UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

TIAGO RODRIGO MARIN

O ser-artístico do homem:
o humanismo da arte urbana

São Paulo
2016

TIAGO RODRIGO MARIN

O ser-artístico do homem: o humanismo da arte urbana

(Versão original)

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Social

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Martineli Massola.

São Paulo
2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Marin, Tiago Rodrigo.

O ser-artístico do homem: o humanismo da arte urbana / Tiago Rodrigo Marin; orientador Gustavo Martineli Massola. -- São Paulo, 2016.

193 f.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Arte urbana 2. Arte contemporânea 3. Fenomenologia 4. Humanismo 5. Arte (psicologia) 6. Psicologia social I. Título.

NX165

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: Marin, Tiago Rodrigo

Título: O ser-artístico do homem: o humanismo da arte urbana

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Aprovado em: _____

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

*À Thatha,
a quem não prometi nada.*

Agradecimentos

Aos meus pais, pelo apoio ao longo destes anos, por saber que sou quem sou também graças a eles. A toda a minha família por compreender os momentos de ausência. À Thaís, de quem me orgulho ao ver crescer, cada vez mais rápido.

Ao Flavio Franzosi por ser com quem eu gosto de fugir do mundo, por ser quem faz todas as tempestades parecerem calmarias. E pelo apoio nos instantes iniciais e finais deste trabalho.

Ao meu orientador, Gustavo Martineli Massola, pela parceria que tecemos ao longo dos últimos seis, quase sete anos. Por sua paciência, confiança, disponibilidade e capacidade de me transmitir calma e confiança.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – pelo apoio financeiro fomentado à pesquisa. Ao pessoal do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do IPUSP por toda a ajuda que recebi neste caminho, com especial carinho a Nalva Gil e Rosangela Segaki.

Aos professores Arley Andriolo e Maria Luísa Sandoval Schmidt, do Instituto de Psicologia da USP, pela participação inspiradora no exame de qualificação deste trabalho, e por retornarem à banca de defesa. À Carmen Aranha, do Museu de Arte Contemporânea da USP, e à Dulce Mara Critelli, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, por aceitarem o convite para a banca de defesa desta tese.

Aos professores Sylvia Leser de Mello, Denise Dias Barros, Zilda Maria Gricoli Iokoi, Leny Sato, Sandra Patrício Ribeiro, Luís Guilherme Galeão-Silva, Bernardo Parodi Svartman e Alessandro de Oliveira Santos, pelas mais variadas conversas, debates e apoios recebidos ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

A todos os meus amigos, sem os quais esta tese não seria possível. À Juliana Froehlich, pois sem nossas brigas, sempre afetivas, o trabalho não seria metade do que se tornou. Helena Rizzi, pois sem sua paciência eu não respiraria com calma até dez. Marina Carrilho, Juliana Deda e Cristiane Nakagawa por todas as ajudas e por deixarem que eu respondesse que, em algum momento, não faz o menor sentido. Luiza Ferreira, Miriam Araújo e Tauane Gehm pelo caminho compartilhado. Cristiana Sant’Anna e Renato Grego pelas fugas. A todos que não deixaram de reclamar do meu sumiço, o que sempre me animava a voltar.

Ao Laboratório de Estudos do Imaginário, onde muitas das ideias aqui apresentadas foram desenvolvidas. Christina Cupertino, Helerina Novo e Rita Monteiro por me fazerem ir além; Fernando Almeida, por deixar que eu nunca arredasse; Luís Jardim, Luiz Lemos e Bia

Henry por todas as conversas. À Malu, aqui com muito carinho e admiração. A todos vocês, por sempre me lembrarem de que a Academia pode ser rica, especialmente se ignorada um tanto.

À Tatiana Neves, quem primeiro me viu chegar sonolento com um palpite de que talvez aquele lance de artistas pudesse ser interessante. Que, depois, me acompanhou quando, já mais sérios, viramos um texto, e eu segui buscando os desdobramentos e conclusões de nosso trabalho inicial. Por toda a amizade ao longo desses anos. Ao Yuri, que ultimamente me encanta.

Como os caminhos percorridos ao longo de quatro anos são os mais variados possíveis, a toda equipe do SampaCentro, especialmente Maria Amelia Veras e Gabriela Junqueira Calazans, que muito me inspiraram no início deste trabalho. Aos amigos que conheci na Casa Amarela, especialmente Amanda Areias e Patrícia Alessandri, por abrir as portas, janelas e lentes para outros caminhos.

O pensar contra "os valores" não afirma que tudo aquilo que se declara como "valores" – a "cultura", a "arte", a "ciência", a "dignidade do homem", "mundo" e "Deus" – seja sem valor. Ao contrário, importa, finalmente, reconhecer que, justamente pela caracterização de algo como "valor", se rouba a dignidade daquilo que é assim valorizado. Isto quer dizer: ao avaliar algo como valor, aquilo que foi valorizado é apenas admitido como objeto de avaliação pelo homem. Mas aquilo que é algo que em seu ser não se esgota sua objetividade e, quando a objetividade tem o caráter de valor, todo o valorizar, mesmo onde é um valorizar positivamente, é uma subjetivação. O valorizar não deixa o ente ser, mas todo o valorizar deixa apenas valer o ente como objeto de seu operar. O esdrúxulo empenho em demonstrar a objetividade dos valores não sabe o que faz.

(Martin Heidegger, *Carta sobre o Humanismo*).

É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição de papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios. Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador já é ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história.

(Jacques Rancière, *O espectador emancipado*).

RESUMO

Marin, T. R. (2016). O ser-artístico do homem: o humanismo da arte urbana. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

O que faz a arte ser arte é o principal tema deste trabalho, que inicia suas considerações a partir da resistência encarada pela arte urbana, desde sua origem, a ser respeitada como arte. Compreendemos a arte urbana não apenas como o *graffiti*, mas também a arte de rua e outros fazeres artísticos que se relacionam com o espaço urbano de maneira direta e retroativa, construindo um *medium* para esta arte. Apresentamos seu desenvolvimento histórico, especialmente na cidade de São Paulo, mas já considerando os limites da história da arte para compreender a arte contemporânea. Consideramos que grande parte do debate não se concentra no desenvolvimento da arte urbana, mas em todo o processo histórico de sedimentações de conceitos e imposições sobre o que a arte deve ser para ser assim compreendida. Assim, buscamos o que é o ser-artístico, da arte e do homem. Nossas buscas debruçam-se sobre a Estética, desde seus primórdios até a sua destruição fenomenológica feita por Heidegger, para elucidar a cisão entre o que se diz sobre a arte e o que ela é em sua essência. Em seguida, consideramos que Heidegger localiza na arte condições ontológicas que eram até então pertinentes apenas ao homem e, com isso, buscamos o que há de essencialmente artístico na existência humana – especialmente nos dias contemporâneos, quando o homem vive a partir de ficções que consegue construir em sua abstração social. Considerando a arte como uma ação humana em seu sentido arendtiano – o que nos obriga a uma reconstrução hermenêutica da filosofia de Arendt –, buscamos a relação entre a arte com o ser em coletivo, tornado socialmente abstrato e dividido em identidades artificiais. Assim, analisamos a arte urbana como uma possibilidade de um enraizamento pelo dissenso, pela não obrigatoriedade de consensos sociais arbitrários. O enraizamento pelo dissenso, artístico e humano, que defendemos a partir da arte urbana, nos leva a uma discussão sobre Ética e *sensus communis*, e quais esperanças podemos tecer neste cenário. Por fim, compreendemos a arte, e, em nosso caso particular, a arte urbana, como uma possibilidade humanismo tal qual defendido por Heidegger: a proximidade do homem com sua essência, com a busca pela verdade do Ser em sua clareira.

Palavras-chaves: Arte urbana, Arte contemporânea, Arte (Psicologia), Fenomenologia, Humanismo, Psicologia social.

ABSTRACT

Marin, T. R. (2016). Men's artistic-being: the humanism of urban art. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

What makes art be art is the main theme of this work, which begins its considerations from the resistance faced by urban art since its origins, of being respected as art. We understand as urban art not only the graffiti, but also street art and other artistic doings that are related to urban space directly and retroactively, building a medium to urban art. We present its historical development especially in the city of São Paulo, but already considering the limits of art history to understand contemporary art. We consider that a great part of this debate does not focus on the development of urban art, but throughout the historic sedimentation process of concepts and impositions on what art must be in order to be respected. We intend to understand what is the artistic-being, of art and men. Our searches lay on Aesthetics, from its beginnings to its phenomenological destruction made by Heidegger, to elucidate the scission between what is said about art and what art is in its essence. We consider that Heidegger has located ontological conditions in art that was previously intrinsic only to men. Therefore, we look for what exists of essentially artistic in human existence – especially in contemporary days, when men live through fictions that one can build from one social abstraction. Considering art, in its Arendt sense, as a human action – what makes us do an hermeneutic reconstruction of Arendt's philosophy – we investigate the relationship between art and being man in a collective context becoming a socially abstract being divided by artificial identities. We have analyzed urban art as a possibility of social rooting by the dissensus, that needs no arbitrary social consensus. The social rooting by the human and artistic dissensus that we constructed parting from urban art, brings us into a discussion about *sensus communis* and Ethics, and what hopes can we weave on this scenario. Finally, we understand the art, and in our particular case, urban art, as a potential humanism as it is defended by Heidegger: men's proximity to its essence, the searching for the truth of the Being in its brightness.

Keywords: Urban art, Contemporary art, Phenomenology, Humanism, Art (Psychology), Social psychology

RÉSUMÉ

Marin, T. R. (2016). L'être-artistique des hommes: l'humanisme de l'art urbain. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Ce qui fait l'art être l'art est le thème principal de cette thèse, qui commence ces considérations départ de la résistance aperçue par l'art urbain, dès ses origines jusqu'au moment d'être reconnue comme Art. Nous comprenons l'art urbain, non seulement comme le *graffiti*, mais aussi l'art de rue et d'autres actions artistiques qui se rapportent à l'espace urbain direct et rétroactivement, lesquelles construisent un *medium* par l'art urbain. Nous présentons son développement historique, surtout à la ville de São Paulo, au même temps que nous considérons les limites de l'histoire de l'art pour comprendre l'art contemporain. Nous jugeons que la majorité du débat ne se concentre pas dans le développement de l'art urbain, mais dans le procès historique de sédimentation des concepts et les demandes imposées sur ce que l'art doit être bien compris. Ainsi, nous cherchons quel est l'être-artistique, de l'art et de l'homme. Nos recherches s'occupent de l'esthétique, dès ses débuts jusqu'à sa destruction phénoménologique faite par Heidegger, pour élucider la scission entre ce qui est dit à propos de l'art et de ce qu'il est dans son essence. Ensuite, nous considérons que Heidegger place dans l'art conditions ontologiques qui étaient jusqu'ici pertinentes que pour l'homme et, par conséquent, nous cherchons ce qui est essentiellement artistique dans l'existence humaine – en particulier dans les jours contemporains, où l'homme vit à partir de fictions qu'il peut construire dans son abstraction sociale. En considérant l'art comme une action humaine dans le sens d'Arendt – donc cela nous oblige à faire une reconstruction herméneutique de la philosophie d'Arendt – nous cherchons la relation entre l'art comme l'être dans la collective, ce qui devient socialement abstrait et divisé en identités artificielles. Ainsi, nous analysons l'art urbain comme une possibilité d'enracinement pour la dissidence et non par la nécessité des consensus sociaux arbitraires. L'enracinement par la dissidence, artistique et humaine, que nous défendons à partir de l'art urbain, nous amène à une discussion sur Éthique et *sensus communis*, et quels espoirs nous pouvons tisser dans ce scénario. Enfin, nous comprenons l'art, et, dans notre cas particulier, l'art urbain, comme une possibilité d'humanisme comme il est défendu par Heidegger: la proximité de l'homme avec son essence, avec sa recherche pour la vérité de l'Être dans sa clairière.

Mots-clés: Art urbain, Art contemporain, Phénoménologie, Humanisme, Arts (Psychologie), Psychologie sociale.

RESUMEN

Marin, T. R. (2016). El ser-artístico del hombre: el humanismo del arte urbano. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Lo que hace que el arte sea arte es el tema principal de este trabajo, que comenzó sus consideraciones a partir de la resistencia que enfrenta el arte urbano, desde sus orígenes, a ser respetados como arte. Entendemos el arte urbano no sólo como el graffiti, sino también el arte de la calle y otras acciones artísticas que se relacionan con el espacio urbano directa y con carácter retroactivo, construyendo un medium al arte urbano. Presentamos su desarrollo histórico, especialmente en la ciudad de São Paulo, pero ya teniendo en cuenta los límites de la historia del arte para entender el arte contemporáneo. Creemos que gran parte del debate no se centra en el desarrollo del arte urbano, sino en todo el proceso de sedimentación histórica de los conceptos y las restricciones sobre lo que el arte debería ser para ser respetado. Por lo tanto, buscamos lo que es el ser-artístico, del arte y del hombre. Dimos atención a la Estética, desde sus inicios hasta su destrucción fenomenológica realizada por Heidegger, para dilucidar la división entre lo que se dice sobre el arte y lo que es en su esencia. Consideramos que Heidegger ha localizado condiciones ontológicas en el arte que antes eran inherentes sólo para el hombre. Por lo tanto, buscamos lo que es esencialmente artístico en la existencia humana - sobre todo en los días actuales, en que el hombre vive con ficciones que él puede construir a partir de su abstracción social. Teniendo en cuenta el arte como una acción humana en su sentido de Arendt - lo que implica una reconstrucción hermenéutica de la filosofía Arendt - buscamos la relación entre el arte y el ser en el colectivo de un hombre que se hizo socialmente abstracto y dividido por identidades artificiales. De este modo, se analiza el arte urbano como una posibilidad de arraigo social por el disenso, que no necesita de los consensos sociales arbitrarios. El arraigo social por el disenso, humano y artístico, que se construyó partiendo de la arte urbano, nos lleva a una discusión sobre el *sensus communis* y la Ética, qué esperanzas podemos tejer en este escenario. Por último, entendemos el arte, y, en nuestro caso particular, el arte urbano, como una posibilidad de humanismo, como es defendido por Heidegger: la proximidad del hombre a su esencia, y la búsqueda de la verdad del ser en su claro.

Palabras claves: Arte urbano, Arte contemporáneo, Fenomenología, Humanismo, Arte (Psicología), Psicología social.

Sumário

Agradecimentos vi

Resumo ix

Abstract x

Résumé xi

Resumen xii

1. "Isto não é arte" 1
2. A problemática da arte urbana 18
3. O ser-artístico da obra 55
4. O ser-artístico do homem 98
5. Ainda assim a arte existe 138
6. A arte, o vazio e o humanismo 174
7. Referências Bibliográficas 187

1. "Isto não é arte"

Mariposa, 2013.

* * *

Na construção de nossos sentidos, tendemos a destacar o trajeto temporal de cada aspecto, situação ou coisa que desejamos entender. Não tanto pelo valor histórico como comunhão do sentido, mas, geralmente, pelo encadeamento, que costuma ser uma boa base consensual. Acostumamo-nos aos confortos de uma lógica linear sobre o antes, o então, o depois e o ainda depois; e depositamos nela nossa esperança de compreensão. Pensamentos, caminhos e mesmo a História tendem a ser mais efetivos à construção de um sentido se lineares, objetivos, diretos. Porém, dada a natureza do tema sobre o qual esta tese pretende se debruçar, é justificável que iniciemos este caminho já em um breve desvio, ou melhor, em uma deriva:

"Husserl reinstalou o horror e o encanto nas coisas. Ele nos restituiu o mundo dos artistas e dos profetas: assustador, hostil, perigoso, com portos seguros de dádiva e de amor." (SARTRE, 2005, p. 57).

Olhemos à deriva. O que Husserl tem com tamanho poder para devolver às coisas o seu direito à existência própria e não óbvia, como localizava Sartre instantes antes, é a *intencionalidade* da consciência, ponto fundamental de sua fenomenologia e de toda aquela que nela se inspirou. Luta, concomitantemente, com o empirismo, a epistemologia e o subjetivismo. Resumindo, sua intencionalidade faz saber que consciência e mundo são dados ao mesmo tempo, e o mundo é, ao mesmo tempo, exterior e relativo à consciência. As coisas não se dissolvem, não se perdem, não se transmutam na consciência, elas *são* consciência. A intencionalidade reinstala horror e encanto e, portanto, estes haviam se perdido na construção do mundo empírico, dado, significado, compartilhado. A perda do óbvio é encantamento e horror, talvez alternados, talvez sobrepostos, mas existentes nas coisas, mesmo as mais banais. Recusa-se o horror e o que se obtém é a perda do encantamento; busca-se o encantamento, e o horror será um custo possível. É uma escolha de abdicação a qual, muitas vezes, sequer fazemos, mas somos lançados a ela.

Consciência e conhecimento não se fazem o mesmo. Conhecimento é representação, é só uma forma de consciência, de se dirigir às coisas. Antes do conhecimento, independente deste, é possível amar, temer, odiar. Em suma, não são exatamente as coisas que são encantadoras, assustadoras, hostis, somos nós. “Coisas entre as coisas, homens entre os homens”¹. Coube a este mundo redescoberto ser, anteriormente, dos profetas e dos artistas. Curioso notar que não dos loucos. Abdicar do significado óbvio e dado das coisas é, portanto, também uma escolha, uma ação da consciência que é *de*, uma busca, não uma fatalidade.

Sartre, na frase citada, a partir de Husserl (e um tanto de Heidegger), localizou a arte como um dos fundamentos da fenomenologia. Não por fazer da arte seu tema, tampouco sua aspiração, mas por validar uma metodologia artística para se dirigir às coisas: suspende-se tudo que lhe impuseram ou obrigaram ser, e resta a coisa. E restamos compreender, se desejado, a coisa, independente do conhecimento, da conclusão, das verdades exigidas ou impostas, mas uma interpretação desta intencionalidade, a hermenêutica, e seus caminhos possíveis.

É a partir desta deriva que este trabalho se constrói, e a partir da qual ele se propõe a ser lido. É também uma escolha metodológica. Estamos num cume qualquer à beira-mar, sua localização é dada mas, por momentos, irrelevante. Observa-se um oceano imensurável cujo fim é suposto em seu horizonte, mas, ainda que este seja o ponto mais longe onde se pode observar, sabemos não se tratar, de fato, do seu fim. Aos nossos pés há uma praia, ora tranquila e retilínea, ora com rochedos irregulares que irrompem e parecem obstinados ao conflito com a água. Este oceano não pode ser outra coisa senão o ser-artístico, do homem e da arte, posto que consideramos arte e homem como as duas coisas existentes no mundo que não se encerram em nenhum significado único, as duas únicas coisas que, apesar de suas amarras existenciais, são livres em suas possibilidades de ser. O motivo de tais considerações ocupará todas as próximas páginas deste texto, até seus instantes finais, então não nos cabe antecipá-los agora.

¹ SARTRE, 2005, p. 57.

A praia é o próprio mundo do homem, que mundifica sua existência e onde também estão o homem e a arte, quando esses abandonam brevemente sua condição de ser oceano e se assumem nas formas que nos são dadas a partir do nosso consenso sobre eles. A praia, acredita-se, vem da necessidade da ordem, de uma calmaria, de um plano onde as coisas sejam mais simples. Mas as pedras estão postas. Rochedos, de maior ou menor tamanho, são também da praia mundana, encontram seu espaço para ser no mesmo plano, e se colocam como entrave. Se pensarmos na dinâmica, a estória da água na pedra, já muito conhecida, se mantém: há o choque, à água seguem-se caminhos, desvios, atropelos; a pedra se deforma, se reforma, se esculpe. Os choques são tão necessários para a reformulação do mundo quanto, muitas vezes, gratuitos: ocorrem porque há oceano e mundo, e esta é uma interação possível. Há tantas pedras que poderíamos nos enganar acreditando serem elas da mesma amplitude do oceano. Numa delas, um urinol foi batizado de Fonte. Em outra, há um filósofo incerto sobre o valor da arte, posto que o homem suficientemente moral para admirá-la escolherá, naturalmente, voltar sua atenção à magnitude da natureza. Há um violonista de rua em outra, um garoto desenhando uma mariposa na próxima, um crítico desatento, este trabalho sendo elaborado, pessoas se movendo na absoluta indiferença. Em uma delas o homem-arte e a arte humana abandonam o oceano sem se aquietarem com o mundo, e então se fazem também rocha. Em outra, alguém está certo de que a mariposa vista de longe não é arte. Neste panorama, estamos todos elaborando a Terra e instaurando o mundo.

Escolhemos um ponto específico, sabendo que há tantas outras formas de ser da Terra, do mundo, das rochas que esta vista sequer nos traz à lembrança. Mas o que vemos? Aqui, somos iguais a Palomar, aquele senhor nervoso que Calvino² criou quando quis transformar a fenomenologia em literatura, ou manter a literatura em estranhamento: olhamos a praia como Palomar olha as estrelas. Há pontos onde precisamos de mapas, e já não sabemos mais se olhamos o que se mostra ou se olhamos o mapa encaixado como transparência, há pontos que Palomar opta por um binóculo, mas este entra em conflito com os óculos que ele usa para ver as coisas do

² CALVINO, 2010.

dia a dia. Há momentos em que chamamos por um nome, e se a coisa responde, concluímos que ela só pode ser seu nome e ponto final.

Há a questão, também, da localização. Se descermos à praia, perdemos a amplitude do oceano. Se olharmos o embate entre água e pedra, perderemos a Terra que se estende por trás em toda a sua potencialidade de ser elaborada, assim como talvez ignoremos ou fingiremos ignorar que, a despeito da constante escultura entre água e pedra, há um mundo já mundificado e superficialmente pacífico. Se olharmos só para este mundo, além de perdermos a Terra, ignoraríamos todo o embate entre oceano e pedras, fingindo que o mundo é aquilo que está dado, e que ele está uniforme e homogêneo. Se estamos no cume, não somos por isso melhores ou mais completos: sabendo que escolhemos uma vista específica, criamos uma visão universalista ainda que briguemos com e duvidemos de outros universalismos. Toda escolha tem seu defeito, mas também traz consigo um pouco de onde se pretende chegar.

Só há um problema nesta deriva inicial. Sartre localiza a arte como um dos fundamentos da fenomenologia, e, com isso, supomos que ele apele para um sentido universal e óbvio de arte que não nos é dado. Não sabemos se é um Nome, um consenso, um estereótipo, mas a arte em si está pacífica, compreendida. De fato, quando a compreendemos como base da fenomenologia, encaramos uma maneira sua de ser um tanto uniforme. No entanto, este trabalho nasce da perda desta uniformidade. A arte da qual falamos, antes mesmo da arte urbana, é a arte contemporânea que, como defenderemos adiante, também realizou uma redução fenomenológica de si mesma, existindo, agora, quase exclusivamente à base de sua essência residual, o que a impossibilita de solidificar um consenso. Sobre a arte urbana, o mesmo, com ainda outros problemas. “Isto não é arte”, alguns disseram, dizem e certamente dirão, e se escolhemos olhar a arte partindo desta arte que não é, estamos impossibilitados de qualquer pacto inicial com o leitor de que há um consenso entre nós sobre o que chamamos de arte. Neste cume onde ficamos há um único aviso sobre a vista: “quem hoje se manifesta a respeito da arte e da história da arte vê toda tese que gostaria de apresentar a um leitor talvez ainda existente

invalidada de antemão por muitas outras teses”³. Qualquer descrição ou interpretação que nos seja possível fazer a partir desta paisagem já está invalidada, ou muito provavelmente já foi feita antes, de alguma outra forma, com outros pontos de partida ou de chegada, com críticas que neguem até à medula aquela descrição que, no início, nos parecia fidedigna. Cientes, seguimos.

* * *

Estudamos a arte urbana desde 2007, quando iniciamos os estudos sobre o trabalho dos artistas de rua⁴. Em nosso último trabalho sobre estes artistas, o seu principal eixo temático era a poética urbana sentida e narrada por eles – e não *exatamente* os seus fazeres artísticos. Como a proximidade entre poética e arte é algo facilmente reconhecível para aqueles que se dedicam aos estudos da arte, em alguns círculos sociais e acadêmicos específicos, quando o trabalho era apresentado como sendo sobre a poética urbana, quase imediatamente havia o questionamento sobre o *graffiti*⁵.

Este questionamento possui duas raízes óbvias: por um lado, a poética é compreendida como pertencente ao campo das artes. Por outro, a arte urbana é relacionada diretamente ao *graffiti*. Tais raízes geravam certo incômodo que não era decorrente desta imediata associação, mas sim das reações que surgiam quando respondíamos que, na realidade, o estudo era sobre artistas de rua. Muitas vezes, a resposta a declarar que “isto não é arte” era imediata. Felizmente, mesmo em alguns

³ BELTING, 2012, p. 25.

⁴ MARIN ET. AL., 2011; MARIN, 2011.

⁵ *Graffiti* tem sua origem no italiano, sendo plural de *grafito*. *Grafito*, em italiano, significa traçado por incisão, ou seja, traçado em sulco (baixo-relevo) em superfície dura, como uma pedra ou parede, e o termo era utilizado para denominar as inscrições decorativas em paredes, prática artística comum em Pompéia. *Graffiti* tornou-se outro substantivo, no singular, quando passou a designar a arte em paredes e muros na cidade – e seu derivado *graffitismo* refere-se exclusivamente a este tipo de arte. No Brasil, a grafia grafite passou a ser utilizada, mas como um aportuguesamento da palavra *graffiti* a partir de sua pronúncia, sem ter relação nenhuma com o mineral homônimo. Este trabalho optou pela grafia *graffiti* para não causar a comum e errônea associação do mesmo ao grafite, assim como para poder recuperar a origem da palavra.

círculos destinados a estudar a arte e a estética, esta negação não surgia. Isso nos levou ao questionamento sobre o que estudávamos da arte urbana nestes trabalhos.

Nosso principal incômodo não era apenas a recusa ao diálogo por parte de alguns interlocutores, ainda que seja nítida a posição elitista que se toma ao negar a possibilidade da arte a determinadas fatias sociais – a qual não buscamos naturalizar. Mas havia algo que se fincava: se há algo que é apresentado como arte, e define-se que não é arte, o que resta da arte, então? A definição pela negação nos parecia o principal problema. O que é esta cisão entre uma arte qualquer e uma arte que é mais válida, mais valorosa? E da arte que não é arte?

Superficialmente, não é difícil localizar o que está sendo dito sobre arte quando se classifica um artista como não arte: de um lado há o reino das belas artes, a arte erudita, e, de outro, há o *resto*. E este resto parece ser de tão livre interpretação quanto o próprio conceito de arte: indústria cultural, cultura de massas, arte-média, arte popular; os mais variados conceitos se apresentam, explícitos ou latentes, na definição da não-arte ou da arte *inferior*. Sobre a rua, a cultura costuma se destacar na definição deste resto. Isto ocorre porque a arte é muitas vezes compreendida como um aspecto cultural destacado sobre um pedestal, acima das outras manifestações culturais – e, assim, definir a arte urbana como um fenômeno cultural não se trata de ressaltar a relação entre arte e cultura, mas justamente o oposto: colocar a arte urbana no domínio da política, das manifestações sociais e da luta de classes que estão parcialmente excluídas desta atual grande arte, ainda que tal exclusão seja um fenômeno recente no campo artístico.

O leitor habituado com livros sobre arte já deve ter percebido que, em muitos deles, o conceito de arte está subentendido em um implícito pacto entre texto e leitor, pressupondo que ambos falam sobre a mesma coisa quando usam a palavra. Quando não se recorre a este pacto, uma longa elaboração é feita para então poder ser finalizada de uma forma quase sempre tautológica que, retirando-se os aspectos autorais, mantém-se em uma construção equivalente a “arte é arte”. Neste trabalho nos depararemos com diversas dessas tautologias, como, por exemplo, “a arte não é uma obra, mas uma ideia que eventualmente foi desenvolvida sucessivamente em

obras”⁶, ou “é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”⁷. Há ainda um exemplo de tautologia crítica que, ao contrário das anteriores, é independente de uma construção argumentativa, e reforça ironicamente a imprecisão do sentido da arte atualmente: “É necessário criar alguma coisa artística, portanto é preciso encomendar alguma coisa artística aos artistas, uma vez que são os artistas que produzem arte”⁸. A palavra arte parece ter um peso próprio inquestionável e, ainda assim, desaparecer já na primeira tentativa de tocá-la.

Assim, causa certo espanto o caráter imediatista de determinados critérios a definir o que possa ou não ser arte quando observamos, a partir da história da arte, que o fazer artístico muitas vezes buscou a liberdade frente aos mesmos. Também é curioso notar que o *graffiti*, ao menos, já foi parcialmente aceito como arte urbana, ainda que dela sejam excluídos outros fazeres artísticos que ocupem o espaço urbano – o que, considerando o desenvolvimento histórico do próprio *graffiti*, já é um paradoxo.

O pressuposto principal deste trabalho é que a arte é um fazer do homem – como vimos numa das tautologias acima. Um fazer específico, a ação, no sentido arendtiano do termo, mas possível a qualquer ser humano. Contudo, reconhecemos que este fazer foi distanciado do homem por um longo processo de desenvolvimento histórico que encerrou a arte em delimitações tão bem construídas que terminaram por apresentá-la como própria a poucos escolhidos: a arte nos foi roubada, pelas tramoias do discurso.

Também deparamos, nos desdobres destes trabalhos anteriores, com algumas situações que minimizavam a relevância de um trabalho proveniente da psicologia que se dispusesse a discutir o que é arte, ou ao menos a pensar as maneiras de ser de determinada forma artística. A intelectualização do mundo tem seus caprichos e, atualmente, manter a divisão de áreas do conhecimento é, muitas vezes, tido como bom senso ou respeito. Ignoremos, neste instante, que qualquer teorização sobre a arte – seja ela oriunda da historiografia, da filosofia, da política ou de onde

⁶ BELTING, 2012.

⁷ Frase de Luigi Pareyson que pode ser encontrada tanto em Pallamin (2000) quanto em Frayze-Pereira (2005).

⁸ CAUQUELIN, 2005.

quer que seja – não é, em si, uma ação artística e, portanto, todas elas retiram a arte de seu âmbito artístico, não fazendo sentido uma disputa por territórios. Encaremos tais questionamentos como uma pergunta honesta à psicologia: qual interesse ou contribuição pode haver de nossa parte?

A esta pergunta, certamente nos facilitariam a resposta alguns trabalhos como o de Pasquali e Pescuma (2013) que, mesmo traçando caminhos diferentes do nosso, conclui que a arte é também uma questão de saúde, física, psíquica e social⁹. Apesar de concordarmos inteiramente com sua conclusão, evitaremos este caminho, para não incorrer em dois erros quase certos se o tomássemos: o primeiro a reduzir a psicologia à saúde mental; o segundo, e mais importante para este trabalho, para que não se compreenda a produção de saúde pela arte como sua função. Isto será tema do quinto capítulo deste trabalho mas, antecipando o necessário, defendemos que a arte não possui função alguma e que embutir-lhe obrigаторiedades funcionais é ir contra sua própria essência. Ainda assim, observa-se, hoje ou em qualquer momento da história da arte, que ela encontrou desdobramentos e eficácias – sem ser sua *função*, ela realizou e mantém-se realizando outras coisas além de sua condição existencial de *ser arte*. Uma delas, como localizaram as autoras, é a produção de saúde. Outra, como veremos, é servir como sustentáculo da história humana, como identificou Arendt¹⁰.

Deparamos, em nosso trabalho, com a contínua construção da cisão entre arte e vida – tema que, em nossa bibliografia, é explicitamente tratado por Belting (2012), quem defende que qualquer estudo sobre a arte deve buscar a reconstrução da união entre ambos. Sua defesa é que esta união será reencontrada no âmbito da Cultura. Sem discordarmos dele, o nosso trabalho busca, antes, um outro caminho que tecesse a relação entre arte e vida que não fosse apenas como a arte *se relaciona* com a vida das pessoas. Parte relevante de nossas considerações orbitam as de Martin Heidegger¹¹ sobre a arte e o homem, em um ponto específico: a arte instaura um

⁹ Este trabalho parte da filosofia de Nietzsche, Deleuze e Guattari para tal conclusão: “A arte é sempre uma experimentação, por isso ela está sempre em metamorfose, constituindo-se como linha de fuga dos poderes, apontando a doença que nos está atacando, que foi inoculada desde a infância, ao mesmo tempo que nos coloca em conexão com outras forças, as forças do fora. Arte é uma produção de saúde.” (PASQUALI E PESCUMA, 2013, p. 39).

¹⁰ ARENDT, 2010.

¹¹ HEIDEGGER, 2010.

mundo e elabora a Terra. Este ponto nos leva a concluir que Heidegger identificou na arte uma condição ontológica muito semelhante à do ser do homem – o Dasein – o que nos mostra que a tênue fronteira entre arte e vida é muito mais próxima de nossa essência do que uma simples questão sobre Cultura. O nosso interesse é, portanto, retomar o ponto onde não há distinção tão bem definida entre arte e vida, pois pensamos que foi neste exato ponto que o homem se distanciou da arte quando esta, pelo seu campo institucionalizado, foi vulgarizada como A Arte.

Este ponto inicial onde não há cisão entre arte e vida, assim como as mazelas do censo comum oriundo a partir de tal cisão, podemos esboçar também a partir de Aranha (2008). Em suas atividades como educadora em artes visuais, ela localiza como origem da liberdade criadora a inspiração, e que, sem esta, seus alunos encontravam dificuldades para o desenvolvimento de seus trabalhos. Veremos, especialmente a partir do terceiro capítulo, como conceitos como inspiração, criação, gênio, dentre outros, interferem na experiência humana do artístico, mas já neste trabalho da autora encontramos pistas de que a desordem da criação não pode ser limitada a um esquema simplista sobre inspiração – uma palavra, por si só, demasiadamente etérea. Aqui, nos interessa as suas *asas do olhar*: a experiência de um ser sensível, a partir do ver o mundo das aparências que se desvela, na construção de sentidos do mundo. Asas de um corpo que é habitado e obrigado a cifrar experiências; corpo que carrega sua inextricável condição humana. Condição artística, como veremos.

É esta junção entre arte e vida humana que nos leva a crer que as questões sobre a relevância do interesse ou da contribuição da psicologia são fundamentadas em uma má compreensão sobre o que seja a arte ou sobre o que seja o homem. Como o leitor poderá observar futuramente, as questões e conclusões levantadas por este trabalho são nitidamente relacionadas à psicologia em seu sentido mais primário: o estudo do ser humano tanto em sua singularidade quanto em sua pluralidade. Nossa dança entre ontologia, subjetivismo, sociedade e cultura ainda terá amplo espaço para ser realizada. Mas, dadas as características de nossos temas, para a construção de nossas considerações sobre a relação entre arte e vida foi necessário podermos nos debruçar no pensamento sobre a condição humana e a condição artística organizados

sob outras formas e nomenclaturas: a filosofia, a história, a antropologia, a estética e, claro, a própria arte. Parte considerável de nosso trabalho é construir um corpo coeso que os una.

* * *

Não construímos este trabalho em um mundo hipotético, como diria Arendt¹². Ele é também desdobramento de estudos anteriores e, à sua forma, um aprofundamento. No entanto, enquanto naqueles trabalhos nós encaramos um campo delimitado, organizado através de entrevistas e um método empírico, neste, buscamos construir uma argumentação preponderantemente teórica. Há a existência de um campo – o da arte urbana e da arte contemporânea – no qual estamos inseridos há alguns anos e, assim, construímos alguma intimidade com ele. Nosso trabalho se constrói também a partir de experiências diluídas no cotidiano com amigos, interlocutores, ouvintes, grupos de estudos e discussões, e os próprios artistas, mas, como não buscamos uma sistematização deste campo, numérica ou qualitativa, deixaremos sua existência em suspenso, permeando todo o trabalho, mas se fazendo presente quase nunca.

Para a construção de nossos argumentos, partimos de dois pontos principais diferentes e sobrepostos: a existência não consensual da arte urbana e a separação construída entre arte e vida. Com ambos, buscamos chegar a um mesmo ponto: analisar as condições existenciais e potencialidades da arte e, consequentemente, do homem. Para este caminho, há um suceder de mais cinco capítulos, além desta introdução:

Em *A problemática da arte urbana*, buscamos construir a história da arte urbana já em paralelo com a possível falência da história da arte ante a arte contemporânea, tal qual proposta por Hans Belting¹³. O nosso ponto, além de apresentar o

¹² ARENDT, 2010.

¹³ BELTING, 2012.

desenvolvimento da arte urbana como carente de um consenso coletivo arbitrário e como um processo ainda em desenvolvimento da construção de um *medium*, é também mostrar o conflito inerente entre novas artes e formas de fazer artístico diante do campo da arte tradicional, que consideramos como um processo de institucionalização da arte. Para compreender este processo, recorreremos a Pierre Bourdieu¹⁴, Anne Cauquelin¹⁵ e o próprio Belting.

No terceiro capítulo, *O ser-artístico da obra*, nos aprofundaremos em um aspecto específico da história da arte que nos foi inspirado por Hans-George Gadamer¹⁶: a sedimentação de consensos específicos e passados na compreensão atual do que possa ser arte. Concluimos, a partir deste autor, que muitos dos preconceitos e consensos existentes sobre arte, ainda hoje, são derivados de construções conceituais ou filosóficas que nos antecedem, algumas vezes, em séculos, mas ainda se fazem presentes. As mais notáveis são oriundas em Immanuel Kant¹⁷ e seu juízo do gosto. Confrontaremos esta fundamentação da Estética como filosofia da arte com a destruição fenomenológica da Estética feita por Martin Heidegger¹⁸ em *A origem da obra de arte*. Também fará parte deste capítulo a relevância do discurso e dos jogos de poder nas classificações da arte. Este capítulo se encerra argumentando que ao definir que a arte instaura um mundo e elabora a Terra, Heidegger localiza na arte um traço significativo que, até então, só era observado no ser do homem.

A partir disto, o quarto capítulo, *O ser-artístico do homem*, busca o que há de artístico na existência humana, iniciando suas considerações no processo de abstração social e na construção de consensos fictícios. O ponto principal deste capítulo é considerar que a existência humana não é apenas poética, dada a capacidade do homem de criar coisas no mundo, mas verdadeiramente artística, posto que o homem precisa construir ficções acerca de si e dos outros e pôr-se no mundo como uma proposição estética de si, instaurando mundos e elaborando a Terra. Como a transposição das considerações de Heidegger¹⁹ sobre a ontologia do homem não

¹⁴ BOURDIEU (2011, 1996).

¹⁵ CAUQUELIN, 2005.

¹⁶ GADAMER, 2013.

¹⁷ KANT, 2012.

¹⁸ HEIDEGGER, 2010.

¹⁹ HEIDEGGER, 2012a.

podem ser sobrepostas automaticamente à nossa existência ôntica, buscamos autores que influenciados direta ou indiretamente por Heidegger tenham construído considerações sobre a condição do homem em sua existência mundana – Jean Paul Sartre²⁰, Emmanuel Lévinas²¹ e Hannah Arendt²². *A condição humana* e *A vida do espírito*, de Arendt, são os tratados sobre a existência humana de maior relevância para as nossas considerações do ser-artístico do homem no mundo das aparências, mas, e talvez justamente por isso, nos vimos obrigados a algumas reconstruções hermenêuticas de suas obras, especialmente em suas considerações sobre arte. Destacando o aspecto material da arte, Arendt a localiza como um tipo específico de trabalho em sua filosofia da *vita activa*. Nós, por destacarmos o aspecto humano da arte, consideramo-la ação, baseados no mesmo constructo filosófico, com a especificidade de ser o único tipo de ação humana que pode ser materializada, transcendendo à matéria. Isso também nos levará a repensar a relação entre arte, liberdade, liberdade política e ética.

O quinto capítulo, *Ainda assim a arte existe*, é amplamente fundamentado em Jacques Rancière e suas considerações sobre a relação entre arte e política²³. O autor nos traz a conclusão de que a arte contemporânea não perdeu apenas a sua referência ao belo e à mimese – algo que se iniciou na transição do romantismo à arte moderna – , mas também vem perdendo, e *deve* perder ainda mais, a sua funcionalidade crítica. Consideramos, a partir disso, que a arte contemporânea realizou uma redução fenomenológica de si por si mesma, restando a sua essência residual: a sua condição de ser dissenso. É a partir do dissenso da arte, e já considerando que arte e homem partilham muito de sua condição existencial, justamente por ser a arte a única ação do homem passível de ser materializada, analisamos o ser-artístico, tanto da obra quanto do homem, em coletivo. Aqui novamente será questionado o que se considera arte, mas também a partir do espectador, do público, que necessita de um *querer* que a arte seja algo – mesmo mantendo-a livre de qualquer função prévia. As reflexões sobre a relação entre o dissenso da arte e os consensos arbitrários da abstração humana nos

²⁰ SARTRE, 1997.

²¹ LÉVINAS (2012, 2005).

²² ARENDT (2013; 2010; 2000a; 2000b).

²³ RANCIÈRE (2012, 2005).

levarão a questionar a relação entre alteridade e consenso, assim como entre consenso, *sensus communis* e ética para, enfim, podermos considerar a arte urbana como um fenômeno de enraizamento pelo dissenso.

O capítulo sexto, *A arte, o vazio e o humanismo*, vem com algumas considerações finais a este trabalho, especialmente acerca da intransitividade existencial da arte e do homem, e nossas limitações particulares diante do dissenso e da alteridade. Aqui também é apresentado o significado de humanismo compreendido por este trabalho, fundamentado na ontologia de Heidegger, e sua relação com a arte e a arte urbana.

Neste caminho, as teses deste trabalho não surgiram em hipóteses que colocamos à prova na realidade. Ao contrário, a partir de tais bases críveis existentes em nosso campo, nos propusemos a um estudo profundo sobre ele. Há uma posição – posto não haver como chamá-la de tese – principal deste trabalho que é não ter dúvida sobre o artístico da arte urbana e da arte de rua, a partir da qual todo o resto foi construído. Esta não é uma tese simplesmente porque é nossa *intencionalidade* inicial em relação ao tema. É a partir deste “Isto é arte” que nos movemos pelas respostas que buscamos construir à negação. Assim, como estudo, as teses que defendemos não são o ponto de partida, mas os diversos pontos de chegada, as diversas conclusões que fomos construindo neste processo. Para que o leitor se sinta livre em sua decisão sobre o interesse neste trabalho e na continuidade da leitura do mesmo, as listamos abaixo:

1. Arte urbana é um fenômeno que engloba as manifestações artísticas que ocorrem no espaço urbano, não apenas como mera localidade, mas como metabolismo e resignificação deste espaço. A sua compreensão não está dada automaticamente, não havendo o consenso social arbitrário sobre ela e, portanto, ainda está em processo de elaboração do seu *medium*. Ignorar a relevância dos artistas de rua ou de qualquer manifestação artística é um erro que parece ignorar a própria história da arte;
2. A arte é a única coisa feita pelo homem capaz de reproduzir sua própria condição ontológica-existencial: a de nunca poder ser encerrado pelas ficções

e significados que lhe atribuem, e ser essencialmente remetida para além de sua própria existência, sempre em um devir de sentidos possíveis que só existem quando junto ao outro, este que, por sua vez, não se apropria deles para um resultado final, um produto, um significado definitivo, mas sim tece uma relação que lhe é estranha, única, a por em dúvida o seu próprio sentido de si mesmo e de si do outro;

3. A arte urbana é um processo de enraizamento que não se dá exclusivamente devido a uma pertença territorial ou ao compartilhamento de um contexto comum. Ao contrário, ela destaca a falta que sentimos do enraizamento, o nosso próprio desenraizamento, e encontra uma resposta sobre a possibilidade de um enraizamento pelo dissenso – que, ao menos, percebe-se livre das imposições da abstração social, ainda que dependa amplamente da eficácia do *sensus communis* como essência do consenso, e da Ética como essência do *sensus communis*.
4. A origem da arte localiza-se na disputa ontológica entre Terra e Mundo, cingida pela linguagem, mas em um momento de colapso seu, pertinente à clareira da verdade do Ser. Por isso, consideramos que a arte é um dos fundamentos daquilo que Heidegger vislumbrou como um humanismo possível: a busca do homem por poder viver próximo à sua essência, à questão do Ser.

Para a construção da segunda e, conseqüentemente, da terceira tese, uma outra se fez necessária, como uma tese secundária. Ao longo deste trabalho, apresentaremos diversos autores, seja com o intuito de apresentar a condição existencial da arte ou do homem, com os quais concordamos, discordamos, debatemos, negamos, criticamos e etc. Há, no entanto, um caso específico que necessitou maior atenção justamente porque concordamos e nos apoiamos amplamente em sua obra ao mesmo passo que alteramos uma de suas passagens mais fundamentais a este trabalho: Hannah Arendt e o lugar da arte entre o trabalho e a ação. Como já foi dito, defendemos que, mesmo respeitando ao máximo sua filosofia, a arte merece ser reinterpretada como ação, não como trabalho.

Há algumas outras escolhas que são mais autorais e textuais do que metodológicas. Partilhamos com Jacques Rancière a intuição de que uma arte puramente dissensual traz consigo a potencialidade de transformar consensos em algo tanto incapaz de existir quanto inútil, fazendo disto uma discussão não apenas política ou social, mas ética. Assim, consideramos que esta discussão sobre a arte é de importância imensurável. Ao mesmo tempo, sabemos que poucos assuntos podem ser tão cansativos e pedantes quanto a arte. Isto ocorre porque, como bem apontou Bourdieu²⁴, a arte é um bem simbólico e possuí-lo é uma ferramenta de distinção social. Assim, este trabalho optou por uma postura didática que, às vezes, pode parecer demasiada. Nossa proposta é, apesar de um tema algumas vezes espinhoso e complexo, poder abrir o diálogo sem contar com a obrigação de um conhecimento prévio, por parte do leitor, de qualquer assunto aqui tratado. Assim, por exemplo, algumas discussões são aprofundadas ou tem seus fundamentos apresentados em notas de rodapé, que foram excluídas do corpo textual por se tornarem uma fuga momentânea do tema. Outro exemplo é a opção por determinados autores ou estruturas, havendo outras possibilidades, como nas referências a Anne Cauquelin²⁵. O que a autora apresenta sobre o desenvolvimento da arte moderna e da arte contemporânea em rede pode ser encontrado, na bibliografia deste trabalho, em Aracy Amaral²⁶, quem apresenta tais dinâmicas analisando exposições e as transformações do cenário artístico brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980, ou ainda em Michael Archer²⁷, que apresenta a sucessão histórica da arte contemporânea através de exposições, artistas e obras, principalmente americanos. Quando os temas se mostram inter-relacionados, buscamos indicar, também nas notas de rodapé, as outras referências possíveis.

Por fim, o leitor deve estar ciente de que o prazer de escrever e o prazer de ler são radicalmente distintos, e o mesmo vale para o poder envolvido na escrita e na leitura. O poder do discurso caminha por duas vias, uma exógena e outra endógena ao próprio texto: a primeira diz respeito às instituições que o endossam enquanto o

²⁴ BOURDIEU, 2011.

²⁵ CAUQUELIN, 2005.

²⁶ AMARAL, 2013.

²⁷ ARCHER, 2001.

segundo evidencia a autoridade autoral. A academia conforta-se com o pragmatismo do primeiro para fingir não prestar atenção na relevância e caprichos do segundo. Qualquer autor, independente da natureza de um texto, não faz senão manipular: ele manipula palavras na construção de sentidos, e sentidos no construir de informações ou argumentações. Ciência, filosofia e literatura perderiam sua possibilidade de existência se não houvesse tal manipulação que, em último caso, é do próprio leitor. Então há aqui o aviso que é também convite para que o leitor reassuma seu papel de autoridade, não apenas de julgamento mas também de tessitura de seus sentidos e caminhos. Há a sugestão de um encadeamento que fundamenta nossa argumentação, assim como há a elaboração de e sobre conceitos que obrigam a um rigor intelectual ou acadêmico, posto que manipulação e trapaça são coisas radicalmente distintas. O leitor foi, antes de tudo, convidado a olhar à deriva e, antecipa-se, a esta deriva ele será reconduzido; o que tem em mãos é um mapa que acredita na relevância de sua topografia.

2. A problemática da arte urbana

Dedicando-se ao tema da arte a partir da década de 1960, Pierre Bourdieu (2011, 1996) defende que a produção artística e a percepção estética devam ser compreendidas a partir do campo da arte. Inserida no contexto da construção e reprodução cultural, a arte, assim como outros sistemas simbólicos, seria uma estrutura estruturante: um instrumento de poder e legitimação da ordem vigente, dotado de funções econômicas e políticas, inserido em uma sociedade dividida entre classes conflitantes.

O campo da arte, tanto de sua produção quanto de sua reprodução, é compreendido a partir do *habitus* de classe na qual o artista e o público estão inseridos. Buscando uma síntese dialética para a antinomia sujeito/sociedade, Bourdieu propõe conceitualmente o *habitus*: o “sistema das disposições socialmente construídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes” (BOURDIEU, 2011, p. 191), sendo organizado através de hierarquias de poder e instituições, e transmitido pela tradição – destacando-se, portanto, a educação desde a primeira base, a familiar – e com o poder de conservação da ordem social. O conceito de *habitus* de Bourdieu não trata de um determinismo social sobre o sujeito, pois designa limites dentro do qual o homem pode se realizar, não havendo uma única forma específica para tal realização.

No campo da arte, Bourdieu separa duas esferas de *habitus* diferentes: a arte erudita e a arte-média. A primeira diz respeito ao *habitus* de produtores de bens culturais de uma arte maior, enquanto a segunda se relaciona com a população em geral e, especialmente, com as classes sociais com menos poder de acesso aos bens simbólicos, os quais não devem ser compreendidos como a simples reprodução dos bens materiais. Apesar da relação estabelecida pelo autor entre as diferentes classes sociais e o *habitus* da arte, mostrando o distanciamento ainda mais acentuado existente entre as classes operárias e o mercado reprodutor da arte erudita (museus, teatros, concertos), e também a proximidade da elite financeira com a elite artística e

seus produtos de arte, a distribuição dos bens simbólicos é decorrente da própria relação dialética entre o campo da arte erudita e o campo da arte-média, e da busca dos artistas eruditos pelo controle exclusivo sobre sua arte.

O campo da arte-média, destinado ao público geral, absorve e reproduz a transformação da arte em mercadoria, aderindo assim ao desenvolvimento do capitalismo de consumo e suas principais regras econômicas, como a livre-concorrência e o interesse de uma ampla penetração no conjunto de seus consumidores em potenciais. Contudo, por querer aderir certos valores artísticos aos seus produtos, mantém relação com o campo da arte erudita no interesse de compreender seus movimentos e características para, então, transformá-los de acordo com o gosto popular. Em contrapartida, a relação do campo da arte erudita com o campo da arte-média é de distanciamento.

O campo da arte erudita, tal qual o conhecemos hoje, se desenvolve com o movimento dos artistas por uma autonomia da arte. Esta busca intensifica-se na revolução industrial, que fez ascender uma classe burguesa com interesse de consumir bens culturais, fazendo crescer o processo de transformar a arte em produto. Assim, Bourdieu descreve a reação romântica dos artistas na busca de uma arte “pura”²⁸, que igualasse todos os espectadores a um conjunto de não-intelectuais, mesmo aqueles das classes dirigentes. Contudo, apesar de ser a primeira vez que a característica de indignidade cultural foi acrescida aos demais estruturantes do poder político e social, o campo da arte erudita torna-se um fator importante na manutenção do *habitus* cultural desta fração da sociedade e seu distanciamento de outras frações sociais.

Por isso, a proposta de autonomia absoluta da arte, a “arte pela arte”, é criticada por Bourdieu em duas vertentes principais e, muitas vezes, próximas: a primeira, como apresentado acima, diz respeito a sua neutralidade e distanciamento temático de questões sociais que, anteriormente, ainda faziam parte do escopo temático de algumas propostas artísticas. A segunda disserta sobre como a ideologia da arte pela arte foi traduzida pela instrução acerca de como o espectador deve se

²⁸ O uso de aspas em “puro” é constante no próprio autor, sintetizando o choque da busca pela autonomia da arte com o *habitus* e o campo da arte erudita.

portar diante de uma obra para compreendê-la, tratando-se de uma crítica ao formalismo.

Este momento da busca pela autonomia da arte foi difundido não apenas como uma refuta às suas possíveis funções sociais, mas, especialmente, na proposta do formalismo: o espectador, diante de uma obra, deve deixar-se guiar exclusivamente por aquilo que está nela, ou seja, intensificando a dicotomia entre os fatores puramente artísticos – estéticos – e os outros, como os fatores históricos, a favor dos primeiros. Este movimento foi expandido com o impressionismo e os artistas pós-impressionistas que, ao fazerem valer ao extremo a primazia da forma sobre a função, fizeram com que a obra exigisse categoricamente uma disposição estética e, portanto, o modo de percepção propriamente estético constitui-se como produto de uma transformação do modo de produção artística, e não o contrário. Além disso, passaria a exigir “uma leitura paradoxal que implica o domínio do código de uma comunicação tendente a colocar em questão o código da comunicação” (BOURDIEU, 2011, p. 274).

Considerando que os códigos de compreensão deste momento artístico são exclusivos ao campo da arte erudita; o museu, sendo um espaço fechado e quase isolado com a capacidade de separar o campo da arte do mundo da não-arte, ao impor que o que estiver dentro dele é digno de ser apreendido esteticamente, mesmo quando expõe objetos que não tenham sido produzidos a fim de suscitar esta apreensão²⁹, operam também na criação de um arbitrário cultural (neste caso, um arbitrário das admirações, de sugerir como naturalmente determinadas obras são dignas de serem admiradas). Assim, isso ajudaria a demonstrar como o desenvolvimento da história do gosto, individual ou coletivo, desmente a ilusão de que objetos complexos como as obras de arte, com leis de construção elaboradas ao curso da história, sejam capazes de suscitar preferências naturais a partir exclusivamente de suas características formais.

²⁹ Neste momento, Bourdieu (2011) se refere à exposição de máscaras da Oceania e fetiches dogons que foram exibidos em museus de arte, e crítica semelhante ele faz à obra de Marcel Duchamp. A este último, voltaremos em outros momentos desta tese.

Portanto, a obra de arte só existiria enquanto tal para seu observador se este possuir os meios para se apropriar da mesma pela sua decifração, ou seja, “para o detentor do código historicamente constituído e socialmente reconhecido como a condição da apropriação simbólica das obras de arte oferecidas a uma dada sociedade em um dado momento do tempo” (BOURDIEU, 2011, p. 283). Isso porque a obra de arte pode ter significações de níveis diferentes conforme o crivo de interpretação que for aplicado pelo observador, e destes crivos, os mais superficiais “permanecem parciais e mutilados, portanto errôneos, enquanto escaparem as significações de nível superior que os englobam e transfiguram” (BOURDIEU, 2011, p. 339). Os crivos considerados por Bourdieu como os mais superficiais são aqueles de base na experiência existencial do observador:

Não contando com os instrumentos de apropriação simbólica que permitem perceber as obras de arte em sua especificidade, tais espectadores passam a aplicar-lhes inconscientemente o código válido para o deciframento dos objetos do mundo familiar, a saber, os esquemas de percepção que orientam sua prática. (...) Esta apreensão ingênua está fundada na “experiência existencial”, ou seja, nas propriedades sensíveis da obra (por exemplo, quando se descreve um pêssago aveludado ou uma renda como vaporosa), ou então na experiência emocional suscitada por essas propriedades (quando se fala em cores sérias ou alegres). (BOURDIEU, 2011, p. 287).

Sua proposta para a busca pela compreensão do fato artístico e seu campo é a construção do espaço dos pontos de vista sobre eles. Abandona-se a ideia de uma unidade cultural de determinado tempo ou sociedade ou, ainda, de um *Zeitgeist*, no sentido de que membros de uma mesma comunidade intelectual possuem problemas comuns a uma situação em comum e que se influenciam mutuamente. O ponto principal, para Bourdieu, é saber se os efeitos sociais de uma contemporaneidade cronológica, ou mesmo da unidade espacial, que fazem com que os artistas estejam expostos às mesmas mensagens culturais que delimitam suas possibilidades de tomada de decisão com as quais cada um deve se definir, são capazes de determinar uma problemática comum. Contudo, também é refutada pelo autor a possibilidade de se ler as artes exclusivamente como um reflexo dos conflitos sociais hegemônicos em determinada sociedade. Sendo assim, em sua proposta metodológica, há a necessidade de uma síntese que saiba ler o campo da arte em suas próprias ordens internas de funcionamento, que, no entanto, é também localizado num cenário social

amplificado, ou seja, uma compreensão concomitante da “estrutura apreendida sincronicamente [da arte] e a história” (BOURDIEU, 2011, p. 234).

Por outros caminhos, Cauquelin (2005) também apresenta um desenho sobre a relação entre mercado e arte, especialmente na arte contemporânea, o que a levará a definir a arte como um sistema complexo que, sem ser puramente econômico, envolve inúmeros agentes ativos na produção e reprodução das obras de arte, os quais são “responsáveis pela aura da obra, por seu poder de sedução e, portanto, por seu valor tanto no plano do julgamento estético quanto no plano econômico” (CAUQUELIN, 2005, p. 28).

A partir de suas considerações, vemos que a busca por libertação da arte não decorria exclusivamente como uma reação ao desenvolvimento industrial da sociedade de consumo, mas, antes, à Academia. Este conflito tem início no final do século XIX, quando, em Paris, havia uma única escola, a Belas Artes, e um único salão, o de Paris, com um esquema rígido de imposições e pressões por parte de seu júri, responsável pelos prêmios e medalhas que geravam o reconhecimento social e as encomendas artísticas por parte do Estado, enquanto havia cerca de três mil pintores na capital francesa e mil no interior do país.

Rompendo com o sistema de academismo, a arte moderna fraciona-se em grupos independentes e descentralizados, cujo mercado de encomendas já não podia mais ser absorvido pelo Estado, precisando ser substituído por um público instruído ou, ao menos, informado a favor dos pintores. Assim, entre o artista e o consumidor, duas categorias intermediárias ganham uma importância até então desconhecida: o crítico e o comerciante-publicitário (*marchand*). Este segundo é o elo direto entre artistas e compradores, sendo responsável pela propaganda e incitação ao consumo.

Já o crítico, que até então se via no papel de exclusivamente acompanhar e comentar determinados artistas ou obras, torna-se indispensável na fabricação de opiniões sobre artistas e grupos que, agora, são difusos. Transformado em um juiz do gosto, o crítico, entretanto, mantém-se próximo aos valores estéticos reconhecidos anteriormente, substituindo os júris dos salões – inclusive, tendo o poder de hierarquizar obras, movimentos estéticos e artistas. A multiplicidade de artistas

independentes faz com que o crítico necessite escolher um campo e defender posições, fazendo com que sua escolha torne-se ideológica e imponha a necessidade de conhecimento e reconhecimento sobre os estilos estéticos. A partir deste ponto, a crítica da arte não mais apenas a acompanha, mas teoriza e tenta decifrar as novas formas plásticas, estando assim a seu serviço.

Neste processo, o artista torna-se apenas um dos pontos da cadeia, e por ter o seu contato com o público intermediado por críticos e publicitários, dos quais depende diante das flutuações de mercado, torna-se o mais isolado dos elos, apoiado pelo seu grupo de identidade estética, o qual possui seus próprios apoios e audiência. Uma vez que o sistema de consumo promove o grupo, e não o artista, este, para ter sua singularidade reconhecida, terá sua imagem construída elevando suas possíveis excentricidades e extravagâncias, tendo assim sua biografia romanceada. O comprador, no outro extremo, é mantido ainda mais à distância do artista, pois na ausência deste contato nasce a ilusão de que o artista não tem consciência do destino de sua produção, criando a imagem de uma arte pura. Ao público geral, resta o papel de sustentar a totalidade do mecanismo, devido à sua massa móvel: firmando opiniões e as transmitindo, ele forma e transforma a imagem do artista e da arte.

Todavia, Cauquelin aponta que um dos principais erros na tentativa de compreender a arte contemporânea é aplicar os mecanismos característicos da arte moderna. O contemporâneo não quer dizer simplesmente “atual”, do agora, mas se refere a uma mudança fundamental no sistema anterior que reformará o mercado da arte: a transformação da sociedade de consumo para sociedade da comunicação – o que não é caracterizado exclusivamente por um avanço tecnológico, mas, acima disso, uma intensa transformação na maneira de se relacionar das pessoas.

Em primeiro plano, encontra-se o sistema de rede – sistema de ligações multipolares no qual um número indefinido de pessoas podem se conectar. A característica acêntrica da rede faz com que a origem de qualquer informação que circule na mesma não tenha importância, mas sim o seu próprio movimento de circular que permite a conexão em rede. Assim, a informação em rede não pode nunca sair desta, pois, já independente de seu centro de origem, agora ela circula

indefinidamente. Enquanto a informação mantém uma característica original de depender de certa redundância para ser compreendida, quando a taxa da redundância ultrapassa o limite da repetição tolerável, torna-se saturação. Uma vez que o autor de uma mensagem já não é relevante como origem, o conteúdo deixa de ser novidade, encontrando-se sempre na mesma circularidade, exigindo, como contraponto, a intensificação do processo de nomeação – independente se referente a pessoas, grupos ou marcas, a nomeação é individualizante, tentativa de classificação. Tudo isso sob o domínio da velocidade e imediatismo da informação, agora intensificado.

A rede da arte, característica fundamental da arte contemporânea, surtirá efeitos definitivos sobre o que possa ser considerado ou não como arte. Com a descentralidade, saturação e nomeação da rede, tornou-se fundamental que os agentes da comunicação disponham de uma grande quantidade de contatos e, consequentemente, de informações, em um curto espaço de tempo. Aqueles que conseguem tal domínio de contatos tornam-se mestres locais da informação sem necessariamente serem artistas: esse domínio está nas mãos de conservadores de museus, galeristas, *experts*, diretores de fundações, pois estes são os detentores e criadores de informações como a cotação e o 'valor' estético de uma obra.

Sem serem os produtores artísticos da obra, são eles que produzem seu valor, em uma corrida de velocidade. Desta forma, ocorre o fenômeno de antecipação do signo sobre a coisa, pois antes de ter sido exposta, vista ou analisada, a obra-informação já circula nos circuitos da rede, em uma espiral viciosa: "se a galeria em questão faz parte da rede, o produto que ela vai lançar só pode ser bom, não é preciso ir até lá olhar de perto" (CAUQUELIN, 2005, p. 68). Assim, intensifica-se a implícita hierarquização sobre o domínio da informação que, em uma leitura desatenta, supostamente seria acessível a todos. Neste contexto, também se encontram na rede pessoas da imprensa especializada (assessores, críticos, agências) e profissionais de publicidade, os quais seguem a atividade de criar e vender imagens sobre as obras e o artista, o que, no período da arte moderna, era do domínio da crítica.

A partir da informação em rede, a arte torna-se encomenda de instituições artísticas, as quais possuem a função de designar para o público o que é a arte

contemporânea. Há aqui outra suposição de neutralidade: sem usufruir dos benefícios da especulação financeira da arte, suas escolhas seriam baseadas em critérios puramente estéticos. Contudo, ainda que se tornem pontos de grande importância na rede da informação sobre a arte, tais instituições não são as únicas e tampouco as primeiras a repassar algo como artístico ou não, portanto, suas encomendas não podem fazer com que estes pontos constituam-se como uma rede desconectada das redes de profissionais-*marchands* da arte e, assim, as encomendas irão para obras já escolhidas e valorizadas por estes profissionais: sem isso os museus e instituições se colocariam fora do circuito.

Uma vez que a rede impossibilita a figura individual de um autor da mensagem, e mantendo o princípio da nominação *versus* saturação, obra e artista são tratados como elementos constitutivos e também produtos da rede (sem eles a rede não tem razão de ser; sem a rede, a obra e o artista não tem visibilidade). O artista se percebe em um meio cuja assessoria para multiplicação da informação é fundamental. Uma vez inserido na rede, a sua permanência é garantida pelo próprio funcionamento da mesma, ainda que isto não signifique uma visibilidade constante.

A inserção de artistas no circuito se dá, muitas vezes, pelas instituições que promovem eventos (exposições, premiações) para “jovens artistas” sem, no entanto, haver uma definição clara do conceito, pois seus pré-requisitos ou critérios de seleção, quando existem, são indicadores do que a instituição entende por jovem arte contemporânea (FROEHLICH, 2013), sendo que tais critérios podem estar relacionados à faixa-etária, à quantidade de produção ou, ainda, à ideia de uma geração contemporânea. Destaca-se, ainda, que “o artista que entra ou ‘é posto’ na rede é obrigado a aceitar suas regras se quiser permanecer nela” (CAUQUELIN, 2005, p. 77).

Por fim, há o papel do público, agora ainda mais distanciado pelo papel de tantos intermediários na produção artística. Tal distância não se dá apenas por tantos intermédios enxertados na relação artista-obra-público, mas por outra característica pouco explicitada: trata-se de um público da arte ou da informação da rede? No processo descrito, ou seja, para o sistema da arte contemporânea, os integrantes da

rede responsável pela informação são os primeiros consumidores da mesma e, o público, o consumidor final:

O que nós chamamos de 'público', ou seja, cidadãos comuns, é convidado ao espetáculo e não tem como não aquiescer. Com seu julgamento estético posto entre parênteses, a questão é antes de mais nada fazê-lo se dar conta de que se trata de arte contemporânea, independentemente do que ele próprio possa pensar. O preço e a cotação estão lá para lhes assegurar que o espetáculo tem valor. Que é de fato arte, uma vez que as obras estão expostas em um local *ad hoc*, no museu ou em galerias de arte contemporânea. Nessa última etapa, o que deveria coroar o circuito colocando à disposição de todos os resultados de um tão longo trabalho, é ainda o continente que prevalece sobre os conteúdos; é a 'exposição' que carrega a significação: 'isto é arte', e não as obras. É a rede que expõe sua própria mensagem: eis o mundo da arte contemporânea. (CAUQUELIN, 2005, p. 79).

Sem que esta referência se encontre diretamente na obra da autora, neste momento, Cauquelin inverte algumas características fundamentais da crítica de Bourdieu. Se, para este autor, o público desprovido do conhecimento sobre a história da arte, ao tecer uma relação com a obra a partir exclusivamente de seu julgamento estético, acessa apenas uma camada superficial de compreensão da obra, que ele chamou de "camada existencial", para Cauquelin, o público desprovido de seu próprio julgamento estético, colocado em segundo plano, ao se relacionar com a arte contemporânea a partir do sentido de um local *ad hoc*, acessa somente a camada de publicidade do funcionamento da rede.

Porém, o nosso interesse em apresentar os dois autores não era localizar este conflito ou atualizá-lo. Seja com o conceito de campo da arte de Bourdieu, ou da rede da arte de Cauquelin, encontramos um processo ao qual, a partir de agora, passaremos a nos referir como *institucionalização da arte*. No terceiro capítulo deste trabalho aprofundaremos o que compreendemos como "arte", entretanto, já antecipamos que a arte é um fazer humano. Um fazer específico que o difere de outras atividades humanas e que, por isso, a obra de arte também terá diferenças dos produtos e utensílios feitos pelo homem, mas, por outro lado, é possível a qualquer homem, e não próprio de alguns poucos, graças a algum dom ou à genialidade. Contudo, defendemos que este fazer foi afastado das pessoas comuns por este processo de *institucionalização* que, contraditoriamente, intensificou-se a partir da busca de uma arte livre – tanto de sua possibilidade de ser transformada em produto

de consumo material quanto de suas amarras acadêmicas. A este tema da institucionalização, retornaremos também no terceiro capítulo com o aprofundamento de outras características que não se ligam exclusivamente às redes e aos locais *ad hoc* da arte.

A dependência de tantos “intermediários de nomeação” – os críticos e, depois, toda a rede – fez com que o poder sobre a definição do que é ou não arte fosse concentrado nas mãos de grupos específicos, graças ao discurso da profissionalização e da especialização. Ainda, para este processo de institucionalização, dois fenômenos de mitificação foram fundamentais, sendo o primeiro a mitificação do artista. Este processo já teve alguns de seus aspectos apresentados por este trabalho, como a criação da imagem do artista romântico isolado do mundo e do excêntrico artista moderno. A este tema também retornaremos no segundo capítulo.

O segundo processo de mitificação está na questão da “aura” da obra de arte, termo que, inicialmente, remete a Walter Benjamin e sua discussão sobre a reprodutibilidade técnica. A reprodutibilidade de uma obra sempre foi possível, o fazer humano poderia ser imitado por outros – e essa prática, inclusive, era base na relação entre discípulo e mestre de arte. A xilogravura, a litografia e a imprensa também permitiram que uma obra fosse feita de maneira reprodutível, mas mantinham certo aspecto manual do fazer, o qual finalmente sucumbiu à fotografia e ao cinema, quando “a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 1994, p. 167). Assim, Benjamin identifica a autenticidade da obra de arte como o “aqui e agora” da obra original, onde está enraizada a tradição que identifica o objeto sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1994, p. 168). Todavia, enquanto a autenticidade da obra resiste à reprodutibilidade técnica, a sua aura sucumbe.

A aura, então, seria “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”

(BENJAMIN, 1994, p. 170), ou seja, o testemunho histórico feito pelo homem através de sua presença, diante da obra, deste específico aspecto espaço-temporal que a reprodutibilidade técnica pela fotografia e pelo cinema extermina ao tornar artificial, fazendo com que as coisas fiquem mais próximas à custa de superar o caráter único de todos os fatos. Belting (2012) traz, em sua leitura sobre o fim da história da arte, inúmeras iniciativas artísticas contemporâneas que colocam em questão a existência de uma “aura” tal qual proposta por Benjamin. No entanto, a primeira crítica à “aura” da arte é anterior ao próprio texto de Benjamin: quase vinte anos antes, em 1917, Marcel Duchamp enviava um urinol à exposição do Salão dos Independentes, em Nova York, como uma obra com o título de *Fonte*. Um dos principais símbolos do *ready-made*, os quais não postulam “um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos” (PAZ, 2007, p. 23).

Considerando o desenvolvimento da arte contemporânea como uma ruptura com a arte moderna, e não uma simples transição, Cauquelin (2005) localiza em Duchamp alguns indícios que permitiam antever os rumos possíveis que a arte tomaria, por vários motivos, mas muitos deles em torno dos seus *ready-mades*. No desenvolvimento artístico de Duchamp, houve, inicialmente, um movimento de ruptura com a estética da pintura, que realizava até 1912. Tal ruptura, que o levou a se declarar como um anti-artista, não se tratava de uma mera oposição ou antítese, mas um deslocamento de domínio: “a arte não é mais para ele uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente” (CAUQUELIN, 2005, p. 92).

Aquilo que aqui destacamos como uma crítica à “aura” é também uma explicitação do sistema da arte organizado em rede de atribuições de sentido – trazendo à arte a importância da linguagem e seu jogo de designação e demonstração. Ao não manufaturar um objeto estético, escolhendo qualquer um pronto ao acaso, e ainda assim apresenta-lo como arte, a arte deixa de ser óptica e estética, necessitando de outro suporte, no caso, a linguagem – por si só um *ready-made*: transformável, mas não criada, e pronta para o uso.

Duchamp será um dos exemplos usados por Belting (2012), para quem “a arte não é uma obra, mas uma ideia que eventualmente foi desenvolvida sucessivamente em obras” (p. 247), em sua defesa de que o conceito de arte é uma ficção. O sentido da ficção não é o da farsa ou o do engano; igual ao realismo, ela é também uma exteriorização sobre o mundo, contudo, não meramente descritiva ou reprodutiva. A necessidade metodológica de escolhas evidencia-se e instaura uma disputa em torno de uma suposta verdade.

Todavia, a arte como ficção não é uma algo a causar tanto estranhamento quanto a compreensão da história da arte como uma narrativa fictícia, ou, ao menos, uma narrativa sobre as ficções da arte. Os sucessivos sentidos sobre a independência da arte, decorrentes da afirmação romântica ou moderna, ou da interrogação dadaísta ou conceitual, pavimentaram o caminho para que a arte pudesse ser encarada sem nenhuma rigidez conceitual ou factual, posto que parte de seu desenvolver dava-se no constante movimento de atrito e negação. Já da historiografia da arte, dado o seu aspecto acadêmico e científico, presume-se a imparcialidade e a distância necessárias para uma leitura objetiva:

Desde o início, a pesquisa em arte encontrou-se diante da tarefa de inserir a arte antiga na sequência coerente de sua história, sem ter ainda um conceito geral do que afinal seja arte. Tal conceito, com sua validade universal atemporal, chegou ao fim com o Iluminismo e com a era das academias, sendo substituído pelo axioma de uma história que explica tudo. Contemplava-se a história da arte, ou a arte em sua história, quase com a mesma credulidade com que antes se havia deixado impressionar pela perfeição absoluta da arte. (BELTING, 2012, p. 243).

A história da arte nasce junto ao processo de institucionalização da arte, e sob o mesmo conflito sobre quem poderia definir o que é ou não arte. Sua origem está na ruptura moderna com o estilo do romantismo, quando este foi tomado como o último modelo daquilo que poderia ser considerado arte. Neste início da história da arte como uma disciplina acadêmica, separaram-se os caminhos do pesquisador da arte e o artista: o primeiro deixou de “atualizar a história da arte para o presente, pois apenas o passado parecia-lhe suficientemente grande e ideal para ser apresentado como arte” (BELTING, 2012, p. 235), enquanto o segundo, ao contrário, deixou de procurar os modelos de arte apenas em sua história, e voltava-se para um “futuro melhor, sobre o qual o passado eterno não tinha mais poder” (BELTING, 2012, p. 235).

As críticas feitas sobre os posicionamentos adotados pela história da arte – que levarão o autor a decretar sua possível falência contemporânea se os mesmos não mudarem – são muitas, e levam em consideração tanto o eurocentrismo – o qual, desde o pós-guerra, quando a arte norte-americana reivindicou seu reconhecimento, passou a apresentar-se como um ocidentalismo – quanto o seu desdobramento: a imposição de uma arte universal que tanto ignorava algum possível aspecto verdadeiramente universal da arte quanto impunha o conceito ocidental de arte às demais. Contudo, destacamos neste trabalho um ponto de extrema relevância na obra de Belting e que aqui também se faz importante: o distanciamento entre a arte e as pessoas.

“O homem só tinha lugar nela quando tomava diretamente parte na produção artística, ao passo que, inversamente, a arte não encontrava mais nenhum lugar na história universal” (BELTING, 2012, p.212). Neste tema, o autor não faz referência apenas às rápidas transformações do mercado da arte ou à busca de uma “arte pela arte”, mas destaca que a manutenção do modelo da arte moderna por um longo período, assim como as primeiras iniciativas de transformar o mesmo, possuía um contexto político e social de grandes influências.

A sobreposição do estilo (forma) ao conteúdo não revelava, inicialmente, um distanciamento dos assuntos sociais e humanos. Ao contrário, Belting percebe neste movimento, ainda que de maneira paradoxal, um projeto para a modernidade mobilizado por utopias, voltadas a um futuro melhor: ação social e ação estética estavam ligadas no abandono do historicismo do século XIX em busca de uma nova história e uma nova arte – e, inclusive, a arte se inseria no campo da vida cotidiana em busca da formação de um novo gosto e da estetização da vida com a arquitetura e o design. Esta é a “primeira modernidade”, na qual o estilo deveria substituir as tradições do homem burguês.

A eclosão da Primeira Guerra limita os movimentos mais utópicos. O espírito humano e sua pobreza de ideais, e não mais apenas o burguês, surge como objeto de crítica crescente. O estilo se fortalecia como remédio para uma sociedade doente que precisava se reeducar; e a arte desejada buscava sua legitimação como a arte correta.

Contudo, com a Segunda Guerra Mundial, esta arte correta foi transformada em uma arte degenerada. A proibição da arte moderna fez dela vítima de uma política da arte e, depois, heroína da cultura internacional. O fim desta guerra trouxe consigo o movimento de reparação da arte moderna: se antes a arte moderna tinha contornos de ataque à cultura estabelecida, agora ela reaparecia como a verdadeira cultura oprimida pela barbárie:

Agora chegara a oportunidade de afastar a antiga condenação e redescobrir o ideal até então oculto de (do homem e da arte) que irrompia radiante nas formas nobres de uma arte eufórica no tempo do grande despertar. Mas para isso era necessário atribuir ainda retrospectivamente à arte moderna um conceito de arte que fosse inofensivo e evidente, embora tivesse de ser mais bem conhecido. Ser inofensivo significava não causar dúvida alguma, e ser evidente significava realizar-se nos gêneros artísticos clássicos. Por isso permaneceram em segundo plano as imagens técnicas, as polêmicas sobre o dadá e as sátiras sociais, ao passo que, no primeiro plano, se exprimia nas pinturas e esculturas uma imagem do homem que não parecia prejudicada por nenhum slogan coletivo ou crença na máquina. (BELTING, 2012, p. 78).

Enquanto a primeira modernidade era declarada como o ideal atemporal de arte, a mesma se fincava como uma nova tradição. A manutenção de uma arte inofensiva e evidente não era apenas algo estabelecido pela crítica ou pela história da arte, mas pela perda de sentido dos movimentos vanguardistas quando estes foram transformados em tradição. A crise da vanguarda surge, paradoxalmente, devido ao seu sucesso: esperava-se pela vanguarda ao invés de opor-lhe resistência.

A segunda modernidade surge com o desenvolvimento da tecnologia midiática. Neste momento, paralelamente, os Estados Unidos percebiam e criticavam, à sua maneira, o distanciamento entre arte e vida. Esta é a leitura que o autor dá para a arte pop, encabeçada por Andy Warhol na década de 1950, que fora “inicialmente mal compreendida na Europa como crítica ao mundo das mercadorias” (BELTING, 2012, p. 90), mas que, em sua proposta, derrubava a barreira entre cotidiano, cultura e arte, interrompendo a tentativa de domínio da arte sobre a vida através do estilo e buscando integrar a arte à história cronológica social. O estilo agora era do cotidiano e, portanto, agregado às mídias, sem romper a lógica vendável que o campo da arte já havia construído para si.

A breve influência americana na história da arte europeia encontra aqui seu novo distanciamento: a reunião entre arte e vida, por este caminho, não foi aceita na Europa, que via neste movimento a banalidade do consumo. Além disso, tornava-se difícil compreender a possível função que atribui para si uma arte que quer sair da história da arte, integrar-se ao mundo da vida e, ao mesmo tempo, continuar arte. A questão da reprodução pelas mídias toma o lugar da questão da produção artística, fazendo surgir o conceito da cultura de massas. Dada a sua proximidade com a imagem da publicidade, que vende a si mesma além de seus produtos, e a qual se torna uma estratégia da aparência que estetiza nosso ambiente, campo antes de domínio artístico, a cultura de massas torna-se rival da arte. Mesmo com todas as transformações no mercado da arte, no que tange às artes visuais, a estética moderna finca-se como a resistência respeitada à cultura de massas.

Apesar de a contraposição entre cultura de massas e arte ser usada ainda hoje, em nosso cotidiano, para elevar os valores da segunda, o conceito de “cultura de massas” não tem validade universal e deve ser restringido ao contexto norte-americano do pós-guerra. O motivo para tanto é o desenvolvimento das novas mídias e a apropriação das mesmas tanto pela indústria cultural quanto pelos artistas, fazendo com que as fronteiras fiquem cada vez mais difíceis de serem delimitadas. Assim, o que o autor percebe no desenrolar da arte a partir da década de 1980 até hoje é que ela, sem a mesma força combativa das décadas anteriores, enclausurou-se em sua institucionalização para manter o seu lugar, sem declarar guerra à cultura, mas apenas fincando sua distância da mesma através de suas ferramentas como o mercado de arte, o museu e as galerias, “retirando-se para dentro de sua própria história e para seus próprios mitos” (BELTING, 2012, p. 142).

* * *

O avanço da modernidade e o período pós-guerra não traziam intensas transformações apenas no campo da arte. As mudanças do cotidiano das pessoas

comuns eram ainda mais visíveis nas novas concepções de urbanidade e suas constantes destruições e reconstruções. Nova York, desde a década de 1920, transformava-se em vitrine e espetáculo mundiais sobre as novas cidades, especialmente a partir das ações de Robert Moses em 1950. Bairros e comunidades eram parcial ou totalmente destruídos para dar lugar às novas estradas, túneis e pontes. A atividade econômica era o principal interesse, capaz de absorver a mão de obra desempregada, aumentar o consumo e fazer crescer as economias das regiões onde as reformas operavam. O público geral se enfeitiçava pela fantasia urbana da reconstrução enquanto, do outro lado, pessoas sem energia física ou emocional viam ser destruída a espacialidade de suas existências. As biografias pessoais eram interrompidas ou gravemente modificadas, enquanto a da cidade tornava-se impossibilitada de ser continuada consistentemente: o desenvolvimento moderno não previa uma reconstrução das cidades que seguiam ainda no estilo pré-moderno; ao contrário, punha-se como constante fator de destruição mesmo do que era recente³⁰.

As ruas e os bairros passaram a ser abandonados e destruídos, a vida social cotidiana da cidade deslocava-se para centros de compras e novos parques; alguns bairros periféricos, como o Bronx, tornavam-se sinais de decadência social de uma população sem bem-estar. O que parecia ser próspero estagnou-se na década de 1970, com uma crise financeira e energética, e uma sociedade que digeriria a Guerra no Vietnã. Com a pausa da intensa destruição do antigo e criação do novo, a sociedade norte-americana, já com seus vínculos dissolvidos com o passado, tenta retomar a experiência do bairro e da comunidade próxima sem grande sucesso³¹, pois estes tinham se desfigurado. Neste cenário, muito longe do domínio e do interesse da história da arte institucionalizada, os metrô de Nova York começam a ser pintados. A movimentação artística do *hip hop* surge, também em subúrbios pobres, com maioria latina ou negra, na mesma década de 1970, apresentando novas formas de dança,

³⁰ Sobre o desenvolvimento de Nova York entre os anos de 1940 e 1970, e seu impacto nas artes, ver Berman, 2007.

³¹ Uma leitura sobre fenômeno semelhante no Brasil (a revalorização de intervenções urbanísticas e arquitetônicas de pequeno porte a partir da década de 1970) é feita por Pallamin, 2000.

com o *break*, poesia e música, com o *rap*, e de artes visuais, com um largo desenvolvimento do *graffiti*.

O *graffiti* também nasce sem relação alguma com a indústria cultural, posto que, em sua origem, não era um produto vendável. Antes mesmo do avanço tecnológico nos meios de comunicação, em Paris, durante a greve geral de 1968, palavras de ordem da movimentação estudantil eram pintadas com *spray* nas paredes. Também no início da década de 1970, em São Paulo, frases de humor ou manifestos contra a ditadura militar eram pintadas em alguns muros da cidade³². Fosse pela sua total indiferença a uma necessidade de aura artística ou pelo seu caráter transgressor, a arte urbana chamou antes atenção para seus contextos políticos, sendo lançada ao sentido da cultura popular. Esta saída mais fácil para a compreensão da arte urbana fingia ignorar, contudo, que o apoio social para a mesma foi um de seus aspectos mais tardios e ainda em processo. Na realidade, ainda hoje, as fronteiras entre o *graffiti* e o vandalismo são opacas para grande parte da sociedade, inclusive para o Estado. Esta relação conflituosa com o espaço público está em sua origem, independente de qual país esteja em discussão.

Em Nova York, os primeiros desenhos a aparecerem foram os *tags*³³, predominantemente nos metrô da cidade. Apesar de seu caráter territorialista, com o *graffiti* se buscava mais a fama do reconhecimento dos *tags* do que uma disputa entre gangues pelo espaço. Os desenhos feitos com *spray* nos trens se iniciaram nas estações, no breve intervalo quando estes se encontravam parados para embarque e desembarque – contudo, com a luta pela fama, logo alguns artistas começaram a invadir linhas e estacionamentos de trens para ter maior tempo de execução, causando, inclusive, mortes.

O contexto político é apresentado por Lewisohn³⁴, incluindo as lutas pelos direitos civis dos negros e mulheres, além da crítica ao desenvolvimento urbano das décadas anteriores e o movimento de contracultura. Todavia, mesmo neste cenário, o *graffiti* é compreendido pelo autor como uma questão estética: “se o *graffiti* está em

³² LASSALA, 2010; LARA, 1996.

³³ Assinatura, forma visual correspondente a um autor ou grupo.

³⁴ Todas as citações de Lewisohn (2008) são traduções nossas do original em inglês.

guerra com alguma coisa, então, talvez sem sequer saber, ele está em guerra com o modernismo” (LEWISOHN, 2008, p. 87). Não se trata apenas dos aspectos políticos e sociais do desenvolvimento urbano moderno, mas estéticos:

Os modernistas adoravam paredes brancas e limpas, e propunham a visão de que o novo é belo e, portanto, para o benefício de toda a sociedade. A ideia era nobre, mas quando se espalhou para a população, foi traduzida para uma selva de concreto, com projetos feitos de forma barata e mal desenhados, lugares de exclusão e isolamento. Os pioneiros no graffiti nos anos 1970 eram parte da primeira geração que cresceu nessa arquitetura social. O graffiti, portanto, pode ser considerado uma crítica literal às ideologias modernistas, uma tendência anti-modernista que simboliza a falha do modernismo, criado por aqueles que foram diretamente afetados por ele. As tags e imagens daqueles trabalhando em uma reação direta à sua arquitetura circundante, lutando por um senso de individualidade e território em face da metrópole sempre em expansão, podem ser vistas como um produto do sistema que estava sendo atacado. (LEWISOHN, 2008, p. 87).

Ainda assim, a relação com a arquitetura é apenas um dos aspectos estéticos ressaltados:

Nenhum movimento desde o cubismo ou o surrealismo desenvolveu tão nitidamente uma nova linguagem. A arte pop, por exemplo, usou imagens que já existiam, fazendo algumas transformações. O minimalismo e a arte conceitual trabalhavam diretamente ligados, em uma reação, com a arte que veio antes, primeiramente porque os artistas eram vindos de escolas, treinados e envolvidos no arco do discurso da arte histórica. Os artistas que foram pioneiros no graffiti, nos anos 1970 e 1980, eram, em maioria, completamente livres da história da arte e seus conceitos limitados. (LEWISOHN, 2008, p. 31).

Do *graffiti* surgiu a *street art*³⁵, compreendida por Lewisohn como um subgênero do mesmo. O *graffiti* norte-americano está associado diretamente à prática do *tagging* e seus sub-estilos, e a *street art* com a transformação destes estilos em desenhos mais complexos, além do surgimento de novas técnicas como o uso de adesivos, pôsteres e *estêncils*³⁶. Os dois dividem concomitantemente o espaço urbano e são, muitas vezes, confundidos – especialmente porque não é raro que um seja feito muito próximo ou sobreposto ao outro. Ambos ganharam notável destaque

³⁵ *Street art* é comumente traduzida para o português como arte urbana, e não como arte de rua. As diferenciações entre *street art*, arte urbana, arte de rua, *graffiti* e pichação serão apresentadas ao longo deste capítulo. Alterações no conceito de arte urbana propostas por este trabalho serão apresentadas ao final deste capítulo e, por isso, preferimos deixar momentaneamente a expressão anglo-saxônica sem tradução.

³⁶ Reprodução de imagem a partir de uma matriz de impressão.

internacional quando foram associados ao *hip-hop*, movimento cultural que ascendeu nas comunidades latino e afro-americanas.

Ao final da década de 1980, a prefeitura de Nova York implementou fiscalização e punição mais rigorosas e terminou com a prática do *graffiti* nos metrô, contudo, a atividade seguia se desenvolvendo nas ruas. A ilegalidade do *graffiti* é a sua principal aura artística. “O senso de perigo que o artista sentiu é transferido para o observador” (LEWISOHN, 2008, p. 127). Não se trata apenas de contravenção, mas de uma nova temporalidade e espacialidade impostas à experiência da arte – que agora metaboliza o espaço urbano, de maneira efêmera. Surge assim uma oposição à transformação da arte em fetiche nos museus, oferecendo uma vista direta: “é possível argumentar que olhar para a arte nas ruas, com a sua velocidade e seu contexto da vida real, é uma reflexão mais precisa sobre o mundo, em termos das formas que processamos as informações atualmente” (Idem). Contudo, a aceitação legal e social é uma das principais distinções estabelecidas pelo autor na comparação entre *graffiti* e *street art*: apesar da repressão a ambas, ela tende a ser muito mais rígida contra o uso de *spray*. A outra diferenciação proposta é que a linguagem do *graffiti* e seus sub-estilos é mais estereotipada e universal, enquanto a *street art* ganha uma identidade própria de acordo com cada local onde é realizada.

Se, por um lado, o poder político não parecia estar confortável com o desenvolvimento da *street art*, por outro, galerias de arte o observavam com atenção, e começaram, desde a segunda metade da década de 1980, a trazê-la para suas exposições e atividades. Os artistas de rua começavam a entrar na institucionalização da arte pelo caminho que criticavam, implícita ou explicitamente: o mercado. O momento da grande inversão foi a década de 1990, quando ela passou a ser reconhecida por uma fatia maior da sociedade:

Foi devido à ascensão do movimento antiglobalização, com o qual a arte urbana tornou-se intimamente associada, e às muitas táticas de guerrilha que os artistas tem usado para colocar a sua mensagem nas ruas. Alguns artistas tomaram a sabotagem corporativa e o deboche da cultura como elemento principal do seu trabalho. Isso criou associações entre arte urbana e a política anti-globalista na visão do público.

(...)

Este momento, quando a noção de artistas individuais deu lugar para a compreensão do público a um padrão universal, é o mesmo momento em que a arte urbana se tornou um fenômeno mainstream. Até o final dos anos 1990, a street art, o graffiti e o hip-hop eram todos um grande negócio: os artistas do graffiti tinham aberto as portas para o mundo corporativo, e arte urbana os seguiu rapidamente. Através do apoio de grandes empresas da moda e do esporte, a arte de rua tornou-se visível a um público mais geral. As corporações a usavam como uma ferramenta de marketing que ajudou a levar o gênero à audiência de massa. (LEWISOHN, 2008: 81).

E o movimento mais improvável aconteceu: a arte de rua passou a ter valor de mercadoria no campo da arte. A institucionalização da arte apresenta sua ambiguidade: por um lado, é capaz de definir e apresentar o que é arte a partir da exclusão ou da total indiferença a determinados artistas ou movimentos – algo a que o *graffiti* impôs limite à sua maneira. Por outro, o reconhecimento da arte, especialmente no caso da arte urbana, torna-se uma ferramenta de defesa diante das denúncias de vandalismo, além, evidentemente, de ser uma das possibilidades que o artista tem de conseguir retorno financeiro e poder dedicar-se predominantemente à arte.

Para Lewinsohn, a crítica ao mercado da arte faz sentido quando restrita à especulação financeira de investidores que buscam lucro rápido, sem ter, contudo, real interesse pelas obras, levando à inflação do mercado. Na arte urbana, porém, este fenômeno não ficou restrito apenas às obras de galerias, quando os artistas passaram a dividir suas atividades no espaço público e no mercado, mas atingiu também as próprias obras no espaço público: não apenas a especulação imobiliária passou a absorver os nomes com maior destaque no campo da arte urbana, como há casos de pessoas removendo obras de arte do espaço público para mantê-las em suas casas ou vendê-las em mercado paralelo.

Em São Paulo, o desenvolvimento da arte urbana apresenta inúmeras semelhanças com o que ocorreu nos Estados Unidos e na Europa. Se as frases de humor desafiavam os muros já no início da década de 1970, em 1978 apareciam pela cidade as botas pretas de Alex Vallauri. Influenciado pela *pop-art* e o *kitsch* norte-americanos, o artista etíope de nacionalidade italiana – que se mudou para o Brasil na década de 1960 –, via no *graffiti* não apenas uma crítica às classes paulistanas mais

abastadas, mas a possibilidade de abertura da arte para todos. Suas interferências buscavam bares, padarias, lugares onde pudesse se aproximar de um público distante de galerias e museus. Mesmo antes de seus *graffitis*, Vallauri já expunha seu trabalho na Bienal de São Paulo desde 1971; entretanto, em 1985 ele propôs à Fundação uma instalação fundamentada na sua linguagem de arte urbana, criando ambientes com murais grafitados. Há trinta anos, a questão com que ainda hoje deparamos ao considerar a arte urbana internalizada em instituições já se apresentava: nenhum espaço expositivo reproduz a cidade e seu público; conseqüentemente, ainda que as imagens reconstruam uma estética do *graffiti*, há algo para além da estética e que, no entanto, define esta arte, que se faz ausente³⁷. Vallauri morreu no dia 26 de Março de 1987 e, no dia seguinte, amigos, em homenagem, pintaram o túnel da Avenida Paulista, o que, posteriormente, fez com que o dia 27 de Março se tornasse o dia nacional do *graffiti*³⁸.

Nascendo com influência da arte norte-americana, o *graffiti* brasileiro ganhou o reconhecimento internacional³⁹ por possuir um estilo próprio. Lassala (2010) reconhecerá na “pixação”⁴⁰ – conceito originalmente brasileiro (mesmo a “pichação”) – aquilo que o Brasil possui de exclusivo neste cenário: o *tag* reto. Devido ao preço dos *sprays* de tinta no país, houve o maior uso de pincéis de rolo e tinta acrílica, que, ao limitar o movimento de execução, criam letras retas.

Contudo, a distinção entre *graffiti* e pichação é análoga à distinção norte-americana entre *graffiti* e arte urbana, com um curioso detalhe: o que aqui compreendemos por pichação é o fenômeno semelhante ao *graffiti* norte-americano,

³⁷ ARQUIVO 30ª BIENAL, 2013.

³⁸ GITAHY, 1999.

³⁹ LASSALA, 2010 e LEWISOHN, 2008.

⁴⁰ A obra deste autor é dedicada a diferenciar a pixação – este tipo específico de *tags* desenvolvido na cidade de São Paulo – da pichação – ato infrator de escrever qualquer tipo de coisa em locais não destinados para essa atividade. Em respeito à sua obra, aqui foi utilizado o termo pixação, contudo, nas próximas páginas, utilizaremos a grafia correta da palavra – pichação – indicando o mesmo fenômeno. Esta postura se deve a dois fatores: primeiro, nas demais bibliografias consultadas, a pixação é referida como pichação. Segundo, identificamos no esforço de Lassala (2010) algo semelhante ao que ocorreu com o projeto *Cidade, Cidadão e Cidadania*, descrito nas próximas páginas: há uma distinção a partir de um arbitrário estético mal definido que tenta elevar determinada atividade a partir do rebaixamento de outra.

e o nosso conceito de *graffiti* pouco distingue as outras técnicas de execução, e seria semelhante à arte urbana (*street art*) que apresentamos até agora:

Outro aspecto que fez do graffiti brasileiro tão distinto é a pichação: uma forma exclusivamente brasileira de tag desenvolvida longe do estilo nova-iorquino, que mistura estilo de letras de capas dos álbuns de heavy-metal. A pichação cobre muitas construções inteiras no Brasil, e é uma linguagem visual extremamente dura. Mariana Ribeiro, da Galeria Choque Cultural, em São Paulo, apesar de ser uma admiradora do estilo, explica a pichação em termos pestilentos: “Como cupins, eles atacam um lugar que está podre. Eles nos mostram que aquele lugar cheira mal, que aquele lugar está morto, é um cadáver. Nós somos, agora, moscas em torno deste cadáver, e as pessoas odeiam perceber que a cidade delas está cheia de cadáveres. (LEWISOHN, 2008: 55).

Que a pichação mantém um código interno de conduta que tende a dar visibilidade a edifícios abandonados⁴¹ é visível ainda hoje. Contudo, tal distinção entre *graffiti* e pichação é polêmica, datada do fim da década de 1980, e não encontra consenso entre aqueles que exercem as atividades. A sua manutenção reflete a dificuldade existente nas ações de políticas públicas de cultura em relação à arte urbana na cidade de São Paulo.

Entre as décadas de 1980 e 1990 também houve o desenvolvimento do *hip hop* na cidade de São Paulo, em passos semelhantes do desenvolvimento norte-americano: vindo das comunidades periféricas, as quais raramente eram contempladas com projetos culturais ou educativos de acesso à arte, tanto como espectadores quanto como produtores – e que viram no *rap*, no *break*, na identidade visual da moda e no *graffiti* uma forma de expressão e visibilidade no centro de São Paulo. Uma de suas principais tradições eram os encontros realizados na estação de metrô São Bento, para praticarem música e dança.

Atenta a este movimento, no início da década de 1990, na gestão municipal de Luiza Erundina (1989-1992/PT-SP), a Secretaria Municipal de Cultura tinha como sua principal diretriz a cidadania cultural, voltada ao fortalecimento de movimentos

⁴¹ “Abandonados” não significa, aqui, vazios ou sem moradores, mas, normalmente, edifícios cujas estruturas não contam com processos de manutenção adequados. Como apontado por Mariana Ribeiro na entrevista referida acima, a pichação apresenta-se como uma incômoda lembrança cotidiana do abandono de determinadas áreas, públicas ou privadas.

populares e ao respeito dos sujeitos sociais e políticos na constituição de sua cultura⁴². Em relação à arte urbana, ganhou destaque o projeto "*Cidade, Cidadão e Cidadania*"⁴³, que promoveu "Oficinas de *Out-door*" em algumas Casas de Cultura inauguradas pela prefeitura, entre os anos de 1990 e 1991. As oficinas eram aulas de desenho e artes, e convidavam os pichadores para participar. O projeto ainda cedeu autorizações *especiais* para o uso de alguns espaços públicos, como o túnel da Avenida Paulista, para a ação da arte urbana.

Apesar de seus bons pressupostos e interesses, esta pequena interferência governamental foi significativa para que a cisão entre pichação e arte urbana não fosse superada, mas, ao contrário, intensificada e perpetuada. Reproduzindo um erro constante na relação entre políticas públicas e arte urbana, visto também no desenvolvimento nova-iorquino, este projeto não criou uma base legal sólida para os possíveis limites institucionais da arte na rua, fazendo com que a diferenciação entre pichação e arte urbana se solidificasse sobre um arbitrário estético e cultural que jamais foi construído de maneira consensual pela sociedade. Assim, tanto o *graffiti* quanto a pichação, de maneira paradoxal, ficaram dependentes da autorização prévia dos espaços para serem realizados e, legalmente falando, ambos seguem identificados como lesão ao patrimônio se forem realizados sem tais autorizações, independentemente de suas propostas artísticas ou da recepção do público.

Sem uma diferenciação oficial entre o *graffiti* e a pichação na arte urbana, o atrito entre ambos passou a ser utilizado como uma das táticas para evitar pichações em alguns edifícios⁴⁴. Além de estratégias como revelar ações filantrópicas que os estabelecimentos ou edifícios mantêm, alguns locais passaram a convidar espontaneamente artistas para ocuparem suas fachadas, evitando assim a pichação. Enquanto alguns pichadores não defendem a diferença entre as duas modalidades, outros passaram a respeitar os espaços já desenhados por admiração dos artistas que foram reconhecidos como tal.

⁴² Ver Chauí, 1995.

⁴³ Ver também Lara, 1996.

⁴⁴ LASSALA, 2010.

A segunda interferência de políticas públicas na arte urbana que ganhou maior destaque em São Paulo foi a Lei Municipal nº 14.223/06, conhecida como Lei Cidade Limpa, promulgada durante a gestão do prefeito Gilberto Kassab (2006-2008/PFL-SP⁴⁵). O seu aspecto que ficou mais marcante para a sociedade civil era o que regulamentava a publicidade nos espaços urbanos, limitando o tamanho e a quantidade permitida de sinalizadores em edifícios comerciais e públicos, assim como reduzindo drasticamente a existência de letreiros, faixas e *outdoors* de propaganda, dada a sua recente proibição. Porém, a área que passava a ser legislada, delimitada em seu Artigo 2º, era muito maior⁴⁶, e os tipos de intervenções imagéticas legislados, delimitado em seu Artigo 6º, eram pouco especificados, sendo divididos entre anúncios (qualquer veículo de comunicação visual exposto em local especificado pelo Artigo 2º), anúncios publicitários (destinado à publicidade fora do local onde se exerce a atividade) e anúncios especiais (“aquele que possui características específicas, com finalidade cultural, eleitoral, educativa ou imobiliária”⁴⁷). A estes últimos, delimitações específicas foram feitas no Artigo 19º, e os anúncios com finalidade cultural foram definidos como aqueles integrantes de programas culturais ou planos de embelezamento da cidade.

A partir desta lei, a arte urbana – *graffiti* e pichações – passou a ser apagada na cidade, sendo os murais e intervenções pintados com uma tinta cinza, como retrata o documentário cinematográfico *Cidade Cinza*⁴⁸. A higienização visual posta em prática pela prefeitura atingiu também murais que existiam graças à autorização prévia dos edifícios ou mesmo de gestões anteriores, e que já eram reconhecidos e admirados por parte da população paulistana, como, por exemplo, um mural localizado na

⁴⁵ Este período refere-se à sua primeira gestão, quando assumiu a prefeitura após a renúncia do mandato feita por José Serra, de quem Kassab era vice. Em 2007, com a extinção formal do Partido da Frente Liberal, Kassab vinculou-se ao recém-criado DEM (Democratas). Em 2008, Kassab é reeleito para seu segundo mandato na cidade. Em 2011, desvincula-se do DEM e cria um novo partido, o PSD (Partido Social Democrático), dentro do qual encerra a sua gestão na prefeitura de São Paulo.

⁴⁶ “Art. 2º. Considera-se paisagem urbana o espaço aéreo e a superfície externa de qualquer elemento natural ou construído, tais como água, fauna, flora, construções, edifícios, anteparos, superfícies aparentes de equipamentos de infra-estrutura, de segurança e de veículos automotores, anúncios de qualquer natureza, elementos de sinalização urbana, equipamentos de informação e comodidade pública e logradouros públicos, visíveis por qualquer observador situado em áreas de uso comum do povo.” (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2006).

⁴⁷ PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2006.

⁴⁸ VALIENGO E MESQUITA, 2013.

Avenida 23 de Maio, que causou conflito com os artistas quando foi destruído. O então prefeito alegou que ele fora destruído por um descuido dos executores da tarefa, e que não estava prevista a re-pintura daquele local, e, para consertar o erro, convidou artistas para que criassem um novo mural no lugar. Apesar desta reparação formal relacionada a um mural específico, a política de atuação em relação à arte urbana não sofreu nenhuma alteração, e a re-pintura prosseguiu.

A partir de entrevistas com alguns artistas, o documentário evidencia que estes não fazem questão de serem diferenciados dos pichadores porque fazem as duas atividades – inclusive, alguns deles revelam que o prazer na atividade é propiciado pela pichação, e que a arte mais elaborada era um desenvolvimento secundário.

Porém, o personagem do documentário de maior interesse para este trabalho é o supervisor da equipe de higienização e re-pintura da cidade. Apresentando o conflito cotidiano frente o arbitrário mal elaborado acerca da arte urbana, ele demonstra certo orgulho da importância de sua atividade para a estética da cidade, denunciando as pinturas de mau gosto que ele elimina. Contudo, algumas obras são capazes de fazê-lo ter uma experiência artística, e estas ele poupa de sua imediata extinção. Ainda que este supervisor tenda a eliminar todas as pichações que encontra, não basta que as obras tenham o aspecto de desenhos mais elaborados, ou seja, não bastam ser aquilo que se convencionou no Brasil como *graffiti*. Muitos *graffitis* também são apagados por sua iniciativa, apenas para alguns poucos ele ordena a permanência. Este conflito tem seu momento máximo quando, em uma obra, algumas coisas lhe agradam e outras não e, na dúvida sobre apagá-la ou mantê-la, ele decide por apagar apenas alguns de seus aspectos, mantendo outros. Sem designar-se como tal ou tampouco perceber o que fazia, ao definir o que desejava como uma experiência estética da obra e devolvê-la à sua maneira ao público, este personagem foi, neste breve momento, um artista das ruas.

Apresentamos anteriormente uma crítica ao processo de institucionalização da arte, que perdeu suas raízes acadêmicas e tornou-se preponderantemente mercadológica, tanto no aspecto de bens simbólicos quanto no aspecto de bens materiais, especialmente a partir do desenvolvimento da arte moderna e da arte contemporânea. Assim, buscamos apresentar também como o *graffiti* e a arte de rua relacionam-se com a arte institucionalizada, recorrendo a um breve resumo histórico desta arte, tanto em Nova York quanto em São Paulo, destacando também os seus atritos com o Governo Municipal paulistano em diferentes gestões. Até o presente momento, a arte urbana estava sendo compreendida como uma síntese do *graffiti* e da pichação; contudo, a partir de agora passaremos a considerar o *graffiti* já englobando a pichação, pelos motivos mostrados anteriormente, sem, com isso, buscar a redução dos méritos estéticos e artísticos de nenhuma das duas formas. Falta-nos, entretanto, delimitar o que esta tese compreende por *arte urbana*.

Além de suas críticas ao campo da arte institucionalizada – e agora recorremos ao conceito de “campo da arte” de Bourdieu para englobar os seus variados aspectos apresentados neste trabalho, mesmo que referentes a outros autores, como a rede, o mercado e a história da arte –, a opção por um aprofundamento na obra destes três teóricos da arte – Bourdieu, Cauquelin e Belting – também foi feita por outro motivo: todos eles trazem consigo diferentes desafios à metodologia adotada na tentativa de se compreender a arte sem, contudo, impor uma definição rigorosa para o que ela seja. A metodologia não possui sentido sem sua temática, impulsionando-nos à necessidade de delimitar as fronteiras entre a arte, a arte urbana e o nosso próprio foco de estudo. Como apresentado antes, as fronteiras possíveis da arte urbana são imprecisas, movediças e, portanto, impõem-nos a necessidade de escolhas e delimitações mais autorais do que conceituais: eis a problemática da arte urbana.

A proposta metodológica de Bourdieu (2011; 1996) é datada de um período anterior ao grande desenvolvimento das tecnologias de informação que ocorreram a partir da década de 1990 e continuam ainda hoje. Isso faz com que seu método analítico sobre o campo dos pontos de vista e do *habitus* dos artistas seja

impossibilitado caso não se conte com um acesso direto ao artista. Isso ocorre porque, atualmente, não se pode compreender o campo espacial e temporal como delimitado a um contexto social exclusivo: a *internet* e as redes sociais fizeram com que aspectos cotidianos de diversas realidades sociais, muitas vezes de países diferentes, sejam compartilhados e se tornem um extra-espço de um *habitus* que, contudo, não possui necessariamente uma delimitação territorial. Neste cenário, apenas o artista – e *um* artista por vez – tem o poder de apresentar o seu próprio *habitus*. Caso contrário, detalhes relevantes sobre o *habitus* que pretende ser lido serão perdidos, reduzindo-o a seus aspectos acessíveis de maneira imediata e superficial, como a distinção das classes sociais – possibilidade que o próprio Bourdieu refuta como metodologia correta.

Além disso, apresentamos através de Belting como o conceito de cultura de massas é relacionado ao contexto norte-americano do pós-guerra. Mesmo respeitando a importância da análise sobre a influência da indústria cultural nas artes, a cisão proposta por Bourdieu, exclusivamente entre arte erudita e arte-média, apesar de sua relevância crítica sobre o campo da arte erudita, torna-se uma cisão classicista e segregacionista, especialmente em decorrência do pouco valor dado pelo autor às experiências “existenciais” da arte. Como também apresentamos através de Cauquelin, sem essa possibilidade existencial, o público da arte está disponível exclusivamente à ação publicitária da rede.

Cauquelin (2005), junto à sua apresentação sobre o desenvolvimento da arte contemporânea em rede, não traz uma proposta metodológica. O seu principal interesse é apresentar uma crítica sobre como o fazer artístico esconde do público os seus processos internos menos vistosos por medo de que os mesmos tenham o poder de quebrar toda a ideologia construída sobre o que seja arte. Não se trata de um gratuito ataque ao mercado da arte, mas, antes, um esclarecimento ao público que “se perde em meio aos diferentes tipos de atividade artísticas mas é, contudo, incitado a considerá-la um elemento indispensável à sua integração na sociedade atual” (CAUQUELIN, 2005, p. 161). Outro ponto fundamental na crítica da autora é a banalização do sentido do que seja arte em uma sociedade tecnológica na qual toda originalidade, inclusive a técnica, termina sendo compreendida como arte.

Por fim, de maneira menos sistematizada do que Bourdieu (1996), Belting (2012) traz considerações precisas sobre a metodologia no estudo da arte. Em decorrência desta pouca sistematização de sua proposta, para compreendê-la se faz necessário aprofundar alguns aspectos de sua obra que ainda não foram abordados.

Explicitando que não há originalidade alguma em decretar a morte da arte e/ou da história da arte, o autor questiona-se sobre o fim da segunda. O fim da arte, defende, é um ponto-comum sempre que se deseja declarar a hegemonia de uma nova arte. Fundamental em sua teoria é a compreensão de que o fim da história da arte não signifique o fim da própria arte – extinção que em momento algum é apresentada como possível – tampouco ao fim da atividade de historiografia da arte: não existindo o fim do tema, também não parece ser possível o fim de sua historiografia. Portanto, a busca do autor é pelo possível fim de um conceito único e fixo de acontecimento artístico.

O seu ponto principal é que a história da arte, tal qual foi feita até a primeira modernidade, tornou-se obsoleta para compreender os novos fazeres artísticos que surgiram no mundo a partir da segunda modernidade – ganhando novamente destaque o desenvolvimento tecnológico. Menos interessado em dizer que a história da arte acabou, Belting defende que há a necessidade de mudança no discurso da mesma, “já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos” (BELTING, 2012, p. 13). Por isso, grande parte de sua teoria sobre o fim da história da arte destina-se à sua releitura transformadora, especialmente a partir do momento que a arte moderna passou a interferir tanto em seu desenvolvimento.

O autor também é pouco enfático na defesa de que a ciência teórica da arte possui independência da história da arte. Ao contrário, revela que dada a sua proximidade com a crítica artística e o exercício de criar e defender uma ideologia própria, a história da arte, apesar de ser apenas uma das ciências da arte, tornou-se hegemônica sobre as demais. Isto ocorre ainda que implicitamente, mesmo quando outros métodos de estudo são utilizados: ao isolar determinada obra, determinado

artista ou determinado estilo, ou ao relacioná-los com a cultura, a história da arte, com seus conceitos rígidos, estará exercendo influência.

Grande parte das motivações de Belting em suas críticas à história da arte encontra-se no seu interesse pela relação entre a arte e as novas mídias. O desenvolvimento tecnológico das mídias foi associado com grande velocidade à indústria cultural e à cultura de massas, e dele foi retirada a possibilidade de um fazer artístico. Neste momento, o autor se refere à história da arte e sua resistência em compreender a relação entre arte e as novas tecnologias, e não à inexistência da possibilidade de apropriações artísticas das mesmas. Contudo, não é apenas o caminho direto 'novos meios – novas artes – resistência' que o leva a defender a inaplicabilidade dos parâmetros anteriores da história da arte. Na realidade, o autor revela que a revolução das mídias não se restringiu a uma transformação meramente tecnológica. Neste tema, Belting também encontrará o limite do conceito de "aura" de Walter Benjamin, contudo, não se restringindo apenas ao conflito, mas buscando sua superação:

[Estamos] na era das mídias técnicas e da reprodutibilidade onipresente do mundo (não da arte, como pensava Walter Benjamin). A cultura de massa não sabe o que é o autêntico, mas sim o que são o estereótipo e a repetição. Por isso, ela obriga a arte a se inserir nessa percepção antes que possa conduzir o observador a uma outra direção. A resposta da arte consiste no jogo duplo de questionar a si mesma e a se afirmar nisso. Ela só é levada a sério pelo observador, que agora já percebe sua própria percepção, quando ela o recebe no cenário das inevitáveis mídias numa forma revestida midiaticamente. Onde não descobrimos um *medium* por cujas lentes vemos, sentimo-nos trapaceados, visto que já não acreditamos que ainda é possível perceber sem a mediação. Para tanto, não bastam as máscaras históricas do estilo, das quais a arte sempre fez uso abundante. (BELTING, 2012, p. 144).

Este *medium* do qual dependemos, a mediação, é, de certa forma, uma legitimação do que seja a arte – neste caso, interna à obra que se sustenta sem a legitimação do campo da arte –, análogo ao que Cauquelin, ao analisar a obra de Duchamp, diz sobre a arte ser continente, ou seja, qualquer coisa poder ser arte, desde que num determinado momento. Este determinado momento é justamente o seu *medium*, o qual Duchamp nos lembrou estar indissociável, em seu contexto histórico, ao museu e suas exposições. No desenvolvimento das novas mídias, a

primeira a questionar o seu caráter de exclusiva reprodutibilidade foi justamente a fotografia, que construiu um *medium* para si para poder ser percebida como arte⁴⁹.

Aqui, o autor critica o automatismo existente em declarar como cultura de massas qualquer coisa que seja relacionada às novas mídias. Apesar de, em uma primeira aproximação, as novas mídias apresentarem os aspectos que costumamos perceber como cultura de massas, para que haja uma experiência artística por parte do público, este depende de ver o que ali é o próprio *medium* da arte. Em outras palavras, é o reconhecimento de que há a possibilidade de “aura” justamente naquilo onde foi decretado o seu fim pois, caso contrário, não existiria experiência artística. E é na dificuldade em reconhecer que as tecnologias de reprodutibilidade possam constituir um *medium* artístico, além da quase sempre imediata relação deste *medium* com os museus e as exposições, que Belting encontra as limitações dos parâmetros construídos pela história da arte até então.

Quando antes dissemos que as distinções entre *graffiti*, pichação e arte urbana, por parte do público, ocorre a partir de um arbitrário estético e cultural que nunca foi construído de maneira plena, nos referíamos justamente à ausência deste *medium* para as artes de rua. Esta ausência, que obriga a arte urbana a ser um continente de si sem ter um continente para si, ocorre tanto pelo pouco que conseguiu ser produzido no recente interesse da história da arte sobre o tema, que se debruçou sobre o *graffiti* com seriedade a partir da década de 1990, quanto pela falta de coesão nas políticas culturais sobre a arte urbana. Além disso, a própria efemeridade tão característica deste tipo de arte, assim como o seu aspecto muitas vezes conflitante com o espaço, também intensifica a dificuldade na construção deste *medium*.

Algumas pequenas mudanças neste arbitrário cultural estão sendo construídas na cidade de São Paulo. A partir de 2009, o Museu Brasileiro de Esculturas – MuBE – realizou curtas exposições de graffiti que culminaram, em Setembro de 2010, na *Bienal Internacional de Graffiti Fine Art*⁵⁰, com um mês de duração. Também em 2009, no Museu de Artes de São Paulo – MASP –, acontecia a exposição *De Dentro Para Fora*

⁴⁹ Ver também Sontag, 2003.

⁵⁰ Curadoria geral de Binho Ribeiro. Exposição realizada de 3 de Setembro a 3 de Outubro de 2010.

/ *De Fora Para Dentro*⁵¹, também destinada à arte urbana. Uma continuidade desta última ocorreu também no MASP, entre os meses de Agosto e Dezembro de 2011, com a exposição *De Dentro e de Fora*⁵², desta vez com participação de artistas internacionais. A Bienal de *Graffiti Fine Art*, apesar de seu título⁵³, teve sua terceira edição realizada em 2015, desta vez no Parque do Ibirapuera. Nos meses de Junho a Agosto de 2014, foi realizada a exposição *A ópera da lua*⁵⁴, destinada exclusivamente às obras d'OSGEMEOS.

É nítido que a discussão acerca da aura da arte urbana era a principal temática em todas estas propostas. Isso porque tais exposições levaram a arte urbana para dentro de importantes instituições culturais da cidade. Neste ponto, é necessário observar não apenas o processo de institucionalização, mas também como significativas diferenças dos espaços influenciam em cada proposta. Com uma extensa área a céu aberto, o MuBE é o museu que mais se confunde com um espaço público aberto – ainda que as exposições também ocorressem em áreas cercadas. Entretanto, o MASP realizou suas duas mostras de arte urbana em seu mezanino, área totalmente interna. Os efeitos desta interiorização em um espaço fechado, abrigado das intempéries climáticas e das ações de uma sociedade numerosa sem necessariamente ser um público, possibilitavam outras formas de instalações e propostas artísticas, como fotografia e vídeo, enraizadas na estética da arte urbana. Na exposição *De Dentro e De Fora*, o MASP, ciente das especificidades da arte que

⁵¹ Curadoria de Baixo Ribeiro, Mariana Martins e Eduardo Saretta. Exposição realizada de 20 de Novembro de 2009 a 14 de Fevereiro de 2010.

⁵² Curadoria de Baixo Ribeiro, Mariana Martins e Eduardo Saretta.

⁵³ O uso da expressão *fine art* na arte contemporânea é mais comum – e ainda assim não tão usual por parte dos museus e outras instituições – em relação à fotografia. Com origem fortemente técnica e muitas vezes associada ao registro e à documentação, a fotografia também passou pela necessidade de construir o seu *medium* e ser reconhecida como arte. Essa distinção, num geral, parte dos próprios fotógrafos que diferenciam com tal expressão os seus trabalhos autorais de seus trabalhos comerciais. O termo é incomum a outros gêneros artísticos. A proposta do MuBE evidencia a área fronteira da arte urbana: por um lado, a ausência de um *medium* que a identifique como arte instantaneamente e, por outro, a tentativa de construção do mesmo por meio da segregação. A história da fotografia veio a consagrar artistas independentemente da área às quais se dedicaram – fotojornalismo, fotografia de arquitetura, fotografia de rua, retratistas, dentre outras. Desta forma, o uso de *fine art* no próprio título da Bienal é também um fraquejo da proposta. Sobre a história da fotografia, na bibliografia deste trabalho, ver Benjamin (2009 e 1994) e Sontag (2003).

⁵⁴ OSGEMEOS é a assinatura artística dos irmãos Gustavo e Otavio Pandolfo, paulistanos que iniciaram seus trabalhos de arte urbana no bairro do Cambuci e hoje são alguns dos brasileiros reconhecidos internacionalmente neste estilo. *A ópera da lua* foi uma exposição destinada exclusivamente a eles, com curadoria da galeria Fortes Vilaça.

apresentava, também propôs ações artísticas externas ao museu, tanto em suas cercanias, como espalhadas por São Paulo – os mosaicos que o artista francês Invader fez por toda a cidade eram localizados em um mapa distribuído pela mostra.

A única exposição assumidamente fechada, sem nenhuma compensação arquitetônica ou intervenção em sua área externa, foi *A ópera da lua*. Talvez por isso seja mais fácil avaliarmos os efeitos destas tentativas através dela. Alguns murais dividiam espaços com desenhos e pinturas de escalas menores, instalações e esculturas. E, assim, é inevitável o questionamento sobre ser isso o *graffiti*. Se considerarmos rigorosamente a etimologia da inscrição na parede, não. Se considerarmos o desenvolvimento histórico da própria arte, também não. Mas o mais relevante: se considerarmos o *graffiti* em sua estética e poética própria, *também* não. A arte urbana é essencialmente urbana, não apenas em seus signos, não apenas na localização, mas no próprio metabolismo que ela faz da cidade e que a cidade faz dela. Estar exposto, ser passível de modificações, ser passível de ser *invisível*, independente de quão grande ou quão colorido, pelo próprio ritmo de vida dos habitantes da cidade. Isto jamais é transposto para dentro das paredes de onde quer que seja. Esta constatação, entretanto, não diminui em absoluto tais iniciativas. Além de trazerem para o cenário cultural brasileiro artistas estrangeiros não tão conhecidos, ou além do prazer estético e mesmo lúdico de ver signos da arte urbana se desdobrarem em outras maneiras artísticas – como no gigantesco boneco tridimensional derivado das figuras tão planas d’OSGEMEOS –, tais exposições apresentam também a tentativa de uma educação do gosto, ou ao menos um diálogo com a sociedade sobre o que é feito nas ruas. *A ópera da lua* poderia rir-se de um paciente sarcasmo a tentar nos mostrar que aquele mundo, psicodélico dentro de alguns metros quadrados, é o que está espalhado por nossa cidade. Cinismo não por má-vontade própria, mas por ser ciente que ali na Barra Funda, onde estava montada a exposição, há inúmeros *graffitis* – mesmo ali, na rua daquele galpão – que não recebiam a mesma atenção dos visitantes.

Dentre as exposições citadas, a obra que talvez tenha melhor apresentado a relação de metabolismo com o espaço urbano feito pela arte urbana foi a instalação da artista norte-americana Swoon, intitulada *Acampamento Ersília*, localizada no vão-

livre do MASP, na exposição *De Dentro e De Fora*. Inspirada em *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, a instalação ganhava a forma de um abrigo inusitado, de materiais inesperados, dentro do qual o público podia transitar. Durante a noite, com o museu fechado, as formas de cabana destacavam-se de sua aura artística, e não tardou para que alguns moradores de rua percebessem que tinham ali, por alguns momentos, um abrigo.

Belting destaca em seu trabalho os distanciamentos impostos entre a arte e a vida cotidiana justamente para defender a retomada desta relação – arte e vida – como a metodologia mais acertada para que se compreenda a arte. “O ‘fim da história da arte’, como uma fermata obrigatória, e o descobrimento do caráter ficcional da história escrita da arte da modernidade liberaram o olhar para uma tarefa maior: a inspeção da própria cultura com o olhar de um etnólogo” (BELTING, 2012, p. 303).

Destacamos que Belting retoma a cultura como campo de compreensão da arte sem, contudo, fazer deste movimento um rebaixamento da arte. Não se trata de diferenciar o que é uma arte de grande valor estético, erudita ou belas artes; relegando à cultura uma arte menor, arte-média ou arte de massas. Há aqui a proposta de se ler as artes pelo seu sentido vivido cotidianamente. Trata-se de retomar o sentido da arte como algo feito pelo humano, para humanos, em um contexto social, e este fazer será mediado por e surtirá desdobramentos inesperados na cultura: arte e vida.

A arte urbana não é uma questão de mera localização. A qualidade da relação entre a arte e seu espaço, aquilo que algumas vezes descrevemos neste trabalho com a palavra “metabolismo”, é o ponto central: há uma relação dialética entre o espaço e a arte, que, analisando isoladamente o espaço, revela uma relação de transformação no sentido do mesmo pela arte e, isolando-se a arte, o espaço passa a integrar a própria obra. No terceiro capítulo apresentaremos o que nesta tese se compreende por obra e arte, mas, temos agora elementos suficientes para defender que sendo a arte urbana uma relação dialética entre a obra e o espaço, o *graffiti* e a arte visual em muros não são mais a sua única possibilidade de existência. Se, anteriormente, dedicamos tamanha atenção aos mesmos, isto ocorre porque reconhecemos que o

graffiti tornou-se uma das maneiras de fazer arte urbana mais bem reconhecida tanto pela história, crítica e mercado da arte, como também pelo público. Assim, o *graffiti* torna-se um modelo referencial para nossa discussão, por *também* ser arte urbana.

Compreender a arte urbana como esta relação dialética traz para nossas considerações outras possibilidades de fazeres artísticos que ocorram no espaço urbano. Aqui há a possibilidade de abrangência das novas formas de arte atual apresentadas por Cauquelin (2005), como *happenings*, instalações, *live painting*, e mesmo a arte tecnológica, se a relação com o espaço fizer parte da proposta artística.

Também inserimos neste conceito a realização de peças teatrais que, recentemente, tomaram ares de arte urbana. Citamos, como exemplos, a companhia *Teatro da Vertigem* e a *Cia Estrela D'Alva de Teatro*, cujas peças mais recentes foram assistidas durante a realização deste trabalho. O *Vertigem* vem se dedicando a discutir o espaço urbano em suas montagens, realizadas em locais externos ao teatro, como as margens do rio Tietê. Em 2012 e 2013, apresentou a peça *Bom Retiro 958 Metros*, a qual tinha como tema a história do bairro Bom Retiro e seus personagens mais conhecidos, como costureiras e imigrantes. A peça era encenada nas próprias ruas do bairro e em alguns de seus edifícios e galerias. Já da *Cia. Estrela D'Alva*, citamos a peça *Ulisses Molly Bloom – Dançando para adiar*, cuja adaptação da obra de James Joyce tinha como sede de suas apresentações, em São Paulo, o Centro Cultural São Paulo, o SESC Pinheiros e a Casa das Rosas (variando com a temporada). A peça começava em um ambiente interno, ao contrário de *Bom Retiro*, o uso do espaço urbano surgia no momento que o personagem Ulysses saía de sua casa para caminhar por Dublin.

Apesar de transportarem certa quantidade de equipamentos técnicos para a encenação na rua, como iluminação e equipamentos de som, e além da temática sobre o espaço presente em ambas, era visível que a relação com a cidade constituía a proposta da obra, fazendo das encenações algo mutável e único a cada apresentação. Chegamos a presenciar em ambas não apenas a atenção de curiosos que não acompanhavam a encenação, mas a inserção não programada de barulhos, animais e mesmo transeuntes que interagiam com a apresentação sem que, em momento algum, fossem evitados ou distanciados pelas encenações: a cidade se tornava a obra.

Como defende Pallamin (2012), em sua leitura sobre a peça *Bom Retiro*, tais situações não eram meras interferência, mas “os espaços urbanos e suas tramas culturais, antropológicas e sociais operam, simultaneamente, como *locus*, matéria prima e baliza da ação teatral” (p. 218), e, por isso, sem desrespeitar a especificidade do fazer teatral, dissemos sobre seus ares de arte urbana.

Contudo, definir a arte urbana a partir da relação dialética entre arte e espaço traz também para a nossa leitura os saraus promovidos por coletivos culturais e os artistas de rua – músicos, estátuas-vivas, atores e pintores que trabalham na rua⁵⁵, que, no entanto, muitas vezes não se identificam com este nome. E esta nivelação entre estas artes e as artes institucionalizadas, como dissemos na apresentação deste capítulo, gera polêmica e rejeição por parte de pessoas com maior apego à institucionalização da arte.

Diversos são os motivos que surgem quando se recusa a arte de rua como exemplo de arte urbana. Inicialmente, contrariando a própria história da arte urbana e do *graffiti*, surge a questão sobre os artistas de rua não serem profissionais. Em nossos estudos anteriores, tal afirmação mostra-se equivocada e baseada em estereótipos ou desconhecimento, pois, grande parte das vezes, os artistas que estão na rua chegaram a cursar escolas de belas-artes ou são profissionais que dividem a atividade da rua com outras, como orquestras sinfônicas. Contudo, não consideramos a profissionalização da arte como um requisito para o fazer artístico, como apresentaremos no terceiro capítulo.

Em relação a alguns trabalhos de artes visuais e o trabalho das estátuas-vivas, convencionou-se chamá-los de arte *naïf*, a arte ingênua e mambembe que nega também, além do aspecto profissional, qualquer processo de aprendizagem que os artistas tiveram ao longo de suas trajetórias. Novamente, muitos destes artistas são professores de artes, estudaram ou estudam aquilo que fazem. De qualquer forma, delinear o que possa ser arte *naïf* requer uma aproximação do *habitus* e da biografia do artista, para que se obtenha mais informações sobre o seu desenvolvimento

⁵⁵ MARIN, 2011; MARIN ET. AL., 2011.

artístico. Geralmente, tal aproximação não antecede a classificação, fazendo dela um erro agressivo.

Ainda nas artes visuais, há certo mal estar relacionado ao caráter de artesanato que o fazer artístico adquire, especialmente pela sua produção em série que, muitas vezes, ocorre para agradar o público comprador. Novamente, para que se possa compreender o desenvolvimento artístico, faz-se necessária uma aproximação do trabalho dos mesmos para localizar o que é feito em série, o que não é exposto na rua, e o que o artista faz sem a proposta de venda. O que percebemos aqui é uma crítica ao mercado da arte quando este não é intermediado pelo mercado formal da arte. Ainda assim, é válido ressaltar que muitos destes artistas descrevem que foram convidados para expor em galerias, enquanto outros dizem que tentaram expor em galerias, mas desistiram ao longo do processo. A venda na rua e sua adequação ao mercado da rua, neste aspecto, não deixa de ter um lado crítico de recusa das limitações do mercado da arte formal.

Por fim, há o próprio estereótipo da rua como desqualificação do trabalho artístico – tema mais predominante de nossos trabalhos anteriores e que leva, muitas vezes, a estes artistas a não gostarem do nome “artista de rua”. De certa maneira, a rua teria o estranho poder de desqualificar qualquer coisa que se desenvolva nela. Arte de rua, mercado de rua... É curioso notar a diferenciação existente entre o “de rua” e o “urbano”. Ao urbano cabe, ainda, um pequeno reconhecimento cultural, seja ele proveniente do imaginário sobre o progresso – financeiro e intelectual – das cidades e seus habitantes plurais. Mas à rua, muitas vezes, recebe do urbano o seu aspecto mais repulsivo: o mundo cão, onde nada se controla, pouco é sabido sobre aqueles com os quais deparamos, externa aos nossos lares e centros de conforto e reconhecimento social. Este estereótipo, assim como qualquer outro, tem suas bases passíveis de serem questionadas e reconstruídas. Esta é a reconstrução que um violinista nos trouxe recentemente:

Na rua, você pode, se você é um mendigo, você pode ouvir. Um mendigo nunca terá a chance de entrar num teatro, não na São Paulo de hoje. Por exemplo, se você vai à Sala São Paulo em dias de apresentação da OSESP, se você chegar à tarde, horas mais cedo, você verá os caminhões-pipa, tirando os mendigos do redor, ali onde eles ficam e dormem. Fazem isso, eu já vi isso. Pegam as roupas, cobertores, trapos,

colocam naqueles tambores de ferro e jogam fogo. Aí eles vão embora na hora, mas normalmente voltam. Não tem como tirá-los dali, se não forem os mesmos, são outros que aparecem. E isso acontece sempre que tem concerto. E não só isso... Eu, hoje, me sinto mais à vontade tocando na rua do que no teatro. No teatro, muitas vezes você toca para pessoas mesquinhas, para pessoas que vão ao teatro para mostrar para a amiga que foi ao teatro, pra contar para a comadre que não ficou assistindo novela, mas foi ao teatro. Coisas deste tipo. No teatro, você só ouve parabéns do maestro. As pessoas te veem saindo e não te cutucam para falar nada. Agora aqui, a todo momento, as pessoas param e ficam olhando, as crianças pequenas param os pais para ficar olhando, tem mais calor na rua. As pessoas param para ver porque querem. Não que quem vai ao teatro não queira ir, mas as motivações são outras. Não digo a maioria, mas está interligado, a pessoa gosta de ir ao teatro, mas vai também por status. (MARIN, 2011, p. 156).

Ao final do próximo capítulo, apresentaremos mais um motivo para que estes artistas de rua tenham as suas obras respeitadas como arte. Todavia, para encerrar o tema apresentado até agora, ressaltamos que a introdução destes artistas na nossa delimitação do conceito de “arte urbana” não está enraizada em uma tentativa de apelar à máxima de que qualquer coisa possa ser arte. Tampouco é decorrente de uma postura ideológica que busca defendê-los como artista ignorando os atritos existentes nas suas relações com o processo de institucionalização da arte. Introduzi-los no campo da arte urbana e, conseqüentemente, no campo da arte, é uma escolha metodológica deliberada por um motivo específico: em nossos estudos etnológicos anteriores, percebemos que são as categorias artísticas listadas acima que estão na dianteira da tentativa de criação de um *medium* para a arte urbana.

3. O ser-artístico da obra

No capítulo anterior, mostramos que vários sentidos que atribuímos às artes são construções ideais com bases no desenvolvimento do campo da arte, motivadas por imposições extra-artísticas que, contudo, influenciam ou definem nossa experiência. Este é um dos aspectos do processo de distanciamento entre arte e homem: o conflito já foi apresentado quando dissemos, durante o desenvolvimento de nossa apresentação, que a mesma é um fazer humano, de qualquer homem. Neste capítulo, daremos continuidade ao tema, mas destacando a posição do artista e da obra, o que nos levará a discutir alguns momentos específicos da filosofia da arte – ou sobre a arte –, especialmente no desenvolvimento dos conceitos de *gênio* e *gosto* por Kant, que Nunes (1999) e Gadamer (2013) compreendem como o primeiro esforço de sistematizar a Estética⁵⁶; assim como a proposta de Heidegger sobre a *obra* e a *poética*. Com esta proposta, partimos também de uma cisão: a filosofia da arte passou a se desenvolver como campo da Estética desde que o belo ganhou destaque em sua compreensão, e, assim, a Poética passou a exercer importância secundária e, algumas vezes, subentendida. Para esta tese, é fundamental o pressuposto de que estética e poética são duas coisas distintas, e a arte é um jogo que, entretanto, depende conjuntamente de ambas.

Assim, é válido resumir, a partir de Nunes (1999), que o Belo não foi compreendido como algo relativo exclusivamente às artes ou mesmo à estética⁵⁷ para a filosofia grega. Havia, então, três acepções diferentes de Belo: a estética, a moral e a espiritual. Em seu sentido estético, o belo era proveniente das sensações agradáveis de determinados elementos em estado de pureza, cujas características eram harmoniosas ou adequadas aos sentidos, havendo assim a dependência de medidas e

⁵⁶ Comumente reduzida à filosofia do Belo, lembramos que Estética deve ser compreendida como: “A perspectiva inicial da Estética, definida pelo fundador dessa disciplina, Baumgarten, e consolidada por Immanuel Kant, desdobra-se, pois, em muitas perspectivas parciais interligadas: filosofia do Belo, estudo da *experiência estética*, investigação da estrutura das obras de arte - que são objetos dessa experiência - e conhecimento dos valores a que esses mesmos objetos se acham ligados. Assim, na acepção ampla para a qual todas essas correntes confluem, a Estética é tanto filosofia do Belo como filosofia da Arte.” (NUNES, 1999: 8)

⁵⁷ Observando-se que, aqui, estética está relacionada ao prazer das sensações agradáveis, e não como estudo do belo ou campo da filosofia.

contenções para a compreensão do equilíbrio, da simetria, e de outras qualidades. Semelhantemente, em seu plano moral, o belo é o equilíbrio das almas que conseguem manter-se em harmonia consigo mesmas, em igual distância da virtude e do vício; não havendo, para Sócrates e Platão, cisão entre o Belo e o Bem, mas existindo uma relação com o útil. Por fim, o belo representa uma parcela da verdade, e esta, quando alcançada, possui sua própria beleza, a mais alta de todas, sendo a essência do belo.

Na Idade Média, o conceito de belo dividiu-se entre duas acepções: a escolástica e a renascentista. Para a escolástica, “é de Deus que provém a beleza inteira da criação, testemunho de sua grandeza e sabedoria infinitas, que deleita a alma, antecipando o gozo sobrenatural da vida eterna” (NUNES, 1999, p. 17), sendo esta beleza da criação a única que deveria despertar o verdadeiro interesse dos cristãos. A Beleza, para São Tomás de Aquino, era uma propriedade transcendental do ser, paralela à Verdade e ao Bem. O Belo se impõe à nossa contemplação, trazendo deleite ao espírito, independente do verdadeiro conhecimento daquilo que nos deleita. Contudo a arte, um hábito operativo, não estava diretamente relacionada à Beleza, pois as obras de arte – artificialmente produzidas – ou se subordinam à Beleza para servir ao espírito, ou criam obras que servem aos interesses humanos.

No período Renascentista surgirá a concepção de belas artes. A descoberta de leis que regem o funcionamento perfeito da Natureza (Da Vinci, Bruno, Galileu), fez dela o ideal de Beleza independente de seu teor teológico. “A Natureza revela-se aos olhos dos que sabem vê-la e, através desse meio privilegiado que é a Pintura, torna-se visível e inteligível para os outros” (NUNES, 1999, p. 20). Somente a pintura poderia ser capaz de oferecer aos sentidos uma tradução sensível, perfeita e sem erros da Natureza, por intermédio de conceitos gerais e do raciocínio. Assim, a pintura tornou-se a arte exemplar, e, ao lado da escultura, ganhou uma valorização que não lhes cabia na antiguidade clássica. Aqui, a *mimese* da Natureza era dada pela Razão, pelo apropriar-se da mesma pelo conhecimento objetivo. Neste momento, há a cisão entre a beleza natural, à qual a arte se sujeita, e que, quando transplantada para ela, gera a beleza artística.

É no século XVIII, no Iluminismo, que surge a Estética, fundada por Baumgarten em 1750, conceituando esta disciplina como ciência do Belo e da Arte. Em 1790, Kant publica *Kritik der Urteilkraft* (*Crítica do Juízo*). Se damos maior atenção a esta obra, isso decorre do fato de concordarmos com Gadamer (2013) e Nunes (1999) quando afirmamos que Kant, apesar das críticas e desenvolvimentos filosóficos posteriores, ainda exerce grande influência na nossa experiência da arte. Sua *Crítica do juízo* é, contudo, precedida pela *Crítica da razão pura* e pela *Crítica da razão prática*.

A *Crítica da razão pura* debruça-se sobre o conhecimento e suas duas fontes: a Sensibilidade e o Entendimento. Na relação entre ambos, da Sensibilidade intuímos os objetos e os organizamos no tempo e no espaço – que são, portanto, as formas de sentir que estruturam a percepção e a intuição. O Entendimento terá como função organizar o que nos é dado pela Sensibilidade em conceitos, ou seja, o sensível se *adapta* aos conceitos, pois estes delimitam e organizam sua experiência. Por isso, não conhecemos as coisas independente de nossa representação das mesmas, ou seja, não atingimos o seu absoluto, o seu supra-sensível. Aquilo que conhecemos – nossas representações⁵⁸ – se situa no espaço e no tempo e, portanto, dependentes da determinação de uns pelos outros, obedecendo à lei universal de causa e efeito, um dos moldes mentais que o Entendimento lhe impõe. A Natureza, sendo uma sucessão regular e ordenada do que conhecemos, é enfim a determinação causal máxima, impedindo a existência teórica da liberdade.

⁵⁸ A filosofia de Kant mantém a oposição entre *fenômeno* e *númeno*. O fenômeno é aquilo que aparece [aparecimento] na medida em que é pensado como objeto, segundo a unidade das categorias do Entendimento, os conceitos. Por sua vez, o númeno seria o real tal qual existe em si mesmo, contudo, incognoscível, inacessível, metafísico. Encontra-se em Pimenta (2006) o problema de algumas traduções que usam a palavra *fenômeno* tanto para traduzir a palavra *Erscheinung* [aparecimento] e *Phaenomenon*. Optamos aqui pelo uso da palavra representações no lugar de fenômeno, por ela trazer consigo o sentido da submissão da aparição ao Entendimento. Isto ocorre para que não se crie ambiguidade com o conceito heideggeriano de fenômeno: o que se mostra, o manifesto, o-que-se-mostra-em-si-mesmo (HEIDEGGER, 2012a, §7, p. 103) e que, considerando exclusivamente o conceito, difere ao fenômeno kantiano. Nos limites da proposta deste trabalho, não nos será possível fornecer uma abordagem sobre a leitura de Heidegger da obra de Kant, cuja síntese pode ser encontrada em Silva (2013). Assim, o nosso interesse em Kant mantém-se na sua construção sobre estética, e não na diferenciação entre a “fenomenologia” kantiana e a fenomenologia heideggeriana. Na bibliografia deste trabalho, leituras feitas sobre a filosofia de Kant a partir da fenomenologia podem ser encontradas em Gadamer (2013 e 2007), Arendt (1999), Heidegger (2012a – no tema aqui tratado, ver especialmente §43, pp. 559-589) e Lévinas (2005). Por fim, esclarecendo um último aspecto sobre o tema do fenômeno kantiano, os conceitos puramente metafísicos que conhecemos independente de uma aparição – como Deus e Liberdade – são, para Kant, ideias elaboradas pela Razão, e escapam à ordem do fenômeno.

Contudo, em *A crítica da razão prática*, a liberdade é postulado da moral. A moral é fundamentada no princípio racional do Dever, “esteio da ordem dos fins que o homem, na qualidade de agente ético responsável, deve sobrepor ao determinismo da Natureza” (NUNES, 1999, p. 22). A moral já não é mais da ordem natural, mas sim da ordem do Espírito. Contudo, sendo a Natureza um conhecimento do homem, o que dela compreendemos é reflexo de nosso próprio espírito. Resumem-se aqui dois pontos essenciais para a compreensão do juízo de gosto desenvolvido por Kant em sua terceira *Crítica*: o fim máximo ao qual aspira o homem é o seu ser moral; enquanto, na Natureza, mantendo o sentido de causalidade e determinação, não há um fim, mas um nexos final: a conformidade a fins. As coisas da natureza servem umas às outras, sua organização é tal que “tudo é fim e reciprocamente meio” (KANT, 2012, §66, p. 242), e a razão do homem é insuficiente para determinar o fim dos fins da natureza; portanto, sua compreensão, mesmo quando tenta transformar esta conformidade a fins da natureza em algo objetivo, apenas se dá na forma de leituras sobre as causas e consequências, e não sobre um fim. Porém, se a conformidade a fins da natureza não é possível de ser dominada pela Razão, ela, ao menos, é aprazível.

Assim, em a *Crítica do juízo*, o juízo do gosto, diferentemente dos juízos práticos, prescinde da apreciação do seu valor para a conduta moral e, ao contrário dos juízos de conhecimento, eles não se fundamentam em conceitos. O juízo do gosto relaciona-se com o que satisfaz, e o seu *apraz* não depende de conceito algum, não sendo lógico e, por isso, *estético*, e nos ligamos ao belo através de nossa complacência com ele.

Dizer que o prazer estético não está ligado a nenhum conceito significa, inclusive, extrair dele a dimensão do bom e do agradável, pois ambos estão ligados a interesses do homem. Bom é aquilo que apraz sendo útil, seja por ser meio para algo ou útil em si mesmo, havendo assim uma finalidade. Já o agradável não é meramente contemplativo, o prazer que provoca está ligado a uma representação objetiva do objeto, e não apenas à complacência. Assim, o agradável é aquilo que deleita; o bom, o que é aprovado ou estimado; e o belo, aquilo que meramente apraz. Desta forma, chama-se *gosto* “a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de

representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*” (KANT, 2012, §5, p. 47), e seu objeto é o belo.

O gosto é, para Kant, um juízo universal. Com sua independência diante de todo e qualquer interesse, e sua exclusão dos conceitos do conhecimento e da razão, o belo não é lógico e, portanto, não pode ser uma qualidade específica a uma relação entre um homem e seu objeto próprio de admiração. Cabe ao *agradável* o sentimento privado de prazer, enquanto

Com o belo passa-se de modo totalmente diverso. Seria (precisamente ao contrário) ridículo se alguém que se gabasse de seu gosto pensasse justificar-se com isto: este objeto (o edifício que vemos, o traje que aquele veste, o concerto que ouvimos, o poema que é apresentado ao ajuizamento) é para mim belo. Pois ele não tem de denominá-lo belo se apraz meramente a ele. (...) Nesta medida não se pode dizer: cada um possui seu gosto particular. Isto equivaleria a dizer: não existe absolutamente gosto algum, isto é, um juízo estético que pudesse legitimamente reivindicar o assentimento de qualquer um. (KANT, 2012, §7, p. 49).

A universalidade do juízo de gosto mantém todas as características do belo: é uma validade universal subjetiva sem ser lógica e sem remeter absolutamente ao objeto. Por isso, é também independente do conceito de perfeição, comoção ou atrativo, pois estes demonstrariam tanto o interesse do homem quanto sua apropriação por um conceito. Desta forma, a complacência ao belo só pode ser construída por “nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjetiva, na representação de um objeto sem nenhum fim (objetivo ou subjetivo)” (KANT, 2012, §11, p. 62), sendo a conformidade a fins o único *a priori* do gosto, sem nenhum objetivo ulterior, à qual o ânimo é passivo.

Portanto, a beleza não é senão um ideal. Não podendo haver nenhuma regra objetiva do gosto que determine o que é belo, a universalidade do gosto se dá sem a existência de um critério universal do belo. Assim, o ideal de beleza humana não pode ser intelectualizado, transformado em conceito do que seria belo, mas relaciona-se com o sentido de uma normalidade⁵⁹ do homem, agregado à admiração *moral*. Como

⁵⁹ “Normalidade” no sentido do médio. Kant usa como exemplo a busca de um homem “médio”, em suas proporções, que poderia ser encontrado medindo-se mil homens e seus membros. Tampouco isso poderia tornar-se um ideal de beleza, pois “se agora de modo semelhante procurar-se para este homem médio a cabeça média, para esta o nariz médio etc., então esta figura encontra-se a

a normalidade é fruto da aparência específica de um grupo étnico, e como a moral é fruto da experiência, o ideal de beleza não é puramente estético, não podendo ser também fruto do juízo de gosto.

Assim como o fez com o ideal de beleza, Kant cria um terreno fértil para que a arte seja excluída do juízo de gosto e dos sentidos exclusivamente estéticos – algo que de fato é feito com a arte *em geral*. O principal motivo é que a arte é um fazer, que gera um produto e, portanto, feita a partir de um interesse e do arbítrio da razão que fundamenta este fazer. Assim, a arte só pode ter êxito quando relacionada a um fim, que Kant descreve como a possibilidade de ser agradável por si própria. Mas o filósofo cria a exceção da arte bela, o caso exclusivo quando a arte encontra a possibilidade do belo e do juízo de gosto.

Nesta exceção, a arte bela se assemelha à natureza, e neste ponto é necessário ressaltar que não se trata da *perfeição* da representação. Não é a semelhança da inequívoca compatibilidade entre o que está representado e a representação, mas sim uma semelhança entre o próprio *modo* de ser da arte com o *modo* de ser da natureza. Assim como a natureza possui o nexo de conformidade a fins, a arte, para ser bela, precisa ter extraído de si qualquer outro fim perceptível, de tal forma que o sentido estético que ela desperta não é pela agradabilidade, mas por ser conforme a fins sem fim, livre de toda coerção e de regras: sem esforço, sem que transpareça a forma acadêmica, sem que o artista demonstre que qualquer coisa tenha algemado a faculdade de seu ânimo.

A estética kantiana em relação à arte, só possível na arte bela, é fundamentada no paradoxo resumido acima: não havendo nenhum critério universal do belo, nenhuma possibilidade de regra objetiva do gosto a determinar o belo, em relação às artes, Kant define o que possa ser belo em um único critério. Ciente deste problema, Kant o soluciona na defesa da arte bela como arte do *gênio*. Contudo, na filosofia kantiana, o gênio não é ainda o personagem, mas sim “o talento (dom natural) que dá regra à arte, (...), a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte” (KANT, 2012, §46, p. 163).

fundamento da ideia de normal do homem belo no país onde essa comparação for feita” (KANT, 2012, §17, p. 77).

O gênio proposto por Kant não apenas põe fim ao paradoxo que criou, mas, em última instância, faz da arte bela um “efeito” da natureza, apesar de não ser um produto da mesma. O que implica um novo paradoxo, pois o filósofo também reconhece que “para a arte bela em sua inteira perfeição, requer-se muita ciência, como por exemplo o conhecimento de línguas antigas, conhecimento literário de autores que são considerados clássicos, história, conhecimento da antiguidade etc.” (KANT, 2012, §44, p. 161). Portanto, para Kant, não é a arte bela a prova ou o alcance da genialidade do homem, mas, antes, a exceção do gênio-dom que encontra a possibilidade do belo na arte.

Ainda que seu único critério para o que considera bela arte seja o seu poder de reproduzir o modo da natureza de conformidade a fins sem fim, o mesmo impõe diversas condições ao artista para que se perceba o seu gênio. Dentre elas, devido à necessidade de uma ausência de interesse total, o artista não pode ter um ganho financeiro com sua arte. Ao talento do gênio, nenhuma regra pode ser determinada, tampouco aprendida, sendo assim a originalidade a sua principal característica. Todavia, tal originalidade não pode ser extravagante, caso contrário não despertaria a complacência estética pela conformidade a fins, e, portanto, por ser fruto do gênio, a arte bela necessita ser, ao mesmo tempo, um modelo exemplar, sem surgir de uma imitação. O artista também não pode descrever ou indicar como realiza a sua produção, pois é ela, como natureza, quem fornece sua própria regra, assim, o artista não sabe como as ideias para sua obra encontraram-se nele, e “tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrariamente ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições que ponham em condição de produzir produtos homogêneos” (KANT, 2012, §46, p. 164). Ainda em suas delimitações, Kant identifica quais artes são possíveis de tornarem-se belas, dividindo-as em três grupos: as artes elocutivas, as artes figurativas e as artes do belo jogo das sensações.

Ainda que tenha posto em relevo o aspecto civilizador das belas artes, as quais “fortalecem e temperam simultaneamente as forças da alma para que estas não sucumbam” (KANT, 2012, §83, p. 310) diante dos males que afligem o homem; Kant, em sua definição da arte bela, mostra-se menos interessado em um elogio ou reverência à arte, mas, ao contrário, justifica o seu pouco apreço pela mesma, ainda

que em relação à arte bela. Congruente com sua proposta intelectual, Kant não cita em momento algum exemplos de artistas ou obras que evidenciem o fazer do gênio, posto que a universalidade do gosto não apenas lhe poupava, mas também lhe proibia de fazer tal apresentação. Porém, sua principal conclusão sobre a arte é apresentada já na introdução ao tema em sua *Crítica do Juízo*:

Se uma pessoa que tem gosto suficiente para julgar sobre produtos da arte bela com máxima correção e finura, de bom grado abandona o quarto no qual se encontram aquelas belezas que entretêm a vaidade e em todo caso os prazeres em sociedade, e volta-se para o belo da natureza para encontrar aqui uma espécie de volúpia por seu espírito em um curso de pensamento que ele jamais pode desenvolver completamente, então nós próprios contemplaremos essa sua escolha com veneração e pressuporemos nele uma alma bela, que nenhum versado em arte e seu amante pode reivindicar em virtude do interesse que ele toma por seus objetos. (KANT, 2012, §42, p. 155).

Porém, sua *Crítica do Juízo* não é o alicerce da Estética como a filosofia (e a ciência) exclusiva do belo, mas também da arte. A defesa das “belas artes” feita pelos renascentistas apresentava a Natureza como o funcionamento perfeito de leis e as belas artes como a verdadeira maneira de acessá-las para o conhecimento sensorial – resposta à escolástica que excluía da arte a beleza, localizando-a apenas na obra do Criador. Neste sentido, a estética kantiana é uma solução intermediária, que retrocede nos avanços renascentistas. E, se no Renascimento, os artistas da representação – pintura e escultura – defendiam o reconhecimento das mesmas como tão valiosas quanto a poesia, em Kant há um evento histórico: pela primeira vez houve a cisão entre arte e arte bela – uma valoração de maior e menor grandeza – dentro de uma mesma técnica artística, fundamentada exclusivamente no juízo de gosto – um ideal – e não na comparação de preferências *personais* por diferentes artistas ou obras. A raiz da definição da arte pela exclusão, independente da técnica e independente de considerações pessoais, mas universais, é kantiana.

Contudo, a maior influência de Kant no campo da arte, sensível ainda hoje apesar de suas transformações, desdobra-se por outro motivo: como localiza Gadamer (2013), Kant foi o principal embreante do Romantismo vindo da filosofia da estética; e o ponto que marcará a influência direta de Kant na nossa experiência da artes é sua ambígua construção sobre a relação entre o belo e a moral.

A primeira característica que o apresenta como embreante do Romantismo está na alta valorização da natureza, que se mostra fruto de uma continuidade filosófica de Kant à obra de Jean-Jacque Rousseau. Na filosofia kantiana, aquele que é complacente com o belo da natureza já revela por isso sua disposição moral para com o mundo: “este interesse imediato pelo belo da natureza não é efetivamente comum, mas somente próprio daquele cuja maneira de pensar já foi treinada para o bem” (KANT, 2012, §42, p. 156), portanto, o sentimento pelo belo é moral por parentesco e conveniente à humanidade. A relação entre belo e moral só existe a partir do belo natural; contudo, apesar de seu aspecto de civilizadora do homem, a arte que desperta o interesse intelectual no homem, ou mesmo a bela arte, não o torna, nem sequer o indica, como alguém moral.

O Romantismo não negará a Natureza, reafirmando, por diversos caminhos, que o homem que percebe sua beleza só é capaz de fazê-lo por já ser ético. A natureza expõe os limites à razão humana, mas acolhe os seus sentimentos, sendo um refúgio possível para o homem corrompido por e dependente da sociedade. Não sendo todos os homens capazes de perceberem a magnitude da natureza, o belo natural proposto por Kant falha, aos olhos do romantismo, ao apostar na moralidade partilhada pelos homens, e então caberá aos artistas, e sua proximidade com a natureza, a revelação deste belo. A inversão romântica de Kant começa já em sua característica fundamental: a arte traz à tona o belo, sendo tão moral quanto a natureza. Estando a arte em conjunto com a sociedade, a ela caberá a moralização dos homens comuns. Desta forma, a síntese da oposição entre Espírito e Natureza seria o Absoluto, só alcançável pela intuição artística⁶⁰.

É a partir deste princípio que os conceitos de gosto e gênio também sofrerão alterações radicais sem, todavia, perderem-se de suas origens. O conceito kantiano de gosto é totalmente inadequado à arte, especialmente por apresentar-se como o *gosto consumado*. Em contraste com a originalidade da obra, o gosto é nivelador e evita o que é incomum e monstruoso. Contudo, a consumação do gosto – a transformação do mesmo em algo universal – apresenta a pretensão final do *bom* gosto, abrangendo todas as obras que tenham qualidade e, portanto, obras do gênio. Porém, “se há algo

⁶⁰ Ver Nunes (1996) e Gadamer (2013) sobre Friedrich Schelling e Georg Hegel.

que é um testemunho da mutabilidade de todas as coisas humanas, e da relatividade de todos os valores humanos, este algo é o gosto” (GADAMER, 2013, p. 101). Se o gosto falhava em sua pretensão de uma estética universal, o conceito de gênio, por outro lado, já transformado em um reconhecimento à arte e não mais um delimitador dela, seguia pertinente. No romantismo, “o *ponto de vista da arte* tornou-se, com isso, aquele que abrange toda a produção inconscientemente genial, inclusive a natureza, que passa a ser entendida como produto do espírito.” (GADAMER, 2013, p. 102).

No primeiro momento do movimento romântico, percebeu-se também a função pedagógica e formadora da arte (GADAMER, 2013; NUNES, 1996), tanto por sua relação com a moral, como também pela sua possibilidade de síntese entre Espírito e Natureza – em última análise, entre a liberdade e seu mundo. Retomamos aqui parte da história da arte apresentada no segundo capítulo através de Bourdieu (2011): a possibilidade de uma formação pela arte, ainda no Romantismo, foi refutada pelos próprios artistas quando a arte foi transformada em um produto qualquer pela burguesia. A reação artística, agora um grupo ofendido e incompreendido, foi, ao contrário, limitar todo o valor humano possível à arte internamente em seu próprio campo, igualando todos os demais da sociedade no conjunto dos não-intelectuais. Também no segundo segundo desta tese, apresentamos com Cauquelin (2005) como a característica do artista romântico – que se exclui e é excluído – foi readaptada pelos movimentos seguintes da arte graças ao seu mercado, onde poucas coisas parecem lhe ser tão fatais quanto a imagem da arte como fruto de um fazer específico do homem qualquer. No seu desenvolvimento histórico, o gosto passou de algo universal e consumado para algo secundário e mutável, enquanto social; e seu exemplar mais refinado, o bom-gosto, é próprio a um grupo específico. O gênio, por outro lado, passou do dom a criar a exceção na regra de que a arte não é bela e transformou-se em personagem fundamental da arte.

Desta forma, não é estranho que o sentido dado por Gadamer (2013) à estética é localizá-la dentro do processo de institucionalização da arte, e sofrente dos limites científicos modelados nas ciências naturais impostos às ciências do espírito: institucionalização pelo conhecimento rígido e fossilizado. Assim, a proposta hermenêutica das artes defendida por Gadamer tem como objetivo, também,

“defender a experiência da verdade que nos é comunicada pela obra de arte contra a teoria estética que se deixa limitar pelo conceito de verdade da ciência” (p. 31). E aqui ele também apresenta a chave fundamental para a compreensão de sua hermenêutica: a relação entre arte e verdade. Apesar de não ser uma característica de suas considerações sobre a arte, esta relação entre arte e verdade, contudo, também possui seus contornos e estereótipos particulares.

Em *A República*⁶¹, a primeira menção à arte é feita por Platão quando a música é encarada como uma maneira de educação de bons valores aos jovens. Porém, em seu diálogo, o filósofo mostra-se ciente que na música está incluído também o discurso e, sendo assim, tanto a mentira quanto a verdade poderiam fazer parte do mesmo, o que origina a pergunta: “Não compreendes – redargui – que contaremos primeiro fábulas às crianças? Em geral são falsas, embora encerrem alguma verdade” (PLATÃO, liv. II, 376e – 377c), e, como resposta: “Seria preciso, antes de tudo, vigiar os fazedores de fábulas, escolher suas boas composições e rejeitar as más” (Idem), à qual logo será acrescentada a poesia de Homero como exemplo de uma má composição, por não representar os homens e os deuses de maneira correta, o que faz de sua poesia não apenas uma desonra aos deuses mas, acima disto, uma mentira. O conflito principal está na questão da *mimese*, e, junto a ela, a função da arte. A resolução platônica sobre a poesia era um tanto fácil: a questão é decidir se é permitido ao poeta imitar exclusivamente tudo ou imitar algumas coisas e outras não. Na filosofia platônica, não apenas a poesia era mimética⁶², mas toda a arte: o ator imita, o escultor imita, o pintor imita. Já a possibilidade de mentir é exclusiva ao poeta.

Para Platão, o verdadeiro ser das coisas é sua essência imutável, que se mantém idêntico a si no decorrer dos anos e dos entes. Exatamente por isso, a essência não nos é sensível, mas apenas inteligível. A arte, portanto, seria uma maneira de conhecer e relacionar-se apenas com o sensível. A representação pela escultura ou pela pintura, contudo, é um fazer do artífice, bem próxima ao artesanato, não sendo tão elevada quanto o conhecimento teórico. Como pode ser visto naquele

⁶¹ PLATÃO, 1956.

⁶² Ver também Natrielli (2003) sobre este tema. Para a autora, há uma transformação no sentido da *mimese* na poesia em *A República*: enquanto nos livros II e III a *mimese* é uma de suas características, no livro X os termos aparecem como sinônimos, já no seu sentido de boa poesia.

pequeno enxerto do diálogo platônico, a poesia, ao contrário, aproxima-se do espírito teórico do homem, podendo ser, inclusive, parte da educação, desde que verdadeira. Mas justamente devido ao encontro de seu espírito teórico com sua liberdade da mimese, ela pode ser mentira e sua mentira não será tão perceptível quanto uma má representação das artes manuais, podendo enganar ao homem. Assim, na construção de sua cidade, Platão percebe a necessidade de diferenciar a boa da má imitação, a arte seria limitada a sua função educativa a partir da poesia que fosse verdadeira; porém, as demais artes não teriam motivos para serem incluídas na vida de seus cidadãos.

Aristóteles⁶³ reformula a questão da verdade poética através da verossimilhança. Inicialmente, mantém que a poesia é, em sua essência, a mimese de uma ação, pois está intimamente relacionada às ações, movimentos das pessoas e do destino. Contudo, adiante em seu texto, Aristóteles esclarece os limites da mimese contida na poesia: o poeta não deve contar o que aconteceu, mas sim o que poderia ter acontecido, a partir de uma relação com a verossimilhança. Ou seja, a partir de bases críveis do existente, sem uma fuga total das tais, o que provocaria o não reconhecimento por parte do público do que está sendo dito no poema, o poeta encontra a liberdade para recusar a simples imitação, pois a verossimilhança é, assim, apenas um dos componentes da poesia. A reformulação aristotélica da *mimese* como verossimilhança deve-se, também, ao conceito aristotélico de verdade, que não mais se relaciona com a essência imutável das coisas, mas sim com a *alethéia*: a realidade manifesta na coisa – o desvelamento. É a este sentido de verdade que a obra de Gadamer se dedica⁶⁴.

Apesar das questões em relação à mimese e, consequentemente, à verdade, a arte, na Grécia clássica, era ainda *techné*, ou, colocando da maneira correta: *techné* era arte, quando arte era ainda o fazer-bem por saber. O termo designa a relação entre saber e práxis, tendo esta o seu sentido de prática: de fazer porque sabe fazer, e este saber-fazer tem a necessidade de se manter como uma completude e um saber seguro, porque a práxis impõe escolhas e decisões. Assim, a *techné* não é uma aplicação prática de um saber teórico, mas a própria construção do saber prático, um

⁶³ ARISTÓTELES, 1999.

⁶⁴ Ver Gadamer (2013, 2011 e 2007).

“saber seguro que constitui um determinado ser-capaz-de-fazer, seguro de si mesmo, no contexto de uma produção” (GADAMER, 2007, p. 41). Em suma, é um saber porque faz, enquanto faz porque sabe.

A arte era saber-fazer, e as artes pictóricas, a poesia e a música eram práxis específicas. Uma das transformações renascentista desta premissa foi sobre o que seria o saber, especialmente sob o domínio da Razão. Neste aspecto, o Renascimento é um princípio do que viria com o Iluminismo, e mesmo sendo a razão renascentista pré-cartesiana, ela já impunha limites ao saber: há um domínio da razão e, portanto, um método de conhecer que não é simplesmente prático, ainda que envolva o fazer. Aqui, a relação entre arte e verdade é do domínio do racional e da perfeição representativa, mas por ser anterior à razão cartesiana, ainda não se indispunha com o científico, sendo dele muito próxima.

Mesmo Kant, quem criou critérios específicos sobre o que fosse a arte bela, viu nas artes antes um fazer que tinha o arbítrio da razão, e, justamente por isso, o belo não lhe era próprio. Mas, em sua arte do gênio, o fazer ultrapassa o sentido da Razão. Apesar de considerar necessário o conhecimento de muita ciência, como as línguas antigas, há algo que está totalmente fora deste domínio e, por isto também, revela o gênio: a imaginação. A imaginação, para Kant, é ainda uma faculdade do conhecimento, contudo, intuitiva e produtiva, “como autora de formas arbitrárias de intuições possíveis” (KANT, 2012, §22 p. 84). Pertencente a todos os homens, a imaginação se transformará numa das faculdades do ânimo que constitui o gênio desde que capaz de produzir uma obra que desperte o sentido de conformidade a fins sem fim. Exatamente por isso o autor defende que há maneiras (modos de fazer) e não métodos (relacionados à verdade científica) para se fazer a arte bela. A imaginação kantiana é a faculdade do ânimo capaz de ultrapassar a mera reprodução em sua apresentação sem, contudo, perder a conformidade com seu conceito, mesmo quando este não se faz presente à percepção, sendo, por isso, transcendental.

Desta forma, o que nesta tese compreendemos por poética, ainda que a palavra não apareça na filosofia kantiana, apresenta traços na mesma em seu conceito de imaginação. No desenvolvimento da estética kantiana – e isso será um aspecto definitivo da Estética –, o fazer poético surge como *presente* na e necessário à arte, contudo, de maneira quase sempre secundária. Simplificando, a Estética é, em

último caso, o estudo da arte *feita*, em sua materialidade, para a qual o fazer é necessário e óbvio, mas nem sempre tema. Assim, o que compreendemos por Poética é justamente o estudo sobre o *fazer* pelo qual a arte é feita. Esta cisão não é tão simples: para a Estética, a poética está subentendida na arte e, conseqüentemente, suas considerações também são sobre o fazer do artista; enquanto, para nossa Poética, a estética, enquanto uma *proposta de aparência* é submetida ao fazer poético.

O grande inconveniente, a ser desenvolvido nas próximas páginas, é que a Poética, como leitura sobre o fazer do homem e o fazer artístico, não tem o poder de sistematizar e classificar o *fazer* tal qual a Estética o faz com o *feito*. Devemos as conclusões resumidas neste parágrafo a Heidegger (2012b, 2010), cujas considerações sobre arte serão analisadas agora. Concordamos com Nunes (1999) quando este diz que *A origem da obra de arte* é uma destruição heideggeriana, em seu sentido fenomenológico, da estética-ciência tal qual *Ser e Tempo* é a sua destruição da metafísica. Grande parte dessa destruição deve ser compreendida a partir da posição heideggeriana a não destacar tanto a materialidade da obra.

* * *

Apresentamos a arte como um fazer do homem, noção presente já na filosofia grega da arte como *techné*, quando ainda estava relacionada ao sentido do saber pela práxis e do fazer-bem, sendo assim um modo de saber-fazer e fazer-saber. Dissemos também que o saber pela práxis, nas artes, se perdeu já na sobreposição renascentista da razão às artes; e, na ciência, na sobreposição da Razão e do método ao conhecimento. Entretanto, seja pela semelhança da palavra ou pelo próprio sentido de *techné* aproximado do fazer humano, sabemos que a palavra pode ser mal compreendida como técnica, especialmente porque, ainda hoje, técnica mantém sua relação com os modos de fazer. No seu sentido de modos de fazer, neste mesmo

trabalho, já utilizamos a palavra técnica, por exemplo, na diferenciação entre as artes – como a pintura e a música.

Há outro sentido de técnica, também comum, que não se relaciona exclusivamente aos modos de fazer, tampouco ao modo de saber, mas ao próprio *feito* do homem que mantém sua característica de ser, ao mesmo tempo, fim e meio. Este sentido da técnica, lemos, hoje, a partir da hegemonia da tecnologia, que por sua vez também se desprende de parte de seu significado. Tecnologia, como estudo da técnica, abrange todo o desenvolvimento humano sobre seus modos de fazer, e mantém o sentido da técnica-modos desde o surgimento do homem. Entretanto, desde o fim do século XIX, o avanço da técnica do homem foi intensificado de tal forma que a fronteira a estabelecer a técnica como um fazer do homem começou a se perder e foi, muitas vezes, invertida, pois a técnica passou a impor modos de fazer que se adaptassem a ela. Este sentido de técnica também já apareceu neste trabalho, na questão da aura na era da reprodutibilidade técnica questionada por Benjamin (1994). Naquele momento, respondemos à problemática benjaminiana da aura através de Belting (2012), quem não recusa a técnica, mas a intensifica: sua reprodutibilidade não é da arte, mas do mundo. Esta defesa de Belting surgia, ainda, pelo seu interesse em defender a arte tecnológica. Se retomamos agora a questão da técnica é porque a relação entre técnica, arte e *techné* se faz presente na compreensão do ser-artístico da obra proposta por Heidegger (2010), assim como em nossas considerações posteriores sobre a arte.

Para Heidegger (2012b), o que distingue a técnica moderna não é exatamente sua sobreposição imposta aos fazeres do homem, mas o novo sentido deste fazer: defendendo de que a leitura antropológica da técnica como construção de meios para fins é correta, Heidegger, porém, apresenta como esta definição de técnica encobre o acesso à sua essência, ponto no qual o autor concentra sua reflexão. Sua busca pela essência da técnica tem início exatamente na *techné*.

No sentido grego de *techné*, o homem, na sua construção do saber pela práxis, relacionava-se diretamente com a *alethéia* – com a verdade daquilo que a ele se

mostrava – e este era, portanto, um processo de desvelamento⁶⁵. No desvelamento, aquilo que aparece a nós apresenta-se em uma verdade e, contudo, encobre-se em outras: todo desvelamento é também um encobrimento. Qualquer coisa que possamos produzir implica o desvelamento de um sentido que encontramos ao lidarmos com as coisas, mas este sentido é momentaneamente um e, portanto, encobre qualquer outro. A técnica, mesmo a técnica moderna, também é uma produção humana e, portanto, ela não é apenas meio para um fim, mas, antes, ela é uma forma de desvelar. Inclusive, o decisivo da *techné* não é o fazer e manusear, tampouco a aplicação de meios, mas o próprio desvelamento que faz da *techné* uma produção, sendo a produção um deixar-viger, encaminhar o velado ao desvelamento, ou seja, um fazer poético e o saber proveniente deste. A estranheza provocada pelo sentido da técnica moderna como desvelar é apontada pelo próprio filósofo, pois o desvelar relaciona-se, também, com o poético: o desvelamento dominante da técnica moderna não se desenvolve no sentido de uma produção poética. Onde estaria, portanto, a cisão?

A busca específica pela exploração do mundo é no que se baseia o desvelamento da técnica moderna. A Terra já não é mais algo a ser cuidado pelo homem, mas ao contrário, deve-lhe fornecer matéria e energia. Uma das distinções da técnica moderna é que o uso da matéria já não provém da necessidade imediata, ao contrário, ela é explorada em larga escala, pode ser estocada, transportada para outros contextos, reprocessada. A isto, Heidegger denomina o *dispor*⁶⁶ da natureza pelo homem: a sua redução à exploração, que rege também os produtos do homem. Extrair, estocar, transportar e reprocessar são todos forma de desvelamento. Por isso,

⁶⁵ Na tradução de Heidegger (2012b), optou-se pelo termo “desencobrimento”. Para a padronização deste trabalho, sendo mais comum a palavra “desvelar” e suas derivações, que possui o mesmo sentido, nos escritos de outros autores e nas outras traduções de Heidegger, vamos manter aqui o uso destas.

⁶⁶ A escrita heideggeriana, assim como sua tradução, tem como característica a separação do radical das palavras, especialmente quando o filósofo as usa em um sentido distante do habitual. Aqui, por exemplo, a escrita original é dis-por e dis-posição, e o mesmo poderá ser visto, adiante, na composição. Sua preocupação não é apenas etimológica, mas sim buscar o sentido das palavras na experiência originária do pensamento, porque isso faz emergir o que vigora da palavra (ver 2012b, p. 152). Neste trabalho, optamos por manter a grafia de maneira fluida e explicitar o sentido da palavra pela exposição de seu conteúdo, exceto nas expressões com o sentido de uma única palavra como “ser-no-mundo”, “vir-a-ser”, “ser-artístico”, “por-se-em-obra” dentre outras, pois estas expressões, em geral, apresentam condições existenciais do ser.

a tecnologia moderna do homem, o nosso maquinário, não tem a possibilidade de tornar-se autônoma, como algo que se basta a si mesmo, pois ela possui sempre o seu sentido de disponibilidade.

Heidegger chama de *composição* o apelo de exploração que impele o homem a tornar disposição tudo o que só se desvela como disponibilidade. A composição seria um tipo de desvelamento específico que rege a técnica moderna, e a característica que a torna única é ser um desvelamento tanto regido especificamente pelo real quanto desvelador exclusivamente do real.

A distinção entre realidade e real repousou na metafísica na proposição de que o real é tudo aquilo que existe, mas que, em nossa experiência, há algo que não nos é possível saber exclusivamente a partir de nossa percepção, intuindo assim uma distinção entre o verdadeiro Ser e a mera Aparência⁶⁷. Neste trabalho, vimos o exemplo de Platão, quem considerava a essência das coisas aquilo que é imutável e permanece e, portanto, acessível apenas à ideia. Há ainda na questão da percepção a constante dicotomia entre o *interno* e o *externo* ao homem: o mundo é, nesta visão, simplesmente presente e existente *no* exterior, mas sua essência, contudo, só é alcançável pela ideia ou, posteriormente, pela Razão, *no* interno. A única via de acesso a este ente exterior é, portanto, “o *intelectio* no sentido do conhecimento físico-matemático. O conhecimento matemático vale como aquele modo-de-apreensão de ente que a todo momento pode estar certo da posse segura do ser do ente que apreende” (HEIDEGGER, 2012a, §21: p. 283). Desta maneira, aquilo que se apresenta só faz sentido em representações, pois a fundamentação da compreensão é exclusivamente do *intelectio*, por meio da certeza transformada em critério do real.

Portanto, o real não é aquilo que as coisas são em si, num sentido metafísico, tampouco é aquilo que as coisas são em sua essência – aquilo que vige em seu ser –, mas o produto final do processo de realização do real. Entretanto, a realização do real não é feita por um indivíduo. O aparecer dos entes se dá ao olhar do homem que, mesmo sozinho, jamais pode ser um ente solipso. É do homem a condição fundante de seu ser, ontológica, de ser entre outros, em pluralidade. O desvelamento, quando

⁶⁷ ARENDT, 1999.

algo é retirado de seu ocultamento por alguém, é apenas a primeira base do processo de realização do real⁶⁸. O segundo momento é ainda pessoal, na mesma condição de pessoalidade plural do homem, que é a revelação do desvelado pela linguagem, pela palavra⁶⁹, o aparecimento em seu sentido de ser.

Porém, a realização do real impõe a presença do coletivo humano além de sua condição ontológica de ser com os outros, e, portanto, a palavra deixa de ser o sentido do ser da aparência e torna-se comunicação. É o testemunho do outro: falo *com* ele e não *para* ele, pois o outro não é apenas receptor de mensagens, mas co-elaborador. Assim, pelo testemunho, todos consolidam o que foi desvelado e revelado. "À medida que as coisas, testemunhadas em comum, são os elementos de mediação entre os homens, elas estão instaurando o mundo, uma trama significativa comum" (CRITELLI, 2007, p. 89). E é justamente no momento do testemunho que a negação do desvelado e do revelado pode e é feita no nosso sentido habitual da verdade: a correspondência exata a conceitos, cujos critérios solidificam também a verdade em seu sentido de relevância pública: a opinião pública, o consenso. O processo de veracização do testemunho implica os jogos de poder e jogos de convencimento no qual os indivíduos tentam convencer uns aos outros sobre a verdade.

O momento final da realização do real é a sua autenticação, e aqui o homem retorna o sentido à sua solidão, pois a *consistência* do real não é tecida fora de cada indivíduo, "a autenticação da sua verdade é uma convicção sentida na solidão da alma, assim como o mel e o sal são gostos saboreados na solidão da língua" (CRITELLI, 2007, p. 99). E este é o momento mais agri-doce do real. Por um lado, Critelli afirma que isso destaca, novamente, o indivíduo, e o sentido de que o universal não existe por si só, mas sim quando vivenciado pelo indivíduo e, em último momento, a autenticação do real depende de como o indivíduo é afetado pelo real. Em relação às práticas cotidianas, Heidegger é, contudo, moderado em seu otimismo:

Sempre que o homem abre olhos e ouvidos e desprende o coração, sempre que se entrega a pensar sentidos e a empenhar-se por propósitos, sempre que se solta em figuras e obras ou se esmera em pedidos e agradecimentos, ele se vê inserido no

⁶⁸ CRITELLI, 2007.

⁶⁹ É necessário enfatizar que palavra, linguagem e fala, aqui, não significam "conceito", o constructo resultado de metodologias e esquemas lógicos, mas sim o sentido.

que já se lhe re-velou. O desvelamento já se deu, em sua propriedade, todas as vezes que o homem se sente chamado a acontecer em modos próprios de desvelamentos. (HEIDEGGER, 2012b, p. 22).

A principal crueldade do real não é ser algo externo que domina o homem à força, ao contrário, é ser algo que ele co-elaborou, muitas vezes com um poder menor no processo. Em suma, a imposição do real não apenas desvela o que já foi desvelado, mas torna-se a própria maneira posta de desvelar. E esta é a característica principal que Heidegger identifica na técnica moderna: ela põe o homem a caminho do desvelamento que sempre conduz o real à disponibilidade de tudo, inclusive do homem. Ainda assim, todo desvelamento traz consigo o sentido de uma temporalidade do homem. O ser do homem não é sendo de forma simplesmente estagnada, mas um vir-a-ser, um ser de projetos e possibilidades. O destino rege o homem em seu ser, mas não como uma fatalidade ou coação, mas como envio, uma remissão ao futuro. O desvelamento não se encerra no seu momento, mas tem seu sentido atribuído ao destino e, por não poder saber de antemão os rumos do vir-a-ser, o desvelamento é sempre um perigo.

Na técnica moderna, o destino do desvelamento não pode ser um projeto de vir-a-ser. Ao contrário, seu destino já está amarrado na disponibilidade sob a regência da causalidade e da eficiência. Na demarcação do destino de antemão, na previsão da disponibilidade, o desvelamento já não é mais um perigo, mas o perigo. Este perigo maior dá-se ao homem em duas frentes. Na primeira, o homem já se toma também por uma disponibilidade, assim como qualquer outra coisa que interesse à técnica moderna, sem sequer poder perceber de sua exploração. A segunda é que a composição – a força real que impele o homem à exploração – faz com que todos os seus desvelamentos, como vimos, sejam do tipo da disposição. Por isso o autor afirma que a técnica em-si não é perigosa, não há uma demonia interna, mas o perigo reside na impossibilidade de outras formas do desvelamento, pois a verdade é regida pela composição.

Heidegger conclui que há uma ambiguidade na essência da técnica moderna. A composição, sendo a maneira de desvelamento que o destina para a exploração, ou seja, sendo o próprio destino do desvelamento, é, portanto, a essência da técnica

moderna, sendo sua vigência, aquilo que dura. Contudo, Heidegger também defende que a essência da técnica não pode ser lida exclusivamente pela vigência da composição, pois a técnica moderna, apesar de todo o distanciamento imposto, surgiu antes na técnica, no próprio sentido da *techné*, que perdura pelo sentido do homem: “o homem se acha apropriado pela apropriação da verdade” (HEIDEGGER, 2012b, p. 34). Se a técnica como o produzir da *techné*, assim como seu modo de saber, não perdura, ela pelo menos também é na técnica moderna. Retomando que a arte era também *techné*, Heidegger deixa uma possibilidade de clareira:

Ninguém poderá saber se está reservada à arte a suprema possibilidade de sua essência no meio do perigo extremo. Mas todos nós poderemos nos espantar. Com o quê? Com a outra possibilidade, a possibilidade de se instalar por toda parte a fúria da técnica até que, um belo dia, no meio de tanta técnica, a essência da técnica venha vigorar na apropriação da verdade. (...). A arte nos proporciona um espaço assim. Mas somente se a consideração do sentido da arte não se fechar à constelação da verdade, que nós estamos a questionar. (HEIDEGGER, 2012b, p. 37).

A definição da técnica, até agora, não nos disse mais sobre a arte, e tampouco sobre sua relação com o poético. Contudo, neste momento, já temos condições de resumir a principal crítica heideggeriana à Estética: ela está para a arte assim como as ciências racionais e matemáticas estão para o resto do mundo, ou seja, elas reduzem a arte a uma disposição, e também a encerram na “constelação da verdade”. A Estética tornou-se o real concreto da arte, à força, sendo colocada em questão apenas pela própria arte. É uma crítica análoga à de Belting (2012) em relação à história da arte. Contudo, há uma segunda crítica heideggeriana, agora pertinente não apenas por trazê-la à tona, mas também para ser um ponto de partida sobre a essência da arte: “a distinção entre matéria e forma é, e na verdade nas mais diferentes variedades, *pura e simplesmente o esquema conceitual em todas as teorias da arte e da Estética*” (HEIDEGGER, 2010, §29, p. 63). O problema levantado por Heidegger é relativamente simples: nem este fato comprova que a distinção entre forma e matéria esteja suficientemente fundamentada, tampouco parece a Estética assumir que a relação entre forma e conteúdo não faz parte exclusivamente do âmbito da arte: “forma e conteúdo são os conceitos de tudo, nos quais tudo e cada coisa cabe” (Idem). Eis o nosso início em busca da essência da arte: não tanto o fato de forma e conteúdo

serem relativos a tudo e qualquer coisa, mas sim o fato de ser a arte também uma coisa.

Assim como na técnica, a coisa⁷⁰ é comumente substituída por uma finalidade, como em seu exemplo da jarra: um vaso com função de ser recipiente. Destrói-se o sentido primeiro, às vezes, justamente com a relação forma-conteúdo. Ainda assim, o que quer dizer que a jarra seja uma coisa? Há dois sentidos possíveis. Em um, surge a palavra “mera” junto à coisa, e a mera coisa é simplesmente a coisa e mais nada – mas normalmente ele surge em um sentido pejorativo, de irrelevância. Em outro, e é este que Heidegger retoma como a essência da coisa, o sentido de coisa é reunir e conjugar em uma união as diferenças. Nesta reunião e conjugação a coisa também é aquilo que primeiro nos aparece. Ainda que o *sentido* de todas as coisas dependa do homem que irá se relacionar com ela, há coisas que existem no mundo independente da ação humana, como uma pedra, montanhas, a areia. Mas há coisas que só existem porque o homem produz, sendo elas em duas possibilidades: os instrumentos e as obras.

A essência do ser-utensílio⁷¹ do instrumento é ter serventia: ser fabricado para algo, para sua utilidade e seu uso. Há, no utensílio, uma plenitude de seu ser na qual sua serventia repousa, que é a sua confiabilidade. Esta confiabilidade consiste em manter todas as coisas reunidas em si, de maneira constante, segundo o seu modo de abrangência. A disposição específica do utensílio é, antes, uma remissão do seu ser utilizável ao portador e usuário. O ser do utensílio é descoberto por ser remetido a e, portanto, ele é com e junto a algo, assim, a conjunção também lhe é ontológica.

Na obra está em obra o acontecer da verdade⁷², pois a obra faz acontecer uma abertura do ser. Pôr-se em obra significa trazer para o permanecer-em-obra a abertura do ser. Portanto, para Heidegger, a essência da arte seria o pôr-se em obra da verdade do sendo daquilo que a obra apresenta e da própria obra. Novamente, a verdade aqui é compreendida como *alethéia*: o desvelamento do ser. O filósofo ainda

⁷⁰ Além de Heidegger (2010), ver também 2012a (§15) e 2012b, especialmente “A coisa”, entre as páginas 143 e 164.

⁷¹ Ver também Heidegger, 2012a, (§17 e §18).

⁷² O que será apresentado neste parágrafo, Heidegger elabora a partir da análise do quadro “*Os sapatos da camponesa*” de Vincent van Gogh. Talvez, saber que a obra faz referência a um ente concreto e conhecido previamente pelo homem facilite a leitura das propostas heideggerianas. Contudo, por enquanto, isso nos impõe o problema da abstração da arte, ao qual retornaremos ainda neste capítulo.

se antecipa à leitura errada de que a arte como o pôr-se em obra da verdade signifique que é uma imitação do real. Na obra, “não se trata de uma reprodução de cada sendo singular existente. Muito pelo contrário, trata-se da reprodução da essência geral das coisas” (HEIDEGGER, 2010, §57, p. 89).

Faz parte do pôr-se em obra da verdade o conflito originário entre Terra e mundo. *A obra instala um mundo e elabora a Terra*. Terra é aquilo que *abriga* o desvelar de tudo. Mas o que se desvela, por outro lado, instala um mundo e o mantém em permanência. Mundo não é a reunião de todas as coisas existentes, e também não é apenas uma moldura imaginada em relação à soma do existente. *O mundo mundifica*, não sendo nunca objeto:

§91 – O mundo é a abertura manifestante das amplas vias das decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico. A Terra é o livre aparecer, a nada forçada, do que permanentemente se fecha e, dessa forma, do que abriga. Mundo e Terra são essencialmente diferentes um do outro e, contudo, nunca separados. O mundo fundamenta-se sobre a Terra e a Terra irrompe enquanto mundo. Ocorre que a relação entre Mundo e Terra de modo algum se esgota na unidade vazia dos opostos que nada têm a ver entre si. O mundo aspira, no seu repousar sobre a Terra, a fazê-la sobressair. Ele não tolera, como o que se abre, nenhum fechamento. Porém a Terra tende, como a que abriga, cada vez a abranger e a conservar em si o mundo.

(...)

§93 – No que a obra instala um mundo e elabora a Terra, é ela uma instigação desta disputa. Contudo, isto não acontece para que a obra, ao mesmo tempo, destrua e apazigüe a disputa num insípido pôr-se de acordo, mas, sim, para que a disputa permaneça uma disputa. A obra, instalando um mundo e elaborando a Terra, consome essa disputa. O ser-obra da obra consiste no disputar da disputa entre Mundo e Terra. Porque a disputa alcança a sua magnitude na simplicidade da intimidade, por isso, a unidade da obra acontece no disputar da disputa. O disputar da disputa consiste no agrupamento da mobilidade da obra, que permanentemente se supera a si mesma. Por isso, o repouso da obra que repousa em-si-mesma tem sua essência na interioridade da disputa. (HEIDEGGER, 2010, p. 122-123).

A mundificação pelo mundo instalado pela obra traz à abertura da obra a abertura do ser. A elaboração da Terra, assim, é apresentada pela própria ausência do sentido do material na arte: “em nenhum lugar da obra se faz presente como um material” (HEIDEGGER, §88, p. 119), a pedra não se desgasta, a cor vem a brilhar sem se desgastar exclusivamente como cor, as palavras do poeta não são como as faladas

e escritas corriqueiramente. Assim sendo, a disputa originária entre Terra e mundo não deve ser compreendida a partir do explícito coisal da obra, sua reunião de forma e conteúdo, ou ainda em seu aspecto material, mas a partir do *sentido*: a partir do jogo instaurado pelo pôr-se em verdade da obra em relação à verdade. A arte não é só desvelamento.

É impossível haver o puro desvelamento que nada oculta, aquilo que é desvelado já o faz ao ocultar outro sentido. Este é o jogo da disputa originária: o velar é a possibilidade de dissimular, e se não fosse ele possível, não poderíamos nos equivocar ou nos perder. O velamento pode ser um negar ou um dissimular, e o dissimular ocorre porque a essência da verdade é também a não-verdade: o denegar-se da verdade não é falha ou defeito, como se a verdade fosse puro desvelamento, ou ainda puro real. Também não significa dizer que a verdade é, no fundo, falsidade. Isto é próprio da verdade: ela é relacional e dialética. A essência da verdade é a própria disputa originária, e o ser se localiza no meio aberto no qual o ser vem se situar e do qual ele se retira para si mesmo.

Mas a obra é ainda algo realizado, *feito*. Analisando o que significa ser feito, Heidegger apresenta a arte como criação. Este termo, no campo da arte, possui seu próprio aspecto problemático, por a ele ser atribuído o sentido mítico, teológico, que faz do artista uma divindade, quem tira a obra do nada⁷³. Heidegger recusa essa possibilidade, e o seu sentido de criar retoma parte do sentido da *techné*, contudo, diminuindo o aspecto de um fazer manual ou artesanal, e enfatizando o aspecto da construção de um modo de saber: o deixar emergir a verdade em algo produzido, a verdade na obra “é o produzir de um tal sendo, que antes disso ainda não era e que depois nunca mais virá a ser” (HEIDEGGER, §135, p. 159). E, assim, Heidegger se encaminha para os últimos pontos de sua busca pela essência da obra de arte: compreendido o ser-criado da obra, resta agora o criar do artista e o lugar do público.

“O aparecer do ser-criado, a partir da obra, não significa que, na obra, deva notar-se que ela foi feita por um grande artista. O criado não deve servir para testemunhar a realização de um conhecedor e assim lhe dar um prestígio público”

⁷³ Ver Frayze-Pereira, 2005.

(HEIDEGGER, 2010, §143, p. 165). O que o artista faz é *poiesis*. *Poiesis* “não é nenhum inventar vago do não se sabe o quê nem nenhum pairar indefinido do mero representar e imaginar o irreal” (HEIDEGGER, 2010, §163, p. 185). A *poiesis* é o *projeto iluminante*, que lança à arte, no seu fazer artístico, a verdade em seu conflito originário.

Aqui surge mais uma importante limitação e imposição da Estética às artes. “Nas Belas-artes não é a arte que é bela, mas se chamam assim porque elas produzem o belo” (HEIDEGGER, 2010, §55, p. 87), mas destaca-se: “O pôr-em-obra da verdade faz irromper o extra-ordinário e revoga ao mesmo tempo o habitual o que assim se considera. A verdade que se inaugura na obra jamais é para ser comprovada e deduzida a partir do até então existente” (HEIDEGGER, 2010, §173, p. 191). Que a arte produza o belo não quer dizer que o objetivo de seu projeto iluminante seja exclusivamente a aparência e a forma. O belo é despertado pela clareira da verdade posta em obra, e não o *que* é posto em obra. O belo é consequência do desvelamento, e não uma causa apriorística e tampouco o próprio modo de ser do desvelamento. No fazer artístico, a proposta estética, ou seja, a aparência, é apenas um de seus aspectos. E tanto aparência quanto “proposta estética” aqui não devem ser compreendidas exclusivamente como a proposta formalista da obra, mas, antes, como a proposta de que elas serão percebidas, lançadas a um público. A Estética nasce na inversão deste sentido⁷⁴.

É ainda necessário enfatizar que na arte há um triplo processo de desvelamento: o do artista que desvela o extra-ordinário para aquilo que *irá criar* ou *está criando*, ou seja, daquilo que será posto em obra. O segundo é o próprio conflito entre Terra e mundo que a obra *criada* retém em si e faz mostrar por si. O terceiro é o re-desvelar por parte daquele que vê a obra – o seu público. Ser público é também *poiesis*: “o olhar sobre a essência do ser-criado da obra nos põe na posição de executar agora o passo a que almeja tudo o que foi dito até agora” (HEIDEGGER, 2010, §145, p. 169). O projeto poetizante não se consuma no vazio e no indeterminado. A verdade na

⁷⁴ Uma maior fundamentação para esta proposição sobre a beleza ser consequência e não essência da *poiesis* pode ser encontrada em Bachelard (2008) e aquilo que ele chama de “experiência poética” com suas repercussões e ressonâncias. Este tema também se encontra presente em nosso trabalho anterior (MARIN, 2011).

obra é projetada para os desvelantes vindouros. Assim, a obra se completa, ou seja, só mantém o seu sentido de pôr-se em obra da verdade, quando com um outro. Porém, este outro não implica uma presença física, mas essencial: “se realmente é uma obra, ela permanece sempre relacionada aos que a desvelam, mesmo quando e precisamente quando ela apenas espera por eles, e cuja entrada na sua verdade ela solicita e aguarda” (HEIDEGGER, 2010, §148, p. 171). O modo correto do desvelo da obra é somente co-cirado e pré-indicado pela obra, sendo de sua essência, portanto, a possibilidade de diferentes graus de saber e diferentes alcances e possibilidades de consistência e clareza no desvelo da obra.

Em uma leitura superficial, Heidegger parece ser mais simpático a encontrar na técnica certos resquícios e proximidades com a arte, dada a sua origem na *techné*, do que a traçar o caminho contrário, encontrar na arte os resquícios da técnica pelo mesmo motivo. Em sua análise da técnica, após citar o poeta Hölderlin em seus dizeres sobre onde há o perigo há também a sua possibilidade de salvação, o filósofo diz sobre uma constelação: “a questão da técnica é a questão da constelação em que acontece, em sua propriedade, em desvelamento e velamento, a vigência da verdade” (HEIDEGGER, 2012b, p. 35), e é esta constelação que mantém proximidade de outra constelação, aparentemente tão distante: a *techné*. Já em *A origem da obra de arte* pode ser lido: “por mais habitual e esclarecedora que possa ser a alusão à nomeação, cultivada pelos gregos, da obra artesanal e da arte com a mesma palavra *techné*, ela continua, contudo, equívoca e superficial” (HEIDEGGER, 2010, §125, p. 149), e conclui “o que no criar a obra tem o aspecto de uma fabricação manual é de outro tipo. Este fazer está determinado pela e em consonância com a essência do criar, e também permanece conservado nela” (HEIDEGGER, 2010, §127, p. 151). Em ambos os textos, a *techné* é apresentada como um modo de saber, mas em *A questão da técnica*, a relação da *techné* com o fazer é salientada, enquanto, no ensaio sobre arte, ela é diminuída.

A origem da obra de arte é datada na segunda metade da década de 1930, e a conferência *A questão da técnica* foi pronunciada em 1953 e publicada em 1954. Consideramos que a diferença de quase 20 anos entre um texto e outro apresenta um desenvolvimento maior sobre técnica, arte e *techné*. A apropriação de Heidegger por

Gadamer (2013, 2007), assim como outras conferências do próprio Heidegger (2012b) nos levam a crer nesta possibilidade. Destacamos aqui este problema não por ele não ser respondido no próprio *A origem da obra de arte*, mas para que se evite qualquer leitura deste texto heideggeriano que consiga encontrar nele uma proposta segregacionista entre “grandes artistas”, ou “gênios”, e os demais.

Quando enfatizamos a *techné* neste trabalho, assim como nos dizeres sobre “a arte é um fazer”, não é com o intuito de transformar qualquer fazer humano em arte ou em algo potencialmente artístico. Ao contrário, é por também enfatizar o sentido de um saber pela prática, ou seja, destacar o sentido da arte como um saber que exige o seu fazer em detrimento da tão difundida segregação de que é um fazer que exige o saber. Esta relação entre fazer e saber também não está alocada, em nossa leitura, no mero aperfeiçoamento dos modos de fazer, ou conhecimento estético ou teórico sobre arte, mas, antes, a lembrança de um saber que exige este voltar-se às coisas, à arte, aos possíveis projetos iluminantes, debruçando-se sobre eles independente do conhecimento tradicional que impõe limites e fronteiras ao real da arte. Entretanto, este tema só poderá ser finalizado no próximo capítulo, quando nos dedicarmos definitivamente ao que defendemos como o *fazer* da arte.

O problema posto anteriormente reflete e introduz outro mais complexo: não apresentamos, ainda, o que Heidegger define como arte. Também não foi apresentado o que nesta tese se compreende por arte. Em relação a Heidegger (2010), esta ausência ocorre por um motivo simples: não há tal definição, pois não é de seu interesse. Definições são conceitos, e conceitos são agressões a e encobrimentos da essência. E se não apresentamos até agora o que Heidegger apresenta como essência da *arte* é porque o filósofo não quebrou totalmente o laço de Moebius: a obra é arte, a arte está nas obras. Este aspecto circular sobre a arte em Heidegger, contudo, não apela para um pacto artificial de que filósofo e leitor tenham já um consenso sobre o que está sendo dito com *arte*. Ao contrário, em sua busca pela essência da arte, Heidegger destrói os sentidos mais corriqueiros a ela atribuídos, assim como o aspecto circular de seu pensamento é explicitado em todo o texto:

§4 - O que é a arte deve-se deixar depreender da obra. Somente podemos experienciar o que a obra é a partir da essência da arte. Qualquer um nota

facilmente que nos movemos em círculo. A opinião corrente exige que este círculo seja evitado, pois é uma violação da lógica. Pensa-se poder deduzir o que é a arte através de uma observação comparativa das obras de arte existentes. Mas como podemos estar certos de que para uma tal observação nós tenhamos como base efetivamente obras de arte, se nós ainda não sabemos o que é a arte? (...)

§5 - Assim precisamos percorrer efetiva e plenamente o círculo. Isto não é nem uma solução passageira nem uma deficiência. A posição vigorosa é trilhar este caminho e permanecer nele a festa do pensar, posto que pensar é um ofício. Não somente o passo principal da obra para a arte assim como o passo da arte para a obra é um círculo, mas cada passo isolado que tentamos dar circula neste círculo. (HEIDEGGER, 2010, p. 39).

Portanto, quando reconduz o seu texto à essência da arte, o que faz é retomar, ponto a ponto, o que está na essência da obra – com a exceção de um único acréscimo, que discutiremos nas próximas páginas. O jogo proposto se evidencia já no título de seu texto: *origem* como fonte, como o que faz surgir, da obra de arte é a arte e o artista. Contudo, o *originário* da obra de arte, a sua essência, é o que apresentamos anteriormente. Em seu principal desenvolvimento sobre a arte, Heidegger limita-se a apresentá-lo como reflexão sobre a origem da *obra* de arte. Aqui reside o verdadeiro pacto que ele estabelece com o leitor: apesar de toda a sua apresentação de *como* a arte é, o seu originário, não há o seu dizer sobre a *origem* da arte – e aqui não compreendemos a questão da origem pelo seu sentido histórico. No sentido de *fazer* surgir, a origem da arte é o artista, no seu papel de intermediário entre arte e obra. Contudo, isto não é suficiente. O leitor encontra-se diante de duas opções dadas pelo texto: destacando o sentido da *techné*, a origem da arte é a obra e o *fazer* que a faz. Mas há também a possibilidade de não se ater a este aspecto, e simplesmente concordar com a conclusão de Heidegger: “as reflexões precedentes dizem respeito ao enigma da arte, ao enigma que é a própria arte. Está longe a pretensão de *resolver* o enigma. Permanece a tarefa de *ver* o enigma.” (HEIDEGGER, 2010, §187, p. 201, grifo nosso). As duas possibilidades, todavia, não são excludentes. Sintetizando, ou a origem da arte é a obra, mesmo sendo a arte a origem da obra, ou a origem da arte não há. Ou, ainda, a origem da arte é a obra por não haver outra. O nosso posicionamento sobre a origem da arte será explicitado no próximo capítulo, mas, por enquanto, nos mantemos neste enigma.

O que esta tese compreende por arte não é senão *o coletivo absoluto de obras (de arte)*. *Absoluto* justamente por não poder definir a origem da arte e, sendo ela feita pelas obras, é necessário considerar absolutamente *todas* as obras, inclusive aquelas que ainda não existem, e estão no porvir. Esta nova tautologia, não feita por Heidegger, mas fundamentada também e largamente em sua filosofia, pode ser lida como uma mera retórica se extraída de seu contexto. Entretanto, o seu principal interesse é manter-se aberta para poder pensar a sua união com outra tautologia apresentada pelo trabalho, a dizer que a arte é uma *ideia* sucessivamente desenvolvida em obras. Assim, quando, a partir de agora, considerarmos a obra como o ser-artístico da obra, não se trata de uma redundância, mas de uma síntese. No capítulo seguinte, defenderemos que a origem da arte é o homem, não apenas mantendo o círculo entre arte – artista – arte, mas considerando a arte como a única possibilidade de a ação humana se materializar.

Também é necessário dar destaque ao fato de que considerar a arte como o coletivo absoluto de obras não é uma esquiva ou uma facilitação de leitura sobre a problemática da arte. Ao contrário, esta definição nos impõe alguns desafios. É necessário trazer algumas questões ônticas da arte contemporânea ou mesmo da arte moderna à luz da filosofia de Heidegger para investigar se o *originário* que ele apresenta é mesmo pertinente ou trata-se de uma leitura datada em um sentido e um momento histórico da arte. Além disso, o sentido de arte como coletivo de obras não soluciona e nos põe o risco de legitimar aquilo que criticamos na abertura deste trabalho: a definição de arte pela não-arte, mesmo em trabalhos que são apresentados como artísticos.

* * *

As considerações de Heidegger sobre a verdade posta em obra, assim como a sua busca pela essência da obra de arte e do utensílio fundamentaram-se no quadro *Os sapatos da camponesa*, de van Gogh. A verdade da obra em nada depende da

correta ou perfeita maneira do representar, ainda assim, dos três principais exemplos tomados por Heidegger, dois referem-se à relação entre arte e entes previamente conhecidos: além dos sapatos, há também o poema de C. F. Meyers, *A fonte romana*. É pertinente nos questionarmos, portanto, sobre a abstração nas artes plásticas. Todavia, evitamos agora traçar nossos próximos comentários contrapondo-os à questão da arte figurativa. Escoubas (2005) nos apresenta que esta dicotomia entre abstrata e figurativa perde seu sentido quando consideramos a questão do desvelamento: qualquer pintura, mesmo figurativa, é abstrata por ser um duplo desvelamento: ela põe-se a desvelar aos outros aquilo que fora anteriormente desvelado às intenções do artista. Resumindo, é abstrata porque a *alethéia* não busca ser *veritas*, não sendo a representação mais correta, tornando-se múltipla em excessivos contextos. Assim, não nos parece mais importante a questão da perfeita representação, mas sim o ponto de que Heidegger, mesmo superando tal questão, sustenta sua filosofia sobre a essência da obra e da arte a partir de obras *relacionais*, que se referem ou se relacionam com algo que existe. A questão agora é: a arte abstrata é relacional?

Em sua leitura sobre a obra de Paul Cézanne, Merleau-Ponty (2013) escreve: “a perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica” (p. 132). A pintura, para Merleau-Ponty, celebra os mistérios da nossa própria visibilidade, e não a imitação ou duplicação do visível. A estética torna-se pessoal, não em seu sentido de tradução pelo estilo, mas, antes, da própria relação corporal com a aparência sentida e a aparência proposta – a perspectiva vivida, que aborda a realidade sem separar dela a sensação, sendo assim o revelar da própria posição do homem no mundo.

Todavia, Nunes (1999) mostra que a abstração pode estar relacionada a outro extremo: “o artista abstrato só tem interesse pelo mundo movediço das formas que faz nascer, de modulações cromáticas”. O que queremos com este outro extremo é menos retomar a questão formalista, mas, antes, o desinteresse pelo humano. Nunes aponta este desinteresse também no esquecer-se de si do artista, cujos próprios sentimentos não são mais sua preocupação. Relacionando-se com a própria sensação perante o mundo ou com a decomposição da realidade em formas, a abstração na

arte não deixa de ser relacional. Ainda assim, intensifica-se aqui um processo de metalinguagem, e a obra refere-se também, e às vezes primordialmente, à própria arte ou a si mesma.

Traçando um caminho completamente diferente, Heidegger não refuta a possibilidade de a obra relacionar-se, acima de tudo, consigo mesma, e este é o terceiro exemplo presente em *A origem da obra de arte*: o templo grego. “Uma obra arquitetônica, um templo grego, não copia nada. Ele se ergue simplesmente aí em meio às rochas escarpadas do vale” (HEIDEGGER, 2010, §74, p. 101). Referir-se a si mesmo não é uma simplificação que separa a obra do resto do mundo. Ao contrário, o templo “recolhe, em torno de si, a unidade daquelas veredas referências, nas quais nascimento e morte, maldição e bênção, vitória e ignomínia, perseverança e queda, ganham para o ser humano a configuração de seu destino” (Idem).

O desinteresse humano que Nunes apresenta não se relaciona exclusivamente com o esquecer-se de si do artista, e aqui retomamos um assunto já apresentado no segundo capítulo. O público “comum”, em relação às artes visuais, está preso à lógica renascentista da perfeição da representação. A arte moderna seria destinada ao público dos próprios artistas, “mas, como esse público não existe, pois os artistas não são o que propriamente se chama público, (...), [há] o divórcio que se estabeleceu entre a obra de arte e os seus possíveis consumidores” (NUNES, 1999, p. 51). O que retomamos aqui é, antes, a relação do público em geral com a arte a partir da queixa de Bourdieu (2011) sobre a leitura paradoxal que exige a arte moderna ao implicar o domínio de um conjunto de códigos que ela pretende destruir.

No segundo capítulo, criticamos a hegemonia da aura e do *medium* criados pelo museu, que por sua vez torna-se um espaço isolado de manutenção do campo da arte institucionalizada. Esta crítica se faz presente tanto em Bourdieu (2011) quanto em Cauquelin (2005) e Belting (2012). Contudo, é necessário pôr em relevo que o processo de curadoria presente neste *medium* encontra-se no complexo papel de ser um intermediário entre obra e público. Assim, alguns contextos externos da obra-em-si, mas pertinentes a ela, são construídos por fragmentos textuais sobre a obra, o artista, contextos históricos, linguagens visuais. A explicação não se desenrola

exclusivamente em sua forma textual, mas na própria disposição das obras e, em mostras temáticas, na escolha dos artistas, fazendo surgir assim um diálogo interno. Contudo, o processo de mediação pode se tornar extremamente pessoal, fazendo da exposição algo conceitual, envolvendo também os valores e desejos do intermediário⁷⁵. O processo de curadoria também não tem o poder de desconstruir a rede da arte apresentada por Cauquelin (2005). Assim, dividida entre o acréscimo de fragmentos biográficos e contextuais e a linguagem própria do curador que possui seus interesses específicos com a mostra, agregando sentidos à obra que não lhe são originais, a atividade da curadoria, ainda que se disponha a ser um facilitador para o público, não atinge o ponto específico de Bourdieu, quem acha indispensável o conhecimento sobre o *habitus* do artista para a correta compreensão de sua obra.

Uma crítica próxima à de Bourdieu é feita por Danto (2010) através de suas considerações sobre a pintura *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Pieter Bruegel (1525-1559). O autor defende que “na vida cotidiana, em que a percepção está ligada à sobrevivência e se deixa guiar pela experiência, nosso campo visual se estrutura de tal modo a relegar a um segundo plano tudo que não se enquadra nos nossos esquemas mentais” (DANTO, 2010, p. 177) para justificar que as pernas de Ícaro, um detalhe em tela, quando percebidas, apresentam-se como uma surpresa. Contudo, diferentemente de Bourdieu, Danto é menos intransigente quanto às múltiplas possibilidades: a leitura narrativa sobre a queda de Ícaro, atendo-se à mitologia original e a própria intuição temporal da obra, na qual o personagem já está submerso, não difere essencialmente do poema *Musée des Beaux Arts*, de W. H. Auden (1907-1973), que vê na obra a representação do sofrimento humano. Enquanto uma leitura simplifica, a outra, ao contrário, acrescenta à obra original outros sentidos. As duas são, no entanto, interpretações: interpretar é propor uma teoria sobre o assunto de que a obra trata, e seu limite é o conhecimento.

E assim caminhamos a uma nova pergunta: qual era o papel do conhecimento no pôr-se em obra da verdade que Heidegger apresenta como essência da arte? Novamente, a questão é: a verdade aqui discutida é exclusiva ao conhecimento sobre arte? Se alguém parasse diante deste *Ícaro*, e ali ficasse por nenhum motivo que

⁷⁵ A este respeito, ver Froehlich, 2013.

pudesse compreender, mas apenas porque, dentre tantas outras, esta foi a única obra que lhe fizera parar para uma observação delongada, existe aqui uma verdade em seu processo de desvelamento, ainda que não exista rigorosamente uma interpretação? E se o visitante seguinte que parasse em *Ícaro* visse ali o sentido de um fracasso recente de suas próprias ambições? Trata-se de um mero subjetivismo alienado da obra ou agressor à mesma?

A cisão aqui provocada parece ter duas únicas alternativas em questão: por um lado, o manter-se em aberto da obra e a possibilidade de ser completada de uma maneira que, à primeira vista, pouco se relaciona com seu conteúdo, parece fazer da obra algo sem nenhum valor em si, e tanto faz se fosse *Ícaro* ou qualquer outra obra no lugar, o espectador completaria como bem entendesse. No outro extremo, o valor em si da obra é traduzido exclusivamente pela sua conceituação, sendo esta a teoria artística que lhe for atribuída como interpretação – o que restringiria o público da obra a um grupo pequeno, como se a obra pudesse dialogar exclusivamente com eles, e o restante participaria da conversa por insistência ou intromissão. A leitura que simplifique a filosofia heideggeriana no primeiro extremo é uma vulgarização.

Gadamer (2013), seguidor filosófico de Heidegger, nos lembra que “a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta” (p. 155), e continua “o ‘sujeito’ da experiência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem experimenta, mas a própria obra de arte” (Idem). É por isso que ele aproxima o sentido da arte ao jogo: o sujeito do jogo não é a subjetividade do jogador, é o próprio jogo. Ainda assim, nos entregamos ao jogo à nossa própria maneira. Experimentar a arte não é interpretá-la, mas é ter o acesso ao sentido da verdade que ela põe em obra.

Contudo, a ênfase no fato de que a arte é o sujeito de sua experiência que permanece é necessária em resposta à outra simplificação não raramente feita a partir da ou sobre a fenomenologia: o completar o sentido do ser-artístico da obra pelo seu público não significa, de maneira alguma, que a cada experiência da obra surja em seu lugar uma nova e única obra. Nesta leitura, “todo encontro com a obra tem a categoria e o direito de uma nova produção. Isso me parece um nihilismo

hermenêutico insustentável (...), transfere ao leitor e ao intérprete o poder pleno da criação absoluta” (GADAMER, 2013, p. 146). A empreitada de Gadamer, aqui, é contra essa leitura reducionista, mas também ao subjetivismo estético iniciado por Kant em sua questão do gosto. É necessário lembrar que Heidegger destrói fenomenologicamente a Estética que se propõe a uma ciência das artes, ou ainda a uma educação estética da sociedade – a *consciência estética* – mas não a relevância da experiência estética, pois este é o acesso, do público, à experiência da arte. A experiência estética também é posta em destaque por Gadamer:

O que nos importa, portanto, é ver a experiência da arte de tal modo que venha a ser entendida como experiência. A experiência da arte não deve ser falsificada como um fragmento em posse da formação estética, não tendo neutralizada assim sua pretensão própria. Veremos que nisso reside uma consequência hermenêutica de longo alcance, na medida em que todo encontro com a linguagem da arte é um encontro com um acontecimento inacabado, sendo ela mesma parte desse acontecimento. É isso que se deve erigir contra a consciência estética e sua naturalização da questão da verdade. (GADAMER, 2013, p. 151).

E aqui podemos apresentar, a partir desta questão da verdade, o único acréscimo que Heidegger (2010) faz em relação à essência da arte que não estava nas considerações sobre a essência da obra: a arte é histórica. Isso não significa que a obra não seja histórica, mas sua temporalidade é ainda mais complexa do que isso, abrangendo sua origem, sua temporalidade relacional com o observador e, a relação entre as duas anteriores e sua atemporalidade tanto como acontecimento inacabado quanto como sua possibilidade de sobreposições temporais, remetendo tanto ao passado quanto ao futuro. Dizer que a arte é histórica tampouco é um exercício de datá-la. A arte histórica, em Heidegger, tem o sentido do desabrochar de um povo em sua tarefa histórica através da arte:

Ela aconteceu no Ocidente, pela primeira vez, no mundo grego. O que futuramente se chamou ser foi posto em obra de forma paradigmática. O sendo assim inaugurado no todo foi então transformado no sendo no sentido do criado por Deus. Isto aconteceu na Idade Média. Este sendo foi de novo transformado no começo e no decorrer da Modernidade. O sendo tornou-se um objeto dominável e analisável por meio do cálculo. A cada vez eclodiu um mundo novo e essencial. A cada vez precisou ser disposta no próprio sendo a abertura do sendo através do estabelecimento da verdade na figura. A cada vez aconteceu o desvelamento do sendo. Tal desvelamento põe-se na obra e a arte consuma um tal por.

Sempre que a arte acontece, quer dizer, quando há um principiar, a história experimenta um impulso de embate. Então ela principia ou torna a principiar. (HEIDEGGER, 2010, § 177 e 178, p. 196-197).

Assim, a verdade posta em obra é também a verdade sobre a sua própria existência para cada um que a experimenta. Não se trata de um mero subjetivismo, mas da própria condição essencial da arte e do homem. Contudo, trazer a questão histórica da arte também em seus aspectos ônticos nos exige outro aprofundamento no tema.

Ainda que tenhamos superado a questão da abstração da arte visual e a verdade posta em obra, é inquestionável o fato que Heidegger elabora todas as suas considerações sobre a arte sustentando-se na diferenciação destas com os instrumentos. *Os sapatos da camponesa*, de van Gogh, relacionava-se com sapatos; mas o que questionamos agora não é mais a relação em obra, ainda que tenha sido através deste quadro que Heidegger elabora todas as suas considerações sobre o ser-utensílio dos instrumentos. Consideremos, agora, a própria diferenciação entre o ser-remetido a uma aplicabilidade e, portanto, ser com-junto a algo. Retomamos este assunto para por um problema específico à Heidegger: a *Fonte* de Duchamp e os *ready-made*.

Se questionássemos se aquele urinol deixou de ser utensílio, a resposta inicialmente parece um tanto óbvia mesmo em seus aspectos corriqueiros: centralizado em um museu, não se pode esperar mais de sua confiabilidade a sua disposição para as necessidades corporais do visitante e, portanto, ele *não é mais* um utensílio. Poderíamos dizer aqui sobre uma destruição fenomenológica do urinol por parte de Duchamp: justamente a confiabilidade daquele utensílio, que o desgasta em seu uso, foi suspensa e o artista pôde voltar-se à coisa mesma, destruir o que lhe era corriqueiro e reconstruí-lo. Mas isso não responde a verdadeira pergunta que colocamos, também buscada exaustivamente por Danto: que o urinol tenha deixado de ser utensílio – e isso já dizemos com certa limitação, pois mesmo em obra ele não deixou de ser um urinol – não faz dele arte. O que faz, então? O humor de Danto já traz parte da resposta:

O que levaria Duchamp à loucura ou ao assassinato, creio eu, seria o espetáculo de estetas extasiados diante das superfícies brilhantes do objeto que ele levaria pessoalmente ao espaço da exposição e comentando: "Parece tanto com Kilimanjaro! Eu diria a radiância imaculada da eternidade! É de uma sublimidade ártica!" (DANTO, 2010, p. 150).

Se há pouco defendemos que a verdade posta em obra pelo jogo da arte só se completa no outro, não parece correto compartilhar do sarcasmo de Danto. Mas a pertinência de sua crítica nos desculpa por esta aparente falha momentânea. O ponto, para Danto, é que a *Fonte* não poderia ser compreendida exclusivamente pela estética, ainda que, a partir desta obra, ele possa afirmar que o homem possui duas ordens de reação estética diferentes, uma relacionada às artes e outra aos objetos. O autor também levanta as interpretações sobre a obra de Duchamp não ser o urinol, mas o gesto de expô-lo. Aqui, cabe-nos defender que há algo que une em obra o objeto e o gesto: a ação.

É neste sentido que segue Paz (2007), justamente ao expor o problema com os *ready-made*. Diz o autor que “esse gesto dissolve a noção de obra” (p. 23), mas esta frase, considerando a obra de Duchamp, tem dois sentidos. Por um lado, o aspecto não-artístico da obra dissolve o que se estabilizou na compreensão sobre as obras e a arte. Ao mesmo tempo, compreender a obra exclusivamente pelo gesto dissolve a relevância posterior ao gesto do urinol posto em museu e o seu ser-artístico. O gesto se encerra no exato momento que o urinol está à vista. A ação continua, ela não se iniciou no envio do urinol à exposição, ela não está contida exclusivamente no objeto de porcelana, e ela não se encerra, mantém-se como ação entre os outros; no mais, a ação está a juntar o gesto e o objeto. Isso pode ser sintetizado por uma pequena fala de Duchamp⁷⁶ presente em Paz: “Tinha que eleger um objeto sem que esse me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interesse absolutamente” (p. 29).

A escolha de Duchamp revela o que estava em jogo na ação e os riscos de reduzir sua obra ao mero objeto ou ao mero gesto. Aqui também reside a dificuldade em definir seu trabalho como uma anti-arte. A anti-arte deve ser entendida no sentido

⁷⁶ Paz não fornece as referências de onde ele extraiu este comentário.

de uma contravenção, de uma quebra narrativa sobre a arte, e não no sentido de um não-fazer artístico: quando Duchamp deu a entender que ele não havia realizado nada além da escolha e do gesto, a relevância de seu fazer-artístico não desaparece, mas se evidencia. Contudo, defender que a totalidade da ação é a obra em seu ser-artístico ainda não nos permite explicar como, corriqueiramente, um urinol é arte, tampouco o que nos parece ser fundamental a esta ação. Vejamos o manifesto *O ato criador*, que Duchamp apresentou na *Convenção de Federação Americana de Artes* em 1957, décadas depois de sua *Fonte*, reproduzido aqui integralmente:

Consideremos dois importantes fatores, os dois pólos da criação artística: de um lado o artista, do outro, o público que mais tarde se transforma na posteridade. Aparentemente, o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira. Ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada. T. S. Eliot escreve em seu ensaio sobre Tradition and Individual Talents: "Quanto mais perfeito o artista, mais completamente separados estarão nele o homem que sofre e a mente que cria; e mais perfeitamente a mente assimilará e expressará as paixões que são o seu material". Milhões de artistas criam; somente alguns poucos milhares são discutidos ou aceitos pelo público e muito menos ainda são os consagrados pela posteridade. Em última análise, o artista pode proclamar de todos os telhados que é um gênio; terá de esperar pelo veredicto do público para que a sua declaração assuma um valor social e para que, finalmente, a posteridade o inclua entre as figuras primordiais da História da Arte.

Sei que esta afirmação não contará com a aprovação de muitos artistas que recusam este papel mediúnico e que insistem na validade da sua conscientização em relação à arte criadora - contudo, a História da Arte tem persistentemente decidido sobre as virtudes de uma obra de arte, através de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista. Se o artista, como ser humano, repleto das melhores intenções para consigo mesmo e para com o mundo inteiro, não desempenha papel algum no julgamento do próprio trabalho, como poderá ser descrito o fenômeno que conduz o público a reagir criticamente à obra de arte? Em outras palavras, como se processa esta reação? Este fenômeno é comparável a uma transferência do artista para o público, sob a forma de uma osmose estética, processada através da matéria inerte, tais como a tinta, o piano, o mármore. Antes de prosseguir, gostaria de esclarecer o que entendo pela palavra "arte" - sem, certamente, tentar uma definição.

O que quero dizer é que a arte pode ser ruim, boa ou indiferente, mas, seja qual for o adjetivo empregado, devemos chamá-la de arte, e arte ruim, ainda assim, é arte, da mesma forma que a emoção ruim é ainda emoção. Por conseguinte, quando eu me referir ao "coeficiente artístico", deverá ficar entendido que não me refiro

somente à grande arte, mas que estou tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz a arte em estado bruto - à l' état brut - ruim, boa ou indiferente. No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o "coeficiente artístico" pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente. A fim de evitar um mal-entendido, devemos lembrar que este "coeficiente artístico" é uma expressão pessoal da arte à l' état brut, ainda num estado bruto que precisa ser "refinado" pelo público como o açúcar puro extraído do melado; o Índice deste coeficiente não tem influência alguma sobre tal veredicto. O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, um transubstanciado real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética. Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos.⁷⁷ (DUCHAMP, 2013, p. 71-74, grifo nosso).

Se a arte vinha se realizando em um movimento constante de divórcio com o público, é inegável que Duchamp pretendia a reconciliação. Contudo, nosso interesse nesse texto não é exclusivamente baseado neste reencontro, dado que ele só é possível após uma consideração extremamente relevante sobre o divórcio: Duchamp localiza a arte amarrada na ordem do jogo de poder do *discurso legitimado*, e percebe ser este o seu principal limitador, pois, neste momento, a arte se separa de sua relação originária com a linguagem.

Dizer que a arte está atrelada à ordem do discurso legitimado, não é a mesma coisa que dizer sobre sua linguagem – como apresentamos com Heidegger (2010), e tampouco dizer exclusivamente sobre sua institucionalização, por esta não decorrer exclusivamente do discurso, mas também pelo discurso; e, mesmo a partir do

⁷⁷ Pode ser encontrado em Andriolo (2010) o histórico do conceito de *art brut* ao qual Duchamp faz diversas referências. *Art brut* é um contraponto à arte cultural, e o termo surgiu em meados da década de 1940, através do pintor Jean Dubuffet, quando este se referia à arte feita por pacientes psiquiátricos internados – sem nenhuma influência acadêmica da arte cultural. O foco, principal, é no homem comum que faz arte.

institucionalizado, poder ser reformulado ou mantido por aqueles que estão de fora do próprio processo. O discurso, tampouco, é o que apresentamos como interpretação, pois ele pode ocorrer sem se referir a obra alguma. Ainda assim, o discurso é o único substrato em comum a unir a maior parte⁷⁸ dos autores – filósofos, críticos ou historiadores – citados até agora, assim como esta própria tese. Lembrando, sobre o discurso: “o olho será destinado a ver e somente ver, o ouvido a ouvir e somente ouvir. O discurso terá por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais do que diz” (FOUCAULT, 1999, p. 59).

O discurso legitimado é o jogar com a palavra de tal forma que nele não seja permitido o mistério, mas sim exclusivamente a forma da verdade, da exatidão, da propriedade ou do valor expressivo. Este discurso é limitado pelo conjunto de enunciados e unidades possibilitados – autorizados – sobre determinada coisa, sendo sempre um conjunto finito. Os pontos fundamentais de Foucault (2010, 2008, 1999) são que tal conjunto é aparentemente natural, imediato e universal; porém, ao contrário, ele é instituído pelas relações de poder e, além disso, o discurso congela o seu objeto em sua própria ordem de enunciados, através da discriminação e da repressão⁷⁹. Em suma, é o discurso que fundamenta o saber, e não o contrário.

Onde desejamos “que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, (...) e de onde as verdades se elevassem, uma a uma” (FOUCAULT, 2010, p. 7), encontramos como resposta a produção controlada, organizada e redistribuída do discurso legitimado a conjurar seus poderes e dominar seu acontecimento. Isto também ocorre nas artes, e o conflito é óbvio, basta ver as palavras citadas neste parágrafo e o que foi dito sobre a verdade do ser-artístico da obra. Se o problema de amarrar a arte à ordem do discurso legitimado fosse exclusivamente a imposição e a estagnação de uma verdade, ele seria contornável, pois contra isso a arte põe-se a batalhar: ver, por exemplo, a apresentação de Andriolo (2010) sobre a interferência da crítica artística e de contextos históricos na percepção,

⁷⁸ Devemos excluir desta conclusão Platão e Aristóteles, pois na Antiguidade Clássica a linguagem era compreendida e utilizada de outra maneira que não nos cabe aprofundar aqui, mas cuja explicação pode ser encontrada em Foucault (1999).

⁷⁹ Ver, em Foucault (2008), o exemplo do discurso da psicopatologia: ele não está fundado na existência da “loucura”, mas no seu próprio congelamento da loucura em seus termos, que são diferentes da loucura para a vida cotidiana, a jurisprudência, na religião e etc.

e a resistência apresentada pela arte incomum⁸⁰, sobre a qual conclui: “no jogo social que define as categorias da percepção das obras de arte, ao lado de formas dominantes de perceber, organizam-se outras cuja duração dependerá de uma série de fatores interiores e exteriores ao campo artístico” (p. 107). Assim, mais do que a própria amarra da arte em verdades supostamente irremovíveis, a principal perversidade do discurso sobre arte é apresentada por Bourdieu (2011): os bens simbólicos são também uma forma de distinção e segregação social.

Ainda que localizemos com Bourdieu (2011) e Cauquelin (2005) a origem dessa segregação social no próprio movimento dos artistas românticos que intensificaram sua exclusão em resposta ao início da mesma, não é correto supor que a arte, por si só, a manteve. Neste trabalho, por exemplo, já vimos a *arte pop*, a conferência de Duchamp e a arte que é nosso tema principal, a arte urbana, buscarem a quebra desta segregação. Ainda assim, desde a virada do século XIX para o século XX, estar no campo do discurso legitimado da arte é sinal de distinção, e esta distinção, para quem deseja possuí-la, precisa ser mantida. A manutenção não ocorre exclusivamente, dentro do público, entre aqueles que se tomam por entendedores explicitarem a falta de conhecimento dos demais. Ela ocorre, também, na própria manutenção da distância entre arte e vida, designando as artes que tentaram romper a distância como algo que simplesmente não é arte. Assim, o *graffiti* não era arte – e ainda hoje, como vimos, há quem defenda que não seja –; os artistas de rua não são arte, a arte popular não é grande arte – é folclore, artesanato, indústria cultural, ingênuo. Nesta lista, Belting (2012) se incomoda porque a arte tecnológica também não é arte para muitos. Ainda que a história da arte e a Estética tenham cooperado para consolidar o quadro referencial daquilo que seja arte, elas não são as únicas a necessitarem de uma transformação deste quadro para que não se perca completamente do sentido da arte.

⁸⁰ O autor discute a recepção da crítica especializada sobre uma mostra de arte incomum realizada em São Paulo em 1981, por Walter Zanini. Influenciada pela *art brut*, a proposta da mostra era buscar obras realizadas a partir das visões próprias dos artistas sem nenhum vínculo acadêmico ou aprendizagem artística formal. Grande parte da repercussão crítica dedicou-se a estabelecer os limites de uma arte psicopatológica ou ingênuo da arte, sobre o que o autor conclui: “Tanto a categoria de “arte ingênuo” como a de “arte psicopatológica” se constituíram a partir de dois olhares distintos, ambos fundados numa competência exterior aos processos próprios da criação plástica das pessoas de classes populares” (ANDRIOLO, 2010, p. 107).

Duchamp percebeu isto e evidencia ao dizer que arte boa, arte ruim ou arte indiferente, arte é arte. No jogo dos discursos, a sua defesa é que o discurso deva nascer e ser mantido na relação entre artista e seu público, sendo esta a única legitimação possível, pois é entre estes que a poética ocorre no por-se em obra da verdade. Extraída da questão do gosto, cujo histórico já apresentamos, o bom ou ruim, em relação ao ser-artístico da obra, diz respeito a uma relação pessoal entre ela e aquele que com ela se perde. É justamente este caráter histórico do discurso – e do gosto – que necessita ser colocado entre parênteses.

E este é também um dos motivos do destaque que demos à *techné* neste capítulo. Já mostramos onde ela se encerrou no fazer artístico, e mesmo a mudança de posição que Heidegger apresenta ao relacioná-la com a arte. Enfatizamos que ela é, antes, um modo de saber, mas também a sua relação de saber por fazer e fazer por saber. Como simplificou Gadamer (2007), “o *logos* da justificação de motivos para tudo que considera como verdadeiro” (p. 40). Se considerarmos que, na arte, o fazer não é apenas a produção ou a criação, mas o fazer saber também se dá no outro lado do diálogo, o público, responsável pela co-criação, o conhecimento obtido por dar-se às artes e mantê-las em obra, independentemente do discurso legitimado, é também *techné*.

Por outro lado, concordamos com Danto (2010) e sua conclusão que, em definitivo, responde por que o urinol é arte quando virou *Fonte*: a arte, em si, é retórica. E aqui, podemos incluir nesta conclusão que ela é retórica mesmo diante do jogo dos discursos. E é justamente por isso que aqueles que respeitam que a arte é retórica veem-se limitados a tantas tautologias quando tentam explicá-la.

Ainda assim, considerar que a arte é retórica nos impõe a necessidade de resolver um ponto esquecido em nossa apresentação, quando mostramos a reclamação de Cauquelin (2005): absolutamente tudo virou artístico? Quando escreveu que “é necessário criar alguma coisa artística, portanto é preciso encomendar alguma coisa artística aos artistas, uma vez que são os artistas que produzem arte” (p. 163), a autora se referia às encomendas feitas pelo poder público, aos artistas, para seus próprios interesses políticos. A crítica feita aqui é específica à

questão de que “artístico” tornou-se uma qualidade qualquer, ainda que lisonjeira, mas que não mais é a essência da obra ou da arte.

Podemos responder à questão sobre se simplesmente tudo virou ou pode virar artístico a partir de um outro ponto: a retórica da arte não é apenas discursiva, a sua linguagem cria o invólucro desta retórica com o *medium*, tal qual ressaltou Belting (2012). Se nos perdemos diante das tantas possibilidades do discurso, mesmo estes discursos que soam abusivos ao apresentar meros engenhos tecnológicos como arte, a arte nos responde com aquilo que Belting aponta como uma mediação da própria arte entre si e o outro, sendo o seu *medium* uma das ferramentas de sua retórica. Assim, finalizando, não é absolutamente tudo que é artístico, mas a arte pode sim surgir onde não se espera. Belting (2012) usa isso como argumento contra a suposição de que a arte morrerá – onde quer que surja uma nova tecnologia, um novo *modo* de fazer, cedo ou tarde este novo modo é ressignificado e transformado pela arte.

Heidegger, em seus escritos mais tardios sobre técnica e arte (2012b), também vê esta aproximação não como a manutenção da arte, que não é extinguível, mas como uma esperança contra a técnica. Ainda assim, o que será artístico é a arte, a obra, uma nova verdade posta em movimento a partir de uma destruição da superfície tecnológica em sua finalidade, e não a mera técnica. E, assim, começamos a dar abertura para trazer a arte urbana de volta ao tema: compreendemos a técnica a partir do imaginário de maquinários e ferramentas, atualizados em tecnologia. Contudo, Heidegger já nos mostrava a composição como o modo geral imposto ao ser do homem. Portanto, parece-nos legítimo supor também a destruição, ou ao menos a ressignificação ou o questionamento sob a superfície banalizada, pois corriqueira, do modo de ser do homem em seu cotidiano.

* * *

Estar com a obra é um diálogo pessoal, é o pôr em obra da verdade novamente do que está posto em obra. Entretanto, após o que apresentamos sobre os discursos legitimados, o diálogo também faz sentido em seu aspecto mais físico ou prático – especialmente quando falamos sobre a arte urbana e a arte de rua. Não significa buscar no discurso do artista o único sentido eloquente de sua obra, mas é sim respeitá-lo como o início do diálogo. Dissemos que mais um motivo para considerar os artistas de rua seria apresentado no final deste capítulo, e, agora, este motivo já é um tanto redundante: esta é a retórica deles. Se a retórica fosse descontextualizada de qualquer sentido, uma vez que o *medium* da arte urbana está em processo de desenvolvimento, se ela simplesmente parecesse uma trapaça, não conseguiria se manter em seu próprio campo. O que defendemos aqui é que estes artistas são poucas vezes ouvidos, e o diálogo concreto é previamente encerrado pela exclusão.

Também em um de nossos trabalhos anteriores⁸¹, conversamos com um artista que havia desistido de seus trabalhos autorais, e passou a se dedicar a abstrações. Seus motivos eram claros e práticos: abstrações vendem mais, pois servem de decoração. Seu descaso parecia tanto que ele, com certo cinismo, disse que sequer assinava suas obras mais, pois isto limitava a posição da mesma e gerava reclamação de seus possíveis compradores – e, sem assinatura nenhuma, o quadro poderia ser pendurado como bem entendessem. Este artista era uma exceção entre os outros, quem não elaborava discurso algum sobre sua própria obra como arte e, portanto, talvez seja o exemplo mais material e aparentemente vulgar que conseguimos encontrar. A sua crítica sobre seu próprio trabalho era evidente e, portanto, ali não havia obra alguma sendo proposta. Se citamos este artista não é para fazer dele um exemplar da arte de rua e mostrar porque ela deva ser desvalorizada. Ao contrário: neste exemplo, é necessária a falta de atenção para que não se perceba que algo muito concreto está sendo dito sobre o local da arte na nossa vida cotidiana. E saber este algo concreto do discurso, assim como saber sobre as telas deste artista e o que nelas se distancia ou se aproxima da arte – assim como qualquer outro artista com os quais cruzamos ou não, só é possível quando nos aproximamos verdadeiramente,

⁸¹ MARIN ET. AL., 2011.

caso contrário, a fruição meramente contemplativa e desatenta é trapaceira e ilusória por si, culpa que não deve recair exclusivamente sobre algum artista.

Assim, não faz parte de nossos objetivos uma defesa sobre as qualidades da arte urbana. Não estamos propondo uma análise estética formalista, ou inserindo-os em uma rede, pois não são estes os caminhos que nos levam a saber sobre a aproximação entre arte e vida. Ainda assim, há algo específico na arte urbana que propomos ler neste trabalho. A arte urbana está inserida no cotidiano da cidade, e o espaço urbano se transmuta entre obra e uma anti-moldura. As molduras, como nos lembra Danto (2010) sobre o valor exagerado que a mimese recebeu na filosofia da arte, servem também para impor limite à perfeita representação: estão ali a nos certificar que aquilo é só arte, e, mesmo na representação mais mimeticamente perfeita, aquela coisa artística não substitui ou traz à vida um real. A moldura urbana, ao contrário, nos lembra que a arte, a obra, é inicialmente uma quebra do real imediato, ou, se assim nos couber na nossa relação com a obra, um novo real pela quebra do anterior. E o real urbano, por outro lado, é construído em práticas coletivas.

Para desenvolver este tema, assim como para localizar o que compreendemos pelo *fazer* da arte, cabe aqui retomar algo que, para os objetivos deste capítulo, estava encerrado, mas que é, na realidade, nosso principal tema: ao dizer que a obra *instala* um mundo e *elabora* a Terra, Heidegger apresentava o que do ser-artístico da obra se distancia dos demais utensílios, mas também nos dava abertura para refletir sobre o que do ser-artístico da obra se aproxima do ser do homem⁸².

⁸² Aqui nos referimos ao *Dasein* heideggeriano. O filósofo refuta a imediata tradução do *Dasein* por "homem", porque com *Dasein* ele especifica a condição existencial do ente homem, fazendo com que a tradução do termo surta algumas dificuldades. Nesta tese, o *Dasein* será apresentado como "ser do homem". Para adotarmos tal tradução, a partir de agora, algumas breves explicações são necessárias. O ser do homem se refere à ontologia do homem. Heidegger (2012a) enfatiza a distinção para diferenciar a analítica do *Dasein* da antropologia, a qual fornece a leitura sobre os modos de ser do homem sem avaliar a questão propriamente do ser, e da psicologia, por, muitas vezes, propor um caminho biologizante (ver §9 e §10), e, de maneira mais fundamental, do sujeito cartesiano. Também entra nesta questão a sua proposição acerca da verdade, que mostra a fronteira encarada pela fenomenologia tanto do realismo quanto do idealismo (§44). Muitas vezes, opta-se pelo termo ser-aí, sua tradução mais literal que já apresenta a condição ontológica de uma presença no mundo (expansível para o ser-no-mundo-com-os-outros). As notas de tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro em *A origem da obra de arte* (HEIDEGGER, 2010) mostram as limitações da tradução do ser-aí, e optam pelo termo Entre-ser, que sintetiza a condição de abertura, velamento e desvelamento do ser do homem. O Entre-ser tem a proposta de apresentar a liminaridade do homem, o estar lançado a projetos de realização do que é e também do que se deixa de ser. Interessa-nos esta

4. O ser-artístico do homem

A fotografia escolhida para abrir este trabalho é, à sua forma, o nosso primeiro corpo textual, e ocupa este lugar não apenas pela função de representação ou ilustração. O interesse não era fazer dela um exemplo imagético do assunto que tomaria as próximas páginas. Por outro lado, ela é capaz de sintetizar todos os temas tratados por esta tese. Ali, o conflito entre arte urbana e vandalismo, pichação e *graffiti*, imagem e *medium* estão postos em figura. Sua apresentação, no entanto, coube a este terceiro capítulo. Para compreender o motivo, é necessário explicar onde e como aquela fotografia foi realizada, e o que ela enquadra e exclui ao enquadrar⁸³.

Eu fotografava uma marcha feminista que ocorria no centro de São Paulo, em Maio de 2013, quando, em um momento qualquer, vi um homem razoavelmente jovem, segurando uma lata de *spray*, se aproximar, com uma criança, de um tablado de madeira que se fazia como portão de uma construção. Ao perceber o estêncil na mão do mais novo, fiz uma breve pausa em relação ao restante da manifestação para ver o que seria feito por *aqueles* dois. Perto deles havia uma terceira pessoa, uma mulher segurando duas mochilas que, quando me viu, tentou questionar-me com sua expressão facial sobre o que eu fazia; e eu, também à distância e em silêncio, tentava demonstrar que admirava a ação e que, naquela posição da fotografia, eles não seriam

construção do Entre-ser justamente por ela pôr em relevo o acontecer poético-apropriante do homem, e, ainda, manter a abertura, no termo, para o sentido de ser-com (*Mitsein*), ou seja, sendo uma tradução que une os sentidos de *Dasein* e *Mitsein*, nos parecendo, assim, a melhor tradução. Entretanto, as condições existenciais do ser do homem estão em choque com sua cotidianidade, o seu modo-de-ser na cultura em suas delimitações ônticas. Neste choque, a cotidianidade afasta o *Dasein* de sua própria experiência, mas também as condições ontológicas ao homem, em determinadas situações, desconstroem as imposições ônticas – e esta relação é um dos principais temas de fundo desta tese. Sendo assim, deliberamos pela tradução de “ser do homem” quando quisermos apresentar o que lhe é ontológico e, nestes momentos, as palavras sobre ontologia e condição existencial estarão complementando o sentido. Aqui, é intencional o destaque de que o que é ontológico ao homem é *do* homem. Não é o seu *modo* de ser, mas retoma o sentido de seu ser difuso em modos e, portanto, não se refere a uma mera abstração e, tampouco, a algo do qual o homem tenha se perdido em absoluto. Esta pequena decisão autoral não visa interferir ou modificar a construção heideggeriana acerca do *Dasein*, mas facilitar o diálogo com as construções filosóficas de Hannah Arendt, Jean-Paul Sartre e Emmanuel Lévinas, que serão apresentados no próximo capítulo. Entretanto, quando citarmos algum trecho heideggeriano que porventura apareça a palavra *Dasein*, a manteremos sem nenhuma observação ou tradução posterior.

⁸³ Ver Sontag (2003) sobre as possibilidades de construção fotográfica. A autora defende que mesmo a fotografia documental é um testemunho histórico impuro, como qualquer testemunho, por também ela poder ser construída, montada e recortada: um enfoque criado.

identificados. Ela então sorriu. Segundos depois de terminarem o desenho, inesperadamente, o portão começou a se abrir. O rapaz e a criança correram para a mulher, se misturaram à manifestação e seguiram. Eu, já compartilhando da suposta contravenção à propriedade privada – expressão de conteúdo duvidoso se aplicada a um mero tablado que se fazia portão – também me afastei da cena. Quando, mais tarde, analisava as fotografias que havia feito, esta foi a que mais me chamou a atenção, mesmo com sua menor relação com o tema principal da marcha. Distante da cena, eu achava particularmente curioso e tocante ver *um pai ensinando o seu filho a arte urbana, e como eles faziam disso uma atividade em família naquela manifestação contra o sexismo*.

* * *

Walter Benjamin elege o desconhecido como um dos signos máximos da multidão, que se desenvolvia a partir do advento das metrópoles – no caso, a Paris que encerrava o século XIX. Tanto em suas *Passagens* quanto em sua leitura sobre a obra de Poe, Baudelaire e sobre a ascensão dos romances policiais⁸⁴, Benjamin via o espaço urbano como palco para o anonimato das massas e do homem, quem não possui informação sobre os outros que atravessam seu caminho. O desconhecido traz o homem em seu invólucro de mistério e anonimato, enquanto a cidade o presentifica no cotidiano de cada um, e faz de cada alguém um desconhecido ao outro. O espaço urbano torna-se o contraponto ao lar, pois a casa transforma-se em uma compensação ao desaparecimento da vida privada, e dos vestígios do homem, na cidade grande.

Ainda assim, a abstração social intensificada nas grandes cidades é uma construção que não se relaciona exclusivamente ao crescimento numérico de sua população. Para Arendt (2010), o declínio da vida pública se iniciou com o advento da

⁸⁴ Benjamin, 2009 e 1989.

vida social. Cabia ao lar aquilo que da existência humana não fosse digno de se tornar público: o próprio *labor*, ou seja, as atividades das quais depende o homem para manter-se vivo, o consumo e a divisão hierárquica entre familiares e entre estes com seus escravos – que retirava a igualdade dentre os homens e, portanto, as suas liberdades. Assim, o privado significava não algo particular, mas uma privação: um limite imposto ao que pode e merece ser público.

Exclusivamente ao domínio público pertencia a liberdade de agir entre os outros; contudo, este domínio mantinha-se incapaz de abrigar o irrelevante ou fútil da vida individual, sendo isto destinado aos assuntos domésticos. O mundo público era, em suma, político, sendo que o sentido de política em Arendt deve ser compreendido como liberdade das ações do homem em coletividade: o homem é livre enquanto age, sua possibilidade de trazer ao mundo algo que ainda não existia. A política é, portanto, o próprio desenvolver do público em coletividade, na pluralidade de ações, e não um sistema de hierarquias de poder, tampouco uma gestão administrativa da sociedade.

Ainda que, historicamente, a transformação da coletividade tenha se iniciado no período feudal, quando, com a ascensão do cristianismo, o caráter apolítico, não-público, da comunidade definiu-se na formação de um “corpo” único, onde seus membros deveriam se relacionar fraternalmente, a política tal qual conhecemos hoje é um fenômeno moderno, relacionada diretamente ao detrimento do público ante o social. Esta transformação da coletividade em sociedade não decorre do grande aumento da população mundial, mas é definitivamente observada a partir da tentativa de sua homogeneização.

Transformada em número, a sociedade passou a ser compreendida a partir de determinados comportamentos naturalizados como normais ou corretos (da maioria), e que, através de regras, busca padronizar seus membros. A ação espontânea cedeu ante o discurso moderno e fictício da igualdade, que impõe um conformismo às regras sociais, fazendo com que a política se transforme no governo da maioria. Agora, o privado é ressignificado como o oposto da esfera social, ou seja, o abrigo da esfera íntima, um refúgio. O discurso da harmonia de interesses não se sustenta quando

analisado a partir dos inúmeros conflitos sociais, assim como tampouco as estatísticas comportamentais são capazes de garantir a homogeneidade da existência humana.

Se buscarmos uma atualização à questão da coletividade e sua administração para os dias atuais, encontramos em Appadurai (2009) caminhos semelhantes ao de Arendt, com uma complementação: a multidão de desconhecidos governada pela suposição de interesses iguais da maioria não homogeneiza a massa social, mas, ao contrário, cria a cisão artificial entre maioria e minoria. O pequeno número, derivado de minorias culturais ou econômicas, que o autor denomina “minorias substantivas”, por serem permanentes, só é possível onde estatísticas e censos dominam o ideal de governo da maioria, sendo esta o ideal de uma nação unitária ou “pura”. Ainda assim, o pequeno número impõe maior dificuldade de domínio quando não pode ser agrupado em uma identidade social ou cultural: as “minorias de procedimento”, situacionais, unidas por um interesse em comum. A cisão interna de uma maioria criada de maneira abstrata provoca, em seus subgrupos, a sensação de uma coletividade menor comandada por forças externas e incompreensíveis. Os pequenos números levantam o fantasma da conspiração, da célula, do traidor e dissidente, interessado apenas em “interesses especiais” que se opõem aos interesses gerais. Assim está o homem cindido em sua pluralidade ontológica, fenômeno que resulta, como busca de proteção, em um fechamento em si-mesmo:

O indivíduo moderno e seus intermináveis conflitos, sua incapacidade tanto de sentir-se à vontade na sociedade, quanto de viver completamente fora dela, seus estados de espírito em constante mutação e o radical subjetivismo de sua vida emocional nasceram dessa rebelião do coração. (ARENDT, 2010, p. 47)

* * *

Diz Heidegger sobre a verdade:

Um modo essencial como a verdade se dis-põe nesse sendo aberto graças a ela mesma é o pôr-se-em-obra da verdade. Um outro modo como a verdade vigora é a ação que funda um Estado. Ainda um outro modo como a verdade vem para o brilhar é a proximidade do que simplesmente não é um sendo, mas o mais sendo

do sendo. Ainda um outro modo como a verdade se fundamenta é o sacrifício essencial. Ainda um outro modo como a verdade se torna verdade é o questionar do pensador que, como o pensar do Ser, nomeia no seu ser digno de questionamento. Em oposição a isso, a ciência não é nenhum acontecer originário da verdade, mas sempre ampliação de um âmbito de verdade já aberto e, de certo, através do compreender e fundamentar do que se mostra na sua esfera como correto possível e necessário. Quando e na medida em que uma ciência vai mais além do correto, para uma verdade, isto é, para o descobrimento essencial do sendo como tal, então ela é filosofia. (HEIDEGGER, 2010, §133, p. 157).

A verdade não é o puro desvelamento do ser, mas, diante do ser, sua verdade é aquilo que se põe em desvelamento, aquilo que se mostra, e aquilo ocultado ao se mostrar. Ainda assim, já no trecho anterior, são apresentadas as formas de verdade que se distanciam deste “puro” mostrar-se do ser: o mais sendo do sendo, que não é exatamente sua essência, mas como ele mais se mostra, em sua mais concreta possibilidade de ser; o sacrifício essencial, que suplanta o ser em nomeações e conceitos que pouco se debruçam sobre o próprio ser – crítica heideggeriana constante à ciência, como visto ao fim do parágrafo – ou, por fim, um questionar e nomear do pensador, que retorna ao aparecer do ser da coisa.

Ontologicamente, o ser do homem é ser com os outros, plural mesmo em sua solidão: sem os outros não há indivíduo. Somos, portanto, pluralidade. A partir desta pluralidade questionamo-nos sobre outrem, os outros, o nosso próprio ser em coletivo e o ser de si mesmo. A esta posição fronteira do ser do homem de ser com os outros sem ser o outro, e a esta construção de si com o outro, denominamos alteridade.

Critelli⁸⁵ apresenta brevemente a questão da loucura quando disserta sobre a veracização no processo contínuo de realização do real. Seu ponto é a hegemonia da relevância pública durante este processo: antes de a tradição metafísica ter se alicerçado sob a relevância da Razão, o louco era visto como um homem tomado pelo divino, respeitado mensageiro dos deuses; enquanto, hoje, é visto como um anormal, um doente. Essa alteração demonstra não apenas o peso da relevância pública no processo de veracização, mas, além disso, também como a mesma é histórica. “A história humana é este movimento circular e interminável da *realização*, no qual nada mais garante a relevância pública daquilo que aparece, senão o inesgotável e

⁸⁵ CRITELLI, 2007.

imprevisível *jogo do poder* que os homens jogam entre si” (CRITELLI, 2007, p. 111). Este jogo de poder é um jogo de convencimento dos outros da veracidade daquilo que tiram do ocultamento: o real é tanto produto quanto fundamento do movimento de realização, e a História, seu trânsito.

Ainda assim, aquilo que se torna real também precisa manter-se real; esta manutenção implica a permanência ininterrupta do movimento de realização. Portanto, a realização não depende exclusivamente da presença da coisa, mas também do olhar e do lugar iluminado e iluminante onde ela possa se mostrar. Sem nunca ser a mera coisa, mas um fenômeno em realização, o real necessita de sua duração para não se desrealizar: a objetivação do real. Em nossa leitura, partindo da fenomenologia, a objetividade, ao contrário da metafísica, não coincide como a concretude apriorística da coisa, mas sim com uma objetividade existencial: uma resistência, um *locus* onde o ente não poderia voltar para o ocultamento. Nos conceitos, isso se dá através de sua formulação, registro e comunicação, enquanto na objetividade existencial se faz necessária a solidez e a durabilidade daquilo que existe e que se mostra a nós com sua própria resistência. Portanto, a objetividade é algo pertencente às coisas, mas jamais ao homem. Necessitada de uma *mesmidade* para poder existir, a objetividade encontra no homem a impossibilidade graças à sua ontológica liberdade e à ontológica inospitalidade do mundo: o homem é um projeto de si, ele é da maneira mais possível de ser do seu ser.

A inexistência de uma mesmidade do homem traz uma questão à qual nos dedicaremos neste capítulo, para também compreender o que seja a arte: quem é o outro e como nos relacionamos com ele? Ao ser um constante projeto de si, ou o mais sendo do seu próprio ser, o homem é também um estranho para si mesmo, o desvelamento e o ocultamento de si não são apenas diante, para e com o outro, mas diante, para e consigo mesmo. O ser do homem sabe que é aparência ao outro, quando se mostra ou quando esta aparência é simplesmente dada, sem escolha. Os projetos de si implicam escolhas, fracassos e dúvidas além de suas realizações. Do outro, sem que se saiba muito, sabe-se, irrefutavelmente, que é um lançar-se para a morte, para sua finitude, e para os projetos de suas mais patentes possibilidades de ser. Ainda assim, essa complexidade do ser do homem, tanto do si quanto do outro,

ainda que revele sua incapacidade de ser mesma e imutável, não garante tal força perante sua massificação.

Ser histórico é compartilhar de uma trama comum, mas é também ontológico ao homem o seu risco de queda absoluta nesta trama, em um mundo impessoal, impróprio. Contudo, deparamo-nos, cotidianamente, com inúmeras situações e relações sobre as quais tecemos o nosso próprio sentido sem contarmos com a presença do outro em seu testemunho e veracização. Mesmo com essa impossibilidade, sentimos em nós a autenticação deste sentido. Na técnica, a composição torna-se o próprio modo de desvelamento que nada desvela de outra coisa, se não o mesmo, sendo a substituta imediata do testemunho e veracização: não se duvida de seu poder, mas sim adaptamos nossos sentidos mais íntimos a ela. Em nossa coletividade, o impessoal ocupa, de maneira análoga, o papel da técnica. Na experiência da alteridade do outro, dividimo-nos entre o não saber do outro além daquilo que sabemos sobre nós mesmos em relação à nossa existência; o construir com os outros o conhecimento sobre os outros a partir do compartilhamento de experiências em nossa coexistência; e, por fim, a incapacidade de saber do outro além daquilo que já sabemos impropriamente a partir de sua abstração. Em suma, vivemos a alteridade através das ficções que nos são possíveis de serem construídas, a ficção do outro, e sabemo-nos ficção dos outros.

O outro, em sua realidade, não presentifica exclusivamente a imposição dos pactos sociais comuns. Há, primordialmente, a existência de um outro ser e o sentido de um compartilhamento da própria condição de existir e seus modos, ou seja, as diferenças entre si e o outro. A fronteira entre si e o outro alguém, assim como entre si e o coletivo, para o si-mesmo, possui um fator em comum, como destaca Augé (1999): o tratamento do outro se apresenta como uma maneira indireta ou negativa de pensar o mesmo e o idêntico. Culturalmente, uma maneira que nos leva a considerar a etnia, a cultura em comum, a suposição de uma linhagem pura; individualmente, o si-mesmo. A alteridade em seu sentido mais plural estabelece relações e possibilidades de comunhão: relação com uma faixa etária, clã, gênero, nação – tornando-se assim pertencas sucessivas, proximidade e distanciamento.

A alteridade coletiva, quando vista de forma a romper a barreira da mera identificação (pertencimento e não pertencimento) sem, contudo, ignorar as tensões na fronteira entre o mesmo e o outro, questiona não apenas o distanciamento entre o igual e o diferente, mas, além disso, as próprias semelhanças reconhecidas pelo compartilhar da identidade. Há a artificialidade, pois tanto categorias descritivas (católicos, operários e imigrantes, por exemplo) quanto categorias extensivas (como sexo, geração, nacionalidade) são submetidas a ideais – feminilidade, virilidade, juventude – norteados pelo poder da mídia, dos interesses políticos e econômicos que são transformados no próprio campo de vida das pessoas, trazendo efeitos no corpo, no ambiente e nas relações. A dúvida sobre a proximidade do mesmo e a distância do outro, e as ferramentas existentes para a criação artificial não dizem mais respeito às relações interculturais, mas são íntimas a um mesmo corpo cultural.

Tendo a pluralidade do homem – tanto em seu sentido ontológico quanto ôntico – como um dos principais alicerces de sua filosofia, Arendt (2000a) também questiona as limitações da identidade ao apresentar como o homem se relaciona com sua própria impossibilidade de ser sempre o mesmo. Arendt propõe que se o homem é capaz de sentir-se tanto em harmonia quanto em desarmonia consigo mesmo, a sua unidade é inexistente devido a motivos complexos ainda que ignorados: cada um aparece aos outros como sendo um – eu – e ainda que eu não apareça para si mesmo, se compreendo como um, e já neste momento, sendo *um* para si, a unidade é questionável. A diferença, assim, não provém exclusivamente do outro, ainda que esta diferença do outro *também* exista e também faça parte do ser – ser algo, e não outro –, mas cada ser é ser consigo, nesta dualidade do um, em uma situação fundamental da existência: o pensar.

O pensar não existe apesar da existência objetiva do mundo, ao contrário, depende dela porque invariavelmente depende daquilo sobre o que se pensa. Contudo, o pensar é também afastamento, requer a interrupção do fazer para um retorno a si, o diálogo consigo. O *um*, a unidade do homem, é exigido quando o pensar é interrompido, é o *um* o percebido e chamado pelo outro, é o *um* que se mostra lidando com as coisas, tendo atividade, fazendo. Quando aquele que pensa é “chamado de volta ao mundo das aparências, no qual ele é sempre Um, é como se os

dois em que o processo do pensar tinha dividido chocassem de novo um contra o outro” (ARENDT, 2000a, p. 203).

Desta forma, a mesmidade do homem, que dissemos anteriormente inexistente, apresenta existencialmente uma possibilidade em relação à dualidade do ser. Não há a possibilidade de um homem ser o mesmo, fixo, e tampouco de ser este fixo para o outro, mas o máximo que atingimos de uma mesmidade é a tentativa de uma consistência consigo mesmo. Arendt a traduz também como o tornar-se seu próprio adversário a quem retornamos sozinhos e prestamos conta: essa dualidade do homem faz com que a diferença e a alteridade sejam as verdadeiras condições para a existência do homem. É com essa dualidade e sua busca por consistência consigo que existimos com os outros, que relacionamo-nos com nossos fazeres e vontades. Assim, Arendt defenderá que o alto valor dado à busca pela identidade, em seus aspectos modernos, é fútil e só faz sentido se o homem nunca puder estar a sós e nunca tentar pensar.

Considerando a ontologia do ser-com-outros de Heidegger, é necessário lembrar que o outro é também um aí e um com, e esta é nossa *primeira* experiência do outro: não da imediata diferença, mas da imediata semelhança existencial. Porém, há a constante preocupação em diferenciar-se do outro, “ou porque se trata de uma diferença relativamente a eles ainda por igualar, ou porque o *Dasein* os sobrepuja e assim os submete” (HEIDEGGER, 2012a, §27, p. 363), fazendo com que o ser do homem tenha também um aspecto de distanciamento. Para compreender os motivos deste distanciamento, outras considerações sobre o ser do homem precisam ser apresentadas.

Das possibilidades de ser do ser do homem, há aquela que lhe é mais própria e insuperável: a de não poder mais ser, ou seja, a morte. A morte é a iminência inegável, o ser do homem é ser para o final. Este ser para o final é o limite máximo das outras possibilidades de ser, é o sentido ao qual ruma o cada vez sendo e, portanto, é aquilo que permeia a construção de ser si-mesmo. Ainda que seja a possibilidade mais própria e insuperável, a morte é ainda possibilidade. Às possibilidades de seu ser, o ser do homem se empenha, mas a morte lhe impõe o desafio de que este empenho para a

morte não signifique sua realização efetiva, mas também não implique sua negação, ou seja, o empenho em evitá-la. O ser do homem se empenha pela morte adiantando-se a ela. Adiantar-se à morte põe o ser do homem em sua possibilidade mais extrema e assim ele se abre ao seu entendimento pleno de existir. O adiantar-se à morte é nossa possibilidade de entender o extremo poder-ser. Isso faz com que a maneira de abertura do ser do homem seja a angústia, e seu modo de ser mais próprio seja a preocupação.

Adiantar-se à morte como compreensão extrema do poder-ser nos coloca em abertura do poder-ser e do projeto de si. Sendo o seu ser um projetar-se, e a morte o limite final do mesmo, o homem não se antecipa exclusivamente à sua morte, mas adianta-se também a si mesmo, em busca de ser propriamente. “No ser-adiantado-em-relação-a-si como ser para o poder-ser mais-próprio reside a condição-da-possibilidade ontológico-existenciária do *ser livre para* as possibilidades existenciárias próprias” (HEIDEGGER, 2012a, §43, p. 539). Neste sentido de um projeto de si, o ser do homem pré-ocupa-se de seu vir-a-ser e suas possibilidades, fazendo com que seu ser *seja* (contrapondo-se ao *tenha*) cuidado. Se o ser do homem é o cuidar de si, e se o homem reconhece dos outros o compartilhar da condição ontológica do existir, é compreensível que nos relacionemos com os outros a partir deste preocupar-se-com cada outro.

O preocupar-se com o outro como cuidado é a forma própria do ser do homem de se relacionar com os outros. Contudo, ela não é a única possibilidade. Em seus modos positivos, a preocupação com o outro se divide entre duas possibilidades extremas. De um lado, a substitutiva-dominadora, que busca substituir a própria preocupação do outro, incumbindo-se pelo outro daquilo que ele deve se ocupar, o tornando desobrigado do encargo de preocupar-se de si. Na outra possibilidade, a antecipativa-libertatória, que não substitui o outro e o pressupõe em seu poder-ser, restituindo-lhe a preocupação, estando com este outro e o ajudando a se tornar livre para seu preocupar-se de si. Contudo, há também os modos negativos de preocupar-se com o outro. “Ser um para o outro, ser um contra o outro, prescindir um do outro, passar um ao lado do outro, não se importar em nada com o outro são modos

possíveis da preocupação-com” (HEIDEGGER, 2012a, §26, p. 351). Trata-se dos modos da indiferença e da deficiência.

Empenhar-se junto com o outro em uma causa comum é, para Heidegger, do ser do homem que propriamente se apodera cada vez mais de si, e que, também por isso, mantém o outro em sua liberdade para ser si mesmo, ainda que em uma causa comum. Contudo, este empenhar-se com o outro é uma exceção em nosso cotidiano. Se a indiferença e a deficiência nos apresentam os modos negativos da preocupação com, a distância e a reserva nos apresentam os modos negativos de ser-com: o a-gente. Os modos deficientes ou indiferentes de ser-com os outros, impedem o essencial conhecimento mútuo: é necessário aprender a conhecer o outro, mas este mesmo aprender tem sua possibilidade diluída na impropriedade.

A partir do distanciamento do outro, o ser do homem encontra-se, cotidianamente, na sujeição. Os outros se dispõem do ser de cada homem, porém, neste sentido, os outros são indeterminados. Este indeterminado, este quem, não se refere a uma ou outra pessoa, tampouco ao nós – de certa forma pessoalizado – mas ao neutro a-gente. Cada outro é visto como este indeterminado, e nos diluímos nesta impropriedade, fazendo com que o ser do homem se perca nos modos de ser do impessoal: o caráter existencial do ser de ser a partir de uma *mediania* “daquilo que vai indo, do que é considerado válido ou não, daquilo que a-gente concede ou nega êxito. Essa mediania na prefiguração do que se pode ou é permitido ousar vigia toda exceção que possa sobrevir” (HEIDEGGER, 2012a, §27, p. 365), ou seja, é o *nivelamento* de todas as possibilidades-de-ser: ele antecipa todo o julgar e decidir, e a ele nos entregamos. É do a-gente que o ser cotidiano Assim, o si-mesmo do ser do homem, na ontologia heideggeriana, encontra duas vertentes: quando o homem se apropria de seu ser, o si-mesmo é a distinção entre si-mesmo próprio do a-gente; mas quando seus modos de ser são impróprios e diluídos no a-gente, o si-mesmo cotidiano é a ilusão do a-gente-ela-mesma, disperso.

Quando se refere ao cotidiano, Heidegger está traçando a diferença entre as práticas ônticas (manifestações concretas e práticas) das condições ontológicas (essenciais, fundantes do ser do homem). No entanto, há também a imediata

associação do cotidiano com a impropriedade, a impessoalidade do a-gente, e então a palavra designa também o modo da realização de si de maneira imprópria – por isso a analogia, no capítulo anterior, entre o impessoal e a técnica. O ser do homem em sua abertura é fundado no entender-se, ou seja, encontrar-se. Contudo, este entender deve ser primariamente como um poder-ser – algo limitado pela impessoalidade do a-gente, à qual o ser do homem decai e nela está perdido. Assim, o entendimento do outro é limitado pela impessoalidade, enquanto o entendimento de si é o próprio conflito com a mesma. A impessoalidade conduzida e nutrida pelo a-gente traz consigo o aspecto da tranqüilidade, a ilusão de que tudo está em sua melhor ordem, mas é a sua limitação de poder-ser: este se fecha e é posto de lado. Este pôr de lado a própria abertura é também uma fuga do ser do homem de suas possibilidades de ser – ele foge diante de si.

Assim retornamos ao início desta breve exposição sobre alteridade a partir de Heidegger: a busca por diferenciar-se do outro. Como mostramos, ela se dá por uma diferença ainda por igualar ou porque o outro é sobrepujado e submetido. Nesta segunda possibilidade, o outro é compreendido apenas no sujeito neutro do a-gente, e qualquer outro pode representá-lo e lembrar-nos de nossa sujeição a ele, e a nossa possibilidade de sobrepujá-lo. Na indicação de uma diferença ainda por igualar, é possível lermos uma relação com o outro que não seja exclusivamente pelo modo da impessoalidade, e que nos permita um entendimento do outro. Este entendimento já reside no ser do homem, porque ele é essencialmente ser-com. Quando não perdido no impessoal, o conhecer mutuamente se funda no originário ser-com entendedor, mas requer o aprender a conhecer. Este conhecer não significa empatia, pois esta estaria próxima ao modo deficiente de preocupação: ela se sobrepõe ao outro.

O que apresentamos anteriormente a partir da ontologia do homem construída por Heidegger em *Ser e Tempo*, junto com o que também discutimos sobre a verdade e o real nos seriam suficientes para a explanação do outro como ficção não fosse um notável porém: Heidegger limitou as suas considerações à pura ontologia do homem. Apesar de transitar por algumas questões ônticas, o impessoal, ressalta ele, diz sobre uma condição fundante do homem, e não sobre uma crítica de sua efetiva existência ôntica em coletivo. Ainda que algumas interpretações desta parte de sua

filosofia identifiquem em sua construção uma crítica à cultura de seu tempo⁸⁶, há aqui o espaço para a crítica de que Heidegger, em sua pura ontologia, não dedicou especial atenção para a relação efetiva com o outro: esta crítica é o ponto de partida para Jean-Paul Sartre⁸⁷ e Emmanuel Lévinas⁸⁸ em suas considerações sobre a alteridade, ainda que seus caminhos posteriores sejam significativamente distintos.

Com Sartre, nos interessa retomar, especialmente no plano das relações com o outro, o sentido que ele atribui ao ser quando afirma que “a existência precede a essência” (SARTRE, 2010, p. 23). Nesta conferência, que antecede em dois anos à publicação de *O Ser e o Nada*, Sartre ainda encontra em sua proposta um parentesco maior com o pensamento heideggeriano – proximidade que ambos viriam a recusar posteriormente. A alteração não foi sutil, uma vez que em Heidegger vemos que “a “essência” do *Dasein* reside em sua existência” (HEIDEGGER, 2012a, §9, p. 139, grifo nosso).

Esta alteração permitiu a Sartre inverter uma característica fundamental da coletividade heideggeriana: enquanto em Heidegger o ser do homem estava ontologicamente entregue à impessoalidade na qual decaiu, sendo um ser diluído no

⁸⁶ Uma exposição de algumas interpretações sobre a relação do cotidiano impessoal heideggeriano e as críticas sobre cultura pode ser encontrada em Marin, 2011.

⁸⁷ A crítica sartriana é, na realidade, uma soma das duas que apresentamos: Sartre tanto considera a ontologia heideggeriana insuficiente (e, em partes, impossibilitadora) para a compreensão da relação entre o ser e o outro como também apresenta dúvidas sobre os próprios limites da ontologia de Heidegger: “É porque a *transcendência* heideggeriana é um conceito de má-fé: almeja, sem dúvida, superar o idealismo, e o consegue na medida em que este nos apresenta uma subjetividade em repouso em si mesma e contemplando suas próprias imagens. Mas o idealismo assim superado não passa de uma forma bastarda de idealismo (...). Heidegger não escapa do idealismo: sua fuga para fora de si, como estrutura *a priori* de seu ser, isola-o de modo tão inegável quanto a reflexão kantiana sobre as condições *a priori* de nossa experiência.” (SARTRE, 1997, p. 322-323). A nós, para os objetivos deste trabalho, interessa a crítica sobre Heidegger, em sua ontologia, deixar obscura a compreensão da efetiva relação entre o ser e o outro, assim como, de certa forma, isolar o ser do outro, mesmo em sua proposta do ser-com, na questão do impessoal. Sobre o limite da ontologia como idealismo não nos aprofundaremos, mas é válido ressaltar que o tema é comentado pelo próprio Heidegger em *Ser e Tempo*, quando são apresentadas as fronteiras que sua ontologia possui tanto com o idealismo quanto com o realismo, assim como a sua relação com a filosofia kantiana (ver Heidegger 2012a, especialmente §43). Por fim, para que não haja uma má compreensão por parte daqueles que não conhecem a filosofia sartriana, a má-fé que surge como acusação a Heidegger não tem seu sentido comum de um ato doloso, mas sim um erro ou incoerência ao qual se recorre e se aceita errar para minimizar a angústia diante da liberdade: um “não se responsabilizar”.

⁸⁸ “Mas logo a filosofia da existência se apaga diante da ontologia. Este fato de estar embarcado, este acontecimento no qual me encontro engajado, ligado que estou com o que devia ser meu objeto por vínculos que não se reduzem a pensamentos, esta existência interpreta-se como compreensão. Em consequência, o caráter transitivo do verbo conhecer fica ligado ao verbo existir” (LÉVINAS, 2005, p. 24).

a-gente, em Sartre a relação com o Outro é ativa. Existindo e constituindo o seu ser a partir da sua existência, o homem, em suas práticas cotidianas, carrega toda a humanidade nas costas não por estar diluído no discurso do impessoal, mas, ao contrário, por conter a resposta à humanidade em suas escolhas mais próprias: o homem escolhe aquilo que lhe é o bom, e, com isso, entrega ao mundo e propõe o que é o bom através da liberdade de suas ações e escolhas. Por explicitar que em todo ato e escolha humanos há a liberdade, e por também mostrar que nas piores ações humanas houve ainda uma escolha, mesmo nas atitudes negativas com relação a si, o existencialismo foi acusado de ser demasiadamente pessimista⁸⁹. Por apresentar em relevo a liberdade do homem mesmo em suas condições de submissão social, acusaram-no de burguês e alienado⁹⁰.

Com esta crítica existencialista à ontologia heideggeriana, trazemos de volta a relevância da vida cotidiana em suas práticas e na construção de si para a possibilidade de um entendimento do outro. Contudo, a questão do *si*, para o homem, torna-se mais complexa do que o próprio o ser: a condição de ser do homem derivada de sua existência é ser para-si.

O homem é o único ser aberto ao ser da consciência, pois a consciência é a dimensão transfenomenal do sujeito, é a sua plenitude de existência. O homem é o único ser capaz de interrogar – e esta interrogação é o início da separação entre o ser em-si e o ser para-si. O que é apresentado como em-si só é possível exclusivamente a um existente fenomênico, o ser do fenômeno, radicalmente distinto do ser da consciência. Este ser em-si não é nem passividade nem atividade, ele é o absoluto ser o que é: ele não está em relação a si, ele é si. Ser em-si significa que ele não é porque é possível ou necessário, mas “O ser é. O ser é em si. O ser é o que é” (SARTRE, 1997, p. 40). Contudo, o homem é capaz de interrogar sobre o fenômeno e seu ser, e esta interrogação abre duas possibilidades objetivas e contraditórias: a afirmação e a negação. Ao interrogar sobre o ser, ou sobre suas maneiras de ser, há a abertura tanto à resposta “o ser é” quanto a “o ser não é”, e ainda “o ser é porque não é outra coisa”. Surge o não-ser, e este não-ser é chamado de Nada, trazido ao mundo pelo homem.

⁸⁹ SARTRE, 2010. Aqui também podem ser encontradas as respostas a tais acusações.

⁹⁰ Ver também Marin, 2011.

O não-ser não é o contrário do ser, mas sim seu contraditório. Ainda assim, quando o não-ser surge a partir do ser fenomênico, este não deixou de ser em-si, porque o homem, ao questionar sobre este ser em-si, rumo ao seu sentido e não ao ser que é seu fundamento.

Exceto, claro, quando o Nada surge a partir do seu próprio ser homem: aqui se inaugura o abismo entre o ser em-si e o para-si. Antecedendo a existência à essência, o ser do homem é, em último caso, o ser de seus sentidos. O Nada é trazido ao mundo pelo homem em sua liberdade de questionar, mas ao questionar seu próprio ser, ele inaugura a impossibilidade de ser em-si, ou seja, a impossibilidade de ser absolutamente o que é, independente do que não é, independente do possível e independente do necessário. O ser da consciência, enquanto consciência, existe à distância de si porque é uma presença a si, trazendo em si mesmo o seu próprio Nada: a impossibilidade de coincidir consigo mesmo. Assim, “o Para-si é o Em-si que se perde como Em-si para fundamentar-se como consciência” (SARTRE, 1997, p. 131): o homem não é mais o que é. Esta transcendência pelo Nada, sempre em direção ao Para-si, todavia, mantém o Em-si presente no âmago da consciência, como aquilo que ela se determina a não ser – o vínculo original não é perdido. Esta falta fundante do Para-si é o Possível. O Possível não é uma simples representação psíquica da subjetividade, mas ele é a própria condição humana de ser arremessado para fora de si, na direção de um sentido que está fora de seu alcance, ou seja, o possível é consubstancial ao para-si. E é o para-si do homem quem se relaciona com o outro – lembrando que esta é uma relação fundamentalmente de ser a ser.

A *existência* do outro é um fato contingente e irreduzível, nós o encontramos, não o constituímos. Portanto, a existência do outro não pode nunca ser uma probabilidade, pois as probabilidades só dizem respeito aos objetos: só há probabilidade se uma confirmação ou uma invalidação for possível, algo que não se aplica à existência do outro si. Contudo, a minha primeira experiência do outro é dele como objeto: surge aqui a questão do Olhar, que fundamentará toda a relação do para-si com o outro.

Quando vejo alguém, a primeira apreensão que faço deste alguém é como objeto. O simples olhar este alguém, ou seja, ver um outro em meu mundo, traz consigo a desintegração deste meu universo. O outro impõe a sua relação com este universo que compartilhamos, e assim as coisas rumam em sua direção: ele traça a sua própria distância e sua própria relação com as coisas do meu mundo, e esta relação é, para mim, completamente inacessível. “Assim, de súbito, apareceu um objeto que me roubou o mundo. Tudo está em seu lugar, tudo existe sempre para mim, mas tudo é atravessado por uma fuga invisível e fixa rumo a um objeto novo” (SARTRE, 1997, p. 330). Este outro é ainda objeto, e só o deixará de ser quando sou visto por ele. O olhar do outro inicia o conflito. Entretanto, perceber este olhar não é apreender um objeto-olhar, mas saber ser visto. O Olhar é o intermediário que remete de mim a mim mesmo.

O olhar do outro me faz consciente de mim enquanto objeto para o outro, escapando-me de mim mesmo. O escoamento do meu mundo ao outro quando eu apenas o via era ainda estancável, porque eu retomava o outro como meu objeto; mas a partir do momento que eu sou visto pelo outro, não há limite, porque eu torno-me seu objeto. Esta redução de si a um objeto faz com que o para-si seja nadificado, e sobre ele é recomposto o em-si: para o outro, eu fico despojado de minha transcendência e de minha possibilidade. Eu deixo de não ser o que sou para tornar-me alguém. Sou, assim, uma transcendência-transcendida, e não uma transcendência-transcendente. Este é meu ser-Para-outro.

Quando retomo⁹¹ a consciência de mim como eu mesmo, retomo também a consciência de estar desprendido deste outro pela minha livre espontaneidade, retomo assim o rumo a mim mesmo para realizar a minha ipseidade: ao afirmar a minha liberdade de não ser aquele outro, eu torno-me o outro do outro. Este será o

⁹¹ O sentido de “retomar” é mais compreensível em *O Ser e o Nada* porque as explanações aqui resumidas são acompanhadas de exemplos literários de situações. O olhar do outro, por exemplo, é apresentado por um conveniente exemplo de um flagra de alguém que é olhado pelo outro enquanto espionava uma fechadura. A despeito deste exemplo, o retomar não é um voltar a si após um susto, mas ocorre pela apreensão de uma negação: “Assim, devo captar primeiro e unicamente, das duas negações, aquela pela qual não sou responsável, aquela que não vem a mim por mim. Mas, na própria apreensão desta [segunda] negação surge a consciência (de) mim como eu mesmo; ou seja, posso adquirir uma consciência explícita (de) mim enquanto sou responsável também por uma negação do outro que é minha própria possibilidade.” (SARTRE, 1997, p. 367).

segundo momento da relação: eu o objetifico. Aquele outro se torna aquilo que me faço não ser, e denego suas possibilidades, elas tornam-se mortipossibilidades, findadas antes mesmo de existirem, e agora sou eu quem o faço se perder no meio do meu mundo, ele é a realidade que eu contemplo e que é transcendida rumo aos meus próprios fins.

Na cisão entre o ser-para-si e ser-para-outro proposta por Sartre, nos encontramos com um novo problema para a nossa compreensão do outro. Buscávamos na filosofia sartriana uma possibilidade de compreensão do ser entre seres do homem que não se restringisse ao plano da pura ontologia e não nos trouxesse o cotidiano como o representante máximo da impessoalidade, e isso nos foi parcialmente atendido com a sua proposta existencialista. No entanto, deparamos também com um novo empecilho: a reciprocidade entre o ser e o outro é, em *O Ser e o Nada*, falha, e isso nos limita na nossa compreensão dos sentidos do ser em coletividade. Sartre nos propõe uma relação entre o Para-si e o outro através do ser-para-outro ou, como apresentamos anteriormente, em uma sucessão de transcendência transcendida e transcendência transcendente. Em suma, toda a relação com o outro, aqui, é fundamentada na alternância entre o ser-sujeito e o ser-objeto. Simplificando o que apresentamos anteriormente, diante do outro o Para-si objetifica-se, perde suas possibilidades, vê o seu mundo transformar-se em uma hemorragia de sentido em direção ao outro, que agora se apodera dos sentidos e dos possíveis. *Em um segundo momento*, apodera-se novamente de suas possibilidades, não é mais objeto, o outro tem suas possibilidades mortas, volta a ser sujeito do outro.

Quando se percebe obrigado a admitir a existência da reciprocidade, Sartre é mais enxuto: “tudo o que vale para mim vale para o outro. Enquanto tento livrar-me do domínio do outro, o outro tenta livrar-se do meu (...). Não se trata, de modo algum, de relações unilaterais com um objeto-Em-si, mas sim de relações recíprocas e moventes” (SARTRE, 1997, p. 454). O problema desta reciprocidade apresentada é ser mais movente do que propriamente recíproca. Este ser o outro do outro é uma sucessão de momentos onde um destes dois será só objeto e o outro só sujeito, para então isso se mover a outro momento em que o outro será só objeto para o um retornar a ser sujeito. Não há reciprocidade *concomitante*, ou seja, Sartre reduz a

complexidade de ser, para o outro, ao mesmo tempo sujeito e objeto à cisão entre as duas coisas. Poder-se-ia alegar que esta reciprocidade concomitante pode ser compreendida quando é dito que o ser-para-outro não deriva do para-si, e que sou objeto *para* o outro, mas não *para* mim. Contudo, mesmo sem ser objeto *para* mim, isso não significa que me mantenho como sujeito: eu me escapo. Novamente isso é evitado como uma investigação profunda, e pouco teríamos para analisar esta reciprocidade: “nossa realidade-humana exige ser simultaneamente Para-si e Para-outro, mas nossas presentes investigações não visam a constituir uma antropologia” (SARTRE, 1997, p. 361).

Esta cisão entre sujeito e objeto em distintos momentos é tão definitiva que ela também fundamentará a experiência do nós, dividida entre o nós-sujeito e o nós-objeto. Sua justificativa inicial é explicitar a inegável diferença entre dizer “Nós os olhamos” e “Eles nos olham”.

Sobre o nós, defende Sartre que a sua experiência jamais poderia ser fundamento de nossa consciência do outro. O nós “não é uma consciência intersubjetiva, nem um ser novo que transcenda e englobe suas partes, tal como um todo sintético” (SARTRE, 1997, p. 515). O nós não é senão a relação do Para-si e o outro com a adição do terceiro. Assim o nós manterá a cisão entre sujeito e objeto, e ganhará múltiplas possibilidades a partir do posicionamento do terceiro: se este olha a mim e ao outro, somos nós-objeto do terceiro; se o terceiro olha comigo o outro, o outro é o nosso objeto; se eu e o outro olhamos o terceiro, ele torna-se objeto; havendo, por fim, a situação “indeterminada e não-conclusiva” (Idem) de quando o outro me olha, eu olho o terceiro que olha o outro. A sua solução para esta última possibilidade é: “somente a liberdade, *sustentando-se em uma ou outra dessas relações*, pode conferir uma estrutura a esta situação” (Idem: 516, grifo nosso). Neste momento, Sartre cede enfim à concomitância de ser sujeito e objeto sem que isso signifique o sentido da mortipossibilidade e da perda de liberdade, mas ainda de maneira incompleta: essa liberdade só será possível a uma ou outra dessas relações, e por isso ela é inconclusiva. Novamente, a esta possibilidade ele não retorna. Há ainda no nós-objeto outra situação a expor as tensões que a rigidez do conceito implica: a experiência do nós jamais pode ser o fundamento da nossa consciência do outro –

contudo, a qualidade desta experiência do outro é fundamentada pelo terceiro que é o fundamento do nós.

Ao “nós-sujeito” coube a necessidade de ser exclusivamente psicológico. É o nós do comprometimento em comum, que implica um homem que não transcende às suas próprias possibilidades, mas rumo-se a um fim próprio da coletividade, ao fim comum e, portanto, não é transcendência. Por estes motivos ela não pode ser primordial e tampouco pode constituir uma atitude originária para com os outros, pois os outros “não são absolutamente experimentados como sujeitos nesta experiência, ou tampouco captados como objetos. *Não nos posicionamos de forma alguma*” (SARTRE, 1997, p. 529, grifo nosso). O nós ou é objeto, sua única existência real, ou é um sujeito-psicológico, a partir do qual não nos posicionamos diante do outro: a coletividade apresentada desta forma é, enfim, substancialmente impessoal com um agravante. Em sua crítica ao ser-com heideggeriano, Sartre intensifica o seu principal problema: quando com os outros, a impessoalidade torna-se ôntica, e não apenas ontológica, e isso a faz onipotente.

Os nossos limites com a coletividade sartriana decorrem de três principais motivos. O primeiro refere-se à cisão entre ser sujeito ou objeto na relação com o outro, que se mostra esquemática e artificial. O segundo é derivado do primeiro: esta cisão torna-se incoerente em determinadas experiências com o outro que não possam ser suficientemente explicadas apenas pela sucessão entre sujeito e objeto. Além do exemplo citado anteriormente, presente em sua própria obra, retomamos aqui algo de fundamental importância na filosofia de Heidegger e que não ficou restrito apenas à ontologia: nos modos de ocupação com o outro, há também os modos deficientes: estar com o outro e não ser tocado pelo outro, ser indiferente ao outro. Estas situações não encontram uma resposta satisfatória na construção do ser-para-outro de Sartre. A indiferença do outro não significa, de maneira alguma, a ausência do outro ou mesmo a ausência da experiência do outro. É argumentável que, para indiferença do outro, sou também objeto – contudo, nesta forma de ser objeto do outro, o impacto que ele exerce em meu mundo é significativamente diferente: por exemplo, não se pode concluir que são roubadas de mim minhas possibilidades, o mundo não me escoa, ainda que eu me questione como mundo.

É ao terceiro motivo que dedicaremos maior atenção nas próximas páginas. Apresentamos, no início deste capítulo, a questão da abstração social decorrente de uma sociedade traduzida em números e comportamentos e pela artificialidade da cisão entre maioria e minoria. Não seria uma conclusão errônea ver na abstração social uma objetificação – contudo, de quem diante de quem? Seria do Para-si diante da sociedade, um outro quase absoluto? Esta resposta seria análoga à de Sartre sobre a totalidade-destotalizada humanidade, e nos parece correta: a aproximação entre as probabilidades do objeto e as estatísticas normalizantes do social não deixa de ser oportuna. Porém, há uma limitação: se a totalidade-destotalizada humanidade é a realidade do homem, e se este não perde a possibilidade do seu Para-si, há um visível limite na objetificação do homem pela totalidade – e esta limitação foi ignorada pela crítica marxista a Sartre. Em sua ipseidade possível, isto não parece ser uma questão fundamental. Esta questão só é posta quando com os outros. O outro me lembra de nossa objetificação em comum, mas, ainda assim, esta possibilidade de nós-objeto é também limitada, pois ele é ainda o meu outro imediato: eu e o outro somos também nosso terceiro, e o Outro faz com que eu seja também o terceiro de mim. Se, no caso, retomo as minhas possibilidades não por negar ser objeto deste outro, mas como limite ao objeto que sou ao ser meu terceiro, ou seja, ao qual fui reduzido pela totalidade-destotalizada. Nesta situação, eu não sou apenas sujeito e objeto, eu sou sujeito por ser objeto do outro, justamente porque seu olhar mantém-se me remetendo de mim a mim: a cisão entre sujeito e objeto, aqui, não é apenas artificial, ela é irrelevante. Assim chegamos a Emmanuel Lévinas.

A filosofia humanista de Lévinas parte também de Heidegger pela proximidade tanto com sua ontologia quanto com o método fenomenológico, mas também com ressalvas. A principal diz que a compreensão não é ontológica, pois o compreender é fundamentalmente ligado ao existir; e que a base da relação com o outro⁹² é a tentativa de compreensão e, portanto, a relação com o outro também não pode ser ontológica.

⁹² O termo utilizado por Lévinas (2012, 2005) é Outrem. Ele utiliza o termo Outro como contrário ao Mesmo. Neste trabalho, utilizamos outro com o sentido de outrem, Outro com este mesmo sentido de contrário ao Mesmo e outros como o outro em coletivo.

Nas considerações sobre o homem que se relaciona com os outros, o Eu, Lévinas o localiza em uma posição fronteira com a totalidade: por um lado, o indivíduo deve se colocar nela de tal modo que faça parte dela para poder se definir, situar-se em relação às outras partes; mas, ao mesmo tempo, também permanecer fora, não coincidir com seu conceito. A relação com o outro, um outro eu que não eu, seria primeiramente não um perder-se de si, mas um retirar-se deste centro do mundo no qual o homem se coloca; o que é perdido é sua primordialidade: o eu passa ao segundo plano, ele se vê a partir do outro, assim como se expõe ao outro. Não se trata de uma perda do próprio mundo, mas um *despertar* para o mundo pelo outro, despertar-se de seu próprio sono excedido de sua centralidade, e este despertar o rumo em direção à responsabilidade pelo outro: a ética. Assim, o outro é também aquele que faz com que eu me reencontre diante da ética.

O homem é o único ente que eu não posso, nem que o mate, encerrar em meu horizonte. Esta condição de ser aquilo que jamais pode ser meu horizonte, Lévinas traduz com o outro sendo o Rosto. O outro homem é acessível enquanto rosto e, portanto, é sua própria identidade: ele se manifesta aí e a partir dele mesmo, sem conceito. O rosto não é um signo que permita remontar ao significado, pois o rosto é justamente em sua nudez. Esta nudez também é o seu próprio sentido de sem defesa, a relação com o rosto é a relação ao absolutamente exposto, ao absolutamente fraco, àquele que está também sofrendo antecipando-se ao seu final máximo, a morte.

O outro é ainda aquele que eu quero compreender, com quem eu quero ter um entendimento. Ainda assim, o outro, nesta relação, excede a compreensão. "Compreendo-o a partir de sua história, do seu meio, de seus hábitos. O que nele escapa à minha compreensão é ele" (LÉVINAS, 2005, p. 31). Buscamos compensar este escapar à compreensão do outro pela sua fala, mas esta também não concretiza a absoluta realidade do outro:

Não se pode mais falar. Não porque ignoramos o interlocutor, mas porque não podemos mais levar a sério suas palavras, porque sua interioridade é puramente epifenomenal. Não nos contentamos com suas revelações, as quais tomamos por dado superficial, por uma mentirosa aparência, ignorando sua mentira. Ninguém é idêntico a si. Os seres não são identidades. (LÉVINAS, 2005, p. 47).

Chamamos anteriormente de abstração social, através de Arendt (2010), algo equivalente ao que se lê em Heidegger sobre o compreender do outro a sua subsistência, ou seja, entender o outro pela sua validade objetiva e sua objetividade em geral. “O sentido do ente que “vale” dessa maneira e que é “atemporalmente” válido em si mesmo “vale”, além disso, no sentido de valer *para* todo aquele que julgue racionalmente” (HEIDEGGER, 2012a, §33, p. 441). Compreender o outro pela sua validade é justamente a antítese se entendê-lo com ele.

Entender o outro é compreendê-lo em ficção. A ficção do outro não é senão a sua própria hermenêutica, ou seja, não é além de sua verossimilhança sem veracização. Verossimilhança no sentido da poética aristotélica: com bases críveis no reconhecível, nós jamais atingiremos a identidade do outro porque o outro não é idêntico a si assim como nós não somos idênticos a nós mesmos: o outro também é seu constante vir-a-ser, ou sua constante liberdade. Ainda assim o outro nos aparece, e isso faz com que busquemos o seu sentido, intermediemos o seu aparecer pela nossa própria linguagem, mas este sentido não é veracizável. Se lhe aplicamos um critério externo, caímos na validade ou, como dissemos com Lévinas, em seu contexto, sua história, meios e hábitos, que mantêm o homem escapando do entendimento. Se buscarmos o testemunho de um terceiro, início da relevância pública, esbarramo-nos na complexidade de uma outra relação de um outro eu com meu outro. A ficção do outro não é mais do que manter o homem em sua única possibilidade de verdade: a *alethéia*.

A ficção do outro não se encerra no âmbito da proximidade ou da intimidade, como se com uma maior intencionalidade da consciência ao outro a ficção pudesse ser concluída em um real. A proximidade nos faz apenas ter mais detalhes em nossa ficção, ela aumenta as bases para nossa verossimilhança, mas ela jamais veraciza por si só. A ficção do outro não é um exercício, não é uma busca a fim de evitar a validade abstrata que lhe é imposta. Ao contrário, ela é a primeira forma de entendimento, a qual a validade corrompe. Assim, vemos que a distância da validade é uma limitação da ficção do outro, ela é a vulgarização do entendimento, enquanto a proximidade é um enriquecimento. Este enriquecimento é feito pelos limites pessoalmente impostos à ficção, não pelas limitações. Contudo, o que são estes limites? Reformulando a

questão para facilitar nosso prosseguir: como eu ponho limite à ficção que o outro faz de mim?

Vimos que este limite não pode ser a nudez do Rosto, que, inclusive, para Lévinas, elimina a reciprocidade na relação face-a-face⁹³. Tampouco pode ser exclusivamente a sua fala sobre si, ainda que de fato ela também seja material para a ficção. Acerta Sartre ao dizer que o Outro também não é este limite, ele não pode fundamentar a nossa consciência da minha relação com o outro. O problema em sua filosofia foi ter feito do Olhar um assalto. Este assalto se inicia porque, em sua base, quando sou visto, estou em uma consciência não-tética de mim. Contudo, não ter momentaneamente um eu a habitar a minha consciência foi transformado, em *O Ser e o Nada*, em não ter consciência de si quando se é visto. O Olhar de Sartre é a experiência do outro fossilizada numa imutável inexperiência de ser diante do outro. Simplificando, seria dizer que cada vez que sou visto, que me percebo objeto de um juízo do outro, eu nunca estou preparado para este olhar. O que faltou a Sartre foi considerar também que:

Dado que os homens aparecem no mundo das aparências, precisam de espectadores, e aqueles que vêm como espectadores ao festival da vida estão cheios de pensamento e admiração que são então proferidos em palavras. Sem espectadores, o mundo seria imperfeito; o participante, absorvido como está em coisas particulares e acossado por assuntos urgentes, não pode ver como é que todas as coisas particulares no mundo e cada feito particular no reino dos assuntos humanos se ajustam e produzem harmonia, que não é ela própria dada à percepção sensível, e este invisível no visível permaneceria para sempre desconhecido se não houvesse nenhum espectador a procurá-lo, a admirá-lo, a corrigir as narrativas e vertê-las em palavras. (ARENDT, 1999, p. 151, grifo nosso).

O mundo das aparências é o próprio mundo do homem, e ter que aparecer, ou ter-de-ser-visto não é mera facticidade do homem, mas é como ele se transcende, é o

⁹³ Após nossa crítica à ausência de uma reciprocidade concomitante de ser sujeito e objeto diante do olhar do outro na filosofia de Sartre, se faz necessário um breve aprofundamento neste ponto de Lévinas que, no entanto, seria um desvio de foco neste momento do texto. A ausência de reciprocidade e simetria à qual se refere Lévinas na relação face-a-face é justamente a ausência de simetria quando nos relacionamos com o Rosto, e este é o ponto de partida do meu contato com o outro. "Segundo minha análise, ao invés disso [da reciprocidade simétrica], na relação ao Rosto, o que se afirma é a assimetria: no começo, pouco me importa o que Outrem é em relação a mim, isto é problema dele; para mim, ele é antes de tudo aquele por quem eu sou responsável" (LÉVINAS, 2005, p. 145). Este é, inclusive, o nosso ponto de partida para a crítica da filosofia sartriana: aqui não importa ser sujeito ou objeto, tampouco importa se o outro rouba o meu mundo, "isto é problema dele", ele não me retira de mim, ele me leva ao despertar da ética. Enfim, também enfatizamos que tal assimetria limita-se apenas ao estar diante da nudez do Rosto, e não se mantém em toda a relação estabelecida com o outro.

meio que ele tem de se apoderar de seu próprio ser, é onde ele pode estabelecer o entendimento do outro. Por isso dissemos que o Olhar sartriano é o análogo ôntico do impessoal heideggeriano: o ser está fatidicamente lançado ao Olhar que o reduzirá a um dado. O que Arendt nos lembra é que, ao contrário, nos pomos ao Olhar. Nos pomos como sendo o mais sendo de si: propomos-nos. Propomos-nos porque o que pomos é também vinculado ao nosso projeto iluminante de si, o apropriar-se poietizante, impossível de ser senão no movimento de vir-a-ser: o homem é a proposição estética de si. Porém, ser a proposição estética de si não é o limite da ficção do outro, mas seu início.

Nosso destaque à questão da concomitância entre ser sujeito e objeto quando com o outro era para retomar a ambivalente relação do ser do homem com o mundo. Dissemos, ao analisar o ser-artístico da obra de arte, que o *mundo é aquilo que mundifica não podendo nunca ser objeto*, assim como *o mundo é a abertura manifestante*. Há, entretanto, o problema sobre o qual já nos debruçamos: o homem está no mundo do outro. Por isso, “Mundo não é ontologicamente uma determinação do ente que em sua essência o *Dasein* não é, mas um caráter do *Dasein* ele mesmo” (HEIDEGGER, 2012a, §14, p. 201). O que destacamos aqui é que o ser do homem está na ambivalência de ter um mundo e ser mundo. Ele é mundo mundificado sem ser objeto mesmo quando é mundo do outro. Sendo mundo, o homem mundifica-se como mundo, ou seja, *o homem instala-se um mundo*. Sua possibilidade de instalar-se mundo relaciona-se com a maneira pela qual ele aparece no mundo do outro, ou seja, a sua proposição estética. Assim, o limite à ficção do outro é o *como* ele aparece ao outro, não puramente como um mundo dado, mas como mundificando-se, como ele *se faz* aparência além de sua própria aparência, ou seja, suas ações.

Arendt já nos apresentava isso ao dizer que o homem é revelado aos outros pela ação e pelo discurso, justamente por sua situação de pluralidade e de alteridade. É com palavras e atos que nos inserimos no mundo, nos propomos esteticamente aos outros: “o que está em jogo é o caráter de revelação, sem o qual a ação e o discurso perderiam toda relevância humana” (ARENDT, 2010, p. 228). No entanto, “é em virtude dessa teia preexistente de relações humanas, com suas inúmeras vontades e intenções conflitantes, que a ação nunca atinge seu objetivo” (ARENDT, 2010, p.230).

Consideramos a ação, juntamente com o discurso, como a primeira possibilidade de limite que o homem tem de impor à ficção do outro. É a maneira positiva deste limite, pois se trata do abrir-se do homem ao outro. Considerando que o objetivo é o revelar-se, trata-se de um limite, e não de um significado imposto, pois mesmo com este movimento positivo, o homem não tem a menor garantia do que o outro entenderá suas ações e seus discursos, e tampouco tem absoluto domínio sob suas próprias ações: elas podem fugir de seu controle. Neste caso de limite positivo, temos como possibilidade o que a filósofa define como automostração e autoapresentação⁹⁴: a autoapresentação é a escolha ativa e sempre consciente da imagem a ser apresentada. Em contraposição à autoapresentação, a automostração é quando se abdica deste controle. As duas fazem parte do que aqui denominamos proposição estética de si, uma vez que a automostração não deixa de ser também uma proposição, a qual unicamente escolhe não limitar a hermenêutica do outro.

Diz Arendt (2010) também que “só no completo silêncio e na total passividade alguém pode ocultar quem é” (ARENDT, 2010, p. 224), e aqui precisamos fazer um adendo: o ocultar faz sentido caso compreendido como absoluto recusar-se a se mostrar. Fazemos esta observação por dois motivos. Primeiro, todo e qualquer ser em aparência se oculta ao mostrar-se, nenhum ser é o mostrar-se em absoluto. No caso das outras coisas no mundo, este ocultar-se é do próprio desvelar pelo homem a partir delas, o sentido desvelado oculta os outros possíveis. No caso do homem, no entanto, esta possibilidade de ocultar do outro também existe e também pode ser uma escolha, e este é o segundo motivo de nossa observação. “Só a autoapresentação está aberta à hipocrisia e ao fingimento” (ARENDT, 2000a, p. 46). A hipocrisia e o fingimento, formas de ocultar-se, são ponderados por Arendt como possibilidades relativas: o homem mantém aparecendo-se a si mesmo como aquilo que tenta ocultar. Porém, como aqui estamos a avaliar a relação entre o homem e o outro alguém, estas formas são consideradas como um ocultar de um sentido próprio ao revelar um outro que o substitua e o transforme. Essa é a forma negativa de limite: trata-se de um fechamento.

⁹⁴ ARENDT, 1999.

Dissemos que o velar é também o dissimular, e que a essência da verdade é também a não-verdade, e que o denegar-se da verdade não era falha ou defeito. A hipocrisia, a mentira e o dissimular podem, para o homem, ser uma falha e isso será avaliado no âmbito da moral; contudo, eles mantêm-se como sendo a verdade do homem que é mostrada. Aqui ressaltamos que há uma diferença considerável entre a dissimulação, a hipocrisia e a mentira: as últimas buscam mudar o sentido de algo que já foi desvelado como verdade, enquanto a primeira tenta barrar o desvelamento, ou seja, a mentira é da ordem do discurso enquanto o dissimular é da ordem da ação, e a ação que dissimula se faz necessária à mentira e à hipocrisia, intermediária tanto em ação quanto em discurso. Este modo negativo de limite, a despeito do julgamento moral, liga-se ao homem nos momentos em que a sua condição de ser aparência lhe traz, por algum motivo, o desconforto. Este desconforto não é apenas consciência de si, mas é também emoção.

Arendt elucida também que as emoções, algo aparentemente tão íntimo da alma humana, não podem ser separadas do corpo: “A alma, apesar de talvez ser muito mais secreta do que a mente alguma vez conseguirá ser; na verdade “transborda” para o corpo, “invade-o” e está escondida nele – e ao mesmo tempo precisa dele, termina nele e está *ancorada* nele” (ARENDT, 2000a, p. 43). Este estar escondido não é pleno, o corpo faz a alma mostrar-se: a cólera, a paixão, o medo, as emoções se mostram em corpo, mas com o poder do homem de decidir como será mostrado, ou seja, com o seu poder de autoapresentação. O corpo é, em último caso, o único meio que o homem tem de dissimular suas emoções. O corpo é a Terra que o homem *elabora* para o esconder-se enquanto mostra, e o seu elaborar a Terra é também ação. O homem carrega consigo o próprio conflito originário entre Mundo e Terra.

A ação está para o homem assim como a obra está para a arte. Com as ações o homem pode abrir-se e fechar-se em verdade instalando um mundo e elaborando a Terra; a obra é o por-se-em-obra da verdade, instala um mundo e elabora a Terra. Esta é a diferença: para o homem, suas ações são o exercício de sua liberdade mais plena e, portanto, há também a possibilidade da não-ação. A arte, ao contrário, não conta com tal possibilidade. Muito é dito sobre a absoluta liberdade da arte, e este talvez seja o lugar-comum que mais ignora a condição de ser da arte: a arte está

inquestionavelmente presa e limitada pelo ser arte. Veremos ao final deste capítulo que esta diferença, entretanto, não deve ser compreendida exclusivamente pelo aspecto material da arte. Tampouco é uma tentativa de estabelecer que a obra é criada pelo homem, enquanto o homem não. Ao contrário, a obra enquanto uma obra é uma criação finalizada em seu criar, ainda que nunca encerrada em seu sentido, enquanto a criação da obra de si mesmo do homem só é encerrada em sua morte, não sendo isto uma finalização.

O homem é uma hermenêutica de si, do outro e para os outros. A sua hermenêutica de si é inesgotável, não há como delimitar sua angústia e sua liberdade que faz dele o apropriar-se de seus projetos poietizantes, assim como é ilimitável o mundo no qual vive, mas esta busca e construção constante de sentido conta com o seu ser consciente de si, assim como com o Outro e o outro que o questiona e o liberta de si. A hermenêutica do outro não conta com a consciência do outro, não se satisfaz com e tampouco depende das palavras e do discurso, mas sim de seu proposto aparecer; a hermenêutica do outro, por mais que insista em ultrapassar este limite, é ainda a busca de um sentido que, se encontrado, não pode ser realizado ou objetificado, o sentido do outro é autenticado sem ser veracizado ou mesmo testemunhado, mas só encontrado a partir do outro que aparece a mim como eu apareço a ele. Para os outros eu sou a hermenêutica das construções de sentidos dos quais eu não tenho domínio, mas aos quais eu proponho esteticamente minha própria condição poietizante de ser, através de minhas ações, com as quais eu mantenho também minha liberdade e possibilidade de esconder-me em aparência. Com, e somente com os outros, o homem instala um mundo e elabora a Terra: eis a condição de ser-artístico do homem.

* * *

Dos temas discutidos neste capítulo, faz-se necessário uma explicação mais prolongada de dois para que não se mantenha uma má compreensão dos mesmos. O

primeiro, ao qual nos dedicaremos agora, diz respeito à filosofia da *victa ativa* de Hannah Arendt, a partir da qual, a sobreposição proposta entre arte e ação apresenta alguns conflitos internos.

A ação é a liberdade do homem e que o homem é livre enquanto age. Mais tarde, através da automostração e da autoapresentação, ligamos as ações do homem à sua proposição estética. Neste aspecto, não foi necessária nenhuma transformação ou reconsideração hermenêutica da obra de Arendt. O ser-artístico do homem está presente em sua filosofia, tanto na metáfora a apresentar a humanidade como um teatro, quanto ao considerar o homem na encenação de suas *estórias*. No entanto, cabe-nos salientar uma falsa contradição a fim de eliminá-la: se a ação é livre, não é contraditório submetê-la a algum objetivo? A suposição de uma liberdade absoluta da ação não ganha uma afirmação mais patente quando Arendt apresenta que a ação é uma oposição ao pensamento? A resposta é não; e talvez a confusão que se crie aqui seja em diferenciar o ser livre do ser liberdade: a ação é a liberdade do homem, jamais livre do homem.

O pensar requer a solidão e o distanciamento, o retorno a si, é aquela tarefa “solitária mas não desacompanhada; a solidão é aquela situação humana em que faço companhia a mim mesmo” (ARENDT, 2000a, p. 203). Esta solidão tampouco é física: quando, estando entre os outros, nos pomos a pensar, nos distanciamos e nos colocamos em solidão da mesma forma. Exatamente por isso ação e pensamento parecem tão incompatíveis: a ação nunca é solidão, ela só existe se com os outros, e ela não busca o afastamento dos outros, ao contrário, abre-se aos outros, requer a proximidade. O que localizamos aqui é a impossibilidade existente de agir e pensar ocorrerem ao mesmo tempo: não pensamos enquanto agimos, não agimos enquanto pensamos. Esta impossibilidade, no entanto, não é a independência mútua entre agir e pensar: pensamos sobre nossas ações, agimos também a partir de nosso pensamento.

Vemos também em Arendt que as ações são livres *das necessidades do* homem, ou seja, ela “não nos é imposta pela necessidade, como trabalho, nem desencadeada pela utilidade, como a obra. Ela pode ser estimulada pela presença de

outros (...), mas nunca é condicionada por eles”, ao que se conclui que “agir, em seu sentido mais geral, significa tomar iniciativa, iniciar (como indica a palavra grega *archein*, “começar”, “conduzir” e, finalmente, “governar”) imprimir movimento a alguma coisa (que é o significado original do termo *agere*)” (ARENDT, 2010, p. 221). Aqui se evidencia porque a ação é liberdade do homem: é a liberdade de trazer algo novo ao mundo, é a liberdade que não é teórica. Mas se a ação é livre das necessidades do homem, o que faz dela sua liberdade? Ao homem, a ação é sua liberdade porque ela não independe da Vontade, ainda que a transcenda⁹⁵. Tanto na liberdade de si quanto na liberdade política, a ação não é livre da vontade⁹⁶: a ação não é *gratuita*, e a este assunto retornaremos no próximo capítulo.

Contudo, o verdadeiro problema que nos levou a aprofundar o tema é outro. Se a ação possibilita ao homem sua proposição estética de seu ser-artístico, seria a arte ação? Aqui propomos que sim, a arte é *principalmente* ação – e aquilo que na arte é ação é mais relevante do que aquilo que não é, sendo seu verdadeiro ser-artístico. Contudo, em sua filosofia da *victa ativa*, na divisão entre labor, trabalho⁹⁷ e ação,

⁹⁵ Este tema é bem debatido em *Entre o passado e o futuro* (ARENDT, 2013) e *A vida do espírito* (ARENDT, 2000b). No primeiro, Arendt diminui, apesar de não excluir ou ignorar, a relação entre ação e a vontade, dizendo que a ação não se encontra sob os ditames desta ou do intelecto, “embora necessite de ambos” (p. 198). Para a autora, a ação transcende a vontade ao não se tornar fixada em um objetivo específico – algo que também defendemos em relação à arte, e que, novamente, será tema no próximo capítulo. Ainda assim, ela define como principais origens da ação os *princípios* do homem, tais quais a honra, a glória, o amor ou mesmo o medo, a desconfiança e o ódio. Ainda assim, as melhores virtudes são aquelas trabalhadas em seu constructo sobre a liberdade da ação – e esta crítica será apresentada no capítulo seguinte. Ainda que trace alguns paralelos entre ação e arte, nesta obra a autora também nega considerar a arte como uma ação. Já em *A vida do espírito*, a relevância da Vontade para a liberdade e o agir, no entanto, é construída com muito mais profundidade e a relevância da interdependência entre ambas é mais evidente. Para o que discutimos aqui, podemos sintetizar que “Vontade podia na verdade ser compreendida como “a mola impulsionadora da ação”; dirigindo a atenção dos sentidos, presidindo às imagens impressas na memória, fornecendo ao intelecto os materiais para a compreensão, a Vontade prepara o terreno no qual a ação pode ter lugar.” (ARENDT, 2000b: 109). Os limites entre Vontade, ação e arte, baseados nesta obra, serão discutidos no próximo capítulo.

⁹⁶ Sobre este assunto, ver também Rubiano, 2011.

⁹⁷ Até a 11ª tradução brasileira de *A condição humana*, adotou-se a tradução de *labor*, *work* e *action* por, respectivamente, *labor*, trabalho e ação. Entretanto, em sua última edição (ARENDT, 2010), Adriano Correia atualizou a tradução para trabalho, obra e ação. A justificativa sustenta-se tanto na tentativa de aproximação de outras traduções internacionais quanto na crítica arendtiana sobre, no mundo moderno, a distinção entre trabalho [*labor*] e fabricação [*work*] ter se perdido. A escolha entre *obra* ou *fabricação*, apresentadas como sinônimos no original de Arendt (*work*, *fabrication*) visa ressaltar que há um resultado final da atividade – algo que o *labor* não possui. Neste trabalho optamos por manter os termos da tradução anterior para que não se crie imediata associação ou ambiguidade entre obra e obra de arte. Quando nos referirmos ao sentido de obra como o produto final da fabricação, como algo

Arendt classifica a arte como trabalho: uma fabricação. Esta classificação da arte como uma fabricação é problematizada por Arendt, que não nega a necessidade de considerá-la um tipo específico de fabricação. Esta posição de Arendt sobre a arte está fundamentada na materialidade da obra de arte, e conduziremos nossa discussão sobre a materialidade da arte não ser seu mais óbvio e tampouco principal aspecto.

O trabalho, em seu sentido de fabricação, é aquilo que produz “a infinita variedade de coisas cuja soma total constitui o artifício humano” (ARENDT, 2010, p. 169), e este artifício humano dirige-se à durabilidade das coisas fabricadas. Tal durabilidade das coisas confere-lhes a independência dos homens que as produziram e as utilizam – é a objetividade do mundo feito pelo homem contra a subjetividade do homem.

A fabricação é, antes de tudo, a reificação da natureza por parte do homem. O produto é resultado do material sobre o qual se operou, mas não é mais o material. Essa violência está presente em todo produto da fabricação, e é a mais elementar experiência da violência humana. Este material é transformado em produto a partir de uma execução que é orientada por um modelo, como o modelo de uma cama a partir do qual todas as camas são feitas. Arendt destaca: “o que nos chama a atenção é o verdadeiro abismo que separa todas as sensações corporais, prazer ou dor, desejos e satisfações – (...) completamente impassíveis da reificação – das imagens mentais que se prestam tão fácil e naturalmente à reificação” (ARENDT, 2010, p. 176). O processo de fabricação é determinado pelas categorias dos meios e do fim: o produto é tanto o final ao qual se almeja quanto o final próprio do processo, e, portanto, “a característica da fabricação é ter um começo definido e um fim definido e previsível (...). A ação, (...) embora tenha um começo definido, jamais tem um fim previsível” (ARENDT, 2010, p. 179, grifo nosso).

A partir disto, a obra de arte seria uma fabricação de um tipo específico por variados motivos. De início, Arendt considera que as obras de arte são objetos estritamente sem utilidade alguma. Também é destacado o fato de terem uma durabilidade superior a todas as outras coisas fabricadas. Além disso, a reificação não

produzido, utilizaremos o termo produto. Este sentido de produto, entretanto, não deve ser compreendido como algo exclusivamente destinado ao consumo.

é mais a mera transformação, é uma transfiguração: uma verdadeira metamorfose. Ainda assim, todas essas observações ligam-se ao fato de que a obra de arte é uma materialidade fabricada de maneira específica. Devemos largamente às artes plásticas esta tão imediata associação da arte com sua materialidade, e à Estética a manutenção deste sentido. É inquestionável o aspecto de fabricação de uma escultura ou de uma pintura, assim como a transfiguração da pedra, dos minérios coloridos e dos óleos, do grafite e da madeira. Às outras formas de fazer arte, tal materialidade impõe a necessidade de ser buscada.

O terceiro capítulo deste trabalho dedicou-se a mostrar que a materialidade da arte cede ao próprio ritual institucionalizado de como devemos nos portar com a arte: um concerto é para nós arte porque é assim que ele chega a nós, o que nos leva a não questionar exatamente *o quê* ali é arte e por que o é. Entretanto, mantendo a crítica elaborada também no segundo capítulo, não nos parece satisfatório questionar a materialidade pela institucionalização. Poderíamos recorrer ao poeta de um sarau de poesias de alguma comunidade da periferia de São Paulo. Quem já teve o prazer de acompanhar um destes saraus sabe que, quando algo que é apresentado nos toca, desejamos profundamente que a poesia existisse em material, que houvesse uma publicação à qual pudéssemos recorrer e, no entanto, não há. A arte se encerrou ali, sem nenhuma sobrevida material, e sem nenhuma institucionalização que a reafirmasse.

Facilitaria a discussão tentar colocar que a *obra* de arte é material enquanto a arte não. Tal facilitação é impossível posto que Arendt não localiza apenas a obra de arte como trabalho, mas faz isso com a arte, ainda que em decorrência da materialidade da obra. Também seria uma escolha infeliz uma vez que, como vimos no capítulo anterior, a obra é a origem da arte e a arte é a origem da obra. A obra de arte ser uma fabricação faz da arte uma fabricação. Também a partir do capítulo anterior, temos a abertura para questionar a materialidade pela própria matéria da arte. Retornemos a *Os sapatos da camponesa*, de van Gogh. Heidegger (2010), ao apresentar a origem da obra de arte, nos colocou que a arte não deve ser compreendida pelo seu aspecto material: a verdade posta em obra elabora a Terra e, portanto, seu *sentido* independe da materialidade. Mas aí deparamos com outro

problema se tentarmos levar ao extremo este abandono da matéria: ignorar em absoluto a materialidade da obra também nos leva a ignorar que a obra é também uma coisa, e que, de fato, essa *coisa* perdura ao longo de décadas e séculos, está lá, localizada em um museu.

Também com Heidegger podemos questionar o ponto a dizer que a arte pode partir de um princípio definido, para seguir por meios definidos e atingir um fim predefinido. Contudo, que fim a arte encerra? A de não encerrar-se em verdade e em sentidos. Eles são completados por aquele que a vê, e, portanto, não há um fim enquanto a obra durar. Compreender a arte por sua materialidade é encerrá-la em algo que ela não é: a mera coisa que a sustenta. A partir de Heidegger também nos vemos impossibilitados a qualquer justificativa a sustentar a arte como fabricação por ser ela feita por um homem em sua solidão: a arte implica o outro e é a única forma possível de experimentarmos a alteridade sem a presença do outro⁹⁸.

Retomando o exemplo do poeta da periferia em seu sarau, não deve ser feita aqui uma leitura preconceituosa que o veja como um quase-artista que não consegue plenamente sê-lo por falta de recursos. Evidentemente, se ele os possuísse, talvez aquilo que recita pudesse ser transformado em matéria. É válido lembrar que mesmo artistas reconhecidos ou formas de fazer arte contemporânea abdicam da materialidade da arte e sua durabilidade⁹⁹: aqui nos referimos aos *happenings*, às performances, dentre outros exemplos possíveis. Se compreendermos a materialidade de uma *performance* pelo corpo, a matéria utilizada, colocaríamos o corpo como obra – algo, no mínimo, absurdo: aquela matéria perdurará e deixará de ser arte, a obra não. A Estética fixou-se tanto na questão material da arte que foi obrigada, atualmente, a questionar-se o que é a obra de arte: o que é feito ou a imagem do que é feito? O conflito reside no fato de que muitas vezes a ação ocorre em lugares, situações e propostas muito específicas, e só podem ser difundidas ao público como registro.

⁹⁸ Não nos referimos aqui a não presença física do outro, uma vez que, em pensamento, a experiência da alteridade parcialmente se mantém: pensamos sobre o outro e também a partir do outro e, ainda que o pensamento já seja uma apropriação deste retorno a si, o outro mantém-se em sua outridade. Referimos-nos justamente à implicação do outro sem, necessariamente, o conhecimento do outro, feito por intermédio da arte. Sobre este tema, ver também Frayze-Pereira (1994).

⁹⁹ Nas referências deste trabalho, ver Cauquelin (2005) e Frayze-Pereira (2005).

No capítulo anterior, também apresentamos o ponto inverso nesta questão do material: a *Fonte* de Duchamp. Neste caso, a arte era questionada pelo extremo de seu material – e, resumindo, defendemos que Duchamp reafirmou-se como artista desta obra ao aparentemente recusar-se a um fazer em sua obra. Dissemos que um urinol qualquer não é arte, mas tampouco poderia ser arte simplesmente por estar em um museu – ainda que esta fosse a principal crítica de Duchamp. Já naquele momento dissemos que se deve compreender a transformação de um urinol em arte pela ação.

Há um ponto em Arendt que ela também apresenta como uma especificidade da fabricação-arte, e que, aqui, o utilizaremos de outra maneira, ao apontar que ele não faz da arte uma fabricação específica, mas sim nega a possibilidade da arte como fabricação: a arte não é fruto de modelos, a arte decorre exclusivamente do pensamento. “A fonte imediata da obra de arte é a capacidade do homem de pensar” (ARENDT, 2010, p. 210). Persistindo na materialidade, a arte seria, então, *coisas* do pensamento porque o pensamento, por si só, não cria coisas tangíveis como pinturas e livros. Mas aquilo que finca a arte como uma não-fabricação é o que prossegue: “Pensamento e cognição não são a mesma coisa. (...) A cognição sempre persegue um fim definido, que pode ser determinado (...), mas uma vez atingido este fim, o processo cognitivo termina. O pensamento, ao contrário, não tem outro fim ou propósito além de si mesmo” (ARENDT, 2010, p. 213). A cognição produz resultado, são as coisas da ciência e da fabricação, que não diferem basicamente. A arte não produz um resultado. Ela é inútil não por ser um objeto sem usabilidade: ela é “inútil” tanto quanto “inútil” é o pensamento. Em nosso último capítulo voltaremos a apresentar a relação entre arte e pensamento, mas, por ora, destacamos que para considerar a arte uma fabricação é necessário concretizar o sentido de inutilidade do pensamento. É esta suposta inutilidade do pensamento o que faz a arte ser arte, não a sua materialidade. Certamente a filósofa não crê na total inutilidade do pensamento devido à ausência de sua usabilidade. A arte só é inútil quando vista pelo aspecto de fabricação. Arendt mostra-se ciente disso:

Se o animal laborans necessita da ajuda do homo faber para facilitar seu trabalho e remover sua dor, se os mortais necessitam de sua ajuda [do homo faber] para edificar um lar sobre a Terra, os homens que agem e falam necessitam da ajuda do homo faber em sua capacidade suprema, isto é, da ajuda dos artistas, poetas e

historiadores, dos construtores de monumentos ou escritores, porque sem eles o único produto da atividade dos homens, a estória que encenam e contam, de modo algum sobreviveria. Para ser o que o mundo é sempre destinado a ser, um lar para os homens durante sua vida na Terra, o artifício humano tem de ser um lugar adequado para a ação e o discurso, para atividades não apenas inteiramente inúteis para as necessidades da vida, mas de uma natureza inteiramente diferente das múltiplas atividades de fabricação por meio das quais o próprio mundo e todas as coisas nele são produzidos. Não precisamos aqui escolher entre Platão e Protágoras, ou decidir se o homem ou um deus deve ser a medida de todas as coisas; o que é certo é que a medida não pode ser nem as necessidades coativas da vida biológica e do trabalho, nem o instrumentalismo utilitário da fabricação e do uso. (ARENDT, 2010, p. 217-218).

Como pôde ser lido, a arte é a “capacidade suprema” do *homo faber*. E isso decorre exclusivamente por ser ela uma coisa. Vimos que a ação é livre das necessidades do homem e, neste momento, já apresentamos que a arte também é livre das *necessidades* do homem e de seu aspecto material. Falta-nos, agora, a atenção a um último detalhe. No trecho acima, vemos que essa “capacidade suprema” tem uma eficácia específica na fabricação do mundo: fazer com que a estória sobreviva. Isto não é uma necessidade do homem. Isto tampouco é necessidade da arte, como discutiremos no próximo capítulo. A arte não tem uma função, ela encontra desdobramentos, potencialidades, e, justamente por isso, não pode ser compreendida como uma fabricação. Fazer a estória sobreviver é imaterial, não é como o lar edificado para o *animal laborans*, tampouco como o instrumento que alivia a sua dor e ajuda o seu trabalho. É exatamente por isso que a arte e o pensamento não são inúteis apesar de não terem sua utilidade mensurável, tampouco decorrerem de uma necessidade funcional.

Sendo assim, também é necessário lembrar que “a ação e o discurso são os modos pelos quais os seres humanos aparecem uns para os outros” (ARENDT, 2010, p. 220), e “é com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano, e essa inserção é como um segundo nascimento” (ARENDT, 2010, p. 221). É correto dizer que o discurso não é a ação em si, mas as palavras que serão atribuídas à ação, para que elas possam se fazer compreender. Também é correto dizer que uma obra de arte, isolada, não é capaz de ser o discurso das ações humanas – isto *se tornou* cargo da arte, o coletivo absoluto de obras. À obra de arte, sozinha, resta-lhe ser ação.

Esta conclusão agride a filosofia arendtiana por um e único motivo: “A ação, única atividade que ocorre diretamente entre os homens sem a medição das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo” (ARENDT, 2010, p. 8). Esta é a primeira frase com a qual Arendt nos apresenta a Ação em *A condição humana*, e há aqui o duplo problema de considerar a arte como ação. O primeiro diz respeito à medição das coisas. O segundo diz respeito à liberdade de ser entre e com os outros. A este segundo tema, voltaremos no próximo capítulo. Mas, em relação ao primeiro, é correto, e concordamos com isso, considerar que a Ação *independe* da matéria, e é a única atividade que pode contar com essa independência. Entretanto, independência é a não necessidade algo, e não a recusa ou a negação deste algo. Hannah Arendt considera a arte um caso específico de fabricação por causa de sua materialidade. Aqui, o que defendemos é que a arte é um caso específico de ação – e esta especificidade decorre de a arte ser a única forma de ação *possível* de ser materializada, sem que esta materialização torne-se sua essência. E, ainda assim, ressaltamos que a ação arte é a única que *pode* se materializar, mas que ela não *necessita* se materializar. A ação arte pode também manter-se na independência da matéria. Sendo assim, o que defendemos aqui é que quando a ação chama para si a matéria – quando ela a *solicita* –, ela não transfigura a matéria: ela a transcende. Ela torna-se arte.

Não nos custa lembrar que, muito antes de serem considerados arte, aqueles metrô pintados nas estações nova-iorquinas eram antes uma ação de transgressão.

* * *

Nosso último ponto a ser elaborado neste capítulo é justamente sobre a terminologia presente nas páginas anteriores. Dissemos, desde nossa apresentação, que este trabalho buscava se debruçar sobre o fenômeno da arte urbana e a sua

relação com as nossas formas de habitar as cidades. Contudo, desde este início, apresentamos também que a temática nos levou a uma busca sobre o que era a arte ou, ao menos, o que escolheríamos apresentar como arte, uma vez que a arte urbana apresentou-nos, inúmeras vezes, uma definição da arte pelo negativo: isto não é arte. Tendo este como nosso principal tema, sabemos que o uso dos termos *ficção do outro* e *ser-artístico do homem* podem soar, em uma leitura desatenta, uma aproximação forçada entre arte e homem, ou ainda uma escolha mais preocupada com a aparência do texto, com sua liberdade estética, do que propriamente com seu conteúdo. No entanto, em momento algum este era nosso interesse.

Partimos da impossibilidade de veracização do sentido do outro para os nossos dizeres sobre o saber o outro em ficção. Aqui, o que buscávamos com a ficção do outro pode ser encontrado em Arendt (2010) tal qual são descritas as estórias encenadas a construírem uma trama em comum. A constatação fundamental é que o ser do homem que aparece e se faz aparecer conserva ainda uma intangibilidade que frustra qualquer tentativa de entendimento inequívoco. Assim, Arendt defende que compreendemos o outro a partir da própria teia de significados que tecemos com o outro – o que, neste trabalho, resume-se com a palavra cultura. Ainda que a cultura seja o tema ao qual nos dedicaremos no próximo capítulo, reconhecemos que não lhe dedicamos especial atenção no desenvolvimento deste – e o principal motivo, como foi apresentado, é que esta teia não é suficiente para compreender a entrega inicial ao outro, ou a própria compreensão do outro. Resumimos isso quando dissemos que a relação com o outro não pode ser compreendida a partir da nossa relação com o Outro. E é justamente por esta diferença que *ficção do outro* nos pareceu melhor do que as *estórias*. *Estórias*, assim como a nossa *ficção do outro* já está intimamente ligada à história; porém, dá maior destaque a esta.

Atentando à aparência do mundo, não é difícil perceber nele suas estórias corriqueiras. Pela manhã, basta abrir a janela para que ele nos conte uma nova: o fluxo de carros em direção ao centro da cidade; a batalha sonora dos veículos contra a falta de espaço e de velocidade; uma senhora que, com idade, não está no sentido do fluxo e caminha vagarosamente com uma sacola. O nosso ponto com a ficção é lembrar que quanto mais o olhar se aproxima do outro, menos de imediato as estórias do mundo

deveriam embutir-lhe o sentido. A ficção é iniciada mesmo quando o mundo imediatamente ao redor não tanto se relaciona com ela: basta a presença de um amigo ou alguém íntimo ao nosso lado em um estado de silêncio tão intenso que ultrapasse o entendimento de uma simples quietude, que nos preocupamos sobre seu cansaço, tristeza, desaprovação ou nos acalmamos com a possibilidade de contemplação ou concentração do pensamento.

É correto compreender que a ficção é também a dúvida ainda mais intensa do que a mera intangibilidade absoluta de seus próprios sentidos; mas a ficção é a maneira de contornar a dúvida partindo daquilo mesmo que a desperta. Dissemos que o instalar o mundo e o elaborar a Terra do ser-artístico do homem são a sua maneira de impor limites à ficção, mas não significa aqui que esta relação entre o ser-artístico e a ficção que fazem dele é constantemente conflituosa. Ao contrário, o conflito deve ser compreendido apenas nos casos extremos da autoapresentação, na sua rigidez de permitir-se apresentar-se e ser compreendido sempre da maneira que se quer, e de dissimular constantemente aquilo que não quer mostrar. Assim, a ficção se distancia da compreensão do outro por uma irreabilidade simplesmente inventada, tampouco é a simples especulação. Ao contrário, ela é a própria luta contra a irreabilidade imposta pela abstração social ou pelos sentidos mais banais e corriqueiros das histórias.

Assim, a ficção é o exercício pleno da hermenêutica, tal como apresenta Gadamer, ou seja, ela parte do outro, mas também das estruturas prévias de compreensão: o preconceito. O que se dá na hermenêutica é a busca por sentidos que se constroem a partir de *projetos* de compreensão. Há a imediaticidade do outro, e tão junto a ele há os nossos conhecimentos prévios, nosso primeiro projeto de compreensão, que é anterior ao outro. Manter-se em ficção é simplesmente manter-se em hermenêutica e permitir que o outro não se encerre neste projeto inicial: ele pode ser destruído, reconstruído, substituído. "Elaborar os projetos corretos e adequados às coisas, que como projetos são antecipações que só podem ser confirmadas "nas coisas", tal é a tarefa constante da compreensão" (GADAMER, 2013: 356). A questão é poder escapar ao circuito fechado das próprias opiniões prévias. E há aqui ainda um último ponto a ser observado: há alguma constância do outro a partir da qual podemos balizar nossa compreensão?

Apresentamos no segundo capítulo a questão do *medium* da arte – esta forma de mediação que faz com que o sentido do artístico, ou, em último caso, o sentido que se deseja oferecer para ajudar a compreensão do espectador, seja explicitado. Discutimos as diversas formas deste *medium*, tanto os institucionalizados – como as galerias, os museus, dentro dos quais não se questiona se o que está ali é arte –, quanto, no caso da arte urbana, da fotografia e da arte tecnológica, um *medium* que a própria forma artística se percebe capaz e necessitada de criar para si, para ser compreendida como arte, quando o seu processo de institucionalização é tardio. Assim, vemos que todo *medium* é ambíguo: eles protegem os sentidos da arte e lhes permitem existir, mas, ao mesmo tempo, este proteger é também uma amarra.

Em relação à experiência hermenêutica – seja ela relacionada a qualquer coisa que se deseje compreender –, Gadamer (2013) afirma haver um outro *medium* em questão: a linguagem. A linguagem é o próprio *medium* de toda compreensão, e ela também possui esse aspecto ambíguo: ela protege e permite existir a hermenêutica e a compreensão, enquanto a amarra. Tanto o *medium* da arte quanto o *medium* da compreensão, mesmo quando neste sentido de limitação, são transformáveis por aquilo ao qual se relacionam. A arte transforma seu *medium*, novas compreensões transformam a linguagem.

O que questionamos aqui é se o homem possui um *medium* específico para si que não seja a linguagem. A resposta é nossa última tautologia: o homem, em sua existência singular, é o *medium* de si mesmo e, portanto, essa tautologia não deixa de ser uma resposta negativa. Vimos que o homem não pode ser uma mesmidade – ou, caso seja reduzido a uma mesmidade, tem-se aqui a sua redução à subsistência¹⁰⁰. A subsistência de maneira alguma poderia ser seu *medium*, posto que destrói a compreensão, e não a protege. Em seu constante projeto de vir a ser, com a liberdade de suas ações, o homem busca, em pensamento, uma consistência consigo mesmo: seu ser *medium* de si é exclusivamente para si. Ainda assim, dissemos que a intimidade ou a maior aproximação do outro enriquece a nossa ficção. Por isso há ainda o resquício de um *medium* que, na especificidade do homem, só é uma prisão se o reduzimos a uma subsistência. A intimidade com o outro não substitui a sua ficção,

¹⁰⁰ HEIDEGGER, 2012a.

em realidade, a aumenta: permitimos àquele que nos é íntimo ser óbvio à *sua maneira*, e não na obviedade de nossos próprios conhecimentos prévios sobre as histórias do mundo. Mas este ser óbvio à sua maneira é nossa mera tentativa de, ao contrário, tentar tornar rígidos e fixos os conhecimentos que criamos deste alguém, ainda que tal rigidez não seja realizável. Em suma, para o outro, o homem é o *medium* de suas ações, e assim como em qualquer *medium*, elas nos surpreende.

Apesar de não ser este o motivo pelo qual escolhemos o termo *ficção*, a palavra já havia aparecido no primeiro capítulo deste trabalho, com o mesmo sentido que a usamos aqui, quando Belting (2012) diz que o conceito de arte é uma ficção e que, portanto, a história da arte deveria ser compreendida como história das ficções sobre a arte. Neste caso, ele nos ressalta outro aspecto do tema: quando o conhecimento é objetivado, quando ele é concretizado como real, isso não quer dizer que sua origem não tenha sido através de uma ficção. Ele esconde seu aspecto de ser ficção justamente ao não permitir que a hermenêutica mantenha-se em construção. O que Belting propõe-se a lembrar, através da própria história da arte, é que, mantendo os conceitos concretizados em seu sentido originário de ficção, eles podem ser constantemente transformados. A sua crítica é exatamente esta: na fossilização do conhecimento sobre a arte em parâmetros que não aceitam suas próprias transformações, são os conceitos, e não as mudanças daquilo que eles pretendem conceituar, que se tornam inadequados.

Por outro lado, as justificativas acerca do uso de *ser-artístico* do homem são mais simples. O termo buscou ressaltar que o homem não apenas vive poeticamente, mas é uma proposição estética de si, e o *artístico* sintetiza as duas condições de ser; a arte posta em obra de si são suas ações; e a arte tal qual conhecemos também é proveniente de suas ações, que podem ser materializadas. Todavia, nos interessa aqui ressaltar apenas um ponto: a mesma relação ambígua que o *ser-artístico* da obra mantém com a *techné*, o *ser-artístico* do homem também mantém. A este tema, quem dedica especial atenção é Gadamer (2013). Vimos que em Heidegger, a relação entre *techné* e a arte sofreu transformações ao longo de sua filosofia: inicialmente ele recusou o aspecto de uma produção técnica na arte, ressaltando o caráter de saber-fazer da *techné*. Contudo, em suas obras mais tardias, a possibilidade de uma nova

liberdade de desvelamento a partir da técnica fez com que Heidegger buscasse uma distante semelhança com a *techné* em seu sentido de fazer-saber.

O homem também despertou, desde a Antiguidade¹⁰¹, esta aproximação entre sua existência e a *techné*, pois o homem deveria aprender a fazer de si mesmo o que deve ser, e o saber da *techné* era o saber real, vindo da experiência. Porém, Aristóteles impõe um limite à *techné* do saber de si do homem: ela é norteadada por outro saber que, apesar de sua relação com a experiência, não pode ser aprimorado e ensinado aos outros homens, assim como também não pode ser esquecido: a Ética. A Ética não é fruto da experiência, ao contrário, ela é um saber prévio que pretende determinar e guiar as ações. Mesmo sendo um saber prévio, ela também não é um saber teórico: a sua relação com a experiência é encontrar o correto na situação concreta. Ao contrário da *techné*, a Ética não possui um fim particular, assim como seus meios não são particulares, pois afeta o viver em seu conjunto de situações. O saber Ético requer uma deliberação interior, mesmo que em busca de um estado de perfeição ideal, esta perfeição só é atingível consigo mesmo. "O saber ético é verdadeiramente um saber peculiar. Abrange de modo especial os meios e os fins e com isso distingue-se do saber técnico. Por isso não faz muito sentido distinguir aqui entre saber e experiência, o que, por sua vez, convém perfeitamente à *techné*" (GADAMER, 2013: 424). Sendo assim, tanto para o ser-artístico da obra, quanto para o ser-artístico do homem, a aproximação da *techné* é possível se dela se ressalta o fato de ser um saber pela experiência; contudo, em ambas as situações, sendo a arte também uma ação do homem, elas estão submetidas a este saber de caráter especial que é a Ética.

¹⁰¹ A aproximação entre o homem e a *techné* é apresentada por Gadamer (2013) como existente desde a filosofia de Sócrates e Platão. A questão da Ética é sua interpretação da obra aristotélica *Ética a Nicômaco*.

5. Ainda assim a arte existe

Em suma, o que defendemos até agora é que a arte é a única coisa feita pelo homem capaz de reproduzir sua própria condição ontológica-existencial: a de nunca poder ser encerrado pelas ficções e significados que lhe atribuem, e ser essencialmente remetida para além de sua própria existência, sempre em um devir de sentidos possíveis que só existem quando junto ao outro, este que, por sua vez, não se apropria dos mesmos para um resultado final, um produto, um significado definitivo, mas sim tece uma relação que lhe é estranha, única, a por em dúvida o seu próprio sentido de si mesmo e de si do outro.

O caminho que trilhamos sobre a distância entre arte e vida não buscou considerá-las como duas instâncias distintas que possam ser sobrepostas ou, ao menos, conjugadas lado a lado, em sucessivas tentativas de aproximação e distanciamento, função e aplicação. Ao contrário, nos dedicamos à investigação do ponto no qual arte e vida não são separáveis: a existência essencialmente artística do homem; a arte como essencialmente ação humana. Neste caminho, o distanciamento imposto entre arte e vida, no entanto, não faz sentido, sendo ontologicamente impossível de existir. Ainda assim, o distanciamento existe. Neste mesmo sentido, a arte tampouco pode deixar de existir, e aqui não nos referimos exclusivamente à sua posição institucional – ainda que esta, conseqüentemente, também não possa –, mas justamente como ação específica do homem. Entretanto, não raro, decretam seu fim. Ainda assim a arte existe.

Retomar a comunhão essencial entre arte e vida não diz, por si só, da ruptura. No início deste trabalho, apresentamos a institucionalização da arte e a Estética como coautores da ruptura, mas, justamente o nosso ponto de partida, a arte urbana, mantém a questão sobre a concretização da mesma. Das inúmeras vezes que lhe decretaram que aquilo não é arte, ela ainda assim existiu e existe. Neste transcorrer, o processo de institucionalização, por maiores as críticas que possamos tecer sobre seus meios, presta a inegável função de legitimação e proteção daquilo que insiste. Mas,

para além deste processo, e, como no caso da arte urbana, *apesar* dele, ainda assim a arte existe.

Insistir neste *ainda* é, resumidamente, admitir a surpresa, a incongruência, a própria insistência de algo que parece se desenvolver sobre um plano que lhe é hostil ou, ao menos, indiferente. É esta insistência da lembrança que faz com que a arte urbana, neste trabalho, tenha um lugar às vezes secundário: ela é o ponto de partida e o pano de fundo de todas as nossas discussões, pois nos trouxe à lembrança certa insistência da arte, mas, a partir do momento que isto ocorre, ela permanece de lado para considerações e buscas outras que parecem lhe ignorar. O mesmo ocorre, na obra de Belting que referimos anteriormente, com as artes das novas mídias. Ou ainda em Rancière, (2012), com o teatro e a fotografia. O que nos liga é o mesmo ponto de partida: *isto não é arte*¹⁰². Até agora, rebatemos esta insistência devolvendo a pergunta sobre o que é a arte, então. O ponto final que encontramos em Rancière para nossas considerações é outro, e implica outra pergunta de devolução: o que queremos que a arte seja?

Em nossa crítica à Estética, dissemos que ela se debruça sobre a arte *feita* enquanto ignora o protagonismo do *fazer* a arte. Isso nos levou à investigação do ser-artístico, tanto da obra quanto do homem. A questão proveniente de Rancière põe outro protagonista em jogo – não questionamos o que *esperamos* que a arte seja, mas sim o que *queremos*. Seu protagonista, em igualdade com o artista, a obra e o artístico, é o espectador, justamente por ser ele também artístico. Os últimos capítulos deste trabalho antecipam a existência de tal protagonismo na essência da arte. O ponto sobre o qual nos debruçaremos agora é outro: este *querer*.

102 Neste trabalho, este tema é desenvolvido a partir da arte urbana. Apresentamos considerações pontuais sobre a relação entre as novas mídias e a arte através de Belting (2012), e o mesmo tema, em relação à fotografia, em nossa bibliografia, pode ser encontrado em Benjamin (2009; 1994). Sobre a fotografia, Rancière desenvolve o tema questionando os limites das imagens aversivas e as comuns críticas que são feitas a elas. Em relação ao teatro, Rancière o remete à questão platônica contra a poesia, que também já apresentamos anteriormente em relação à poética, para analisar como o teatro pode existir e manter seu potencial crítico. A questão sobre ser ou não arte, em relação ao teatro, está centrada em sua origem grega, não havendo resistência notável, quanto à classificação, nos dias atuais. Há um exercício de Rancière de rebater as críticas a distinguirem arte do mero espetáculo, assim como analisar a potencialidade crítica do teatro na sociedade contemporânea. Dados os objetivos deste trabalho, não nos aprofundaremos na questão da sociedade do espetáculo.

Dissemos anteriormente, através da história das ficções sobre a arte, que, na busca de significados e legitimações, ela foi dividida por movimentos, personagens, propostas e construções que são agrupadas, contrapostas, complementadas, rompidas. Todavia, a história da arte também é guiada por outro aspecto que não é de mera estratificação e classificação e que, ao mesmo tempo, lhe impõe obrigações. Criticamos a tentativa de padronização do gosto, mas, neste transcorrer, estava em jogo outro ponto decisivo: a imputação à arte da obrigatoriedade de ter uma função. A finalidade funcional da arte é o mais intenso e decisivo ponto de separação entre arte e vida, simplesmente por contrariar a sua essência.

É neste ponto que Rancière busca a resistência platônica à poesia para apresentar a desqualificação do teatro (a tragédia) como arte. Mas o que encontramos no autor não é a reconstrução de um embuste ou de uma má compreensão da arte. Ao contrário, é remeter à origem da necessidade de uma finalidade funcional daquilo que nos é sensorial pela arte. Este ponto também nos traz de volta, à discussão, as considerações de Gadamer (2013) sobre hermenêutica e arte: à arte sempre foi atribuída uma função traduzida em um modo de fazer, e este é o seu marco zero, o significado inicial a partir do qual fundamentamos nossa experiência ou buscamos nossa interpretação da arte. O problema é que todo ponto de partida circunscreve as possibilidades de chegada, e, na arte, o início não deveria ser outro que não a própria obra: a obra é um caminho aberto, enquanto a expectativa de sua função não o é.

Platão não julgava apenas o que era a boa ou a má arte, tampouco o que era a verdade na construção de uma imitação e, portanto, de uma mentira. Ele julgava a função que a arte poderia ter em sua *polis* ideal¹⁰³. Por um lado, a boa arte ensina a verdade, além de manter a ordem harmônica dos corpos: o artista rompe também o destino ideal de cada homem – a saber, de exercer adequadamente uma única função –, enquanto os imitadores são homens duplos, acumulam funções¹⁰⁴. A defesa aristotélica da verossimilhança resolve a questão da verdade, assim como o poeta já é reconhecido com uma função única; em todo o caso, a função da poesia se apresenta como pedagógica na imitação dos seres superiores ou inferiores em suas ações, o que

¹⁰³ PLATÃO, 1965; RANCIÈRE, 2005.

¹⁰⁴ PLATÃO, liv. III, 392c – 396e.

alça as artes liberais ao status de superioridade¹⁰⁵. À instrução moral e cristã da Idade Média acrescenta-se o *status* de inferioridade das artes plásticas que, dado o aspecto material do trabalho físico, reduzia-se ao papel dos escravos, servos e artesões. Antes mesmo da estética kantiana, as artes plásticas já se viam na função de desvincular sua existência do trabalho subordinado¹⁰⁶. A conformidade a fins sem fim de Kant era a consolidação do sucesso da empreitada renascentista e a germinação da empreitada romântica: as belas artes tornaram-se o aperfeiçoamento da realidade, e não apenas uma artificialidade¹⁰⁷. A arte deveria estar em choque com todo o resto.

“A exigência romântica (...) confere ao artista e à sua missão no mundo a consciência de uma nova consagração. Torna-se algo como um ‘redentor do mundo’, cujas criações, no miúdo, devem gerar uma redenção da perdição” (GADAMER, 2013, p. 138). Neste ponto, já não é apenas a cisão entre arte e vida que está em jogo mas, em último caso, da arte contra a vida, contra a vida mundana e menor, perdida. A salvação do mundo seria sua elevação. Com raízes em Kant, a arte ganhou a função que só muito recentemente perderia: a crítica. Mesmo no esteticismo romântico onde se criticou uma visão funcionalista da arte, ela deveria ser preservada justamente por sua função de redenção pelo que havia de mais superior da alma humana. E, a esta, outras funções obrigatórias foram acrescentadas para legitimação ou reconhecimento, como a sublimação do sofrimento e a explicitação do rompimento das promessas, como lhe cobrou a crítica frankfurtiana¹⁰⁸; ou ainda provar-se livre da mera técnica e o valor estético da documentação do que não era documentado, como observou-se no desenvolvimento da fotografia¹⁰⁹. A função da arte de comunicar, e não simplesmente aparecer. A superioridade da moral estética do romantismo foi reconfigurada pelo modernismo, sem, no entanto, perder-se da função crítica: neste momento, metalinguagem da forma; ou mesmo a tentativa de reaproximação da vida, pelo próprio funcionalismo da arquitetura e do *design*¹¹⁰. A função da vanguarda de surpreender. A função da arte de ser crítica.

¹⁰⁵ ARISTÓTELES, 1999.

¹⁰⁶ FERRO, 2015.

¹⁰⁷ GADAMER, 2013.

¹⁰⁸ Ver Adorno e Horkheimer, 1985.

¹⁰⁹ Ver Archer, 2001 e Sontag, 2004.

¹¹⁰ BELTING, 2012; GADAMER, 2013 e RANCIÈRE, 2012; 2005.

Se defendermos que a arte é aquilo feito pelo homem capaz de reproduzir a sua própria condição ontológico-existencial, e ser a única coisa capaz de tal feito, somos levados então a questionar: qual a função de um homem na Terra? Qual a função do homem na Terra? A função dos homens é definitivamente determinada e compreendida pelo seu momento histórico? A função da humanidade é a soma das funções de cada homem? Se não, a função do homem é supra-humana? A inexistência da função implica na inexistência da eficácia?

Não raro, definições do que é ou não arte com as quais nos deparamos ainda hoje são mascaradas com pretensão de racionalidade e crítica quando, na prática, indaga-se o merecimento. Méritos classificam, não dialogam. A história da Estética levou a crer que o parâmetro para definição da arte era o belo, e que ele veio sucessivamente se perdendo no último século e meio. A desconstrução do belo revelou o outro alicerce também sempre presente e de igual importância: a função. E a função da arte passou a ser sistematicamente perdida apenas nos últimos 50 anos, fazendo emergir o colapso que nos leva a perguntar o que resta da arte, então. Eis a principal diferença da arte contemporânea em relação às demais: foi ela quem compreendeu que a arte precisaria ser transformada em retórica a partir da falência dos parâmetros, e a abraçou.

A obrigatoriedade da função da arte e sua suspensão nos impõem considerações outras. Primeiramente, a relação entre arte e liberdade. Como qualquer outra ação humana, a arte é a liberdade do homem sem ser livre do homem. Liberdade porque não é condicionada pelos outros e tampouco pela necessidade; mas presa à vontade do homem e sua intencionalidade. E então dizemos que a arte também está amarrada à obrigatoriedade de ser arte – tal qual o homem que se destina a ser justamente humano. Ambos estão presos ao leque de possibilidades do seu modo de ser. A liberdade da arte recapitula o absurdo da liberdade humana, em seu sentido mais sartriano: é circunscrita, posta à prova, não raro parece lhe ser roubada a possibilidade de ser livre e, ainda assim, o é. É o homem que encerra o domínio de suas ações. Ele está posto em contextos e construções históricas, linguísticas, ficcionais, sociais – todas circunscrevem a realidade sob a qual uma liberdade pode existir, mas apenas o homem encerra o seu próprio ponto de partida:

ele mesmo. A angústia sartriana é saber-se livre mesmo na mais absurda servidão. Mas a liberdade das ações humanas também implicam uma potencialidade outra: as ações podem ser vulgares, indiferentes, destrutivas, egoístas, arrogantes...

Cabe, então, a análise da pertinência da própria crítica neste cenário de perda de sua obrigatoriedade. Este é o ponto para Rancière. Uma crítica obrigatória e onipresente pode manter-se crítica? A suspensão da crítica é a anulação política da arte? A obrigatoriedade funcional da crítica leva a mesma à repetição tão intensa que a vulgariza, de variadas formas. O discurso torna-se automatizado e esperado, completo em si e, portanto, pronto. Não há uma construção posterior, está dado, supostamente suficiente. É a transformação da arte em uma arquética: a pedagogia de uma ética imediata, automaticamente reconhecível, e as lições não são reflexões ou pesquisa, mas encarnadas em costumes idealizados. A arquética suprime da arte a própria arte. E, assim, nos lembramos que a simples consciência de um problema não impele a vontade de transformação do mesmo, a arquética não possui a eficácia de uma solução mágica, mesmo sendo grande sua suposta evidência. Por outro lado, há a repetição temática onde a questão não se centra na possibilidade da construção de um diálogo, mas o próprio tema: não há variação crítica, “hoje, como ontem, pretende-se denunciar o reinado da mercadoria, de seus ícones ideais e seus detritos sórdidos por meio de estratégias bem surradas” (RANCIÈRE, 2012, p. 68).

Também é necessário lembrar que, tendo abandonado o padrão do estético, a arte, nos últimos 150 anos, reconfigurou-se em formas e modos imprevisíveis e diversificados, podendo perder a identificação imediata. O visível muitas vezes também não é apenas o resultado final, mas o próprio processo de construção, a própria distância entre o visível e o feito, etc. Quando o discurso crítico razoavelmente padronizado é imposto ao sensivelmente estranho, pode haver o resultado inverso do espectador que se sente demasiadamente diminuto e desinstruído, ou mesmo trapaceado pela alegoria ou intenção artística, e a crítica se prostra como irrelevante ou artificial.

Mas o ponto crucial é outro. O discurso crítico obrigatório, perfeitamente redondo e finalizado, mantém o espectador em sua passividade de receptor, de um

aprendiz. E, considerando que a obrigatoriedade crítica da arte a remeta para questões humanas universais, das quais o espectador também é agente e sofredor, a arte retorna ao seu ponto de redenção pelo outro, que está no patamar acima das questões banais e, portanto, torna-se um detentor quase xamânico da transcendência espiritual humana: maior sensibilidade, sagacidade, poder de resignificação. Em suma, há a redução que se desdobra em vitimização do espectador, que precisa ser tanto instruído quanto salvo. Reencontramos aqui Bourdieu¹¹¹. Quando a arte abdica da obrigatoriedade da função, nem sempre o questionamento derivado é sobre o que resta. Muitas vezes a resposta é imediata sobre não restar nada ou restar o inútil, o vazio, aquilo que não se preocupa com o outro, ignorando sua posição de vítima. Foi o caminho que Bourdieu trilhou a considerar a distância entre o proletariado e a arte erudita, e que Rancière rebate¹¹² com a constatação de que emancipação não é instrução e tampouco salvação, mas o embaralhamento das posições, a suspensão da divisa entre ativo e passivo, agente e sofredor, comunicador e ouvinte. Não é fazer pelo outro, mas com o outro, despejando em suas costas, inclusive, o peso do fazer e a responsabilidade de encontrar uma destinação ao feito. O custo deste compartilhamento é perder o controle justamente do meio de realização: se só há uma forma de compartilhar, não há, de fato, a anulação desta fronteira. Esta forma não está *a priori*, ela é também resposta, ação artística do espectador:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação e que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal qual o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhe é proposto. Aí está um ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que

¹¹¹ BOURDIEU, 2011 e 1996.

¹¹² Rancière (2012) também faz referência ao estereótipo do proletariado, mostrando como seus hábitos culturais podem ser maiores do que diz críticas como as de Bourdieu.

compõem seu próprio poema, como fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou *performers*. (RANCIÈRE, 2012, p. 17-18).

Aqui, a arte contemporânea impõe a necessidade de um querer do outro. O labirinto pelo qual se desenvolve pode ser encarado a partir de duas principais maneiras, excluindo-se a terceira, da absoluta indiferença do outro: ou se decreta que ela se desenvolve de maneira absolutamente hermética, claustrofóbica, e cada vez mais distante da realidade de seus possíveis espectadores ou, ao contrário, dá-se ao labirinto pela simples possibilidade de percorrê-lo para, então, ver o que se faz com o caminho, se construímos atalhos por demolir paredes, se percorremos independente o sentido, se reinventamos a cartografia e minimizamos o assombro inicial de sua topografia.

E, quando muito falamos do espectador, não ignoramos que a mesma problemática é imposta às instituições, à curadoria, às coisas outras que lhe circunscrevem. Muitas vezes no decreto sobre o que é ou não arte está em jogo não a arte em si, mas aquilo que se reconhece como seu meio. É o ponto de Belting com a história da arte. A arte existe, a arte é. Na proliferação também dos meios de apresentá-la, os mais tradicionais são desafiados a participarem da construção do sentido, não mais apenas na mera legitimação. O processo de curadoria está no mesmo desafio e pode ser bem ou mal sucedido por conta própria, independente da arte em si. A história da arte, com seus movimentos de agrupar, alinhar, diferenciar, contrapor, também foi desafiada pela proliferação das maneiras de ser da arte. Não que estes movimentos tenham sido impossibilitados mas, muitas vezes, eles se tornam efêmeros, e então secundários. A ela também está sendo entregue a cota de construção do sentido de algo que não se finalizou e que agora se entende que não será finalizado e que estará sempre remetido para além de si. Não é uma tarefa fácil, mas a mera resistência dos padrões é suficiente para levá-la à falência.

* * *

Admite-se que, talvez, o discurso anterior possa parecer demasiadamente teórico ou ideal. Por isso, aqui retomamos um comentário feito no segundo capítulo deste texto, sobre o documentário *Cidade Cinza*¹¹³. Um de seus personagens é funcionário terceirizado da Prefeitura de São Paulo, responsável por apagar a arte urbana dos muros da cidade na gestão Kassab. Instituído de um poder de destruição – que não é genuinamente seu, mas um funcionalismo –, ele se orgulha de sua pequena caça à estética urbana. Admite, com diversão, que os pichadores vão pintando e ele segue atrás, apagando. No entanto, alguns desenhos ele escolhe não apagar, e os salva, fazendo um inesperado trabalho de curadoria urbana. Além, o mesmo personagem passa a fazer intervenções urbanas a partir de sua destrutividade imposta: alguns desenhos são salvos, alguns são modificados até se adequarem a sua própria proposta estética daquilo que a cidade merece ter em seus muros.

Neste momento, é necessário compreender que sua destruição é funcional, imposta, ainda que o personagem sinta-se confortável com a tarefa: ele não está nas ruas por querer, por perseguição particular contra a arte. Ele está porque este é seu trabalho, o qual ele pretende executar bem. Ainda assim a arte entra em conflito com sua função, e algumas obras lhe extraem da posição de higienismo estético e o recolocam em uma posição pessoal, de alguém que lida com aquilo que tem à vista. Aqui surge também uma característica própria a algumas obras da arte urbana: elas são efêmeras, vulneráveis, passíveis de destruição – esta arte se desenvolve a partir desta condição inicial. Não buscamos justificar o ato destrutivo, mas, também como as ações humanas, ele é livre. Neste personagem específico, a liberdade é, ao contrário, a não destruição, à qual ele recorre. O espectador desenvolve-se a partir da obra, e a obra a partir do espectador. Ao poder abdicar de tudo aquilo que era antes imposto à arte, a arte contemporânea encara, todavia, outras dificuldades em sua condição existencial. Uma delas é a necessidade de não ser aniquilada de imediato.

* * *

¹¹³ VALIENGO E MESQUITA, 2013.

Quando a arte suspendeu concomitantemente seu padrão estético e sua obrigatoriedade funcional, podemos compreender o que resta como uma redução fenomenológica da arte por ela mesma. Saem do jogo o que lhe era padrão, e algo insiste em continuar. Aquilo que insiste é o que não consegue deixar de existir, a própria essência da arte. A partir dela podemos trilhar os mais diversificados caminhos para sua interpretação, para novas considerações e propostas, mas ainda assim ela sobrevive independente de qualquer legitimação posterior. Esta essência que, hoje, muitas vezes se apresenta como um aspecto residual, pode ser, inclusive, ignorada por seus espectadores, posto que no fazer artístico o outro esteja implicado já no processo da realização. E, sobre a essência da arte, mantemos o acordo também com Rancière, ainda que intensifiquemos a proposta fenomenológica a partir do autor: considerando que vivemos no mundo a partir das aparências, em comunhão vivemos uma partilha do sensível, e a arte não é senão a intensificação do dissenso¹¹⁴.

Esta é sua proposta de estética que não se limita à filosofia ou ciência sobre a arte. A estética é, então, a própria partilha do mundo sensível das aparências, o sistema do comum e seus recortes, especificidades distribuídas, no espaço e no tempo, pelo visível e o invisível, palavra e silêncio, possibilidades e interdições. Em suma, a própria distribuição sensorial da existência mundana. Sendo o homem o único ser vivente capaz de transformar a natureza, pelas maneiras e objetivos mais diversos, ele é aquele capaz de criar, organizar e manter a estética não originária de uma natureza pura, já inexistente. As transformações do mundo sensorial se dão pelas práticas humanas – não apenas pela arte, mas também pelo trabalho e por práticas cotidianas desvinculadas de qualquer proposta artística. Desta forma, estética e política são compreendidas juntas, dada a construção normativa do visível. A política da estética é vivida a partir da ordem hegemônica de um específico momento ou espaço, e apresentam a configuração do campo no qual podemos desenvolver nossa própria condição artística de ser, em nossas potencialidades poéticas e propostas estéticas de si.

¹¹⁴ RANCIÈRE, 2012 e 2005.

A ação é a maneira do homem de lidar com o mundo de uma maneira própria que, não sendo alheia à ordem na qual se origina, pode lhe ignorar, criticar, sublinhar, ressaltar, etc. A arte é sua única ação possível de ser materializada e, portanto, o único fazer que seja capaz de interferir no mundo sensível sendo livre e obtendo uma presença física mais constante do que um ato pessoal. Assim sendo, a relação entre arte e política é também inerente à arte, independente de uma função crítica. A arte cria ou contribui para a construção de uma paisagem inédita do sensível, “formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas” (RANCIÈRE, 2013, p. 65). Esta não é sua função, mas sua forma própria de ser. A arte é a criação material do dissenso, mas o dissenso não é a obrigatoriedade do choque, da contradição, da ruptura. Dissenso é uma diversidade que não responde à obrigatoriedade de convergir. Dissensos estéticos são aberturas a vários regimes sensoriais dissonantes e coexistentes. São pequenos recortes específicos dos objetos da experiência comum. A cada novo recorte, a partilha do sensível é ampliada em suas possibilidades, podendo haver o choque com a política da estética vigente. Se há o conflito, a crítica por si já acontece, independente do discurso que a acompanha. A mudança do perceptível tem como consequência a transformação do pensável, não como causa ou função.

De maneira alguma a suspensão da obrigatoriedade crítica da arte exige a inexistência da proposta crítica de um artista. O artista age de acordo com sua vontade o que, conseqüentemente, significa também de acordo com sua própria visão de mundo, seu interesse por fazer algo que lhe traga, em alguma escala, um novo sentido, ainda que um sentido pessoal. A intenção crítica do artista não deixou necessariamente de existir, podendo ser o sentido que atribui à sua obra. O que aqui discutimos encontra sua relevância em três outros pontos: a) a não obrigatoriedade da crítica no fazer artístico; b) a suspensão da funcionalidade crítica da arte como crivo de classificação sobre o que é ou não arte e c) a independência do discurso crítico para uma eficácia da arte.

A distinção entre eficácia e função, nesta consideração, é temporal: o eficaz surte efeito, realiza algo novo não mensurável, enquanto o funcional é predestinado. Eficácia deve ser compreendida como o resultado obtido a cada vez que a obra

encontra seu espectador e seu diálogo, as consequências posteriores, e, assim sendo, não é uma maneira de qualificação do que é mais ou menos eficaz: não há como prever ou medir o efeito de antemão. A história da arte é fundamentada em inverter a ordem de ambos os sentidos, colocando aquilo que a arte possuía de desdobramento e efeito como o seu ponto zero, a sua função. O mesmo para os demais discursos da arte, inclusive dos artistas. O discurso e as intenções do artista não se tornam irrelevantes, no entanto eles também precisam ser considerados como uma existência além de si, que não se esgota nem esgota a obra. O mesmo para as demais ações do homem: o discurso que as acompanhe não encerra seus significados.

A eficácia estética da arte, que independe tanto de uma pedagogia da representação quanto da arquiética dos costumes, é resultante de sua essência dissensual, e não sua obrigação funcional. Criando novas realidades sensíveis, elas realizam a transformação do pensável sem, no entanto, depender da relação do espectador com as intenções da mensagem do artista. Rancière defende, aliás, que a eficácia estética requer o distanciamento entre as intenções do artista em relação ao espectador. Ao espectador é devolvida a sua posição de poeta dos seus próprios sentidos – suspende-se o efeito determinado sobre um público determinado; o jogo torna-se, enfim, livre. E mais difícil. “O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência.” (RANCIÈRE, 2013, p. 60). Por outro lado, ao espectador é requisitado, além da não aniquilação da arte, a sua disposição.

E, aqui, podemos começar as conclusões sobre todo o processo iniciado pelas corriqueiras reações sobre “Isto não é arte” que originaram este trabalho. Quando, em nossa apresentação, dissemos não ser difícil compreender o que está sendo dito por esta simples frase, omitimos, a princípio, que muito está sendo dito. Não é uma mera questão de gosto e reconhecimento pessoal por aquele que pronuncia. Inclusive, muitos dos detratores não justificam o posicionamento por um gosto pessoal, mas partem do princípio de um consenso, de um juízo universal que traz consigo a obviedade da conclusão. O gosto, apesar de sua transformação ao longo dos séculos, dificilmente perde seu aspecto de universal quando tomado por correto. O que investigamos neste trabalho foram as bases de tal consenso.

A questão da eficácia estética da arte pode ser facilmente compreendida a partir da construção contemporânea da arte, a sua suspensão da obrigatoriedade do belo e funcional que resultou na emergência de uma arte que é vivida e compreendida pela sua essência residual. Ainda assim, falamos em essência em seu sentido ontológico e, portanto, independente do desenvolvimento histórico, assim, colocamos a questão do dissenso já nas origens da arte e em todo seu desenvolvimento posterior. Dissenso não significa exclusivamente o conflito, mas a própria diversidade. O dissenso estava dado já nas mentiras inventadas pelos imitadores perseguidos por Platão. Houve, no transcorrer histórico da arte, momentos de convergência estética e crítica quando o dissenso esteve presente exclusivamente na diversidade das obras.

Se a história da arte é também história das maneiras pelas quais a arte foi distanciada da vida, aqui, cabe uma complementação: a arte, a despeito de nossa vontade, não tem a função de estar junto à vida, se compreendida como uma instância separada do ser do homem. Mesmo quando se ignora a existência essencialmente artística dos homens, a reaproximação entre arte e vida é, sem dúvida, o desejo de seus admiradores e de quem percebe nela as potencialidades de transformação do sensível e do pensável, mas, neste caso, retorna às questões de funcionalidade e aplicabilidade da arte. Este trabalho, para evitar as justificativas funcionais, buscou construir paralelamente dois caminhos: aquele que retoma arte e vida como essencialmente unidas, não pela sobreposição de instâncias, mas pela condição existencial de ambas. Junto a isto, buscamos trazer à discussão os momentos mais significativos de distanciamento entre arte e vida, que ignoravam ou minimizavam a coexistência existencial, para discutir os parâmetros existentes para o decreto do que é ou não arte. Esta retomada é justificada não apenas como uma revisão histórica dos crivos impostos à arte em cada momento específico, mas como apresentação de tudo aquilo que, ainda hoje, constitui o senso comum, o consenso, acerca da arte.

Apesar de todos os momentos de ruptura, ressignificação e transformação da arte, a sua temporalidade material trans-histórica fez com que a história da arte fosse também um processo de sedimentação das sucessivas classificações artísticas. Este

processo de sedimentação, inclusive, divide alguns autores referidos por este trabalho entre dois grupos principais: aqueles que, como Bourdieu¹¹⁵ e Danto¹¹⁶, defendem que a não compreensão das sedimentações históricas dos crivos artísticos impedem a experiência genuinamente artística por parte dos espectadores; e aqueles que, como Belting¹¹⁷, Gadamer¹¹⁸, Rancière¹¹⁹ e este próprio trabalho, defendem que há uma distinção entre experiência intelectual e experiência estética e artística, e, dando relevância à segunda, minimiza o preciosismo da primeira. Todavia, se optamos por minimizar o preciosismo da intelectualidade e da intelectualização, encontramos o desafio de manter a mesma postura quando nós também sentimos a sua falta. A arte urbana, assim como outras linguagens da arte contemporânea, também teria sua vida facilitada caso todo este processo aqui discutido fosse mais presente no repertório cultural dos seus espectadores. Mas, se a arte opta por manter o diálogo independente, devemos respeitar o seu caminho. Para cada “Isto não é arte” encarado, há outra retórica possível a questionar o repertório cultural do interlocutor – o que seria incorreto exatamente por incorrer no mesmo erro que criticamos. O ponto que escolhemos foi buscar uma compreensão quando o diálogo é encerrado com o silêncio imposto.

A questão da bela representação e da mimese parecem superadas há longa data, mas a pichação reacende o debate sobre o que é artisticamente estético, como já apresentamos neste trabalho. Aqueles que buscam traçar essa defesa não raro se veem às voltas com a questão do vandalismo, da poluição visual e etc., como o próprio cunho da expressão pichação revela. Ainda assim, essa limitação parece se impor mais fortemente à pichação, estando o *graffiti* e as demais formas de arte urbana minimamente resguardadas. Em nossa compreensão, o que definitivamente alimenta as discussões sobre a legitimidade da arte urbana é ainda a necessidade de reconhecimento de seu valor funcional. Aqui a desordem do debate é definitivamente instaurada por todos aqueles que defendem uma função social de crítica da arte e, ao que avaliamos, isso se dá também por entre aqueles que defendem a arte urbana.

¹¹⁵ BOURDIEU, 2011 e 1996.

¹¹⁶ DANTO, 2010.

¹¹⁷ BELTING, 2012.

¹¹⁸ GADAMER, 2013.

¹¹⁹ RANCIÈRE, 2012 e 2005.

Por exemplo, é improvável discutir a arte urbana – independente de qual tom se adote – sem retomar o movimento *hip-hop* nas considerações. Não que consideremos erradas as buscas pelo transcorrer histórico de determinada forma artística, considerar o desenvolvimento e a sucessão dos instantes que circunscreveram a possibilidade de construção de sentido nos ajudam a compreender o fenômeno. No segundo capítulo deste trabalho, este próprio texto optou por este caminho, geralmente mais didático. No entanto, o que nos incomoda, aqui, é o engessamento da arte urbana exclusivamente aos aspectos que foram pertinentes naquele instante específico do *hip-hop*. Resumindo, o próprio discurso de uma arte marginalizada, ou de uma retomada dos bairros periféricos de seu direito ao fazer artístico. O discurso crítico do *hip-hop* é – hoje – tão bem polido em seu acabamento que se faz tentador não o abandonar como apoio.

Esta crítica não deve ser lida para além daquilo que ela é. Não buscamos reduzir aqui a relevância de um movimento que trouxe membros marginalizados para o centro de nossa cidade e transformou suas possibilidades de pertencimento comunitário e artístico. Tampouco reduzimos o valor da arte que surge fora de seus centros mais óbvios. Nosso ponto é a terraplanagem de uma estética¹²⁰ a um único contexto histórico que, mesmo naquele momento, já era limitado. Vallauri antecede o *hip-hop*, também com um discurso crítico de levar a arte a lugares que não eram íntimos aos seus procederes, ao alcance de pessoas geralmente excluídas do campo artístico. Sua proposta crítica não é irrelevante, mas tampouco era Vallauri um periférico ao campo artístico. Antes de suas intervenções urbanas, o artista gráfico já expunha em Bienais. Mesmo o caráter denunciativo das pichações, que também discutimos anteriormente, merece ser relativizado. Isso é consequência do fazer, não razão ou função. Isto ocorre porque, num geral, os edifícios que permanecem com as intervenções o fazem não por escolha, mas por falta de manutenção. Isso não quer dizer que eles são os únicos a serem pichados¹²¹. Em suas origens, especialmente entre o fim da década de 1980 e a década de 1990, o *graffiti* foi amplamente difundido pelo

¹²⁰ Na bibliografia deste trabalho ver, por exemplo, Paixão (2011) e Lassala (2010).

¹²¹ Ver Gitahy (1999), especialmente o que ele apresenta sobre as pichações no Teatro Municipal de São Paulo, em seguida de sua reforma, que levaram ao linchamento dos pichadores.

hip-hop, assim como todo o movimento foi eficaz para a inserção artística de uma estética até então relegada às margens sociais. Este foi o seu desdobramento, não sua função. Hoje, cooperativas artísticas e culturais da periferia buscam o mesmo trabalho em um caminho de mão dupla, trazendo suas artes para a visibilidade central, assim como levando à comunidade o que lhes falta, como cinemas. No entanto, as formas estéticas são outras, não presas ao *rap* ou mesmo ao *graffiti* e à pichação. Da mesma forma, o que se desenvolve hoje pela cidade como a arte urbana não deve ter suas origens esquecidas, tampouco é o mesmo movimento iniciado no fim do século passado.

E aqui reencontramos os artistas de rua. Em trabalhos anteriores, exploramos as suas rejeições a este termo como algo que os desqualifique. O significado imediato é que a rua está externa ao campo artístico tradicional e, por isso, seria uma arte de valor menor. O processo de desconstrução deste arbitrário está em desenvolvimento, tanto em relação à arte, quanto em relação à própria experiência urbana de retomada das ruas para a sociabilidade¹²². Em seguida, há a relação com o público que algumas vezes é intensamente conflituosa, ocorrendo, inclusive, situações de violência física¹²³. Por fim, há as opiniões do próprio público, que se dividem entre a diminuição/indiferença e a receptividade positiva pela introdução de um novo no cenário urbano. O dissenso aqui é duplo, tanto sobre o lugar da arte quanto sobre as formas de viver a cidade.

Quanto à arte, as narrativas não raramente são críticas ao campo institucional da arte, como aquela que apresentamos no fim do segundo capítulo deste trabalho. A crítica de Jonas não era relacionada à instituição em si, mas à redução da arte ao seu valor simbólico: a arte como valor de *status* do espectador que, apesar de estar ali, pode ser que não teça compreensão alguma, ou mesmo relação artística alguma com a arte¹²⁴. O dissenso urbano era, no entanto, mais presente nas narrativas – a possibilidade de quebrar o óbvio. Há ainda um terceiro elemento de dissenso – o do trabalho – que deixaremos para o final deste capítulo.

¹²² Na bibliografia deste trabalho, ver, por exemplo, Marin e Massola (2014) e Pallamin (2012).

¹²³ MARIN, 2011.

¹²⁴ Ponto ignorado por Bourdieu (2011, 1996), que relaciona acesso e aquisição cultural do bem simbólico automaticamente.

Ainda assim, nos comentários que desclassificavam os artistas de rua como arte, quando eram complementados, emergiam considerações em torno à ausência de proposta destes então não artistas. Por mais vago que o termo proposta possa ser, ele carregava consigo justamente a questão de uma crítica presente no fazer dos artistas de rua. Como já apresentamos, mesmo em trabalhos anteriores, esta crítica por parte dos artistas existe e precisa ser, antes de tudo, ouvida. Mas, aqui, nossa discussão sobre a obrigatoriedade funcional da crítica ressurgiu em peso: a crítica pode estar à priori do fazer, pode sim estar na “proposta”, que existe. Mas não é ela que carrega consigo toda a realização e o sentido da arte. A crítica do dissenso é encontrada em momento posterior, justamente nas novas propostas do visível compartilhado e sua consequente interferência no pensável. No entanto, em nossas considerações, a exigência de uma “proposta” está em conflito não apenas com os artistas de rua ou mesmo a arte urbana, mas com a arte contemporânea e a arte, num geral.

Até poderíamos pensar na queixa à ausência de “proposta” como uma expectativa pelo conceito. Neste caso, o erro seria tomar o conceitualismo como sinônimo de arte contemporânea¹²⁵. Ao suspender tanto a obrigação do padrão estético quanto da crítica, a arte contemporânea, não raro, é apresentada através de traduções, significações e interpretações ao público, como algo que deve ser previamente desvendado para então ser compreendido. Mesmo por parte dos artistas, ao destacarem a relevância dos projetos e significados de suas ações. Há os significados ocultos, de difícil acesso, que não são tomados como o óbvio do fazer artístico, mas sim como a especificidade de determinado projeto, artista ou obra. Nesta hiper-tradução, os significados, desvelados ou não, não estão na aparência e na relação obra-espectador, mas no discurso. Este aspecto não é exclusivo à arte conceitual que, por sua vez, só dá destaque para o conceito, a ideia, que foi trabalhado para originar a obra. Mas é apropriado pelo senso comum como a necessidade de uma intensa significação dada a priori, que motivou a ação.

¹²⁵ Para maiores esclarecimentos sobre a diferença entre ambos, ver, na bibliografia deste trabalho, Archer (2001) e Cauquelin (2005).

Mas, mesmo nas desclassificações mais prepotentes e elaboradas, o que se reivindicava era mesmo a crítica. O questionar, romper tabus, poder ser escândalo, poder ser a redenção, enfim, o estereótipo mais persistente imputado à arte. E eis o fim de nossa crítica à obrigatoriedade crítica da arte: além de colocar um desdobramento como função *a priori*, ela cria a expectativa de uma pirotecnia do discurso que, além de ignorar a arte feita em si, ignora também a própria potencialidade crítica que lhe é inerente.

* * *

A arte urbana se desenvolve sem molduras pelos espaços de nossas cidades. Prédios, ruas, calçadas, fachadas, muretas, bancos, asfalto, tudo pode lhe ceder espaço para que suas ações se realizem interferindo diretamente na estética da cidade, na nossa partilha do sensível. Neste momento, o que faz não é apenas acrescentar matéria por entre os corpos que se espalham em ritmos próprios, mas também levar a ação diretamente para o meio dos outros, espectadores e interlocutores, usando espaços e materiais que só fizeram parte da história da arte nas últimas décadas. Dissemos que a história da arte é também um processo de sedimentação de costumes e compreensões que não se livram totalmente do imaginário fixado pelos momentos anteriores, mas não é apenas a novidade ou a ausência de costumes que podem justificar a resistência à arte urbana. Seu dissenso é estético, mas está dado onde vivemos nosso cotidiano, nos deslocamos, tentamos uma intimidade do lar. O dissenso da arte urbana não se restringe ao visível, está diretamente relacionado com o vivível, com nossas práticas automatizadas e nossas ações de liberdade e política no cotidiano. Desta forma, dizeres sobre a ausência da arte na arte urbana podem se relacionar menos com uma questão estética, e muito mais com uma questão comunitária, onde nossas expectativas e projetos íntimos de urbanidade podem fracassar.

Rancière mostrava-se ciente do problema que suas considerações sobre a estética como dissenso enfrentaria quando chocada à política¹²⁶ em seu sentido mais comum, e especialmente à democracia. É o choque entre dissenso e consenso. Extraíndo o consenso de seu significado político imediato de arbitragem e negociação, e, no âmbito da estética, o recolocando como o acordo entre sentido e sentido, entre a apresentação sensível e seu regime de interpretação. A arte que se apresenta como a política do dissenso, capaz de transformar o sensível e o pensável, não simplifica a relação entre arte e comunidade – relação que alguns autores compreendem como entre arte e vida – e este é um ponto definitivamente questionado pela arte urbana. Este é também o segundo ponto central para que Arendt não considere a arte uma ação: toda ação é liberdade política e, portanto, liberdade do nós, e não do eu¹²⁷.

Arendt vivia tempos sombrios quando viu o homem chegar ao colapso do incomunicável e irrepresentável que era, ao mesmo tempo, banalizado e muitas vezes burocrático. *A condição humana*¹²⁸, assim como outras obras suas, nunca foi apenas um constructo filosófico, mas também um legado e um apelo político. Isso não fez de sua obra uma fantasia utópica ou otimista; ao contrário, o capítulo final de seu livro vem anunciar a derrota humana, apresentada pela vitória do *homo laborans* que vive em um mundo sem direito à estabilidade e, portanto, contenta-se com a sobrevivência biológica, darwinista. Porém, a potencialidade humana ainda reside no pensar e no agir, capacidades sobre as quais não se pode prever o sucesso.

Assim sendo, coube a tais capacidades o caráter também redentor de reassumir as *melhores* potencialidades. Uma leitura purista de Arendt leva a crer que a ação e mesmo o pensar encerram em si apenas suas melhores qualidades¹²⁹. A ação – posto que o pensar, em si, é inatingível ao outro – é idealizada em um pedestal acima da vulgaridade das limitações e necessidades humanas. Tal qual o pedestal cativo à arte. Além disso, a humanidade das ações do homem traz consigo um paradoxo final

¹²⁶ RANCIÈRE, 2012 e 2005.

¹²⁷ ARENDT, 2013 e 2000a.

¹²⁸ ARENDT, 2010.

¹²⁹ Considerando-se principalmente *A condição humana* (ARENDT, 2010) e *A vida do espírito* (ARENDT, 2000a; 2000b).

que apenas a arte parece confortável em explorar: sendo as ações íntimas à vontade, toda ação é, a princípio, um egoísmo. Independente de suas reverberações, de sua acolhida, e mesmo da vontade prévia de tais desdobramentos, da ação por entre os outros, com os outros, ação e arte surgem de um si-mesmo, o que nos leva a concluir que nem todo egoísmo tem um fim em si, tampouco nenhuma ação pode surgir totalmente coletiva.

Arendt, para resolver o impasse, divide a liberdade do homem entre duas possibilidades: a liberdade filosófica e a liberdade política¹³⁰. À liberdade filosófica coube a liberdade do eu, que age de acordo com o seu querer, que se sabe livre mesmo em sua servidão. Para a autora, esta liberdade é teórica, inexistente na prática. A verdadeira liberdade seria, portanto, a política. Ela não se desdobra da vontade porque o querer é limitado diante da realidade do poder, daquilo que se pode em meio ao nós, uma liberdade plural, coletiva, sendo movida mais por virtudes do homem que pela sua vontade¹³¹. Falta-lhe, para completar o arco, a liberdade que ela mesma viu fazer sofrer a todo o mundo, a liberdade da barbárie, da ação destrutiva. Só assim haveria sentido em uma liberdade que, dentro do coletivo, ignora em absoluto o nós e, dentro da filosófica, a hegemonia de sua possibilidade não é teórica. A cisão proposta por Arendt potencializa o nós enquanto ponto de união de força, mas ignora a sua fraqueza, mesmo coletiva. Não é o nós, o coletivo, que permite ou cancela as possibilidades do querer individual, e, portanto, a divisão entre liberdade filosófica e política se mostra ineficaz e tendenciosa. Ao nosso entender, a união entre ambas, mesmo considerando exclusivamente a obra de Arendt, é possível quando compreendida pelo *sensus communis*, o sentido comunitário.

Para Arendt, o *sensus communis*¹³² atuaria como um sexto sentido que, agregado aos nossos próprios sentidos mediadores da relação entre homem e mundo, nos dirige diante do possível, do verdadeiro. Em suma, o *sensus communis* seria o resultado máximo do processo de realização do mundo, quando a verdade é testemunhada, veracizada, como descrevemos anteriormente. Uma vez partilhado, ele já nos guia e nos oferece os sentidos existentes. A fuga do *sensus communis* é,

¹³⁰ ARENDT, 2013 e 2000b.

¹³¹ ARENDT, 2000b.

¹³² ARENDT, 2010 e 2000a.

como apresenta a própria autora, sempre relativa. Mesmo aqueles que sistemática e frequentemente se distanciam dele – a saber, em sua listagem, os ‘pensadores profissionais’ e os cientistas¹³³ e, na nossa, acrescentamos os artistas –, os fazem no limite do seguro, sem nunca abandonar totalmente as bases da realidade existente. Assim, o *sensus communis* de Arendt ainda se encontra fortemente associado ao consenso – a base pré-moldada de significados, muitas vezes superficiais, pela qual caminhamos e compreendemos o mundo.

Porém, o *sensus communis*, e aqui recorremos também a Gadamer (2013), engloba o tipo de conhecimento que não é teórico e tampouco exclusivamente prático, mas aquele conhecimento acima dessas duas possibilidades, e acima de sua total individualização, no qual localizamos também a Ética. A experiência de um conhecimento que é pessoalmente construído, mas ao mesmo tempo dado como realidade, nos faz acreditar que ele esteja atrelado à tradição. Como vimos com a história do gosto, tradições são transformáveis e, conseqüente também o é o próprio *sensus communis* – no entanto este, ao contrário das tradições, não se mostra como vinculado a um momento histórico específico. Isto porque o *sensus communis* absorve e metaboliza aquilo que, no segundo capítulo deste trabalho, apresentamos como arbitrários sociais, ao ponto que esses percam as características existentes no caminho entre dissenso e consenso.

Este é outro ponto que nos leva a questionar a liberdade política exclusivamente pautada por aquilo que se pode diante de um nós, um coletivo: que dissenso ela permite? O valor da tradição comunitária é, aqui, relativizado: é ele quem nos entrega, em nosso processo de relação com o mundo, o *sensus communis* que nos permite nossos próprios sentidos das coisas, com segurança, mas, ao mesmo tempo, é ele quem nos amarra a tramas comuns às quais é de nossa essência estarmos lançados¹³⁴. Se não questionarmos qual é este nós que limita o nosso querer e nossa vontade, a nossa ação jamais será livre, havendo uma hegemonia do consenso e da tradição sobre o *sensus communis*, ou seja, este jamais poderia ser transformado. Neste cenário, as ações poderiam ser livres, dentro de uma liberdade inexistente e,

¹³³ ARENDT, 2000b.

¹³⁴ HEIDEGGER, 2012a.

portanto, fracassadas *a priori*. Assim, a liberdade política defendida por Arendt é mais teórica se comparada àquela que descreve como filosófica¹³⁵.

O que faz do *sensus communis* tão onipresente e onipotente em nossas vidas é o fato de que os embates realizados contra ele não o cancelam – ao contrário, atualizam-no. O *sensus communis* se atualiza mesmo quando tradições e consensos parecem ser abandonados. Assim, retomando Rancière (2012) em um ponto presente, ainda que menos explorado em sua obra, não é difícil compreender a arte – apesar de todo o seu potencial combativo e transgressor – como destruição mas também construção do consenso. O dissenso é a manutenção do consenso – tanto em seu sentido de continuidade do todo com a soma de suas partes, quanto no sentido de constante reconstrução do todo pelo acréscimo de novas partes. Se o consenso é a relação entre o sentido e o sentido compartilhado das interpretações, o dissenso, quando reorganizado, provoca o sentido, propõe novos sentidos, combate o consenso, mas não o anula, o refaz. Este é um dos motivos de a arte ser, como identifica Arendt (2010), a sobrevivência da história dos homens, ao lado do discurso: ela nos revela não fatos, momentos, ou mesmo interpretações concluídas – ao contrário, por exemplo, da filosofia e da história. Ela nos revela o próprio processo de construção do consenso, mas sem a pretensão de finalizá-lo.

¹³⁵ O que aqui defendemos como liberdade, especialmente no assunto tratado, talvez encontre ecos mais fortes com o que Arendt denomina como espontaneidade em *Origens do totalitarismo* (ARENDT, 1989), onde ela apresenta que nem mesmo os judeus, nos campos de extermínio, perderam. Assim, podemos compreender que Arendt também visa a superação da cisão entre liberdade filosófica e política, mas por outro caminho: pela certeza da possibilidade de existência de uma liberdade política, de um comprometimento ético, onde, exclusivamente a partir da qual, a liberdade filosófica seria plena. Entretanto, considerando esta obra ou mesmo *A condição humana* (ARENDT, 2010), a plenitude da liberdade política é, por si só, questionável, como desenvolvemos nos dois últimos capítulos. Arendt está ciente do problema e, por isso, apresenta *Origens do totalitarismo* como um trabalho de otimismo temerário e desespero temerário, que carrega consigo a *esperança* de uma superação desta cisão. Nossa diferença é centrar nossas esperanças na liberdade individual, e não na política, pois, de outra forma, cairíamos na tautologia sobre só haver liberdade [individual] se houver liberdade [política]. Esta questão é central para todos aqueles que se dedicam ao tema Liberdade e, por isso, nos apoiamos em Sartre (2010), quem também destaca a individual. O que esta tese se abstém de defender é a possibilidade de uma liberdade plena, ilimitada, imponderável, onde inexistiria qualquer possibilidade de resistência. As duas únicas coisas que esta tese compreende como livre são o homem e a arte, ambas pela mesma condição ontológico-existencial de serem seres-artísticos. A ambas cabe a limitação de ser homem ou de ser arte, como já apresentamos anteriormente. A hegemonia da liberdade individual, assim como seu possível sucesso ou fracasso, será tema de discussão das próximas páginas. Por ora, resumimos que seu limite não é necessariamente a liberdade política, mas a própria ética e o *sensus communis* em seu sentido original.

A partir deste ponto, podemos retomar o que foi apresentado no primeiro capítulo deste trabalho como uma das teses que seriam desenvolvidas: a arte urbana como enraizamento. A relação entre dissenso e consenso, entre arte e *sensus communis* seria suficiente para defendermos nosso ponto de que a arte urbana é um processo de enraizamento. O problema não está na relação, mas, como também já foi apresentado, a própria noção de *consenso*. Rancière critica¹³⁶ a homogeneização crítica da arte, ao localizar que ela, não raro, se desenvolve de maneira pouco imaginativa. Portanto, a sua retomada pelo valor do dissenso se apresenta como uma crítica à onipresença do consenso. O autor localiza que a potencialidade política da arte, pela estética, é criar novas partes e modos do sensível, para poder modificá-lo, e ainda declara que a alta carga política, agora em seu sentido mais estereotipado, da arte não é um choque, ao contrário, é a própria imobilidade de nosso *sensus communis*.

Apresentamos no início do capítulo anterior o processo de abstração social do homem. Resumidamente, a vitória do *homo laborans* que, para sua sobrevivência, se organiza em sociedade mediado por padronizações comportamentais que lhe são alheias¹³⁷; o homem das multidões que, voltado à sobrevivência, desconfia sempre do outro que não conhece¹³⁸; e, por fim, a construção da democracia como um regime político que supõe o corpo de uma maioria com interesses comuns e compartilhados, criando também a falsa cisão daqueles que não se encontram em conformidade com tal padronização, ou seja, as minorias¹³⁹. Neste cenário, consenso e *sensus communis* encontram-se divorciados, apesar de parecerem a mesma coisa. Gadamer (2013) nos apresenta os momentos decisivos para esta transformação.

Em sua origem romana, o *sensus communis* apresenta discreta semelhança com a *phronesis* grega, o saber não teórico pela prática, com a diferença de desdobrar-se por um sentido específico: a coexistência com os outros. Assim, o *sensus communis* era o enfrentamento cotidiano de coisas simples, sendo um direcionamento da vontade humana ao bem comum, à cortesia. Em suma, era o comprometimento ético,

¹³⁶ RANCIÈRE, 2012.

¹³⁷ ARENDT, 2010.

¹³⁸ BENJAMIN, 1989.

¹³⁹ APPADURAI, 2009.

mas vivido pela prática cotidiana, e não por questões amplas ou metafísicas sobre a ética. Sua transformação começou na Idade Moderna, com o pietismo do século XVII, onde o *sensus communis* deixa, aos poucos, de ser uma referência compartilhada destinada ao bem do próximo e se transforma em um corretivo moral. Assim, o *sensus communis* tornou-se dependente do consenso: aquilo que o contradiz não pode ser correto. Assim como o juízo foi subtraído pela universalização do gosto, o *sensus communis* deixava de ser construído diante da universalização da moral. Então, o que enumeramos anteriormente foi o processo da sucessiva vitória do consenso sobre o *sensus communis*, até o momento no qual o consenso tornou-se totalmente artificial e imposto. Retomando os termos que utilizamos no capítulo anterior, o consenso seriam ficções hegemônicas, naturalizadas, utilizadas como explicação para tudo que for de seu interesse, mas, ainda, ficções. O dissenso é o desafio e a retomada hermenêutica, a quebra da ficção hegemônica para outras, novas, particulares ou universais, que clamam por outras bases interpretativas. O *sensus communis* está em algum lugar aquém da pura tradução do mundo em significados, ele é prático, às vezes independente da linguagem e às vezes suficiente com uma rudimentar – ultrapassa teorias e ficções sem ignorá-las.

Heidegger¹⁴⁰ nos convence de que o ser do homem é tão histórico quanto a-histórico. Histórico porque o homem está lançado a uma trama de sentidos compartilhados e, portanto, circunscrito. A-histórico¹⁴¹ porque, ainda assim, o homem, pela angústia de sua finitude, entrega-se aos projetos de seu devir, antecipando-se à morte, sem que isso signifique o antecipar temporal de seu futuro – sua condição ontológica de ser sendo além de si. Seu devir será ainda histórico, mas, enquanto devir, não o é. Assim, suas ações compartilham da mesma ambivalência, circunscritas e lançadas para um além, que será parcialmente finalizado pelo outro, o

¹⁴⁰ HEIDEGGER, 2012a.

¹⁴¹ Optamos pelo termo a-histórico para trazer um dos fundamentos da ex-sistência. O que nos interessa é justamente este lugar das ações e do pensar humano que estão *aparentemente* foras do tempo: se projetam para um além que não há como prever ou reduzir a um agora, e, portanto, não há como significarem o futuro *enquanto* futuro, pois podem mudar de sentido logo em seguida. Há aqui um breve choque com o fato de o homem ser *na* história e *no* tempo, como amplamente discutido em *Ser e Tempo* (HEIDEGGER, 2012a). Simplificando a questão, o termo a-histórico que demos destaque para trazer o sentido da ex-sistência choca-se principalmente com o homem sendo *historial*, algo resumido em Heidegger (2005) já na basilar relação entre homem e linguagem, linguagem e tempo: a própria linguagem, por mais poética que seja, se dá na história e se destina ao futuro, antecipando-o. Ao tema da linguagem, neste sentido, voltaremos no próximo capítulo.

espectador, quem talvez jamais acesse seu sentido originário. Tendemos a compreender as ações organizadas para a transformação da história como revolução ou ruptura, normalmente no sentido de elas estarem *contra* o seu tempo, *à frente* de seu tempo, mas raramente damos destaque para seu valor atemporal. Todavia, é a não temporalidade das ações que permite a ausência do sentido momentâneo e, em último caso, a ruptura. Assim compreendemos os anúncios, o sentido de que algo está porvir. As nossas ficções temporais são talvez as mais fundamentais para nossa compreensão dos sentidos do mundo: elas nos dão encadeamentos, sobreposições. No entanto, elas ignoram que as ações do homem são tanto daquele momento quanto para além dele, e este além não significa, necessariamente, uma ruptura ou anunciação, está no tempo, mas ausente dos encadeamentos.

Ainda assim a arte existe. O ainda refere-se à sua redução fenomenológica a si mesma, ou seja, a suspensão de sua obrigatoriedade do belo e de sua obrigatoriedade funcional. Como apresentamos, é da arte contemporânea perder seus parâmetros. Não raro a acusam também de ser vazia, ter perdido o seu sentido. Isso porque, além da não imediata relação com o consenso, a associam ao momento histórico, à possibilidade de falência das instituições humanas. Religião, moral, política, família, educação, ciência, trabalho, sociedade. A própria arte. Nos limites dos objetivos deste trabalho, não nos é possível aprofundarmos em cada falência¹⁴², tampouco decretá-las como reais, irreversíveis ou não. Fiquemos, aqui, com a vitória do *homo laborans*, que metaboliza o mundo por sua sobrevivência, e reduz cada vez mais o seu trabalho ao aspecto do *labor*¹⁴³. Fiquemos também com a suposta falência da arte.

O que há de a-histórico na arte? Nós, assim como Rancière, compreendemos que é sua aceitação e aposta em seu aspecto mais essencial, o dissenso. Está dado e disposto no agora, mas o seu desdobramento é imprevisível e, portanto, também fora deste agora. É o que há de mais intrínseco à arte, em toda a sua história e, ao mesmo tempo, é o que consideramos como mais relevante de seu lançar para seu devir. E se consideramos a arte uma ação humana, é evidente que, ao mesmo tempo, consideramos que nem todos os homens possuem o interesse no agir, na liberdade,

¹⁴² Ver Marin e Massola (2014) para um trabalho nosso sobre as dificuldades da democracia contemporânea.

¹⁴³ ARENDT, 2010.

nas ações do outro, nas ações em coletivo, o que nos leva a concluir que a arte está localizada fortemente neste espaço a-histórico do devir humano, e não na concretização do agora, ou seja, neste aspecto de anunciação que tendemos a compreender como ruptura. No entanto, não podemos afirmar que a humanidade tenha feito uma redução fenomenológica de si, e tampouco de que a arte contemporânea seja um prenúncio de que um dia isso será feito. Mas o dissenso está, por ora, também na possibilidade do devir humano. Então resta-nos compreender sua potencialidade.

A arte urbana também está aí no mundo no qual somos e, portanto, devir e presença mostram-se juntos, assim como em qualquer arte ou qualquer homem. E dissemos que a arte urbana nos apresenta uma forma de enraizamento. Qual sentido pode existir no enraizamento quando vivemos artificialmente a hegemonia do consenso? Neste ponto, tomamos o enraizamento como apresentado por Weil (2001), mas o significado de seu conceito não é mais importante do que o próprio processo de construção.

Resumidamente, para construir o seu conceito de enraizamento, Weil inicia suas considerações pelas necessidades basilares do homem, tais quais ordem, obediência, hierarquia, honra, castigo, segurança, liberdade de opinião, dentre outros. Então passa a apresentar o desenraizamento, com notável destaque para a relação entre desenraizamento e nação. O que apresenta foram os sucessivos movimentos de perda das necessidades básicas do homem, ainda que ressalte o desenraizamento ocasionado pelas conquistas militares e pela destrutibilidade do dinheiro, facilmente compreensível para um texto elaborado na França nos instantes finais da Segunda Guerra. Ao Estado, inicialmente, também coube a crítica de uma abstração social decorrente da desvalorização das tradições de territórios menores, como pequenas províncias. O Estado é apresentado como hegemônico, frio, ao qual é impossível amar, mas que exigiu fidelidade, doação e sacrifício no início do século XX, cujo prestígio é a mesma guerra que o corrói. Assim, quando se dedica ao tema do enraizamento, Weil dá-lhe o sentido de uma busca pela possibilidade de reconstrução da França como uma comunidade, desenraizada pelo Estado desde a Revolução Francesa.

A solução encontrada por Weil para o enraizamento é suportada por seu próprio texto já com muita dificuldade. Ao Estado cabe desaparecer ante a pátria, mas não uma pátria meramente do discurso, artificial. Uma pátria que seja vivida e construída por seu próprio povo. No entanto, o viver a pátria, para Weil, não se dá pela forma de uma soberania popular. Para seu enraizamento, em seu diagnóstico da França, seu país precisaria ser vivido pela compaixão cristã, que espiritualizaria todos os sofrimentos. Seria a maneira de o povo poder elaborar aquele conhecimento que lhe é mais forte, do sofrimento e da desgraça, preocupando-se pelo zelo e proteção da pátria. O fundamental seria a “obediência do povo aos poderes públicos” (WEIL, 2001, p. 167), considerando-se o povo como formado por homens e mulheres que sabem da sua destinação ao sacrifício, para a expiação. E, ainda que o desenraizamento operário e camponês seja seu tema mais relevante, a compaixão e a expiação cristã encerram a obra com um louvor ao servir, ainda que ela critique a servidão ao Estado. Tal qual no *Gênesis*, quando o homem se põe externo ao bem graças aos seus crimes, o caminho que ele tem para sua reintegração é a dor. A dor dos homens mundanos seria a morte e o trabalho e, havendo o consentimento humano a sofrê-los, o homem caminha novamente para o bem supremo. Sendo o trabalho físico “a morte cotidiana” (WEIL, 2001, p. 271), o trabalho é a serventia a Deus, a mais perfeita obediência que o homem deve realizar.

As críticas ao caráter moralista, ideológico, místico, datado e servil do enraizamento de Weil seriam inúmeras. Neste trabalho, resumiremos que o seu enraizamento é, no fim, não muito distante da própria aceitação cristã do desenraizamento. Veste-lhe com uma roupagem de expurgo do pecado original, subtrai o dinheiro e o Estado como autores da servidão, mas a acata como a obediência suprema a Deus, sendo, em suma, este o ponto de ligação do povo que pode se juntar em pátria. Ainda assim, nos interessa de seu trabalho dois pontos específicos. Primeiro, o próprio conceito em si de enraizamento, como “talvez a necessidade mais importante e desconhecida da alma humana (...), [a] raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro”, e que conclui: “participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar de

nascimento, profissão, meio” (WEIL, 2001, p. 43). Também é relevante destacar o momento em que este conceito aparece: o enraizamento não é nem introdução nem conclusão de seu texto, ao contrário, ele aparece como introdução ao desenraizamento.

Extraí-se de Weil uma constatação de enorme relevância para que se discuta a questão: o enraizamento só pode ser pensado e questionado a partir de sua ausência, ou seja, só faz sentido quando se sente a sua falta. Não havendo esta falta, ele permaneceria em seu sentido “natural”, “automático”, dado, compartilhado. Mas a sua falta o indica como não mais natural, não mais dado, perdido. É inegável a relevância territorial para Weil, o que também é facilmente compreendido pelo contexto da Grande Guerra, mas aqui, ainda que busquemos discutir a arte *urbana*, o território em si merece ser deixado em segundo plano. Se defendermos a arte urbana como um fenômeno de enraizamento, o que construímos é um enraizamento pelo dissenso, algo distante da proposta servil e cristã de Weil. O que nos une é justamente este *natural* que se perdeu. Território e comunidade compartilhados já não são a garantia de enraizamento.

Por participação *real*, a partir do que apresentamos do ser-artístico do homem, devemos buscar a plenitude de sua possibilidade poética, ou seja, de construção do real, de liberdade, de poder trazer algo novo ao mundo. Aqui, a crítica à servidão ao Estado, se não fosse desvirtuada e reconfigurada em uma servidão religiosa, poderia encontrar semelhanças com Arendt, em uma liberdade de poder criar e poder agir independente das necessidades humanas. Este seria o caminho mais fácil para compreender a arte urbana como enraizamento: ela é esta liberdade do homem circunscrita em uma espacialidade compartilhada, os artistas trazem algo novo ao urbano, participam ativamente de sua construção. Ficamos muito próximos de nos aprofundarmos neste sentido de enraizamento em nosso trabalho anterior sobre os artistas de rua¹⁴⁴, quando localizamos a poética urbana como a própria transição entre uma experiência impessoal da cidade à experiência do afeto por nossas cidades. Já ali, a poética possuía seu sentido de um lirismo, uma beleza da alma, mas sempre junto ao seu sentido construtor. Todavia, se tomarmos exclusivamente a construção

¹⁴⁴ MARIN, 2011.

artística do homem em seu espaço de vida, tomaríamos também o enraizamento como algo realizado, como algo que não nos é faltante, o que contradiria todo o nosso conceito de abstração social. Por isso as questões sobre as relações entre dissenso, consenso e *sensus communis* se fazem fundamentais. A questão é sobre o que nos falta, em sociedade, e o que desta falta pode ser suprimido.

No processo de realização do real que trabalhamos no terceiro capítulo a partir de Critelli (2007), há um inegável aspecto do consenso como fundamentação do mundo no qual vivemos, especialmente nos momentos de veracização e autenticação do sentido. Atesta-se e legitima-se nosso sentido através de já concreta base de interpretação, ou seja, do consenso. Assim, o desenraizamento de Weil nos revela que, apesar do consenso, não nos sentimos compartilhando também a sua construção, sendo ele insuficiente para a nossa percepção de uma participação real e ativa. Este fenômeno ultrapassa sua relação imediata com a espacialidade, e nos diz da perda do *sensus communis*. Arendt¹⁴⁵ localiza que o distanciamento entre homem e *sensus communis* deu-se com a introspecção cartesiana, quando o duvidar de si e comprovar a si, em seu processo de ipseidade, tornou-se mais relevante para a razão do que o *sensus communis*. Isto porque a introspecção só se envolve com aquilo que a própria mente produziu e, conseqüentemente, seu produto só pode ser a certeza, fazendo com que o *sensus communis* se tornasse uma faculdade interior sem relação com o mundo. Como a loucura também se apresenta como certeza à introspecção, sem o sucesso da relação com o consenso, relativizamos o sucesso de tal separação exclusivamente pela introspecção. Mas ela nos traz parte da resposta: falta-nos o outro.

O enraizamento é vivido pelo sentido da pertença compartilhada. Do território, do contexto, como Weil apresenta, mas também da própria existência. Pode não haver a completa identificação ou identidade com o outro, mas há algo que nos une a uma comunidade, algo que me traz a existência de uma mesmidade do nós. E, retomando Augé (1999), o mesmo só pode ser compreendido pelo outro e vice-versa. Se o consenso não é a garantia do enraizamento, assim como tampouco o são as ações do homem, o que falta é a participação com o outro. E, mesmo em Weil, se

¹⁴⁵ ARENDT, 2010 e 2000a.

observa que o mero estar com o outro, perto do outro, não garante tal vínculo. Assim, mais do que a introspecção cartesiana e seu desdobramento na certeza, localizamos, também em Arendt, que a separação total entre homem e o *sensus communis* está na abstração quando sua vida pública se transformou em vida social, e sua vida social passou a ser regulamentada não apenas pela moral ou pelas leis, mas pela própria base estatística e normativa dos comportamentos.

Por este caminho, o *sensus communis* e mesmo a arte poderiam ser colocados de lado, e o enraizamento então seria discutido exclusivamente pela alteridade. Seria a diferença do outro aquilo que me mostra, ao mesmo tempo, o que me mantém longe dele e com ele, o que de nós é de fato uma mesmidade do nós, que nos faz compartilhar as experiências e os sentidos vividos, e o que de nós se restringirá às diferenças entre cada. A arte seria a diferença do artista, aquilo que lhe é específico, a sua ação – posto que a condição de ser-artístico nos é ontológica – e isto entrará no escopo de considerações sobre o que compartilhamos de nossa existência. A este caminho seria acrescentada a questão do poder agir no espaço urbano da arte, e mais a posição ativa do espectador e o arco do enraizamento como fenômeno da arte urbana estaria completo. De certa forma, o dissenso estaria para o consenso tal qual a alteridade estaria para a humanidade.

Há aqui um problema. O *sensus communis* é o aspecto mais residual do consenso. Quando se eliminam todas as questões morais, políticas, normativas e comportamentais da construção dos arbitrários consensuais, o que sobra é justamente este saber latente de um sentido comunitário, de manutenção do nós. Assim, se a justaposição entre alteridade e consenso já não soa totalmente harmônica, também o faz a justaposição entre alteridade e dissenso: em sua plenitude, a alteridade requer a construção de um novo consenso, pois está inicialmente em choque com ele, enquanto o dissenso, quando também levado a cabo, o suspende.

Há, em *O sentido dos outros* (AUGÉ, 1999), um inegável aspecto de urgência pela redescoberta do outro, da diferença, nos padrões de identidade. Por isso o seu apelo a uma etnografia da casa: o retorno do outro à sua possibilidade de diferença, e

a sua diferença na construção coletiva do nós que não seja categorizada de maneira artificial. Assim, não é incorreto localizar em Augé uma vertente quase educativa da diferença na construção da alteridade: é necessário investigar, se debruçar com o outro sobre o nosso exercício de compartilhar a existência, retomar a ele – e a si – o direito à diferença e compreender que esta faz parte da gama dos aspectos que formam também a unidade, a alteridade coletiva. Resumindo, esta busca é por um consenso da alteridade, e não um consenso pela unidade da identidade – o que não deixaria de ser um enraizamento possível, e mesmo necessário em nossos dias. Os consensos automatizados do cotidiano também sofreriam o choque inicial do confronto para, em seguida, se acomodar remodelado. Entretanto, apesar de bases muito semelhantes, ele ainda é diferente do enraizamento pelo dissenso que a arte urbana nos apresenta.

Em Rancière¹⁴⁶, por outro lado, parece não haver urgência ou apelo nenhum. Pelo contrário, quanto menos apelo, mais efeitos a arte pode surtir. Este é o princípio de sua crítica à obrigatoriedade crítica da arte: a sua relevância política não está no discurso automatizado, ao contrário, está no próprio dissenso. Assim como na questão da alteridade, há a aposta na diferença para transformar as bases do consenso, no entanto, quando consideramos a alteridade, é nítido o apelo para uma nova estabilização, um novo consenso que inclua a diferença enquanto, nas considerações de Rancière, a diferença é relevante por si. A multiplicação ininterrupta do dissenso é incapaz de criar um novo consenso, e o suspende.

Há, entre Augé e Rancière, a inquestionável diferença dos objetos considerados. Augé fala da cultura dos homens e, por isso, dos próprios homens e da humanidade. Rancière restringe-se, aparentemente, à arte, mas justamente sua aposta na exacerbação do dissenso faz com que a arte nos pareça demasiadamente humanidade: cada obra como cada homem, à sua maneira, irredutível, interminada, dada ao devir, lançada. Portanto, a diferença considerável entre os objetos é outra. À arte ainda é menos danoso o extermínio a declarar que “isto não é arte” do que ao homem o extermínio, latente ou não, caso se declare que “isto não é humano”.

¹⁴⁶ RANCIÈRE, 2012.

Rancière está ciente disto. Seu dissenso é uma aposta de dados num jogo cujas peças são, apesar de tudo, ainda matérias alienadas da natureza, ações materializadas. Estética, arte, coisas que podem ser questionadas, destruídas, destituídas, ignoradas sem que necessariamente isso implique um sofrimento humano ou na falência do *sensus communis*. Augé e a antropologia também estão cientes disto, e este isto é a própria destrutibilidade inerente ao consenso. Aqui sim a introspecção de Arendt faz sentido como alerta da relevância do *sensus communis*: preso exclusivamente em si mesmo e suas certezas, o questionamento do outro ou mesmo a mera intenção de participar da construção do sentido é inconveniente, uma interferência. E do que viu de seus tempos sombrios, Arendt podia ter esperança na política, mas também tinha plena consciência de todas as vezes que esta falhou, não podendo contar com a garantia ou mesmo com previsões sobre suas próximas falhas.

A questão da alteridade, a retomada da diferença, nos aponta não apenas que o outro foi suprimido dos nossos sentidos, mas que nos confortamos e queremos esta exclusão. O consenso facilita a vida, primeiramente ao deixar as regras e os limites claros e, portanto, um caminho seguro sem o estranhamento e sem a necessidade de dar-se ao outro para compreensão, para a construção de um sentido. Em segundo lugar, porque o caminho reverso é também verdadeiro: o si-mesmo não precisa se expor, não precisa ter sua coerência questionada se seu exercício de automostração for suficientemente consensual. Todo consenso comunitário, em nome de um bem maior, seja da sobrevivência, da paz ou da união, é uma maneira de recusa a si e ao outro, ainda que em menor tamanho. Ainda que não se queira perder o outro. É do consenso este processo de perda. É por isso que a abstração social pelo consenso jamais seria uma forma de vivermos a experiência do outro. Ela é a maneira de nos lembrarmos que há um Outro, há a moral, há as leis, e estes são os dados suficientes para que se possa, no si-mesmo, construir suas certezas. Em suma, ela atravessa o Outro na garganta de cada um como um limite a sua liberdade destrutiva. O apelo de Augé é, através da antropologia, criar uma base coletiva onde o outro seja vivido e compreendido e, assim, o consenso não seria uma imposição, mas, de fato, um consenso compartilhado.

Apesar de todo seu desenvolvimento histórico e mercadológico, a arte urbana nos parece mais uma questão do dissenso do que da alteridade. Isto ocorre, especialmente, por causa do lugar do espectador na questão: ele, muitas vezes, não sabe quem é o outro, apesar de sua suposição, sua proposição estética e sua realização poética estarem ali. Isso faz muito mais sentido no *graffiti* e na pichação. Está a ação materializada, mas o agente desaparece. Tomar esta questão exclusivamente pelo aspecto do anonimato não deixa de ser uma covardia. Não raro, *sensus communis* e o consenso são erroneamente compreendidos como a mesma coisa, o mesmo agente intermediário. Assim, a ausência de um arbitrário definido sobre a legalidade e a moral da arte urbana muitas vezes acarreta num questionamento sobre a ética do autor. Aqui, muito poderia ser dito sobre patrimônio, público ou privado, ou mesmo sobre o vandalismo – cujo caráter arbitrário longe de um consenso social já apontamos em trabalhos anteriores¹⁴⁷. Não chegaríamos a nenhuma conclusão muito diferente do que já apresentamos no segundo capítulo deste trabalho – a de não existir consenso definido. Mas há outro ponto que precisa ser explorado: talvez a ética não exista, mesmo. Talvez ela precise ser buscada.

Aqui retomamos outro ponto: se o *sensus communis* é a essência do consenso, o Rosto, no sentido proposto por Lévinas¹⁴⁸, é a essência do *sensus communis*. Ética e *sensus communis* não são de alguém, não são uma posse. São despertadas em alguém por alguém. Enquanto o consenso atravessa um Outro abstrato em minha garganta, o *sensus communis* e a ética, por outro lado, me trazem um outro alguém real que, independente das suas mais intensas diferenças de mim, carrega, assim como o eu, o seu próprio ser do homem. Assim como eu ele vive na angústia, assim como eu ele é frágil, assim como eu ele sobrevive. Ele desperta em mim a proteção que já não é só dele, tampouco só nossa, é também minha, é também a proteção que eu preciso do outro. Questionar a ausência de ética do artista urbano é terceirizar a culpa: eu não o vejo como Rosto e, com isso, não lhe sou um Rosto. Eu nego a ele a ética tanto quanto ele me nega. É este aspecto que a imediata associação, ainda hoje, da arte urbana com a crítica que existiu entre as décadas de 1970¹⁴⁹ e 1990 pelo *hip-hop* não consegue

¹⁴⁷ MARIN E MASSOLA, 2014.

¹⁴⁸ LÉVINAS, 2005.

¹⁴⁹ Considerando-se, também, o *hip-hop* americano.

alcançar. É inegável o valor social de trazer o dissenso estético da periferia para o centro da cidade, mas isso reduz a arte a uma questão de guetos, e exige a manutenção do mesmo contexto para que o artista não seja visto de maneira pejorativa. Mas, mesmo naquele momento, se excluirmos os contextos coletivos, há a presença tênue de um outro que eu não alcanço como Rosto, e por quem não me deixo alcançar. Alguém com quem pudéssemos construir este cuidado de um para o outro, mas que já não está mais. A distância já não é mais territorial ou de estratos sociais.

Curiosamente, esta foi a principal resposta de nosso trabalho anterior sobre a poética urbana¹⁵⁰ que, naquele momento, não havíamos como explorar. Os artistas entrevistados – músicos, atores, poetas, pintores, escultores – nos responderam sobre a poética humana, mas de uma maneira quase sempre similar. São Paulo e a Avenida Paulista eram apresentados através da multiplicidade, da variedade, do ritmo intenso. Interpretamos isso parcialmente como os próprios estereótipos da cidade. Mas as pessoas, consideradas a poética urbana, seguiam o mesmo signo da multiplicidade, da variedade, mas mesmo da diferença, daquilo em relação a que parece haver um sutil julgamento da distância. A própria diferença era a poética, por um motivo específico: por poderem estar uns com os outros, ainda que de maneira efêmera, de um passar de vista, havia ali algo compartilhado. Iniciamos nosso caminho com “Isso não é arte”, mas, juntamente com todas as considerações destas páginas, foram esses artistas que nos lembraram que ainda assim o homem existe. Ainda assim o *sensus communis* existe. É isso que nos leva a acreditar que o enraizamento pelo dissenso é uma potencialidade humana. Como as outras, ela precisaria ser transformada em discurso e em ação.

É por isso que a primazia do dissenso tem o ponto final de seu caminho em um canto diferente do da alteridade. Se abdicarmos cada vez mais dos padrões e nos empregarmos à pura diferença, qualquer consenso é impossibilitado de existir. Ele vai continuamente se expandindo, até perder o seu sentido. O que restaria, então? Esta é uma aposta no escuro sobre o *sensus communis*. Se ele for mesmo a essência do consenso, como pensamos, ele resiste, sendo também a verdadeira essência do

¹⁵⁰ MARIN, 2011.

enraizamento. Assim, o enraizamento já não seria mais uma questão de pertença, participação, territorialidade, mas de ter um outro que se remeta a mim e a ele, e com quem me remeto a mim e a ele, nesta construção do cuidado e da ética. Cada outro seria o mesmo caminho para a construção de um sentido para um coletivo que não seja senão dissenso. Seria, em suma, um enraizamento no humano, na condição dissensual de nossa existência.

Mas há, então, a mesma crítica que tecemos anteriormente a Arendt e à primazia das melhores potencialidades da ação. Há a liberdade destrutiva do homem, e o *sensus communis* tem um sentido, por ora, demasiadamente frágil. Pode ser, ao contrário, que ele não seja a base ontológica do consenso e, consequentemente, tampouco o Rosto seria a base ontológica do *sensus communis*. Aqui o caminho seria justamente inverso: o Rosto como a maior fragilidade do *sensus communis*, e este como a maior fragilidade do consenso. Restará o caos da absoluta falta de unidade e da ética. É este medo, esta desconfiança ainda não superada que faz com que o desenraizamento básico do homem seja justamente a sua não plenitude no enraizamento na sua própria humanidade. A esperança de superação faz sentido, ainda que pareça utópica. Inúmeros autores deste trabalho têm a violência direta ou indiretamente presente como temática de suas obras, e uma das bases hermenêuticas que se pode extrair destas é que a violência orbita direta ou colateralmente a imposição do consenso. Haveria a necessidade de uma experimentação para ver o que resta quando o consenso é suspenso, para sabermos o sucesso do *sensus communis*. A arte tornou-se a forma mais eficaz, atualmente, para tal experimento. Issa não é sua função, mas foi descoberto como sua condição existencial.

Hannah Arendt deixa o legado da esperança. Jacques Rancière é mais tímido e parece se contentar, por ora, com a incerteza de uma aposta. Ou nós deixamos, a partir dele, a incerteza de uma aposta. É uma aposta heideggeriana, em dois sentidos. Primeiro, porque aposta num jogo cujo tabuleiro é o aspecto a-histórico das ações humanas e, portanto, da arte. A redução fenomenológica da arte pelo dissenso já está dada e observamos nela a sua principal potencialidade: o dissenso pelo dissenso. Não há como saber se o que ocorre é de fato um prenúncio ou apenas um instante que se perderá. Segundo, porque é também uma aposta que sabe existir aquele ponto de

ligação entre duas constelações aparentemente tão distantes, a arte e a técnica e, portanto, havendo algum sucesso, as implicações para a existência humana se desdobrariam em pontos hoje imensuráveis.

O resultado desta aposta, evidente, não nos cabe saber. O não histórico devir precisa se transformar no agora, e então em história, para que alguma conclusão possa ser traçada. Seria utópico, com base nas experiências que temos neste momento, prever o sucesso. Seria distópico, com as mesmas bases, prever o insucesso. Este é o verdadeiro problema com utopias e distopias, não o conteúdo em si, mas a crença em um ponto final de fato. A relevância de nossas considerações não está na previsão, mas no permitir. O intuito não é dar à arte uma nova função, pois isso contrariaria sua própria essência. É permitir, sem função alguma, rumar ao seu devir e nos surpreender com eficácias. Consideramos que a arte é livre não por ser uma instância acima das banalidades humanas, mas por ser livre como as demais ações humanas – sua diferença está em poder se tornar materialidade, mantendo-se assim presente no nosso mundo das aparências. Cada vez que se considera que alguma ação artística não é arte, o que se encerra não é apenas a arte em si, mas as próprias possibilidades de ação do homem. Se o homem não puder agir ou, ao menos, tentar agir, nosso futuro se torna demasiadamente incerto, e nossa derrota demasiadamente concreta.

6. A arte, o vazio e o humanismo

Apresentamos, já no capítulo inicial, as principais conclusões deste trabalho como teses que foram construídas e defendidas ao longo das últimas páginas. Neste momento de considerações finais, resta-nos voltar ao início, às primeiras direções apontadas como as trilhas que percorreríamos. Para isso, há algumas críticas ou dúvidas que antecipamos como possíveis e, portanto, parece-nos o caminho mais sensato a se percorrer para o desfecho. Mas, para este retorno, voltamos também à nossa vista, ao oceano arte e homem, sua praia e suas pedras.

Primeiramente, ainda que tenhamos realizado uma defesa da arte urbana partindo dos dizeres “Isto não é arte”, é nítido que o fizemos construindo uma argumentação universalista sobre a arte que legitima toda e qualquer retórica contrária, a dizer que “isto é arte”, seja lá o que *isto* seja. Aqui nos deparamos não apenas com a crítica de Cauquelin¹⁵¹ apresentada anteriormente, onde absolutamente tudo pode ser artístico, desde que a publicidade – em seu sentido corriqueiro de propaganda – assim o diga. A este ponto, nosso ensaio sobre arte e técnica, tanto em suas aproximações quanto em seus distanciamentos, é suficiente para esclarecer a questão: a arte, ainda que retórica, precisa superar e ser independente do discurso que a acompanha, mesmo que este a complemente. É a questão do *medium*, ainda que em construção para algumas linguagens artísticas, traga ao menos o estranhamento e o não reconhecimento da disposição instrumental da coisa: sua remissão à sua funcionalidade e só a esta. Também é o mesmo ponto a considerar que a institucionalização da arte usa ferramentas minimamente adaptadas da publicidade e do comércio comum, fazendo urgir a necessidade de uma compreensão que se desvencilhe da mera institucionalização.

Mas, o que nos parece central agora não é a questão da técnica, e sim um outro ponto consideravelmente mais simples e mais honesto, tanto de nossa parte quanto da parte do leitor que, ainda que, como nós, seja simpático à arte urbana, certamente possui, como nós, uma lista de referência de artistas ou obras que se apresentam

¹⁵¹ CAUQUELIN, 2005.

como tal mas que incitam certo arquear de sobrelance sobre o seu ser-artístico. Em suma, qualquer um de nós já sentenciou, ainda que intimamente, que “isto não é arte” para algum isto. Este trabalho é, inegável e prioristicamente, uma defesa de que sim, é arte.

A isto se acrescenta uma outra questão que talvez não tenha passado despercebida após a conclusão de nosso último capítulo sobre o dissenso: se a condição ontológica da arte e do homem é ser dissensual, e se apostamos justamente na intensificação do dissenso como possível término da necessidade do consenso por parte da abstração social, fazendo com que o homem, assim como a arte, encontre um passo possível a lhe aproximar de sua essência, o “Isto não é arte” como reação e pronunciamento é, em si, nada além de uma das formas possíveis do dissenso. Assim, construir um trabalho que busque eliminar o decreto e, ao mesmo tempo, defender o dissenso pode soar como uma contradição. O leitor que tenha se incomodado com este ponto está relativamente correto, pois ele, de fato, localiza um conflito. Nossa resposta não modificará muito ao que já dissemos antes, mas não nos custa tentar superar este ponto, respondendo-o de outra forma: não se trata simplesmente de uma das muitas formas com a qual o dissenso pode se apresentar, mas, nesta forma específica, há a recusa das demais. A negação se baseia e é permeada pelo consenso, mas mostra face ainda mais tirânica que este ao recusar a existência daquilo que nele não se encaixe. É possível retomar: o Nada nadifica.

Na transição do ser Em-si ao Para-si, Sartre¹⁵² não ultrapassa a ontologia de Heidegger¹⁵³ a considerar que o homem é o único ser-no-mundo enquanto os demais entes são exclusivamente o próprio mundo. Mas é relevante notar que em Heidegger isso se dá na forma de uma condição ontológica pura, enquanto em Sartre há uma quase mutilação do Em-si. O Nada, ainda que não mude essencialmente a ontologia que o antecede e à qual faz referência, traz consigo um aspecto que pouco se parece com a clareira do ser como visto em Heidegger, e mais como uma perda, quase violenta. Criticamos anteriormente esta violência quando consideramos demasiada e gratuitamente alarmante o Olhar como um assalto defendido por Sartre, mas, agora,

¹⁵² SARTRE, 1997.

¹⁵³ HEIDEGGER, 2010a.

ela nos faz sentido. A transformação do Em-si no Para-si de Sartre é o caminho da consciência humana, irrevogável, mas o Nada posto ao outro faz do outro um objeto para mim, objeto aniquilável. Enquanto esta violência é questionável enquanto fundamento de todas as relações do ser-artístico com os outros, como apresentamos em nossa crítica, ela faz absoluto sentido quando esta relação se dá na forma de negação do outro.

A violência da negação também é cerne de nossas considerações sobre consenso e abstração social, além da questão entre identidade e alteridade. Cada processo de identidade, assim como de consenso, implica ao menos uma negação: daquilo que não se é ou não é. Identidade não são apenas processos de reconhecimento e aproximação do outro, mas também de recusa e mutilação de si. O resultado, ainda que transformável e movente, traz consigo esta violência. Aplicá-la ao outro é ainda mais violento por reduzir o outro a um objeto, e forçar-lhe mutilações. Em relação à arte, dissemos no capítulo anterior, ela ainda é, em algum grau, matéria, coisa não-humana, e tal violência tem um efeito menor. Por isso sentimo-nos confortáveis em apresentar o fenômeno como um jogo onde experimentações ainda podem ser realizadas. Mas ela traz consigo o mesmo movimento de recusa, do não, do Nada que aniquila, que nos leva a recusar aquilo que nos desafia, que nos retira de nossos consensos e nossos arbítrios arbitrários, de nossos lugares comuns e confortáveis. Assim a negação, por mais que seja uma forma de dissenso, é a única capaz de, sendo-o, eliminá-lo. Se construímos uma defesa do dissenso, não nos parece contraditório localizar também este problema, mesmo visando que sua superação só se daria pela eliminação da negação.

Recusando, então, a recusa, resta-nos o problema de nossa própria recusa: o desinteresse, a falta de admiração, e a própria vontade de diminuir ou aniquilar aquilo que não nos parece digno de mérito. A saída também parece contraditória com o restante do trabalho ao apelarmos para um conceito que, antes, carregava ares de ironia e contradição: o gosto. O problema do gosto kantiano que perdura até hoje é justamente a imposição da universalidade: o bom gosto, o correto, o admirável, o erudito, todos semeiam o paradoxo de uma fronteira erigida como muralha de pedras que, apesar de útil àqueles que a ela recorrem, é dita como se devesse ser eliminada,

na utopia de um consenso universal. Se algumas tentativas de aproximação entre arte e vida se deram baseadas em uma pedagogia do gosto, o que nos levou a dizer que a arte, não raro, é fincada em uma função redentora do homem, o gosto universal, por sua vez, também se liga à redenção. Simplificando, aqueles que admiram e compreendem intelectualmente a arte que não tem seus fundamentos artísticos questionados, mas que, muitas vezes, está distante das pessoas comuns, são as pessoas que, nesta lógica, já foram salvas, elevadas. Este patamar inaugura a ilusão de uma escolha: ou permanecem erigidas pelo mesmo, mantendo a muralha de separação ou, elevadas que estão, estas pessoas adquiririam também o poder de salvar o gosto duvidoso dos demais e, mesmo sem nenhuma ação artística, o *status* da redenção é absorvido em tal grau de onipotência.

Eliminando a questão universal, ou mesmo de um coletivo contextualizado, resta ao gosto o juízo subjetivo que não pode ser eliminado. Kant¹⁵⁴ defenderia aquilo que apraz sem nenhuma outra finalidade, Gadamer¹⁵⁵ diz sobre os sentidos da arte que nos interpelam de maneira intensa e única, desafiando nossos próprios sentidos. Neste trabalho nos limitaremos àquilo que desperta nossa intencionalidade artística, seja como admiração ou resignificação. O gosto subjetivo, ainda que permeado por tantas construções e classificações que apresentamos neste trabalho, fica reduzido a uma questão de repertório pessoal. Repertórios se expandem, se modificam, mas não retrocedem. O repertório não é apenas uma conjunção de referências e conhecimentos, mas a própria coleção de sentidos e vontades que nos leva, mesmo dentro de um museu, por exemplo, onde diferentes obras são apresentadas com equivalência de valores, a nos direcionarmos a algumas com a intencionalidade de uma relação mais concreta do que a outras. Esta constante reconstrução de repertório de sentidos pessoais pode ser debatida, apresentada, não universalizada. Seu processo de exclusão não se dá pela recusa ou pela negação, mas pela indiferença ou limitação pessoal.

Há um lugar-comum do discurso crítico que considera que muitas coisas que despertam nossa recusa do artístico o fazem porque despertam em nós a angústia ou

¹⁵⁴ KANT, 2012.

¹⁵⁵ GADAMER, 2013.

a repulsa¹⁵⁶. A repulsa, ainda que capaz de tal reação, não deve ser solidificada como base de toda negação. A indiferença, o desinteresse, também podem ocorrer independente de qualquer repulsa, e esta independência não merece ter sua qualidade reduzida. Se construímos um trabalho como resposta aos “Isto não é arte” que ouvimos por aí, nosso objetivo se limitava a uma resposta aos discursos automáticos do senso comum ou dos eixos mais resistentes da institucionalização da arte. Mas assumimos nossa impossibilidade de ter como objetivo a destruição de um julgamento artístico pessoal. Evidente, construímos interpretações que talvez convençam o interlocutor de algo distinto daquilo que ele estava acostumado, mas este não poderia ser nosso objetivo, pois é um julgamento particular, nem sempre revelado, e nosso interesse não é nos transformarmos em fiscais do juízo.

Ao contrário, se convencemos o leitor a abdicar da aniquilação, espera-se, claro, que ofereçamos algo em troca. Nossa sugestão é: encarar o vazio. O que resta da arte, então, é o vazio. Não o vazio existencial diante de grandes ou insolúveis questões acerca da humanidade do homem, mas o próprio vazio de sentidos que, não explorado em uma relação, dá-se na forma de indiferença. Encarar este vazio de sentidos não é obrigatoriamente pedagógico, catártico, transcendente. Não é a obrigatoriedade de encontrar um sentido – o que, talvez, possa acontecer. É o próprio exercício de encarar o vazio. Também se deve limitar este vazio ao vazio de uma relação, a não concretização de um diálogo, e não generalizá-lo a um esvaziamento da arte – discurso tão em voga atualmente. Não se trata de apontar uma decadência ou deficiência da arte, que se perdeu do belo, da crítica, de qualquer finalidade funcional. A isto respondemos no capítulo anterior com a relevância do dissenso. É apenas, e nada além, do vazio de sentido ali, no face a face. Nossa sugestão tem um motivo muito simples: a própria origem da arte é um vazio. Conclusão que atribuímos a Heidegger, entretanto, não em suas análises sobre a origem da obra de arte¹⁵⁷, mas sim em suas análises sobre o ser do homem¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Na bibliografia deste trabalho, Rancière (2012) dedica-se ao tema ao tratar das fotografias repulsivas.

¹⁵⁷ HEIDEGGER, 2010.

¹⁵⁸ Neste caso, em específico, nos referimos principalmente a Heidegger 2005 e 2012a.

* * *

Houve outra preocupação nossa, evidente no decorrer deste trabalho, e que aqui retomamos. Para o leitor pouco acostumado com a fenomenologia ou com a bibliografia com a qual trabalhamos, pode haver a má compreensão de que fizemos um exercício de linguagem, uma metáfora ou uma personificação antropomórfica da arte. Retomaremos o esforço para que não permaneça tal possibilidade de compreensão, mas agora, com outra crítica possível: se, desde o início, defendemos a arte como um *fazer* humano, qual a relevância de se debruçar com tamanha minúcia sobre este fazer? Para que tanto esforço se a arte existe e existirá independente de tais considerações, e se a experiência artística do espectador existe também de maneira independente destas?

Estas nossas preocupação e proposta estão dadas desde o título de nosso trabalho. *O ser-artístico do homem: o humanismo da arte urbana*. Não há relação de título e subtítulo, não há uma adição do segundo ao primeiro. Os dois pontos não são uma passagem, são um espelho. A proposta é de um reflexo, uma simetria inversa entre ser-artístico do homem e o humanismo da arte. A adição, dado o nosso tema, é da delimitação da arte urbana, que nos despertou todos os esforços, considerações e conclusões aqui apresentadas. Falta-nos, agora, este humanismo do qual partimos.

A despeito de nossos esforços para definir a arte como ação, sendo ela a única ação que o homem pode materializar, ela é ainda uma *coisa*. Não um instrumento, não necessariamente um objeto, mas há a necessidade de um meio sensível – nem que seja uma imagem que a ela faça referência ou apresentação – para que a arte exista. Nesta *coisa*, identificamos a condição existencial de sempre estar remetida para um além de si, em um projeto de si, que não se encerra em um único sentido ou uma única forma de ser. A arte põe em questão sua existência tal qual o homem põe em questão sua existência. No entanto, evitamos, ao longo deste trabalho, definir a arte como uma ek-sistência. Este é o nosso limite da aproximação ontológica entre arte e homem: o homem ek-siste, ele está na sua clareira do ser, enquanto a arte, por si só, não. Por si só a arte também não vive através da angústia, nem se antecipa à

própria morte: o homem o faz através dela. Tal qual o homem está preso em sua condição de ser homem, a arte está presa à sua condição de ser arte; tal qual as ações são a liberdade do homem sem serem livres do homem, a arte não é livre do homem, sua origem. Mas a sua forma de ser a liberdade do homem nos revela a sua relação com o humanismo. E este termo nos leva a nossa ponderação final.

O humanismo esteve presente ao longo de todo este trabalho mas, ainda assim, é necessário olhá-lo com extrema atenção por diferentes motivos. Primeiramente, nossa conclusão sobre a arte ser um retorno ao humanismo se dá através de Heidegger¹⁵⁹, para quem este conceito perdeu o sentido. Segundo, nosso capítulo anterior deixou em aberto um jogo, uma aposta, sobre o destino ético do homem diante do dissenso, e, dependendo do conceito de humanismo que o leitor compreenda, este só faria sentido se estivermos certos em nossa aposta – o que não podemos prever e, tampouco, sobre ele fundamentarmos a relação entre arte e humanismo. Por fim, outros dois autores referências deste trabalho dedicaram-se à proposição de suas concepções de humanismo, e aqui se faz necessário ver nossa aproximação e nosso distanciamento.

Inicialmente há Sartre que, em sua conferência de 1945, apresenta o seu existencialismo como humanismo tentando amenizar as constantes críticas que sua filosofia vinha sofrendo¹⁶⁰. Ele já nos apresenta os problemas enfrentados ao recorrermos ao termo humanismo: primeiro, ele traz consigo diferentes interpretações e construções conceituais. Segundo, nos instantes finais da Segunda Guerra, o humanismo tornou-se um modismo, perdendo qualquer rigor conceitual e ganhando um sentido abstrato. Dos dois principais sentidos de humanismo existentes até então, Sartre os resume entre o humanismo que coloca o homem como o fim último de qualquer meio, e o valor supremo de nossa existência, e o seu humanismo existencialista. O primeiro parece-lhe absurdo pois, considerando o homem sempre um projeto inacabado de si, o homem não é fim e tampouco lhe é permitido um juízo de valor do outro homem ou do homem em coletivo. Já seu humanismo

¹⁵⁹ HEIDEGGER, 2005.

¹⁶⁰ Não nos aprofundaremos em relação às críticas, mas, resumidamente, elas surgiam fortemente dos filósofos marxistas e dos católicos em relação ao pessimismo, ao niilismo e à consideração sartriana da liberdade existencial mesmo diante do materialismo histórico (SARTRE, 2010).

existencialista considera o homem um constante projeto de si que, no entanto, persegue sempre fins que lhe sejam transcendentais, ou seja, seu projeto é sempre uma superação de si.

O problema do humanismo sartriano é ser indiretamente uma doutrina da ação. Sartre critica a moral, especialmente a moral religiosa, como guia para os fins transcendentais do homem, localizando que Deus, existindo ou não, não é guia de seus atos. Critica também “certo tipo de moral laica que pretende suprimir Deus pagando o menor preço possível” (SARTRE, 2005, p. 31), localizando aqui a necessidade de existir um bem *a priori* da própria construção do homem pelo homem, descendentes diretamente da moral religiosa, mas que perderam a mitologia e a instituição como motriz.

Eliminando as conclusões apriorísticas sobre o correto de cada ação, ou seja, à moral universal, Sartre dá-se a liberdade como humanismo. Com limitações. Sartre visa uma moral das ações e do engajamento, busca atribuir uma dignidade ao homem sem torná-lo objeto, ao esperar sua própria dignidade das ações, engajado com a humanidade inteira, rumo a um progresso a melhorar a humanidade inteira. O que Sartre faz é retirar as regras prévias deste progresso, restando pouco de objetivo.

Algo já presente em Sartre, mas desenvolvido com força maior em Lévinas¹⁶¹, é o humanismo cuja regra se pautar pelo outro homem. Não se trata de uma moral, mas de limites descobertos e encarados enquanto existimos, diante do outro, um semelhante, em sua angústia e fragilidade, do qual cuidamos e pelo qual somos cuidados, em suma, a direção ética ao outro. É o humanismo que localiza a ética como essência do *sensus communis*, mas que, como apresentamos, se mostra mutilado na abstração social. Não o abandonamos como horizonte possível mas, como discutido, não o vemos como uma possibilidade plena do agora. Vemos a arte na dianteira deste jogo, na busca desta possibilidade, mas ainda não podemos prever os rumos.

Por fim, há Heidegger¹⁶², em dúvida se se faz necessário recobrar um sentido à palavra humanismo. Distanciando-se intencionalmente de Sartre¹⁶³, simplifica que

¹⁶¹ LÉVINAS, 2012 e 2005.

¹⁶² HEIDEGGER, 2005.

qualquer pensamento em busca da *humanitas* do *homo humanus* é um humanismo. Isso nos levará a chamar de humanismo o que apresentamos neste encerramento, ainda que Heidegger seja indiferente ou crítico a este termo. Seu humanismo não é uma doutrina, não é a busca por uma moral, nem mesmo da ética, tal qual a compreendemos hoje. Seu humanismo é buscar a essência do homem na clareira do seu ser.

Assim retornamos à ontologia. Se, antes, dissemos que não se pode pular da ontologia ao mundo ôntico sem diversas considerações, não considerávamos, ao contrário do que muitos críticos ou comentadores apontam¹⁶³, isso como uma falha ou uma ma-fé de Heidegger. Ao contrário, é apenas a consideração que há em nossa ontologia condições que não se traduzem diretamente na realidade cotidiana sem perderem ou terem transmutados os seus sentidos, por um motivo muito simples: a própria aplicação da linguagem já é uma transformação do sentido original.

Assim, se Heidegger se posta contra o humanismo, não é por sua descrença no *homo humanus* ou sua valorização do *homo barbarus*, mas apenas uma tentativa de que a linguagem não se sobreponha ao fenômeno originário. E aqui entra a questão decisiva: isto ocorre *mesmo sendo a linguagem a morada da verdade do ser*. A verdade do ser, a clareira do ser tem na linguagem a sua morada, a sua possibilidade de sentidos para a ek-sistência. Neste sentido de linguagem, ela não é nem exteriorização nem expressão, não deve ser compreendida a signo e significado, mas como advento iluminador-velador do próprio ser. Mas, mesmo sendo a morada da verdade do ser, a linguagem também se enfraquece como advento iluminador-velador dado o seu uso – metafísica, filosofia, literatura, toda e qualquer linguagem. A linguagem se enriquece toda vez que ilumina uma verdade do ser, pois o novo sentido é construído. A linguagem se enfraquece toda vez que ilumina uma verdade do ser, pois se amarra ao novo sentido. Seja como poética ou como publicidade – em seus sentidos heideggerianos – a linguagem é sempre a renovação e seu colapso. O colapso da linguagem se dá porque ela necessita, para ser a morada da verdade do ser, ao mesmo

¹⁶³ A conferência sobre o humanismo de Sartre é citada diretamente nesta obra. Heidegger começa a se distanciar do existencialismo, o colocando como uma má compreensão de sua filosofia.

¹⁶⁴ Ver também Marin, 2011.

tempo, instaurar um mundo e elaborar a Terra – coisas que são distintas, complementares e contraditórias.

O humanismo ao qual visa Heidegger, distinto de qualquer outro humanismo existente, é aquele na qual a essência do homem seja experimentada mais originalmente. Ou seja, também no colapso da linguagem. É isso que o leva a apresentar esta experimentação da ek-sistência em sua clareira do ser como algo que deve buscar outras relações com a linguagem. Dentre elas, o próprio silêncio, que não é apenas a ausência da linguagem ou da significação, mas a própria construção de um sentido pelo silêncio da linguagem; ou ainda o retorno constante ao óbvio, para seu colapso e reconstrução. O ser e sua verdade são transcendentais ao homem, assim, não são limitados pela linguagem que, quando o busca atingir, precisa se colapsar.

Em outra obra, diz ele sobre a arte: “A arte do poeta consiste em desconsiderar o real. (...). O que eles fazem é apenas fantasiar. Fantasia são tecidas sem esforço.” (HEIDEGGER, 2012b, p. 166); e ainda “poesia e pensamento encontram-se somente e enquanto permanecerem na diferença de seus modos de serem” (HEIDEGGER, 2012b, p. 170). Por fim, para nossas considerações: “o poeta faz apelo àquilo que no desocultamento se deixa mostrar precisamente como o que se encobre e, na verdade, *como* o que se encobre. Em tudo que aparece e se mostra familiar, o poeta faz apelo ao estranho” (HEIDEGGER, 2012b, p. 177).

Retornando essas considerações ao seu humanismo, se extrai o ponto em que move a clareira do ser da ek-sistência. Há aqui o não-esforço da fantasia, da *fuga* – o desconsiderar – do real. Em seguida, esta ausência de esforço é relativizada pelo apelo do poeta ao que se encobriu no desvelamento, a busca por este *como*, que já não pode ser compreendida como mera fantasia ou fuga do real. Não nega a realidade, ao contrário, busca o estranho. Assim, a arte entrega-se ao saber de que tudo que se mostra também se esconde, e todo sentido é também uma ausência de outro. Em nossa deriva: a arte sabe e não renega o horror e o encanto nas coisas. A nossa reformulação é simples: o horror e o encanto não precisam ser buscados, precisam ser encarados sem que sejam evitados previamente. Se o homem ainda instaura um mundo e elabora a Terra, tanto na arte quanto na sua própria existência, é porque

tudo aquilo que é mundificado não é suficiente para suprimir que há o velado, que há ausência do sentido. Em último grau, o colapso originário da linguagem nos revela que a arte é o colapso da cultura, não sua reprodução ou sua elevação. Este é o fascínio que a arte exerce: querer transformar em linguagem aquilo que se origina no próprio colapso da linguagem.

Sua diferença em relação ao pensar é que este é uma busca pelo retorno à linguagem na qual sentimos conforto. Seja através de representações, interpretações, ou mesmo a meditação, o retorno a um pensar originário, o pensar é um exercício que depende da plenitude da linguagem, e nos momentos que ela não é suficiente, o pensar circula ou reinventa a linguagem, poetizando, mas as limitações da linguagem já não são mais o colapso originário. Pensamento e arte caminham lado a lado e têm origens parecidas, mas cada qual se desdobra de maneira própria. O pensamento se inicia na linguagem, a arte, no vazio desta. Arte requer a ação, o pensamento pode se fechar em si.

Este vazio não é só incômodo, pelo contrário, pode se dar no inefável, no inebriante. Assim, arte não é apenas poética de trazer algo novo ao mundo, tampouco apenas experiência estética. Sendo a arte o vazio da linguagem, aquilo que se faz necessário ou se justifica para ser trazido ao mundo depende deste vazio. Este é o ponto derradeiro para que a arte não faça sentido se considerada trabalho na *vita activa* do homem: o trabalho exige a eficiência da linguagem, não havendo espaço para seu colapso. Ele depende de modelos, normas, existências prévias para uma realização final esperada. Por outro lado, mantemos com Belting¹⁶⁵ e sua questão da tecnologia, o colapso pode se originar no trabalho.

O colapso da linguagem requer atenção à sua própria existência, à sua possibilidade de ser. A ausência do sentido pode ser mascarada e renegada, pode-se retornar aos discursos consensuais e impessoais, ou pode-se desviar a atenção. A arte exige a atenção ao vazio, e, em seguida, a ação. Preencher o vazio com aquilo que se ocultou, com aquilo que precisa ser trazido ao mundo, requer outros modos. Se materiais, torna-se arte. Ainda que se desdobrando pela linguagem e sobre a

¹⁶⁵ BELTING, 2014.

linguagem, a ação não se encerra no autor, ela traz o outro, algum outro, a quem será doada a transmutação do vazio.

É neste sentido que Heidegger se vê obrigado a comentar, ainda que brevemente, o niilismo. A mesma necessidade encarou Sartre. Lévinas, localizando o humanismo na relação com o outro homem, por sua vez, não. A refutação do niilismo por Sartre debate-se com a inação e o pessimismo: devolver ao homem a condição de autor do seu projeto e acreditar em sua potencialidade é um otimismo que assombra; ter a angústia como base da existência humana não visa à inação, mas justamente, se estará ela presente em qualquer circunstância, que se aja. Heidegger segue caminho semelhante, e vê o niilismo, antes, como uma preguiça da Lógica, “pois o que é “mais lógico” do que isto: quem nega, em toda parte, o ente verdadeiro, coloca-se do lado do não-ente e, com isto, proclama que o simples nada é o sentido da realidade efetiva?” (HEIDEGGER, 2005, p. 59). Assim, o niilismo seria manter o vazio em sua hegemonia, seja paralisando-se pela inação, seja por sua total recusa que faz com que ele não seja preenchido de maneira verdadeira. Assim, conclui-se também que o vazio não é o Nada, com poder de nadificar. O vazio é só ausência.

* * *

Ainda assim a arte existe. Seu inaugural colapso da linguagem não é pôr uma dúvida, não é buscar uma crítica, não é sequer um desafio intelectual. É algo efêmero, que pode perturbar ou passar despercebido. Mas pode reverberar em outras perturbações, em outras ausências de sentido, apontar outros vazios, que se expandem, e se encontram com ainda outros, seja pelo incômodo ou pelo inebriante. Os sentidos e suas ausências estão contidos no oceano homem e arte, a Terra a ser elaborada, e se chocam ou se transbordam no Mundo que se instaura. Tanto o choque quanto o transbordar estão juntos no processo. Neste processo os muros franceses começaram a ser pintados no fim da década de 1960, as ruas e metrô de Nova Iorque, as botas a surgirem no centro de São Paulo. Há o possível encontro com a falta de

sentido do mundo, aí sim em termos mais corriqueiros, e a consequente transformação. A ação sempre, por si, traz algo de novo ao mundo, posto que é agir do ser-artístico. O pensamento conjunto será responsável por encontrar o sentido pela linguagem que irá acompanhar a ação, e definir se questiona, se critica, se busca novos caminhos, se simplesmente quer. Subordinar a ação ao discurso é distanciar-se da própria ação e sua origem. A união do que antes era marginalizado pelo *hip-hop*, o violinista quase mímico da rua, as estátuas vivas, o *graffiti* em nossas avenidas, o teatro que se dá em um lugar externo ao que se acostumou, os poemas espalhados com papel entre nossos postes e faixas de pedestres, todos possuem a mesma origem. Todos são o humanismo da arte urbana, que revelam a aproximação do homem com sua experiência essencial, a busca pela clareira do ser. A transformação do espaço é ulterior. A significação que damos a isso é posterior, é um exercício, é uma busca do pensamento ensimesmado. É também o continuar da arte por aquele que tem a experiência artística, o manter remetendo a arte para além de si, o compartilhar com o outro a clareira do ser, através do dissenso.

Todas as demais coisas no mundo precisam ser ligadas a alguma significação, seja sua disposição pelo uso, sejam qualificações; enquanto o homem *é*, a arte *é*, e todas as remissões e complementações posteriores não encerrarão o oceano em um horizonte: sempre haverá o mais além. Ao homem, sua proximidade ao ser é questionada, ele *ek-siste*. A arte é a materialização de suas ações e, por isso, ela transcende a matéria e sua existência mundana. Ainda que a arte, enquanto coisa, não carregue sua existência, ela passa a ser a única coisa criada pelo homem capaz de ter aderida algumas das mais fundamentais de suas condições ontológicas. A arte é sua liberdade mais próxima à clareira do ser, à disputa entre Terra e Mundo na qual o homem se destina a viver e a criar suas próprias ficções a partir deste conflito. Dissemos em nossa apresentação que, nas construções do pensamento sobre a arte, quase sempre, no fim resta um sentido tautológico de que arte é arte. Não fugimos do mesmo, mas dado todo o caminho que percorremos até agora, nossa tautologia faz mais sentido de outra forma: isto é arte.

7. Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. (Original publicado em 1944).
- AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico*: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ANDRIOLO, Arley. A recepção da exposição da Arte Incomum e o problema da duração dos julgamentos artísticos. In: *Visualidades*, v.8, n. 2. Goiânia, p. 95-111, 2010.
- APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número*: ensaio sobre a geografia da raiva. Trad. Ana Goldeberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009.
- ARANHA, Carmen Sylvia Guimarães. *Exercícios do olhar*: conhecimento e visualidade. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates; 64). (Original publicado em 1968).
- _____. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. (Original publicado em 1958).
- _____. *A vida do espírito*. Trad. João C. S. Duarte. Lisboa: Instituto Piaget. Volume I – Pensar. 2000 (a). (Original publicado em 1978).
- _____. *A vida do espírito*. Trad. João C. S. Duarte. Lisboa: Instituto Piaget. Volume II – Querer. 2000 (b). (Original publicado em 1978).
- _____. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (Original publicado em 1950).

- ARISTÓTELES. Poética. In: **Obras Incompletas**. São Paulo: Abril Cultural, Col. Os Pensadores XXV, 161, 1999.
- ARQUIVO 30ª BIENAL. **Alex Vallauri, ao alcance de todos**. São Paulo: 2013. Disponível via WWW na url < <http://www.bienal.org.br/post.php?i=335>>. Extraído em 05 de Nov de 2014.
- AUGÉ, Marc. **O sentido dos outros: atualidade da antropologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte** – uma revisão dez anos depois. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. **Magia e técnica. Arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas volume I.
- _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas volume III.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALVINO, Italo. **Palomar**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Trad. Rejane Janowitzer e Victoria Murat. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. In: **Revista Estudos Avançados**, 9 (23), 1995, pp. 71-84.
- CRITELLI, Dulce Mara. **Analítica do sentido**: uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo São Paulo, Perspectiva: 2013, pp. 71-74. (texto originalmente apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes em 1957).
- ESCOUBAS, Eliane. Investigações fenomenológicas sobre a pintura. **Kriterion**, nº 112, 2005, p. 163-173.
- FERRO, Sérgio. **Artes plásticas e trabalho livre**: De Dürer a Velázquez. São Paulo: Editora 34, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- _____. **A arqueologia do saber**. Trad: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad: Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, dor**: inquietudes entre Estética e Psicanálise. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. A alteridade da arte: estética e psicanálise. **Psicologia USP**, São Paulo, 5(1/2), p. 35-60, 1994.

FROEHLICH, Juliana. **Juventude e arte contemporânea**: Indefinição e itinerância em nove obras e duas exposições de Inês Moura. Dissertação de Mestrado da Interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e Método**. Trad. Flávio Paulo Meurer e Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2013. Volume I – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.

_____. **O caráter oculto da saúde**. Trad. Antônio Luz Costa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. **Hermenêutica em retrospectiva**. Trad. Marco Antônio Casanova. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. Volume I – Heidegger em retrospectiva.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Vozes, 2012 (a). (Original publicado em 1927).

_____. **Ensaíos e conferências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012 (b).

_____. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010. (Original publicado em 1936).

_____. **Carta sobre o humanismo**. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

_____. Hölderlin y la esencia de la poesia. In: **Arte y Poesía**. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 93-110.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. (Original publicado em 1790).

- LARA, Arthur Hunold. **Grafite**: arte urbana em movimento. Dissertação de Mestrado da Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.
- LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira, 2010.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Humanismo do outro homem**. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- _____. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- LEWISOHN, Cedar. **Street art**: the graffiti revolution. Nova Iorque: Abrams Inc, 2008.
- MARIN, Tiago Rodrigo. **A cidade na Avenida**: a poética urbana da Avenida Paulista pelo olhar dos artistas que nela trabalham. Dissertação de Mestrado do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.
- MARIN, Tiago Rodrigo, HUEB, Elisa Maluf. e NEVES, Tatiana Freitas Stockler. O trabalho com arte na Avenida Paulista. **Mnemosine**, v. 7, 2011, p. 134-165.
- MARIN, Tiago Rodrigo e MASSOLA, Gustavo Martineli. As manifestações de Junho de 2013 em São Paulo e a alteridade urbana: contribuições para a psicologia social. **Mnemosine**, v. 10, 2014, p. 30-55.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- NATRIELLI, Adriana. A crítica do discurso poético na República de Platão. In: **Boletim do CPA**, n. 15, Campinas: 2003.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1999.
- PAIXÃO, Sandro José Cajé da. **O meio é a paisagem**: pichação e grafite como intervenções em São Paulo. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-

Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

PALLAMIN, Vera M. **Bom Retiro - 958 Metros:** a contrapelo na cidade. In: Revista Sala Preta PPAGC, vol. 12, n. 2, dez. 2012, 2012, pp. 218-222.

_____. **Arte urbana; São Paulo:** Região Central (1945 – 1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, 2000.

PASQUALI, Lanussi e PESCUA, Cristina. **Arte contemporânea e o pensamento da diferença.** Salvador: Blade, 2013.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza.** Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIMENTA, Olavo C. A distinção kantiana entre aparecimento e fenômeno. **Kant e-prints**, Campinas, série 2, v.1, n.1, jan-jun 2006, pp. 119-126.

PLATÃO. **A República.** Introdução e notas de Robert Baccou e Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. **Lei Municipal nº 14.223 de 26 de Setembro de 2006.** São Paulo: 2006. Disponível via WWW na url < http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/lei_14_223_1254941069.pdf>. Extraído em 05 de Fev de 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **A partilha do sensível.** Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RUBIANO, Mariana de Mattos. **Liberdade em Hannah Arendt.** Dissertação de Mestrado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Conferência original de 1945).

- _____. **Situações I**: críticas literárias. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005. (Coletânea original de 1947).
- _____. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. (Original publicado em 1947).
- SILVA, Jaderson Oliveira da. **Heidegger e Kant**: o projeto ontológico de Ser e Tempo e a interpretação fenomenológica da Crítica da Razão Pura. Dissertação de Mestrado do Centro de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS, 2013.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VALIENGO, Guilherme e MESQUITA, Marcelo. [diretores]. **Cidade Cinza**. [Filme documentário]. Brasil: Sala 12 Filmes e Motion Filmes, 2013.
- WEIL, Simone. **O enraizamento**. Trad. Maria Leonor Loureiro. Bauru, SP: EDUSC, 2001. (Original publicado em 1949).