

JOSÉ ACÁCIO CASTRO

**O Horizonte estético
da pós-modernidade:
uma perspectiva filosófica**

PORTO
2 0 0 6

O Horizonte estético da pós-modernidade: uma perspectiva filosófica

Quando contemplamos o universo de produções ou de teorias estéticas que nos rodeiam, creio que podemos discernir duas ideias-força que a meu ver muito caracterizam o mundo contemporâneo: a ideia de labirinto e a ideia de uma generalizada coisificação ou inconsistência ontológica. Ora precisamente ambas parecem não contribuir para aquilo que poderíamos designar uma estética redentora, capaz de pela fruição nos aproximar do sublime e do transcendente, cuja forma preferencialmente seria cristã.

Mas curiosamente o melhor antídoto a estas duas limitações do mundo contemporâneo vamos encontrá-lo a meu ver em dois autores que na primeira metade do século vinte mais contribuíram para um rejuvenescimento das teorias estéticas: Heidegger e Adorno. Embora não possamos considerá-los propriamente autores cristãos, creio que uma estética que procure compreender a contemporaneidade integrando as dimensões do divino e a gramática própria da arte que nos rodeia terá que os levar em consideração. Nesse sentido proponho aqui revisitar em síntese esses autores procurando lançar uma ponte entre a especulação filosófica e o desejo de pela emoção estética continuarmos a indagar o mistério cristão.

Começemos então por Heidegger.

Embora a reflexão sobre a arte se estenda por toda a sua obra, Heidegger reserva-lhe uma reflexão particular nos seus ensaios sobre Hölderlin e em *A Origem da Obra de Arte*. Neste ensaio ele caracteriza a Arte como um *por-se em obra da verdade*, e designa essa essência como

ente enquanto tal, toda a arte é essencialmente *Poema*". A designação de Poema tem um sentido mais vasto do que o de Poesia, pois esta não é senão um modo eminente daquele. O Poema é o dizer da nomeação original, ou mesmo do verbo original. A noção de Poema é assim inseparável da ideia de uma origem absoluta, o *Dito* primordial, que em cada obra se conjuga com a instauração ou origem de uma determinada época histórica. Essa conjugação depende do ser-obra da obra de arte, precisamente aquilo que a distingue da coisa ou do produto.

O predomínio no pensamento ocidental, particularmente após a modernidade, de uma interpretação da coisa como produto, vai implicar uma imposição de uma forma e uma matéria em função de uma utilidade, a que muitas vezes de maneira suave e subtil se apelida de exigência de pragmatismo. É porque quotidianamente o produto se reduz para nós à sua utilidade que o ser-produto da coisa é por nós esquecido.

Tal como Hegel, Heidegger entende que com o desaparecimento do mundo em que se integravam as obras de arte, veja-se a Antiguidade, a Idade Média ou o início do Renascimento, e com a organização dos museus que eclode com a Modernidade e sobretudo a partir do século XIX, as obras transformam-se progressivamente em objectos, esvaziando a relação entre utilidade e produto.

Heidegger dá como exemplo de um produto um par de sapatos de camponesa e, recorrendo à leitura de um quadro de Van Gogh esclarece:

"O ser-produto do produto (sem o qual se esvaziaria de conteúdo) reside na sua utilidade. Mas esta por sua vez repousa na plenitude de um ser essencial do produto. Chamamos-lhe solidez (*Verlässlichkeit*). Graças a ela a camponesa é confiada por este produto ao apelo silencioso da terra; graças ao solo que o produto oferece, à sua solidez, ela está ligada ao seu mundo. Para ela e para os que estão com ela, como ela, o mundo e terra estão apenas aí: no produto"

O quadro de Van Gogh põe-nos perante a verdade do ser-produto e nisso consiste a essência da obra, que é a essência da arte: "A essência da arte seria portanto: o pôr-se em obra a verdade do ente". Portanto, e concretizando, os sapatos da camponesa de Van Gogh têm o sortilégio que nenhum outro par de sapatos teria: o de nos colocar a caminho desse apelo silencioso da terra, desse momento da consciência em que terra e mundo se unem, porque o ente, neste caso os sapatos, através do pincel de Van Gogh iniciaram a caminhada para o encontro com a sua verdade. E aqui a verdade advém do pôr-se em obra da verdade, não se confundindo com o verdadeiro. A verdade é processo e desocultação, isto é, *Aletheia*.

Portanto, ao procurar unir produto e verdade do ente, Heidegger procura também restabelecer um vínculo ontológico, que na modernidade e sobretudo na pós-modernidade muito se tem perdido, deixando a coisa, ou os entes, ou as obras reduzidas à frágil película exterior da sua funcionalidade, do seu valor financeiro, ou da sua capacidade de produzir emoções rápidas e efêmeras.

Mas esta capacidade de restituição da verdade dos entes própria da arte é em Heidegger curiosamente não a criação de um mundo-outro, o mundo da arte, mas antes a possibilidade de escuta e desvelamento do próprio mundo. Falando ainda da camponesa de Van Gogh e dos seus sapatos, Heidegger diz:

“Este produto pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. Todavia, o mundo da camponesa não é um mundo que o quadro instaura, é-lhe anterior e exterior. A obra de arte limita-se neste caso a ser um modo de conhecimento muito particular em que aquele que está perante o quadro se limita a escutar a fala que é o Poema como essência da Arte”. Diz ainda Heidegger: “Não fizemos senão por-nos na presença do quadro de Van Gogh, foi ele que falou”.

Esta perspectiva essencialmente contemplativa da arte, claramente não construtivista nem dialética, é sinal da busca de um essencial, decorrendo do modo como concebe o conhecimento filosófico que “não repousa em primeiro lugar nas proposições explícitas de que é feito, mas sobre o que resta ainda inexpresso, embora presente através das teses explícitas”. É a presença do inexpresso, ou impensado que é invocada pela defesa de uma autenticidade onde Arte e Conhecimento se incluem, onde a fruição e o conhecimento fazem parte do mesmo processo. Estamos assim perante uma hermenêutica que se baseia no pressuposto de uma fala essencial de uma Poesia latente em todos os entes, e onde a via simbólica se sobrepõe ao jogo das diferenças inerente aos significados das coisas.

Esta busca de autenticidade como atrás referimos traduz-se aliás numa busca de religação do homem ao mundo, o que confere à estética heideggeriana um inegável sentido do sagrado, mesmo que nem sempre a sua forma seja a do sagrado cristão.

Há no entanto outra dimensão da Arte que não a reduz a um conhecimento, embora privilegiado. Heidegger e Walter Benjamin falam de um “choque”, a mesma experiência que Adorno designará como “estremecimento do sublime”. Porque é um choque, o poder fundador da arte ou da

senão como hipótese ou crença, nunca como tese, isto é, não é susceptível de confirmação. É isso que nos permite concluir que o carácter inaugural da obra de arte tem um carácter profético, aparecendo esse profetismo como uma recusa de um tempo imediato e efémero, ou de um círculo de relações instrumentalizadas ou instrumentalizáveis.

O poeta ou o fazedor de arte (que pode ser também o seu consumidor, num sentido nobre) é aquele que falando através de imagens (verdadeiras), isto é, que buscam a verdade do ser, tem a capacidade de espantar pelo aspecto, reunindo clareza e obscuridade, desvelamento e ocultação. Desse modo, o choque que a arte produz parece ser um equivalente do espanto, o espanto pelo qual Deus “manifesta a sua contínua proximidade”. Por outras palavras, o espanto é um efeito da manifestação do divino – o “sublime”, num sentido clássico; o choque é um efeito da dissonância, do confronto entre palavras, cores, imagens, sons, que não se distribuem segundo a oposição essência/ aparência, mas que na sua dialéctica obrigam a aparência a transcender-se e a essência a concretizar-se.

Em Adorno podemos encontrar como matriz do seu pensamento estético a ideia de que com a civilização surge a perda de uma relação não dominadora e não-hierárquica entre o homem e a natureza. Daí ele retira a noção complementar de que é através da relação mimética que se funda qualquer experiência estética enquanto tentativa de restauração de uma unidade perdida.

Mas esta concepção integra-se numa reflexão mais ampla segundo a qual Adorno afirma que a razão surge do mito quando a subordinação a um poder primordial, que se manifesta na fatalidade mítica, é desafiada pela manha. Ao simular submeter-se ao mito, Ulisses age com manha. E “a manha é o desafio racionalizado”, ela introduz uma modificação do estatuto da linguagem, pois introduz uma diferença entre as palavras e os factos, explorando-a no sentido da ambiguidade e da duplicidade.

Por seu lado, o progresso técnico desenfreado rompe o equilíbrio da relação entre a natureza e a razão, a qual se entrega à irracionalidade de uma exclusiva vontade de domínio. No mundo moderno a distinção entre razão (Vernunft) e entendimento (Verstand) tende a ser abolida em proveito desta última, ou seja, do privilegiar do entendimento enquanto a razão declina.

Assim, a ruptura do equilíbrio entre o “eu” e a natureza estaria na origem de fenómenos que vão desde o retorno do mito, proclamado pelos totalitarismos, até à “indústria cultural”, que nas sociedades democráticas

Referindo-se aos reflexos que esta ruptura provoca ao nível do sujeito do conhecimento, Adorno alude à célebre passagem em que Kant afirma que “intuições sem conceitos são cegas, conceitos sem intuições são vazias”.

Esta impossibilidade estrutural e normativa de separar intuição e conceito, levam Adorno a afirmar que toda a experiência é estética, pois origina-se nos sentidos, e os sentidos implicam já uma pré-linguagem ou, se quisermos uma pré-conceptualização; no entanto qualquer experiência é apenas escuridão inacessível antes da consciência dessa mesma experiência, que a ilumina pela significação e conceptualização.

É a esta tensão criativa entre a intuição que resiste à identidade da razão, e o poder iluminador dos conceitos, que Adorno denomina o “momento do jogo”, chave da sua teoria estética.

Ora muita desta tensão dialéctica, geradora de criatividade, mas também das suas próprias contradições, “joga-se” entre as noções de aparência e de forma. Consistindo a arte moderna numa autonomização face aos domínios prático e teórico da vida social, é no entanto essa separação que confere à arte uma aparência de fenómeno independente do mundo empírico, que lhe permite aproximar-se deste através da ilusão da sua autonomia: “O carácter de aparência das obras de arte é a condição de o seu conhecimento entrar em contradição com o conceito de conhecimento da razão pura Kantiana”.

Sendo por condição uma estética da ilusão, enquanto não é uma estética da verdade, a estética contemporânea é para Adorno uma estética de ruptura, e do sublime, mas enquanto sacrifício da beleza.

A oposição entre aparência e forma, razão e intuição que atravessa a contemporaneidade é assim, na obra de arte, o movimento que, ao mesmo tempo que a constitui como aparência (manifestação da essência), abala essa aparência revelando o não-ente como seu constituinte, e instaurando desse modo a obra de arte como “finalidade sem fim”, segundo a fórmula Kantiana. É enquanto ilusão ou não-ente que a arte se pode separar de toda a finalidade exterior, afastando-se desse modo de uma racionalidade dominada pela ideia estratégica dos fins.

A arte resiste à subsunção e, portanto, nenhuma obra pode ser assimilada a um juízo determinante, cognitivo. No entanto a sua condição discursiva, essencialmente mimética, faz com que a arte seja “um processo raciocinante sem conceito e juízo”. É assim que Adorno interpreta a concepção Kantiana de “finalidade sem fim”, desviando-a da sua vinculação a uma teleologia de fundamento divino: “A sua finalidade liberta dos fins

práticos, constitui a sua analogia com a linguagem, o “sem finalidade” é a sua aconceptualidade, a sua diferença relativamente à linguagem significativa”.

Por outro lado, não pertencendo a arte ao chamado “mundo técnico”, é através da técnica que as obras constroem a sua autonomia em relação ao mundo empírico. Ela organiza os seus materiais subtraíndo-os à empíria e transcendendo-os num “mais”, num processo que faz da forma artística uma articulação, uma estruturação de campos de força, e não uma totalidade determinada. Por outras palavras, a estruturação inevitável da obra de arte é um processo, um devir, que inclusive se prolonga na sua fruição, e nunca um estado ou uma fixidez.

Nesta perspectiva, os valores que aproximam a arte do sagrado ou do divino, cada vez mais têm de ser entendidos e fruidos, numa perspectiva não teleológica, não de finalidades antecipadas, não de estruturas ou fórmulas fixas e predeterminadas, mas dando o maior espaço possível à tensão entre razão e intuição, ao processo criativo como um devir, à inclusão do espectador ou do leitor no próprio processo criativo, em suma, dando lugar ao jogo, como um *topos* onde o homem se relaciona com aquilo que o excede.

Retomando esta noção, Adorno invoca Kant ao sublinhar a dialética entre imaginação e entendimento, a que ele chama precisamente jogo, e que caracteriza a experiência do belo, conferindo a esta um potencial de verdade que consiste precisamente no reestabelecimento de uma “continuidade entre a arte e a vida quotidiana”. Mas tal continuidade sendo um jogo também entre aparência e realidade entre representação e coisa é estabelecida pela via metafórica. Esse é o caminho e a linguagem da arte, distinto por exemplo de uma via dedutiva ou indutiva ou simplesmente de adequação entre o enunciado e o real como é próprio da ciência.

Ora essa linguagem metafórica ou mimética, abrem precisamente outra dimensão fundamental da “verdade artística”: a obra de arte é sempre enigmática.

Segundo Adorno, a condição do enigma é de ser irresolúvel, mas essa condição só existe porque o enigma solicita a racionalidade, apela à sua resolução impossível. É o que permite afirmar que: “As obras de arte que não se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte”. Situando-se sempre numa zona de indeterminação, as obras de arte “têm e não têm o conteúdo de verdade”. Na sua indecifrabilidade, o conteúdo de verdade é constitutivo da tensão entre *mimesis* e conceito.

do autor ou à expressão de uma subjectividade, nem, por outro lado, a um jogo epidérmico de sensibilidade.

Portanto quando Adorno fala em “jogo” nunca o reduz a uma rede de relações lúdicas e sensitivas, mas indiscutivelmente enobrece-as ao integrá-las na tensão criativa entre entendimento e sensibilidade.

Por outro lado, isto tem consequências do ponto de vista da gramática da própria arte, e da superação inevitável dos modelos clássicos abrindo-se à linguagem contemporânea. Ele afirma, referindo-se à música, sua linguagem preferida, como a poesia o era para Heidegger: “A dissonância é a verdade da harmonia”. Do seu ponto de vista, a dissonância é essencial em arte, ela é expressão de uma realidade trans-subjectiva que não pode ser reduzida a um código que a traduza num sistema de significações.

Curiosamente, é essa emoção não codificada que, transpondo-se para uma forma, provoca o sentimento que Kant designou por sentimento do sublime descrevendo-o, segundo Adorno, “como um estremecimento em si entre a natureza e a liberdade”.

E se esta interpretação do sublime aparenta um enquadramento algo moderno e laico, no sentido da própria história, ele não deixa de implicar a abertura de uma nova porta no relacionamento entre o homem e o divino através da arte, ou pelo menos, a tentativa de que essa porta não se feche.

Contudo, como o próprio Adorno observa é comum na arte contemporânea uma certa dimensão de ruptura, não tanto pela ausência de sentido, mas porque “coloca o sentido em questão”. E ele apresenta mesmo como exemplo o teatro de Beckett, ao qual poderíamos acrescentar inúmeras obras e autores em todos os domínios da arte.

Nesse sentido, a própria noção de sublime, que na filosofia clássica era a garantia de uma estética que tendia para a contemplação do divino ou do humano enquanto se transcendia a si mesmo, terá de ser revista.

E Adorno faz essa revisão ou reinvenção inspirando-se claramente no criticismismo e na redução transcendental Kantiana.

Se o estremecimento em que consiste o sentimento do sublime é o efeito de uma disrupção, de uma visão súbita do mundo como fragmentado, é-o sobretudo porque nesse estremecimento, o “eu” experimenta a sua finitude. Ou seja, diante da fragmentação do mundo o “sujeito”, a auto-configuração da sua finitude, mesmo diante de Deus, apresenta-se como o único lugar estável de fruição do sublime. Sem dúvida estamos aqui diante de uma das grandes limitações da modernidade. Mas Adorno salta de novo para fora deste aparente círculo restrito da subjectividade, propondo a noção de jogo como horizonte de objectivação da arte.

No entanto o conceito de jogo, põe em questão a ideia de uma finalidade a partir de um centro ou origem. O movimento do jogo é um movimento de complementaridade, que abre o sujeito para fora de si fazendo-o oscilar entre a presença e a ausência, o finito e o infinito, o acabado o completo e o sempre e em devir inacabado. Remetendo-nos frequentemente não para um mas para vários centros, para uma "constelação", o jogo é "uma irrupção da objectividade na consciência subjectiva".

Neste sentido, numa época de rupturas e radicalizações como é a nossa, a estética de Adorno apresenta-se como uma proposta de harmonização ou de complementaridade entre razão e intuição, objectividade e subjectividade, reflexão, conceptualização e prática lúdica.

Mas voltemos, à questão inicial: como poderá ser a arte, na sua linguagem contemporânea, uma abertura do homem para Deus?

E aqui a resposta não poderá ser absolutamente directa. Tal como no teatro de Beckett, ou na pintura de Paula Rego, p.ex., é através da crueza do não-sentido que teremos de vislumbrar o sentido, é através do "humano demasiado humano" com que tantas vezes somos confrontados, que teremos que vislumbrar a transcendência possível do próprio homem. É através das tantas vezes anunciada "morte de Deus" que teremos que entreler a "nostalgia de Deus" e escutar o Seu incessante reaparecimento entre nós.

E neste processo sempre inacabado, talvez um dos maiores contributos do pensamento contemporâneo, terá sido o de revelar que no universo da experiência estética já não há actores e espectadores, falantes e ouvintes, produtores e consumidores. E o "fazer", a todos acessível, será o melhor caminho para contemplar a sublime e impessoal beleza.

JOSÉ ACÁCIO CASTRO