

5 A dimensão da aparência estética

5.1 Obra de arte e presença estética

A possibilidade de uma experiência da arte como arte, quer dizer, da arte enquanto tal, em seu sentido pleno, está intimamente ligada à admissão da especificidade da aparência estética¹. Que a natureza desta última não seja exatamente evidente é algo demonstrado pelo caráter problemático da autonomia artística defendida na modernidade. A própria idéia de uma morte da arte é suscitada pela afirmação da aparência estética e ao mesmo tempo pela dificuldade de suportá-la: uma arte que habita tão somente o frágil e duvidoso domínio da aparência parece ter perdido a força de sua antiga presença, ao passo que as tentativas de extrapolar esse domínio acabam por negligenciar a particularidade da experiência artística- ainda que, com as melhores intenções, o façam em prol de uma manifestação estética mais vigorosa e legítima. Assim, a arte moderna se viu comprometida tanto por uma perda de comunicabilidade como o mundo, ao aventurar-se entusiasmadamente em questões exclusivamente artísticas, quanto pela intensa aspiração de destruir uma ideológica separação entre a arte e as demais esferas da existência. Oscilando entre um e outro extremo, entre uma gramática solitária e privativa e a linguagem mais pública e elementar, o significado da dimensão estética permaneceu impreciso e ambíguo, se não contraditório. Ele foi identificado, por um lado, com uma experiência singular e justificada em si mesma- arte como uma especialidade para os interessados e

¹ O texto que talvez tenha primeiro me chamado atenção para a importância da relação entre experiência estética e a percepção da aparência como aparência foi *Competência Estética, Consciência Moral e Linguagem*, de Ricardo Barbosa. Estabeleço com ele um diálogo em minha dissertação, *Arte contemporânea e o sentido crítico da experiência estética*. Segue a passagem que considero fundamental: “A competência estética não se reduz à capacidade analítica de fazer distinções entre ser e aparência, ser e dever-ser, essência e fenômeno, signo e significado; embora sem dúvida pressuponha esta capacidade, seu âmbito realmente próprio está em saber jogar com estas distinções, em lidar com a aparência como aparência. Apenas como objeto de uma consideração desinteressada e livre pode a aparência ser tomada enquanto tal.”- BARBOSA, R. C., *Competência Estética, Consciência Moral e Linguagem*. In: BARBOSA, R. C.; LEITE, L. B., *Filosofia Prática e Modernidade*, p. 45.

entendidos nos problemas do gosto- e, por outro, com uma vitalidade tão exemplar que deveria, com uma motivação quase política, ser estendida a todos, impregnando a cultura e os vínculos sociais. Essa estrutura dúbia já estava, aliás, anunciada pelo caráter insólito do juízo estético kantiano, o qual simultaneamente representava o momento de maior autonomia da reflexão subjetiva- cujo ajuizamento não se submetia a nenhuma regra objetivamente determinada- e garantia, através da exibição de um jogo harmônico entre as faculdades, o princípio de comunicabilidade de todos os juízos, a ponto de Kant declarar que a faculdade de julgar é a capacidade de avaliar colocando-se no lugar de outro, isto é, sob um ponto de vista alheio. Em síntese, a experiência estética, restringindo-se ao sentimento que é despertado no sujeito, tem necessariamente de ser feita e comprovada por cada um separadamente e, no entanto, a própria vivificação do ânimo que ela promove emerge de um sentimento de comunicabilidade entre os sujeitos. Experiência incondicionalmente subjetiva, porém jamais privada; partilhável, mas não veiculável, porque não há como transmitir ao outro o sentimento que só ele pode experimentar.

É plausível dizer que essa universalidade subjetiva refletiu-se na arte moderna na forma de uma cisão de perspectivas: ela deu margem à idéia de uma singularidade insondável da obra de arte- à qual corresponde a excepcionalidade inexplicável do gênio artístico- e também fomentou um impulso de expansão e transbordamento das fronteiras da arte, de modo que estaria ameaçada sua própria particularidade. Nenhuma dessas perspectivas, entretanto, se considerada isoladamente, faz de fato justiça ao que foi posto em jogo com a abertura de uma dimensão especificamente estética, nem, por conseguinte, ao lugar de uma arte que, tornada autônoma, exige ser encarada irrevogavelmente como arte. Ambas as orientações, ao contrário, compactuam com a morte da arte por não sustentarem a existência de um campo rigorosamente artístico. Seja por dedicar-se a problemas que hipoteticamente só lhe diriam respeito, concebendo-se como realidade auto-suficiente, seja pela pretensão de fazer de si mesma a própria base de uma nova realidade, a arte desvia-se de uma condição simplesmente artística. E é sobretudo o conceito de aparência estética, juntamente com os dilemas que historicamente o envolveram, que permite, mediante um posicionamento crítico em relação à modernidade, compreender melhor a situação. Pois, tal como Platão, na Grécia Antiga, não vislumbrava alternativa para a poesia além de sua participação na

verdade ou na mentira, o pensamento moderno e sua produção artística também ficaram emaranhados numa teia de soluções que, por mais promissoras ou radicais que se mostrassem, em geral não asseguraram suficientemente um solo para o que seria o estético em si mesmo. Se a modernidade foi a época em que assomou a possibilidade de uma experiência da arte em si mesma, desobrigada dos variados interesses e funções exteriores a que no passado esteve atrelada, esta experiência não deveria imediatamente se confundir com a de qualquer tipo de realidade e, com isso, ser privada de sua diferença. Logo, a arte não alcançaria maior legitimidade por configurar objetos mais reais, opacos ou “verdadeiros” do que todos aqueles que se encontram “decaídos” e atravessados pela transparência da utilidade, nem por, ao contestar todos os seus limites e imiscuir-se no mundo, transfigurar-se num real inédito ou rejuvenescido. Por meio de ambos os movimentos, ela tende, ao contrário, a escapar de si mesma. A afirmação da realidade da arte embaralha-se com a instituição da arte como realidade.

Em outros termos, a arte moderna rompe com sua tradicional heteronomia à medida que fortalece duplamente a categoria da identidade: identidade da obra com ela mesma, identidade da arte com a própria realidade. Contra seu antigo e cultivado papel de imagem ou ilusão, como se a ela coubesse representar ou simbolizar qualquer coisa situada alhures, a arte ofereceria a incontornável atualidade de uma presença que residiria tanto na ênfase sobre sua evidência material quanto em sua contundente e inadiável participação na práxis vital. De um modo ou de outro, a arte não gostaria de ser a aparência de algo que ela no fundo não é, ou a manifestação de uma realidade só ilusoriamente constituída, pois nos dois casos haveria um hiato entre ser e parecer, um descompasso entre o que se exprime e o “aqui e agora” de sua apresentação. É a princípio coerente com sua condição de atividade autônoma que a arte se faça acima de tudo criadora e inauguradora, em vez de reprodutora ou porta-voz do que quer que seja, porque procurar sua razão de ser em outro lugar além de seu “estar aí” incita sempre a suspeita de que ela está sendo tratada como meio e não como um fim em si mesma. Se a validade da obra de arte fosse dependente, em última instância, dos discursos que ela veiculasse, das mensagens que transmitisse, ou da natureza que se dispusesse a retratar, seria bastante complicado fundamentar sua autonomia. A ruptura com funções e compromissos alheios à sua própria lógica estende-se à despedida das tarefas de narração e representação; o que, por sua vez, conduz à

inevitável contestação da categoria de aparência estética. Daí que a arte proclame, na modernidade, a inexorabilidade de sua presença ou a firmeza de sua identidade. Com isso, entretanto, arma-se o impasse de que a produção artística, em nome de sua autonomia, recusa o estatuto de mera aparência mas perde de vista sua especificidade ao assumir irrestritamente o caráter de objetividade. Se, por exemplo, o ready-made duchampiano obteve abrigo na arte moderna foi porque se diluiu toda distinção palpável entre obra de arte e objeto. A obra migrou do reino das aparências para um âmbito em que se tornou indiscernível das coisas mundanas ou supostamente reais. Na verdade, em sua avidez para abandonar o papel de aparência de algo que ela não é, a expressão artística almeja instaurar uma presença que ultrapassa aquela concernente aos objetos cotidianos, uma vez que estes são muito mais determinados pela utilidade que lhes é atribuída, pela rede funcional a que estão habitualmente sujeitos, do que pelo que poderiam ser em si mesmos. Isso explica a recorrente afirmação de uma materialidade crua, em estado bruto, pela produção artística moderna, ou seja, uma materialidade ainda não sufocada pelos inúmeros processos de manipulação. A matéria ainda não submetida a determinações exteriores incorpora a tal ponto o paradigma de uma presença plena da obra de arte moderna que o trabalho artístico, mais do que dar forma a alguma coisa, parece ter como meta liberá-la.

Já que a idéia de uma concordância natural entre a matéria e a forma está em declínio, declínio este já implícito na análise kantiana do sublime (e que foi alternadamente escondido e revelado pela estética durante um século), a aposta das artes, sobretudo da pintura e da música, só pode ser a de aproximar a matéria: isto é, aproximar-se da presença sem recorrer aos meios da apresentação. (...) Sob o nome de matéria eu entendo *a Coisa*. A coisa não espera ser destinada a algo, não espera nada, não recorre ao espírito.²

Eis, nas palavras de Lyotard, a conexão entre a implacável presença da obra de arte e uma materialidade “pura e simples”, equivalente à alteridade intransponível da “coisa”. É notável a ligação dessa matéria com uma opacidade que se opõe à aparência estética da arte tradicional, sempre habitada por formas mais ou menos reconhecíveis. Ao contrário, a matéria “é a presença enquanto algo não apresentável ao espírito, sempre liberta da sua influência”³. Não por acaso, Lyotard remete tal manifestação ao fenômeno do sublime, um fenômeno caracterizado, na terceira *Crítica* kantiana, pela total ausência de formas

² LYOTARD, J-F. *O inumano*, p. 143, 145.

³ *Ibid.*, p. 146.

apreensíveis, dando ocasião a uma apresentação meramente negativa. O advento da arte modernista está calcado, de acordo com a visão de Lyotard, na passagem de uma estética do belo para uma estética da sublimidade, o que denotaria o despontar de uma produção artística marcada pelo sem-forma e pela instauração de uma presença da obra de arte superior a tudo que ela pudesse ou quisesse representar. Por isso, modelos irretocáveis da arte modernista seriam, para o filósofo, as pinturas de Barnett Newman, telas abstratas cujo mérito não está em configurar qualquer imagem nem aludir a alguma realidade que elas próprias não são. “É preciso admitir que cada tela, mesmo quando faz parte de uma série (e será ainda e mais o caso das catorze *Stations* pintadas entre 1958 e 1966), não tem outro objetivo senão *ser* por si própria, um acontecimento visual”⁴. O destaque dado pelo autor ao verbo “ser” sugere o contraste com aquilo que apenas pareceria atualizar um acontecimento sem de fato materializá-lo. Trata-se de uma auto-suficiência extrema da apresentação artística agora alicerçada em nada mais que sua ocorrência, tornando-se um equívoco desnecessário, por exemplo, perguntar ao que remeteria a obra de arte:

Não é Newman quem “fala”, quem faz ver, pelo meio da pintura. A mensagem (o quadro) é o mensageiro, “diz”: *aqui estou*, ou seja: *pertenço-te*, ou *sê minha*. Duas instâncias: eu, tu, insubstituíveis e que só ocorrem na urgência do aqui-agora. O referente (aquilo de que “fala” o quadro), o destinador (o seu “autor”) não têm pertinência, mesmo negativa, mesmo como alusão a uma presença possível. A mensagem é a apresentação, a apresentação de nada, ou seja: da presença.⁵

Lyotard avista na figura da aparição do anjo, o instante de sua revelação, o perfeito paradigma dessa coincidência entre o que se apresenta e a própria ocorrência da apresentação. “Um quadro de Newman é um anjo. Não anuncia nada, é o próprio anúncio”. Ao que a obra poderia significar ou querer “dizer” com e para além de sua presença, o filósofo antepõe a literalidade de seu aqui-agora, ou seja, a atualidade de sua manifestação. E não há dúvida de que tal literalidade termina ressaltando os elementos plásticos e materiais da obra, os quais, desobrigando-se de toda a tarefa referencial, chamam atenção para si mesmos, para sua nudez exposta e para sua incontornável crueza. “Trata-se, para Newman, de dar à cor, à linha, ao ritmo, a força da obrigação, uma relação de face a face, na segunda pessoa, cujo modelo não pode ser: *Vê isto (além)*, mas: *vê-me*,

⁴ Ibid., p. 90.

⁵ Ibid., p. 87-88.

ou melhor: *escuta-me*⁶. Não é o caso, como se percebe, de escutar qualquer mensagem proferida pela obra, e sim de compreender que a mensagem é a própria instauração do fenômeno estético, quer dizer, a potência que instantaneamente obtém a produção de uma presença. Que esta fale mais para o ouvido do que para o olho está plenamente de acordo com a irrupção daquilo que “é mais um modo do tempo do que de espaço”, o presente que a obra faz avançar e institui. Semelhante a um súbito acorde, “ao som que chega do silêncio”, o quadro não aponta ou remete para o que não pertence à sua própria “vibração”. “O quadro representa a presença, o ser oferece-se aqui e agora. Ninguém, e muito menos Newman, *me* faz vê-lo no sentido de o narrar, o interpretar”⁷. Não há o que deva ser interpretado em tais obras, pois o que exige ser experimentado é imediata e simplesmente a atualidade da manifestação, sua corporeidade, a literalidade de sua presença material. “A matéria cromática, a sua relação com o material, (a tela, por vezes deixada por preparar) e a sua disposição (escala, formato, proporção), eis o que deve suscitar a surpresa admirável, a maravilha, que alguma coisa existe, em vez do nada”. Não há por que atravessar essa opacidade que assoma e dissipa o vazio do nada, não há como perseguir qualquer narrativa e, assim, suplantar a indevassável superfície da obra: “Uma tela de Newman opõe às histórias a sua nudez plástica”⁸. É justamente essa presença estética enfática e irreduzível, associada à atualidade plástica e à materialidade evidente da obra, o que distingue a arte modernista e a poética das vanguardas até mesmo da noção de sublime concernente ao romantismo, ainda tributário de um indeterminado almejado porém jamais atingível.

Para ser fiel a esta deslocação em que consiste, talvez, toda a diferença entre o romantismo e o vanguardismo “moderno”, seria necessário traduzir *The Sublime is Now* não por: o sublime existe agora, mas por: *Agora, tal é o sublime*. Não existe outro lugar, nem para cima, nem além, nem mais cedo, nem mais tarde, nem outrora. Aqui agora, acontece que..., e eis o quadro. O que é sublime é que exista esse quadro, em vez do nada.⁹

O deslocamento assinalado por Lyotard reside na substituição de uma intransponível diferença romântica entre o que se apresenta na obra e o inapresentável que sempre lhe escapa pela identidade do “aqui e agora” artístico

⁶ Ibid., p. 88.

⁷ Ibid., p. 90

⁸ Ibid., p. 86.

⁹ Ibid., p. 98.

modernista, que transforma em acontecimento o próprio inexprimível. O que é iniludivelmente material na obra não exprime coisa alguma, contudo ocorre, é. “Eis-me aí”: isso é tudo o que a obra declararia, e já é o bastante. Ela não apresenta um inapresentável que, no fundo, não comparece; nem sequer apresenta algo: apresenta-se- o que é não só suficiente, mas, tendo em vista a sua vitória sobre o nada da expressão que sempre pode vigorar (na verdade, um nada ontológico) é também admirável. Tal concepção do fenômeno estético proposta por Lyotard, baseada na sua leitura dos conceitos de sublime em Kant e Burke, espelha- talvez com suas particularidades e algum exagero- o traço principal do impulso modernista: a ruptura com os modelos tradicionais de representação em prol da atualidade da experiência artística. Condizente com seu momento histórico, a arte moderna já não pode tomar do passado os preceitos para sua realização e, lançando-se numa aventura simultaneamente empolgante e angustiante, assume um futuro incerto e repleto de possibilidades. É o próprio compromisso- o qual certamente extrapola a esfera artística- com o presente, com a dimensão do que é atual, que torna questionável a ligação entre arte e representação, pois não são só as velhas formas que serviam ao ofício de representar, ou os temas e os objetos passíveis de serem representados que se mostram duvidosos ou inviáveis, mas sobretudo a dinâmica temporal pressuposta em toda representação. Representar subentende um descompasso entre a apresentação da obra e a realidade que ela supostamente apresentaria, mantém em vigor uma relação passado-presente, antes-depois, aquilo-isto. A arte que indaga o que deve representar parte necessariamente de um ponto que não é o de sua própria atualidade, fatalmente não se constitui a partir de um presente inelutável. O nexos entre uma arte do futuro, isto é, uma arte que quer começar incondicionalmente agora, e uma arte absolutamente criadora consiste, portanto, num nexos intrínseco. Se a produção artística incorpora como fator indispensável a atualidade de sua experiência, não há o que representar, apenas o que inaugurar. Uma presença irrevogável não é mais que a marca de uma arte que, distanciando-se do passado e descolando-se da tradição, deseja ser uma plena manifestação do presente. Logo, deve sucumbir a idéia de que a obra de arte configura a aparência de alguma coisa, seja esta mais real ou ideal, como se pudesse somente remeter a uma presença que ela de fato não é- lógica, segundo Lyotard, ainda vigente no sublime romântico, com sua concretização sempre adiada do absoluto. Em vez

disso, ao fazer-se a ocasião em que a matéria mostra a si mesma- o que não é sustentado pelos demais objetos mundanos, cuja existência é sobredeterminada, em função de sua utilidade- a arte promoveria a aparição da própria coisa, diante da qual já não caberia perguntar por nenhuma realidade hipoteticamente mais real.

Só que essa tendência modernista de recusar o conceito de aparência estética em prol de uma presença inabalável da obra de arte, ou de uma atualidade plástica radical do objeto artístico, não significa verdadeiramente um desligamento da visão tradicional tanto quanto a sua fatal continuidade. Pois o que jazia, ao menos desde a interpretação platônica do fenômeno artístico, sob o véu da aparência estética era também uma presença ideal e inefável, a qual a arte só podia apresentar enquanto cometia uma traição. Daí que a aparência da obra de arte não tenha sido avaliada ou suportada em si mesma: ou é associada à imagem, ilusão, representação, e então considerada uma sombra, um espectro, uma máscara, que substitui uma presença mais autêntica, jamais artisticamente efetivada, ou, após a chamada crise da metafísica, é renegada em nome da materialidade ou da literalidade do objeto artístico. Com isso, perde-se todo o sentido do que seria a dimensão da aparência estética enquanto tal, na medida em que, nos dois casos, ela é admitida ou rechaçada em virtude de sua relação com o conceito de presença. Trazer este ao primeiro plano e tratá-lo como a garantia da genuína realidade da obra de arte moderna não faz mais do que confirmar a antiga hierarquia em que a aparência estética constituía um aspecto necessário da expressão artística e, ao mesmo tempo, denunciava sua limitação.

A própria condição de possibilidade de uma arte autônoma está, no entanto, estreitamente conectada ao reconhecimento da intrigante especificidade da aparência estética. Se um importante requisito para a obtenção da autonomia artística na modernidade foi a emancipação das obras de arte, assim como da experiência por elas promovida, dos círculos religiosos, dos rituais e dos valores de culto a que se mantinham mais ou menos tradicionalmente atadas, tal deslocamento, que faz parte de um amplo processo de desencantamento do mundo, já havia sido diagnosticado por Hegel como um desvanecimento da presença artística. O discurso hegeliano não deixa dúvidas de que a arte que começa a ser encarada unicamente como arte- ou plenamente!- é aquela que caminha para a sua morte, ao passo que liga esse irreversível definhamento a uma incapacidade de se fazer presente- tanto que compara o estatuto de que então

gozava a arte a uma “coisa do passado”. Para o filósofo, ao estágio de maior vitalidade da manifestação artística correspondia a mais elevada e triunfante presentificação sensível de um conteúdo divino, isto é, a escultura grega. Caracterizada como a perfeita exteriorização de um deus, finalmente conciliada com a forma do corpo humano, a força da arte provinha de uma experiência que ainda não se distinguia da experiência religiosa. A intensidade de sua vida era, portanto, diretamente proporcional ao seu poder de instaurar uma vigorosa presença que, trazendo à luz uma entidade suprema, inspirava imediatamente respeito e devoção. Já a arte que se dissolve, conforme bem sabido, é aquela agora incapaz de dobrar os joelhos dos homens, precisamente por haver chegado ao fim sua tradicional aliança com as potências religiosas. Quanto a isso, Hegel é inequívoco: “Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas”¹⁰. Ele declara ainda que a arte demonstra ser algo do passado justamente porque “perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa *representação*, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior”¹¹. O que significa ter sido a arte demitida de seu papel superior senão que ela foi privada da capacidade de instaurar uma venerável presença divina e abertamente revela que, como meras *representações*, suas produções sensíveis não são mais que aparências? Eis que o tributo a ser pago por uma arte que alcança a autonomia, libertando-se de sua missão religiosa, é assumir sua natureza de simples aparência, mesmo que, com isso, tenha de firmar um pacto indissolúvel com a morte.

A vocação modernista para alicerçar a autonomia da dimensão estética numa presença praticamente literal do objeto artístico mostra-se, então, mais próxima do que talvez pretendesse de uma concepção tradicional, na qual a arte nem sequer se encontrava emancipada de suas funções religiosas e dos compromissos com os valores de culto. A arte que se revolta contra o caráter fantasmático de sua aparência não consegue dissimular completamente a nostalgia de sua condição não autônoma, própria aos dias em que, embora não fosse estimada enquanto tal, ou seja, como arte e tão só, desfrutava de uma vitalidade perceptível e envolvente. Tanto a ênfase na materialidade pura da obra de arte, ou

¹⁰ HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética vol 1*, p. 34.

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

na opaca atualidade de sua forma plástica, quanto a utopia vanguardista de fazer coincidir a experiência estética com a existencial compactuam com um ideal de presente cujo estigma é não suportar a singularidade da aparência estética. Esta surge como um duplo inconveniente, pois mantém a obra de arte amarrada, por um lado, à categoria de representação e, por outro, a uma experiência meramente contemplativa. De qualquer maneira, a obra frustraria a produção de uma presença, seja ao apontar para uma ausência que ela mesma não pode efetivar, seja ao configurar um estado de coisas que é no máximo capaz de criar uma exceção na percepção do real, sem jamais substituí-lo verdadeiramente. A refutação de tal natureza da aparência estética, uma natureza marcada por um certo hiato, por certo fracasso, reflete, no entanto, a dificuldade de sustentar o lugar crítico e sempre tênue da autonomia artística, uma vez que a obra de arte ou acaba sendo tomada como uma espécie de objeto- ainda que mais objetivo que os demais- ou termina submergindo na categoria de realidade. Em síntese, sua avaliação é orientada por dois critérios de presença que, se cumpridos, tendem a lançar a obra de arte numa zona de indiscernibilidade que oscila entre a suprema objetividade material e a imediatez da práxis vital. Por isso, a autonomia estética moderna, indubitavelmente problemática, estaria muito mais ligada à compreensão do sentido específico e da relevância da aparência estética do que à defesa de qualquer conceito irrestrito de presença, por mais sublime que ele possa ser. Mesmo- vale novamente ressaltar- que a comprometedora união com a aparência estética assegure um desconcertante contrato da arte com a morte, em vez de prenciar a restauração de uma vitalidade transbordante.

Ao contrário de uma aparência estabilizada através do recurso a uma presença da qual seria tão somente o substituto ou representante, a admissão da aparência estética em si mesma enfrenta obstáculos históricos e talvez só tenha adquirido um lugar de direito como resultado do moderno processo de desencantamento do mundo. Não por acaso, o próprio desabrochar de uma esfera da arte autônoma está enredada nesse processo. Foi preciso que emergisse uma região de gratuidade e indeterminação, em que objetos e discursos pudessem ser apreciados a partir da suspensão dos mais diversos valores e funções para que fosse legitimada uma experiência da arte do ponto de vista de sua autonomia. Tal descerramento da dimensão estética guarda íntima correspondência com a constituição da liberdade do sujeito moderno, cuja faculdade de julgar submete a

um questionamento radical qualquer autoridade que dogmaticamente se imponha ao momento de sua auto-reflexão. A pausa do juízo subjetivo, que inevitavelmente põe em xeque verdades e preceitos estabelecidos, encontra um equivalente exterior no descolamento da obra de arte em relação aos inúmeros interesses que pudessem enquadrá-la ou determiná-la. A validação de um espaço para a experiência estética, caracterizado pela gratuidade desinteressada-conforme delineado na terceira *Crítica* kantiana- depende da sustentação de um estado de liberdade onde as coisas possam estar incondicionalmente em jogo. Esse estado de indeterminação, que parece momentaneamente suspender todos os vínculos e imposições, é condição de possibilidade tanto para a autonomia do sujeito que julga quanto para a da obra de arte. Ainda que não seja absurda a idéia de que ele esteja potencialmente presente em toda a natureza humana, não só tal princípio da liberdade moderna foi historicamente instaurado, mas também a possibilidade de uma experiência estética autônoma. Eis por que um processo de desencantamento do mundo, que significou a dissolução dos dogmas e autoridades tradicionais, foi fundamental para a autonomia da arte: ele implementa o vazio- certamente jamais bem digerido- no qual a gratuidade da obra pode se instalar. Sem que se confunda com a mera aparência de alguma *coisa* ausente ou com a integralidade de uma presença, tal vazio é mais semelhante a uma cisão ou dobra originária que torna possível a própria distinção entre aparência e presença. Nesse sentido, uma das conseqüências de um desencantamento do mundo é o desmascaramento das ilusões místicas como nada mais que ilusões, quer dizer, é a produção de uma delimitação- ilusoriamente?- clara e precisa entre aparência e realidade. No limite assim traçado é que se faz possível a existência da arte como arte, ao passo que a característica de um “mundo encantado” é a passagem imprevisível, a circulação ameaçadora e ao mesmo tempo reconfortante, entre real e sobrenatural- ou melhor, é a vigência de uma ordem anterior a essa distinção. O que inexistiria, nesse caso último, seria justamente uma esfera de aparências totalmente despotencializadas, desprovidas de um efeito direto sobre a realidade.

O que a célebre hesitação hamletiana ilumina, mais do que uma paralisante contradição envolvendo razão e reflexão, ou uma problemática existencial do indivíduo, é a conexão histórica entre uma dissolução da autoridade da tradição e sua transformação em descreditada aparência, ou seja, entre a voz do passado que

já não move e garante sua continuidade e a transfiguração da imagem paterna em espectro, repugnante elemento fantasmático. Duas considerações do estatuto da aparência artística são confrontadas na obra de Shakespeare, culminando na cena em que o tio usurpador do trono retira-se constrangedoramente da peça de teatro a que então assistia. Hamlet surge aí como um manipulador de aparências, como alguém que reconhece sua duplicidade e é capaz de transitar entre seus domínios. O espetáculo teatral contratado para *representar* a trama armada pelo tio, rei Claudio, que culmina no assassinato do pai, obrigando aquele a esboçar uma involuntária confissão, pressupõe uma percepção dupla da aparência artística, ou seja, como ilusão forjada, racionalmente administrada, e como evento cujas fronteiras em relação à realidade permanecem indefinidas. Magistral, no entanto, é que tal ambigüidade imponha-se necessariamente à percepção do espectador, na forma de um requisito indispensável para a compreensão do que sucede na obra de Shakespeare. Pois não há como captar o sentido da confissão que o tio deixa hipoteticamente escapar diante da “peça” pregada por Hamlet, sem que se entenda que ele sucumbiu ao que era simplesmente aparência. A compreensão do espectador depende de um discernimento entre duas consciências: a consciência do rei, assombrada pelas aparências, e a sua própria consciência de que o causador do assombro, obra artística, não passa de aparência. E quem é Hamlet se não aquele que, diante de uma aparição fantasmática, encarna com suas dúvidas a indefinição entre esses dois mundos? E quem deve ser agora o espectador se não aquele para o qual a dúvida do protagonista shakespeariano converte-se na certeza da experiência do que é só aparência? Enquanto Hamlet, ironicamente, não pode obter, como personagem, nada mais certo de uma aparência teatral do que aquilo que já lhe dizia a figura de um fantasma, e assim não se dissipam as sombras que o atormentavam, devem-se tornar nítidas para o espectador as razões de suas incertezas, isto é, estarem fundadas em aparências. Engendra-se, com isso, um movimento dialético entre espectador e personagem: quanto mais Hamlet emaranha-se na pretensão de traçar uma ponte entre aparência e real, tanto mais emerge para o espectador uma dimensão da aparência enquanto tal. Se o príncipe da Dinamarca, apesar de tudo, teve de ser destruído por uma intriga de aparências, o público que assiste a seu fim já não pode apreender e simultaneamente se identificar com o seu destino, porque é impossível compreender que Hamlet sucumbiu numa indefinição de aparência e realidade sem que todo o evento teatral

se dissolva ele próprio em aparências. Abre-se uma diferença necessária entre o olhar de Hamlet e o do espectador quanto ao estatuto da aparência: aquele só duvida para que este tenha certeza; só é aniquilado para que este se emancipe. Não há como acolher a dúvida de Hamlet diante da aparência da obra teatral sem que esteja implícito o reconhecimento de que o teatro não é mais que aparência. Com isso, a impossibilidade que ainda vive o personagem de se desvencilhar completamente daquela autoridade do passado que exige orientar suas ações transforma-se instantaneamente, para o espectador, em plena possibilidade. Juntamente com o teatro, a aparição fantasmática está destinada a diluir-se integralmente no plano das aparências.

5.2 Aparências estéticas e falsas presenças

Que a sustentação da especificidade da aparência estética esteja historicamente enredada com um processo de desencantamento é algo confirmado, por contraste, mediante um exame atencioso do veredicto que Platão profere sobre a arte¹². Os escritos platônicos contêm o paradigma da íntima relação até hoje discutida entre arte e aparência. E o que eles demonstram é a dificuldade de suportar a particularidade da dimensão estética e, conseqüentemente, da obra de arte enquanto tal já nessa reflexão originária sobre o problema, na medida em que a aparência artística termina sendo definida categoricamente como aparência de alguma coisa supostamente mais verdadeira ou real do que ela própria. Platão não consegue vislumbrar um lugar para a aparência estética ou para a obra de arte além da alternativa entre presença real e presença ilusória. O filósofo verifica que as produções artísticas não se adéquam à categoria do que seria absolutamente presente, as idéias eternas e imutáveis, e por

¹² A discussão que se segue, sobre o estatuto da aparência estética, não é exatamente com Platão, e sim com a bem conhecida doutrina platônica das idéias, que estabelece a distinção entre um mundo sensível, composto por meras aparências, e um outro verdadeiro, que seria modelo para o primeiro. A discussão com o “platonismo das idéias”, nesse caso, não pretende ser um debate com a filosofia de Platão- que dá margem a várias interpretações-, pois apenas utiliza a mencionada distinção entre verdade e aparência.

isso é convencido do caráter nocivo de sua aparência, rebaixada a obra de um imitador “por natureza afastado três graus do rei e da verdade, assim como todos os outros imitadores”¹³. Ao ser considerada imitação, isto é, uma forma de duplicação ou cópia de qualquer coisa anterior à sua existência, a aparência estética é fatalmente julgada sob a ótica da presença: a obra de arte seria menos confiável que as coisas mundanas, cuja transitoriedade já se mostrara desencaminhadora se comparada à permanência das idéias. A sorte da arte fica de antemão decidida à medida que lhe é vedada toda opção entre real e ilusão, verdade e falsidade, original e cópia. Logo, não é viável outra avaliação da aparência estética, senão a que irá relegá-la ao papel de substituto de uma presença, cujo modelo talvez seja o de uma máscara encobridora e enganadora que venturosamente pudesse ser arrancada para, enfim, oferecer o contato com o que é irretocavelmente presente, quer dizer, idêntico a si mesmo. Não podendo situar a obra de arte nem no mundo das idéias nem na realidade das aparências empíricas, Platão neutraliza seu estatuto problemático ao contornar sua especificidade recorrendo a uma distinção que não é de natureza, e sim de grau. Aparência da aparência, ilusão da ilusão, a obra de arte, embora não deva ser confundida com os objetos mundanos- dos quais ela já seria imitação-, não obtém nenhum domínio próprio, e não pode também, por isso, alcançar sua autonomia ou fomentar uma experiência singular. Como não-presença, ou não-identidade, a produção artística não passa de um caso exacerbado- ainda que pernicioso- das aparências que compõem o universo sensível, perdendo qualquer peculiaridade ou diferença irreduzível. Por outro lado, ambas as modalidades de aparência são redutíveis à verdade das idéias, pois não consistem em nada mais do que degenerações de uma presença idêntica a si e primordial. Eis por que todo antiplatonismo baseado na inversão simplória de aparência e essência tende a fracassar na tarefa de pensar a arte como arte, na medida em que elevá-la ao plano da verdade ou ao absoluto da presença só dará continuidade às regras estabelecidas pelo filósofo grego, prolongando, então, o velho jogo no qual jamais ocorrerá um lance que traga de fato a marca da aparência estética, mas unicamente a marca do mais ou menos presente.

¹³ PLATÃO, *A República*

A preocupação de Platão com a arte, conquanto aparentemente se resolva por meio de seu posicionamento especialmente precário em relação à verdade, não esconde por completo a instabilidade que o pensador se esforça em combater. É no mínimo intrigante que essas simples aparências artísticas, entidades deficientes, situadas a três graus da verdade, possam comprometer tanto a organização de uma vida regida pela fidelidade às idéias. A ameaça reside, no entanto, na própria existência de uma terceira natureza- nem essência, nem sombra da essência- que impede a pura separação entre verdadeiro e falso, realidade e ilusão, original e cópia. Trata-se de uma categoria inserida *entre* essência e aparência, ou seja, entre o mundo das presenças eternas e o mundo das ilusões transitórias. O confronto do filósofo grego com o artista não é tão motivado pelo reconhecimento de que a criação artística produz novas aparências ainda mais aparentes quanto pelo fato de que a arte, ao complicar a delimitação entre mundos, contribuiria para a permanência da *cisão* entre eles. O que o platonismo pressente e não consegue suportar é a existência de uma dimensão que não pode ser precisamente definida nem como verdadeira nem como falsa, que não pode fazer justiça ao genuinamente presente nem ser relegada ao estatuto de aparência de uma presença. Essa dimensão não é desconcertante e ameaçadora porque abriga aparências degradadas ou intensificadas, mas porque mantém aberta a própria distinção entre aparência e presença essencial, porque parece abrir uma lacuna inextirpável entre mundos e, com isso, frustrar qualquer projeto de unificação. A suprema transgressão artística consiste em originar aparências a partir do próprio plano das aparências, isto é, aparências cujo princípio já não pode ser totalmente deslocado para a esfera dos fundamentos estáveis e ideais. Se o movimento da verdade repousa na possibilidade de suplantar a natureza enganosa das aparências sensíveis e alcançar uma presença da qual essa natureza não constitui mais que uma sombra, remetendo, desse modo, cada cópia a seu original, as aparências artísticas representam um resto nesse processo, um lastimável excesso que não se permite computar em tal subsunção aos princípios essenciais. É a duplicidade da obra de arte, a qual ao mesmo tempo possui e não possui um princípio, o que a torna intragável: sendo fundada pelo mundo das aparências, ela, justamente por isso, não se deixará reconciliar com nenhum fundamento original. Platão, nesse caso, tem de lidar com aparências autônomas, ao menos no sentido de que elas não se deixam diretamente remeter à identidade

das idéias. O problema coloca-se em outros termos, contudo, quando se percebe que o obstáculo não está na existência de aparências *além* das já previstas aparências sensíveis, mas na posição que elas assumem *entre* essas aparências sensíveis e o projeto filosófico de sua adequação à identidade. Não sendo as aparências artísticas exatamente falsas, não caberá querer corrigi-las; não sendo evidentemente cópias das idéias, é despropositado reclamar para elas um original. Com isso, a obra de arte demonstra ser em si mesma uma corporificação da cisão inextirpável entre aparência e essência, significando um hiato entre esses dois âmbitos. A única solução, portanto, é aquela que, em última instância, foi coerentemente avistada por Platão: convidar gentilmente o poeta a se retirar da República ideal, na esperança de que, com sua ausência, fosse eliminado o problema de uma desajustada relação entre aparência e essência. Que a arte tenha sido demitida em vez de corrigida sugere uma tácita compreensão do estatuto de sua autônoma, embora denote a impossibilidade de sua sustentação: o poeta deve partir não em virtude das mentiras e ilusões que dissemina, mas porque sua palavra não tem lugar numa realidade perfeitamente dividida entre verdade e falsidade. Certamente uma realidade cuja unicidade é ainda um projeto viável, na medida em que o reino das aparências poderia ser integralmente submetido à autoridade originária das essências. Entende-se por que Jacques Rancière associa a visão platônica sobre a arte a um significado inequivocamente político:

Antes de se fundar no conteúdo imoral das fábulas, a proscrição platônica dos poetas funda-se na impossibilidade de se fazer duas coisas ao mesmo tempo. A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares. Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos “fantasmas”, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços. O mesmo ocorre com a escrita: circulando por toda a parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum.¹⁴

É sobretudo em virtude da produção de “fantasmas”, do embaralhamento de identidades e da dissipação de fundamentos estáveis que, segundo o filósofo francês, a atividade do poeta é recriminada por Platão. Se o poeta simplesmente estivesse errado ou agisse de modo imoral, ele ainda se enquadraria numa partilha bem regulada e domesticada do sensível, a qual teria seu modelo na divisão bem conformada de aparência e essência. A questão, porém, é que seu papel fomenta,

¹⁴ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*, p. 17.

antes, uma confusão de categorias, levando à corrupção de qualquer delimitação segura e estabilizada das esferas a serem controladas. Ao falar em nome de um outro, ao duplicar a própria voz através de um personagem, a palavra do poeta torna-se ambígua e deslizando, furtando-se parcialmente às acusações de mentira e imoralidade. Seu lugar preciso revela-se indecível, a origem em que se funda-palavra de *quem*, afinal?- é extremamente duvidosa. Trata-se de um discurso originariamente cindido, que resistiria, então, tanto à tentativa de afirmar sua identidade quanto à de negá-la. O constrangimento platônico encontra-se no fato de que o discurso poético pode fazer alguma justiça à verdade na medida em que não chega sequer a configurar-se como falso. Descerra-se uma aparência que não atende nem descumpra o critério da essência. Ela inviabiliza a “boa” circulação entre os domínios de verdade e falsidade, ao obstruir ou embaraçar suas hipotéticas fronteiras. Por isso, para Rancière, as formas artísticas alvejadas por Platão, o teatro e a escrita, “revelam-se de saída comprometidas com um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições da palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo”¹⁵. Ocorre um dismantelamento dos sistemas de autoridade, uma vez que as vozes, na escrita, apresentam-se desgarradas de seus emissores, e os atos, no teatro, mascaram os seus executores. Essa condição de indefinição que se instala com a expressão artística corresponderia, de acordo com o filósofo francês, a um regime político caracterizado pela mobilidade das posições e pela constante redistribuição de papéis. “Esse regime estético da política é propriamente a democracia, o regime das assembleias de artesãos, das leis escritas intangíveis e da instituição teatral”¹⁶. Tal dificuldade de atingir o fundamento, de capturar a autoridade responsável, de remeter às legítimas origens ou de separar nitidamente níveis de realidade é, de modo geral, o reflexo da impossibilidade de dissolver certas aparências no universo das identidades, de rotulá-las como presença ou não-presença a fim de subordinar as sombras à unidade de seus corpos. Embora Rancière empregue o conceito de embaralhamento para referir-se ao tipo de partilha que as artes promoveriam no sensível, ele não tem em mente a dissipação de todas as diferenciações de limites e individualidades- o que culminaria na produção de uma totalidade homogênea-, mas, antes, a multiplicação de cisões

¹⁵ Ibid., p. 18.

¹⁶ Idem.

que é própria à comunidade que sabe conviver com o dissenso. Inversamente, o objetivo do filósofo divisor de mundos nunca foi realmente a propagação de duplos e a manutenção de fissuras: “Ao teatro e à escrita, Platão opõe uma terceira forma, uma boa *forma de arte*, a forma coreográfica da comunidade que dança e canta sua própria unidade”¹⁷.

O recurso platônico ao conceito de aparência teve sempre como meta a identidade da essência, fundamento inabalável e eternamente presente. A arte não se assemelha a um dos componentes do jogo armado pelo pensador grego- a aparência enganosa- tanto quanto o embaralha e perverte. O artista multiplica as ilusões sensíveis, deslocando perigosamente o lugar dos princípios, o poeta desacopla autoria e autoridade dos discursos, o ator realiza um gesto que é também ação de um outro: tais problemas lançados pela arte, obstruindo qualquer decisão entre cópia e original, verdade e mentira, aparência e essência, não podem ser solucionados por Platão, apenas excluídos. E é isso o que o filósofo involuntariamente confessa ao banir o poeta de sua utópica República. Mas assim transparece a impossibilidade de lidar com a arte enquanto tal, com uma aparência que, sendo só aparência, fundando-se na produção humana, brotando do próprio mundo sensível, não permite um pleno reenvio à presença essencial das idéias. É a fatal mediação humana, de que não escapa nenhuma obra de arte, o que instala uma falha, uma abertura insuperável entre aparência e essência: o princípio da criação repousa na condição humana, ele se perde numa transmissão histórica cujo fundamento é irrecuperável. O encerramento das aparências estéticas no plano do que é inexoravelmente finito constitui o principal fator desconcertante para o olhar platônico. A pergunta pela verdade de tais aparências resvala no interior do que é mortal e transitório e, sem ter como daí evadir-se, não pode encontrar autoridade em que satisfatoriamente descanse o fundamento. Pouco adianta indagar o princípio causador da deficiência inerente às aparências engendradas pela arte. Seja ele o poeta ou a voz narrada de outro, seja o ator que gesticula ou o personagem que o determina a agir, seja o criador de imagens ou o artesão que lhe ofereceu um modelo já desvirtuado, qualquer resposta permanecerá cativa de uma rede de remissões inevitavelmente humana. É justamente *quem* responde pelos discursos e pelas aparências artísticas o que se torna inapreensível ao se mostrar

¹⁷ Idem.

invariavelmente atado ao mundo dos mortais. Deve-se notar, contudo, que não é a falta de um *quem* o provocador do problema, mas sim o seu perturbador excesso: é a impossibilidade de atingir um *quem* último, para então testar sua autoridade, pondo-o à prova da verdade, o que condena irrevogavelmente as aparências artísticas ao campo do infundado. É a própria estrutura de duplicação da obra de arte- dupla voz de poeta e personagem, dupla ação do ator e sua máscara- que definitivamente inviabiliza o seu enquadramento ao critério dos princípios e das presenças inquestionáveis. Quem fala pela voz do poeta tanto se faz quanto não se faz presente, quem age como personagem no teatro tanto possui quanto não possui identidade. Tal zona de indeterminação e indecisão, hiato intransponível entre as aparências e as essências platônicas, é a dimensão em que habita a aparência estética, uma aparência que terminantemente se recusa a sair de si mesma. Que o platonismo estivesse bem menos interessado na delimitação ou na cisão de mundos do que em sua superação é algo demonstrado por seu desconforto em relação às produções artísticas, pois o que estas obstruem é exatamente a dissolução dos duplos numa identidade unívoca, a supressão das falhas por uma unicidade íntegra.

Considerando os termos do platonismo, as obras de arte, ao contrário das demais aparências sensíveis, são ilusões que se confessam enquanto tais. Dizem, portanto, a verdade, à medida que delatam a si mesmas como mentiras. Arruinam, com isso, a organização do tribunal em que o falso seria separado do verdadeiro e, então, sabiamente descartado. Em suma, as obras de arte são aparências que abertamente assumem o seu caráter de mera aparência. Dessa forma, entretanto, elas instauram a relação entre verdade e mentira no interior da própria aparência. Mas se as obras de arte só produzem ilusões à medida que, encaradas como arte, simultaneamente desmascaram o poder da ilusão, elas estão bem mais propensas a um desencantamento das aparências puramente ilusórias que à participação em qualquer sistema encantatório. Por outro lado, as aparências enganadoras são aquelas que necessariamente dissimulam sua natureza de simples aparência e, desempenhando o papel de inequívocas presenças, comportam-se como se fossem verdades legítimas. Existe, pois, uma inegável afinidade entre a estrutura das aparências do mundo sensível e a própria estrutura das idéias verdadeiras, as presenças essenciais: ambas assumem o lugar do fundamento, ambas reclamam o estatuto da identidade. Ao contrário, as aparências artísticas apontam francamente

para sua falta intrínseca, para sua duplicidade embaraçosa, suspendendo, ao se manifestarem como arte, qualquer possibilidade de encarnarem a presença de um fundamento. Em comparação não só às verdades essenciais, mas também às aparências de um mundo sensível no fim das contas renegado por Platão, o fenômeno artístico, ao iluminar e sustentar a aparência enquanto aparência, implica uma experiência de desfundação e de preservação do infundado. Começa a ficar claro que o desconforto platônico perante a arte está ligado ao próprio parentesco existente entre a espécie de verdade filosófica por ele defendida e as ilusões que essa verdade deve combater. Se é indiscutível que a dialética de Platão opera um desencantamento no mundo grego, ao pôr em xeque crenças arraigadas no senso comum, preceitos arcaicos, dogmas disseminados sem argumentação, enfim, vários elementos concernentes à ordem em princípio incontestável do mito, a dinâmica dessa operação persegue uma meta não muito distinta do lugar ocupado pela autoridade mítica. Embora a filosofia platônica estremeça e ameace fazer desmoronar os mitos ao cobrar-lhes razões que eles jamais poderiam fornecer- na medida em que o próprio fornecimento de razões contraria a natureza da autoridade mítica-, seu procedimento crítico cessa no momento em que ela, compartilhando as inclinações do adversário, pretende também garantir a incontestabilidade de sua lei. O platonismo pretende suspender as aparências míticas somente para colocar em seu lugar presenças supostamente mais sólidas. Com isso, investe contra a realidade encantada mas compactua com a lógica do encantamento: as figuras míticas jamais foram meras aparências, pois, enquanto vigoravam suas leis, possuíam a força de uma presença talvez nunca alcançável por idéias abstratas. O fato de tanto num mundo implacavelmente regido pelos mitos quanto na República ideal não haver espaço para a aparência enquanto tal- conseqüentemente, nem para a arte como arte-, indica que, apesar de todo o falatório sobre a oposição aparência-essência, existe provavelmente uma afinidade maior entre esses mundos do que deles com qualquer outro em que as aparências artísticas possam ser livremente acolhidas.

A proximidade da verdade platônica com a ordem dos mitos não se dá apenas porque seu impulso de transfigurá-los em falsas aparências, e assim depô-los, carrega o intuito de assumir o lugar de sua antiga presença. Como se constituísse um indelével sintoma dessa estreita conexão entre filosofia e mito, o discurso de Platão não somente prolonga o fundamento mítico, mas

frequentemente recorre a mitologias para poder se fundar. Seja conclamando o mito da caverna, o mito da queda das almas no *Fedro*, ou aquele que explica como o demiurgo reproduziu deficientemente o mundo das idéias, ocorre um momento na filosofia platônica em que o pensamento procura o auxílio das imagens míticas para alicerçar-se e justificar sua evolução. “O mito, com sua estrutura sempre circular, é realmente a narrativa de uma fundação”¹⁸: a autoridade mítica garante a presença de uma origem na qual o argumento filosófico obtém uma legitimação última e já não desliza no abismo do infundado. Exercício de questionar e dissipar as aparências cujas formas aprisionam e obscurecem a verdade, a filosofia platônica, no entanto, acaba por situar um mito inaugural em seu princípio. Não pode conduzir seu projeto de desencantamento até o fim porque a incondicional dissolução de todas as aparências estaria fadada a extirpar também toda presença: a aparência é tanto uma falsa presença quanto a presença é a verdadeira aparência. Se as idéias puderam ser contempladas, copiadas e, então, degradadas, originando o mundo sensível, é porque, como presenças fundamentais, eram também aparências primeiras. Logo, a presença essencial reflete uma identidade inicial da aparência consigo mesma, é uma denominação para a aparência que, finalmente, como fundamento e modelo das demais aparências, não poderá ser substituída. Compreende-se por que a aparência artística compromete esse processo de substituições: ao exhibir-se como mera aparência, ela não se deixa alinhar àquelas que não passam de falsas presenças, quer dizer, ela não pode sequer ser desautorizada porque exhibe já em si mesma a renúncia ao papel de autoridade. Eis que o sistema platônico está apto a suportar aparências que sejam falsas presenças e até mesmo uma aparência que, como mito fundador, constitua a verdadeira presença, mas não aparências que sejam tão só aparências, aparências enquanto tais. O real perigo que estas trazem consigo não é o de serem cópias das cópias, imitações de ilusões, e multiplicarem indefinidamente, com isso, a cadeia de falsas aparências; o perigo não se encontra em sua condição de simulacros que pervertidamente fomentam uma série sem fim, o perigo está no fato de que elas, autônomas e sustentadas em si mesmas, possam ser o princípio. Pois, nesse caso, a origem repousaria no infundado, numa dimensão indeterminada, cuja autoridade primordial e definitivamente legisladora

¹⁸¹⁸ DELEUZE, G. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica do sentido*, p. 260.

não poderia ser decidida ou identificada. Se a estrutura da aparência artística se torna um paradigma, impõe-se fatalmente a obrigação de reconhecer que, além das transitórias ilusões arquitetadas no mundo sensível, não há nenhuma presença a ser capturada e consoladoramente fixada como um solo estável ou referência inabalável. Impõe-se a percepção de que o desencantamento filosófico está destinado a derrubar os mitos para ele próprio despencar num vazio que não haverá como superar.

5.3

Aparência como aparência: uma possibilidade histórica

Não foi sem razão que Nietzsche associou a derrocada do otimismo platônico-socrático à “bravura” das filosofias de Kant e Schopenhauer, inserindo ainda essa bravura numa constelação complementada pelo fenômeno artístico e pela visão trágica do mundo. O elemento comum a todas essas instâncias é a capacidade de lidar com a aparência como aparência, dispensando qualquer fundamento determinável. Se o trágico faz parte da constelação, é justamente porque ele implica o olhar que encarou o abismo existente sob o mundo das aparências e soube nele permanecer. O grego trágico não é aquele que procura atravessar o plano sempre duvidoso da experiência sensível para se agarrar a verdades seguras e eternamente confiáveis, mas aquele que vislumbrou, sob a radiante imagem dos deuses olímpicos, o domínio dionisíaco e disforme das potências titânicas, no qual toda vida individual é aniquilada, sem explicação palpável ou sentido inteligível. A verdadeira face do ser das coisas foi apresentada ao homem, e, no entanto, surpreendentemente tolerada: não a perfeição das formas ideais e imutáveis, mas um caótico e monstruoso oceano de terror e destruição, para onde todo existente que veio à luz, cedo ou tarde, e sem justificção plausível, deverá retornar. Kant teria sido fiel a esse olhar na medida em que reconheceu, sob a realidade fenomênica, uma coisa-em-si inacessível e insondável, um obscuro *x* que o conhecimento humano jamais poderia apreender. Já não há que esperar a obtenção de presenças mais reais do que aquelas que habitam o campo das aparências sensíveis. Ultrapassar o sensível, do modo

imaginado por Platão, significa agora, em vez de contemplar idéias inefáveis, chocar-se violentamente com o limite negativo do sublime. Não é tão difícil prever que é precisamente esse homem, consciente de que nada encontrará além do reino das aparências sensíveis, quem estará finalmente preparado para acolher uma aparência que é só aparência, concedendo espaço para a obra de arte autônoma.

Se a filosofia de Schopenhauer constitui a fonte em que Nietzsche bebe diretamente para escrever *O Nascimento da tragédia*, é porque nela, entre outros fatores, a relação kantiana fenômeno-númeno obteve relevante desdobramento. Se, em Kant, o ser do real, conquanto acabasse perpassado por inextinguível negatividade e se mostrasse imperscrutável, estava ainda associado à categoria de coisa, carregando consigo um estatuto similar ao dos objetos, em Schopenhauer esse estatuto é decididamente removido, e o absoluto do ser passa a se identificar com a vontade livre do sujeito. Para que a coisa-em-si realmente corresponda ao que é incondicionado, ela não pode ser encarada segundo a forma de uma objetividade, mesmo que se trate da mais objetiva das objetividades, o objeto supremo e incognoscível para a razão humana; antes, sua causalidade livre necessariamente confere-lhe uma proximidade com o sujeito que move a si mesmo, com o Eu que tira de si suas próprias determinações. Ao contrário, um objeto é sempre determinado em função de outro, de um sujeito forçosamente pressuposto, que, ao apreendê-lo ou conhecê-lo, rouba-lhe, no mesmo instante, a autonomia de sua liberdade e sua condição absoluta. Se a coisa-em-si é uma espécie de x incaptável, ela ainda assim precisa ser um x somente para si própria, sendo absurdo conceber um conhecimento que seja proveniente de uma perspectiva exterior. Isso significaria simplesmente pressupor algo externo ao absoluto e, portanto, desmanchar a própria idéia de coisa-em-si, na medida em que, havendo qualquer outra coisa que seja, seu em-si seria desfigurado por uma relação com o outro. Em síntese, o que repousa radicalmente, ou melhor, absolutamente em si mesmo não pode ser relativo a outro. E, desse modo, todo conhecimento sobre a coisa em si, humano ou inumano, é indispensavelmente autoconhecimento. Quem teria a capacidade de conhecer a si mesmo, ou seja, olhar para si próprio e fazer-se simultaneamente sujeito e objeto, não seria este último, mas unicamente o primeiro. Na auto-reflexão subjetiva, o objeto é um momento no processo de autoconhecimento que, entretanto, não deve prevalecer,

visto que não é ele quem encarna o princípio desse movimento de retorno a si mesmo. Se a vontade é o motor daquilo que não se impõe meramente como objeto, mas age como sujeito, quer dizer, o Eu, então a própria noção de conhecimento, ainda que absoluto, revela-se inadequada. Pois, diante de sua liberdade incondicionada- já que ela não pode, como “vontade-em-si”, submeter-se a nenhuma condição que não seja dada por ela mesma-, toda determinação objetiva contraria a sua causalidade livre, uma vez que implica uma limitação. Daí que, para Schopenhauer, a causalidade livre da vontade culmine na iluminação de uma vontade livre de causalidades, uma vontade cuja liberdade absoluta extrapola e obstrui qualquer tipo de determinação. “Disso se infere que a Vontade escapa inteiramente aos predicados fenomênicos, portanto, é alheia às determinações causais e espaço-temporais; ela é ‘sem-razão’, ‘sem-fundamento’”¹⁹. Se é plausível ainda esperar algum encadeamento lógico ou explicação causal da ordem dos fenômenos, daquilo que se ajusta à objetividade das representações, o próprio conceito de uma coisa ou realidade incondicionada estaria muito mais de acordo com a idéia de uma volatilidade incessante que, diante da exigência de determinações causais, pareceria “mero ímpeto cego”²⁰. É precisamente com isso que se depararia quem, seguindo o impulso platônico, procurasse alguma verdade mais estável situada além das aparências sensíveis: um ser cuja liberdade absoluta não poderia estabelecer nenhum fundamento permanente, não poderia configurar nenhuma presença determinada, porque seria mais semelhante a um abismo insondável no qual sucumbiriam até mesmo as leis precárias que ainda se consegue arrancar do que é só aparente. Assoma, com isso, um reino de aparências que já não ocultam, para lá de si mesmas, nenhuma presença. É inútil tentar atravessá-las imaginando agarrar algo mais presente do que elas, na medida em que estranhamente se sustentam sobre aquilo que é inexoravelmente infundado, na medida em que não haveria, além do seu simples ser-aparência, nada que fosse mais palpável.

Em *O Nascimento da tragédia*, é essa vontade livre e indomável, incompreensível para qualquer lógica racional, indevassável para as leis de causalidade, o que recebe o nome de Dioniso. Nietzsche associa a concepção schopenhaueriana de ser às potências dionisíacas da natureza, cujas pulsões

¹⁹ BARBOZA, Jair. *Schopenhauer*, p 33.

²⁰ Idem.

violentas e irrefreáveis ameaçam, quando se manifestam, todas as existências individuais, todas as formas de vida historicamente cristalizadas. Se Dioniso denota, na visão nietzschiana, a dimensão originária e abissal do ser, o “uno-primordial pleno de contradições”, Apolo, como o deus do sonho e das aparições radiantes, fatalmente remete ao domínio dos fenômenos. Instaure-se uma relação entre essência e aparência que, baseada na moderna filosofia do sujeito, pretende refutar a aquela então introduzida por Sócrates em prol de uma sabedoria ainda mais remota, a sabedoria trágica. O que distingue, para Nietzsche, a verdade celebrada na tragédia é uma experiência do ser dionisíaco que, no entanto, não é completamente tragada por ele. Se o que vigora além do plano das aparências é nada menos que uma abissalidade ininteligível que a tudo devora, Apolo reluz como a divindade da harmonia e do equilíbrio, de uma vida segura de si porque consciente de sua medida. Entretanto, esse deus luminoso não passa de uma aparência do verdadeiro ser das coisas, a totalidade primordial e caótica em que todas as medidas e individualidades perdem-se numa indistinção que se assemelha ao nada. Os gregos trágicos fitaram essa verdade e souberam com ela conviver, embora reconhecê-la não significasse menos que enfrentar o terrível destino que espreita e dissolve, sem qualquer razão de ser, todas as formas de existência; ao passo que a filosofia metafísica que desponta com Platão e Sócrates traduziria o desesperado esforço de ocultar definitivamente tal verdade dionisíaca sob um véu de essências cujas formas seriam mais rígidas e bem mais seguras que as aparências apolíneas, porque seriam indubitavelmente eternas e imutáveis. Em poucas palavras, a diferença crucial entre a concepção de verdade trágica e a concepção platônica reside no fato de que a primeira lança um véu de aparências que, contudo, ainda deixa pressentir o abismo infundado do ser dionisíaco, enquanto a segunda deseja avidamente abafá-lo e expurgá-lo de uma vez por todas, soterrando-o sob certezas aparentemente as mais sólidas. A tragédia é, nesse sentido, um evento da maior importância na medida em que representa o momento no qual as aparências apolíneas atingem o seu maior grau de transparência, revelando a natureza abissal que a elas subjaz e, ainda assim, preservando a integridade individual de quem realiza a experiência. O espectador trágico já não é o entusiasta dionisíaco que, dançando e cantando num arrebatador transe orgástico, esqueceu-se completamente de si e entregou-se sem rédeas aos instintos mais básicos. Ao conciliar-se com Apolo na ocasião da tragédia grega,

Dioniso não mais conduz à embriaguez letárgica e avassaladora, porque subsiste, no contato com ele, uma tênue camada de aparência protetora.

Mas a aparência que de tal forma já não ilude ou engana com seus belos contornos e, em vez disso, deixa ver o vazio assombroso que se agita sob ela, é uma aparência que se revela enquanto tal, isto é, uma aparência que ilumina o seu próprio caráter de aparência. A aparência artística permite-se ser perpassada pelo olhar no acontecimento trágico não para desencobrir um solo mais firme ou mostrar alguma presença mais essencial do que ela, mas para evidenciar o abismo intangível sobre o qual se sustenta. Trata-se de uma aparência que não se confunde com a realidade nem com a identidade do que é inequivocamente presente, mas já não pode também ser substituída por nenhuma presença. Nietzsche declara que o emprego de diversas expressões artísticas pela tragédia sugere “ao mesmo tempo, uma certa *indiferença com relação à aparência*, que aqui tem que abandonar as suas eternas pretensões e as suas soberanas existências”²¹. Em comparação à reluzente aparência apolínea, que conferia formas magníficas às esculturas das divindades olímpicas, a aparência que ainda, e imprescindivelmente, persiste no fenômeno trágico é uma aparência frágil e precária: “O mais claro sinal dessa depreciação da aparência é a *máscara*”²². Para alcançar o significado desse deslocamento do estatuto da aparência artística, basta cotejar a harmoniosa beleza da estatuária grega- que Nietzsche, ao contrário de Hegel, já sabia ser repleta de cores-, imaginando o encanto que devia provocar nos que a tomavam como alvo de fervorosos cultos religiosos, com uma máscara, de desproporcional tamanho, indisfarçadamente encaixada sobre o rosto de um homem: o contraste é inevitável. Num caso, a aparência artística, repousando serena no próprio domínio, tem tudo a seu favor para arrastar quem a contempla ao interior do universo onírico de Apolo; no outro, ao expor explicitamente seu jogo, a aparência apresenta-se inteiramente desencantada, privada de quaisquer de suas vestes ilusórias.

Ao oferecer o esboço de uma aparência artística que se exhibe enquanto tal, que não oculta a sua precária natureza de simples aparência, Nietzsche descerra um lugar intermediário para o fenômeno estético que, distinguindo-se tanto da imersão nas imagens do sonho quanto da embriaguez extática, parece ser a

²¹ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 31.

²² Idem.

instância apropriada à experiência da obra de arte autônoma. Pois essa experiência não pode confundir-se nem com o encantamento de uma ilusão onírica que levaria a tomar a imagem pela coisa- a aparência da estátua pela presença divina- nem com um estado de transe no qual, de maneira ainda mais impactante, também se apagariam as fronteiras que delimitam devaneio e realidade, assim como as da própria obra de arte. Nietzsche, no entanto, não seguiu esse caminho, e preferiu atrelar a obra de arte trágica ao círculo de regeneração e fortalecimento dos mitos, sem considerar que, onde eles imprimem rigorosamente sua autoridade, uma experiência da arte enquanto arte é inviável. Sem dúvida, o verdadeiro equívoco seria atribuir aos gregos antigos uma experiência estética autônoma tal como esta foi pensada inúmeros séculos depois na época moderna. Mas a questão não diz respeito a correções históricas, e sim ao fato de que Nietzsche, em sua longa viagem do século XIX à Grécia helênica, acaba fornecendo elementos importantes para uma reflexão sobre o estatuto da obra de arte autônoma. Uma experiência estética autenticamente emancipada insinua sua vigência no mundo grego somente à medida que Nietzsche projeta no passado vários conceitos provenientes da modernidade artística e filosófica, como é o caso do conceito de sublime, da noção wagneriana de harmonia e da própria filosofia do sujeito. Situando-se criticamente em relação à racionalidade da cultura moderna, racionalidade que identifica com o degenerado otimismo teórico inaugurado por Sócrates, Nietzsche transfere uma experiência de desfundação que é própria à liberdade de um autoquestionamento moderno, marca de uma radical auto-reflexão subjetiva, para o embate do homem grego com terrificantes potências míticas- isso na esperança de que estas pudessem retornar e conferir a uma modernidade fragmentada a unidade de que carece. Eis que também o Nietzsche de *O nascimento da tragédia*, o qual, em nome de um solo incorrigivelmente movediço, rechaçou a estabilidade das idéias platônicas e descerrou o abismo grego das aparências infundadas, vai rejeitar no final das contas a cisão, para caminhar em direção ao consolo prometido pela unidade. Torna-se bastante claro que o vazio que move sua reflexão não é exatamente o que se abriu diante dos gregos que “conheceram os terrores da existência”, mas o que o próprio Nietzsche, homem moderno, divisa no horizonte de uma época que foi desencantada de suas crenças e deixada, sem qualquer centro, ante as incertezas de um destino inelutavelmente histórico.

Não é difícil perceber que, ao abordar uma Grécia pré-socrática sob a ótica da moderna filosofia do sujeito, Nietzsche concebe o ser dionisíaco- apesar do pacto firmado com as imortais divindades míticas- segundo a experiência de uma finitude que definitivamente desabrochou com a revolução copernicana no âmbito do pensamento kantiano. Quem é o homem grego que, ao perscrutar o sentido da existência, espreitando o que há além do mundo sensível, se depara com uma infinidade abissal na qual tudo se desfaz, se não aquele que reconhece sua finitude radical? A exigência que Nietzsche lança ao homem trágico, que deve ser capaz de encarar o vazio que circunscreve sua existência fenomênica, é o de suportar o infundado como um dado último e irrevogável. Mas esse infundado, que é agora associado à natureza dionisíaca, corresponde ao conceito schopenhaueriano de vontade, o *sujeito* absoluto do mundo- livre de toda causalidade e de qualquer determinação. Aliás, a própria idéia racional kantiana já tinha como característica capital permanecer indeterminada para uma razão humana fatalmente finita. Ao deslocar as velhas idéias platônicas para o interior de um interminável movimento de auto-reflexão do Eu pensante, Kant proclama um inacabamento que remove o solo firme almejado pela contemplação das *presenças* essenciais. Assim, não surpreende que o momento da filosofia kantiana mais semelhante ao estremecimento trágico evocado por Nietzsche seja o assombro causado pelo sublime, no qual se experimenta negativamente a “materialização” de uma idéia supra-sensível. A teoria nietzschiana da tragédia radicaliza tal experiência negativa do infinitamente indeterminado das idéias, porque, extremamente influenciada pelas conclusões schopenhauerianas, extirpa o absoluto do domínio do sujeito racional e o situa no coração da natureza. Com isso, porém, o esquema do sublime kantiano é desmontado, pois agora não poderá haver compensação para o terror suscitado pela imensidão abissal que violentamente se manifesta, uma vez que o absoluto já não pertence ao substrato supra-sensível do sujeito, e sim à natureza dionisíaca, perante a qual todo eu individual está destinado a sucumbir. Para que, no entanto, a experiência da verdade trágica não termine nessa certeza da irrelevância do indivíduo e de sua inevitável aniquilação pela cega vontade universal- o que corroboraria o resignado pessimismo de Schopenhauer- Nietzsche necessita definir um elemento capaz de transfigurar o infausto horror que irrompeu da natureza em prazer estético, ou seja, em poder de vivificação e afirmação da existência. Não podendo ficar exclusivamente com a

pura embriaguez dionisíaca, que submeteria o indivíduo consciente de seu real valor a um estado de “renúncia budista”, nem com a equilibrada ilusão apolínea, que se tornaria rígida e estagnada sem o contato com as pulsões naturais, Nietzsche enxerga na estrutura do mito a potência apta a realizar uma conjugação das duas divindades que se confrontaram no longínquo passado grego.

Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis uma do outro. Ambos procedem de um domínio artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região em cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância quanto a imagem terrível do mundo; ambos jogam com o espinho do desprazer, confiando em suas artes mágicas sobremaneira poderosas; ambos justificam com tal jogo a própria existência do “pior dos mundos”.²³

Se Nietzsche declara que a música e o mito trágico originam-se de um “domínio situado para além do apolíneo”, ambos, contudo, necessitam da colaboração da divindade luminosa, pois somente Apolo, com o véu suave da beleza, aplaca a fúria que brota da manifestação musical dionisíaca. O mito trágico não é outra coisa senão a transfiguração apolínea da verdade dionisíaca, porque o reconhecimento desta última “faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação”²⁴. Na tragédia, a aparência da arte já não glorifica formosos deuses, mas torna visível o dilaceramento do herói; apresenta imagens de entidades míticas que são, porém, antagônicas ao princípio de individuação. Que a vontade dionisíaca, tempestuoso oceano caótico e sem limites, possa ganhar figura na expressão cênica do mito trágico é algo que constitui o genuíno milagre da arte: ela logrou transmutar em formas individuais, disso obtendo prazer, até mesmo o que seria mais improvável, a verdade completamente contraditória, indomável e abissal do ser- verdade que significa a extinção de toda e qualquer individualidade. Por intermédio direto da arte, a existência foi realmente afirmada, sem que, contudo, o abismo da natureza dionisíaca deixasse de ser encarado. O grego trágico o enfrentou e, diante do impasse que poria em risco toda vontade de vida individual, soube superá-lo através de sua transfiguração em mito. Mesmo que esse processo tenha engendrado um horizonte grave, pesado e um tanto sombrio, vale ainda a pena continuar vivendo.

²³ Id. *O nascimento da tragédia*, p. 143.

²⁴ Idem.

Aliando-se finalmente às forças míticas, Nietzsche abre mão daquela dimensão autônoma da aparência estética que, voluntariamente ou não, havia iluminado mediante sua análise da tragédia grega. Tal autonomia, intrinsecamente ligada à da própria arte, dissolve-se por ter de retornar à imagem do mito. A aparência apolínea, que permitira avistar, na arte trágica, o vazio sobre o qual se sustentava, é ao fim recompensada, por sua fidelidade à verdade, com uma nova aparência que, embora perceptivelmente mais precária, possui um maior poder de encantamento. As linhas gerais dessa manobra chegam a ser bastante simples: o encanto radiante dos deuses olímpicos, obra magnífica do impulso artístico apolíneo, empalidece e se curva no embate com a natureza titânica dionisíaca, mas então esta é reerguida e impelida ao seu máximo encanto com o auxílio da incomparável força de uma embriaguez que é ofertada pelo próprio opositor. Na cena trágica, indivíduos mascarados, movendo-se de um ponto ao outro do espaço e emitindo vozes notadamente humanas, obtêm, com tal aparência indiscutivelmente precária, um poder de encantamento superior ao promovido pelas formas reluzentes e impecavelmente definidas da arte puramente apolínea. A arrebatadora música dionisíaca alça as frágeis aparências teatrais a uma altura que a ilusão apolínea, por si só, jamais foi capaz de alcançar. O público da tragédia, intensamente tocado pelo componente musical da arte cênica, já não enxerga homens disfarçados, mas criaturas encantadas, pertencentes a um plano mais elevado e essencial que o da realidade empírica. Com isso, entretanto, com a parcial embriaguez provocada pela música, a máscara teatral, sinal de uma aparência que era cruamente exibida enquanto tal, é novamente obscurecida, não mais apontando para si mesma. A duplicidade que desconcertava o olhar platônico, aquela cisão inextirpável entre ator e personagem, acaba aqui também suprimida pela teoria nietzschiana da tragédia: no mesmo instante em que a fronteira ambígua da máscara submerge na unidade do mito. Pensada dessa maneira, a arte trágica não oferece a seu espectador a possibilidade de jogar com as aparências, precisamente porque fez dele juguete de encantamentos.

O infundado da aparência estética estabilizou-se na autoridade do mito. A experiência da finitude evidenciada pelo confronto com o solo integralmente movediço do ser dionisíaco teve sua negatividade- antes contornada pela pressuposição de um substrato supra-sensível do sujeito, na ocasião do sublime kantiano- apaziguada pela coesão do mito trágico. Neste, Nietzsche detectou não

apenas um consolo para o terrível poço de sofrimentos encarado pela existência grega, mas também uma necessidade para a transposição das cisões da própria cultura moderna. Mas tais cisões são justamente procedentes do processo de desencantamento que entregou o homem à sua condição de ser histórico e finito. O anseio por um regresso das divindades míticas forçosamente assinala o desejo de suplantar uma lacuna que é a da própria finitude, a qual reflete acima de tudo o inacabamento da natureza e a incerteza dos desígnios de uma existência que assumiu sua integral historicidade. Somente um ser radicalmente histórico pode habitar o vazio que se arma entre uma origem reconhecidamente indeterminada e um destino que não é mais que possibilidade. Ciente de seu estatuto, ele já não suporta a projeção de uma esfera exterior- nesse caso, o universo mítico- que pudesse de antemão orientar o seu caminho e assegurar suas expectativas. Sabe que todas as suas orientações foram historicamente construídas e que todo esperado testará o seu poder de construção. Quando Kant conceitua a liberdade humana como a capacidade de contrariar a natureza, o que está em questão não é simplesmente a força de uma vontade mais elevada que resistiria aos instintos e aos mais básicos interesses de autoconservação da espécie, mas o fato de que não compete ao homem guiar-se por *determinações* naturais, e sim pelo que poderia historicamente fazer de si. Desenraizada do domínio da natureza e emancipada da autoridade mítico-religiosa, não há humanidade aquém ou além de sua própria mediação. A experiência do infundado é a experiência do inexoravelmente mediado, a experiência de uma existência que, quer se volte para trás, quer para adiante, não vai agarrar mais do que um rastro, uma pista histórica de si mesma. Desde sempre e permanentemente inacabada- uma indeterminação que é o próprio espaço de jogo para sua liberdade-, essa existência encontra na obra de arte autônoma, que fornece uma aparência que é só aparência, um correspondente para seu insolúvel estado de mediação. O que afligia Platão, no final das contas, era o movimento de mediação inextinguível da arte, cujas produções, conseqüentemente, não ofereciam um discurso ou uma presença acabada, e assim não configuravam nem a identidade do verdadeiro nem a não-identidade do falso.

Rancière tem certa razão ao sugerir que a atitude platônica instala uma trincheira contra o potencial emancipatório da arte, pois o que realmente ocorre, por meio da estrutura internamente e expressamente mediada do fenômeno estético, é a impossibilidade de adequar as obras de arte a qualquer autoridade

determinada. Se a rigidez da ordem mítica não permite uma experiência da arte como arte, é porque, onde impera rigorosamente a sua lei, o que assoma é imediatamente remetido ao círculo de sua autoridade, implicando, em relação a ela, ou conformidade ou violação. Daí que um espaço de indeterminação entre o legítimo e o ilegítimo, entre o falso e o verdadeiro, entre o sagrado e o herético, somente no interior do qual emerge a arte enquanto arte, signifique um espaço de desencantamento. As obras de arte possuem estreita afinidade com o impulso de emancipação na medida em que a própria condição de sua existência é a autoridade em suspensão. O poeta que profere a voz de outro não pode ocupar, e então suspende, o lugar da autoridade, assim como também não podem ocupá-lo nenhuma das ações do ator, mediadas por uma máscara, ou as criações do pintor que, segundo Platão, nem sequer se comprometeu a reproduzir as idéias. É por isso que as produções artísticas que contestam diretamente uma ideologia, ou uma autoridade em vigor, revelam-se, na maioria das vezes, pobres esteticamente e até mesmo pouco subversivas, uma vez que, ao pretenderem investir contra esta ou aquela forma de poder específico, terminam compactuando com o próprio estatuto da presença que distingue toda autoridade, sendo, portanto, mais facilmente assimiladas e integradas ao sistema que combatem; quer dizer, elas corroboram a ordem supostamente autoritária no mesmo golpe com que se voltam contra ela em prol de sua substituição: ao erguerem uma autoridade alternativa, em vez de concretizarem a suspensão- ou o embaralhamento, diria Rancière- de qualquer autoridade, prestam um serviço à sua lógica geral.

O caráter emancipatório, e talvez incessantemente revolucionário, da aparência estética deve-se ao fato de que sua natureza falha, dupla ou ambígua a torna incapaz de preencher o lugar de qualquer presença, ainda que de uma presença alternativa, o que representaria um ruído ou um lapso na própria transmissão da autoridade. As aparências que são só aparências, repousando estranhamente em si mesmas, põem radicalmente em xeque qualquer autoridade instituída à medida que a desencantam mas não substituem o encantamento. Nesse caso, se a aventura artística foi controlada ou reprimida em certos períodos históricos e contextos políticos, onde esteve privada de sua autonomia, isso não ocorreu simplesmente em virtude de qualquer ideologia particular que perigosamente encarnava, mas porque sua condição de possibilidade confunde-se com a própria existência de um espaço de interrupção, instabilidade e indecisão de

toda a autoridade. Não por acaso, é a modernidade, momento de radical desencantamento de uma tradição místico-religiosa, com seu projeto de emancipação político-social, que oferece, como o reflexo sensível de sua assumida- embora tantas vezes refratária- indeterminação histórica, a necessária abertura para a obra de arte autônoma. Pois experimentar a obra de arte sob a ótica de sua autonomia implica suportar a pausa- que Kant identificou com o juízo reflexionante- na qual as regras e interesses vigentes demonstram já não exercer o seu controle- e consentir com essa ocasião em que parecem se dissipar todos os preceitos e certezas. Implica suportar a experiência de um vazio- uma aparência que é só aparência, manifestamente fundada sobre nada- e nessa condição vislumbrar ainda algum sentido, sem que tal vazio precise urgentemente ser suplantado pelo mito ou tornar-se venturosamente a nova ordem “estética” do real. A aparência estética não é representação de uma outra realidade, nem realidade em si: ambos os estatutos desejam submetê-la à categoria da presença. Se a ordem mítica traduz uma visão de mundo, normalmente una e firme, na qual os diversos elementos que dela participam estão, deste ou daquele modo, integrados- a maldição e o interdito são formas de integração- a gratuidade da aparência artística significaria a imposição de um hiato nessa ordem, originando um elemento francamente desintegrado. Seria instaurada, com isso, uma fratura, uma cisão no sistema de realidade vigente, o qual, como a própria obra, passa a ter a evidência de sua presença comprometida. O apagamento das fronteiras da arte com o real, freqüentemente sugerido pelas vanguardas modernas, essa “promoção” da impotente aparência ao patamar da legítima presença, abriria mão fatalmente- e de novo em nome de um ideal de unificação e identidade- do aspecto verdadeiramente emancipatório da aparência estética: a dobra que ela institui na realidade, a lacuna que ela descerra e que é o depósito de todo o possível, a duplicidade infligida a um sistema de mundo que, por um instante, será descolado de si mesmo.

O que se mostra logicamente inviável quanto à aparência artística enquanto tal- ou quanto à sua idéia- é considerá-la univocamente. Encarnando uma espécie de diferença inexpugnável, a aparência estética é sempre mais e ao mesmo tempo menos que uma presença. Sendo meramente aparência, não pode ser nada que se faça realmente presente. Entretanto, se o próprio conceito de aparência denota inevitavelmente uma falta ou ausência- e aqui esse conceito se aproxima

assustadoramente da noção de *escritura* derridiana-, a aparência artística só se sustenta à medida que, negando a identidade com essa ausência, retorna a si mesma e se reafirma *como aparência*. Em outras palavras, é impossível tomá-la como presença sem negligenciar sua real condição, mas é também impraticável não ultrapassá-la em direção a um outro que, sem dúvida inexistente- ou a aparência seria de fato aparência de alguma outra coisa, e não aparência enquanto tal-, não é nada senão ela mesma²⁵. Não foi à toa, portanto, que não pôde se ajustar de nenhuma maneira à doutrina platônica das verdadeiras e falsas identidades, sendo gentilmente convidada a se retirar da República ideal, onde nunca cessaria de cindir, duplicar e embaralhar a ordem das coisas. O que a aparência estética obstrui e corrompe é a própria unicidade de um sistema de mundo, a coesão de sua totalidade, enfim, a inequívoca identidade do real. A chamada esfera da arte não é simplesmente um universo à parte e simbólico, um plano idealizado e praticamente inofensivo, lastimavelmente neutralizado por

²⁵ Aqui é inevitável fazer uma referência mais explícita ao conceito de “diferença” (*différance*) que Derrida associa à estrutura do signo e à própria escritura. Tal conceito parece iluminar-se mediante sua relação com a noção de suplemento: “O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da presença. Ele cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação. (...) Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui*. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio.”- DERRIDA, J. *Gramatologia*, p. 177-178. Ainda segundo Derrida, “o signo é sempre o suplemento da própria coisa”: desse modo, o signo considerado em si mesmo, como suplemento, como elemento fundamental da escritura, traduz simultaneamente um excesso e uma falta; ele é menos que a presença que deve substituir, mas já é algo mais porque implica uma “adição” à presença “original”. Reúne em si, portanto, cisão e duplicação. O inviável, de qualquer modo, é sua consideração como natureza uma ou idêntica a si. No entanto, uma abordagem inspirada num pensamento filosófico que não esconde suas agudas divergências em relação às teses de Derrida, como se encontra em *O jogo do belo e do feio*, de José Arthur Giannotti, também indica correspondência com uma idéia de aparência estética. Baseando-se nas investigações de Wittgenstein, José Arthur Giannotti discute a experiência da arte, particularmente da pintura, a partir da diferença entre “ver” e “ver um aspecto”, entre a imagem e o “imageado”. Certamente, num quadro, é possível ver a imagem que ele compõe e ver os traços que compõem a imagem. Há uma dialética entre ver e ver um aspecto. Quem olha uma pintura vê seus traços *como* uma imagem. Nesse caso, a aparência estética da obra pode ser pensada como o próprio jogo existente entre a imagem e o imageado. Novamente, ela se mostraria como algo mais e algo menos que uma presença literal. Em relação ao conjunto de traços materiais, a “aparência” da pintura tem algo de “irreal”, puramente imagético. Só que ela também não se confunde com a imagem configurada, como o *aspecto* que foi visto, na medida em que o jogo da beleza inclui a possibilidade de sempre retornar aos traços da obra e variar os aspectos. A aparência estética inclui, assim, os traços e a imagem, sem que, entretanto, se resuma a qualquer um deles.

estar circunscrito a uma atitude depreciativamente contemplativa. Ao contrário, uma passagem da produção artística à ação “efetiva”, da arte à práxis vital, não compensaria o potencial de emancipação que é intrínseco à própria condição da arte como arte. Essa “esfera separada”, que o ímpeto estético-revolucionário modernista tantas vezes tentou combater e explodir, constitui, exatamente por sua separação, uma ação nada desprezível sobre a realidade de que duvidosamente participa. Ao instituir no coração do real uma instância que, não sendo cooptada pelos seus esquemas de significação e redes funcionais correntes, parece pairar suspensa como um mundo à parte, a arte autônoma mantém aberta uma lacuna em que a continuidade da experiência desse real sofre uma pausa e esbarra numa borda na qual se dobra em possibilidade. Essa dimensão estética, hoje fatidicamente explorada de várias maneiras, prestando controversos serviços, estabeleceria, desprendendo-se inutilizada, uma fronteira no interior da própria realidade, um fosso para onde ela escorre e perde sua suposta identidade. A especificidade da arte é que só a sua gratuidade, sua impotência de se fazer devidamente presente para isto ou para aquilo, por não ser nada mais que aparência, pode desgarrar-se a tal ponto das coisas que sugere descerrar um mundo outro. Com isso, a obra de arte de fato não transforma nem transformará nada na realidade, apenas a deixa exposta como algo transformável: um mundo cindido, duplicado, perpassado por um outro, é aquele que tem sua integridade fatalmente maculada pelo vazio do possível.

Tal vazio, por sua vez, não é nada menos que o sinal inelutável da contingência histórica, o qual torna instáveis, sempre que iluminado, as determinações com que um sistema de mundo procura firmar e unificar sua autoridade. Daí que seja um equívoco associar o infundado da aparência estética à ordem dogmática do mito, como acaba fazendo um Nietzsche interessado na regeneração de uma arcaica unidade do povo alemão. Ao contrário, se apenas o desencantamento radical do mundo moderno, e não a Grécia antiga, concedeu o necessário espaço- o que não quer dizer pleno- para a autonomia da experiência artística, foi porque, concomitantemente, também ganhou terreno a própria dimensão da historicidade. A idéia de uma arte autônoma é obtida e assegurada historicamente na medida em que a idéia de uma existência irrevogavelmente histórica também o foi. O abismo que circunda a aparência estética não tem, portanto, que prestar tributo a nenhum Dioniso: ele é o abismo da finitude

histórica. Obra de arte autônoma, perspectiva da finitude e emergência do “homem histórico” não estão por acaso historicamente enredadas. São componentes, talvez indispensáveis, de uma mesma constelação denominada modernidade. Nesta, a noção de natureza humana é solapada pela de sujeito histórico²⁶, as pretensões do saber filosófico são deslocadas, “copernicamente”, de uma posição de alinhamento com a ótica divina para o campo limitado de uma experiência finita, as produções artísticas tornam-se desobrigadas de quaisquer finalidades externas e, como “idéias estéticas” que dão muito a pensar, legitimam-se por sua indeterminação infundável. Não é tão difícil perceber o quanto tais experiências- da finitude que se confronta com a negatividade do todo, da historicidade desenraizada da natureza e lançada às trevas do futuro, da obra de arte na qual ficam suspensos todos os valores e determinações- estão historicamente vinculadas. Todas, aliás, correspondem a um mesmo processo de desencantamento: o saber humano é desencantado de sua semelhança com o divino, os dogmas do passado perdem seu poder de encanto para o futuro, as obras desencantam-se ao se revelarem produtos de uma imaginação meramente humana.

Deve ter sido precisamente tal pertencimento das obras de arte ao plano de uma finitude histórica incontornável o que levou Platão a banir o poeta de sua projetada República. É a própria autoria humana- que certamente não se restringe à autoria individual- o que faz com que a arte contenha em si um potencial intrínseco de desencantamento e de resistência à autoridade de um sistema estabelecido. A autoria não é, contudo, ameaçadora por representar uma autoridade alternativa, mas justamente por implicar um limite em que toda busca por uma autoridade perde atrito e inevitavelmente patina. O problema enfrentado pela doutrina platônica quanto à produção artística é o de não conseguir furtar-se

²⁶ Dizer que a própria história veio a ser historicamente é, no mínimo, desconcertante. Mas, como comprova o excelente texto *Historia Magistra Vitae*, de Reinhart Koselleck, um sentido particular da histórica, que, quase paradoxalmente, é o próprio construtor das idéias de unidade e processo histórico, emerge num momento histórico determinado. Confundindo-se com o despontar da época moderna, somente esse “sentido particular” permite a concepção de uma existência histórica suspensa entre uma ausência de origem apreensível e um destino indeterminado. Condição em relação à qual a célebre frase de Tocqueville tornou-se exemplar: “Desde que o passado deixou de lançar luz sobre o futuro, o espírito humano erra nas trevas”. Ao contrário, segundo Koselleck, “Até o século XVIII, o emprego de nossa expressão (isto é, “história”) permanece como indício inquestionável da constância da natureza humana, cujas histórias são instrumentos recordantes apropriados para comprovar doutrinas morais, teológicas, jurídicas ou políticas. (...) A estrutura temporal da história passada delimitava um espaço contínuo no qual acontecia toda a experimentação possível”- KOSELLECK, R. *Historia Magistra Vitae*. In: _____. *Futuro passado*, p. 43.

ao círculo do meramente humano para testar a verdade de suas obras. Porque se recusam a sair do domínio simplesmente humano, os discursos do poeta não podem sequer ter sua autoridade testada. Enraizadas numa autoria sem autoridade, as obras de arte expressam uma origem sem identidade, na medida em que não seria possível considerar o próprio humano como princípio. Pois isso significaria ter que reconhecer a dimensão histórica como princípio e, assim, arremessar a origem numa fatal indeterminação. A prova da verdade ou falsidade precisa ao menos contar com a pretensão de identidade do objeto a ser avaliado: a autoria humana, como instância última a que se pode recorrer, não oferece nenhuma identidade admissível. Mas a inquisição das obras não possui meios para separá-las inteiramente da persistente contingência de sua autoria humana: não chega a contestar uma falsa autoridade, pois, para onde quer que olhe, só se depara com uma autoridade falsa. Que consequência há em dizer que a autoria artística não constitui sequer uma autoridade, e nem mesmo uma identidade, se não que é inviável, no embate com as obras de arte, ultrapassar o âmbito da mediação humana, isto é, o âmbito da finitude? Kant, muito depois, admitirá essa finitude inerente à produção artística, ao declarar que, ao contrário da obra do próprio filósofo, a arte do gênio morre com ele. O princípio da autoria, sua identidade, permanece indeterminado, não pode ser apreendido e então ensinado. A filosofia kantiana convive com essa indeterminação na mesma medida em que acolheu o caráter indeterminado das idéias racionais. Para o platonismo, o insuportável é que o indeterminado da arte não possa ser finalmente convertido em falsa determinação.

A impossibilidade de suprimir uma autoridade que, não sendo mais que autoria, revela-se inexoravelmente humana assinala a vigência de um princípio agindo no interior da própria finitude, princípio sem identidade, princípio de um vazio de autoridade. A ameaça não reside em que, não havendo como descartá-lo, rotulando-o falso princípio, ele imponha o reconhecimento de um princípio totalmente outro, mas que todo princípio seja sem autoridade. Mas a autoria humana põe em xeque a autoridade não porque a nega, e sim porque evidencia a sua humanidade. As aparências artísticas desconcertavam porque, sem pretenderem se passar por falsas aparências, confessavam sua própria natureza de aparência- eis sua intragável fidelidade à verdade. De maneira semelhante, a autoria artística consiste na autoridade que aponta para si mesma e, exatamente

por isso, acaba desarmada: ela expõe a autoridade como inextirpável mediação humana, e o princípio como obra da finitude, quer dizer, ela expõe a finitude do princípio. As aparências que são só aparências parecem pairar sobre o infundado, sem constituírem falsas ou verdadeiras presenças, porque estão francamente sustentadas num princípio finito, o qual, ao confessar a própria autoridade, no mesmo lance a dissolve em mera autoria humana. Ao banir o poeta de sua República ideal, Platão está, portanto, afastando o que é a manifestação da finitude do princípio, e, por conseguinte, a contingência histórica- sempre autoria, fruto da mediação humana- de toda a autoridade. As aparências artísticas são aparências que se recusam a sair da esfera humana, porque sua evidente autoria faz com que se mantenham presas a uma espécie de produção inegavelmente histórica. Em síntese, elas, justamente por estarem sustentadas em si mesmas, sem que sejam redutíveis ao estatuto de falsas presenças, refletem a autonomia de um princípio finito- autoria humana que nem sequer se submete à prova da autoridade- e, mais perigosamente, sugerem a possibilidade da finitude de todo princípio, ou seja, sua historicidade. É este o genuíno pacto das obras de arte com o desencantamento: elas encarnam o processo da transfiguração da autoridade em autoria. Insinuam, portanto, a origem histórica e finita de toda autoridade. Jamais seriam autênticas aliadas do mito, pois contêm o germe de sua desintegração: a própria mediação humana. A cultuada estátua do deus não pode esconder completamente, por mais que esteja cercada de encantamentos, o trabalho humano do qual se originou e impedir, assim, que sobressaia, da imponência de sua incontestável autoridade, um mínimo sinal de autoria histórica. De forma similar, a divindade que se exprime por meio da máscara não chega a ocultar completamente o artifício que opera a mediação entre mundos, e, no mesmo instante em que emerge encantada, exhibe o elemento capaz de quebrar o encanto. Se as aparências da máscara e da escultura subordinam-se ainda à autoridade do mito, não podem apresentar-se como meras aparências: quando, enfim, puderem mostrar-se enquanto tais, o encantamento mítico terá sido necessariamente despedaçado. Somente nessa dimensão de uma aparência desencantada subsiste a obra de arte autônoma. Esta é também a dimensão da finitude histórica.

5.4 Proximidade do estatuto da ficção

A dificuldade da doutrina platônica das idéias em admitir uma aparência que é só aparência é correspondente à sua incapacidade de conceber o estatuto da ficção. O que se percebe no discurso platônico sobre as razões do banimento do poeta é a inexistência de uma alternativa entre verdade e mentira, presença real e prejudicial ilusão, que seria, na acepção moderna, o lugar da obra de ficção. Em outras palavras, se não há outras categorias de discursos, além do falso e do verdadeiro, do correto e do incorreto, também não há espaço para a especificidade do discurso ficcional. O conflito armado por Platão entre o discurso do poeta e a fidelidade à verdade demonstra que, fosse qual fosse seu desfecho, a poesia enquanto obra de ficção já tinha sido banida na própria estruturação do problema. *Limites da voz*, de Luiz Costa Lima, torna patente como uma real abertura para a experiência da ficção dependeu, assim como a experiência da arte como arte, de certa transformação histórica. É interessante notar não apenas de que modo a possibilidade da autonomia da arte e do discurso ficcional se confundem historicamente, mas também a relação que, em *Limites da voz*, se estabelece entre a literatura, a morte e um vazio no cerne da identidade do sujeito. Tal abordagem fornece dados relevantes para se pensar a questão da aparência artística, na medida em que a investigação de Luiz Costa Lima, esboçando a tensão de um diálogo com a obra de Wolfgang Iser, repercutirá na própria visão da obra de arte literária e da experiência estética contemporâneas. Nesse caso, a investigação dirige-se, na verdade, a duas frentes, ou melhor, a dois extremos de um mesmo problema- a natureza da obra de arte literária: trata-se de perceber como a associação historicamente arquitetada entre literatura e expressão subjetiva condicionou a compreensão moderna da obra literária e do discurso ficcional e ainda condiciona a sua recepção contemporânea. Por outro lado, tal condicionamento pode ser estendido à experiência estética em sentido amplo e, por conseguinte, ao próprio conceito de autonomia artística, pois o nexos que o autor instaura entre vazio e *mimesis* desestabiliza uma concepção estética calcada na presença opaca da obra ou em sua irrestrita imanência. *Limites da voz* indica que uma visão já praticamente tradicional da obra literária como singular expressão da subjetividade e uma perspectiva contemporânea enfaticamente anti-

representacional são reverberações de um mesmo impulso: a afirmação de uma identidade sem fraturas. Conseqüentemente, ao propor uma leitura dos *Ensaio*s de Montaigne- habitualmente tomados como o paradigma da relação entre interioridade e literatura- e valorizar precisamente a dimensão de um vazio no cerne do sujeito, pensando também a obra como manifestação dessa lacuna subjetiva, Costa Lima, com a força de uma rigorosa legitimação histórica, evidencia outra possibilidade de compreensão do projeto literário moderno, o qual, agora, passa a guardar íntima afinidade com o conceito de mimesis. Segundo *Limites da voz*,

a idéia moderna de literatura, bem como a da arte, respaldaram-se na afirmação prévia de um sujeito criador que, não participando de maneira eminente em feitos, cálculos ou descobertas, se dedicava à intimidade, para que dela fizesse emergir as demoníacas virtualidades humanas. (...) Se o fundamento humano respaldou o entendimento da literatura e a interpretação dos grandes autores, constituindo o que se chamará seu entendimento humanista, o destaque do vazio, com a conseqüente diminuição da voz autoral, implica outro e diverso modo de compreensão da literatura.²⁷

O que está em jogo nessa reavaliação do que seria o suposto marco originário da expressão literária moderna, os *Ensaio*s montagnianos, é a própria autonomia da obra de ficção: tomar o eu como ponto de partida de uma literatura que então se emancipava dos antigos modelos retóricos significa inserir já em sua origem uma unidade que, posteriormente, se mostrará refratária à experiência do ficcional. Assim, tempos depois, o romântico Friedrich Schlegel, embora tenha chegado muito perto de uma legitimação do discurso ficcional, abandonará um “caminho crítico” contundentemente aberto por Kant em prol da “busca de uma unidade de sentido para o mundo, inequívoca, criadora de uma comunhão para os que a ela aderissem”²⁸. Se, de acordo com Costa Lima, “A religião da arte, encarnação suprema do esteticismo ‘espiritual’, i.e, não ainda mercadológico, foi, portanto, o terremoto destruidor da cidade da crítica”²⁹, tal necessidade “religiosa”, que incitava à formação de uma unidade plena, reflete a dificuldade de lidar com um vazio não muito distinto daquele que a história literária se esforçou para sufocar nos *Ensaio*s de Montaigne. Por outro lado, as reflexões de Schlegel sobre a obra literária, ao engendrem, de modo mais amplo, uma concepção estética, iluminam, inevitavelmente, a própria questão moderna da

²⁷ COSTA LIMA, L. *Limites da voz*, p. 86.

²⁸ *Ibid.*, p. 241.

²⁹ *Idem.*

autonomia da arte. Conceber a especificidade do discurso ficcional, sustentar o vazio moderno que assoma nos *Ensaaios* e pensar o lugar da obra de arte autônoma demonstram ser fatores inter-relacionados. Eles terminam, contudo, dissolvidos no pensamento de Schlegel, na medida em que a experiência estética tem sua autonomia constantemente comprometida por um ideal de unificação que não cessa de atrelá-la à mitologia, à religião ou à identidade nacional. Se, no final das contas, “*é a história literária que se põe no lugar da crítica*”³⁰ e, além do mais, “*A totalidade é a categoria que permite à história literária substituir a crítica*”³¹, o anseio por uma totalização quase mística, cuja repercussão alcança as vanguardas modernas, será o recorrente signo de uma resistência à cisão que é inerente à obra de arte autônoma, ou seja, ao estatuto da aparência estética enquanto tal.

Que a arte tenha sido tantas vezes conclamada a ser mais do que arte, que a dimensão estética, para hipoteticamente se “realizar”, precise transfigurar-se em mito ou numa real existência revigorada e espiritualizada constituem tentativas de reverter o estreito nexos entre autônoma artística e desencantamento do mundo. É negligenciado, com isso, o próprio fato de que foi um estado de fragmentação moderno, e não qualquer unidade essencial, que pôde acolher a idéia de uma experiência artística emancipada. Por isso, não deixa de ser contraditório investir a arte de um potencial de reencantamento, como se fosse sua função refazer um feitiço justamente contra o qual afirmou sua autonomia. Assinalar o vazio de que brotou a literatura moderna é ressaltar que uma legítima relação com a obra de arte reside na possibilidade de reconhecer e suportar o hiato que ela descerra e a caracteriza, ao passo que, ironicamente, a própria supervalorização do fenômeno estético, como se a ele coubesse restituir uma plenitude existencial ou implementar uma unidade vital, almeja assegurar uma totalidade talvez muito semelhante àquela em nome da qual o platonismo resolveu banir o poeta de sua sonhada República. Por outro lado, a localização do despontar da literatura na expressão de uma subjetividade singular vem muito bem a calhar para os projetos que vinculam a arte a um impulso de unificação ou identidade. A singularidade do eu transparece como a garantia última de uma instância que, distinta de todas as demais subjetividades, é, no entanto, idêntica a si mesma. Com isso, a obra

³⁰ Ibid., p. 246.

³¹ Idem.

literária conservaria a referência a uma origem, a uma natureza ou verdade anterior, ou seja, seria expressão de uma presença que não é ela mesma, a subjetividade. Não por acaso, apesar de todo o abismo concernente ao processo de auto-reflexão subjetivo, o eu serviu freqüentemente na modernidade ao papel de fundamento da identidade. Mas o que distingue o ficcional, tal como a aparência que não passa de aparência, é a irreduzibilidade aos padrões de identidade ou não-identidade, de verdade ou falsidade, de presença real ou presença enganosa. “Que é um produto que, sem se confundir com um enunciado verdadeiro, necessita positivamente parecê-lo senão um produto ficcional?”³². A ficção depende, portanto, da existência de um lugar em que a semelhança com a verdade não precise ser identificada com a categoria da mentira. A aparência de verdade não se torna automaticamente uma falsa aparência, como se pudesse ou devesse ser substituída por algo realmente autêntico ou válido. Experimentar a ficção como ficção, e não como ilusão mais ou menos real, não como aparência que é mais ou menos presente, implica tolerar e encontrar sentido nesse espaço de indeterminação, implica o confronto com um vazio que não denota tanto a ausência de alguma coisa quanto a fronteira discursiva em que o real, perspectivado (desencantado?), deixa-se revelar à luz da possibilidade: “não podendo ser tomado como proponente de alguma verdade, ele se localiza em um lugar que possibilita a perspectivação das verdades aceitas. É neste sentido que dissemos que o ficcional é a condensação mesma do caminho crítico”³³. Quer dizer, através da experiência da ficção, a realidade perde a univocidade de sua autoridade. Eis por que, como a própria obra de arte autônoma, um campo legítimo para o discurso ficcional teve que ser conquistado historicamente, também no momento em que uma autoridade místico-religiosa sofreu seu radical desencantamento.

Ao destacar a possibilidade histórica da ficção, mostrando ainda as dificuldades de sua assimilação e de que modo ela é originariamente deturpada, *Limites da voz* põe fatalmente em xeque várias tendências modernas e contemporâneas que se voltam direta e rigidamente contra a idéia da representação ficcional, geralmente em prol de uma indiferenciação de discursos ou de uma indistinção entre arte vida ou até entre ficção e realidade- o que ocorre,

³² Ibid., p. 233.

³³ Ibid., p. 241.

por exemplo, quando a obra de arte é “elevada” ao estatuto de presença literal. Por isso, não deixa de soar estranho quando o excelente ensaio de David Wellbery, ao abordar *O silêncio das sereias*, de Kafka, diz que “A escrita de Kafka não só dissolve a ficcionalização no paradoxo como também o faz com uma teoria da literatura, cujos começos platônicos estão indissociavelmente ligados ao exemplo de Homero”³⁴. Estabelecer uma conexão entre um Homero ficcional e um Kafka cuja escrita extrapolaria o âmbito da ficção, mencionando ainda os “começos platônicos” de uma teoria calcada na ficção, é no mínimo problemático, não tanto pelo que diz respeito a Kafka, mas por atribuir o conceito de ficção ao texto homérico e ao olhar de Platão. Nem a obra de Homero desempenhava um papel ficcional, nem a ficção encontrou espaço na filosofia platônica. Longe de consistir numa experiência tradicional, carregada de remotos e persistentes recalques metafísicos, a experiência da ficção, assim como a da arte como arte, só se fez inteiramente plausível num momento histórico que, em comparação à distância cronológica que nos separa do mundo helênico, é extremamente recente. Daí que fomentar uma ruptura com estatuto da ficção, como se ele estivesse lastimavelmente atrelado a uma diferenciação metafísica de discursos, ou a uma expressão artística aprisionada no mundo imaginário, é algo que tem muito pouco de revolucionário. Inversamente, corre o risco de ignorar a experiência do vazio que está em jogo na obra ficcional e na consideração da aparência estética enquanto tal, um vazio que, este sim, engendrando um estado de indeterminação e suspensão, não pôde ser plenamente acolhido nem pela antiga metafísica platônica nem por uma longa tradição ocidental.

³⁴ WELLBERY, David. O processo de dissimulação. “O silêncio das sereias” de Kafka. In: _____. *Neo-retórica e desconstrução*, p. 204.