tudo o que diz respeito à liberdade e à responsabilidade individual” (Ibid., p. 298).

<sup>50</sup> Ibid., p. 36.

<sup>51</sup> Neste caso, a psicologia social e a sociologia nos auxiliam. Ver, especialmente, esta passagem de Émile Durkheim: “Um grupo não é apenas uma autoridade moral que rege a vida de seus membros, é também uma fonte de vida *sui generis*. Dele emana um calor que aquece ou reanima os corações, que os abre à simpatia, que faz ruir os egoísmos” (Durkheim, 2012, p. XXXIV, XXXV).

# 4

## **LIBERA AESTHETIC**

*A estranheza ao mundo é um momento da arte; quem não percebe a arte como estranha ao mundo de nenhum modo a percebe.*<sup>1</sup>

T. Adorno

Com o surgimento de novas correntes de pensamento a partir do século XIX (marxismo, nietzschianismo) ocorre uma fratura na relação do ser humano com suas representações. As artes, uma parte da filosofia, assim como a própria História, haviam cultivado a crença “inocente” em suas produções. São dois momentos críticos radicais representados por Marx e Nietzsche. O que se rejeita - nesses dois pensadores - é uma espécie de metafísica travestida de “filosofia”, “arte” ou “História”. No exemplo do Marx, o materialismo é o princípio que permite a crítica radical às representações.

Na Oitava das *Teses sobre Feuerbach*, Marx comenta: “Toda vida social é essencialmente prática. Todos os mistérios que orientam a teoria para o misticismo encontram sua solução racional na prática humana e na compreensão desta prática”.<sup>2</sup> Uma forma de materialismo é objeto de crítica em Feuerbach por se esquecer da práxis e da historicidade das coisas. Trata-se de um novo salto ante o instante crítico do século XVIII, tão apreciado pelos Iluministas. Agora, a crítica em si já não é suficiente; necessita-se acrescentar o momento prático da vida social.<sup>3</sup>

Peter Sloterdijk ao comentar sobre o marxismo enfatiza sobre seu objeto de pesquisa: o ser social. Dessa forma seria mistificação estudar

---

<sup>1</sup> Adorno, 1993, p. 208.

<sup>2</sup> Apud Labica, 1990, p. 34.

<sup>3</sup> Na interpretação de Georges Labica: “A crítica não é suficiente para definir a revolução. Não é bastante afirmar-se como antidogmática (Kant), ou antiespeculativa (Feuerbach), ainda é preciso que ela se exerça “no tumulto das circunstâncias”, como pressentia a Introdução aos Manuscritos de 1843” (Labica, 1990, p. 50).

a religião, a estética, a justiça, a moral e a filosofia sem antes tratar do ser social. O marxismo rejeita esta postura “mistificada” no ato de conhecer, assim como “toda (...) engenhosidade”.<sup>4</sup> Ao se tratar de termos como “fetichismo”, “consciência reificada” ou “mistificação” é necessário se atentar para o fato de que eles são efeitos que atuam na ordem subjetiva, mas apresentam como causas as forças concretas, objetivas, sociais. Herdeiro do historicismo do século XIX, o marxismo clássico procura na história (objetiva) o instante em que o trabalho deixa de produzir um ser humano humanizado. Com o surgimento do capitalismo na era moderna, o trabalhador produz para “existir, não como ser humano, mas como trabalhador, (...)”.<sup>5</sup> O trabalhador – que nos escritos de Marx se denomina “proletário” – é definido, desta forma: “(...) sem capital e renda da terra, vive puramente do trabalho, e de um trabalho unilateral, abstrato”.<sup>6</sup>

Mas Marx não é só um estudioso da economia ou sociólogo. É um pensador de ordem geral e, como tal, procura os sintomas que o capitalismo provoca no ser humano, em sua condição existencial. Se o trabalho do proletário é abstrato, morto, então a objetivação que produz este trabalho implica na gênese de um mundo estranho. Eis as palavras de Marx:

A exteriorização (*Entäußerung*) do trabalhador em seu produto tem o significado não somente de que seu trabalho se torna um objeto, uma existência externa (*äussern*), mas, bem além disso, [que se torna uma existência] que existe fora dele, independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência (*Macht*) autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Sloterdijk, 2012, p. 72.

<sup>5</sup> Marx, 2017, p. 28.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 81.

Então, ao se abordar o tema da consciência (em seu instante crítico), não se trata de uma opção; o problema da alienação é objetivo. No capitalismo o trabalho como “exteriorização” das capacidades humanas não é algo humano, pois visa ao enriquecimento da ordem particular. Nas palavras de Marx, “a atividade do trabalhador não é a sua autoatividade. Ela pertence a outro, é a perda de si mesmo”.<sup>8</sup> Assim, o capitalismo separou o trabalho da “vida genérica do homem”. Nas relações capitalistas, a propriedade privada surge como o fundamento que explica o trabalho exteriorizado.<sup>9</sup>

Essa perspectiva teórica do marxismo provoca no mundo das artes dois efeitos. O primeiro pode ser concebido como uma espécie de advertência. Ela diz respeito a uma falsa saída da prática cultural. Se os problemas fundamentais da sociedade capitalista só tem solução ao nível da práxis, então uma espécie de satisfação estética entra em contradição com a Oitava das *Teses sobre Feuerbach*. Por isso, o marxismo clássico é cauteloso ante esta fruição que ocorre na arte: ela pode conter uma boa dose de ideologia. Quando Fredric Jameson interpreta a literatura de Conrad, ressalta suas inovações estéticas, bem como seu vínculo com a “ideologia do próprio modernismo”. Ao enfatizar sobre os “estilos”, Jameson indica o perigo de se ultrapassar o limite aceitável da prática cultural: “(...) substituí-la pela possibilidade de ler um dado estilo como solução projetada, no nível estético ou imaginário, para uma situação genuinamente contraditória no mundo concreto da vida social

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 83.

<sup>9</sup> “A propriedade privada material, imediatamente sensível (*sinnliche*), é a expressão material-sensível da vida humana estranhada. Seu movimento – a produção e o consumo – é a manifestação (*offenbarung*) sensível do movimento de toda produção até aqui, isto é, realização ou efetividade do homem. Religião, família, Estado, direito, moral, ciência, arte, etc., são apenas formas particulares da produção e caem sob a sua lei geral. A supressão (*Aufhebung*) positiva da propriedade privada, enquanto apropriação da vida humana é, por conseguinte, a supressão positiva de todo estranhamento (*Entfremdung*), portanto o retorno do homem da religião, família, Estado, etc., à sua existência (*Dasein*) humana, isto é, social. O estranhamento religioso enquanto tal somente se manifesta na região da consciência, do interior humano, mas o estranhamento econômico é o da vida efetiva – sua supressão abrange, por isso, ambos os lados” (Ibid., p. 106).

de todos os dias”.<sup>10</sup> Está em jogo, aqui, o debate em torno do modernismo que Jameson confia ser “um estágio tardio da revolução cultural burguesa”. Desse ponto de vista, o modernismo pode “ser lido como uma compensação utópica para tudo o que a reificação traz consigo”.<sup>11</sup> O termo marxista para esta satisfação estética é “resolução simbólica”. Neste caso, o perigo sinalizado refere-se às produções culturais (assim como havia ocorrido com a filosofia): elas não podem ingressar no conjunto das produções idealistas.<sup>12</sup>

Se por um lado há essa advertência dos marxistas ante essa falsa saída (ante as contradições essenciais) propiciada pela arte, de outro lado há o enfoque positivo para uma boa arte. É claro que entre os marxistas há divergências sobre o que se designa como “boa arte”; mas, em linhas gerais, essa indicação pode ser encontrada em um marxista clássico: György Lukács. O que chama a atenção do pensador húngaro – aqui, nos reportamos à literatura – é uma forma de romance que tenciona com a sociedade capitalista. Observar que não se trata da forma-romance de um modo geral, já que para Lukács o romance é compreendido como uma “expressão típica da consciência burguesa na literatura”.<sup>13</sup> Esse enfoque positivo do romance tem sua primeira característica na representação “das contradições do desenvolvimento da sociedade capitalista”. Aqui, Lukács compartilha de dois princípios do marxismo clássico: a dialética e o historicismo evolucionista. Neste ponto específico, Balzac se converte no escritor que preenche este primeiro requisito: “(...) Balzac, em sua obra, desenvolve até o fundo as

---

<sup>10</sup> Jameson, 1992, p. 231.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>12</sup> Em *O inconsciente político*, Jameson se ampara, algumas vezes, na abordagem de Claude Lévi-Strauss sobre o mito. Eis um de seus comentários: “Essas leituras sugestivas, por vezes puramente ocasionais, e essas glosas especulativas impõem de imediato um princípio básico analítico ou interpretativo: a narrativa individual, ou a estrutura formal individual, deve ser apreendida como a resolução imaginária de uma contradição real” (*Ibid.*, p. 70).

<sup>13</sup> Lukács, 2011, p. 194.

contradições mais profundas da sociedade burguesa e figura a interpenetração dinâmica destas contradições como forças motoras desta sociedade”.<sup>14</sup>

A segunda característica (positiva) do romance está na figuração de tipos sociais que representam (com “justeza”) uma dada circunstância da luta de classes. Essa segunda característica é resumida por Lukács como “o problema da tipicidade dos homens e de seus destinos”.<sup>15</sup> A terceira característica implica em figurar heróis em uma instância épica. Aqui está em causa um tipo de ação que simboliza “situações e ações épicas, para encarnar concretamente em destinos humanos as contradições fundamentais da sociedade”.<sup>16</sup> É de acordo com esta terceira característica que nasce o pessimismo de Lukács ante o romance francês no pós-1848. O marxista húngaro rejeita o modernismo literário (na expressão maior de Flaubert) por não ir além “da polaridade cristalizada das contradições que emergem à superfície, sem penetrar em suas conexões essenciais profundas”.<sup>17</sup> Assim, romantismo (que Lukács interpreta como uma recaída no “subjetivismo vazio”) e modernidade literária (o “objetivismo inflado”) são rejeitados. Neste período posterior a 1848 (esta data é evocada porque o proletariado francês sofre, neste instante, a derrota de junho) não há mais o “grande romance”; isto explica a acidez com que Lukács recebe o romance de Flaubert:

(...) [O escritor] introduz em seus romances o mínimo de ação possível, descreve eventos e homens que quase não superam o nível da realidade

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 204.

<sup>15</sup> Ibid., p. 206. Eis uma passagem importante: “[As várias tentativas de renovar a “antiga poesia épica” estão condenadas] a representar a sociedade de um ponto de vista errôneo, especulativo, como se esta fosse ainda um sujeito unitário. Uma vez surgida a sociedade de classes, a grande arte narrativa só pode extrair sua grandeza épica da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica” (Ibid., p. 207).

<sup>16</sup> Ibid., p. 208.

<sup>17</sup> Ibid., p. 229.

burguesa cotidiana, sem fornecer ao leitor nem um enredo épico nem situações e personagens concretos.<sup>18</sup>

Então, a ausência de heróis (positivos) não expressa a impotência do escritor; são as circunstâncias sociais que explicam o isolamento do intelectual e sua opção por uma “literatura agradável”. A saída – na perspectiva de Lukács – para o impasse da representação do “caráter prosaico da vida” se resume, assim: “[Criar] um método criativo que permita descobrir na realidade social os elementos de uma atividade humana espontânea, que esta realidade ainda conserva, e de torná-los assim objeto de uma ampla figuração realista”.<sup>19</sup> Aqui, a estética de Lukács é coerente com esta fase do marxismo clássico. O otimismo revolucionário não deixa de imprimir à *mimesis* uma espécie de sintonia para com os desafios a superar diante do capitalismo. Como se observa em uma passagem de “O romance como epopeia burguesa”: “A exigência hegeliana de que o romance eduque o leitor para a realidade burguesa deveria levar, em última instância, à criação de uma personalidade positiva proposta como modelo”.<sup>20</sup> São exigências estéticas que comprovam que a *mimesis* sofreu uma ruptura. As exigências em torno da revolução obrigam a arte (e seus intérpretes) a suspeitar de sua matéria social, caso não queira ser compreendida como uma produção idealista. Trata-se de uma *mimesis* tensa, dialetizada; ela necessita ser assim já que no momento social capitalista os “sentidos [estão] reificados”, na expressão de Eagleton.

No marxismo clássico a *mimesis* produz uma predisposição à práxis transformadora. Quando Althusser comenta sobre o teatro de Brecht, enfatiza que em suas obras “o centro é sempre diferido, está sempre

---

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Ibid., p. 223.

<sup>20</sup> Ibid., p. 225.

além, no movimento de ultrapassar a ilusão rumo ao real”.<sup>21</sup> Há, assim, uma incompletude nas peças de Brecht: “(...) nenhum personagem abarca em si, numa forma refletida, a totalidade das condições do drama”; esta falha induz uma mensagem nos espectadores, “não pudemos fazer melhor, agora é a vez de vocês procurarem fazê-lo”.<sup>22</sup> Com Marx e os marxistas clássicos a *mimesis* tensiona com seu fundamento social. Após seu longo percurso no universo aristocrático, eis que a *mimesis* se depara com outro “mundo”. Diante da era burguesa o artista não compartilha mais do antigo modelo inscrito na arte, compreendido nesses novos tempos como idealismo ou ideologia.

### **Rancière e o sensato dissenso**

Jacques Rancière se assemelha a Pierre Bourdieu em um detalhe importante. Neles é evidente a herança marxista, embora ambos não sejam considerados do campo marxista. No exemplo de Bourdieu, o sociólogo levou para seu campo de estudo um princípio marxista basilar: a luta de classes. Em Bourdieu, a dominação de classe é estudada na ordem das representações sociais; daí o termo “poder simbólico” para esta forma de dominação. Como na própria definição do sociólogo: “O poder simbólico é um poder de constituição da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o “conformismo lógico”, (...)”.<sup>23</sup> Sistema escolar, produção artística, ciência, entre outros, compõem um sistema simbólico que contribuem para a “legitimação da dominação”. Assim como no marxismo presenciamos o avanço dos estudos sobre a dominação simbólica, ou seja, para além da dominação econômica, Bourdieu conduz tal estudo

---

<sup>21</sup> Althusser, 2015, p. 118.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Bourdieu, 1989, p. 9.

para a ordem das representações. Nas palavras deste último, “as classes se empenham em uma luta simbólica pela classificação do mundo”.<sup>24</sup> É nesse sentido que o poder simbólico é estudado como uma forma de subordinação “irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder”.<sup>25</sup> Esse poder é denominado de capital por Bourdieu. Não propriamente o capital de Marx, mas um capital simbólico que é produto de um “trabalho de dissimulação e de transfiguração”. São relações de forças que são ignoradas e reconhecidas como oficiais e compreendidas como “norma”. Elas são consideradas uma forma de violência porque impedem que grupos subordinados formem suas próprias representações de mundo.

Se Bourdieu levou para a sociologia este princípio de dominação social, Jacques Rancière conduz tal princípio para o campo da estética. Mas Rancière não é só um pensador da arte; possui também estudos no campo da História e da ciência política, sempre executando o seu pensamento central em torno do dissenso. Sua obra *O desentendimento* é um bom exemplo que objetiva o estudo reflexivo sobre a política; nesta obra o dissenso surge como desentendimento. Na explicação de Rancière, o desentendimento “é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura”.<sup>26</sup>

Em Rancière é frequente a imagem de um ser estranho (o fora e excluído), que irrompe os limites para perturbar o sistema (ou modelo). Na política, esta imagem (do estranho que entra em cena) se transforma em sua própria definição:

---

<sup>24</sup> “As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais” (Ibid., p. 11).

<sup>25</sup> Ibid., p. 15.

<sup>26</sup> Rancière, 2018, p. 10.

A política existe quando a ardem natural da dominação é irrompida pela instituição de uma parte dos sem-parte. Essa instituição é o todo da política enquanto forma específica de vínculo. Ela define o comum da comunidade como comunidade política, quer dizer, dividida, baseada num dano que escapa à aritmética das trocas e das repartições. Fora dessa instituição, não há política. Há apenas a ordem da dominação ou a desordem da revolta.<sup>27</sup>

Observar os termos que surgem para fazer vir à luz a noção de política: interrupção, torção, dano, litígio fundamental. São termos que fraturam uma “lógica supostamente natural da dominação”.<sup>28</sup> Sem contar as contribuições de Rancière aos campos da ciência política e da História é no universo das artes que ele realiza um avanço importante. Isto ocorre – bem ao estilo de Bourdieu – porque nele há uma herança marxista conduzida com habilidade e liberdade reflexiva até ao mundo estético. É bem verdade que em obras como *Políticas da escrita*, de 1995, presencia-se a influência de Kant. Aqui, ele indica a “comunidade sensível” como um potencial poético capaz de se converter em político: “A novidade da comunidade estética é também a de uma linha divisória tênue, sempre própria para a transgressão, entre a universalidade da comunidade estética e a objetivação política do vínculo”.<sup>29</sup> Em *Políticas da escrita* há algumas passagens que já prenunciam as futuras reflexões:

Há literatura segundo a maneira como se opera ou se interpreta essa relação do corpo com a letra, segundo a maneira como a lógica da literalidade pratica ou interpreta a ruptura das regras que dividem os domínios da realidade e da ficção, as formas da palavra comum e as da palavra trabalhada pela arte.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 26.

<sup>28</sup> “O conceito de dano não se liga pois a nenhuma dramaturgia da “vitimização”. Faz parte da estrutura original de toda política. O dano é simplesmente o modo de subjetivação no qual a verificação da igualdade assume figura política. A política existe em razão de um único universal, a igualdade, a qual assume a figura específica de dano. O dano institui um universal singular, um universal polêmico, entreteçando a apresentação da igualdade, enquanto parte dos sem-parte, ao conflito das “partes” sociais” (Ibid., p. 53).

<sup>29</sup> Rancière, 1995, p. 115.

<sup>30</sup> Ibid., p. 99.

Já no Rancière tardio é mais evidente a teorização em torna da estética. Em *A partilha do sensível*, de 2000, ele pensa sobre as formas de visibilidade. O intelectual vê com otimismo o modernismo literário – especialmente em Flaubert – e utiliza o conceito de “democracia literária”. Observar, particularmente, seu comentário sobre Flaubert:

Até mesmo sua [Flaubert] recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como um testemunho da igualdade democrática. Ele é democrata, dizem seus adversários, na sua opção por pintar em vez de instruir. Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados.<sup>31</sup>

Essa adesão ao modernismo literário por parte de Rancière é importante. Ela é a expressão da ruptura com o modelo teórico do marxismo clássico, principalmente na figura de Lukács. Em Rancière a estética se liberta do reducionismo tão característico no marxista húngaro; agora a estética adquire mais liberdade, sem voltar a cair no antigo “idealismo”. Isto permite uma reflexão singular sobre Flaubert; por mais que o artista (no caso, Flaubert) possa assumir uma “postura aristocrática” (e um “conformismo político”), isto não impede do escritor praticar uma arte superior. No exemplo de Flaubert, a literatura destruiu “as hierarquias da representação”.<sup>32</sup>

Em *A partilha do sensível*, Rancière ensaia algumas definições de *mimesis*. É ela que “organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar”. Aqui se percebe que não se trata mais de uma função educativa – o velho paradigma da arte – como mostramos no primeiro capítulo. O novo postulado mimético evidencia-se, desta forma:

---

<sup>31</sup> Rancière, 2009a, p. 19.

<sup>32</sup> Idem. Aqui, o que Flaubert supera: “E, no sistema clássico da representação, a cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de falar” (Ibid., p. 25).

(...) a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações.<sup>33</sup>

Diríamos que a arte abandona uma prática ao estilo idealista; daí a referência às “ocupações sociais”. Mas ao mesmo tempo há a necessidade de “autonomia”, para que a arte possa elaborar seu regime de visibilidade. É nesse sentido que a literatura francesa da segunda metade do século XIX executa esse novo regime estético: “O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação”.<sup>34</sup> A estética se liberta da função ideológica de reproduzir regimes de visibilidade impregnados de valores da classe dominante. Nas palavras de Rancière, agora uma época ou sociedade são “lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer (Balzac)”; assim como a filha do camponês ou a mulher do banqueiro são “capturadas pela mesma potência do estilo, como “maneiras absoluta de ver as coisas” (Flaubert)”.<sup>35</sup>

Essa abertura reflexiva de Rancière sobre o modernismo literário permite que a *mimesis* possa ser pensada através de uma nova fundamentação. A *mimesis* é liberta no sentido de se produzir uma renovada visibilidade. Rancière lê essa liberdade como uma “democracia estética”; essa igualdade realiza a ruptura com a antiga *mimesis*, fundada em valores aristocráticos (sentido de distinção, a bela alma, o herói, etc.). Agora a dimensão do possível é entrevista em “vidas anônimas”;

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 31, 32.

<sup>34</sup> Ibid., p. 47.

<sup>35</sup> Idem. O que Rancière denomina de “revolução estética” (que ocorre na segunda metade do século XIX), pode ser compreendida nesta passagem: “Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico” (Ibid., p. 49).

são figuras que não seguem o *epos* (epopeia) ao modelo aristocrático. Nas palavras de Rancière, a “ficção moderna (...) se apropria da capacidade inédita das vidas anônimas para forjar seu próprio poder (...)”.<sup>36</sup> Emma Bovary não persegue mais os “nobres sentimentos”; ela segue, de forma corajosa, seu ideal de felicidade. Ela rompe “com a lógica hierárquica da ação” ao “encontrar sua matéria em qualquer acontecimento insignificante”.<sup>37</sup> Filha de um médio agricultor, casada com um médico medíocre de província, ela torna-se adúltera. Um tipo de esposa censurada pelas instituições do Estado e uma mulher rebelde que se dirige à tragédia final. O que Rancière vê em Conrad, serve também para esta obra de Flaubert:

O que merece ser contado não pode ser mais a ação de pessoas em busca do poder, da riqueza ou da glória, mas esses momentos singulares e imprevisíveis em que o brilho de uma quimera encontrando o incontrolável de uma situação perfura a rotina da existência.<sup>38</sup>

Emma persegue esta “quimera” ao vivenciar um amor “incontrolável”: tudo isto foi uma forma de fugir à “rotina da existência”. Heroicidade de uma mulher adúltera que na má leitura da obra se converteu em bovarismo, o amor platônico.<sup>39</sup>

Com Rancière está em curso uma abordagem da arte na qual a *mimesis* deixa de ser formativa: agora ela possui um potencial de representação. Essa nova função da *mimesis* é exposta em *O espectador emancipado*, de 2008. Na figura do espectador, o sujeito estético “deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o

---

<sup>36</sup> Rancière, 2017, p. 77.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>39</sup> “As ações de Emma Bovary, que desejava experimentar o sentido de algumas palavras lidas nos livros que não eram destinados às filhas de camponeses, são testemunho de um movimento mais amplo da afirmação da capacidade dos anônimos: filhos de operários ou filhas de camponeses, identificados pela ocupação de um lugar definido na totalidade social e destinados à forma de vida correspondente a essa posição, rompem com essa atribuição identitária” (*Ibid.*, p. 32, 33).

espetáculo que lhe é oferecido”.<sup>40</sup> Nem arte para o homem aristocrático, muito menos o espetáculo para o burguês. Agora o espectador torna-se um “paradoxo”: ele é problematizado, pois sua situação faz parte da natureza da arte.<sup>41</sup> Não que Rancière queira retirar o efeito de distanciamento; o que é almejado é um “espectador distante” e, ao mesmo tempo, ativo. Aqui já se opera um conceito importante no intelectual francês: o dissenso. Quando se espera que o espectador apreenda aquilo que intenciona o artista, há uma espécie de “lógica embrutecedora”. Em contraposição a esta estratégia embrutecedora, Rancière propõe a dissociação. Entre o artista e o espectador deve haver um terceiro elemento, “estranho a ambos” e que “eles podem recorrer para comprovar juntos o que o [espectador] viu, o que disse e o que pensa a respeito”.<sup>42</sup> Agora a própria *performance* passa a adquirir outro sentido:

Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito.<sup>43</sup>

Entre a obra e o espectador deve haver uma “distância irredutível”, fato que remete a relação cultural a um “jogo imprevisível de associações e dissociações”. Essa postura estética de Rancière faz com que a obra de arte se liberte do véu elitista, bem como o espectador da posição de sujeito passivo, contemplativo. Então, o que significa a emancipação para Rancière? Ela não pode ser entendida como a politização ao estilo de Brecht, muito menos o ideal pós-moderno (ou hermenêutico) de constantes interpretações. Ser um espectador

---

<sup>40</sup> Rancière, 2014, p. 10.

<sup>41</sup> “A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição” (Ibid., p. 17).

<sup>42</sup> Ibid., p. 19.

<sup>43</sup> Idem.

autônomo em seu estado de fruição artística não corresponde mais à tradição crítica.<sup>44</sup> O desafio presente pode ser explicado pela “sociedade do espetáculo” e o consumo: elas parecem ter-nos retirado as “energias contestadoras”. Neste momento, Rancière parece se situar na tradição marxista (Marcuse, Adorno, entre outros) e, ao mesmo tempo, um pensador que procura a saída para um novo modo de emancipação. Como indica sua própria expressão, estamos diante de intelectuais “pós-marxistas do elo social perdido”. Uma geração pós-marxista e, também, herdeiros de Gui Debord. Essa dupla herança (que tem consciência da força da imagem), nos conduz a esta postura estética:

O que há são simplesmente cenas de dissenso, capazes de sobreviver em qualquer lugar, a qualquer momento. Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência.<sup>45</sup>

Em uma era de capitalismo imagético o erro seria ansiar por “desmascarar os fetiches”. A sujeição atua em cenas que não há espaço para o dissenso. Este último provoca um dano nas evidências; trata-se de uma capacidade de “perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum”.<sup>46</sup> O conceito de dissenso nos conduz a uma nova função da *mimesis*. Percebe-se a ruptura ante o antigo paradigma mimético que executava a função educativa. Agora a *mimesis* deve operar a ruptura no regime sensorial (comum) do espectador:

[A eficácia estética] é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através

---

<sup>44</sup> Aqui, Rancière desconfia da tendência pós-moderna de subverter o senso crítico: “Mas alguma coisa, é verdade, mudou. Ainda ontem esses procedimentos se propunham suscitar formas de consciência e energias voltadas para um processo de emancipação. Agora elas estão inteiramente desconectadas desse horizonte de emancipação ou claramente voltadas contra seu sonho” (Ibid., p. 34).

<sup>45</sup> Ibid., p. 48.

<sup>46</sup> Ibid., p. 49.

das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta. A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização.<sup>47</sup>

Para Rancière, a experiência estética se converte em uma espécie de “experiência de dissenso”; *mimesis* que cria um espaço que será preenchido pela atitude (ativa) do espectador.<sup>48</sup> É neste momento que entra em cena o conceito de política, associada à *mimesis*. Ao se configurar a “experiência comum do sensível”, a arte já pratica a “política da estética”. Esta forma de atuação promove a subjetivação (política) do espectador, pois seu universo desloca a relação tradicional entre palavra-visível-afetos (das situações sociais). Nas palavras de Rancière, há “uma política da arte que precede as políticas dos artistas”. Essa “política das artes” promove um “recorte singular dos objetos da experiência comum”.<sup>49</sup> Aqui se evidencia em Rancière a herança marxista sem o ímpeto da politização. Do marxismo provém a crítica da arte como uma forma de idealismo que contribui para a reprodução do sistema dominante. Sem a tradicional politização marxista, resta espaço para a arte criar novas experiências (estéticas):

As formas da experiência estética e os modos de ficção criam assim uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas. (...) [As experiências estéticas] formam o tecido dissensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 56.

<sup>48</sup> Nesta passagem, Rancière expõe a função da nova *mimesis* em comparação ao paradigma anterior: “As produções artísticas perdem funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava uma destinação antevendo seus afeitos; são propostas num espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensório-motor definido. O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência” (2014, p. 60).

<sup>49</sup> Ibid., p. 63.

<sup>50</sup> Ibid., p. 65.

A arte passa a promover um ato político na medida em que funda o “mundo sensível do anônimo”. A experiência do sensível na arte é um ato político porque destrói a lógica da distinção que empreendem os grupos dominantes. A estética subverte o gosto ao mostrar que na ordem sensível também há instantes de dominação: são palavras, imagens e sons que se libertam da destinação social. Observar que também na ordem da filosofia, há esta complexa relação entre posição social e excelência no pensar. Na interpretação de Peter Sloterdijk, “Platão e Aristóteles são pensadores que se situam do lado dos senhores, mesmo que ainda sobreviva nas ironias e no cacoete dialético do primeiro um resto da filosofia plebeia que Sócrates praticava nas ruas”.<sup>51</sup> Na *Política*, de Aristóteles, o poder social é sentido de forma clara na relação com o *lógos* (compreendido como capacidade política nos debates da *Ekklésia*):

Eis por que o que ordena deve possuir a virtude moral em toda a sua perfeição: porque a sua tarefa em tudo é a do arquiteto. Ora, aqui, o arquiteto é a razão. Dos outros, cada um só necessita da virtude moral até o quanto convém ao ofício.<sup>52</sup>

Nessa lógica, a pessoa que trabalha para suas necessidades não está apta à prática política. Para Aristóteles, os trabalhadores são uma espécie de “cidadãos imperfeitos”.<sup>53</sup> Sloterdijk ao resgatar a perspectiva cínica na Atenas antiga, comenta da “filosofia do Senhor”. Nas palavras de Sloterdijk, localiza-se o platonismo: no “idealismo, que justifica a ordem social e a ordem do mundo, as ideias se encontram no topo e brilham na luz de todas as atenções; (...)”.<sup>54</sup> O *kynós* (cão que pensa)

---

<sup>51</sup> Sloterdijk, 2012, p. 155.

<sup>52</sup> Aristóteles, 2009, p. 35 [1260 a, 18-20].

<sup>53</sup> “(...) a Cidade modelo não deverá jamais admitir o artesão no número dos seus cidadãos. Se não o admitir, então será possível dizer que a virtude política de que falamos não pertence a todo o cidadão, mas somente ao homem livre – e sim dir-se-á que ela pertence a todos aqueles que não têm necessidade de trabalho para viver (Ibid., p. 88 [1278 a 6-11]).

<sup>54</sup> Sloterdijk, 2012, p. 157.

resgata a “matéria [que] vem abaixo, simples reflexo da ideia, uma sombra, uma mancha”.<sup>55</sup>

É por isso que em Rancière não há uma divisão entre a política (tradicional) e a arte. Para ele a política se encontra no âmago da prática artística. A arte deve promover “um espaço de possibilidades”; o espectador é emancipado porque a própria *mimesis* se libertou da cátedra educadora. Ela é rebelde porque não objetiva o consenso; sabe que deve promover a “ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitam a cada um o seu lugar numa ordem das coisas”.<sup>56</sup> O pensar sobre a *mimesis* em Rancière possui esta rebeldia e, ao mesmo tempo, um senso democrático. Ela deve erigir a subjetividade política no espectador; daí por que nem o artista, muito menos o pensador da estética devem controlar o efeito da obra de arte. Essa ausência (de controle) é a própria condição para se conquistar um espaço que anseia por um espectador ativo.<sup>57</sup>

### **A *mimesis* adorniana**

A postura estética que Theodor Adorno adota parece diferir da tradicional atitude dos intelectuais do marxismo clássico. Isto porque seu pensamento recebe novas influências (Nietzsche, Freud, Benjamin, entre outros), refletindo em sua teoria da *mimesis*: sem dúvida, ela rompe com o paradigma mimético antigo, bem como promove novas aberturas para o marxismo.

Georg Lukács é, particularmente, ilustrativo em relação à permanência do paradigma mimético antigo em seu esforço de erigir

---

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> Rancière, 2014, p. 67.

<sup>57</sup> Observar que Rancière se antevê da possibilidade da arte, com a *mimesis* rebelde, gerar o individualismo consumista: “[As práticas da arte] contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas do “senso comum”, formas de um senso comum polêmico” (Ibid., p. 75).

uma estética marxista. Ela se evidencia na medida em que a própria criação artística (especialmente na literatura) é acompanhada com atenção. O que impede o artista de realizar a potência (*poiesis*) criativa é o próprio realismo.<sup>58</sup> O bom artista deve “captar esteticamente a essência [do momento social]”. Por isso a representação produzida pela arte (a literatura) fica restrita à apreensão da essência. Tal prática exige “um gênio artístico da máxima grandeza”.<sup>59</sup> A boa arte constitui o “reflexo dialético” da realidade “mesma”. É nesse sentido que Lukács ainda compartilha do paradigma mimético antigo. A boa literatura não deixa de ser formativa; ela visa “o despertar da consciência do desenvolvimento social (...)”.<sup>60</sup> São nas obras superiores que “se cristaliza a autoconsciência do sujeito”.<sup>61</sup> Arte formativa, ela engendra a boa consciência ante o contexto reificador do meio social.

Mas Lukács não pertence à denominada Escola de Frankfurt, uma tendência marxista alemã que faz uma leitura particular do contexto capitalismo em meados do século XX. A Escola de Frankfurt abandona os interditos do marxismo clássico e apreende novos autores da sociologia, das artes modernistas, bem como da psicanálise. Grande parte do grupo (exilado nos E.U.A.) são intelectuais que vivenciam o alto capitalismo na América do Norte. É desta época a obra *Dialética do Esclarecimento*. Como ressaltou Vladimir Saflate, há uma grande diferença do Adorno da *Dialética do Esclarecimento* em relação ao pensador da *Teoria estética*. No Prefácio para a 9ª Edição alemã da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer acentuam que “não são poucas as passagens em que a formulação não é

---

<sup>58</sup> “(...) um dos problemas centrais da concepção marxista é (...) a descoberta e enunciação da essência no contexto das contraditórias manifestações fenomênicas. Ora, se não cremos que o sujeito artístico “crie” *ex nihilo* algo de radicalmente novo, se reconhecemos que ele descobre uma essência que existe independente dele (e não é acessível a todos e permanece por muito tempo oculta até para o maior dos artistas), nem por isso a atividade do sujeito cessa ou vem diminuída em seja lá o que for” (Lukács, 1965, p. 32).

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>61</sup> *Idem.*

mais adequada à realidade atual”.<sup>62</sup> O que é evidente na *Dialética do Esclarecimento* é uma forma de pessimismo que não vê saída para a “integração total” e o “mundo administrado”. Em 1969 (data deste Prefácio), os autores parecem vislumbrar os “últimos resíduos de liberdade, pelas tendências ainda existentes a uma humanidade real, (...)”.<sup>63</sup>

Se o pessimismo de Adorno em 1969 havia arrefecido, não se deixa de notar que ainda permanecia um mal-estar pelo estado do desenvolvimento histórico. Provavelmente é uma característica do pensar adorniano que não deixa de carregar as marcas do contexto histórico específico em que viveu: a ascensão da brutalidade do nacional-socialismo. Nesta fase da *Dialética do Esclarecimento* “só as obras de arte autêntica conseguira, escapar à mera imitação, (...)”.<sup>64</sup> Diante do mundo administrado, a obra de arte superior é o único ser com “domínio próprio, fechada em si mesmo e arrebatada ao contexto da vida profana”. Crítica radical marxista, sem o tradicional historicismo evolucionista do século XIX; o que resulta desta apreciação pessimista é um ser humano entregue a um mundo social dominado pela razão instrumental. Para além de Marx (que lamenta no capitalismo a ausência do trabalho humanizado), agora Adorno acrescenta a presença da razão dominadora que empobrece as vivências:

A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas.<sup>65</sup>

Eis o instante crítico que o marxismo da Escola de Frankfurt percorre: “O pensamento perdeu o elemento de reflexão sobre si

---

<sup>62</sup> Adorno; Horkheimer, 1985, p.9.

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> Ibid., p. 31.

<sup>65</sup> Ibid., p. 47.

mesmo”.<sup>66</sup> Agora não mais o idealismo como adversário (no mundo intelectual), mas o pensamento reificador. O marxismo em busca de um pensar livre: aqui, a tarefa da *Dialética negativa*. Essa “liberdade” no pensar já surge no início da obra como “antissistema” e fuga do “domínio totalitário do conceito”. Adorno anseia uma forma de reflexão afastada dos grandes sistemas filosóficos. Mas se o projeto da *Dialética negativa* é executar esta forma de pensar, algumas questões devem ser iluminadas: a dialética e o elemento do contraditório. Se na *Dialética do Esclarecimento*, Kant é o alvo principal, na *Dialética negativa* surge Hegel como foco das objeções. É nesse sentido que Adorno se revolta contra um tipo de filosofia que elitiza o conceito. Ele reconhece que Bergson e Husserl intentaram este programa renovador, mas acabaram retornando à “metafísica tradicional”. Por isso a necessidade de um conceito neste clima filosófico: “Para o conceito, que se torna urgente é o que ele não alcança, o que é eliminado pelo seu mecanismo de abstração, o que deixa de ser um mero exemplar do conceito”.<sup>67</sup> O que parece evidente é que por trás do conceito a própria filosofia recebe novo tratamento por parte de Adorno. Desafio do pensador de se encontrar uma filosofia que não tenha um sistema geral: “A utopia do conhecimento seria abrir o não-conceitual com conceitos, sem equipará-lo a esses conceitos”.<sup>68</sup>

Na *Dialética negativa* já se vislumbram algumas das reflexões que encontramos na *Teoria estética*. De forma diversa à teoria do reflexo (em Lukács), Adorno se endereça aos problemas de consciência no sentido criativo: “Tal como todos os juízos sobre o mundo das coisas, os fatos da consciência também devem fundar o conceito de matéria”.<sup>69</sup> Um dos

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 48.

<sup>67</sup> Adorno, 2009, p. 15.

<sup>68</sup> Ibid., p. 17.

<sup>69</sup> Ibid., p. 166.

méritos de Adorno – que irá transparecer em suas reflexões sobre a estética – foi ter rompido com a teoria do reflexo. Sem ela, ele descortina novos universos para a obra de arte (o novo paradigma). Em uma passagem da *Dialética negativa*, esta nova postura gnosiológica é enfatizada:

O objeto abre-se para uma insistência monodológica que é consciência da constelação na qual ele se encontra: a possibilidade de uma imersão no interior necessita desse exterior. No entanto, uma tal universalidade imanente do singular é objetiva como história sedimentada. Essa história está nele e fora dele, ela é algo que o engloba e em que ele tem seu lugar.<sup>70</sup>

Passagem importante e que mostra a forma como Adorno interpreta a obra de arte: nela, há uma “história sedimentada”. Eis um dos valores da *Teoria estética*, interpretada no campo marxista; ela impede o reducionismo, tão comum no marxismo clássico. O pessimismo de Adorno ante o momento histórico não anula sua boa vontade para com o modernismo artístico. A grande questão, agora, é a relação da arte com o contexto social neste novo momento paradigmático. Se em Lukács, como vimos, exige-se da arte (literatura) uma posição otimista ante o processo histórico - a teoria do reflexo - para Adorno o que concede superioridade à arte é justamente “sua recusa da empiria”. É dessa forma que, em Adorno, não há uma definição prévia sobre a boa arte: isto ocorre porque há um espaço destinado ao porvir. Em sua expressão, a arte “modifica-se em si qualitativamente”. Além do mais em Adorno já se exige a autonomia da arte, libertando-a do princípio da imitação. Portanto, nele opera-se o novo paradigma gestado por Nietzsche: “As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhe é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante”.<sup>71</sup> Observar, nesta passagem, a operação cultural promovida pela arte: ela “liberta” os elementos que estão reificados. As

---

<sup>70</sup> Ibid., p. 141.

<sup>71</sup> Adorno, 1993, p. 15.

obras “falam”, dão “vivacidade” a elementos silenciados do meio social. Há um trabalho cultural ao se fazer com que os entes do mundo empírico “falem”. Isto explica os conceitos (em Adorno) de “refração estética” e de “força produtiva estética”; isto porque a problemática específica da arte se situa ao nível da forma. Resolver um “problema imanente da forma” é, ao mesmo tempo, pensar sobre “os antagonismos não resolvidos da realidade”.

É assim que se problematiza a relação da arte com a realidade. Visa-se no campo artístico o instante negativo em relação à realidade social. A questão maior é o modo como este princípio negativo se dá; sabe-se que a arte deve se afastar do “hedonismo estético”, ou seja, a apreciação da arte “como bem cultural agradável”. Adorno é severo neste ponto: “Quem saboreia concretamente as obras de arte é um filistino; (...)”.<sup>72</sup> Desde Nietzsche e, neste instante com Adorno, erige-se a divisão entre arte superior e os encantamentos da sociedade de consumo:

Enquanto que a obra de arte excita aparentemente o consumidor pelo seu caráter sensual, ela torna-se-lhe estranha, alienada: transforma-se em mercadoria, que lhe pertence e que ele receia constantemente perder. A falsa relação à arte encontra-se intimamente ligada à angústia da posse. A representação fetichista da obra de arte como propriedade que é possível ter e que se pode destruir pela reflexão corresponde estreitamente à representação fetichista do bem utilizável na economia psicológica.<sup>73</sup>

Essa relação da arte com a realidade social não implica mais (como no velho paradigma) em uma arte mestra (que ensina), um trabalho cultural que se apresenta como espaço educativo. A negatividade da arte em Adorno indica a “indigência do mundo” e a precariedade do mundo da necessidade; enquanto isto persistir, haverá a “necessidade subjetiva da arte”. Apaga-se a postura educativa e surge o combate, a resistência, a outra visão. Sem a negatividade, cai-se, nesse estado: “A força do

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 24.

<sup>73</sup> Ibid., p. 25.

sujeito estético para a integração daquilo que ele capta é também a sua fraqueza. Cede a uma unidade alienada em virtude do seu caráter abstrato e, abdicando, atira a sua esperança para a necessidade cega”.<sup>74</sup>

Assim, tanto a história quanto o momento social surgem na arte de uma forma peculiar. Eis, então, os elogios de Adorno a Samuel Beckett, pois esta idiossincrasia do artista modernista é o símbolo de seu realismo: “O caráter mesquinho e inútil deste universo simbólico é a cópia, o negativo do mundo administrado. Nesta medida, Beckett é realista”.<sup>75</sup> Essa negatividade da arte não quer dizer que ela apresenta um programa humanístico ao estilo burguês; ela compartilha – mesmo à distância – das grandes contradições sociais. Adorno se refere às “tensões armazenadas” na arte. Não seria de todo infundado interpretar o negativo, em Adorno, como a própria presença do humanismo. Se a arte executa o humanismo mimético, isto significa que ela assume uma postura negativa ante o social desumano.

Já em relação à estética da beleza, Adorno endossa a prática cultural dos modernistas (que se inicia com Baudelaire). Eles executam a dissonância, a “recepção” do feio: essa prática cultural objetiva a subversão da categoria do belo. Portanto, o feio na arte modernista é um protesto; Rimbaud, Benn e Beckett são lembrados como artistas que utilizam a fealdade em suas obras. Fealdade como insurgência ante a relação do belo com as classes dominantes. Na expressão de Adorno é bela uma “paisagem cultural” porque foge da “fealdade da paisagem transtornada pela indústria”: a natureza é bela, pois mostra uma “fachada do não-dominado”.<sup>76</sup> Na mentalidade burguesa, o feio é rejeitado não só por instinto; ele é associado aos camponeses (*rustici*, na representação ideológica medieval):

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 42.

<sup>75</sup> Ibid., p. 44.

<sup>76</sup> Ibid., p. 61.

O oprimido, que deseja a revolução, é vulgar, segundo as normas da bela vida da sociedade feia, desfigurado pelo ressentimento, carrega todos os estigmas da degradação sob o fardo do trabalho servil, sobretudo corporal. Entre os direitos humanos dos que pagam as despesas da cultura, há dirigido polemicamente contra a totalidade afirmativa e ideológica, também isto: que aqueles estigmas sejam votados à Mnemósina como *imago*.

Na prática artística – na acepção de Adorno – deve haver uma remodelação integrativa do “ostracizado enquanto feio”.<sup>77</sup> Assim, a fealdade na arte denuncia o que a “dominação reprime e nega”. Arte que não só denuncia o momento social ao conter o feio em seu interior; libera-se “poderosos valores estéticos” ao incluir na *mimesis* instantes que são “socialmente feio”.

Percebe-se que o modernismo literário faz a remodelação da relação belo/feio. Desde Platão, o belo implica uma forma de atração que nos encaminha para o Bem. Mas na tradição estética ocidental, o belo é uma força cultural que promove o bem-estar. A arte cultiva o belo para a alegria “efêmera”, de curta duração. Platão já indicara no *Político* esta função lúdica da arte: “(...) todas as imitações que produzem a pintura ou a música não têm outra finalidade que nosso prazer e é justo reuni-las sob um único nome: o de divertimento (*paígnion*)”.<sup>78</sup> Mas a arte vai além do *paígnion*; isto explica a afirmação de Adorno de que definir a estética como uma “teoria do belo é pouco frutuosa”. O belo compõe o regime estético de uma época, mas com o processo de desenvolvimento (econômico, por exemplo) o belo necessita ser transformado. Desde a pintura de Turner e os impressionistas, o belo pictórico teve que se remodelar ante as sensações promovidas por um mundo impregnado pelas máquinas (a era da propulsão a vapor). Não pintar mais um navio em movimento, mas a sensação desse movimento. O primeiro passo já

---

<sup>77</sup> “(...) no feio, denunciar o mundo que o cria e reproduz à sua imagem, embora mesmo aí subsista ainda a possibilidade do afirmativo enquanto assentimento à degradação em que facilmente se transforma a simpatia pelos reprovados” (Ibid., p. 63).

<sup>78</sup> Apud Lima, 2010, p. 66.

havia sido executado com o romantismo: são pinturas que expressam movimentos, que serão exacerbadas no impressionismo.

A temporalidade mimética na contemporaneidade cada vez mais adquire importância. Desde o século XVIII, com o surgimento do sentido histórico, o ser humano se define em sua dimensão histórica. Desde então, uma das tarefas da cultura é fazer com que o homem adquira a consciência histórica. Esse é o tema principal de *Madame Bovary*, de Flaubert. Ela deseja reviver um tipo de romance (seu ideal de felicidade) que já não é mais concebido na modernidade capitalista. Adorno, ciente desses novos rumos da modernidade cultural não deixa de enfatizar a *mímesis* em torno da temporalidade. Na obra superior trabalha-se com um “possível” em sua composição: ela “promete o que não é (...)”.<sup>79</sup> Anseio que se transforma em experiência estética sem ser uma utopia:

O ser-em-si, a que aspiram as obras de arte, não é a imitação de algo real, mas antecipação de um em-si que ainda não existe, de um incógnito e de alguma coisa que se define através do sujeito. As obras de arte indicam que algo existe em si, mas nada predizem a seu respeito.<sup>80</sup>

*Mímesis* liberta da imitação “de algo real”; agora, trata-se de uma criação que faz romper a experiência temporal comum. Para Adorno, isto quer dizer que o sentido mimético se inverteu, levando em consideração a definição grega antiga. Na modernidade é “a realidade [que] deve imitar as obras de arte”.<sup>81</sup> A ontologia das obras superiores indica que “o não-ente poderia existir”.<sup>82</sup> Experiência singular de uma “realidade do que não é”. Notar, dessa forma, a importância da temporalidade mimética nas obras de arte contemporânea.

---

<sup>79</sup> Adorno, 1993, p. 100.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>82</sup> *Idem.*

Aqui já se visualiza o sujeito estético em Adorno. Ele se forma através da arte e com ela erige-se uma autonomia indispensável no curso da vida. No capitalismo tardio (administrado) é a arte que “representa a verdade” desse sistema. O sujeito estético escapa ao interdito promovido pelo sistema de racionalidade; a arte executa “a imagem do seu objetivo obstruída pela racionalidade (...)”.<sup>83</sup> A *mimesis* das obras de arte forma o sujeito estético; por isso a arte não deixa de ser uma modalidade de conhecimento. Na expressão de Adorno, “a arte completa o conhecimento naquilo que dele é excluído (...)”.<sup>84</sup> Arte que não é pré-racional, nem irracional; o pensador alemão enfatiza que ela cultiva uma saudável racionalidade que reside na construção. Esta última “arranca os elementos do real ao seu conteúdo primário e modifica-os profundamente em si (...)”.<sup>85</sup> O efeito desta “produção” é a unidade. Esse processo de montagem é a força da arte que lhe permite desvencilhar tanto do nominalismo, quando do “sentimento do contingente”. Ficcionalidade através da construção e que apresenta o *télos* de se transformar em um “real *sui generis*”.

### **Poiésis e representação**

A obra de Luiz Costa Lima, *Mimesis: desafio ao pensamento*, pode nos servir como um bom material para se pensar no tema da *mimesis* em nossos dias. A obra traz uma mescla que envolve a interpretação de vários autores e reflexões (principalmente nos capítulos 4 e 5). Já no Prefácio e Introdução, Lima nos adverte sobre as ideias que lhe orientam: o sujeito fraturado, bem como o jogo conceitual entre *Darstellung* e *Vorstellung*. Assim, logo no início detectamos dois adversários: o humanismo que gera a noção de sujeito unitário e o

---

<sup>83</sup> Adorno, 1993, p. 68.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 72.

positivismo, que propõe a possibilidade de uma representação fiel (científica, em sua concepção) ante o objeto de estudo (referente).

Para Lima, a *mímesis* clássica apresenta-se através do princípio da semelhança, algo que conduz a arte a uma dependência ante a realidade. Já na modernidade, as coisas se transformam na medida em que a arte adquire autonomia. Lima utiliza dois conceitos na reflexão (inicial) sobre a *mímesis*: diferença (*diáphora*) e semelhança (*homioisios*). No modelo clássico do regime mimético predomina a semelhança, embora se localize algumas exceções como Píndaro e *As bacantes*, de Eurípides.

Na modernidade a arte de vanguarda se ampara no princípio da diferença. Lima cita o exemplo do quadro *Máscara do medo* (1932), de Paul Klee. Ele comenta: na obra o *mímema* “deixa de ser tomado como correspondência ou como produto de uma analogia “harmônica” com uma cena pré-pictórica para estabelecer-se como transformação que o libera da aparência”.<sup>86</sup> Lima, inclusive, cita um pensamento de Klee em que o pintor afirma que “a arte não reproduz o visível mas torna visível”.

De uma forma geral, Lima sempre está dialogando com o passado da *mímesis*. Ele constata que nesta tradição cultural ocorre um “recalque da diferença”. A saída proposta passa, inevitavelmente, por repensar o sujeito. Só assim haverá a possibilidade de se estabelecer “um jogo tenso, sem resultado predefinido, entre diferença e semelhança”. É desta forma – pelos conceitos de diferença e semelhança – que se pode compreender a presença do feio na arte:

A predileção pelo desconfortável, pelo desarmonico, pelo feio tanto se opõe ao edulcorado, à arte-espetáculo, quanto ao gosto estabelecido. A realidade é muitas vezes feia, mas o feio na arte segue outras coordenadas. O feio na realidade nasce do desajuste das partes; na arte, do privilégio da diferença.

---

<sup>86</sup> Lima, 2014, p. 218.

Daí resulta que o privilégio da imagem não se confunde com a presença da imagem no mundo.<sup>87</sup>

A autonomização da arte implica em dizer que ocorre outra significação em torno do termo *Darstellung* que Lima traduz como “produção”. Nesta última, a arte não responde às expectativas do receptor; por isso o intelectual brasileiro designar essa “produção” como uma espécie de “transgressão”. A *mimesis* ao “produzir algo” rompe com a tradição de a fazer “corresponder a uma representação-efeito, previsível (...)”.<sup>88</sup> A nova *mimesis* (que Lima qualifica de “repensada”) diferencia-se da antiga por seu caráter produtivo: ela produz “verdades”.

É uma série de elementos que Lima articula em sua defesa da *mimesis* na modernidade artística: sujeito fraturado, a recusa do humanismo, a nova tradução de *Darstellung*, as objeções ao positivismo, entre outros. O fundamento dessas transformações se encontra na ordem das ideias. Ele cita como exemplo de artista dessa virada mimética a figura de Mallarmé. Estruturalismo (Lévi-Strauss), desconstrucionismo (Derrida) e “virada linguística” são movimentos que são chamados para testemunhar a tese de Lima. No fundo, ele deseja derrubar o princípio do ser humano unitário. Para isto, até Hayden White surge para provar que o historiador (até então, um ser unitário no campo da história) não é essa figura primordial do discurso: “(...) a escrita da história perdia a inocência que o positivismo lhe concedera e o historiador deixava de ser considerado a partir de sua pretensa neutralidade”.<sup>89</sup> Destronamento do centro no qual residia o historiador; agora se anuncia a “morte do homem” e sua unidade (como sujeito moderno): tudo não passava de um “mito cristalizado”, nas palavras de Lima.

---

<sup>87</sup> Ibid., p. 224.

<sup>88</sup> Ibid., p. 229.

<sup>89</sup> Ibid., p. 173.

Neste instante, com a problemática da linguagem no interior do campo da História, ocorre a “impossibilidade de separar, em absoluto, o fato da interpretação”.<sup>90</sup> Eis que se perde o limite no qual se conjugam o fato e a interpretação. Lima quer provar que até mesmo a História (como disciplina) é contaminada pelo paradigma da produção. O problema (em Lima) está no fato de que os termos “realidade”, “sentido”, “fato” (entre outros) não terem recebido um adequado tratamento:

Sim, é certo que não há realidade que não passe pelo crivo da linguagem, que a linguagem é capaz de criar realidades – não só narrativas como narrativas simuladas, i.e., contranarrativas.<sup>91</sup>

Qual definição se pode obter da noção de “realidade”? Notar que, no fundo, temos duas noções de realidade e isto, sem dúvida, gera certa confusão no leitor. Se Lima tivesse escrito que “a linguagem é capaz de criar significados (com efeito de realidade)”, as coisas se clarificavam. Vamos dar um exemplo do campo da filosofia, no sentido em que esta “confusão” é evitada. Pode-se averiguar a noção de “mundo” em Heidegger, segundo a interpretação de Ernildo Stein:

(...) nosso mundo é nossa versão dele. (...) “Mundo” passa a ser um existencial, um elemento fundamental na estrutura do estar-aí: “mundo” se articula no horizonte da compreensão; “mundo” que pode ser pensado, entendido, deve estar no horizonte do sentido.<sup>92</sup>

É esta clareza analítica que está ausente em Lima. Mas esta deficiência (didática e que afeta o nível cognitivo) não retira a importância da obra em estudo, principalmente o capítulo 4 (“Representação e *mimesis*”). Aqui, Lima identifica em diversos autores (por exemplo, Blanchot) esta nova aparição da *mimesis*. Segundo Blanchot, em Mallarmé temos que apartar a “palavra poética” da

---

<sup>90</sup> Ibid., p. 176.

<sup>91</sup> Ibid., p. 177.

<sup>92</sup> Stein, 2008, p. 23.

“palavra bruta”. A novidade é que a “palavra poética” não remete mais à “realidade e à representação”. Na “palavra poética” encontra-se a “palavra essencial, [que] substitui realidade e representação pelo alusivo”.<sup>93</sup> Então a *mimesis* no novo paradigma realiza a transformação da noção de representação. Isto explica a recorrência do termo *Darstellung* em Lima. Que nova significação adquire este termo alemão? No interessante artigo de Jeanne-Marie Gagnebin (“Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”) há um estudo do termo *Darstellung* em Benjamin. Na tradução deste termo (alemão), a autora – amparando-se no pensamento de Benjamin – propõe “apresentação” ou “exposição”. Isto ocorre porque se procura na “exposição” (ou “apresentação”) um valor retórico e heurístico. Aqui já temos uma abordagem filosófica e que se ampara na relação de conhecimento em torno da verdade: procura-se uma “aproximação contemplativa da verdade”.<sup>94</sup> Neste caso, elimina-se a ideia de uma verdade que existe para além da linguagem; ela se encontra, nesta visão, em sua exposição:

“Exposição da verdade” significa, de um lado, que a filosofia tem por tarefa expor, mostrar, apresentar a verdade, mas significa também, do outro lado, que a verdade só pode existir enquanto se expõe, se apresenta, se mostra a si mesma.<sup>95</sup>

Assim, a própria “insuficiência da linguagem” é um elemento no ato de expor a verdade; a linguagem não produz mais um efeito de verdade (um ser absoluto que se deixa ver, fora da linguagem); agora, a verdade realiza-se pela “auto-exposição nas artes e na linguagem”. Método que está próximo ao erro, aos desvios; não mais o método ao estilo cartesiano que se propõe “um caminho para obter o objeto a

---

<sup>93</sup> Lima, 2014, p. 178.

<sup>94</sup> Gagnebin, 1993, p. 185.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 187.

possuir”. Neste ponto, Gagnebin recupera a leitura particular que Benjamin faz de *O banquete*, de Platão. Verdade que para se tornar verdadeira, necessita da beleza. Verdade que não pode ser uma “abstração inteligível”; ela só se realiza na “exposição e apresentação de si através da beleza”:

(...) a linguagem filosófica sabe de suas deficiências, mas, simultaneamente, descobre sua força; ao rastrear incansavelmente os diversos caminhos e descaminhos da exposição da verdade, a filosofia desenha as figuras conceituais possíveis nas quais a verdade se dá a ver e a entender – como a arte o faz na figuração sensível.<sup>96</sup>

Dessa forma, são figuras linguísticas (filosofia e arte) que fazem com que a “verdade” se realize. “Verdade” imanente ao sensível e temporalmente afetada no ato de sua exposição. Autonomização da arte ao aprofundar a reflexão sobre a representação. Com a *poiesis* liberta, a própria relação da arte com o espectador se transforma:

(...) a linguagem da ficção moderna liberou o vazio interno à palavra ao desestabilizar a interpretação, i. e., ao negar que os textos [tenham] um sentido unívoco, o que já é consequência da negação da representação realista, por sua vez fundada na noção de fatos puros, depurados por uma linguagem transparente.<sup>97</sup>

Passagem importante, pois mostra a nova tradução de *Darstellung*; agora, a “realidade” deve ser pensada no próprio meio artístico. Por isso a indicação de Lima sobre a desestabilização da interpretação. O que se entende por “realidade” é problematizada no meio específico (artístico) e através da *mimesis*. Esta última, como conceito estético, pensa a realidade em uma “indagação permanente” (na expressão de Lima).

No novo paradigma mimético o que está em causa é o denominado realismo ingênuo. A linguagem não é mais compreendida como um meio

---

<sup>96</sup> Ibid., p. 190.

<sup>97</sup> Lima, 2014, p. 181.

transparente. Nos casos-limite – como, por exemplo, o Holocausto –, como figurar este horror? Eis a saída proposta por Lima:

Em vez de compreensão, faz-se indispensável figura-lo em sua plena materialidade, abstraí-lo de tudo que possa abrandar e induzir à satisfação do compensatório. Distanciá-lo da catarse culinária. Pôr-se no limite do quase intolerável. Se, para se mover em estado de constante frenesi, a sociedade de consumo precisa se conceber e atuar como uma “sociedade de festa”, cabe aos que se lhe opõem, e não têm meios e modos de lutar mais frontalmente, acentuar seu barbarismo intrínseco.<sup>98</sup>

Ao se afastar do culinário (sociedade de consumo), a obra deve produzir (*Darstellung*) cenas que sejam equivalentes a uma “produção de um novo objeto”. Complexo sensitivo que está imanente neste “novo objeto”, projetado nos “restos ou parcelas de cena real”. Autonomização da arte que realiza um “distanciamento do Eu” e, com isso, cria um novo horizonte na relação com o horror, “ao mesmo tempo, interno e externo”. A arte neste novo paradigma mimético apresenta uma “representação-efeito” que não requer a “centralidade expressiva” de uma “interpretação correta”. É nesse sentido que a arte contemporânea (através da potencialidade produtiva) realiza um “descolamento”:

(...) a representação que ela suscitará manterá seu caráter produtivo, portanto potencialmente divergente. Não é que qualquer representação seja válida por ser um efeito. Mas tampouco qualquer produção é válida porque é criação.<sup>99</sup>

Percebe-se que Lima nos expõe uma reflexão que, ao que tudo indica, assemelha-se à noção de logicidade (da obra de arte) em Adorno. Atentar-se para o fato de que a arte criou um pensar reflexivo (próprio) sobre a sociedade e esta conquista passa, necessariamente, pela dualidade dos termos *Darstellung/Vorstellung*. Lima se refere a um “lugar

---

<sup>98</sup> Ibid., p. 191.

<sup>99</sup> Ibid., p. 199.

crítico” a que nos conduz a arte. Neste caso, *Darstellung* apresenta a primazia sobre *Vorstellung*. Esta última não se esgota no efeito que provoca no sujeito, mas “que se processa em resposta à *Darstellung* que a obra efetuou”.<sup>100</sup> Em síntese, a *Vorstellung* é a (nova) representação que produziu a *Darstellung*.

*Poiesis* que se transforma na capacidade reflexiva da arte. Ela deslocou o “sujeito passivo” na medida em que impede a “identificação com um mero recolhimento reconhecedor”, na expressão de Lima. O impacto da *mimesis* provoca a “possibilidade de uma nova posição do sujeito”, uma “saída de si” com um “pensamento que se ponha na fronteira”.<sup>101</sup> Em nosso entendimento o sujeito fraturado de Lima pode corresponder ao sujeito estético que perseguimos nesta obra. A arte cria uma “posição do sujeito” através dos conceitos *Darstellung/Vorstellung*; a própria presença (ou posição) do sujeito passa a ser “móvel” e “se mostra exatamente pela posição que assume”.

Como defendemos no Capítulo 2, foi Nietzsche o pensador que realizou a virada mimética da modernidade. Por isso, à luz das importantes reflexões de Lima sobre a *mimesis*, citaremos uma passagem de Anna Cavalcanti que esclarece nossa ideia. Em seu texto, a autora estuda o princípio dionisíaco em Nietzsche; em determinado momento, comenta:

Cada experiência do jogo dionisíaco abre novas possibilidades de existência, ela produz um descentramento do indivíduo, no qual pode ocorrer um questionamento das convicções e crenças consolidadas.<sup>102</sup>

Observar que já está em Nietzsche aquilo que Lima indica para o novo paradigma (produtivo) da *mimesis*. O “deslocar” de Lima que atinge

---

<sup>100</sup> Ibid., p. 204, 205.

<sup>101</sup> Ibid., p. 205.

<sup>102</sup> Anna H. Cavalcanti. “Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche”. In: Feitosa; Barranechea; Pinheiro, 2006, p. 59.

o sujeito submisso (passivo), também está no pensamento nietzschiano. Nas palavras de Anna Cavalcanti, ocorre um “descentramento do indivíduo”. A “posição crítica” a que propõe Lima (para o sujeito fraturado) em Anna Cavalcanti surge como a capacidade de “questionamento das convicções e crenças consolidadas”.

Logo na Introdução, havíamos adiantado a ideia do sujeito estético através de algumas passagens de Vincent Van Gogh. O pintor é um bom exemplo de como a arte (em seu caso, a pintura) contribui para formar uma sensibilidade humanizada. Em suas cartas, Van Gogh deixa sua sensibilidade aflorar. Não se trata nem da beleza artística, muito menos da natural; são cenas do cotidiano que o artista flagra em sua beleza: “Quando esta tarde cheguei à choupana, encontrei as pessoas comendo à luz da janelinha ao invés de estarem à mesa sob a luz do candeeiro. Era espantosamente belo”.<sup>103</sup> Observar que a cena é bela pelo fato de que, através da janela, a luz natural adentra no recinto. Aqui, o sujeito estético possui a capacidade de presenciar tamanha beleza em uma cena trivial. Em Van Gogh a arte está emaranhada ao cotidiano; arte e beleza (figuras, cenas) da vida concreta se relacionam em uma interessante interação:

Todos os meus pensamentos atualmente estão cheios de Rembrandt e de Frans Hals, não porque eu veja muitos de seus quadros, mas porque eu vejo no povo daqui muitos tipos que me fazem pensar naquela época.<sup>104</sup>

Aqui, as pinturas de Rembrandt e Frans Hals auxiliam como mediação para promover a atenção artística. Van Gogh não diz que essas figuras populares são belas, mas que seus tipos remetem a outra época; o passado foi resgatado através de Rembrandt e Frans Hals. Mas o sentido inverso também ocorre, ou seja, o mundo da arte faz com que o

---

<sup>103</sup> Van Gogh, 1986, p. 101.

<sup>104</sup> Ibid., p. 131.

sujeito estético humanize a vida concreta.<sup>105</sup> Este detalhe é importante, pois no sujeito estético a arte não se encontra apartada da vida social. No exemplo de Van Gogh, a sensibilidade se aprofunda pois há uma intenção de apreender cenas do cotidiano que sirvam de modelos para suas pinturas. Em um passeio, ele comenta: “(...) vi coisas bem bonitas – uma ruína de abadia numa colina cheia de azevinhos, de pinheiros, de oliveiras cinza”.<sup>106</sup> Cena que, provavelmente, um indivíduo não atingido pelo esteticismo, iria julgar como uma visão comum. Isto mostra que o sujeito estético adquire uma sensibilidade capaz de aflorar o humanismo artístico. Ver, por exemplo, o flagrante do trabalho do pintor. Ele pinta um “pomar de ameixeiras em flor”; a cena natural (para ele) já é bela. Mas no transcorrer do trabalho, começa a “soprar um vento formidável”; isto provocou um “efeito” que surpreende o pintor, sem contar “o sol, que fazia resplandecerem todas as florezinhas brancas”.<sup>107</sup> Então, as ameixeiras em flor, somadas com o vento repentino e o sol, compõem uma bela cena natural. Por isso Van Gogh pode ser indicado como exemplo de um ser social que formou o sujeito estético.

Ao elegermos como objeto de estudo o sujeito estético, diversos temas da ordem artística se esclarecem. Isto é válido no caso especial do estudo de Arthur Danto sobre a beleza. O tema é pensado por ele através da “revolução artística” dos anos 1960, especialmente a Pop Art. A obra de arte estudada é o *Brillo Box*, de Andy Warhol: trata-se de uma embalagem comercial transportada para o mundo da arte. Essa “revolução artística” dos anos 1960 não deixou de inquietar o filósofo da arte. Conceitos que pareciam bem definidos, repentinamente se

---

<sup>105</sup> Ver esta passagem em Van Gogh: “Que eu lhe diga antes, para melhor explicar meu pensamento, que as mais belas cabeças de Madalena ou de Mater Dolorosa em prantos sempre me fazem pensar nas lágrimas de uma jovem donzela que tivesse, por exemplo, uma ferida, ou qualquer outra “miseriazinha da vida” ” (Ibid., p. 134).

<sup>106</sup> Ibid., p. 143.

<sup>107</sup> Ibid., p. 151.

evaporam, conduzindo o pensador à seguinte reflexão: “(...) o conceito de arte estava começando a se tornar mais flexível, (...)”.<sup>108</sup>

A grande questão que envolve a Pop Art é que se produz como obras culturais “objetos comuns da vida cotidiana”; com isso, a estética é eliminada como objetivo do artista. Pelas palavras de Danto, nos trabalhos artísticos (as “caixas” de Warhol) diversas caixas de supermercados (utilizadas como embalagens) são objetos de arte. Sabe-se que essas mesmas caixas (para utilidade prática) haviam sido elaboradas por um *design* comercial. Isto trazia uma enorme novidade, já que caía por terra a “ideia de beleza”, predominante na longa tradição do pensamento sobre a arte. Com a Pop Art não se almeja mais a beleza. Em uma primeira hipótese, Danto comenta que o artista ao invés de objetivar a beleza, busca a dissonância. Mas mesmo nesta primeira ideia, algo ainda permanece obscuro. Abertura no pensar do filósofo que o obriga a abandonar a predominância da beleza na definição da obra de arte; agora, sabe-se que “a beleza é apenas uma dentro de um imenso espectro de qualidades estéticas (...)”.<sup>109</sup>

Este estudo empreendido por Arthur Danto em *O abuso da beleza* comprova que o novo paradigma da arte está em andamento e “perturba” os antigos princípios sobre a arte. No exemplo particular sobre a beleza, a constatação de Danto é que “a beleza em si mesma não é mais o modulador decisivo que foi algum dia”.<sup>110</sup> É como se o modernismo artístico descobrisse que “a beleza não é e não pode ser parte da essência da arte”.<sup>111</sup> O grande problema de Danto é sua concepção sobre a arte que implica no objeto em si; ele não transpõe esses limites. Em poucos momentos Danto se dirige à vida mais ampla:

---

<sup>108</sup> Danto, 2023, p. XII.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 138.

neste caso, denomina de “pragmática” essa face externa da arte.<sup>112</sup> A obsessão em definir a arte amarra Danto (ou impede que vê seus efeitos na formação do sujeito estético) a alguns princípios do mundo artístico. Quando – em poucos momentos – há o “contexto da vida”, isto se torna algo problemático para ele, já que como saberemos se no futuro “a beleza desempenhará seus papéis”. É desta forma que ao rejeitar o idealismo artístico, Danto consequentemente parece não compartilhar do humanismo; despreza uma face importante da arte.

---

<sup>112</sup> “O “embelezamento” é claramente pragmático: tem a intenção de fazer os espectadores sentirem maior atração por algo do que eles sentiriam sem o benefício dos embelezadores. E isso explica, é claro, por que o embelezamento é considerado equivalente à falsificação” (Ibid., p. 139).



# 5

## PENSAR BECKETT

*Talvez o futuro pertença aos homens desclassificados.*<sup>1</sup>

C. Baudelaire

Ao que tudo indica há uma continuidade entre Franz Kafka e Samuel Beckett.<sup>2</sup> Tudo se inicia pelo estranhamento que esta forma de literatura (nos dois escritores) provoca no leitor. A genealogia de Beckett, assim, precisa ser reconstruída levando em consideração os investimentos literários. Se separarmos nosso objeto (o artista), encontraríamos dois mundos: o primeiro, seu campo artístico específico; já o segundo, o momento social e histórico. A grande questão é que no modernismo literário este mundo externo torna-se problemático. Mesmo as reflexões (sobre a estética) de Beckett em *Disjecta* não esgotam o que o artista alcança em seus romances e peças teatrais.

Kafka e Beckett iluminam um mundo que a própria vida social deixa na penumbra. Personagens excluídos, mas não ao estilo de pessoas que se “recuperam”, encontram uma saída. Isto explica a rejeição por parte de algumas correntes de pensamento – como o marxismo clássico – ante esta forma de literatura. Em Kafka, as personagens estão impregnadas de um peso social tamanho que este último atinge até o fundo de sua subjetividade. Na linguagem marxista, a reificação transformou as pessoas em meio para um fim estranho à dimensão humana. Eis então a genealogia de Beckett que nos remete a um tipo de literatura que se dirige até às profundezas da vida social, no sentido da exclusão. Uma literatura que ousa levar ao protagonismo “seres

---

<sup>1</sup> Apud Troyat, 1995, p. 142.

<sup>2</sup> Observar que além desta linhagem (entre Kafka e Beckett), Thais Manzano inclui Dostoiévski: “Seus [Dostoiévski] personagens antecipam a aspiração à desumanização, desejando tornar-se insetos, como o homem do subsolo e o Ippolit de *O idiota*, renunciando Kafka e toda uma vertente literária que iria até Samuel Beckett” (Manzano, 2020, p. 18)

insignificantes”. Aqui, deve-se pensar em duas palavras que acabamos de indicar: mostrar e insignificante. O “mostrar” é a própria problemática desta arte modernista. Aqui, o artista pensa na forma mais adequada de se realizar o ato estético, mesmo sabendo que nesta problemática há dois fundamentos. O primeiro seria o humanismo expansivo; o segundo, o perigo de se explorar o objeto. Já em relação aos indivíduos insignificantes, deve-se entender que a arte compartilha de destinos “danificados” de vida. Como enfatiza Rancière, são estados estéticos que auxiliam na “formação de uma humanidade específica”.<sup>3</sup>

Se em Kafka já era difícil visualizar uma mensagem em sua literatura, em Beckett esta dificuldade se aprofunda ainda mais na medida em que o modernismo abandona a universalidade (a visão geral da sociedade). Em Kafka ainda há esta universalidade (o castelo, o sistema judiciário) que dá significado ao particular; em Beckett este universal desaparece da paisagem cultural. São cenas particulares que não encontram mais significado em um contexto maior. Eis o desafio dos modernistas - Yeats, Joyce, Pound, além de Beckett - diante das figuras literárias. Alguns até poderiam afirmar que o sistema (universal) está imanente no particular: mas esta ideia é questionável. O que está sendo problematizado no modernismo literário é esta representação convertida em universal. Para efeito de comparação, basta recorrer a Honoré de Balzac na qual fica evidente este universal. É sua intenção fazer aparecer esta universalidade, pois as personagens encontram significado em paisagens sociais expandidas: Paris, as províncias, os bairros populares. Thais Manzano em *O romance na modernidade* acentuou esta característica da modernidade literária. Ao comentar sobre *A taça de ouro*, de Henry James, afirma que nesse “romance intimista, psicológico, com enormes monólogos interiores, (...) a realidade à volta permanece ignorada”.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Rancière, 2009a, p.34.

<sup>4</sup> Manzano, 2020, p. 29, 30.

Além dessas cenas particulares desvinculadas de um significante maior é necessário compreender Beckett como um artista que apresenta um humanismo às avessas. Seus personagens são aquilo que não poderiam ser em um mundo humanizado.<sup>5</sup> Assim, a arte não abandona o humanismo mimético com o risco de compartilhar da heteronomia social.

Outro elemento importante em Beckett é a riqueza de imagens que se transforma em um verdadeiro pensar estético.<sup>6</sup> Aqui, empreenderemos uma interpretação livre dessas imagens que o artista nos apresenta. De início, pode-se classificar diversas imagens da marginalidade. Em *Disjecta* nos deparamos com algumas dessas figuras: “A cada um sua sarjeta”.<sup>7</sup> Somos seres que dependemos da cultura para uma vida feliz. Mas a rua se transforma em um espaço social para os indivíduos desempregados, sem família. Beckett quer mostrar que a condição de rua é um limite, entre outros limites.<sup>8</sup> Marginalidade que se transforma no próprio conceito estético em Beckett. Não há nele um tom negativo ou crítico: na marginalidade há sofrimentos e, até, alegrias. Daí o “lívido prazer da marginalidade”.<sup>9</sup> Fica evidente que a marginalidade assinala uma espécie de liberdade; indivíduos deslocados e marginais. Mas a questão se transforma assim: eles anseiam uma vida convencional? Eis uma questão difícil, pois experimentar a liberdade marginal é algo marcante, embora lamentável. Os marxistas comentam

---

<sup>5</sup> “A análise do que um homem não é pode conduzir a uma compreensão do que ele é, mas somente sob a condição de que a distinção seja observada” (Beckett, 2022a, p. 110).

<sup>6</sup> Ao nos referirmos a um “pensar estético”, podemos nos amparar em Adorno e Danto. No exemplo específico deste último, há a noção de “beleza interna” que “não requer tais suposições metafísicas. Ela serve para ilustrar uma modalidade na qual o sentimento está relacionado com os pensamentos que motivam obras de arte” (Danto, 2023, p. 118).

<sup>7</sup> Beckett, 2022a, p. 58.

<sup>8</sup> Em *Murphy* o poeta Ticklepenny encontra emprego na Mansão Madalena de Misericórdia Mental. Beckett nos apresenta uma pequena cena desta instituição. As palavras são de Ticklepenny: “Me sento sobre aqueles que não querem comer, forçando suas mandíbulas com um afastador metálico, empurrando a língua com uma espátula de aço até a última gota de lavagem. Percorro os quartos armado de balde e esfregão, eu ....” (Beckett, 2022c, p. 81).

<sup>9</sup> Beckett, 2022a, p. 97.

que no capitalismo a coação é estrutural, ou seja, em um regime de liberdade o ser humano é obrigado a se transformar em mercadoria. Em Beckett há a “violência da necessidade”.<sup>10</sup> Ela não exime a sociedade, mas amplia o fato causal da coação. Por isso não há uma indicação direta (nas obras de Beckett) da culpabilidade social, como nos casos do romantismo ou realismo. Esse vazio necessita ser preenchido pelo leitor, com o devido cuidado. O que a obra realiza é uma espécie de humanismo ao figurar, de forma existencial, este mundo da personagem. Em um poema – *Gaitados* – Beckett escreve: “A cada dia cativo/da ânsia de estar vivo/só um pouco compungido/por um dia ter nascido”.<sup>11</sup> Temos que se agarrar à vida, por isso a “ânsia”. Não um existencialismo pessimista que se encaminha para a morte, mas otimista que compartilha da vivacidade de pequenas coisas, de instantes que parecem não visualizar o futuro. Contudo nos deparamos com os descaminhos da vida social que provoca arrependimento, “só um pouco”. Por que ter nascido para sofrer? Por isso o leve arrependimento.

### **Os heróis beckettianos: quatro romances**

Há em torno do modelo romanesco um tipo literário que sustenta o modelo do devir, pois ele se ampara na exemplaridade. O que denominamos de herói é esse tipo que se destaca dos seres humanos ordinários. No mundo antigo, visualizamos diversos tipos como Aquiles, Ulisses, Édipo, Antígona, entre outros. Eles correspondem a modelos de comportamento que expressam a variedade do *éthos*.

No exemplo de Homero, o grego apreciador de sua apopeia se maravilha da Idade dos Heróis. Como enfatiza Moses Finley, na *Ilíada* “as intervenções dos deuses têm o caráter de milagres de ordem menor, mas nem mesmo Aquiles possui poderes mágicos, muito embora a sua

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 193.

<sup>11</sup> Beckett, 2022b, p. 219.

divina mãe Tétis vele por ele constantemente”.<sup>12</sup> Esses heróis homéricos se caracterizam segundo um modelo aristocrático de um período palaciano; isto quer dizer que a *pólis* dessa época é compreendida como um “local fortificado”, segundo a expressão de Finley. Próximos aos deuses, os heróis compartilham desta área mediana entre os seres humanos mortais e os deuses.

Se os heróis expressam modelos (positivos), isto quer dizer que se pode encontrar uma variedade de figuras. Aquiles indica o furor guerreiro, o homem de honra; Ulisses se destaca pela astúcia, sempre em favor de seu grupo social. Édipo é o herói de Tebas que ao descobrir que ele mesmo é a causa dos infortúnios da Cidade, resolve se punir para salvar a comunidade. Antígona com sua *parresia* (fala franca) é a mulher corajosa que resolve enfrentar o poder político (Creonte) para dar uma sepultura digna ao irmão: eis alguns modelos humanos exemplares.

Esse é um pequeno exemplo de como a obra de arte se ampara (ou produz) seus modelos de heroicidade. A questão que nos interessa reside no seguinte ponto: como esses modelos se transformam através da história? Este questionamento não implica em dizer que no transcorrer do tempo o modelo de exemplaridade se dissolve; ao se tornar mais complexo o herói cria um efeito de estranhamento, fazendo-nos pensar que ele não mais existe. É que a ausência da heroicidade afeta a própria estrutura da obra literária. Não é um problema do referente, na qual visualizamos o *exemplum* na vida cotidiana: é a própria intriga (e seu ritmo, sentido) que é afetada. Observar que essa estrutura narrativa não é algo exclusivo ao modelo ficcional; ela está presente, também, no discurso historiográfico. Quando Paul Ricoeur pensa a qualidade do conhecimento histórico, comenta que “a coerência narrativa confere legibilidade” a esta forma de saber. Observar como a História (como ciência) depende da narratividade para se produzir algo legível,

---

<sup>12</sup> Finley, 1982, p. 30, 31.

plausível. Mas ao mesmo tempo a própria natureza da narrativa tende a “excluir como exterior ao texto, como pressuposto extralinguístico ilegítimo, o momento referencial da narração”.<sup>13</sup> Paradoxo em torno da narrativa, pois na História ela é necessária e, ao mesmo tempo, apaga (silencia) o referente (a história concreta). Por isso a importância (na História) das constantes retificações: no fundo, trata-se de remover (ou modificar) o momento poético intrínseco ao ato narrativo. Um dos efeitos benéficos da “virada linguística” associada ao campo da História é que agora os historiadores (e pensadores da História) reconhecem o “estatuto narrativo da História”, na expressão de Ricoeur.

É desta forma que mesmo a História (a ciência) não está isenta do modelo exemplar. A narrativa prepara através da intriga o surgimento do acontecimento. Nela há personagens com funções semelhantes ao romance. Ricoeur comenta que em Braudel, o Mediterrâneo é “quase-personagem da quase-intriga da ascensão e do declínio do que foi “nosso mar” na época de Felipe II”.<sup>14</sup> O que se denomina de narrativização corresponde a um grau de inteligibilidade que integra (Ricoeur comenta da “síntese”) aspectos heterogêneos da vida social.

Por isso ao se estudar as obras da modernidade literária não podemos abandonar o tema da heroicidade; deve-se, contudo, enxergar o herói em tipos que não estamos habituados como, por exemplo, em pessoas comuns, mas que se destacam com um *éthos* especial. É bem provável que esta seja uma das características do romance na modernidade, assim como enfatiza Thaís Manzano.<sup>15</sup> Essa característica da modernidade literária ocorre nos romances de Samuel Beckett; neles

---

<sup>13</sup> Ricoeur, 2007, p. 250.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>15</sup> “Como os escritores modernistas, Woolf valeu-se do desenvolvimento da ciência e da psicologia para revolucionar a construção dos personagens, apresentando-os como fragmentos, como esboços inacabados, recusando a tradição realista, que acreditava numa inteireza psicológica dos seres” (Manzano, 2020, p. 61).

há modelos de heroicidade ímpares, incomuns. Em *Murphy* isto surge (como primeira face) na medida em que o herói desafia a ética (do trabalho) convencional. Ele se sente feliz em sua cadeira:

Estava sentado em sua cadeira desta maneira porque era um prazer imenso! Primeiro, dava prazer ao corpo, apaziguava seu corpo. Depois, libertava-o em seu espírito. Pois só quando o corpo estava apaziguado, ele podia começar a viver no espírito, tal como descrito na seção seis. E a vida que levava no espírito lhe dava prazer, um prazer tamanho que prazer não era mais a palavra certa.<sup>16</sup>

O narrador comenta que ele experimenta um “prazer imenso” na cadeira; o prazer maior está na paz de espírito que sente nesta posição. Murphy está em volta de uma problemática médica; logo no início do romance sabe-se que ele foi discípulo de Neary, um tipo de faquir com o poder sobre o corpo. Outro detalhe inicial do romance é o clima amoroso; Murphy está enamorado de Celia, mas é um tipo de amor dividido: “A parte de si que odiava ansiava por Celia, a parte de si que amava, se arrepiava toda, só de lembrar dela”.<sup>17</sup> Nas personagens há esta espécie de amor dividido, não correspondido; mas ante os desencontros mais profundos, o amor entre Celia e Murphy assemelha-se ao mais verdadeiro. Nas palavras do narrador: “Celia amava Murphy, Murphy amava Celia, era um exemplo eloquente de amor correspondido”.<sup>18</sup>

Na obra, Murphy surge de forma mais incisiva na parte final. Após os apelos de Celia, ele resolve procurar um emprego.<sup>19</sup> Apesar de alguns insucessos ele tem êxito, através do amigo Ticklepenny: um emprego em uma instituição para alienados (Mansão Madalena de Misericórdia

---

<sup>16</sup> Beckett, 2022c, p. 12.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>19</sup> Nas palavras de Celia: “Pode sair desta cama, arrumar-se direito e ganhar as ruas em busca de emprego” (*Ibid.*, p. 42).

Mental – MMMM). Pela descrição do amigo, Murphy logo tem a consciência da dificuldade da tarefa:

Me sento sobre aqueles que não querem comer – disse Ticklepenny –, forçando suas mandíbulas com um afastador metálico, empurrando a língua com uma espátula de aço, até a última gota da lavagem. Percorro os quartos armado de balde e esfregão, eu (...) não aguento mais (...), estou ficando louco.<sup>20</sup>

De forma vagarosa, o narrador nos mostra o “mundo” de Murphy; ele não é um tipo comum. O herói possui a paz de espírito, como nas palavras do narrador: “Nessas duas zonas de seu mundo privado, Murphy sentia-se soberano e livre, (...)”.<sup>21</sup> A palavra correta que expressa essa paz interior é “beatitude”: deitar-se de costas no Hyde Park ou andar em “modelos novos, de seis rodas, no momento de pico do trânsito”. Temos em Murphy, portanto, um ser social que o capitalismo não conseguiu formar, induzir. Sua singularidade chama a atenção por ser uma pessoa incomum. Isto é evidenciado no *éthos* singular de Murphy, na medida em que inicia os trabalhos na MMMM: neste momento transparece seu heroísmo. No conselho de Bim Clinch evidencia-se a relação entre a instituição e a personagem: “Você não é pago para se interessar pelos doentes, mas para ir buscar isto e aquilo, levar-lhes isto e aquilo, limpar a sujeira que deixam ao passar”.<sup>22</sup>

Com o transcorrer dos dias na instituição, Murphy é elogiado “por sua habilidade em lidar com os pacientes”. No romance fica evidente a relação “fria” da ciência médica para com os pacientes.<sup>23</sup> Já na concepção de Murphy, pela primeira vez na vida sente que “encontrara os seus”. Um mundo externo (o “grande mundo”) que Murphy rejeita; mas naquele

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 81.

<sup>21</sup> Ibid., p. 101.

<sup>22</sup> Ibid., p. 139.

<sup>23</sup> Com as pesquisas de Michel Foucault, sabe-se das relações de poder que essas “ciências” estão impregnadas.

hospital ele se sente “animado por todas essas vidas refugiadas em seu espírito, (...)”.<sup>24</sup> A empatia de Murphy para com os pacientes provém de uma sintonia entre esses dois mundos: dos “alienados” e o “pequeno mundo” do herói. É nessa relação de Murphy com os pacientes que transparece o humanismo, já que ele ensaia uma prática heterodoxa em relação ao *status quo* científico. É dessa forma que nesses primeiro romances de Beckett já se presencia uma particularidade de sua perspectiva estética: o afloramento de singularidades (de perfil de vida humana) que o senso comum entende como estranhas. No exemplo de *Murphy*, há este contraste entre a instituição psiquiátrica e um funcionário com um profundo humanismo:

E a MMMM guarda lembrança até hoje de Murphy, uma lembrança feita de piedade, derrisão, desprezo e um toque de terror, como o enfermeiro que mergulhou na loucura, o estandarte desfraldado no mastro. O que não lhe traz nenhum consolo. Ele já não precisa disso.<sup>25</sup>

Acima temos um bom exemplo da forma como as autoridades compreendem a prática de Murphy. É a literatura que constrói algo de valioso na personagem; mas no mundo social em si (representado na obra) não há este reconhecimento ante a uma figura estranha que comporta tal estilo de humanidade.<sup>26</sup>

Após *Murphy*, Beckett se aventura em seu segundo romance, *Watt*.<sup>27</sup> O herói é um simples empregado doméstico que no início do romance aparece dirigindo-se para o local de trabalho. Dois personagens (Tetty e

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 155.

<sup>25</sup> Ibid., p. 210.

<sup>26</sup> Ver, particularmente, a cena da despedida de Murphy. Uma morte que mostra a face insignificante da personagem para a sociedade. O “velório” se transcorre em um pub: “Na hora de fechar, o corpo, o espírito e a alma de Murphy estavam livremente distribuídos pelo chão do pub; e, antes que a aurora viesse outra vez acinzentar a terra, havia sido varrido fora [suas cinzas], com a areia, a cerveja, as bitucas, os copos, os fósforos, o cuspe e o vômito” (Ibid., p. 2310)

<sup>27</sup> Murphy foi escrito nos anos de 1935 e 1936; já *Watt* é de 1938. Há controvérsias sobre outro romance desta época: *Dream of fair to middling woman*.

o Sr. Hackett) presenciaram esta estranha criatura com sua mala. No comentário do Sr. Hackett já se sabe da singularidade de Watt: “Aqui não há nada minimamente fora do comum, que eu possa notar, e, no entanto, ardo de curiosidade, e de admiração”.<sup>28</sup> Watt é uma personagem que representa um ser social despossuído; sem lar ou família, ele vaga de emprego em emprego.<sup>29</sup> Para quem conhece Watt, ele é uma “criatura doce”; essa visão é importante já que mostra a forma como Beckett constrói seus personagens. Como ressalta uma voz, Watt é “sincero, amável e, às vezes, um pouco estranho”. Da parte do narrador, sabe-se da “qualidade excepcional” dessa personagem que surge logo no início do romance. Na rua ele é atingido por uma pedra, arremessada de propósito por um indivíduo. Em seguida, o narrador comenta que nada abriria “espaço em seu espírito para o ressentimento”.<sup>30</sup> Cena que iria agradar a um autêntico estóico.<sup>31</sup>

O herói irá trabalhar na residência do Sr. Knott, um patrão que não aparece na obra, com exceção de uma passagem que, ao que tudo indica, é sua apreciação sobre Watt. Uma passagem na qual presenciamos o estilo beckettiano: poético. Ele contrasta o destino de Watt com a beleza do instante: “Longos dias azulados, para a cabeça, para os flancos e caminhos estreitos para os pés, e toda a luminosidade para tocar e colher”.<sup>32</sup> Não seria correto reconhecer Beckett nesta voz, um narrador que ilumina uma passagem de Watt que se denomina de “caminho”. Ante

---

<sup>28</sup> Beckett, 2022d, p. 22.

<sup>29</sup> Nas palavras da personagem Sr. Nixon: “Quanto a onde pode ser encontrado, pode-se encontrá-lo nas ruas, andando por aí. Mas não é visto com frequência” (Ibid., p. 29).

<sup>30</sup> Ibid., p. 40.

<sup>31</sup> Observar o comentário de Ryan Holiday e Stephen Hanselman sobre Epicteto. Os autores enfatizam que este último “precisava olhar para o mundo do jeito certo” (2021, p. 319). O que nos incomoda não são as coisas, mas “nosso julgamento a respeito delas”. Para Epicteto, era possível viver sem ser “ofendido ou frustrado”. Os autores citam o filósofo estóico (um ex-escravo): “Se alguém consegue provocá-lo, perceba que a sua mente é cúmplice dessa provocação. Por isso, é essencial que não respondamos impulsivamente às sensações; pare um pouco antes de reagir e será mais fácil manter o controle” (Apud Holiday; Hanselman, 2021, p. 319).

<sup>32</sup> Ibid., p. 47.

o sistema capitalista, ele afirma que Watt “não conhece a propriedade”. Watt não é um indivíduo amargurado, ressentido; ele tem o “duradouro prazer de ser ele mesmo, (...)”.<sup>33</sup>

Como se verifica o herói é uma pessoa singular que trabalha em uma residência especial, até estranha.<sup>34</sup> Nessa atmosfera kafkiana, Watt irá dormir no térreo e será responsável pela manutenção da sala de jantar. O narrador nos mostra as atividades da residência, os outros empregados, inclusive o Sr. Graves que não dorme no local. No romance é bem provável que o leitor sinta a dificuldade ao caracterizar o estilo de Watt. A maneira como concebe o mundo é singular e, portanto, deve haver um cuidado em sua interpretação.

Watt não é um racionalista; o narrador nos confidencia que ele “desde os catorze, quinze anos, (...) vivera, miseravelmente por certo, em meio a valores de face toda sua vida adulta, valores de face ao menos para ele”.<sup>35</sup> Uma ausência de curiosidade? A crença na primeira impressão? Aqui já temos a particularidade de sua educação: ele se recorda de poucas passagens de sua infância. Isso explica a afirmação do narrador sobre a especificidade de seu caráter: obscuro na comunicação, rapidez na elocução e sintaxe excêntrica. Beckett, dessa forma, elabora uma personagem especial.

Há na concepção de Watt uma dimensão pragmática. Uma ideia (que o narrador denomina de “hipótese”) só se sustenta na medida em que é eficaz para manter a “paz de espírito”. Contudo, a ideia que estava em “descanso”, por uma série de motivos, pode voltar a ter vivacidade e substituir a ideia presente (“cuja utilidade tivesse chegado ao fim”). Esse fato das ideias (de uma recordação) atinge o narrador que se ampara nas recordações de Watt. Dessa forma o que lemos sobre a vida de Watt não

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 49.

<sup>34</sup> Alguns intérpretes da obra chegam até a comparar a residência do Sr. Knott com o castelo, de Kafka.

<sup>35</sup> Ibid., p. 83.

deve ser compreendido no âmbito do realismo: como o narrador deixa explícito, muitas coisas (narradas), de fato, não ocorreram. Esse pragmatismo linguístico é uma das características da condição pós-moderna. Ver, especialmente, os comentários de Lyotard sobre o tema. Ao se combater o “discurso metafísico”, o “critério de desempenho” assume importância nos “jogadores”:

Coloca em plena luz as funções pragmáticas do saber na medida em que elas pareçam se dispor sob o critério de eficiência: pragmática da argumentação, da administração da prova, da transmissão do conhecimento, da aprendizagem por imaginação.<sup>36</sup>

Watt apresenta um perfil filosófico; ele não teve uma formação societária comum. Ou seja, em seu processo educativo a nomeação (das coisas) não se fixou; portanto, houve algum “problema” no transcurso de sua formação intersubjetiva. Entre as palavras e as coisas há um espaço, um hiato que perturba a representação. O narrador nos oferece um exemplo na nomeação de um pote da residência do Sr. Knott:

Pois não era um pote, quanto mais olhava, quanto mais refletia, tanto mais ficava convencido disso, de que era um pote, nem um pouco. Parecia um pote, era quase um pote, mas não era um pote do qual se pudesse dizer, Pote, pote, e se sentir reconfortado.<sup>37</sup>

Essa inquietação ante a nomeação é um campo específico para o filósofo.<sup>38</sup> Mas embora esta atitude gerasse “sofrimento”, mesmo assim “Watt preferia”. No exemplo do pote, para as pessoas comuns esse objeto é um pote; para Watt, este objeto no futuro não poderia ser mais um pote. Inquietação linguística que atinge até o si mesmo: Watt é um homem? Sua interrogação descortina novas possibilidades. Diante deste horizonte de reflexão linguística, o narrador comenta: “E a necessidade

<sup>36</sup> Lyotard, 2011, p. 113.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>38</sup> Em *O viajante e sua sombra*, Nietzsche comenta que “toda palavra é um preconceito” (2020c, p. 44).

de Watt de socorro semântico era, por vezes, tão grande que começava a experimentar nomes para as coisas e para si próprio, quase como uma mulher experimenta chapéus”.<sup>39</sup>

Com a personagem Watt temos um exemplo da complexidade do romance modernista. São tipos singulares que, ao mesmo tempo, estão excluídos do reconhecimento social.<sup>40</sup> O curioso é que Beckett não elabora seus heróis com um fundo de ressentimento; nesse “pequeno mundo” eles são felizes: “(...) Watt encarava esse abandono quase com satisfação, (...)”.<sup>41</sup> Trata-se de uma problemática das representações e não de transgressão social. Socialmente, Watt pode ser considerado um alienado (médio). O narrador comenta que ele ficava “satisfeito em fazer o que lhe mandavam e o que ditava o costume sempre”.<sup>42</sup> Na arte de Beckett não apreciamos o tom político como uma denúncia ou ideário. Watt não questiona a justiça do Todo (sistema social); por isso, Beckett mergulha em mundos da exclusão social ao estilo de Kafka ou Dostoiévski. Mas essa imersão é dotada de poesia, vivacidade, alegria. Ver, por exemplo, o herói Molloy. É um aleijão que tem em sua bicicleta o único bem durável. Na obra *Molloy* a narrativa se inicia com a cena do herói com sua bicicleta. A única pessoa de seu convívio íntimo é sua mãe: por isso o anseio de procurar o lar materno: o tempo do romance se situa no instante posterior após a morte de sua mãe.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Beckett, 2022d, p. 94.

<sup>40</sup> Nesse “pequeno mundo” na qual vive Watt há a questão do reconhecimento. Os heróis beckettianos se ressentem do reconhecimento social: “Essas questões, por mais absurdas que fossem, constituiriam um reconhecimento da existência de Watt que Watt estaria pronto a apreciar” (Ibid., p. 97). Se Watt crê que o objeto é um pote e, de repente, alguém (no romance, Kate) o nomeia “pote”, então Watt se afirma em sua condição existencial.

<sup>41</sup> Ibid., p. 96.

<sup>42</sup> Ibid., p. 130.

<sup>43</sup> Molloy comenta: “A morte de minha mãe, por exemplo. Já estava morta quando cheguei? Ou só morreu mais tarde? Quero dizer, morta de enterrar. Não sei. Talvez não a tenham enterrado ainda!” (Beckett, 2014b, p. 23).

O romance *Molloy* é uma revisão do protagonista sobre sua vida. Daí a dificuldade de Beckett, pois ao mesmo tempo em que faz a imersão neste mundo dos excluídos, necessita problematizar a visão de mundo do herói. Como é possível um ser excluído como Molloy ser tão poético ao narrar uma paisagem, um instante? Além do mais a narração é complexa, já que desde *Watt* o que estamos lendo é a voz do herói. Há o prazer nesses personagens em se contar suas histórias de vida. Nas palavras de Molloy: “(...) do que tenho necessidade é de histórias, levei muito tempo para saber disso”.<sup>44</sup> Mas são histórias verídicas? Com certeza, não; como já ressaltamos, Beckett não aprecia o realismo ao velho estilo. São histórias válidas para determinado instante, em um contexto específico.

Outro detalhe dos romances de Beckett é a subversão de conceitos que estamos familiarizados. Pode-se dar um exemplo no conceito de liberdade; em *Molloy* ele recebe este tratamento:

E estou de novo não diria só, não, não é do meu feitio, mas, como dizer, não sei, de volta a mim mesmo, não, nunca me deixei, livre, aí está, não sei o que isto quer dizer, mas é a palavra que ouço empregarem, livre para fazer o quê, para não fazer nada, para saber, mas o quê, as leis da consciência talvez, da minha consciência (...).<sup>45</sup>

Assim, a noção de liberdade para Molloy não possui o mesmo sentido como àquele do universo burguês: o gozo da propriedade e das prerrogativas jurídicas em torno do indivíduo. Para ele ser livre é um sentimento de bem-estar para consigo mesmo, sem a obrigação de se fazer algo: liberdade é a alegria de se sentir bem consigo mesmo. Para efeito de comparação, verificar a noção de liberdade em Platão. No Livro VIII de *A república*, o filósofo apresenta sua tipologia dos regimes políticos com um sentido que decresce o nível de justiça. As gerações mais recentes são “menos cultivadas” e, portanto, mais propensas à corrupção. Ao

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 31.

<sup>45</sup> Idem.

descrever a democracia, Platão indica que o princípio desse regime é a liberdade, com o ódio do pobre contra as classes abastadas: “(...) a democracia aparece quando os pobres, tendo conquistado a vitória sobre os ricos, chacinam uns, banem outros e partilham igualmente, com os que sobram, o governo e os cargos públicos; (...)”.<sup>46</sup> Para o pensador, a “licença reinante” na “Cidade democrática” assemelha-se a uma anarquia. Nesse regime, a *sophrosyne* (temperança) está ameaçada:

[Na democracia] o desejo vai além e se dirige a pratos mais rebuscados, desejo que, reprimido desde a infância, pela educação, pode desaparecer na maioria dos homens, desejo nocivo ao corpo e não menos nocivo à alma no atinente à sabedoria e à temperança, não o chamaremos, com razão, de supérfluo?<sup>47</sup>

O líder político nesse ambiente anárquico é denominado de “zangão”: um “homem repleto de paixões e apetites”. Esta forma de caráter atinge o jovem (que “saboreou o mel dos zangões”); nele, sua alma estará repleta de “prazeres de toda sorte”. É assim que no homem democrático a anarquia (das paixões) assume um viés de liberdade: “Sua vida não conhece ordem nem necessidade, mas ele a denomina agradável, livre, feliz e lhe permanece fiel até o fim”.<sup>48</sup> Por isso a tirania surgir do ambiente democrático: para Platão a liberdade objetiva (social) transforma a ordem subjetiva (a “alma”) em cativa das paixões. Aqui, o ser humano é escravo de seus desejos: “(...) a extrema liberdade é seguida (...) de extrema e cruel servidão”.<sup>49</sup>

Observar, desse modo, que a concepção de liberdade em Platão origina-se do conceito de *sophrosyne*. Isto está evidente na *Carta VII* na qual o filósofo narra sua aventura no campo da política em Siracusa. É o programa de *A república* que se pretende colocar em prática: os que

---

<sup>46</sup> Platão, 2006, p. 320.

<sup>47</sup> Ibid., p. 324.

<sup>48</sup> Ibid., p. 327,

<sup>49</sup> Ibid., p. 330.

“filosofam correta e verdadeiramente” são os mais aptos a governar. Entre os conselhos da *Carta VII*, temos: “(...) viver cada dia de modo a que fosse [indicando as figuras de Dionísio e Dion] senhor de si mesmo, o mais possível, (...)”.<sup>50</sup> No final da *Carta VII*, a situação de Dion: “Não lhe escapou que eram maus os que o arruinaram, mas não percebeu qual era o grau de sua ignorância, depravação e voracidade. Com isso, jaz arruinado, tendo lançado na Sicília uma imensa dor”.<sup>51</sup> Assim, liberdade para Platão é o exercício da *sophrosyne*, adquirida pela educação. Sem essa virtude (*areté*), de nada adianta a liberdade objetiva já que na instância subjetiva (“alma”) se é escravo das paixões. Liberdade é o poder sobre as paixões, base para se efetivar uma boa ordem pública.

Em *Molloy*, os temas que comumente surgem associados à beleza são subvertidos: “Que não me venham falar de lua, não tem lua na minha noite, e se me acontece falar de estrelas é por descuido”.<sup>52</sup> São coisas simples que Beckett irá dotar de significado, como no comentário de Molloy (o narrador) de que “mesmo aleijado como estava, andava de bicicleta feliz, (...)”.<sup>53</sup> Na aproximação do leitor ante os romances de Beckett se evidencia como estamos condicionados pela sociedade de consumo. Nesta última, objetos perdem sua qualidade, mesmos àqueles que nos identificamos: as coisas tornam-se fúteis. Na sociedade de consumo nosso gosto é superficial: no fundo, desaprendemos o gozo da alegria ao lado de pequenas coisas, objetos simples.

Há um vazio existencial em *Molloy* que se traduz pela ausência da mãe; de certa forma é a única perda que sentimos no herói. Um vazio provocado pela ausência da mãe; por isso o “seguir em frente”, utilizando-se das muletas e empurrando a bicicleta: eis a vida de *Molloy*.

---

<sup>50</sup> Platão, 2008, p. 65.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 34.

Já o mundo social lhe é distante, como na cena do policial. Documentos que são exigidos pelas autoridades, mas que ele não compreende. Para Molloy a sociedade (no sentido da composição das instituições) surge semelhante a um pai severo: “Sou um medroso, vivi a vida toda com medo, medo de apanhar”, confidencia.<sup>54</sup> Na delegacia, ele é um ser submisso; mas, de repente, sua sensibilidade aflora: ele observa “o sol se pondo” que “batia em cheio na fachada branca da delegacia”. Notar como Beckett dota seu personagem de uma intensa sensibilidade. Nos locais por onde passa, Molloy é atento ao odor; o “cheiro da terra” e também do espinheiro que confidencia “não [gostar]”.

Assim como ocorre em *Watt*, no romance *Molloy* há um interrogar sobre a relação entre as palavras e as coisas. Molloy comenta que “fazia tanto tempo que (...) vivia longe das palavras”; isto também é válido para o Eu. Ele afirma que a sensação do Eu “se envolvia num anonimato frequentemente difícil de penetrar”. Nesse sentido, pode-se interrogar: como se pode compreender a impressão de um objeto, distante da nomeação? Essa é a vida de Molloy na qual “a condição do objeto era de ser sem nome (...)”.<sup>55</sup> Na interpretação de Viviane Mosé de Nietzsche, há esse destaque da reflexão do filósofo ante essa relação entre as coisas e as palavras. Nietzsche enfatiza que o ser humano não se contentou com a utilidade (como simplificação) das palavras; em sua substituição, ele “buscou desenvolver um emaranhado significado que fosse capaz de substituir as coisas, (...)”.<sup>56</sup> Portanto, a correspondência entre as palavras e as coisas é a base da metafísica; esse mundo da ficção criado pelos signos linguísticos foi o início do erro, a crença na linguagem. Em seguida, Mosé faz a citação de Nietzsche em *Humano, demasiado humano*:

---

<sup>54</sup> Ibid., p. 42.

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> Apud Mosé, 2018, p. 43.

A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como em *aeternae veritates* [verdades eternas], o homem adquiriu este orgulho com que se ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo.<sup>57</sup>

Personagem que se assemelha a um filósofo: seu radicalismo está na forma de se relacionar com o mundo. Observar as impressões de Molloy em um bulevar:

E já me enchi desse bulevar, devia ser um bulevar, desses justos que passam, desses policiais que espreitam, de todos esses pés, essas mãos, calcando, carregando, coibidas de bater, dessas bocas que só ousam urrar com conhecimento de causa, desse céu que começa a pingar, cheio de estar fora, cercado, visível.<sup>58</sup>

Os heróis de Beckett são personagens que vivem de alegrias de um instante: não possuem um projeto de vida.<sup>59</sup> Molloy afirma que deve haver princípios gerais (em alguma parte), mas que desconhece como chegar ao seu conhecimento. O que se denomina de “pequeno mundo” surge no romance: “E o que tenho, o que sou, isto me basta, sempre bastou, e sobre meu pequeno amor pelo futuro também estou tranquilo, não estou a ponto de me aborrecer”.<sup>60</sup> Literatura que ilumina as pequenas coisas, objetos de uso cotidiano que Beckett dota de vivacidade,

A heroicidade de Molloy está em sua inocência. Ele se assemelha a uma criança. Quando está faminto e não há alimento por perto, coloca um pedaço de seixo na boca e começa a chupar: isto o acalma e espanta

---

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Ibid., p. 58.

<sup>59</sup> Em determinado momento de sua narrativa de vida, Molloy afirma: “Pois não sei mais bem o que faço, em por quê, são coisas que compreendo cada vez menos, não escondo isso de mim, por que esconder de mim, e de quem, de vocês, de quem não se esconde nada?” (Ibid., p. 72).

<sup>60</sup> Ibid., p. 72.

a sensação de fome. Mas há em Molloy um tipo-criança, somado à complexidade da personagem. Se a criança evolui para o estágio adulto (e, com isso, abandona a inocência), no herói a “infantilidade” é permanente. Isso explica seu objetivo que se traduz na compreensão de sua relação com a mãe. Aqui já estamos próximos de *Malone morre*, obra que estabelece uma ruptura para com *Molloy*. Malone não é um tipo “filósofo”: é um ser quase comum.<sup>61</sup> Mesmo assim, Beckett não figura nele um homem normal, mas com algumas qualidades excepcionais. Sua visão de mundo se expressa, assim: “A clareza grande não é necessária, uma luz fraca permite viver na estranheza, uma luzinha fiel”.<sup>62</sup>

Como o próprio título do romance indica, Malone é uma personagem no limite da morte. É esta “presença” existencial que serve de referência para expressar sua concepção das coisas. O “mundo” de Malone é seu pequeno quarto e o valor das coisas se encontra nas pequenas coisas que lhe dão um amparo sentimental: “Pois então vou falar das coisas que ficaram em minha posse, é um projeto muito antigo”. Ele denomina essa descrição de “inventário”. Antes mesmo desta descrição, Malone nos conta como é a claridade de seu quarto; no verão, o recinto fica um pouco escuro. Há pequenas aberturas na qual a luz natural ilumina pequenas áreas. Na descrição há o confronto entre luz e escuridão:

Mas a luz entrava sem parar, fornecida e renovada desde fora, entrava sem parar e morria ali, devorada pelo escuro ao fim e ao cabo. É por pouco que o fornecimento chegasse a enfraquecer o cômodo que escurecia cada vez mais, até que nada mais fosse visível nele. Pois o escuro tinha vencido.<sup>63</sup>

Descrição com serenidade; no confronto entre luz e escuridão, a última é invencível. Malone é sensível a esses confrontos, são choques que

---

<sup>61</sup> Nas palavras do próprio Malone: “Mas no fundo nunca tive na cabeça mais que vento, desse vento que quase não teve medida para mim” (Beckett, 2014a, p. 68).

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 50.

lhes atraem a atenção. Posteriormente entre os objetos, há a descrição de seu lápis, “um velho conhecido”, bem como do fornildo do cachimbo:

Acheio-o bonito talvez, ou experimentei por ele este sentimento infecto da piedade que experimentei com tanta frequência diante das coisas, sobretudo, as coisinhas portáteis de madeira e pedra, e que me fazem desejar tê-las comigo e guardá-las sempre, de modo que as apanhava e colocava nos bolsos, com frequência chorando, pois chorei até muito velho (...).<sup>64</sup>

É peculiar a relação de Malone ante esses pequenos objetos. Ele comenta que muitas vezes sentia que eles tinham a necessidade de sua presença. Há, aqui, uma relação viva que o herói denomina de “piedade” (para com esses objetos).<sup>65</sup> Quando ele se cansa desses objetos, deixa-os com cuidado em algum lugar “onde ninguém os pudesse encontrar (...)”. Há uma relação viva entre Malone e esses objetos: “Era assim que me desfazia das coisas amadas que não podia mais manter, por culpa de novos amores. E com frequência me arrependia”.<sup>66</sup> Na literatura de Beckett as personagens principais apresenta-se vinculadas a este “pequeno mundo”. Mundo de objetos que uma pessoa comum pode qualificar de insignificantes, sem valor. No atual instante em que escreve suas memórias, Malone quase não possui nenhum bem material: o caderno e o lápis parecem compor seus pertences mais preciosos. Nas palavras do herói, “não me resta mais que o caderno de tudo que tive, então me apego a ele, é humano”.<sup>67</sup>

Neste instante, pode-se indagar: qual a heroicidade de Malone? Ao que tudo indica é sua serenidade diante da morte. Logo no início do romance ele comenta que morre “chorando e rindo tranquilamente, sem

---

<sup>64</sup> Ibid., 105.

<sup>65</sup> Malone comenta: “(...) adorava apalpar e afagar os objetos duros e nítidos neles se encontravam, nos meus bolsos profundos, era minha maneira de lhes falar e transmitir confiança” (Ibid., p. 106).

<sup>66</sup> Ibid., p. 106.

<sup>67</sup> Ibid., p. 133.

[se] exaltar”.<sup>68</sup> Isso explica ser a obra uma bela reflexão sobre a morte em uma personagem ao estilo estoico: “(...) serei morno, morrerei morno, sem entusiasmo”.<sup>69</sup> Além de outras qualidades (sensibilidade, simplicidade, resignação), o próprio Malone se vê como uma tranquila pessoa.<sup>70</sup>

Sem família, amigos ou bens, Malone é um ser excluído: em várias passagens da obra comenta que é hostilizado. Mas seu heroísmo está na resignação; Beckett dota seus personagens de certa felicidade, mesmo diante dessas situações. Suas vidas em volta desses “pequenos mundos”, não deixam de conter alegrias. São personagens que não anseiam grandes coisas: “não tenho vontade de nada”, afirma Malone. São personagens na qual é inexplicável a felicidade em suas vidas. Nas palavras de Malone, “estou feliz, sabia que seria feliz um dia”.<sup>71</sup> Essa é a inversão de Beckett diante de Kafka ou Dostoiévski. Agora não mais personagens perplexos diante de um mundo desconhecido; o escritor irlandês se atreve a dar vida (com suas alegrias e doses de felicidade) a personagens que comumente a sociedade despreza. Por isso a literatura de Beckett é uma educação estética em torno de nosso modo de valorar figuras desprezadas pelo mundo social. A literatura chegou a esse nível de construir uma visão humana para esses seres excluídos. Ao contato com Beckett nossa apreciação se transforma diante dos excluídos; abandonamos os “olhos” que a sociedade nos ofereceu; por isso sua literatura problematiza a própria figura do indivíduo. Na crítica à heteronomia do mundo social ante o indivíduo, essa passagem de Adorno serve bem para interpretar Beckett:

(...) o universal por meio do qual cada indivíduo se determina efetivamente como unidade de sua particularização é derivado daquilo que lhe é exterior

---

<sup>68</sup> Ibid., p. 21.

<sup>69</sup> Ibid., p. 22.

<sup>70</sup> Nas palavras de Malone: “Enquanto isso ficarei tranquilo. Esta parece ser a minha situação” (Ibid., p. 30).

<sup>71</sup> Ibid., p. 45.

e, por isso, se mostra como tão heterônimo para o indivíduo quanto só o foi antes aquilo que lhes era supostamente imposto por demônios.

Ao se ler “Narrativa e compreensão histórica”, de Walter Gallie, pode-se ter uma apreciação geral da subversão da narrativa romanesca empreendida por Beckett. Gallie comenta sobre alguns aspectos importantes da “estória” (que se pode denominar de intriga). Primeiro, que ela “sempre contém algumas surpresas (...)”.<sup>72</sup> Em segundo lugar nossa relação com as personagens principais, já que “começamos, por assim dizer, a viver neles e com eles”. Isso traz como consequência uma indagação: “como as coisas vão acabar para eles no final?”.<sup>73</sup> Também a intriga estabelece “uma sequência de incidentes”: essa é a terceira característica e indica a imprevisibilidade. Com exceção de Murphy, os outros romances que estudamos não comportam essas características apontadas por Gallie. As personagens seguem destinos que já sabemos seu término; não há surpresas que possam atrair a atenção do leitor sedento pela *peripéteia*.<sup>74</sup> É dessa forma que a intriga em Beckett é composta de instantes sem surpresas. Sem utopia, a narrativa não remete o leitor a um Além, tão atrativo nos romances da fase pré-modernista. A obra “descreve” o cotidiano de personagens que a sociedade não concede brilho (valor). Se há surpresas nas obras de Beckett, ela reside no fato de encontrarmos sensibilidade, serenidade, humanidade e, até, alegria em seus heróis. São obras com um baixo grau de excitação estética, pois elas promovem uma abertura para os “pequenos mundos”: no fundo, Beckett faz uma revisão do conceito de felicidade. Em um mundo esvaziado de sentido (o “grande mundo”), só nas pequenas e “insignificantes” coisas podemos encontrar a senda para

---

<sup>72</sup> Gallie, 2016, p. 140.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>74</sup> Paul Ricoeur utiliza em seus escritos o termo aristotélico *peripéteia*. Ele indica “acontecimentos [que] chegam de surpresa, transformando, por exemplo a fortuna em infortúnio; (...)” (Ricoeur, 2010a, p. 341)

o bem viver.<sup>75</sup> A narrativa em Beckett revela um caráter (do herói) extraordinário, uma singularidade que nos causa a sensação de estranheza e admiração. Heroicidade que não se configura em grandes personagens, mas em sujeitos silenciados e excluídos pelo meio social.

Eis uma característica peculiar do romance modernista que se presencia em Beckett; fato literário que chega a representar um obstáculo quase intransponível até mesmo em intérpretes da estatura de um Paul Ricoeur. Uma das razões dessa dificuldade (em Ricoeur) é a fidelidade a Aristóteles: a obra de ficção ensaia a *mimesis práxeos*, a representação da ação humana. Daí a “noção de intriga” que parece “definitivamente abalada”.<sup>76</sup> A saída para Ricoeur se configura, dessa forma:

Em outras palavras, talvez fosse necessário banir as convenções em nome do verossímil para se descobrir que o preço a pagar é um maior refinamento na composição e, portanto, a invenção de intrigas cada vez mais complexas e, nesse sentido, sempre mais afastadas do real e da vida.<sup>77</sup>

A grande questão é que Ricoeur não reconhece a emancipação da arte que se realiza no século XIX, principalmente com Nietzsche.<sup>78</sup> Em um panorama de “caos da realidade” e “caos da ficção”, a *mimesis* é enfraquecida (reduzida à “débil função”). Em nosso entender, a *mimesis* não se enfraquece com o novo paradigma da arte a partir da segunda metade do século XIX; no fundo ela adquire uma nova expressão, pois está agora em um campo emancipado.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Em *Murphy*, Ticklepenney comenta: “Me sento sobre aqueles que não querem comer, forçando suas mandíbulas com um afastador metálico, empurrando a língua com uma espátula de aço, até a última gota da lavagem. Percorro os quartos armado de balde e esfregão, eu (...) não aguento mais (...), estou ficando louco” (Beckett, 2022c, p. 81). Por incrível que possa aparecer, é nesse mundo quase insuportável que Murphy sente-se bem.

<sup>76</sup> Ricoeur, 2010b, p. 16.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>78</sup> Nesta passagem, fica claro esse não reconhecimento: “À medida, efetivamente, que o romance se conhece melhor como arte de ficção, a reflexão sobre as condições formais da produção dessa ficção entra em competição aberta com a motivação realista por trás da qual inicialmente se dissimulara” (*Ibid.*, p. 24).

<sup>79</sup> Ricoeur insiste que a *mimesis*, mesmo após a virada paradigmática do modernismo, permanece ainda (ainda que débil) com a função de “replicar ao real copiando-o” (*Ibid.*, p. 23).

### **A mimesis do artista**

Há uma passagem em *Disjecta* que é importante para o entendimento da *mimesis* em Beckett. Ela está no texto “A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças”. Aqui, a intenção do artista é mostrar o valor estético dos irmãos pintores. Logo de início, o embate surge com o mundo burguês: como a arte deve realizar sua prática neste contexto mercadológico? Sobre o burguês, “ele não quer senão desfrutar”.<sup>80</sup> Quais as opções para a boa arte? O realismo parece esgotado para Beckett, pelo menos o realismo praticado no século XIX. O artista irlandês rejeita o termo “objetividade”, algo que compartilha com as ideias de Adorno. Agora a arte anseia “coisas que ninguém jamais viu, (...)”.<sup>81</sup> Mas são coisas desconhecidas? Beckett enfatiza que o “elementar” é caótico. Um caos vivo, mas que não é perturbador; fala-se da “vivacidade” que propicia a arte. No exemplo da pintura, caso ela anseie representar a “extensão”, antes de tudo deve “imobilizá-la”. Só após isto, ocorre a idealização para se extrair um “significado interno”.

Interpretação da pintura que nos conduz a um impasse que se resume na tarefa de se olhar para além do espaço artístico. Isto é diverso se tomarmos o exterior à arte em si, algo que outras ciências já fazem: sociologia, História, antropologia, etc. Como observar o mundo social através da arte? Ao pensar sobre a pintura dos irmãos Van Velde, Beckett comenta: “Mas não têm nem um nem outro o que é preciso para tirar partido plasticamente de uma situação plástica sem saída. É que no fundo a pintura não lhes interessa. O que lhes interessa é a condição humana”.<sup>82</sup> Desta perspectiva tudo se transforma e a própria estética deixa de se coisificar. Agora, a passagem essencial em *Disjecta*:

---

<sup>80</sup> Beckett, 2022a, p. 159.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 170.

Forçar a invisibilidade inerente das coisas exteriores até que essa invisibilidade ela mesma se torne coisa, não simples consciência de limite, mas uma coisa que se pode ver e fazer ver, e fazê-lo, não na cabeça (os pintores não têm cabeça, leia-se portanto lona no lugar, ou estômago, quando eu lhes atribuir uma), mas na tela, eis um trabalho de uma complexidade diabólica e que requer um ofício de flexibilidade e leveza extremas, um ofício que insinua mais que afirma, que não seja positivo senão com a evidência fugaz e acessória do grande positivo, o único positivo, o tempo que carrega.<sup>83</sup>

A pintura é um “fazer” na tela e que objetiva a representação de algo que está escondido, invisível. O fazer implica que esta coisa invisível (portanto, um nada) se transforme em algo visível. Eis a tarefa da arte que deve “forçar”. Estranha atitude, pois se deve “forçar” algo que sofre uma resistência. Dessa forma, a arte se defronta com a metafísica. Há um interdito não propriamente dito em espaços limítrofes, mas em regiões ainda não descobertas. Hans Blumenberg cita, em sua interpretação sobre o tema da imitação da natureza, uma passagem de Tertuliano:

A Deus não agrada o que Ele próprio não fez. Não podia Ele também criar ovelhas púrpuras ou de um intenso azul? Se era capaz de fazê-lo, não o fez porque não quis; mas o que Deus não quis fazer, tampouco deve-se fazer (...). O que não vem de Deus necessariamente deve vir de seu inimigo.<sup>84</sup>

O *daimon* dos gregos antigos se transforma no “demônio da técnica”. Eis, aqui, a metafísica que indica a proibição de se criar coisas com valores inexplicáveis, superiores: na linguagem de Beckett, “um trabalho de uma complexidade diabólica”. Mas se equivoca quem pensa que o “forçar” requer violência; a arte indica “um ofício de flexibilidade e leveza extremas”. São sutilezas que só a arte pode realizar; bem antes de a História descobrir a historicidade nas coisas (que imaginávamos sem história), como o amor, as lágrimas, etc., a literatura já percorre esses caminhos.

---

<sup>83</sup> Ibid., p. 172.

<sup>84</sup> Apud Hans Blumenberg. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador” In: Lima, 2010, p. 111.

Arte que não possui um programa direto; isto não faz parte de sua prática, já que seu convencimento não se dá através do *lógos*. Isto explica a afirmação de Beckett de que a arte “insinua mais que afirma”. A sedução pela arte requer uma distância ante o espectador. Tal distância é o vazio no qual se dá a insinuação, a indicação: a arte respeita a autonomia do sujeito estético; mais que isto, ela forma este tipo de sujeito. Assim, o positivo na arte surge como “fugaz” e “acessório”; na evidência do imediato o que apressadamente não damos atenção é o positivo, superior. Nesta fugacidade acessória está o valor da arte que o tempo transporta (“carrega”). Cultura produzida pela arte que merece ser transportada até outras gerações.

Um exemplo desta fugacidade acessória pode ser encontrado em *Malone morre*. Em seu leito de morte, Malone nos apresenta seus pertences. São objetos do cotidiano, mas que na perspectiva do protagonista adquirem em excessivo valor. O quarto de Malone é seu “pequeno mundo”:

Pouco importa, o essencial, aqui estamos de novo, é que apesar das minhas histórias continuo a caber neste quarto, chamemos isso de quarto, caibo nele, e estou tranquilo, vou caber nele o tempo que for preciso. E se algum dia conseguir morrer não será na rua, nem no hospital, mas aqui, no meio das minhas posses, ao lado desta janela da qual digo a mim mesmo às vezes que é um *trompe l'oeil*, como o teto de Tiepolo em Würzburg, que turista devo ter sido, até o trema me ficou, mas não é um trema de verdade. Se pudesse somente ter certeza, estou falando agora do meu leito de morte.<sup>85</sup>

Neste quarto há objetos caros à vida de Malone. No que se denomina “pequeno mundo”, encontram-se alguns objetos como um caderno e um lápis. Beckett se detém com cuidado na exposição desses pertences; são acessórios da fugacidade deste instante (próximos à morte) de Malone. Ele tem consciência de que vai falecer nos próximos dias ou horas. Solitário em seu quarto ele anima seus pertences, sem

---

<sup>85</sup> Beckett, 2014a, p. 90.

desespero ou amargor. Algo estranho ocorre na obra, pois não transparece um Malone infeliz neste mundo tão reduzido. Sereno – como já nos referimos acima, eis o heroísmo deste personagem beckettiano – ele se dirige para a morte.

*Mimesis* que contém a problemática da temporalidade. A morte irá impregnar a sensação do presente, sem angústia ou desespero.<sup>86</sup> A serenidade de Malone faria um estoico se surpreender; sem desejos, ele só anseia escapar dessa vacuidade da vida: não é um vazio da personagem, mas algo ofertado pela sociedade. Por isso o caderno e o lápis adquirem importância; para passar o tempo, ele escreve algumas histórias de ficção. Malone quer se distrair com esta arte literária, não deseja a fama, mas descobre que escrever sobre sua vida é algo prazeroso. Na expressão de Beckett, a impotência de Malone tem limites.<sup>87</sup>

O exemplo da arte literária de Beckett é particularmente interessante na medida em que é um artista que produz em uma era do capitalismo tardio. Assim, como se livrar das injunções do valor de mercado e, mesmo assim, realizar uma obra de valor crítico e estético. Aqui, não iremos reproduzir os elogios de Adorno (na *Teoria estética*) ante as obras de Beckett. O que se deve notar é que a *mimesis* deste último realiza uma espécie de “substancialidade”, nas palavras de Fredric Jameson. A “substancialidade” implica em dizer que a obra “não pode ser absorvida pela lógica da mercadoria”.<sup>88</sup> Tarefa difícil ante a proximidade (senão quase imanência) do próprio capitalismo nas coisas (no marxismo, isto é denominado fetichismo).

---

<sup>86</sup> Em muitas passagens de *Malone morre* surge o “tédio”, tema característico nas obras de Beckett. Mas o tédio em si é um sintoma da modernidade. São sujeitos excluídos que provam a vacuidade da vida na sociedade contemporânea.

<sup>87</sup> “E se fecho os olhos, fecho de verdade, como os outros não conseguem, mas como eu consigo, pois há limites para a minha impotência, então às vezes minha cama se eleva e voga atrás dos ares, ao sabor dos redemoinhos, como uma palha, e eu lá dentro” (Ibid., p. 73).

<sup>88</sup> Jameson, 2005, p. 180.

Há em Beckett um confronto para com a totalidade: aqui, estaria o princípio de dominação? É bem provável, pois quando ele denomina (em seus romances) o “pequeno mundo”, aparenta-se uma forma de se livrar da heteronomia da totalidade. A *mimesis* em Beckett surge como “particular prismático”; na prática literária esse princípio se converte na noção de “pequeno mundo”. Em *Murphy*, o narrador comenta que a relação entre o “grande mundo” e o “pequeno mundo” se trata de um “conflito fundamental”:

Pelos pacientes, decidia-se em favor do último [pequeno mundo]; pela psiquiatria, era revisto em favor do primeiro [grande mundo]; (...). Seu veredito já estava formado. “Não sou parte do grande mundo. Pertença ao pequeno mundo” era para Murphy um velho refrão, e uma convicção, duas convicções, a primeira, negativa.<sup>89</sup>

No hospital psiquiátrico há os agentes do poder institucional e as nomeações científicas: melancólicos, paranóicos, etc. Mas se “deixados em paz, seriam felizes (...)”.<sup>90</sup> É neste “pequeno mundo” que Murphy “finalmente encontrara os seus”. Em *Molloy*, o “pequeno mundo” corresponde ao seu meio de transporte, uma bicicleta. Mas segundo sua narração, ele vaga pela cidade, mesmo sendo um ambiente social hostil à sua presença.<sup>91</sup> Em certo momento, Molloy descreve sua experiência na floresta ao lado da cidade.

Em Adorno há essa alusão ao princípio mimético que denominamos de “particular prismático”. Ela se encontra na *Minima moralia* no aforismo “Nada de abuso”. Aqui, Adorno comenta sobre a dialética e afirma que ela, em sua origem grega, estava associada à sofística; por isso fora um “meio para a dominação” técnica, sempre a serviço dos aristocratas (que podiam pagar pelo ensino). Como irá

---

<sup>89</sup> Beckett, 2022c, p. 154.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>91</sup> Na narrativa de Molloy: “É de manhã que é preciso se esconder. As pessoas se levantam, frescas e dispostas, sedentas de ordem, beleza e justiça, exigindo a contraparte” (Beckett, 2014b, p. 98)

realizar posteriormente na *Dialética negativa*, Adorno parece desconfiar do instante de totalidade de origem hegeliana:

Como a determinação dialética da nova qualidade sempre se vê referida à potência de tendência objetiva, que traz consigo o feitiço da dominação, sempre que alcança no trabalho do conceito a negação da negação ela se encontra sob a coerção quase inexorável de impingir o ruim antigo no lugar da alteridade inexistente.<sup>92</sup>

Desconfia-se do processo que deseja colonizar a “nova qualidade”; daí os termos “restauração” e “reconciliação”. O que na *Dialética negativa* (de Adorno) será o não-idêntico, aqui surge como “nova qualidade” que a totalidade não acata: como pode algo de “estranho”, interessante e novo surgir para além das garras desta totalidade? Inclusive há nesta obra de Adorno algumas passagens que servem como boa interpretação da problemática singular-totalidade em Beckett. A inquietação de Adorno na *Dialética negativa* está em volta da atuação de princípios totalitários (filosóficos ou sistemáticos) que silenciam as singularidades; daí “tudo aquilo que não se submete à unidade do princípio de dominação, segundo a medida desse princípio, não aparece como algo diverso que lhe é indiferente, mas como violação da lógica”.<sup>93</sup> Foi isto que Beckett tentou em sua literatura ao prosseguir a literalidade de Kafka, mas agora com algumas aberturas enigmáticas. O problema ideológico em Adorno pode ser convertido em desafio da prática literária: “Tal como um recipiente, a ideologia atual acolhe a psicologia dos indivíduos sempre já mediatizada pelo universal, do mesmo modo que incessantemente reproduz nos indivíduos o universal”.<sup>94</sup> Nesses quatro romances que interpretamos de Beckett, seus heróis desafiam essa reprodução do universal nos indivíduos.

---

<sup>92</sup> Adorno, 2008, p. 243.

<sup>93</sup> Adorno, 2009, p. 49.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 289.



## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco A. Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. 3ª Ed. Tradução de Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2008.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. Tradução de Wolfgang Leo Maar [et all]. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Marx. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALTHUSSER, Louis. *Por Marx*. Tradução de Maria Leonor F. R. Loureiro. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.
- ARISTÓTELES. *A política*. 2ª Ed. Tradução de Nestor S. Chaves. Bauru: EDIPRO, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático*. Tradução de Fábio de S. Andrade. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2022a.

- BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Tradução de Ana H. Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014a.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Tradução de Ana H. Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014b.
- BECKETT, Samuel. *Murphy*. Tradução de Fábio de S. Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022c.
- BECKETT, Samuel. *Poesia completa* – Edição Bilingue. Tradução de Marcos Siscar e Gabriela Vescovi. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2022b.
- BECKETT, Samuel. *Watt*. Tradução de Fábio de S. Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022d.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. 2ª Ed. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Editora Zouk, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. Tradução de Sergio Miceli [et. all.]. São Paulo: EDUSP, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos/O costureiro e sua grife: contribuição para a teoria da magia*. Tradução de Guilherme J. de F. Teixeira e Maria da G. J. Setton. Editora Zouk, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. Tradução de João Azenha Jr. e Mario E. Viaro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote I*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019a.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote II*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019b.
- CHAMBERLAIN, Lesley. *Nietzsche em Turim: o fim do futuro*. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- DANTO, Arthur C. *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2023.
- DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- DE GRAZIA, Sebastian. *Maquiavel no inferno*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2012.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. 3ª Ed. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.
- ÉSQUILO. *Os persas/Os sete contra Tebas/As suplicantes/Prometeu cadeeiro*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Mário da G. Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2021.
- FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel A. de; PINHEIRO, Paulo (Orgs.). *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação – Assim falou Nietzsche V*. Rio de Janeiro: DP&A; Brasília: CAPES, 2006.
- FERRY, Luc [et. all]. *Por que não somos nietzschianos*. Tradução de Roberto L. Ferreira. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

- FINLEY, Moses I. *O mundo de Ulisses*. Tradução de Armando Cerqueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- FRY, Maxwell. *A arte na era da máquina*. Tradução de Thereza M. Pinheiro. São Paulo: Editora perspectiva, 1976.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio P. Meurer. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. *Perspectivas*. São Paulo, Vol. 16, pp. 67-86, 1993.
- GALLIE, Walter B. Narrativa e compreensão histórica. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *História e narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- GREPAN, Jorge L. da S. *Marx e a crítica do modo de representação capitalista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. 2ª Ed. Tradução de Marco A. Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- HOLIDAY, Ryan; HANSELMAN, Stephen. *A vida dos estoicos: a arte de viver, de Zenão a Marco Aurélio*. Tradução de Alexandre Raposo e Luiz F. Fonseca. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 9ª Ed. Tradução de João P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução de Roberto F. Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter I. Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome/A construção/Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*. 2ª Ed. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KANT, Immanuel. Resposta à questão: o que é Esclarecimento? Tradução de Márcio Pugliesi. *Cognitio*. São Paulo, Vol. 13, n.1, p. 145-154, jan-jun, 2012.
- KNELLER, Jane. *Kant e o poder da imaginação*. Tradução de Elaine A. Trindade. São Paulo: Madras, 2010.
- LABICA, Georges. As “*Teses sobre Feuerbach*” de Karl Marx. Tradução de Arnaldo Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- LAIÏDI, Zaki. *A chegada do homem-presente ou da nova condição do tempo*. Tradução de Isabel Andrade. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymert G. dos Santos. São Paulo: n-1 Edições, 2017.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana F. Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Tradução de José A. P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1987.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de Jacó Guinsburg [et.all.]. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- LIMA, Luiz C. (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010.
- LIMA, Luiz C. A ficção externa e a historiografia. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *História e narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- LIMA, Luiz C. *Mimesis: desafio ao pensamento*. 2ª Ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. Tradução de Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. 2ª Ed. Tradução de Carlos N. Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Leandro Konder [et. all.] Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 14ª Ed. Tradução de Ricardo C. Barbosa. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2011.
- MANZANO, Thais R. *O romance na modernidade*. São Paulo: Terceiro Nome, 2020.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de Maria J. Goldwasser. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Tradução de Maria E. Costa. Lisboa: Edições 70, 2016.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Nietzsche: sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia*. Tradução de Claudemir Araldi. São Paulo: Editora UNIFESP, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos S. P. Fernandes e Maria Cristina dos S. de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos S. P. Fernandes e Francisco J. D de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Aurora*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2021a.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2021b.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O caso Wagner: um problema para músicos/Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O viajante e sua sombra*. Tradução de Antonio C. Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Lafonte, 2020c.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Sabedoria para depois de amanhã*. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

PLATÃO. *Carta VII*. 2ª Ed. Tradução de José Trindade Santos e Juvino Maia Jr. São Paulo: Edições Loyola; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2008.

PLATÃO. *O banquete ou do amor*. 7ª Ed. Tradução de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL; Editora Bertrand Brasil, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª Ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela L. Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C Benedetti. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes-selo Martins, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete, Laís E. Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de A. Ribeiro . São Paulo: Editora 34, 1995.

REYNIER, Chantal. *Para ler o apóstolo Paulo*. Tradução de Tiago J. R. Leme. São Paulo: Paulus, 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et all]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa I: a intriga e a narrativa histórica*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2010a.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa II: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução de Márcia V. M. de Aguiar. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2010b.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Tradução de Roberto L. Ferreira. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de su pensamiento*. Traducción Raúl Gabás. Barcelona: Fabula TusQuets Editores, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Júlio César*. Tradução de José F. Botelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

- SLOTEDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. 3ª Ed. Tradução de Marco Casanova [et. all]. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução de Fernando B. dos Santos. São Paulo: Odysseus editora, 2008.
- SPINELLI, Miguel. *Ética e política: a edificação do éthos cívico da paideia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2017.
- STEIN, Ernildo. *Seis estudos sobre “Ser e tempo”*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- SUÑO, Viviana. *La mimesis aristotélica más Allá de los limites de la Poética*. PHAOS, n. 5, pp. 107-126, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do Outro*. Tradução de Beatriz P. Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- TROYAT, Henri. *Baudelaire*. Tradução de Renata M. P. Cordeiro. São Paulo: Scritta, 1995.
- UNTERSTEINER, Mario. *A obra dos sofistas: uma interpretação filosófica*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Paulus, 2012.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.





A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



**[www.editorafi.org](http://www.editorafi.org)**  
**[contato@editorafi.org](mailto:contato@editorafi.org)**

Em *O sujeito estético* abordamos a mimesis através de duas perspectivas. A primeira de ordem diacrônica que requer a utilização da categoria de paradigma. Tal abordagem implica – daí a importância desta categoria – em uma temporalidade de longa duração. Neste percurso se verifica dois paradigmas: o antigo e o contemporâneo. Quem realiza a virada mimética é Friedrich Nietzsche, na segunda metade do século XIX. É desta forma que ocorreu a composição dos capítulos desta obra. Se há nesta composição a presença do mercado cultural, isto se explica pela necessidade do contraponto à boa arte contemporânea. Na expressão de Theodor Adorno, a indústria cultural deve ser pensada como instante na qual a arte é subsumida pelos valores de mercado. A grande obra de arte se diferencia (de produções impregnadas de valores estranhos) pela presença da mimesis; por isso temos que ter a consciência dos efeitos estéticos da referida obra. Não mais como no paradigma antigo no qual se anseia por um sujeito adaptado ao mundo social; no novo paradigma há o ideal de um ser autônomo capaz de vigorar sua própria concepção de mundo através da arte. Neste ponto específico pode-se dar o exemplo do artista Vincent Van Gogh. Ele extrai da natureza a beleza que o deslumbra; por outro lado, o pintor vê o mundo empírico através da mediação da arte. Van Gogh se dirige ao campo e neste lugar se sente feliz, distante de Paris e dos grandes centros urbanos. No campo há pessoas simples. Para vivificar esses personagens da vida real deve-se ser “paciente” e perceber “tudo o que essas pessoas têm de Millet [pintor]”. Ou seja, esses tipos sociais (do campo) se tornam interessantes através da pintura de Millet.



editora *fi*.org

