DOIS MOVIMENTOS DO *PIORAR*: IN-ESTÉTICA E CONTRA-ESTÉTICA

Clayton Rodrigo da Fonsêca Marinho¹

RESUMO

Quando pensamos nas muitas proposições feitas sobre a arte contemporânea, a maioria gira (ou desorienta-se) sobre sua *compreensão*, isto é, sobre qualquer tipo de vínculo que a obra de arte tenha com o entendimento, no sentido kantiano de seu termo. Alia-se a isso a postura de que a obra de arte coloca-se *diante* de alguém com *qualquer* proposição a ser decodificada, cabendo ao “homem de gosto” decifrá-la ou ser devorado por ela. O que se tem aí não é uma possibilidade de emancipação pela arte, tão almejada, quando ela “se encontra” com a política. Tem-se um aprisionamento da arte nas redes do entendimento do espectador-especialista. Há uma série de pressuposições aí: (1) a de que a arte dá-se integralmente (e transparentemente) ao espectador, o qual quando muito precisa agir pacientemente para alcançá-la; (2) a de que pré-existe uma rede, pela qual a obra passa para ser compreendida e, portanto, aprisionada na sua cognoscibilidade revelada, e, por fim; (3) a de que o espectador é um sujeito passivo na relação, estando diante da obra, seja para capturar o “sentido” da obra, ou pior, do autor. Toda essa relação está sustentada por outra relação, sub-reptícia: a de que há um grupo que domina, seja a confecção das obras, seja a distribuição de seu(s) sentido(s). Partindo de Alain Badiou e Giorgio Agamben, numa proposta do “piorar” do primeiro, tentarei apresentar dois movimentos, duas variações de exercício que escapam a essa rede, e abrem à obra de arte uma política, senão mais autêntica, pelo menos mais inventiva, que poderia ir de encontro, ou criar um local de encontro para outras relações entre a arte e a política.

Palavras-chave: Movimento; Badiou; Agamben; Arte; Política

RÉSUMÉ

Quand on considère les nombreuses déclarations faites au sujet de l'art contemporain, la plupart des tours (ou désorientent vers le haut) sur leur compréhension, c'est sur tout type de lien que l'œuvre d'art a la compréhension, au sens kantien de son mandat. Il alié à cette position que l'œuvre est placée sur une personne avec une proposition à décoder, étant “l'homme de goût” déchiffrer ou être dévorés par elle. Ce que vous avez il n'y a pas une possibilité d'émancipation pour l'art, comme on le souhaite, quand il “rencontre lui-même” à la politique. Il a été un emprisonnement d'art dans les réseaux de compréhension spectateur-expert. Il y a beaucoup d'hypothèses lâ-bas: (1) que l'art abandonne complètement (et de façon transparent) au spectateur, qui à le plus besoin d'agir avec patience pour y parvenir; (2) Il y a avant de existence un réseau à travers lequel deviant le travail à comprendre et

¹ Doutorando/UFRN (bolsista Capes). E-mail: claytonrfmarinho@gmail.com

donc pris au piège dans son discernabilité révélé, et, enfin; (3) c'est que le spectateur est un contribuable relativement être avant que le travail, est de saisir le "sens" de l'œuvre, ou pire, l'auteur. Cette relation est soutenue par toute autre relation, subreptice: qu'il ya un groupe qui domine, est la réalisation de l'œuvre, est la distribution de votre(vos) sens. Départ de Alain Badiou et Giorgio Agamben, une proposition de le "pire" de la première, je vais essayer de présenter deux mouvements, deux variations d'exercice qui échappent au réseau, et ouvert à l'œuvre une politique, mais plus authentique, au moins plus inventif, qui pourrait atteindre ou créer un lieu de rencontre pour les autres relations entre l'art et la politique.

Mots-clés: Mouvement; Badiou; Agamben; Art; Politique

Introdução

Eu acreditava piamente, preciso dizer aqui, que efetuar os exercícios propostos significava, imediatamente, "escapar à rede". Qual rede, por fim? A uma rede de sentidos que determina o dito sobre qualquer coisa. Aqui, caso específico, a arte. Tal rede é, de fato, própria do discurso que procura, não busca, atribuir sentidos para a arte. Essa coisa a que, muito polidamente, damos o nome de *estética*. Como disciplina, como rede de normas, técnicas e instituições, com todas as torções elaboradas ao longo do tempo, aqueles que dela se valem, desde sua prot-gênese com Platão, tentam capturar a arte num campo determinado a fim de poder controlá-la ou, pior ainda, utilizá-la para seus próprios fins. A arte viu-se (e vê-se, talvez ainda) sob alguma tutela (da igreja, do homem de gosto, do mercado, da psicanálise, da filosofia...) que tenta domá-la, ainda que (re)conheça suas potências. Os exercícios propostos (dois) figuram aqui com a intenção mais próxima de tomar uma posição frente a toda rede, do que necessariamente oferecer um "caminho" à arte. Ela é quem sempre ofereceu, oferece e continuará a ofertar seus próprios caminhos, inclusive como *descaminhos*. Para tentar dar cabo desse texto de uma maneira mais próxima daquilo que *prometi* exercitar, resolvi colocá-lo de cabeça para baixo. Primeiro o exercício do *piorar*, depois a questão do *poder* e, por fim, a situação da compreensão que envolveria a postura (diante) da arte contemporânea.

I. Movimento I

Tomo a liberdade de fazer uso nessa primeira “variação”, como uma ferramenta, daquilo que Alain Badiou chama de “exercício de piora”, em seu *Pequeno Manual de Inestética*, mais precisamente no nono capítulo dedicado ao texto *Rumo o pior*² de Samuel Beckett, denominado “ser, existência, pensamento: prosa e conceito”. Um exercício na forma de um movimento, um exercício-forma-movimento, outro tópico importante do texto. Assim, temos o “exercício de piora” e o “aparecer e desaparecer. O movimento”.

Passo 1: Rumo ao pior. Beckett. Sombras.

Badiou, para tratar do exercício da piora apresenta, o que segundo sua perspectiva seriam “sob o nome genérico ‘as sombras’” (BADIOU, 2002, p.122), operadas no texto beckettiano, operando como “modalidades de ser”, em número de três: o *um*-mulher, o *dois*-par-criança-velho e o *três*-crânio. O primeiro é o “corpo”, através do “pé”, mais tarde identificado com “uma mulher”. O primeiro, o corpo, não se move no espaço. Ele, no máximo, mexe-se nele. Permanece parado³. Um corpo apenas, sem mente, um corpo que será piorado pelo *dizer* do “ainda”. Começa de pé e vai dobrar-se sobre seu tronco, sem pernas, apenas o tronco⁴. Ele é “dito”, mas não se movimenta. É o espaço do ser “o mesmo” que, contado como um, permanece sem movimento (*idem*, 2002, p. 147).

O segundo, o par-criança-velho é aquele que se movimenta, aquele, segundo Badiou (2002, p. 123) é a operação da própria “existência”⁵ do outro, do outro do *um*-mulher, que *dizem* a inscrição da “humanidade visível” no ser (*ibidem*, p. 123). Todavia, ao contrário do *um*, o *dois*-par-criança-velho é aquele que se movimenta. É aquele que “sustenta o movimento”. Mas, um

² Conforme a tradução do texto de Badiou. A edição brasileira aqui utilizada traduz por “Pra frente o pior”.

³ Dizer um corpo. Onde nenhum. Nenhuma mente. [...] Para o corpo. Estar nele. Mexer-se nele. Fora dele. De volta a ele. Não. Não fora. Não de volta. Somente nele. Ficar nele. Adiante nele. Parado. (BECKETT, 2012, p. 65, grifo nosso)

⁴ “Nada exceto costas curvadas. Tronco traseiro sem topo nem base. Preto sombrio. Sobre joelhos invisíveis. No vácuo sombrio. Melhor pior assim” (*idem*, p.73).

⁵ Deve-se supor que velho e criança são o mesmo homem enquanto sombra, ou seja, a vida humana enquanto sombra em sua extremidade da infância e em sua extremidade de velhice, vida entregue naquilo que a cinde, na unidade do par que ela é enquanto alteridade de si mesma. (*Ibidem*, p. 123)

movimento que não desloca⁶. Isso significa, na perspectiva de Badiou, uma “imobilidade interna a esse movimento. Eles vão embora e jamais se afastam”, o que quer dizer que “só há um universo” (*ibidem*, p. 149). Como sombra que se movimenta, e apenas na sua possibilidade de mover-se é que a existência aparece. “Essa exposição é a existência”, cujo “atributo genérico” é aquilo que “tem capacidade de piorar. O que pode piorar existe” (*ibidem*, p.130).

O *três*-crânio, por fim, equivale na modalidade de ser ao “pensamento”. Beckett, diz-nos Badiou (2002, p. 126-127), tenta renunciar à cabeça. Depois, ela aparece, inscreve o número *três*, sem um “espírito”, o que o escritor considera “um lucro”. Pois, na sua tentativa de inscrever apenas o corpo e o lugar (este lugar, o único que há), ele adiciona a cabeça, que integra a “penumbra”, mas mantendo-se ligada “como um” ao corpo, tentando evitar com isso um “dualismo originário”. Com a cabeça encerrar-se-ia o “dispositivo mínimo que fixa um rumo para o ‘ainda’ do dizer”, um “dispositivo menor, ou seja, o pior [...] para que haja questão⁷”.

As sombras são a cisão entre a penumbra e o vazio. É nessa cisão que a existência torna-se possível, e contável em suas modalidades, que fazem aparecer essas sombras. E tais modalidade aparecem na medida em que pioram. E esse *piorar* não é outra coisa senão a nossa própria condição de existência, quando nos damos conta de que aquilo que dizemos é, por sua vez, a cisão mesma com a coisa. Na sua não-correspondência absoluta, expor-se à “tentação de calar” é uma maneira de excluir a própria existência, “de que não haja mais o ‘ainda’, de que não esteja mais sob a prescrição intolerável do dizer mal” (*ibidem*, p. 132). É aceitar, por outro lado, um “acabamento” das possibilidades de dizer, reduzir a *potência* de dizer aos *atos* já realizados.

Se o que existe é o que pode piorar, a continuidade da existência é a sua possibilidade de piora. Encontramos aqui uma “estética do negativo” (CARNEIRO, 2011, p. 130), na qual a arte sustenta seu “imperativo do dizer”

⁶ Nenhum lugar exceto o único. Nenhum exceto o único onde nenhum (BECKETT, 2012, p. 67).

⁷ Badiou elenca três condições para que haja questão, isto é, para que “haja rumo ao pior”, para que haja existência: a primeira é de que haja um “ser puro, cujo nome singular é o vazio” e a “exposição do ser”, isto é, “a possibilidade de que algo apareça em seu ser” (que é a penumbra). A segunda é que haja um pensamento. “Pensamento-crânio que é um mal ver e um mal dizer”. A terceira é a de que haja sombras: o um e o outro, os extremos da idade e dos sexos (homem e mulher). (BADIOU, 2002, p. 126-129).

(BADIOU, 2002, p. 133) a despeito da possibilidade de um cessar, de sua “morte”. Na possibilidade de não dizer mais bem, opera-se por um “dizer mal”, e portanto, um “dizer ainda”. Isso é o que Badiou denomina o “exercício da piora”.

Passo 2: Exercício da piora. Movimento.

O que é o “exercício de piora”, aqui por mim utilizado? E como ele se liga ao “movimento”, para que daí se origine o “movimento do piorar”? O exercício da piora pode ser apresentado em três caracteres: (1) um labor que repõe a soberania do dizer em relação ao dito, (2) um procedimento de coragem em responder ao “imperativo do ‘ainda’”, e (3) a possibilidade de um encontro amoroso.

Buscar a soberania do dizer em relação ao dito significa operar com a abertura das possibilidades do que se disse, sem considerar, todavia, que o último dito sobre algo seja o que o encerra. Nesse sentido, qualquer possibilidade de significação ou das suas “interpretações”, cujo objetivo é transformar o mundo num “mundo fantasmagórico de ‘significados’”. É transformar o mundo *nesse* mundo. (Esse mundo! Como se houvesse algum outro.) ”, escreve Sontag (1987, p.16), abre-se ao poder do dizer, do “livre exercício do dizer”, que é da “ordem da tentativa”. Quanto mais radical, mais poético, mais artístico. “É na medida em que se pode dizer algo que soa quase verdadeiro, em que se pode dizer o que do poema é ‘como’ o verdadeiro, e aí criar coragem, que se mantém o rumo ao pior” (BADIOU, 2002, p.140).

No texto, ainda encontraremos duas proposições que, operando sobre o “imperativo do ainda”, ligam o exercício da piora à existência: ao encerrarmo-nos no dito, estaríamos sofrendo a tentação de “partir da humanidade” ou de “cessar de existir para ser” (*idem*, p.132). Essa tentação, ora se manifesta no silenciar, ora se manifesta na morte. Aqui, Beckett responderia, segundo Badiou, à famosa proposição de Wittgenstein, a de que quando não se pode falar deve-se calar. Isso seria a tentação de “partir”, contra a qual se deve lutar corajosamente, pois apenas assim pode-se dar continuidade à existência⁸.

⁸ Partir de quê? Bem, partir da humanidade. Na realidade, Beckett pensa, como Rimbaud, que não se parte. Ele reconhece totalmente a tentação do partir da humanidade, que é fracassar a ponto de se enfiar da língua e do dizer. Partir da existência de uma vez por todas, alcançar o

A segunda aparece na figuração da posição um-mulher com o túmulo, como se dá em *Rumo ao pior*. Aí, o dito se encerraria, mantendo o “nome apagado” e as datas de nascimento e morte. Dar continuidade significa promover um “acontecimento”, isto é, continuar a dizer sobre aquilo que seria impossível dizer. “Seja dito mais impossível ainda”, escreve Beckett ao final.

Todavia, para escapar, ainda, à tentação de “partir”, há o movimento que o *dois-par-criança-velho* realiza. Esse movimento é uma migração interna. “Nenhum lugar exceto o único”, afirma Beckett (2012, p.67), pois, não há outro mundo senão esse. Tal movimento de migração, ou “migração imóvel” que o *dois-par-criança-velho* opera é uma forma beckettiana encontro amoroso⁹. É uma forma de amor, pois, segundo Badiou, a sua movimentação só é possível com o outro, com os dois encontrando-se no único lugar possível: nessa existência, nesse mundo. Um encontro marcado pela “pobreza das palavras”¹⁰. Nada se pode acrescentar a um “eu te amo”. Essa “miséria” do dizer, que para Badiou se configura como uma forma de “alegria” é uma operação do piorar: “palavras que reduzem”, buscar dizer mais de menos, o que significa “introduzir novas palavras”, palavras novas para dizer o menor com mais. O piorar é “ao mesmo tempo dizer mais a respeito e restringir o que é dito. [...] Piorar é dizer mais sobre menos. Mais palavras para reduzir melhor” (BADIOU, 2002, p.135). Mais do que uma possibilidade de “interpretação” do mundo, o encontro amoroso cria uma situação de movimento, de um “desaparecer e reaparecer” que muda, modifica aqueles que participam do encontro: “[p]iorar é fazer caminho o mais dizer para reduzir”, como se pudesse passar do “dor do corpo” à “alegria das palavras” (*idem*). Há um risco e a tentação está sempre presente. Por isso, Beckett demanda vigília. Badiou preferiu o “fauno francês”, que após o sonho se “contentará com algumas tentativas”.

ser. Mas ele retifica e recusa essa possibilidade (*idem*, p. 132).

⁹ A migração não faz com que se passe de um lugar a um outro, é um deslocamento dentro do lugar, e esse deslocamento imanente tem seu paradigma no *dois* do amor. (*ibidem*, p. 149)

¹⁰ O estigma do estado de alegria ou do júbilo, do que alegre, é que há extremamente poucas palavras para dizê-lo. [...] A alegria extrema é precisamente o que dispõe de poucas ou de nenhuma palavra para se dizer. Daí que, na representação da declaração de amor, não há mais nada a dizer a não ser o ‘eu te amo’, o que é extremamente pobre, porque está no elemento da alegria. [...] É como se a extrema alegria indizível fosse dada musicalmente pela autoparalisia da música, como se sua configuração interna melódica [...] fosse atingida pela impotência: temos ali um momento do ‘alegrar-se’ enquanto disposição pobre da denominação (*ibidem*, p.154-155).

O esforço de continuar dizendo, o que significa vencer a tentação, é o “movimento do piorar”. Isto é, a possibilidade de continuar dizendo algo *ainda* é “dizer mal”. E aqui gostaria de marcar essa operação da inestética de Badiou: a soberania do dizer é o “dizer mal”, pois, ele é a afirmação da autonomia prescritiva do dizer: “a lei fundamental que governa o texto é que o pior de a língua é capaz, o piorar, não se deixa capturar pelo nada” (*ibidem*, p.134), o que significa dizer que a “língua tem exclusivamente a capacidade do menor” (*ibidem*)¹¹. Tem a capacidade de dizer menos, de dizer mais sobre menos, de limitar e ainda assim ir adiante no “ainda”, porque, no fim, a língua não tem capacidade para o nada.

Posto isso, como esse “movimento do piorar” se relaciona com a estética? Ou melhor, como ela se relaciona com a estética, sendo uma *ferramenta* da inestética? Primeiro, por inestética, Badiou entende a liberdade, a autonomia, da arte em relação à filosofia. A inestética, para o autor, é entendida como operação intrafilosófica da própria arte. Para tanto, ele a diferencia dos regimes que teriam dominado a arte: o *regime didático*, cujo fim pedagógico procurava aquelas obras que servissem a seus propósitos educacionais, ou tentava *valorizar* a arte conforme esses fins; o *regime romântico*, que reconhecia na arte o único lugar, o último lugar, da verdade, e; o *regime classicista*, tomando a arte como manifestação histórica, demandando um interprete, ou analista, para decodificar suas mensagens “confusas” (BADIOU, 2002, p. 12-23). Ao contrário da estética, a inestética tem na arte um modo de operação, a “operação poética”, fonte igualmente de verdades. O “movimento do piorar”, assim, funciona como uma *ferramenta* de encontro, na arte, com a sua própria soberania de dizer. Para isso, cada obra deve ser capaz de movimentar-se dentro de si, encontrar seu outro, seu par, que a permitirá “piorar”, isto é, conhecer a sua própria existência como procedimento de verdade, na tentativa de “dizer mal”. E “dizer mal” abre à possibilidade de variados ditos, sem qualquer hierarquização, ou um último dito. Não haveria qualquer síntese, não haveria qualquer posse.

¹¹ As palavras também de quem quer que sejam. Que espaço para pior! Como quase verdade que elas às vezes quase ecoam. Quão deficientes na inanidade! (BECKETT, 2012, p. 72); dizer que o melhor pior. Com palavras minimizando-se dizer o mínimo o melhor pior. Por falta do pior mais pior. O mínimo indiminuível o melhor pior. (Idem, p. 79); de tudo até aqui dito mal esse pior dito mal. Até aqui. Não até de nenhum modo pior dizer mal dizer pior dito mal. Não até de vez de nenhum modo adiante o pobre pior dito mal (*ibidem*, p. 81).

Permito-me aqui uma hipótese em relação à arte contemporânea e às normas estéticas: após uma instituição do fim da arte, não restou à arte outra coisa senão responder ao “imperativo do ‘ainda’”, ao “dizer mal”, como um esforço de romper com o “dito” (a estética vigente, que queria fazê-la funcionar sob normas e códigos) e pôr-se no mundo como uma multiplicidade de ditos, cada um constituído como um código próprio, uma “língua reduzida”, a qual procuraria dizer mais sobre menos. Uma época de formas menores, formas “mal-ditas”, rompendo com o percurso, sem, contudo, mudar os rumos.

Ver por ser visto. Visto mal. Dedo agora ver por ser visto mal”, “De mãos dadas no mesmo passo eles se vão. Nas mãos livres – não. Mãos livres vazias. Costas voltadas os dois curvados no mesmo passo se vão. [...] Segurar e ser segurada. Arrastar-se adiante e nunca retroceder. Lentamente sem nunca uma pausa arrastar-se adiante e nunca retroceder. Costas voltadas. Os dois curvados. Unidos por mãos segurando seguradas. Arrastar-se adiante como um. Uma sombra. Outra sombra” (BECKETT, 2012, p.68).

O que pode muito bem resumir a relação da arte daí surgida com seu público. A essa ruptura surgirá um elemento que tentará, ou que funcionará mal, na relação de unir a arte e sua “língua” piorada, e o público, estranhos a esses códigos.

Passemos ao segundo movimento.

II. Movimento II

Esse segundo movimento acompanha, agora, Agamben em *O homem sem conteúdo*, àquilo que, talvez dramaticamente, optei por caracterizar como uma “contra-estética”. Se bem observarmos o primeiro movimento, ele acompanha, em certa medida, o espectador-especialista, daquele que pensa a partir da obra de arte, ou melhor, *pensa nela*. A proposta de Badiou está, em larga medida, na possibilidade de livrar a arte de seus “guardiões”. Agamben reacende o problema da estética com o intuito de colocar a perspectiva do “homem de gosto” em contraposição ao fazer artístico, à *poiesis* do artista.

Passo 1: Terror. Retórica

Um problema a afligir-nos, porque coloca em questão o próprio estatuto da arte, a daquela que outrora afetava o homem, ao ponto de ela não ter um lugar específico, podendo, justamente por isso, estar em qualquer lugar¹². Com isso, o filósofo coloca para nós a seguinte pergunta: de que modo a arte pode expor o homem ao *terror*? (AGAMBEN, 2012, p. 29). O terror aqui entendido é uma espécie de desalojamento do âmbito da estética, capaz de devolver à arte seu poder inquietante, isto é, talvez aquilo que faz com que nos empenhemos em sustentá-la ou preservá-la: “O sonho do terror é a criação de obras que estejam no mundo como nele está o bloco de pedra ou a gota d’água, de um *produto* que exista segundo o estatuto da *coisa*” (*idem*, p. 30).

Nessa perspectiva, podemos acompanhar Agamben na ideia de que a *estética* funciona como um despotencializador da arte. Um despotencializador, porque aqueles que a julgam nada produzem, isto é, segundo o filósofo, não levam o não ser a ser. Um poder que “pode conduzir tanto à felicidade quanto à ruína”. O que se coloca em jogo não é “de modo algum a produção de uma bela obra, mas a vida ou a morte ou, ao menos, a saúde espiritual” (*idem*, p. 21). Dilacerar a estética, preocupação posta, poderia significar lançar, hoje, a arte num abismo, exigindo de qualquer um, a coragem de um “salto radical”. “Mas talvez”, escreveu Agamben (2012, p. 25), “seja exatamente de uma tal perda e de um tal abismo que nós tenhamos necessidade, se quisermos que a obra de arte recupere a sua estatura original”. Não pretendo, aqui, investigar o significado dessa “estatura original”. *Apenas*, desejo acompanhar um dos desdobramentos, um dos primeiros, propostos por Agamben para uma investitura no *terror* da estética.

O pensador é muito preciso no que significa esse terror: é a “criação de obras que estejam no mundo como nele está o bloco de pedra ou a gota d’água”. Isto é, é a existência da obra no mundo, algo que antecede a possibilidade de “significação”, da existência de um “sentido”. Teríamos aquilo que o filósofo italiano denomina como uma passagem do terror à retórica, da

¹² Nas quatro grandes divisões do *Speculum Maius* nas quais Vicente de Beauvais encerra o universo (Espelho da Natureza, da Ciência, da Moral, da História), não há um lugar para a arte porque esta não representava de modo algum, para a mentalidade medieval, um reino entre os outros do universo (AGAMBEN, 2012, p. 66).

manifestação abismal da criação à discursividade, a partir do momento em que a criação torna-se cognoscível¹³. Assim, deixamos de temê-la, passando a tê-la. Esse será o paradoxo que “duplicará” Frenhofer, personagem d’*A obra-prima desconhecida* de Balzac. O personagem é um exemplo de “terrorista” “colocado em confronto com o paradoxo do Terror. Para sair do mundo evanescente das formas, ele não tem outro meio senão a própria forma” (*idem*, p. 32), isto é, “[f]ugir da Retórica o conduziu ao Terror, mas o Terror o reconduz ao seu oposto, isto é, mais uma vez à Retórica” (*ibidem*). A duplicação de Frenhofer, passando do “artista ao espectador, da interessada *promesse de bonheur* à estética desinteressada” (*ibidem*) dissolveu a integridade de sua obra, de um “sentimento” a um punhado de manchas e cores confusamente amontoadas, uma operação do Terror, no fim, para a *Estética*.

Os dois convidados, no entanto, impregnados pela *instituição do gosto* não conseguem compreender o efeito “terrível” daquele “muro de pintura” (BALZAC, 2012, p.175) é a possibilidade mesma de uma “sublime impureza”, aquilo que abriria a obra de arte ao terror: “o encarnado, à semelhança do desejo, desenvolve-se e realiza-se na ordem de um absoluto que admite, exige mesmo, o vício, o defeito – a mancha” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.83). A mancha aparece aí como “um índice mesmo do vivo, do movimento do sangue” (*idem*). Tomar por esse índice permite ao pintor não enxergar um quadro, mas a própria mulher¹⁴, numa “quase-alucinação”, pois, despenteado e parecendo zombar dos convivas, Frenhofer vive o “fulgor como não-senso [...] uma quase-alucinação, com o efeito de ‘real’ que lhe é próprio e que destaca o figurativo como uma hiperidentidade [...] ou uma singularidade de intrusão” (*ibidem*, p. 106). O terror aproxima-se demais de uma possibilidade de dilaceração, não apenas da obra, mas também do artista, e, em certa medida, da própria estética, naquele sentido que o “homem de gosto” lhe atribui.

Passo 2: Homem de Gosto. Mau gosto

Para compreender melhor o que significa a contraposição entre o “terror” e a estética, passo à definição apresentada por Agamben (2012, p. 37-

¹³ O Terrorista é misólogo e, na gota d’água que resta na ponta dos seus dedos, não reconhece mais o mar no qual acreditava ter se imergido; o Retórico olha, ao contrário, para as palavras e parece desconfiar do pensamento. (*idem*, p. 29)

¹⁴ Mas ela respirou, creio!... Esse seio, vedes? Ah! Quem não quereria adorá-lo de joelhos? As carnes palpitam. Ela vai erguer-se, esperai. (BALZAC, 2012, p. 175).

38) sobre o “homem de gosto”, retirada de La Bruyère, resumida nisto: o homem de gosto é aquele que encontra o “ponto de perfeição” numa obra. Quem não o sente ou não o encontra, amando a obra “para além e ou aquém” desse ponto tem um “gosto defeituoso”. O filósofo chama a atenção para essa diferença. O homem com bom gosto é aquele que encontra o “ponto de perfeição”. O homem com mau gosto é aquele que está para além ou aquém desse ponto. Isto é, ele pode ser mais sensível à obra do que o homem de gosto. Essa é a conclusão a qual chega Molière, n’*O burguês ridículo*, segundo Agamben (2012, p.43). Isso nos deixa com um problema: a educação do gosto parece mais do que nos aproximar da arte, tornar-nos indiferente a ela¹⁵. Aquele que, presumidamente possui mau gosto seria o mais capaz de ser afetado pela arte.

Nesse momento, Agamben (2012, p.45, grifos meus) destaca: “parece que a arte prefere muito mais se dispor no *molde informe e indiferenciado* do mau gosto a se espelhar no precioso cristal do bom gosto”. Gostaria de destacar uma parte: “a arte prefere muito mais se dispor no molde do *informe e indiferenciado* do mau gosto”. Faço um corte aqui, e pretendo deter-me nesse aparato do que continuar o desenvolvimento do livro. Nesse momento, o mau gosto, na esteira da definição de La Bruyère, é algo informe e indiferenciado. Na perspectiva do terror, isso poderia significar: ele rompe na forma e abre um espaço indiferenciado, onde não é possível, ou não se deseja encontrar o “ponto de perfeição”. Nesse espaço, justamente, é onde a obra pode nos afetar, porque ela está “desregulada”, fora-da-norma, em *movimento* até, ousou acrescentar.

Essa perspectiva é adotada a partir das experiências das “câmaras das maravilhas”, coisa que antecede os museus, com a diferença de que se misturava, entulhava uma infinidade de quinquilharias, mais resultado da curiosidade do colecionador, do que do resultado de um juízo estético, coisa até então estranha. Todavia, aí se iniciava o percurso que nos levaria a

¹⁵ E tem mais: mesmo que apenas por um instante o homem de gosto reflita sobre si mesmo, terá que se dar conta de que não apenas ele se tornou indiferente à arte, mas que, quanto mais o seu gosto se purifica, tanto mais a sua alma é espontaneamente atraída por tudo o que o bom gosto só pode reprovar, como se o bom gosto trouxesse em sua tendência a se perverter e a se degenerar no seu oposto. (ibidem, p. 45)

considerar normal que a obra de arte passe da mão do artista diretamente para o museu, diz o filósofo (2012, p.65)¹⁶.

O certo, de qualquer maneira, é que a obra de arte não é mais, então, a medida essencial da habitação do homem sobre a terra, que, justamente na medida em que edifica e torna possível o ato de habitar, não tem nem uma esfera autônoma, nem uma identidade particular, e resume e reflete em si todo o mundo do homem (*idem*).

Então, *o mau gosto*. Na perspectiva da “contra-estética” encontramos com o *terror* e com o *mau gosto*. O primeiro deseja apagar as formas, mas só o consegue através da própria forma. E faz isso, lançando a obra no abismo, de modo que o homem seja capaz de inquietar-se novamente, e não se perder na “terra de ninguém da esteticidade, em cujo deserto buscará em vão o seu alimento [...]” (*ibidem*, p.41). O segundo deseja apagar os limites da estética porque se afeta tanto, ou quase-nada, pela obra de arte que não consegue outra coisa senão o desequilíbrio. Tomar a obra de arte na linha de ambos significa realizar o esforço de encontrar novas formas de relação com a obra de arte. A perspectiva do “informe” e do “poder de inquietação” acabam por apagar também o papel, o qual parecia indispensável, do próprio “homem de gosto”, daquele capaz de educar porque possuidor de um “sentido”; capaz de identificar o “ponto de perfeição” porque educado para isso. Aqui, no campo do informe, não haveria normas, nem sentidos constituídos, apenas aberturas e um terror que faria da obra algo que estaria no mundo como uma gota d’água. Agamben identificou um momento em que isso aconteceu: no medievo, quando a arte sequer representava “um reino entre outros do universo”, possuindo um “poder milagroso de *fazer aparecer*, de *produzir* o ser e o mundo na obra”. A intenção seria recuperar esse poder, essa capacidade de produzir, essa *poíesis*, algo diverso da *práxis*. É esse o problema para o qual se voltará o filósofo na segunda metade de seu livro. Mas, aqui já ultrapasso minha proposta.

¹⁶ [...] a nossa perspectiva estética sobre a arte, que nos faz construir os museus e nos faz parecer normal que o quadro passe imediatamente da mão do artista à sala do museu de arte contemporânea, se funde sobre pressupostos não muito diferentes. (*ibidem*, p.65)

III. Movimento I ½

Afirmar, no início do texto, que trataria de dois movimentos. Então, terminado aí o segundo movimento, gostaria de fazer um acréscimo, ou melhor, acrescentar um limiar, denominado aqui de movimento um e meio. Mais do que desenvolver, gostaria de apresentar alguns restos, que ficaram entre o primeiro e o segundo movimentos.

A contra-estética e a inestética aparecem como duas proposições que buscam escapar à estética, oferecendo uma espécie de abertura, que é também ruptura, com o pensamento usualmente instituído e institucionalizado da estética. A primeira coloca o desejo de lançar-se ao abismo e correr o perigo de arruinar-se ou tornar a arte ruína (no fim, a própria tradição cultural). A segunda invoca, para a própria arte, o dever de pensar, no mesmo patamar da filosofia, não apenas oferecendo significados, mas sustentando a soberania do dizer. Terror e soberania, portanto.

Neste percurso, instauram-se, aparecem-me algumas preocupações: qual o papel do artista e do espectador? Qual o sentido e função da arte que opera nessas perspectivas? E, principalmente, que pode essa arte?

Gostaria de fazer um desvio: Agamben apresenta a figura de Frenhofer, personagem-pintor de A obra-prima desconhecida de Balzac, que dirige estas palavras aos visitantes: “Estais diante de uma mulher e procurais um quadro. Há tanta profundidade nesta tela, o ar é aí tão verdadeiro, que não podeis mais distingui-lo do ar que nos cerca. Onde está a arte? Perdida, desaparecida!” (BALZAC, 2012, p. 174). Aí está o que o filósofo chama de “terrorista”, porque ele exige de seus visitantes uma relação de aproximação com a obra de arte impossível ao homem de gosto: “O velho zomba de nós – disse Poussin, postando-se diante do pretenso quadro. – Não vejo aí senão cores confusamente amontoadas e contidas por uma infinidade de linhas bizarras que formam um muro de pintura” (idem, p. 175). A partir disso, então, posso fazer duas breves considerações: (1) A arte está perdida, desaparecida para os visitantes, no seu poder de produzir (*poíesis*), e, ao mesmo tempo pela indiferença que o bom gosto poderá ter instituído neles, já que buscam um quadro e não uma inquietação viva; e (2) A arte está perdida, desaparecida, na perspectiva do artista, pois ela não é diferente do mundo, ela é um terror, com

seu poder de prometer a felicidade e, ao mesmo tempo, de arruiná-la. Ela é um risco e é um mundo.

Agora, como é um risco? Poderá parecer estranho o que estou prestes a dizer, mas, a coisa se encaminha assim. Ela é um risco quando perde seus fins. E, talvez, essa perda seja necessária para a experiência da liberdade. A obra de arte perde-se. Lembremos o que Agamben assinala sobre o “sonho do terror”, quando está no mundo “como nele está o bloco de pedra ou a gota d’água”. A relação com a natureza não parece fortuita. Tal metáfora não é, necessariamente, gratuita. Mas, dela provê (d)a graça. Uma graça que foi bem lembrada por Kant.

Passo agora a orientar-me pelo pensamento do professor Leonel Ribeiro dos Santos (2012). Segundo ele, Kant teria percebido que a multiplicidade das formas que a natureza cria, ela as cria inteiramente por graça¹⁷. Ele utiliza um oxímoro para tentar pensar essa relação, denominada “técnica da natureza”¹⁸, a qual, seguindo Santos (2012)¹⁹, seria subsumida na “teleoformidade”, ou “conformidade a fins”, como conhecemos. A aproximação desses dois opostos teria como intenção pensar a relação com a natureza como uma técnica, mas bem próxima do sentido atribuído por Agamben, como uma *poíesis*. Tal aproximação, por sua vez, forneceria à arte um modo de operação, isto é, operar pela “teleoformidade”, encontrando não uma razão última, mas uma abertura, uma pertinência. Essa seria uma espécie

¹⁷ Ora, segundo creio, e precisamente a perspectiva estética e teleológica, tal como proposta por Kant na sua terceira Crítica, que nos pode ajudar a compreender melhor o teor e os limites desta peculiar responsabilidade humana pela natureza, a qual deve ser entendida menos num sentido moralista ou jurídico e mais no sentido de uma mudança radical da atitude humana frente à natureza, a qual passe do confronto ao diálogo, da dominação a atenção vigilante e respeitosa, da vontade de exploração e destruição a disponibilidade para aceitar e agradecer o dom, a graça e os favores que a natureza prodigamente nos dispensa, para a contemplação desinteressada ou para tomar interesse no deixar a natureza simplesmente ser sem que dela nada se perca. A dimensão teleológica e estética não anula, mas relativiza na raiz e tempera a relação científico-técnica e a relação jurídico-moral do homem para com a natureza. (KANT *apud* SANTOS, 2012b, p.170).

¹⁸ Utilizaremos o termo **técnica**, quando por vezes os objetos da natureza somente podem ser julgados assim como se a sua possibilidade se fundasse na arte, em cujos casos os juízos nem são teóricos nem práticos [...] (EE, I); tal aproximação busca uma nova forma de fornecer um “princípio para avançar [...] mediante o qual a investigação da natureza se torna possível (EE II) (KANT, na tradução de SANTOS, retirados da seleção de passagens da Crítica do Juízo sobre a “técnica da natureza”, no prelo).

¹⁹ Especialmente o capítulo “‘Técnica da natureza’: reflexões em torno de um tópico kantiano”, em: SANTOS, 2012a.

de “ganho moral” para arte, assemelhar-se à natureza na pertinência, numa proposta heurística que opera poeticamente para além do que a mera razão seria capaz: “[...] beleza da natureza [...] é algo pelo qual somos levados a tomar interesse imediato, o que indica naquele em que tal interesse é habitual, uma disposição do ânimo favorável ao sentimento moral” (SANTOS, 2012, p. 368).

Interrompo a continuidade dessas preocupações aqui. Faço outro desvio daí. Encontramo-nos, salvaguardando as diferenças, com Badiou. O operar poético como a forma de responder ao “imperativo do ‘ainda’”. Mais uma vez a metáfora parece mais enigmática do que antes. Mas, ainda, aprofundemos. Nessa busca da soberania do dizer, ela precisa realizar o movimento para se sustentar. No tópico ao qual me referi no início sobre o movimento, aparece antes dessa palavra, duas outras: “aparecer e desaparecer”. Na verdade, o próprio movimento está conectado com a pergunta “o que pode desaparecer?”. De certa forma, o movimento do piorar, é uma questão sobre o que pode desaparecer. Pelo mau gosto, podemos dizer que o que desaparece, ou que se deseja que desapareça, seriam os limites da estética e, em certa medida, ainda que impossível, a forma. Pelo dizer mal, a possibilidade de um último dito, ou seja, a morte da arte e, também, a possibilidade de posse dos sentidos dessas obras de arte. Isso, para Agamben (2012, p. 112) significa um “exílio da obra de arte da sua própria essência”, tornando-se disponibilidade e potência: “Precisamente enquanto é modo da disponibilidade para... e joga mais ou menos conscientemente com o estatuto estético da obra de arte como mera disponibilidade para a fruição estética, a obra aberta não constitui uma superação da estética, mas apenas uma das formas do seu acabamento” (idem). Uma superação negativa, que “pode apontar para além da estética” (ibidem). Isto é, mais uma vez, um movimento negativo, no qual a obra de arte opera poeticamente por desvios e tentativas de encontrar-se com o seu próprio terror, e não com sua soberania. Isso aponta para uma certa impossibilidade da “morte” da arte, e mais para um sobreviver a si mesma eternamente, entre um não-ser-mais e um não-ser-ainda.

Gostaria, por fim, de fazer um pequeno adendo ao problema do espectador. A sua existência, ou toda a tradição que o pensa, toma-o, como

dito anteriormente, como um *partner* passivo que espera pela obra para a experiência do seu gosto. Todavia, pensando tal abertura da obra de arte à soberania do dizer, e ao terror em “desaparecer” em natureza, o espectador “perde” sua passividade e é convocado a participar da operação poética, isto é, recuperar seu poder poético de uso da arte, num procedimento de coragem e verdade, e não mais no encontro com o “ponto de perfeição” da obra de arte. Se um artista como Frenhofer põe o problema do desaparecimento da arte aos homens de gosto que procuram um quadro, quando a obra de arte está no ar que os circunda, podemos responder a essa questão, com um espectador, convidado a participar da Documenta, mas que passa boa parte dos seus dias passeando e dispondo das obras de arte. Bem, acredito que a resposta não é satisfatória e nem põe o problema apropriadamente, mas é o que consigo oferecer por hora. Enrique Vila-Matas (2015, p.12-13) diz-nos, em Não há lugar para a lógica em Kassel: “eu acreditava que a arte continuava perfeitamente de pé e, em todo caso, era apenas o mundo [...] o que havia desmoronado”. Se desmoronamento do mundo, então, desmoronamento de tudo. A arte será aquilo que resta.

Conclusão

As considerações que desenvolvi até aqui permitem vislumbrar que a teoria de Honneth não conseguiu ainda se constituir como uma alternativa com o status teórico que requereria, ao menos, ao se autopostular como a melhor proposta de renovação da Teoria Crítica – claramente *frente a* Habermas. O escasso tratamento das saídas de fundamentação filosófica da ideia de uma eticidade formal e os “cabos soltos” que o autor deixa são chamativos e debilitam o status de sua teoria. Acredito que a sua proposta não consegue articular de forma resolutive a “transcendência” da imanência, por carecer de um programa de fundamentação resolutive da ética que subjaz. Minha intenção neste trabalho foi contribuir na avaliação de qual é a verdadeira potencialidade filosófica de um conceito normativo como o de *reconhecimento*, pelas mãos de um autor que, mais além de seus acertos ou desacertos, sem dúvidas oferece ferramentas imprescindíveis para pensá-lo.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.
- BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BALZAC, Honoré de. “A obra-prima desconhecida”, em: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada seguido de A Obra-Desconhecida de Honoré de Balzac**. São Paulo: Escuta, 2012.
- BECKETT, Samuel. “Pra frente o pior”, em: **Companhia e outros textos**. São Paulo: Globo, 2012.
- CARNEIRO, Davi Pessoa. **O silêncio, ainda?** O desejo de nada, um fantasma, ainda.
Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011nesp2p123>. Acessado em: 13 abr 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada seguido de A Obra-Desconhecida de Honoré de Balzac**. São Paulo: Escuta, 2012.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos. **Ideia de uma heurística transcendental: ensaios de meta-epistemologia em Kant**. Lisboa: Esfera do caos, 2012a.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos. **Regresso a Kant: Ética, Estética, Filosofia Política**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2012b.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. São Paulo: L&PM, 1987.
- VILA-MATAS, Enrique. **Não há lugar para lógica em Kassel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2015.