

## **Gerd Bornheim: a crítica artística em datiloscrito que problematiza a linguagem e a comunicação.**

GASPAR PAZ

■ 56

Gaspar Paz é Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES. Doutor em filosofia pela UERJ, mestre em musicologia pela UFRJ e licenciado em filosofia pela UFRGS. Coorganizador dos livros: *Arte Brasileira e Filosofia. Espaço Aberto Gerd Bornheim* (Rio de Janeiro, Uapê, 2007) e *Música em Debate. Perspectivas interdisciplinares* (Rio de Janeiro, Mauad X/ Faperj, 2008). Organizador do livro *Temas de Filosofia*, de Gerd Bornheim, publicado pela Editora da Universidade de São Paulo (São Paulo: Edusp, 2015). Realizou pesquisa de pós-doutorado na USP como bolsista Fapesp e na Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne) como bolsista Bepe Fapesp.

## ■ RESUMO

Esse estudo apresenta um recorte da pesquisa que tematiza a crítica e a experiência estética na obra de Gerd Bornheim. Trata-se de perceber os desígnios e os impasses da crítica artística contemporânea a partir da problematização da comunicação e da crise da representação artística. Para tanto, disponibilizaremos ao leitor a transcrição de um datiloscrito de Bornheim, no qual o autor sublinha o aspecto impalpável das expressões culturais interpretadas tão somente sob o jugo da comunicação. Em sua argumentação, o autor frisa a crise comunicativa, concluindo que a comunicação não deve ser tomada como um critério definitivo para a apreciação do fazer artístico. Dessa forma, Gerd Bornheim explora as relações e os contrastes entre artista-obra, artista e público, obra e público em face da transformação das mídias e da crítica. Isso nos possibilita a recolocação desses problemas, mediante uma interrogação estético-política e sua extensão para a atualidade da cena teatral.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Comunicação, linguagem, crítica artística

## ■ ABSTRACT

This study focuses on criticism and aesthetic experience in the work of Gerd Bornheim. It is a matter of perceiving the designs and impasses of contemporary artistic criticism from the problematization of communication and the crisis of artistic representation. To do so, we will provide the reader with the transcription of a Bornheim typescript, in which the author emphasizes the impalpable aspect of cultural expressions interpreted only under the yoke of communication. In his argument, the author emphasizes the communicative crisis, concluding that the communication should not be taken as a definitive criterion for the appreciation of the artistic making. In this way, Gerd Bornheim explores the relationships and contrasts between artist-work, artist and public, work and public in the face of media transformation and criticism. This allows us to relocate these problems by means of an aesthetic-political interrogation and its extension to the actuality of the theatrical scene.

## ■ KEYWORDS

Communication, language, artistic criticism.

O texto a seguir é a transcrição de um datiloscrito de Gerd Bornheim (1929-2002) intitulado “Arte e Comunicação”. Esta é, aliás, uma temática de ressonância na trajetória daquele que foi um dos críticos de teatro mais atuantes no Brasil na segunda metade do século XX, principalmente na vertente que assimilou questões nodais desse campo, vinculando-as aos estudos da estética e da filosofia da arte. Bornheim reconhecia que tais estudos se consolidaram a partir de certa verve literária. Em outras palavras, pode-se dizer que a literatura e, por conseguinte, a crítica literária, disseminaram entre nós um insopitável espírito crítico, encetando assim os

contornos de nossa ensaística mais alvissareira. O escritor T.S. Eliot, no ensaio “Crítico o crítico” (ELIOT, 1992, p. 233-235), ao interrogar a utilidade da crítica literária, enumerou ao menos quatro estilos marcantes dessa prática: o crítico profissional, o crítico diletante, o acadêmico ou teórico, e o crítico cuja atividade é uma extensão de sua prática criativa. Essa última modalidade pode ser encontrada nos escritos de um Sartre, de um Benjamin, de Machado de Assis e do próprio Eliot. Esses escritores e poetas valeram-se de suas vivências, contingências, convicções e situações socioculturais para pesquisar o sentido da linguagem.

Os desdobramentos são inequivocamente promissores. Veja-se o que realizaram a partir do tema da linguagem e da comunicação, na esteira dos autores supracitados, Barthes, Ricoeur, Derrida e Deleuze, por exemplo. Todos eles estavam imbuídos numa crítica literária-teatral-filosófico-cultural que fez história. E nessa história, nem tudo é remorso<sup>1</sup>, pois para eles, quase que invariavelmente, a emergência do tema da linguagem jamais alcançou seu fastígio como mensagem comunicativa. Barthes chegou a dizer, na conhecida aula inaugural do Collège de France, que “Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar...” (BARTHES, 1980, p. 14). Deleuze, por sua vez, perguntava – em “O que é o ato de criação?” – “qual a relação entre a obra de arte e a comunicação?” (DELEUZE, 2012, p. 397). E respondia, sem hesitação: *aucune* ! Para Paul Ricoeur, “a obra de arte é a ocasião de descobrir aspectos da linguagem, que a sua prática usual e a sua função instrumentalizada de comunicação vulgarmente dissimulam. A obra de arte desnuda propriedades da linguagem que, de outro modo, permaneceriam invisíveis e inexploradas” (RICOEUR, 2009, p. 271). Esse modo de encarar o problema está também na base da diferença e da alteridade incitadas pelos autores da French Theory, como Derrida e Foucault. A desconstrução do logocentrismo ocidental e da totalidade hegeliana, promovida pelo filósofo franco-magrebino, traz como sintoma justamente a crise da comunicação. Foi a partir dessa constatação que tais autores acederam à problemática do poder e da normatividade, caras às interpretações estéticas. Daí a intolerância ao processo normativo.<sup>2</sup> Para Bornheim, esse é um contexto-chave para a compreensão das práxis expressivas contemporâneas.

O interessante é que embora Gerd Bornheim acompanhasse todos esses andamentos, confrontando-os com interpretações filosóficas, há uma peculiaridade assaz significativa em suas interpretações. E foi a cena teatral que impeliu tais particularidades em seus escritos. Nessa perspectiva, o autor partiu de duas motivações que se notabilizaram nos expedientes teatrais e filosóficos: a “totalidade” – vislumbrada tanto na Tragédia grega como na Ópera wagneriana – e a “separação” brechtiana, *Gesamtkunstwerk* e *Trennung*. Através desses termos ele redimensiona e renova os ares de nossa crítica teatral e artística, procurando entender as afinidades e os afastamentos entre as diversas práticas culturais. Totalidade e separação, ou se se quiser sistema e fragmento, abarcam muitas das ambiguidades da tradição filosófica e das ciências humanas. Assim, a compreensão desse cenário é deveras sig-

<sup>1</sup> Alusão ao poema “Museu da Inconfidência”, de Carlos Drummond de Andrade, no qual se lê que “Toda a história é remorso”. Vale conferir também no que se refere à temática da linguagem, o poema A Luís Maurício, infante (Antologia poética de Carlos Drummond de Andrade).

<sup>2</sup> Entre os escritores norte-americanos, vale ressaltar as reflexões de Chomsky sobre as relações entre comunicação e política. Noam Chomsky. O controle da mídia. Os espetaculares feitos da propaganda. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

nificativa para que se acesse os novos desígnios da crítica contemporânea. Bornheim percebeu cedo as convergências entre teoria e teatro, haja vista que ambas as denominações derivavam da mesma ascendência homérica – *theorein*, contemplar, ver com atenção. E o teatro, linguagem de síntese e nutrida pela sinestesia de outras expressões e mesmo da própria vida na polis, soube conferir a Bornheim os elementos para a constituição de seus referenciais. Foi nessa linha que despontaram seus escritos sobre o teatro, entre eles: *O sentido e a máscara*, São Paulo: Perspectiva, 1992 (terceira edição); *Teatro: a cena dividida*, Porto Alegre: L&PM, 1983; *Brecht: a estética do teatro*, Rio de Janeiro: Graal, 1992 e *Páginas de filosofia da arte*, Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998 (cuja segunda parte é inteiramente dedicada ao teatro). Foram mais de quatro décadas de reflexão sobre a atualidade das práticas culturais. Nesse sentido, linguagem e comunicação sempre estiveram presentes nesse percurso.

O datiloscrito sobre “Arte e Comunicação” – prosseguimento em outra chave da abordagem sobre a comunicação instrumental e a intersubjetividade sartriana, e também do jogo musical - de certa forma congrega-se ao ciclo de estudos de Bornheim sobre o tema e é de extrema atualidade.<sup>3</sup> Nele, Bornheim procura avaliar o aspecto “inóspito” que passa a revestir nossa relação com a arte, pensada sobre o jugo da comunicação. Para Bornheim, convivemos com uma situação de estranhamento radical que nos leva a perguntar sobre a destituição de sentido das expressões artísticas. Tudo isso ancorado nesse problema nevrálgico que é a comunicação. Nesse manuscrito, Bornheim frisa precisamente o momento de crise comunicativa e percebe, nos avanços da revolução industrial, a alternância de lugares e papéis artísticos. Isso quer dizer, por exemplo, que “a produção industrial” passa a exercer um papel distinto que desloca as antigas caracterizações das “artes com o templo” ou “das artes e seu papel na aristocracia”. Assim, ele entende que a comunicação não é um critério definitivo para a apreciação da obra de arte. Entra em jogo o complexo das relações entre artista-obra, artista e público, obra e público. A partir daí o autor desenvolve uma exposição, que em parte se apoia nos trabalhos de Heidegger, na busca de um desvelamento do sentido das expressões artísticas. Bornheim destaca a temática a partir de uma certa disposição no mundo e, por conseguinte, se encontra novamente com os questionamentos em torno da linguagem.

Dessa maneira, Gerd Bornheim contribui para que tenhamos um novo acesso às expressões culturais e valorizemos tais expressões face à sua polissemia. Já por isso urge que se investigue e dialogue com tais coordenadas, não apenas num senso filosófico, mas numa verve que extravase os limites de qualquer disciplina e se ponha a viajar por outros mares. Como o próprio Bornheim, quando se dedica ao teatro, à psicanálise, às ciências sociais, à política, à educação etc.

Duas palavras ainda sobre o estilo de Bornheim. É que a disposição de suas

<sup>3</sup> Esse datiloscrito, provavelmente da década de 1960, é a preparação de uma conferência. Percebe-se a dinâmica e o desenvolvimento do processo criativo do autor, que retomará e aprofundará essa problemática nos anos subsequentes sob outros ângulos, por exemplo em *Páginas de filosofia da arte*, Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998; “As dimensões da crítica”. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC e Itaú Cultural, 2000; “A comunicação como problema”. In *Letras e comunicação. Uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Org. José Carlos de Azeredo. Rio de Janeiro: Vozes, 2001; “O sentido da tragédia”. In *Folhetim 12, Teatro do Pequeno Gesto*. Rio de Janeiro, 2002; “A questão da crítica”. In *Folhetim 15, Teatro do Pequeno Gesto*. Rio de Janeiro, 2002, e em “Brecht e as quatro estéticas”. In *Arte brasileira e filosofia*. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

ideias se acopla perfeitamente àquela modalidade de crítico-criativo defendida por Eliot. Os escritos de Bornheim se configuram a partir de um estilo poético de enunciação que se confirma já na preparação das notas de trabalho do autor. Aliado a esse vigor criativo desvela-se toda a gênese de sua pesquisa, nas intuições de espaço e tempo, nas circunstâncias, nos posicionamentos... As formas fragmentadas, quando dispostas nos datiloscritos ou manuscritos fazem parte da produção de sua escrita, visto que ele inquiria a busca de um modo sempre novo de expressão. Quando fala do teatro, por exemplo, o ímpeto crítico se exacerba; se se trata de literatura, o sentido sonoro mobiliza a escrita; se o tema é o descobrimento, põe-se a escrita a viajar. Por aí vão sendo percebidos os matizes com os quais ele surpreende a página a ser escrita.

No texto abaixo o leitor encontrará, mesmo que nem sempre explicitamente, questionamentos sobre os pressupostos estéticos do teatro. Dentro desse panorama, não há como compreender a emergência do tema da linguagem e do problema da comunicação sem a consciência da crise da representação. É na trilha desses arruados que as experiências de Brecht, Beckett, Carmelo Bene e Ionesco, para ficarmos apenas com alguns, podem ser redimensionadas. É assim que “o teatro poderia desempenhar um grande papel nessa investigação sobre o real” (BADIOU, 2017, p. 18), para falarmos com Alain Badiou. E é justamente no desvelamento do sentido do real que muitas vezes Bornheim problematiza a atualidade do teatro e das práticas culturais de uma forma geral. Com as transformações dos meios, da crítica e das circunstâncias, o problema da comunicação no teatro pode ser colocado também de uma maneira ainda mais radical, cujos entreatos Bornheim ensaia em um contundente debate com Augusto Boal: como problematizar o teatro hoje? Como lidar com certo elitismo que não raro “avassala a cena teatral”? É percebendo as dimensões políticas dessa colocação que se pode compreender as viscerais contribuições das práticas teatrais e artísticas em nosso tempo. Compreensão esta que, como poucos, Bornheim soube cultivar.

## Referências

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 18.

BARTHES, Roland Barthes. **Aula**. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 14.

BORNHEIM, Gerd. **Teatro: a cena dividida**, Porto Alegre: L&PM, 1983.

\_\_\_\_\_. **O sentido e a máscara**, São Paulo: Perspectiva, 1992a (terceira edição).

\_\_\_\_\_. **Brecht: a estética do teatro**, Rio de Janeiro: Graal, 1992b.

BORNHEIM, Gerd et al. “Teatro e sociedade - debate”. **Cadernos de espetáculos**. Rio de Janeiro: Prefeitura Rio Arte, dezembro 1997

BORNHEIM, Gerd. **Páginas de filosofia da arte**, Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

\_\_\_\_\_. "As dimensões da crítica". In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: SENAC e Itaú Cultural, 2000.

\_\_\_\_\_. "A comunicação como problema". In **Letras e comunicação**. Uma parceria no ensino de língua portuguesa. Org. José Carlos de Azeredo. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. "O sentido da tragédia". In **Folhetim 12, Teatro do Pequeno Gesto**. Rio de Janeiro, 2002a.

\_\_\_\_\_. "A questão da crítica". In **Folhetim 15, Teatro do Pequeno Gesto**. Rio de Janeiro, 2002b.

\_\_\_\_\_. "Brecht e as quatro estéticas". In **Arte brasileira e filosofia**. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

DELEUZE, Gilles. "O que é o ato de criação?". **O Belo autônomo: textos clássicos de estética**. Organização Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.

ELIOT, T. S. "Crítico o crítico". **Ensaio escolhidos**. Seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.

RICOEUR, Paul. "A experiência estética". **A crítica e a convicção**. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 271.

61 ■

## Arte e comunicação<sup>4</sup>

Gerd Bornheim<sup>5</sup>

Eu quero colocar o problema da arte sob o prisma da comunicação, vale dizer, a relação que há entre arte e público. Normalmente se considera o problema de um modo exterior, como se se tratasse de uma correlação entre termos aparentemente estranhos. De saída convém afirmar que a comunicação não se acrescenta a arte como um dado que lhe é sobreposto. Não se pode dizer que existe primeiro a obra de arte, e depois vem a comunicação incrustar-se nela. Ao contrário disto, devemos dizer que a arte, em certo sentido, é comunicação. O ser mesmo da arte, ou o seu fundamento, já é desde sempre comunicação. E mais, pode-se afirmar até que a arte é desde sempre comunicação independente do entendimento que o homem possa ter de uma obra de arte. Mas neste caso, como é que se compreende isto de comunicação da arte? Como é que se compreende que ela possa ser tão visceralmente comunicação, quando hoje ela parece ser tão inóspita, tão estranha

<sup>4</sup> Datiloscrito: transcrição, apresentação e notas de Gaspar Paz.

<sup>5</sup> Gerd Alberto Bornheim (1929-2002) foi um dos expoentes da filosofia e da crítica artística no Brasil. Dedicou-se ao ensino e à pesquisa, atuando como professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Possui vasta e importante produção ensaística. Entre suas publicações destacam-se: *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*, Porto Alegre: Globo, 1978; *O sentido e a máscara*, São Paulo: Perspectiva, 1992; *Brecht: a estética do teatro*, Rio de Janeiro: Graal, 1992; *Páginas de filosofia da arte*, Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998; *O conceito de descobrimento*, Rio de Janeiro: Eduerj, 1998; *O idiota e o espírito objetivo*, Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998; *Sartre: metafísica e existencialismo*, São Paulo: Perspectiva, 2000 e *Metafísica e finitude*, São Paulo: Perspectiva, 2001 entre outros.

ao homem? No passado, a arte está natural e espontaneamente imbricada com o todo sociocultural, e o problema da comunicação não chega a rigor a colocar-se. Em nossos dias ao contrário, se há um problema grave entre todos em relação a arte, esse problema é exatamente este da comunicação. Tudo se passa como se a arte tivesse perdido a sua razão de ser. Mesmo entre as pessoas mais cultas, mesmo as que têm um comércio frequente com a arte, o que se verifica é que quase sempre estas pessoas se refugiam no passado: elas se comprazem com os mestres da Renascença e passam apressadas diante das reproduções de um Kandinsky. Há pessoas que ouvem com deleite e entusiasmo Bach, Beethoven e Brahms; mas este entusiasmo desaparece e é substituído por reticências quando se trata de um Bartók. Obviamente, a comunicação está em crise. E é sobre este problema que pretendo tecer algumas considerações. Não no sentido de fornecer algumas receitas para que se compreenda melhor um Kandinsky ou um Bartók, mas no sentido de tentar compreender melhor o fundamento da arte em relação ao problema da comunicação. As posições hoje diante desse tema são as mais diversas. 1) Há um antipático grupo de iniciados, que fazem arte e que se sentem marginalizados. Eles pretendem que não há mais lugar para o grande público na arte contemporânea. Se não pensam assim, ao menos agem como se pensassem. Segundo estes, estabeleceu-se um divórcio, um abismo intransponível entre a arte e o homem: a arte é necessariamente esotérica, ela supõe todo um processo de iniciação. E no entanto, diante deste hermetismo, a arte mesma como que se vinga. É curioso que uma certa forma pictórica, que não é aceita pelo público quando vista sobre a tela do pintor, passa a ser freneticamente aceita quando transposta para os vestidos das mulheres. Claro que se poderá dizer que aqui se verifica uma degradação da arte, e que ela é reduzida a elemento decorativo. Mas talvez a degradação não seja tão grande assim. Nós vivemos o chamado período industrial da cultura, com todas as suas determinações econômicas. E a relação que se estabelece hoje entre a arte e a produção industrial substitui a relação antiga entre arte e templo, arte e palácio.

De qualquer forma, é incontestável, que a mesma pessoa que repudia uma forma pictórica num quadro, aceita esta mesma forma em um outro contexto. Talvez se possa até dizer que o preconceito também é em boa medida dos artistas, presos ainda a um aristocratismo que se tornou definitivamente impossível. Mas na arte chamada hermética se verifica uma ruptura entre a arte e o público, e a comunicação entra em crise. Neste caso a comunicação se estabelecerá a partir da própria arte, mas de uma arte que ao mesmo tempo recusa a comunicação. 2) Mas há uma segunda posição que pretende estabelecer a comunicação a partir do público: o público deve ser o critério de toda e qualquer arte. Ora, como o público de um modo geral tem hoje pouco comércio com a arte, o critério que deve presidir a todo juízo de valor deve ser o do "imediatismo". Ou bem se verifica uma comunicação imediata entre público e arte, ou então a arte não tem sentido. A arte que não consegue ser imediata perde valor. Esta posição me parece inaceitável, porque não se pode estabelecer o público simplesmente, como critério para a arte. Em primeiro lugar porque nesta posição se tende a reduzir a obra de arte a um pragma, a um objeto que se usa, a arte está a serviço. Ela serve, por exemplo, a divulgação de um ideal político. Mas se nós considerarmos a arte deste século, sempre ou quase sempre que ela se dobrou ao ideal político as consequências foram desastrosas.

Passa-se a fazer uma arte de propaganda, que redundando na negação da arte. Em segundo lugar, verifica-se neste caso um processo de nivelção da arte. Se a comunicação imediata é o critério, em matéria de música dificilmente se irá além da melodiosidade de um Tchaikovsky. A música fica reduzida a um disco que atingiu grande tiragem: música clássica para quem não gosta de música clássica. Evidentemente, este critério é incompatível com a arte, ou só atinge um tipo possível de arte, que tende a ser arte menor. Em terceiro lugar, se há esta nivelção, a rigor a arte se torna inútil: ela será apenas a ocasião que possibilita um momento de prazer<sup>6</sup>, e este prazer esgota o conteúdo da arte. Por isto mesmo, esta pretensa democratização da arte implica o aburguesamento da arte. Em quarto lugar, se isto é assim, a arte não trará mais novidade ao homem, a arte não será mais o lugar em que o homem possa aprender algo, educar-se, captar a realidade de um modo novo. Com outras palavras, não se poderá mais falar em educação estética do homem. O homem não se ergue até a arte, é a arte que desce até o homem deseducado. Eu lembro uma notável frase de Da Vinci: “O amor é tanto mais ardente, quanto o conhecimento for mais perfeito”. Se não houver este esforço do homem de erguer-se ao nível da arte, a própria capacidade de entusiasmo do homem ficará prejudicada. Mas isto tudo não quer dizer que a comunicação nada tenha a ver com a arte. Eu acho simplesmente que o problema está mal colocado. A imediatividade da comunicação não pode ser o critério da arte, simplesmente, porque ela ignora a arte. Mas eu diria mais: nem mesmo a comunicação mediata, do homem que estuda e se esforça, é critério da arte. E, no entanto, a comunicação pertence a arte: simplesmente porque sem comunicação não há arte.

Eu diria o seguinte: a comunicação nunca é critério para a arte, para avaliar uma obra. Mas a comunicação pertence a essência da obra de arte. A arte tem outros critérios que a comunicação, e é a partir destes outros critérios que se pode colocar inclusive o problema da comunicação. Isto nos leva a uma nova pergunta: qual é o fundamento da obra de arte? Porque é este fundamento que preside uma obra. E respondendo a esta pergunta pelo fundamento, atinge-se o problema do critério de uma obra de arte, e atinge-se o problema da comunicação. Ou melhor: o problema do fundamento da obra de arte, resolve em si também o problema da comunicação da obra de arte. O fundamento é que é o critério, e é a partir deste fundamento que a comunicação se pode estabelecer. Mas antes de entrar neste problema do fundamento, eu quero chamar a atenção para uma terceira posição. Eu já chamei atenção para duas posições: na primeira o critério está na obra hermética, e a comunicação é impossível: a arte se torna um privilégio esotérico. Na segunda, a comunicação imediata pretende ser o critério, e então se ignora a arte. Notem que nos dois casos é sempre a imediatez que se impõe como critério: a diferença é que num caso, a imediatez não pode ser atingida, e a arte é recusada. No segundo caso, a imediatez se ilude: há uma ilusão de que se atinge a arte. Há uma ilusão porque essa comunicação imediata é necessariamente superficial. Em ambos os casos se permanece preso ao critério da comunicação e mais, à uma comunicação imediata, e é exatamente isto que deve ser contestado. Mas há um terceiro critério, e que vai nos levar, a despeito de si ao problema do fundamento da obra de arte. Esta terceira posição é a mais espalhada, a mais vulgar hoje, e é aparente-

<sup>6</sup> Ou de exaltação (nota do autor)

mente mais profunda, porque ela recusa a imediatez. Esta terceira posição pretende estabelecer a comunicação não a partir da obra hermética, nem a partir da nivelção popular, mas a partir do artista, da verdade do artista. O artista é que permitiria de fato que se atingisse o conteúdo próprio de uma obra. De tal maneira que, ao conhecer o artista, se conheceria a obra. Assim, quanto mais profundo fosse o conhecimento da vida torturada de um Van Gogh ou de um Beethoven, melhor poderíamos penetrar nas profundezas desta obra. O autor da introdução do 3 volume das obras completas de Tirso de Molina (Aguilar): “Aspirei a reconstituir primeiro o homem, porque no homem está em potência a sua obra”. E mais: “A medida em que exumava o homem surgia com ele sua obra “unimismada”, tornada uma com sua existência” (p.11). Sabe-se que, historicamente, esta posição passou a vigorar a partir da Renascença, com o surto da biografia, e logo depois com o elogio do gênio, da individualidade criadora. De fato, ela pactua com o individualismo. Mas é uma posição que também não pode ser aceita, ela é ao menos insuficiente. Em primeiro lugar, ela tem um mérito em relação as outras posições: ela recusa a imediatez como critério, e recorre a um critério mediato. Acontece, porém, que este elemento mediato, em certo sentido cai fora da obra de arte, posto que se trata do artista: o artista é o elemento mediato que permite a comunicação com a obra de arte. E então surge uma suspeita: a obra de arte se torna um meio, e através dela o que realmente se conhece é o artista. A obra de arte seria o elemento enriquecedor de uma psicanálise do artista. Mas o que é que me garante que este elemento poderia permitir a compreensão da obra de arte?<sup>7</sup> Em segundo lugar, eu diria que esta compreensão da obra de arte é fonte de má fé: se o binômio arte-artista é suficiente então o recurso a um terceiro fator se torna inútil, por exemplo, ao fator social, ou ao fator histórico. Esta observação é importante porque permite compreender que esta posição permanece presa do individualismo, que é das piores manifestações da cultura contemporânea. Em terceiro lugar, há um argumento que se define mais ou menos assim: tal dramaturgo americano tem problemas psicológicos, ele deveria fazer uma psicanálise. Mas neste caso, o elemento digno de uma psicanálise é que emprestaria originalidade a uma obra de arte. E nesta posição a obra se inutiliza, porque no momento em que o seu autor se submetesse a uma psicanálise, a obra perderia a sua razão de ser. Claro que se pode dizer que psicanálise não é bem isto, que esta é uma compreensão falsa da psicanálise. Mas não é a psicanálise que está em jogo aqui. O fato é que esta posição é a mais frequente em nossos dias, e é a que brota, diante de certas obras de arte, de modo mais espontâneo. Eu resumiria tudo isso dizendo que nessa posição se transfere o problema da obra de arte para um possível e imaginário diálogo entre o público e o artista. E a obra seria apenas um apêndice deste diálogo. Mais uma vez, o problema não está aqui. Se transfere o problema da comunicação com a obra, ao problema do diálogo, da comunicação entre público e artista. Mas é exatamente aqui que surge novamente o nosso problema: qual é o fundamento que possibilita este diálogo do homem com a obra, ou do homem com o artista? O que fundamenta a comunicação? Porque essas maneiras todas de colocar o problema da comunicação supõem que as realidades que se vão comunicar sejam mais ou menos exteriores umas às outras. A comunicação se-

<sup>7</sup> Em toda sem implicação? Em certo sentido, a arte sempre é meio. Mas é suficiente dizer que ela manifesta o artista? Ou será que a obra nos mostra algo que transcende, e em muito, o artista? (Embora possa incluir também o artista). Nota do manuscrito original do autor.

ria simplesmente um resultado, algo que viria depois. E em certo sentido, isto está certo: porque a comunicação supõe de um lado esta pessoa concreta e, de outro, tal obra de arte determinada: é a partir deste binômio que se estabelece a comunicação. Com isto, porém, ainda não se resolve o problema, porque resta o que é que permite a comunicabilidade da comunicação entre duas realidades aparentemente estranhas. O problema consiste então em perguntar qual é o fundamento disto que resulta em uma comunicação entre duas realidades aparentemente estranhas. Ou ainda: qual é a raiz desta comunicação, desta comunidade? Isto redundaria em perguntar: qual é o fundamento da obra de arte? O que vem à tona na obra de arte para que ela possa suscitar a entrega do espectador? Por que é que a obra de arte consegue suscetibilizar o espectador? Se se estabelece a comunicação, é porque há um fundo comum que possibilita a comunicação. E este fundo comum é o que deve ser elucidado para que se possa de fato atingir o fundamento da comunicação. Serei esquemático.

Quando contemplo uma obra de arte, quarteto de Brahms ou quadro de Paul Klee, a obra está aí, diante de mim, como um todo que se basta: a obra tem certa autossuficiência. A obra de arte é um estar-em-si, ela repousa em si mesma. A obra é um repouso. Mas o repouso aqui nada tem a ver com quietude. O repouso não pode ser compreendido como o oposto do movimento, ou com aquilo que exclui o movimento. Heidegger: “Só o que se move pode repousar. O repouso depende do tipo de movimento”. Há um movimento que se reúne na peça musical ou no quadro. Notem que por movimento não se deve entender aqui algo de físico, o movimento é algo que acontece no repouso, ou que é acontecido no repouso: o repouso reuni em si, ou unifica, um movimento que aconteceu. Através do fazer do artista, a obra se apresenta como uma condensação, algo é reunido nela, e vem ao repouso, a estar em si. Bem, isto parece mais ou menos óbvio. O nosso problema começa agora. Eu pergunto: este acontecido do movimento que repousa na obra de arte, onde é que encontra a sua raiz? O que é que vem a acontecer na obra de arte? O que é que se reúne na obra? Eu disse que ela é um estar-em-si, mas isto não quer dizer que ela possa ser compreendida simplesmente a partir de si, de modo absoluto, como se ela fosse um pequeno deus.<sup>8</sup> A obra de arte, e aqui está a medida de sua grandeza, se lança a partir de raízes que a transcendem. A obra reúne em si, consegue a síntese de uma matéria – som, cor, pedra – e de um sentido: a matéria esposa um significado. Assim, a obra se compreende a partir de uma duplicidade: ela deve ter conseqüentemente, uma dupla raiz. Heidegger chama esta dupla raiz de terra e mundo. Por um lado, o elemento telúrico, do qual vem e no qual mergulha a obra, e por outro lado o mundo, isto é, a densidade humana da história, que se manifesta na obra de arte. Perguntemos o que é mundo e o que é terra? Digamos que a obra expõe um mundo e produz a terra. Nós temos que saber em que sentido se verifica uma exposição do mundo e uma produção da terra. Em que sentido se pode falar em exposição do mundo? O que é exposição? Não se trata de exposição no sentido usual da palavra. Exposição quer dizer pôr para fora, dispor de tal maneira que tudo possa ser visto: é a vitrine. O que é exposto numa vitrine tende a esgotar-se em seu ser-visto: a validade do exposto numa vitrine supõe uma comunicação imediata, um deslumbramento. Uma vitrine é tanto mais perfeita

<sup>8</sup> Nem o artista é um pequeno deus, que explicaria por si só a obra, nem a obra é um pequeno absoluto alheio a tudo. (Nota manuscrita pelo autor).

quanto mais ela reduz o objeto exposto a este ser-visto. O objeto tende a esvaír-se no seu ser-visto. E nós já sabemos que há uma posição que pretende que esta comunicação imediata seja o critério para a validade estética da obra, porque ela deve atingir o maior número possível de pessoas: mas este é um critério exterior e que reduz a obra a um objeto de vitrine. E a consequência é que nós teríamos apenas o impacto de duas exterioridades que se encontram ao acaso. E notem que não se trata aqui de defender, contra a comunicação imediata da vitrine, uma arte hermética, porque o hermético é simplesmente o polo antitético da comunicação imediata: a arte hermética é aquela, precipuamente, que se recusa à imediatez da comunicação. E o melhor índice disto é que mesmo na publicidade, na propaganda, se usa o hermético: é um truque: e o truque age como se a redução do objeto ao ser visto não se pudesse verificar. Se isto é assim, nós temos que tomar a palavra exposição num outro sentido. Mas que sentido é este? A obra expõe, no sentido de que ela apresenta ou manifesta um mundo. Através da obra se “abre, ou se desvela um mundo, e este mundo é mantido numa permanência vigente”, neste repouso que é o estar em si da obra de arte. Assim, a exposição não significa a redução da obra ao objeto-vitrine, ao ser-visto; a exposição põe para fora, ou desvela, revela, manifesta um mundo. E então perguntemos: que mundo é este, que se manifesta na obra de arte? O mundo não é uma simples coleção de coisas dadas, que possam ser ou não conhecidas, que possam ser ou não enumeradas. Também não é uma simples moldura que se acrescentaria a tudo o que é dado. O mundo não é um objeto que está diante de nós, e possa ser visto ou agarrado, não é uma coisa. E, no entanto, o mundo não é nada de abstrato: é mesmo o mais concreto. O mundo é sempre um não-objeto ao qual estamos submetidos. O mundo é aquilo que dá a cultura grega um estilo, uma atmosfera, um sentido: e é este estilo, este modo de ser grego que se manifesta, que vem à tona, na estátua, no templo, na tragédia. Digamos então que o mundo é o sentido mais radical da historicidade grega. Por isto é que Heidegger pode dizer que “o mundo mundia, ele é, lá onde acontecem as mais essenciais decisões de nossa história, por nós tomadas e abandonadas, negadas e novamente formuladas”. No mundo como que se reúne uma espacialidade, um sentido, e dentro desta espacialidade acontece o existir humano. É este sentido que torna o mundo grego outro que o mundo medieval, por exemplo. E através do fazer artístico se verifica a presentificação deste sentido histórico. Assim é que, através do fazer artístico, um templo grego reúne em si, ou presentifica ou torna presente o mundo grego. Portanto através deste fazer concreto do artista ele condensa um mundo; e neste sentido é que a obra é a exposição de um mundo. Uma sinfonia de Beethoven só é possível nos tempos modernos, porque é manifestação destes tempos: é ela que nos permite uma inspeção, um olhar para dentro do mundo moderno: através de uma sinfonia nós adquirimos como que o gosto de seu tempo, o sentido de sua historicidade. A obra de arte é assim um erigir, e neste erigir acontece um mundo. O mundo é como que libertado através de sua manifestação. E nesta manifestação, o artista põe o mundo em uma estrutura. Digamos, então, que a obra de arte é com-preendida pelo mundo, ela é possível a partir do sentido da história, e ela liberta esta história, ela liberta o mundo chamando-o a si; a criação de uma obra torna o mundo presente na obra. Na arte, é o gosto primeiro, mais original que se desvela. Neste sentido é que a obra pode ser compreendida como a exposição de

um mundo: ela abre aquele espaço no qual acontecem as decisões mais fundamentais do homem, ela desvela o sentido último da história. O mundo é fundamento da obra de arte. Mas não basta falar em exposição do mundo, para compreender a obra.

Fiz referência antes a produção da terra. Vale dizer que outro fundamento da obra é este elemento telúrico. A pedra não tem mundo. O som não tem mundo. Mas pedra e som são fundamentais para que se possa erigir um templo, uma sinfonia. Telúrico diz-se por exemplo da telegrafia pelo solo, a transmissão pelo solo. Pedra e som são elementos telúricos. Na obra de arte se verifica uma produção da terra. O que é isto de produção e o que é isto de terra? Produção quer dizer fazer algo, produzir: o homem ou a máquina produzem utensílios e o homem se serve disto que ele produziu. Evidentemente, não é neste sentido que devemos entender produção, e muito menos produção da terra. Devemos tomar a palavra produção no seu sentido etimológico: pro-dução é um duzir, conduzir, levar para a frente, é um trazer para a frente. Na obra de arte se dá a pro-dução da terra: a terra é levada para a frente, ela se manifesta ou é revelada na obra de arte. Assim como a obra expõe um mundo, assim também ela pro-duz terra. Isto quer dizer que a matéria de que a obra é feita é posta à vista, adquire um relevo novo através da obra. No utensílio, a matéria como que desaparece: ela é usada e gasta, porque a matéria fica subordinada a utilidade do utensílio: a madeira com que o homem faz um objeto como que perde a sua condição de madeira. Na obra de arte acontece exatamente o contrário: a matéria com que é feita a obra passa a impor-se com um esplendor novo. Vale dizer que na arte a pedra é realmente pedra, o som é realmente som, a palavra é realmente palavra. Na linguagem comum, a palavra é utilitária, é práxis, ela é apenas comunicação: ela serve algo, e neste servir, ela se esvai, ela desaparece: ela não funciona como linguagem, ela funciona a partir daquilo a que a linguagem serve. No poema, ao contrário a palavra é palavra, ela se impõe em sua dimensão própria, sem dimensão utilitária. Isto quer dizer, portanto, que quando uma obra de arte expõe um mundo, concomitantemente a matéria de que é feita a obra é posta em evidência, a matéria se manifesta e se impõe na sua condição de matéria. Neste sentido é que a matéria é pro-duzida, ela se impõe, vem para a frente. Mas isto ainda não basta. Quando a pedra ou o som é posto em evidência o que se pro-duz é a terra, o elemento telúrico, a obra de arte fica como que presa por baixo. O que é então a terra? Não é uma massa, um planeta. Esta terra é o que os gregos chamavam de *physis*, natureza, é o que nasce, o que possibilita todo nascer, todo desabrochar. Assim a rosa é este desabrochar, é este movimento que vem do fundo até atingir a sua plenitude. Mas esta plenitude da rosa supõe o escondido, ela mergulha em algo que não se pode manifestar. Assim é que a terra pro-duz, ela leva para a frente as coisas, permite o surto das coisas. A terra é como que a *poiesis* do próprio real. Ela é como que um inconsciente, um misterioso, ela permanece escondida. “A natureza ama esconder-se”, Heráclito. Mas este permanecer escondido é o que permite por outro lado toda manifestação. Heidegger: “Sobre a terra e na terra o homem histórico fundamenta o seu morar no mundo”. A terra ilumina aquilo no qual e sobre o qual o homem funda o seu morar. Assim, quando o artista usa a matéria, este uso prende a obra à terra. Na medida em que a obra permanece presa à terra, a obra é como que devolvida à terra. Digamos que o que a obra de arte diz ou ma-

nifesta vem de longe, e este vir de longe se explica porque a obra deixa a terra ser terra. Precisamente porque ela mergulha na terra, é que ela permite a manifestação da terra. A terra refere-se, portanto, como que a uma situação limite da obra de arte, é o telúrico que vem à tona, que se manifesta, e este manifestar-se supõe o permanecer encoberto, escondido. Podemos então dizer que a obra de arte é terra assim como ela é mundo: ela é a confluência destas duas regiões: através da exposição do mundo e da produção da terra a arte esposa uma amplidão: são dois traços que se pertencem na unidade da obra. Eu disse antes que a obra de arte é um estar-em-si, é um repouso, mas um repouso que resulta de um movimento: agora podemos dizer que mundo e terra são as raízes deste movimento que vem a condensar-se no repouso que é a obra. O mundo não é sem a terra e a terra não é sem o mundo. O mundo é este sentido, esta luz, esta transparência, através da qual se visualiza o caminhar de um povo histórico: é o sentido mesmo da historicidade. Acontece que este sentido nunca é absoluto, nunca é totalmente claro: ele se encontra como que encarnado, e o que permite compreender esta encarnação é a terra. O mundo só é possível sobre a terra, fundado na terra, e a terra se ergue, se manifesta através do mundo. A grandeza de uma arte advém do fato que resolve este conflito harmonioso entre mundo e terra, numa estrutura determinada, musical ou pictórica. A verdade de uma obra de arte se dá sempre neste claro-escuro, sempre devassado e sempre indevassável. Dito isto, podemos voltar, para concluir, ao nosso tema da comunicação. Da análise feita se pode compreender em que sentido se verifica a própria possibilidade da comunicação da obra de arte. Não se trata apenas de compreender a obra de arte como um caso à parte, presa a sua particularidade, e com a qual eu me comunicaria tão só através de ocasionais coincidências. Eu disse no início da aula que a comunicação pertence a essência da obra de arte: não a arte, mas a sua essência. Isto quer dizer que não é a comunicação que define precipuamente uma obra, e por isto mesmo a comunicação não é critério para aceitar ou recusar tal obra de arte. A arte visa muito mais, e porque ela visa muito mais é que ela possibilita a comunicação. Ela visa então o quê? Ela visa esposar, desvelar, manifestar uma amplidão muito mais vasta que a comunicação, que eu procurei elucidar através de dois conceitos-limite: mundo e terra. Através de um artista é esta amplidão que vem à tona dentro de um estilo determinado. Esta é a finalidade primeira e fundamental de toda arte: o desvelamento da verdade, um tornar visível o invisível. Mas é precisamente porque se trata da verdade, que se fundamenta também a possibilidade da comunicação. A arte manifesta o mundo e a terra aos quais eu mesmo pertencço: por isto toda arte é minha, ela é em mim. Desta forma, a comunicação chega a ser realmente uma comunicação. Não se trata apenas de uma mensagem mais ou menos arbitrária ou mais ou menos essencial que tal artista pretende transmitir aos outros: isto é secundário, é o aspecto mais contingente da obra de arte. O que importa é que ela seja a manifestação de uma terra sobre a qual o homem constrói a sua morada. Por isto é insuficiente pretender que a comunicação só se estabeleça dentro dos limites que autoriza a percepção imediata, através do ouvido ou da visão. Isto permanece exterior. A percepção imediata instaura a possibilidade a partir da qual tem sentido falar em comunicação. Não se trata também de resolver tudo em termos confinados à realidade estritamente individual e exclusiva do artista, porque desta forma se atomiza a realidade humana, e se compreende o homem de um

modo insuficiente, como se ele, e tão só ele, fosse a causa e a origem da arte. A comunicação nunca pode ser compreendida a partir do individualismo: é o contrário que vale: o individualismo é que deve ser compreendido como uma deterioração da comunicação. O homem já é desde sempre inserido na realidade, e um possível problema ou uma possível ruptura só podem ser compreendidos a partir desta inserção. Em nossos dias existe, sem dúvida, uma crise na relação arte-público. E o lugar em que se manifesta esta crise é a reiterada tentativa, que se impõe de um modo espontâneo, de reduzir a arte a um problema de comunicação: quer de uma comunicação imediata, que pretende ser critério, quer de uma comunicação mediata, através do artista. Mas nesta perspectiva, se a comunicação comanda o espetáculo, então o espetáculo está fadado ao fracasso. A comunicação deve surgir como superabundância e não como problema inicial. Por isto é necessário que se caminhe da comunicação a essência da comunicação, aquilo que torna a comunicação possível; que se volte da arte ao fundamento ou a origem da obra de arte, porque é só a partir deste fundamento que a obra se torna inesgotável. Se a arte fosse apenas a satisfação de um momento ou o esplendor da exterioridade, a própria comunicação seria inútil. Mas a arte não é apenas esta satisfação ou este esplendor: ela é a manifestação de uma realidade que é a medida do homem; e de uma medida definitivamente imbricada no claro-escuro, e que por isto o homem nunca termina de aprender. A visão do homem nunca é suficiente; e se há algo, além de toda ciência, que possa ensinar isto ao homem, é a arte. Há uma frase, singela, aparentemente banal e profundamente verdadeira de R. Schumann: “O aprender não conhece fim”. Os meus votos são de que esta frase lapidar se torne o lema do Seminário Livre de Música.

Recebido em: 25/9/2017 - Aprovado em: 29/11/2017