

Guilherme Reolon de Oliveira

# *Arte pós-nonsense*

*- ou da dança como gênese do Ser da Arte -*



EDUCS  
COMUNIDADE

# **[ARTE PÓS-NONSENSE]**

*do abismo entre a ausência (hybris) e o grau zero (hybrida) de Sentido e Presença*

*– ou da dança como gênese do Ser da Arte –*

Guilherme Reolon De Oliveira

## **FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL**

*Presidente:*

José Quadros dos Santos

### **UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL**

*Reitor:*

Evaldo Antonio Kuiava

*Vice-Reitor:*

Odacir Deonísio Gracioli

*Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:*

Juliano Rodrigues Gimenez

*Pró-Reitora Acadêmica:*

Nilda Stecanela

*Diretor Administrativo-Financeiro:*

Candido Luis Teles da Roza

*Chefe de Gabinete:*

Gelson Leonardo Rech

*Coordenador da Educs:*

Renato Henrichs

### **CONSELHO EDITORIAL DA EDUCS**

Adir Ubaldino Rech (UCS)

Asdrubal Falavigna (UCS)

Jayme Paviani (UCS)

Luiz Carlos Bombassaro (UFRGS)

Nilda Stecanela (UCS)

Paulo César Nodari (UCS) – presidente

Tânia Maris de Azevedo (UCS)

**Arte pós-nonsense: do abismo entre a ausência (*hybris*) e  
o grau zero (*hybrida*) de Sentido e Presença  
- ou da dança como gênese do Ser da Arte -**

Guilherme Reolon de Oliveira

Nasceu em março de 1987, em Caxias do Sul-RS. É jornalista, filósofo, sociólogo, curador e crítico de arte (dança, teatro e artes visuais). Bacharel em Comunicação Social-Jornalismo (UCS, com Láurea Acadêmica), em Ciências Sociais (UFRGS) e em Filosofia (UCS/UFRGS, com Láurea Acadêmica), Mestre em Psicologia Social e Institucional (UFRGS), Mestrando em História, Teoria e Crítica de Arte (PPGAV/UFRGS). Dentre seus muitos interesses, dedicou-se aos estudos de mídia, arte e subjetividade, a partir da teoria crítica (Escola de Frankfurt), da psicanálise lacaniana, da filosofia francesa contemporânea e do pensamento heideggeriano. É coeditor dos *blogs* Folha das Artes, especializado em crítica, e *Mundo dela Arte*, dedicado à teoria da arte e estética. Foi assessor de Imprensa de instituições públicas, como Ministério Público do Rio Grande do Sul, Prefeitura Municipal de Caxias do Sul e de empresas privadas. Áreas de atuação: Teoria da Comunicação, Estética, Ética, Teoria e Crítica da Arte, Antropologia e Sociologia da Cultura. É também artista plástico (pintura e fotografia), ator (premiado em mostras de artes cênicas) e bailarino (dança de salão). Mais informações no CV da Plataforma Lattes (CNPq). *E-mail*: guilhermereolon@terra.com.br



© do organizador

**Capa:** Vera Marta Reolon

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade de Caxias do Sul  
UCS – BICE – Processamento Técnico

O48a Oliveira, Guilherme Reolon de  
Arte pós-*nonsense* [recurso eletrônico]: do abismo entre a ausência (*hybris*) e o grau zero (*hybrida*) de Sentido e Presença - ou da dança como gênese do Ser da Arte - / Guilherme Reolon de Oliveira. Caxias do Sul, RS: Educs, 2019.

Dados eletrônicos (1 arquivo)

ISBN 978-85-7061-967-9

Apresenta bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Arte – Filosofia. 2. Dança. 3. Ontologia. I. Título.

CDU 2. ed.: 7.01

Índice para o catálogo sistemático:

1. Arte - Filosofia	7.01
2. Dança	793.3
3. Ontologia	111.1

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária  
Michele Fernanda Silveira da Silveira – CRB 10/2334

Direitos reservados à:



**EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul**

Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – Bairro Petrópolis – CEP 95070-560 – Caxias do Sul – RS – Brasil

Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972 – Caxias do Sul – RS – Brasil

Telefone/Telefax: (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR (54) 3218 2197

Home Page: [www.ucs.br](http://www.ucs.br) – E-mail: [educs@ucs.br](mailto:educs@ucs.br)

*Para a minha mãe: dança-Desejo, antes do Sujeito*

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. [...] A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias. [...] Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...] é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo [...] significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

**Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?***

É preciso encontrar um estilo que saiba apontar (estilete) e descrever com a pena aquilo que é. Digo: um pensamento questionador que saiba minar em profundidade os andaimes de todos aqueles que, maldosamente, F. Pessoa chamava de “cadáveres adiados que procriam”.

**Michel Maffesoli, *A república dos bons sentimentos***

Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquele falta a dimensão interior e a esta a exterior, temos necessariamente de pensar a ciência como arte, se esperamos encontrar nela alguma espécie de totalidade. Essa totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa.

**J.W. Von Goethe**

A própria teoria é uma prática, tanto quanto seu objeto. Ela não é mais abstrata que seu objeto. É uma prática de conceitos, e é preciso julgá-la em função de outras práticas nas quais interfere.

**Gilles Deleuze, *Cinema 1: a imagem-movimento***



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
1 Esboço para uma crítica do sujeito pós-mídia .....	15
2 Identidade e diferença: uma ontologia da arte .....	31
<i>Intermezzo</i> Anotações generalistas .....	48
3 Da dimensão estética da dança: escritura de um <i>sinthoma</i> .....	52
<b>Considerações finais:</b> Est(Ética) do Encontro .....	60
<b>Referências</b> .....	62

### OUTROS ENSAIOS DE ESTÉTICA

#### PSICANÁLISE E CINEMA

1. A música, a água e o Outro: ensaio sobre a psicose em “Shine” .....	69
--	----

#### FILOSOFIA E MODA

2. Ontologia da roupa - o indivíduo entre o artifício e a realidade .....	74
---	----

#### ARTE, LITERATURA E PSICANÁLISE

3. Deus é imanente e conhecido pela razão e pelo corpo .....	76
--	----

# [introdução]

Existem aqueles que procuram para encontrar, mesmo sabendo que eles encontrarão quase necessariamente algo diferente daquilo que buscam.

Existem outros cuja busca é, precisamente, sem objeto.

Maurice Blanchot

## Introdução

Parafrazeando Nietzsche, para fazer justiça a este trabalho, é preciso sofrer do destino da dança como de uma ferida aberta. Tal como uma coreografia,<sup>1</sup> o que aqui se apresenta – ou representa – é de uma rapidez, uma certa agilidade – nosso tempo o requer. A ritmicidade de uma coreografia se configura de acordo com sua poética, ou seja, o tema deste trabalho, sendo a arte (o contemporâneo da arte, especificamente da dança), impõe uma grafia de movimentação contemporânea – na definição de Agamben (2009). Certos assuntos não permitem lentidão na argumentação: a crise ontológica da arte é um deles.

Este estudo, embora filosófico, estreita-se no que ora se denomina Estética, ora Filosofia da Arte. A ontologia da arte e a experiência da arte são, embora insistam em desintegrá-las, uma só coisa, faces de uma mesma moeda, e a filosofia parece relegar a segundo, senão último, plano este ramo de seu saber. Epistemologia e lógica abafam cada vez mais a estética para lugares marginalizados. A arte, na contramão do que alguns pensam, não está à margem da vida, é a própria. E se há uma crise ontológica da arte, há uma crise propriamente ontológica, ou seja, do Ser e, conseqüentemente, uma crise ética.

Mas pensar a arte, o que é tão satisfatório e prazeroso, não é tarefa fácil: embora este trabalho se aplique às artes em geral, dedica-se especificamente à dança. A bibliografia sobre dança é tão escassa<sup>2</sup> que, por tal motivo, pensá-la e ensaiá-la é relevante e justificado em termos filosóficos.<sup>3</sup> Mas isso é pouco. Sofrer do destino da

---

<sup>1</sup> “É verdade que estes pontos culminantes [a correspondência entre filosofia, arte e ciência] comportam dois perigos extremos: ou reconduzir-nos à opinião da qual queríamos sair, ou nos precipitar no caos que queríamos enfrentar.” (DELEUZE, 1992, p. 255).

<sup>2</sup> Na Filosofia da Arte, a maioria dos pensadores se deteve, em maior grau, nas artes ditas plásticas – pintura e escultura – e na literatura, e, em menor grau, na música. Da dança, tão pouco se “filosofou”.

<sup>3</sup> “A filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos.” (DELEUZE, 1992, p.10); “Os novos conceitos devem estar em relação com problemas que são os nossos, com nossa história e sobretudo com nossos devires. [...] Se um conceito é ‘melhor’ que o precedente, é porque ele faz ouvir novas variações e ressonâncias desconhecidos, opera recortes insólitos, suscita um Acontecimento que nos sobrevoa” (p. 40-41); “O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. [...] Destacar sempre um conceito das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. [...] O conceito filosófico não se refere ao vivido, por compensação, mas consiste, por sua própria criação, em erigir um acontecimento que sobrevoe todo o vivido.” (p. 46-47).

dança é dançar – matizar o movimento, via grafia. Escrever sobre esta arte é, além de visibilizá-la, fazer da escrita uma escritura, uma movimentação da letra singularizada. Tendo como pressuposto a necessidade de conjugação identidade-diferença, como critério de definição da obra de arte, como afirmar a dança como arte, ou até matriz – genealógica – do Ser artístico?

O *nonsense* pregado – prego litúrgico e dogmático de leituras inviesadas –, como base de sustentação do pós-moderno, é o pano de fundo de nossa discussão. Pretende-se lançar dúvidas, espanto – a gênese do filosofar – questionamentos, diagnósticos do presente, por uma conceituação particular de diferenciação entre *hybris* (mistura) e *hybrida* (híbrido) para uma caracterização do *tempo* presente. O método é o ensaio, forma de escrita, gênero discursivo que se nutre tanto das artes como das ciências; ensaio em dupla acepção: o desenvolvimento textual de um raciocínio, de uma análise; e a prática de um ato ou movimento para adquirir um domínio sobre ele – ambos atrelados a uma teoria de teor crítico,<sup>4</sup> num enlace comunicação-filosofia-sociologia-psicanálise. Dialogam Escola de Frankfurt e pós-estruturalismo francês.

Aparentada com a técnica plástica da *collage* ou com a errância do *flâneur* na cidade moderna, a prosa do ensaio discorre de forma fragmentária e anti-sistemática, tecendo argumentações à medida que avança sem rumo fixo em sua travessia textual. Com seu andar sinuoso, o ensaio é mais afeito à formulação de perguntas do que à elaboração de respostas, articulando questões ao entrever as incertezas e lidando com metáforas e conceitos para tentar significá-las. (SIBILIA, 2002, p. 21).

---

<sup>4</sup> O método dialético, posteriormente nomeado por Max Horkheimer de Teoria Crítica (em contraposição à Teoria Tradicional), expõe as contradições de um mesmo fato, contrapõe argumento contra argumento e almeja uma síntese, ou não – que constitui a realidade mesma do objeto analisado – entre a coisa e seu contexto, a essência e a aparência, a identidade e a diferença, o particular e o universal: “O *télos* do modo dialético de encarar a sociedade é contrário ao global. Apesar da reflexão sobre a totalidade, a dialética não procede a partir do alto, mas trata de dominar teoricamente pelo seu procedimento a relação antinômica do universal e do particular”. (ADORNO, 2000a, p. 154). Para Adorno, uma teoria crítica, apesar de toda aparência de coisificação, se orienta pela ideia da sociedade como sujeito. Assim, “o fenômeno singular encerra em si toda a sociedade”. (p.156). Investigar um objeto e suas vicissitudes, desse modo, é estudar o social do qual ele surge. Benjamim (2013a), por sua vez, acrescenta: “Todo esforço de aproximação de uma obra de arte será vão se o seu conteúdo histórico sóbrio não se tornar objeto de um conhecimento dialético”.

Flusser (2010, p. 245), nesse sentido, destaca que “um ensaio é uma tentativa de incitar os outros a refletirem, de levá-los a escrever complementos. [...] Não se trata, com a edição de um ensaio, de comprovar algo ou de se contrapor a isso (como no caso de um experimento); ao contrário, trata-se de refletir novamente, de maneira dialógica, sobre tudo”.

Com a ambição de acrescentar um grão de areia ao vasto deserto que é a teoria da arte (um *intermezzo* entre a estética e a crítica de arte), o trabalho se compõe de três partes, a serem lidas como três atos de uma coreografia, com especificidades de movimentos (assuntos), ritmos (formas de ensaios) e narrativas (poéticas/conteúdos), com idas e vindas. Tal qual o que se busca, além da Presença, é a produção de sentido.

A primeira parte, intitulada *Esboço para uma crítica do sujeito pós-mídia* é um espécie de panorama do presente, este enigma. Está ali o diagnóstico que o tempo atual tem o imperativo de multielementaridade, dada a *suposta* falência do uno. Para discursar sobre este imperativo, trago a questão da imagem – seu estatuto ontológico –, como cerne do pós-moderno, tamanha a imbricação desta na sociedade contemporânea, e a *práxis* (teoria e prática) ética<sup>5</sup> (*ethos* – do ético-estético) imprescindível na sua discussão.

O segundo ato ensaístico, *Identidade e diferença: uma ontologia da arte*, versa criticamente sobre o conceito de *nonsense*, associando-o ao de *grau zero*. O mundo da arte traduziu “rapidamente” *nonsense* por sem-sentido. Procurarei demonstrar que o *nonsense* difere da ausência de sentido, e nada mais é que grau zero, o sentido em seu estado mais bruto, *concentrado*. O que se almeja neste capítulo é a construção preliminar de uma arte pós-*nonsense* via conceito de *identiferença* (conceito nosso, imprescindível), como critério de definição da obra de arte, lugar da verdade (HEIDEGGER, 2010) em seu sentido mais estrito e, portanto, do Ser.

*Da dimensão estética da dança: escritura de um sinthoma*, terceira parte deste ensaio, deixa de lado, em parte, a ontologia da arte e analisa, especificamente, sob o prisma da experiência estética, a dança. O objetivo é investigar esta em sua dimensão

---

<sup>5</sup> “Ou o homem é moral ou não é humano”. (PIVATTO, 2000, p. 96).

artística, como abertura para a diferença, partindo do conceito de *sinthoma*<sup>6</sup> (LACAN, 2007) – diferente de uma sintomática e identificado à noção de *estilo* –, ou seja: a dança como expressão pura do falante, um dito do indizível; inefabilidade, uma estrutura plena de significação.

Como um intervalo, incluí um *Intermezzo*, quase-apêndice, entre a segunda e a terceira parte. Neste, exponho algumas informações que considero importantes, porém que ficariam estranhas em algum capítulo específico.

---

<sup>6</sup> “Lacan chamou esse nó de *sinthome*, que é um significante perpassado de gozo, solto, fora da cadeia. É significante porque sustenta o *jouissens* – termo que articula o sentido, o objeto *a* e o gozo –, que é o gozo do ‘sujeito curado’, já nomeado, ou seja, de quem já identificou seu gozo particular e por isso goza de forma singular e ética no seu retorno da indiferenciação dessubjetiva, quando impõe-se ao mundo de forma inteiramente singular. O fundamental nessa concepção de sujeito é que passou-se por um lugar fora da cadeia da linguagem, lugar de pura pulsão. Esta é a radicalização pela qual o conceito de sujeito passa na obra de Lacan e, ao mesmo tempo, a referência é óbvia ao *Wo Es war, soll Ich werden* [Onde estava isso, o sujeito deve advir], sujeito pulsional de Freud. A dimensão do *sinthome* rompe com os limites do discurso, da representação, frequentando o puro pulsional”. (PACHECO, 1996, p. 53).

# [esboço para uma crítica do sujeito pós-mídia]

Pai e mãe, ouro de mina  
Coração, desejo e sina  
Tudo mais, pura rotina, jazz  
Tocarei seu nome pra poder falar de amor

Minha princesa, art-nouveau  
Da natureza, tudo o mais  
Pura beleza, jazz

A luz de um grande prazer  
É irremediável neon  
Quando o grito do prazer  
Açoitar o ar, réveillon

O luar, estrela do mar  
O sol e o dom  
Quiçá, um dia, a fúria desse front  
Virá lapidar o sonho  
Até gerar o som  
Como querer Caetanear  
O que há de bom  
**Djavan, Sina.**

# 1 Esboço para uma crítica do sujeito pós-mídia

## §1

Três índios numa aparição “civilizada”. Esbranquiçados: a mãe e os dois filhos, vestidos, saboreiam iogurtes industrializados de uma marca famosa e conversam na língua tupi. Cadê a cultura? Foi reaculturada?

Lady Gaga, a “andrógena” artista pop, capa de revistas e fenômeno cultural, numa efervescência industrial-capitalista de início do século XXI. Dúvidas em relação ao sexo: é mulher mesmo? A batida eletrônica em letras que *questionam* e *problematizam* o celebritismo: ela não é uma celebridade, não vive de celebritismo? E Amy Winehouse, timbre das origens do jazz, voz dos negros num corpo branco quase esqualido.

Num jornal, uma entrevista com o DJ carioca João Brasil, criador de muitos *mashups*, misturas musicais: *The Beatles & Bonde do Tigrão*, *Los Hermanos & De Leve*, *Lady Gaga & Mc Gi*. Negando a criação, copiando. Cadê a música?

Um *outdoor*: “Recheio duplo, uma explosão de sabor” é o grito publicitário. Não basta um recheio, ainda que delicioso e sem igual?

## §2

Uma realidade diferente, crua, líquida, solúvel. Por vezes, enigmática. Com pitadas de um pretérito que ainda se quer presente. Uma angústia, porém: a todo custo, o tempo se mutaciona, acelera. O futuro rompe a casca do ovo, deseja nascer no instante imediato. Imperativos por toda a parte. O gozo a qualquer preço. No entanto, a forclusão age: não in-clui, fora-clui. Cadê ética,<sup>7</sup> princípio regente, essencial ao agir humano? Humano, onde estás?

---

<sup>7</sup> Moral e ética não devem ser confundidas. Ética também não deve ser confundida com lei, embora, com certa frequência, a lei seja baseada em princípios éticos. Ao contrário do que ocorre com a lei, nenhum indivíduo pode ser compelido, pelo Estado ou por outros indivíduos, a cumprir as normas éticas, nem sofrer qualquer sanção pela desobediência a estas; por outro lado, a lei pode ser omissa quanto a questões abrangidas no escopo da ética.



Compreensão de mecanismos subjacentes, colocar-se no divã do analista, revelar-se. Um estudo pretende um algo-a-mais: único, revelador. Decifrar charadas, desemaranhar nós, reverter miscelâneas. Quem sabe, combinar teorias, como um químico, formando novos compostos. Saber do/no social, criticar. Analisar. Interpretar. Para conseguir enxergar o que realmente é, está, há. Relevante, assim. Pois a pesquisa é um fato, um ato de desconstrução.<sup>8</sup> Para construção do novo. Desvelamento (*alethéia*) do obtuso, do obscuro, do encoberto. Trazer à tona o real, inacessível sem a lupa, sem o conhecimento, enquanto *episteme*, ação sobre o mundo.

### §3

Vivemos, na atualidade, sob um excesso de paradigmas<sup>9</sup> – será que podemos falar neles?, paradigmas ou conhecimentos? –, na medida em que a informação, especialmente a visual (como decifrá-la?) é a grande mentora contemporânea. Há supervalorização da informação – há empoderamento pela informação – e do serviço, em detrimento da produção de bens, ainda que estes nos sejam convocados a ter, a necessitar, como supressão de algo. Há paridade dinheiro-poder-ser.

Emergem, rapidamente, uma quantidade enorme de disciplinas, ciências e conhecimentos, isolados e sem comunicação. Excesso esse gerador de falta, carência paradigmática: tornamo-nos cada vez mais confusos e sem caminhos a seguir, sob a égide da incerteza total. O excesso também é caracterizador de uma fragmentação, de um espriamento, de uma quebra de conexões. Num movimento contra-a-corrente, uma

---

Nos dizeres de Foucault (1995, p. 263): Ética é o “tipo de relação que se deve ter consigo mesmo, [...] e que determina de que maneira pela qual o indivíduo deve se constituir a si mesmo como o sujeito moral de suas próprias ações”. Retomaremos esta questão no §9º, Capítulo 2.

<sup>8</sup> *Desconstrução* no sentido conceitual de Jacques Derrida (2001, p. 47), contrário a destruições, mas mudança de foco, descentralização: “Essa estratégia deveria evitar simplesmente neutralizar as oposições binárias da metafísica e, ao mesmo tempo, simplesmente residir no campo fechado dessas oposições e, portanto, confirmá-lo”. (DERRIDA, 2001, p.47).

<sup>9</sup> *Paradigma* é a representação de um padrão a ser seguido. É um pressuposto filosófico, matriz, ou seja, uma teoria, um conhecimento que origina o estudo de um campo científico; uma realização científica com métodos e valores que são concebidos como modelo; uma referência inicial como base de modelo para estudos e pesquisas. Thomas Kuhn (1922 – 1996), físico americano, em *A estrutura das revoluções científicas*, coloca que “um paradigma, é aquilo que os membros de uma comunidade partilham e, inversamente, uma comunidade científica consiste em homens que partilham um paradigma”.

análise complexa, uma visualização do todo, muito comprometida, contudo muito abafada, renegada: a interdisciplinaridade.

O homem contemporâneo é marcado por insígnias muito singulares, em comparação aos homens de tempos passados. Com as mudanças trazidas pela tecnologia e pelas novas formas de estar/ser-no-mundo, a sociedade rompe com paradigmas, a partir da década de 90. O homem, assim, acompanha a sociedade, constituindo-se ou produzindo-se de forma diferenciada, inscrevendo-se no social, realizando laço, a partir de um Outro – talvez um Outro muito frágil – superficial, diferente, antes apenas outro, alteridade, ou nem mesmo isso. Um Outro que busca suprimir a alteridade, a diferença e a singularidade. Há um novo homem: um não humano, um objeto, o Não-Ser, Anti-Ser.

A mídia,<sup>10</sup> ou o Mercado, o sistema político-econômico vigente, ocupando este lugar, impedem ou determinam outras vias de fluxos e devires, inscrevem significantes não mais a partir de um Olhar<sup>11</sup> afetivo, mas pelas vias do consumo e do espetáculo, muito reforçados pela indústria cultural.<sup>12</sup> Uma nova percepção de mundo o homem adquire: neste momento, ele o abstrai pelas imagens, o que, por vezes, carrega uma

---

<sup>10</sup> “A mídia, de fato, é uma das forças subentendidas na formidável dinâmica de individualização dos modos de vida e dos comportamentos da nossa época. A imprensa, o cinema, a publicidade e a televisão disseminaram no corpo social as normas da felicidade e do consumo privados, da liberdade individual, do lazer e das viagens e do prazer erótico: a realização íntima e a satisfação individual tornaram-se ideais de massa exaustivamente valorizados”. (LIPOVETSKY, 2004a, p. 70).

<sup>11</sup> Somos constituídos pelo Olhar do Outro, pela imagem (nossa) refletida no olhar deste. É através do Olhar, contudo, que a cultura-da-imagem transfere para a mídia o lugar de Outro. Procura-se, especialmente na TV, na imagem especular, este Outro.

<sup>12</sup> “[...] para a referida Indústria Cultural, a cultura, propriamente dita, subordina-se ao entretenimento, para que possa sobreviver em sua estratégia de divulgação mercadológica, mesmo que para tal tenha que se fundir à animação própria do espetáculo: daí o termo “animação cultural”. O que não deve ser confundido com a função da cultura no Humanismo Renascentista, onde a Razão era o próprio espetáculo ou, dito de outra forma (tomando-se o teatro “shakespeareano” como marco), o espetáculo transformava-se em cultura e não a cultura em espetáculo. Vale dizer que Hamlet era culturalmente maior do que seus intérpretes e/ou porta-vozes críticos, enquanto na contemporânea sociedade do espetáculo o porta-voz faz-se passar pela autoria (maestria)”. (MENDONÇA, 1994, p. 67).

“A indústria cultural impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. O próprio ócio do homem é utilizado pela indústria cultural como o fito de mecanizá-lo, de tal modo que, sob o capitalismo, em suas formas mais avançadas, a diversão e o lazer tornam-se um prolongamento do trabalho. [...] A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. Aliada à ideologia capitalista [...] a indústria cultural contribui eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de antiiluminismo”. (ADORNO, 2000a, p. 8).

significância complexa para a mente infantil, com uma cognição ainda muito primária, sensorial e em desenvolvimento.

Consequência desta superespecialização, adentrada em todos os meandros sociais, não apenas na educação, ou no conhecimento, mas na cultura, há multielementariedade por todos os lados. Fragmentada,<sup>13</sup> quebrada, violada, a sociedade busca reparação (?), (re)inscrição, renomeação pela mistura?

Fala-se em pós-humanidade – mas aí a humanidade se perde, dessubjetiva-se – uma pós-humanidade<sup>14</sup> que prima pela mistura, pela fusão,<sup>15</sup> em todos os sentidos, sejam eles materiais e físicos (com as próteses, os microchips, a fertilização *in vitro*, a manipulação genética),<sup>16</sup> subjetivos e afetivos (a inteligência artificial, as relações líquidas, as incertezas existenciais).<sup>17</sup> A *diferença* é suprimida, abafada, em favor da valorização da mistura. Não há mais bem e mal, ético e antiético, belo e feio, uma vez que além da conceituação, o próprio existir é relativizado.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> Fragmentado, pois não possui referências, base estrutural, o homem da pós-modernidade é caracterizado pela especialização focada em campos de estudo micro; caracterizado por um pensamento fragmentado atento às partes e não ao todo. Segundo Mike Featherstone (1995), o pós-modernismo é caracterizado pela transformação da realidade em imagens e pela fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos. Esta segunda característica tem como paradigma a esquizofrenia, considerada um colapso da relação entre os significantes, o colapso da temporalidade, a memória, o senso de história. A experiência imediata e indiferenciada da presencialidade do mundo, para o esquizofrênico, conduz a uma noção de “intensidades”.

<sup>14</sup> Santaella (2003a) ressalta que, no campo das tecnologias, a inteligência artificial, a robótica e a protética são, evidentemente, construções pós-humanas.

<sup>15</sup> “Ao absorver e digerir, dentro de si, essas [...] formas de cultura, a cultura de massas tende a dissolver a polaridade entre o popular e o erudito, anulando suas fronteiras. Disso resultam cruzamentos culturais em que o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial mesclam-se em tecidos híbridos e voláteis próprios das culturas urbanas”. (SANTAELLA, 2003b, p. 52).

<sup>16</sup> Santuário (2005, p. 185) coloca: “Estamos entrando em uma era em que os seres humanos poderão ser intencionalmente (*choice*) aperfeiçoados como são as galinhas, com elevado QI, melhor aparência e maior longevidade. Isso virá substituir a modalidade antiga de deixar a natureza seguir seu próprio curso (*chance*)”.

<sup>17</sup> Nosso tempo é um tempo de incertezas. Não há verdade-absoluta em nenhum sentido, em nenhum lugar ou em área do conhecimento. O relativismo penetrou nos diferentes meandros da educação, da cultura e da sociedade. Sob esta perspectiva, Bauman acrescenta que vivemos uma modernidade líquida, que há uma liquidez no viver, nas relações afetivas, nas relações sociais, nos conceitos.

<sup>18</sup> Ainda que, em muitos casos, pensemos em termos de “mocinho” e “bandido”, “corrupto” e “legal”, “educado” e “grosseiro”, essas relações dominante-dominado são criadas e produzidas por um discurso midiático, que procura encobrir o que poderíamos chamar de *discurso capitalista*, com o intuito de fazer não-crer que a abolição da diferença acontece em todas as redes, os meios e os extremos.

Todos são “normais”.<sup>19</sup> A normalidade passa a ser sinônimo de anormal, uma vez que o excêntrico deve ser a supremo. O excêntrico é igualado ao diferente (entendido, talvez erroneamente, como ser-fora, como ser-dos-extremos, que viola a qualquer preço o instituído, mesmo desprovido de ideologia ou justificativa que sustente a ação).

Há andróginos, uma vez que a diferença deve ser abolida. Toda interdição, todo primado de polarização ou classificação precisa ser excluído ou ignorado. Neste sentido, não há mais diferença: todos, a visando, acabam por se igualar. É homem ou mulher? É a indistinção sexual. Há fusão homem-máquina, com a sobreposição de materiais inorgânicos a orgânicos: as tecnologias incorporadas ao fazer cotidiano e ao próprio corpo. Há um não humano (quando as tecnologias são subservientes a proveitos antiéticos) e há um pós-humano (no momento em que estas produzem melhores condições de vida, por exemplo).

Não há relacionamento duradouro, duradouro mesmo. Nem “solteirice” plena. Há um meio-termo. Os relacionamentos *quânticos* são os grandes valores contemporâneos, já que a satisfação a qualquer preço, sem solidez, é a melhor 'sacada' do pós-modernismo. O *ficar* como *modus relacionardis* contemporâneo, os instantâneos, o aqui-agora desprovido de sentimento, ou de sentimento inócuo, fluido, superficial. A busca pelo gozo instantâneo, o eu com o Mesmo, sem alteridade.

O ideal (se é que há?) é parecer sólido externamente, quando na matriz real o que há é fluidez. Ser “politicamente correto”: a “moda” do momento. O normal é ser normal, ou seria o contrário? Há mescla de estruturas,<sup>20</sup> se é que podemos falar nelas! Psicose<sup>21</sup> e

---

<sup>19</sup> Zizek (2008, p. 11) lembra que Lacan propôs “uma visão libidinal de nossas sociedades capitalistas tardias ao falar da proliferação de sintomas, dos tiques particulares e contingentes que dão corpo ao gozo e que estão mais bem exemplificados pelos inúmeros aparelhos com os quais a tecnologia nos bombardeia todos os dias. Na perversão generalizada do capitalismo tardio, a própria transgressão é solicitada; somos bombardeados com aparelhos e formas sociais que não apenas nos permitem viver com nossas perversões, mas também conjuram diretamente novas perversões”.

<sup>20</sup> Vera Marta Reolon (2010) coloca que, se no início do século XX o que vigia era a neurose, a contemporaneidade é caracterizada pela psicose e pela perversão.

<sup>21</sup> A *psicose*, segundo Juranville (1987), é um tipo de falência no que concerne à realização do “amor”. O psicótico quer o gozo absoluto. Para ele, o desejo é violência, auto ou hetero-hostil (é assim que ele interpreta). Ele não se desvincula do Outro, para não deixar que se abra um espaço provocado por sua falta. Ou melhor, o Outro, não o desejando, não se desvincula dele. Nele, o Real, o Simbólico e o Imaginário (na teoria lacaneana) se confundem. Ele produz um outro “real” – a alucinação – e um outro “simbólico” – o

perversão,<sup>22</sup> neuropsicose, estruturas em rede, estruturas de borda, de fronteiras? Antes excluídas pela sociedade, caracterizadas como patológicas, no contemporâneo são motivadas pela sociedade do espetáculo, em que a mídia exerce papéis distintos aos funcionais/utilitários – prestação de serviços, noticiabilidade, dentre outros.<sup>23</sup> Enquanto campo da linguagem, campo de significações, neste caso exercido pela mídia, o Outro da pós-modernidade incute para e no sujeito um pseudo-objeto, gerador de pseudodesejo. As pseudosatisfações, o mal-estar de nosso tempo: a ilusão do consumo. Se a mídia passa ao lugar de Outro, que homem surge, que estrutura advém? Há *détachement*:<sup>24</sup> há indiferença, desapego, desinteresse, há um “tornar a todos *blasés*” (desatados, destacados, soltos, separados, insensíveis). A mídia como *Détachemedium*: mediação para a indiferença, a mídia indiferente, a decorrente insensibilidade advinda dos processos midiáticos.

Este pseudodesejo,<sup>25</sup> à semelhança do gozo, é puro fora-de-si, exterioridade plena. Daí o consumismo: realização dessa busca, plenitude desta constante procura pela satisfação, com o pseudo-objeto. As *performances* e a indústria cultural, enquanto representações da sociedade pós-moderna, são estimuladas, mesmo que inconscientemente, pelo sujeito. O são incutidas, ou mesmo provocadas.

---

delírio – para acreditar-se sem falha, puro imaginário, total. Os objetos do delírio não passam das faces objetais dele.

<sup>22</sup> O *perverso*, para Juranville (1987), dá-se apenas ao Outro simbólico. Todos os “outros”, inclusive o próprio sujeito, são para esse Outro instrumentos de gozo. Para o perverso, o desejo é pulsão. Nele, o Real se separa do Simbólico, mas é imaginarizado. Daí a fantasia da plenitude. Nele, o fetiche é o desejo do Outro. E a violência exercida sobre o outro é uma antecipação do fetiche. A perversão é a transgressão da lei, da norma, da natureza. Nela, o inconsciente estaria a descoberto. Aparece sob as formas: masoquismo, sadismo e narcisismo.

<sup>23</sup> “A televisão não é, portanto, como se costuma afirmar, mero ‘reflexo do real’, mas antes ‘real do reflexo’. Em termos mais claros: num espaço visualizado à distância (telecomunicações), comandado à distância (telecomandos, informática), com coordenadas de tempo e espaço alteradas (simultaneidade, instantaneidade e globalidade dos acontecimentos), com uma produção ilimitada de simulacros (reproduções ou duplicações do real), a técnica televisiva apresenta-se com um aspecto real dessa ordem de reflexos ou simulacros”. (SODRÉ, 1994, p. 59).

<sup>24</sup> Expressão utilizada pela psicanalista Vera Marta Reolon (2010).

<sup>25</sup> “Desejo, imagem televisiva, imagem publicitária reencontram-se na afinidade de remeterem sempre a um objeto fadado a não poder jamais satisfazer o sujeito, ou seja, a um real que não se aprovará nunca. A imagem sob a forma de simulacro é apenas um signo feérico e, como tal, deve gerar a sua própria ordem baseada numa economia de frustração. Sua dinâmica de funcionamento consiste em não poder jamais cumprir inteiramente aquilo que promete: no caso do vídeo, o real indigitado; no caso da publicidade, o objeto anunciado, que não pode ser definitivamente satisfatório, pois deve deixar margem ao desejo ininterrupto de consumo”. (SODRÉ, 1994, p. 61).

Poderia citar também a cibercultura:<sup>26</sup> o sujeito imerso no virtual, no espaço do irreal, realizador (contudo não!) de tudo, a tudo fazer, tudo desejar. A cibercultura é o símbolo da transgressão e da alucinação – ícones de estruturas, se pensarmos a partir delas. No ambiente virtual, o sujeito pode tudo: imaginar, sentir, necessitar, desejar, sem o fazer realmente. O fetiche, o gozo pleno, a qualquer preço.<sup>27</sup>

Há meio-termo, confusão entre público e privado: o voyeurismo e o narcisismo.<sup>28</sup> Os celulares, as *web-cams*, os *chats*, as redes sociais. Não há referências, já que todas as anteriores perderam seu valor-de-verdade, foram relativizadas, questionadas e colocadas à berlinda do real contemporâneo. Não há ícones, não há gênios especialmente geniais, ao mesmo tempo que há ícones demais, há celebridades, há sujeitos instantâneos, que surgem e desaparecem sob um mesmo surtir de tempo. Isso confunde, o que iguala os não iguais, com a padronização imposta pelas leis de mercado.

Não há divisão de funções, já que as novas teorias administrativas pregam o saber-fazer tudo, o ser multifuncional, cujo saber deve estar focado na missão empresarial, no objetivo final, no produto acabado. Mas, no mesmo instante, há cobrança de especialização superespecializada, que saiba lidar com as crises, com os problemas emergenciais, com os problemas focais e de microestrutura. Ainda, um mercado que deseja apáticos, não-questionadores, que apenas sigam regras. O mecanicismo e a agilidade no fazer.

---

<sup>26</sup> *Cibercultura* tem vários sentidos. Mas se pode entender por Cibercultura a forma sociocultural que advém de uma relação de trocas entre a sociedade, a cultura e as novas tecnologias de base microeletrônicas surgidas na década de 70, graças à convergência das telecomunicações com a informática. A cibercultura é um termo utilizado para definir os agenciamentos sociais das comunidades no espaço eletrônico virtual.

<sup>27</sup> “O sujeito da cultura do narcisismo é tão 'socialmente determinado' quanto qualquer outro, mas tem que se acreditar livre para tudo desejar e tudo consumir. Esta fantasia de liberdade – o delírio da autonomia do homem moderno, no dizer de Lacan – tem seu preço em culpabilidade. O sujeito da cultura do narcisismo sente-se inteiramente responsável por suas escolhas e ignora que está sendo 'escolhido' pelo discurso do Outro; sente-se culpado por não ser capaz de obedecer ao imperativo do gozo, desconhecendo que é impossível de se cumprir”. (KEHL, 1996, p. 133).

<sup>28</sup> “Do mesmo modo que Narciso, o personagem da mitologia grega, apaixonou-se por sua própria imagem numa lagoa, os indivíduos do capitalismo contemporâneo também precisam de um espelho em que possam recobrar o amor por sua própria imagem, tão comprometido pelo esforço de continuar a gerar valores financeiros. É por causa disso que Adorno diz que a cultura de massa como um todo é *narcisista*, pois ela vende a seus consumidores a satisfação *manipulada* de se sentirem representados nas telas do cinema e da televisão, nas músicas e nos vários espetáculos”. (FREITAS, 2003, p. 19).

Há crise de costumes. Afinal, para que, eles? A moral é (mal-)entendida como atadora da liberdade, que, por sua vez, é sinônimo de fazer o que se quer, sem Outro, o Mesmo livre de limitações sociais internas e externas. Não há tradição, já que ela está ultrapassada, mas há *retrôs*, que estão na moda, na crista da onda. Parecer antigo, parecer moderno, mas ser (supostamente) “híbrido”, não o ser, ser um novo, que não seja um, nem seja outro.

Não há comunicação, mas há excesso de meios para comunicação, há excesso de informação, ainda que absolutamente superficial. Não há ideologia, que passa a categoria de utopia. Sob uma máscara diplomática, prega-se o suprir qualquer demanda, em favor de propiciar a democracia de agires, fazeres e seres. Há, contudo, excesso de ideólogos, que proclamam saberes e verdades pretendentes a absolutas. Há um discurso democrático, mas um agir totalitário, ditatorial. Há uma pseudodiferença: o discurso dos que supostamente buscam a diferença é contraditório à medida que abolem o seu contrário, o seu diferente. Há uma desmaterialização de trocas: uma patologia da mesmidade<sup>29</sup> – totalitarismo da mistura – travestido de hibridez, harmonia da diferença. O resultado é uma cultura da hegemonia, da massificação, da não-relação:

Pode-se dizer que a hegemonia é o estágio supremo da dominação e, ao mesmo tempo, sua fase terminal. A dominação caracteriza-se pela relação senhor/escravo – que ainda é uma relação dual, com um potencial de alienação, de relações de força e de conflitos. É uma história violenta de opressão e de libertação. Há dominantes e dominados – é ainda uma relação simbólica. [...] A hegemonia começa aí, nesse desaparecimento da relação dual, pessoal, conflituosa, em proveito de uma realidade integral – a das redes, do virtual [...] Mas, ao mesmo tempo, o que é abolido, devorado pelos signos e pelos simulacros é toda a negatividade crítica, todo o trabalho do negativo. No contexto da hegemonia, todo o trabalho histórico pensamento crítico, da relação de forças ante a opressão, da subjetividade radical diante da alienação, tudo isso está (virtualmente) findo [...] segundo os meandros da razão cínica. (BAUDRILLARD, 2006, p.126).

---

<sup>29</sup> “A lógica do mesmo reiterada nos jogos de espelho sem fim”. (DUFURMANTELLE, 2003, p.112).

## §4

*Não há semelhança sem marca.*

Michel Foucault

O homem é um ser condicional, no sentido exposto por Hanna Arendt. De natural, há o estado de condição, o estado de aculturado, de sujeitoado, de interposto num real construído, produzido, antes dele e por ele, reconstruído a todo instante portanto. Calcado num agir e num ser: numa estética e numa ética.

Que o homem é condicionalmente um ser múltiplo, multifacetado, plural e singular, diferente e igual, ao mesmo tempo nada tenho a acrescentar. Que o humano é inscrito, o é propriamente dito, é sujeito, quando é inscrito na linguagem, no Simbólico. E esta inscrição, essa possibilidade de vida, o laço social, acontece por intermédio da alteridade, desse Outro, desse campo de significações.

Uma proliferação de enunciações: texto e imagem, tese e argumentação – a multielementariedade está *in voga*. Outras vezes, tratada por nomes e conceitos de ordem diversa, pode se apresentar como *mestiçagem*, mais ligada a contextos étnico-raciais, e *transculturação*,<sup>30</sup> ambas as ideias remetidas à mistura. Isso que é falado, explícito, é a simples mistura. Misturar significa hibridizar?<sup>31</sup> Em que o híbrido se constitui? Sobre ele muito se fala, ou nele se conclui problemas diversos – mas confusão mistura/híbrido se interpõe no caminho: de quê se argumenta?

Do grego *hybris*, etimologicamente remetido a ultraje,<sup>32</sup> corresponde a uma mistura que viola as leis naturais. Para os gregos, logo, o termo corresponderia à desmedida, àquilo que ultrapassa limites, fronteiras. Também remete ao que é misturado de maneira anômala ou irregular. Aberração. Também é o que participa de dois ou mais gêneros, estilos, conjuntos: é o composto de dois elementos diversos e, supostamente, díspares, reunidos com o fim de originar um terceiro elemento. Nele permanecem as características

---

<sup>30</sup> O termo surgiu em 1947, no livro *Contraponto cubano do açúcar e do tabaco*, de Fernan Ortiz.

<sup>31</sup> A diferenciação entre mistura (*hybris*) e híbrido (*hybrida*) será fundamentada a partir do §8, no Cap. 2, conforme REOLON DE OLIVEIRA (2011).

<sup>32</sup> *Hybris* é um termo grego que significa o excesso, a desmedida e o ultraje. Traduz-se num comportamento de provocação aos deuses e à ordem estabelecida. A *hybris* revela um sentimento de arrogância, de soberba e de orgulho, que leva os heróis da tragédia à insubmissão e à violação das leis dos deuses, da *pólis* (cidade), da família ou da natureza.



dos dois anteriores, reforçadas ou reduzidas. É o ultrajante, é o reprodutor, simples mistura, cópia e simulacro,<sup>33</sup> quando dos elementos misturados muito permanece, apenas se prolifera, em vertigem.

Encontramos o meio de eliminar a sujeira, mas não o de eliminar os resíduos. Porque a sujeira nascia da indigência, que podia ser reduzida, ao passo que os resíduos (inclusive os radioativos) nascem do bem-estar que ninguém quer mais perder. Eis por que nosso século foi o da angústia e da utopia de curá-la. Com um superego mais forte, a humanidade se embarça num mal que conhece perfeitamente, confessa-o em público, tenta purificações expiatórias às quais se juntam as Igrejas e os governos e repete o mal porque ação à distância e linha de montagem impedem identificá-lo no início do processo. Espaço, tempo, informação, crime, castigo, arrependimento, absolvição, indignação, esquecimento, descoberta, crítica, nascimento, longa vida, morte... tudo em altíssima velocidade. A um ritmo de stress. Nosso século é o do enfarte. (ECO, 1993, p.115).

## §5

A multielementaridade, enquanto *dispositivo*, se permite visível pelo regime do Mercado (1) e da cultura da imagem (2). Por estes elementos, o sujeito contemporâneo adquire forma, não como dados *a priori*, mas como se pela suposta hibridação (quando tudo isso não passa de mistura) ele se faça sujeito, se constitua.

Agamben (2009, p. 39) destaca que os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem capturar o seu sujeito. Para tanto, o dispositivo equivale a um “conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens”.

---

<sup>33</sup> “Hoje encontramos no mercado uma série de produtos desprovidos de suas propriedades malignas: café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem álcool... E a lista não tem fim: o que dizer do sexo virtual, o sexo sem sexo; [...] ou mesmo do multiculturalismo tolerante de nossos dias, a experiência do Outro sem sua Alteridade (o Outro idealizado que tem danças fascinantes e uma abordagem holística ecologicamente sadia da realidade, enquanto práticas como o espancamento das mulheres ficam ocultas...)? A Realidade Virtual simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância: oferece a própria realidade esvaziada de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real [...] a Realidade virtual é sentida como a realidade sem o ser. Mas o que acontece no final desse processo de virtualização é que começamos a sentir a própria 'realidade real' como uma entidade virtual. Para a grande maioria do público, as explosões do WTC aconteceram na tela dos televisores [...]” (ZIZEK, 2003, p. 24-25).

(1)

No auge da globalização e do neoliberalismo, os anos 2000 apelam para os ideais do sistema econômico para propiciar o surgimento da multielementaridade como dispositivo:<sup>34</sup> no dizer de Harvey (2008, p. 15), “ideais bem convincentes e sedutores”, a saber “os ideais políticos da dignidade humana e da liberdade individual”. O Mercado produz misturas, porque lucra com elas – lembremos de estilos de música ou vestuário supostamente “híbridos”, ou carros bicompostíveis, bimotores: há neles uma lógica mercadológica.

Bauman (2008, p. 23), nesse sentido, explicita que vivemos, na atualidade, numa *sociedade de consumidores*, posterior à chamada *sociedade de produtores*, em voga no auge da industrialização, quando os interesses convergiam à produção e não ao consumo desenfreado, propriamente dito. Segundo o sociólogo, “é papel do fetichismo da subjetividade ocultar a realidade demasiado comodificada da sociedade de consumidores [...] É a vez de comprar e vender os símbolos empregados na construção da identidade”. Tudo, nesses termos, leva a uma “atitude *blasé*”, apática, insossa diante do trabalho, do conhecimento, da família e de si próprio, também observada por Georg Simmel no início do século XX:

A essência da atitude *blasé* consiste no entorpecimento do poder de diferenciação. Isso não significa que os objetos não sejam percebidos, como no caso da estupidez, mas sim que os valores significativos e diferenciais das coisas, e portanto as próprias coisas, são vivenciados como imateriais. Eles se mostram à pessoa *blasé* num tom uniformemente cinza e monótono; nenhum objeto tem preferência sobre qualquer outro [...] Todas as coisas flutuam com igual gravidade específica na corrente constante do dinheiro. (SIMMEL, 1969, p. 52).

---

<sup>34</sup> Demarco tal datação – anos 2000 – a partir do entendimento que a primeira década do século XXI, especificamente o período pós-11 de setembro, apresenta uma nova roupagem, uma descontinuidade, que produz novos modos de subjetivação, advindas de um *estado de exceção*, como destacaria Giorgio Agamben (2004): “*Estar-fora* e, ao mesmo, pertencer: tal é a estrutura topológica do estado de exceção, e apenas porque o soberano que decide sobre a exceção é, na realidade, logicamente definido por ela em seu ser, é que ele pode também ser definido pelo exímoro *êxtase-pertencimento*” (p.57). Lembremos de *êxtase/extático* e a relação fora-dentro: *extático* (do grego *ekstatikós*), que faz mudar de lugar; *êxtase*: arrebatamento íntimo, enlevo, arroubo, encanto, que faz sair de si, perturba o espírito, que se deixa mover.

Também Dufour (2005) destaca que, do enfraquecimento e da alteração da função simbólica, essa mudança radical no jogo de trocas, surge uma verdadeira mutação antropológica. O neoliberalismo, como todas as ideologias precedentes desencadeadas no século passado (tais como o nazismo e o comunismo), quer a fabricação de um novo homem: introduzir um novo estatuto do objeto, montagem do sujeito em nome de um real que “deve sempre parecer doce, querido, desejado, como se se tratasse de *entretenimentos* [...]. Bem cedo veremos que formidável violência se dissimula atrás dessas fachadas *soff*”. (DUFOUR, 2005, p. 15). Dessa forma, as identidades se tornam extremamente flexíveis, vulneráveis a interferências impessoais, materiais, propícias a uma condição anti-humana.

O Mercado tem objetivamente interesse na flexibilidade e na precariedade das identidades. O sonho atual do Mercado, em sua lógica de extensão infinita da área da mercadoria, é poder fornecer kits de todo gênero, inclusive panólias identitárias: discursos, imagens, modelos, próteses, produtos... Idealmente, Idealmente, o Mercado é o que deve poder oferecer, a qualquer um, em todos os lugares e a todo instante, todos os produtos que são supostos corresponder aos desejos, estranhamente compreendidos como desejos instantâneos e possíveis de satisfazer sem demora. (DUFOUR, 2005, p. 183).

## (2)

Imagem e coisa, imagem e representação, o objeto e a coisa, imagem e palavra, imagem e texto, texto e contexto: no hibridismo, de que se trata? Na era da mistura, na atual condição socio-cultural, fronteiras e polos se aglutinam ou dispersam. O isso e seu espelho, ou o isso e sua imagem, não mais se delimitam, são Um só e o Mesmo. A imagem é uma Nova-Coisa. E a Coisa não é mais, deixa de Ser.

Quando nomeio, há o não-dito, há o inapreensível. A nomeação é representação, não a coisa. Representar é substituir o ausente, dar uma supostamente presença e confirmar a ausência. Há sempre algo que escapa,<sup>35</sup> de resto, o que é do acontecimento,

---

<sup>35</sup> “Fotografias, filmagens, imagens de TV, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhado por textos lineares. Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas. Como a estrutura da mediação influi sobre a mensagem, há mutação na nossa vivência, nosso conhecimento e nossos valores. O mundo não se apresenta mais como linha, processo, acontecimento, mas enquanto

inapreensível, imprevisto, irrupção. O olhar é um misto de determinação, produção, constituição. Vejo determinadas coisas. Quando vejo, foco no objeto, logo desfoco do seu entorno, não o percebo.

Quando algo é exibido em vídeo, fotografia, este algo não é representação: é algo que não a própria coisa, mas é outro do mesmo. A casa exibida não é representação da casa, mas é uma casa-filmada-fotografada. As imagens são irredutíveis a significações, a descrições, porque há sempre uma instabilidade do olhar, respectiva à posição do espectador e suas sensações.

É impossível falar do que se viu, o que se viu. Há um atravessamento institucional e de vivências. Há relações de poder. Quando há uma imagem, não há um “quis dizer”, há simplesmente um “é”. Ao mesmo tempo, para a psicanálise lacaniana, a coisa é inapreensível,<sup>36</sup> tudo é representação? Ou representação não deve ser confundida com simbolização? Não há acesso ao Real.<sup>37</sup> Dele só há notícias pelo Simbólico. Mas o Simbólico está esfacelado: na contemporaneidade, quer-se o ato, sem simbolização, porque a simbolização é entendida como o estanque de significações: a passagem ao ato<sup>38</sup>, quando da mistura e do ultraje, possibilita mais (mais um engodo!). A imagem é sempre um jogo, entre o presente e o ausente.

A imagem é opaca, há uma opacidade da imagem: ela não é a coisa, é a captação por meio da luz, de ângulos, de olhares, é algo fruto de mediação. Há intermeios entre o

---

plano, cena, contexto – como era o caso na pré-história e como ainda é o caso para iletrados”. (FLUSSER, 2008, p. 15).

<sup>36</sup> “Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza”. (ENAUDEAU, 1999, p. 27).

<sup>37</sup> “O interessante do pensamento é que ele tem que produzir sempre novas significações porque não temos acesso direto ao Real – o tempo todo o Real nos escapa, o tempo todo temos que re-simbolizar o Real e prosseguir com o deslizamento do significante até produzir um novo significado”. (KELH, 2004, p. 90).

<sup>38</sup> “[...] eu questionaria se é possível existir uma sociedade que incite e demande que tudo tenha expressão e visibilidade, em que todos sejam convocados a dizer e mostrar tudo e que, ao mesmo tempo, não facilite as passagens ao ato”. (KEHL, 2004, p. 92). Segundo a autora, estamos numa “cultura em que a nossa existência psíquica depende de uma passagem ao ato, e de preferência de uma passagem ao ato em público. Onde nós possamos também fazer do nosso corpo, imagem, e imagem para o outro assistir e para o outro fruir”. (KELH, 2004, p. 93).

excesso e a omissão: uma sombra, nem opacidade, nem transparência.<sup>39</sup> Porque a coisa só existe para quem a pensa, é uma representação. Não se pode sair da representação, ela é, não há como perceber a coisa.

A representação, neste sentido, participa de uma morte: carência de plenitude e movimento, calor e vida, ela estanca o sentido da coisa. Busca-se um traço, algo que traga de volta a coisa, um resquício, um espectro. A representação, então, é a petrificação de algo que se eterniza. A imagem é uma narrativa,<sup>40</sup> diz algo, e algo a mais, indizível. Ela não ilustra o texto, mas é texto.

Não estamos sempre em cena, então? O que me antecede? Sou o que sou, sujeito, indivíduo, actante, ou um produto da relação com a alteridade? Sou falante ou sou falado?<sup>41</sup> A linguagem é equívoco: as palavras são infiéis, traem a natureza das coisas. São traiçoeiras, signos enganosos. O sentido, assim, é anterior às palavras: elas não passam de imitações, pinturas da realidade em si. Na enganação e na traição das palavras, há possibilidades construtivas ou destrutivas. A cultura-da-imagem é o vício do contemporâneo.

Agamben (2009, p. 47) acrescenta que não seria errado definir a fase extrema do desenvolvimento capitalista que estamos vivendo, como uma enorme acumulação e proliferação de dispositivos, que implicariam, cada qual, um processo de subjetivação. Contudo, o que definiria os dispositivos da atual fase do capitalismo é que “estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos

---

<sup>39</sup> “La imagen no posee la transparencia del signo, la claridad de la palabra, que deja ver la cosa cuyo sentido capta. Por el contrario, la imagen, al duplicar el objeto, lo aleja e incluso lo anula, lo convierte en una sensación pura en la que desaparece el concepto, el objeto conocido”. (ENAUDEAU, 1999, p. 47).

<sup>40</sup> “Quando lemos imagens – de qualquer tipo sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”. (MANGUEL, 2001, p. 27).

<sup>41</sup> “Cada imagem apresentada proporciona ao espectador um microfragmento de gozo – e a cada fragmento de gozo, o pensamento cessa [...] a produção imaginária oferece continuamente representantes para a satisfação do desejo. Diante da TV ligada, isto é, diante do fluxo contínuo de imagens que nos oferecem o puro gozo, não é necessário pensar. (KELH, 2004, p. 90-91).

chamar de dessubjetivação”. O pensador destaca que a esses processos de dessubjetivação implicariam um sujeito espectral, ou larval,<sup>42</sup> sujeito em estado negativo.

## §6

Da fragilidade do Outro primordial, “ocupado” pela materialidade não-espiritualizada – a mídia –, o sujeito é capturado pela imperatividade da multielementariedade – mistura, travestida de hibridação. Dessubjetivado, autorreferenciado, dessimbolizado, o sujeito produzirá que arte, lugar da verdade do Ser, na contemporaneidade?

---

<sup>42</sup> “[...] o que acontece agora é que processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larval e, por assim dizer, espectral. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade. Aquele que se deixa capturar no dispositivo ‘telefone celular’, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa as suas noites na frente da televisão recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do *zappeur* ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência. Aqui se mostra a futilidade daqueles discursos bem intencionados sobre a tecnologia, que afirmam que o problema dos dispositivos se reduz àquele de seu uso correto. Esses discursos parecem ignorar que, se a todo dispositivo corresponde um determinado processo de subjetivação (ou, neste caso, de dessubjetivação), é totalmente impossível que o sujeito do dispositivo o use ‘de modo correto’. Aqueles que têm discursos similares são, de resto, o resultado do dispositivo midiático no qual estão capturados”. (AGAMBEN, 2009, p. 47-48).

# [identidade e diferença: uma ontologia da arte]

Nada dessa cica de palavra triste em mim na boca  
Travo, trava mãe e papai, alma buena, dicha louca  
Neca desse sono de nunca jamais nem never more  
Sim, dizer que sim pra Cilu, pra Dedé, pra Dadi e Dó  
Crista do desejo o destino deslinda-se em beleza: Outras palavras

Tudo seu azul, tudo céu, tudo azul e furta-cor  
Tudo meu amor, tudo mel, tudo amor e ouro e sol  
Na televisão, na palavra, no átimo, no chão  
Quero essa mulher solamente pra mim, mais, muito mais  
Rima, pra que faz tanto, mas tudo dor, amor e gozo: Outras palavras

Nem vem que não tem, vem que tem coração, tamanho trem  
Como na palavra, palavra, a palavra estou em mim  
E fora de mim quando você parece que não dá  
Você diz que diz em silêncio o que eu não desejo ouvir  
Tem me feito muito infeliz mas agora minha filha: Outras palavras

Quase João, Gil, Ben, muito bem mas barroco como eu  
Cérebro, máquina, palavras, sentidos, corações  
Hiperestesia, Buarque, voilá, tu sais de cor  
Tinho-me romântico mas sou vadio computador  
Só que sofri tanto que grita porém daqui pra a frente: Outras  
palavras

Parafins, gatins, alphas, sexonhei da guerrapaz  
Ouraxé, palávoras, driz, okê, cris, espacial  
Projeitinho, imanso, ciuortevida, vivavid  
Lambetelho, frútufo, orgasmaravalha-me Logun  
Homenina nel paraís de felicidadania: Outras palavras  
**Caetano Veloso, *Outras palavras*.**

## 2 Identidade e diferença: uma ontologia da arte

### §7

Causa-me estranheza a afirmação de Mathieu, o personagem professor de filosofia, de *A idade da razão* (romance de Jean-Paul Sartre): “Agrada-me indignar-me contra o capitalismo, mas não desejo que o suprimam, porque não teria mais motivos de indignação”. (SARTRE, 1949, p. 116). Em tempos de *hybris* contemporânea, o intelectual adquire mais uma tarefa: *sê-lo efetivamente*. Sua tarefa é a crítica. Ora, uma teoria crítica, e aqui me proponho a ao menos esboçá-la, além de fazer um diagnóstico do presente, tem o ímpeto de lançar prognósticos, perspectivas, com vistas à mudança. Assim, neste estudo, procurarei fazer uma crítica aos modelos de teoria da arte contemporânea, especialmente o formulado por Arthur Danto, em *A transfiguração do lugar-comum* (2010), com base nos conceitos de identidade e diferença, pensando-os como indissociáveis, porque, creio, o grande equívoco de muitos filósofos contemporâneos foi a valorização de um em detrimento do outro, ou, em outro sentido, “a identidade de essência não é acompanhada de uma identidade de existência” (SARTRE, 2011, p. 10), e aí também o deslize acontece. Não há diferença sem identidade, assim como a identidade é vazia sem a Diferença. Dessa forma, a introdução do conceito de “identiferença” se realiza – e o fazemos perante a arte, como ícone do Belo,<sup>43</sup> ao lado do Bom – de modo a dar bases para a sustentação de uma *hybrida* (híbrido), em contraposição à *hybris* (mistura) que caracteriza a pós-modernidade.

### §8

Este é o meu pressuposto: há supervalorização, de um ponto de vista social, da multielementaridade. É através dela que o sujeito contemporâneo estabelece o laço social.

---

<sup>43</sup> Embora acompanhemos Kant ao formular que a natureza também é objeto da Estética, enquanto estudo do Belo – e aqui sempre me recorro dos belíssimos plátanos no outono –, adotamos a perspectiva de Hegel ao afirmar que a arte é o objeto por excelência da Estética, uma vez criação do Espírito, produto essencialmente humano.



Dos fenômenos extremos, tal momento se configura de duas formas antagônicas: *híbrido* e *mistura*.

Da cultura grega, estabeleço o conceito de *hybris* – o que ligo à mistura. Jaeger (2010, p. 210) indica que a *hybris* grega estava associada ao ultraje e à desmedida – fundamento das perversões – quando os homens, visando ao além-limite (daí a característica perversa da *hybris*: denegar a lei), “não pensavam humanamente”. Inscrita nos terrenos do direito e do religioso, a *hybris* seria a maior ofensa à *physis*, à natureza: aspirar à elevação exclusiva das divindades. Levinas soube sintetizar, em poucas palavras, esse “sentimento” de ofensa à alteridade, invasão do Outro e mesmo da sacralidade que outrem abarca (a divindade interna), que essencializou a ação da (des)humanidade no século XX e que se alastra nesses quinze anos do século XXI, em atitudes cada vez mais mascaradas, espetacularizadas:

O fato mais revolucionário de nossa consciência no século XX [...] talvez seja o da destruição de todo equilíbrio entre a teodicéia explícita e implícita do pensamento ocidental e as formas que o sofrimento e seu mal assumem no próprio desenrolar deste século. Século que, em trinta anos, conheceu duas guerras mundiais, os totalitarismos de direita e de esquerda, hitlerismo e stalinismo, Hiroshima, o *goulag*, os genocídios de Auschwitz e do Cambodja. Século que finda na obsessão do retorno de tudo o que estes nomes bárbaros significam. Sofrimento e mal impostos de maneira deliberada, mas que nenhuma razão limitava na exasperação da razão tornada pública e desligada de toda a ética. (LEVINAS, 2005, p. 136).

Deixar-se seduzir pela *hybris* rapidamente se transforma na mais profunda dor e corrosão, miasma social, à qual o próprio homem incorreu, diante da inveja dos deuses (para os antigos), e diante, hoje diríamos, da alteridade autêntica, em ações cada vez mais voltadas à massificação. A *hybris* advém da ânsia pelo poder (de caráter paranoico), pela abundância e, como tal, conduz à ruína do Ser e da civilização. No híbrido, há uma nova simbolização. Na mistura, por sua vez, há uma desimbolização, desubjetivação, o que compactua com as “passagens ao ato” – manifestações da perversão.

Isso posto, é por tal definição que renego à *hybris*, inscrita na estrutura da perversão (misturas irrefletidas, contra a lei, o natural – contrário à proposta do semblante levinasiano), e defendo, por ora, a *hybrida* – que correlaciono ao híbrido –, também ligada

à conexão de saberes, de culturas, à miscigenação (oposta à eugenia, buscada pela *hybris*). Nesse sentido, a *hybrida* inscreve-se na estrutura neurótica, que aceita a diferença e não busca aniquilá-la.<sup>44</sup>

Quando o Ser foi constituído na e da mistura, na *hybris*, ele já está inserido no antissocial, ele está no e conduz ao Caos, à aniquilação da alteridade e da própria sociedade, que é ela mesma alteridade em relação. Para um retorno ao coletivo, à *hybrida*, ao ético e à harmonia, há a necessidade ética de avaliar todos os fatores que conduziram à formação na existencialidade das diferentes situações. E, ainda, para que a *hybrida* se sobressaia, imperioso é um cuidado – de si e do Outro –, para que não se afunde no poço da *hybris*, calcado no gozo social. Na mistura, há poderio exacerbado, há paranóia. No hibridismo, há existência, há liberdade, há responsabilidade.

### §9

Entendo, com Levinas, que ética é a própria relação com a alteridade de Outrem, que só se efetiva na cultura<sup>45</sup> (a responsabilidade por Outrem), e na valorização do Rosto (semblante), a linguagem antes das palavras. Antes do Rosto, o Olhar que deseja e constitui Desejo, Sujeito, dá base para que a lei seja inscrita. É por meio do Olhar, no Olhar – no entre-Olhares – que há o reconhecimento do Outro.<sup>46</sup> O Mesmo acontece pelo Olhar, e o Olhar é que permite mais que o ver, o Reconhecer – princípio primeiro da Ética –, Reconhecer até mesmo o desconhecido.

### §10

O conceito de *hybris* deriva do grego  $\mu\beta\rho\iota\zeta$ , designando as noções de injúria, blasfêmia, ultraje, violência, insulto, ofensa. Segundo Luc Ferry (2009), o conceito estava

---

<sup>44</sup> A *hybrida* (híbrido) valoriza a Diferença, os diferenciais (talentos) individuais, para, no coletivo, propiciar a troca, base do social. A *hybris* (mistura), por sua vez, aniquila a Diferença, busca a mesmidade, num sentido de repetição. Logo, a *hybris* (mistura) é o fim do coletivo e do social.

<sup>45</sup> “A brutalidade perante as coisas é potencialmente uma brutalidade para com os homens”. (ADORNO, 1993, p. 260).

<sup>46</sup> José Saramago, em *Ensaio sobre a cegueira*, parece ter explorado essa temática com um viés muito particular e, por isso, assertivo: numa cultura da visão, a visão é civilizatória; a cegueira, então, provoca um retorno ao primitivo e um comportamento regressivo, instintivo, onde a sociedade desaparece.

ligado às significações de caos e descomedimento, contrários à *diké*, a justiça. Foucault (2006), por sua vez, o relaciona à loucura e à desrazão, em oposição ao *logos*.

## §11

A *hybris* (mistura) é a desagregação, o caos, a sobreposição do dionisíaco<sup>47</sup> em relação ao apolíneo (abafando este), não constrói o novo, apenas dá nova “roupagem” ao passado, até mesmo destruindo-o sob nova aparência (máscara). A *hybrida* (híbrido), por sua vez, é a harmonia, a conexão, o equilíbrio entre o apolíneo e o dionisíaco, entre o passado e o futuro, instituindo o novo, sem qualquer adulteração de um ou de outro. Na mistura, há uma dessubjetivação, uma negativização de subjetividade, porque lá ela se perde: perde sua identidade, perde sua diferença, há uma superposição de significantes deslocados, é o não-ser, é a ausência do sentido, tradução rápida e descuidada para *nonsense*.

Deleuze (2011, p. 74) descreveu o *nonsense* a partir da noção de grau zero: “Assim como Jakobson define um fonema zero [...] O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido. E é isto que é preciso entender por *nonsense*”. Entendemos, porém que o *nonsense* é o sentido em estado bruto, como-que-não-lapidado, potencialidade máxima e plenitude de sentido, e que o sem-sentido, enquanto ausência, é o propulsor da extinção da arte, tal como enunciada por Baudrillard (1990, p. 21) – “A arte desapareceu. Desapareceu como pacto simbólico, pelo qual ela se distingue da pura e simples produção de valores estéticos que conhecemos sob o nome de cultura” – e por Adorno & Horkheimer (1985, p. 182) – “A novidade do estágio de cultura de massa em face do liberalismo tardio está na exclusão do novo. A máquina gira em torno do seu próprio eixo”. A tradução, nesse caso, de *nonsense* por sem-sentido, enquanto ausência, é gênese de uma errância e uma traição típica da arte contemporânea. Ausência e negação diferem substancial e

---

<sup>47</sup> Tão erroneamente interpretado, e malcompreendido, já que o dionisíaco implica a alegria, o prazer, logo o não-Gozo, voltado ao Outro. Quando nos referimos ao binômio dionisíaco-apolíneo, o fazemos a partir de Nietzsche. Em *O nascimento da tragédia no espírito da música*: “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral”. (NIETZSCHE, 1993, p. 130).

formalmente. Da ausência nada advém; da negação, a potência constitui devir e presença. O não-sentido como possibilidade é abertura e, assim, não conduz, não é imperativo: é a eticidade em seu íntimo. Quando Roland Barthes trata do “grau zero” também não se refere à ausência de sentido, mas alude a uma Presença de sentido que vacila, escapa e não pode ser recuperado por nenhuma linguagem ou para nenhuma linguagem.

## §12

No híbrido, diferentemente da mistura, o ser permanece com seu traço – unário ainda assim, porque nem identidade nem diferença se corrompem, há uma virada de significação. O “traço unário” é diferença única do ser, unitária em si, irreplicável. O que implica no traço unário “essa função de unidade é, justamente, não ser mais que diferença”. (LACAN, *L’identification*, inédito, 29/11/1961). E: “A essência do significante, na sua função de conotar a diferença, é o traço unário. [...] O um unário é o número: ele designa a multiplicidade”. (PORGE, 2006, p. 199).

Juranville acrescenta que o traço unário, significante diferenciador do Sujeito, significante “escrito”, só adquire valor a partir do lugar daquele que o traça, o ins-creve, ou seja, do Outro simbólico: o nome próprio é a forma essencial do traço unário: “O vestígio do traço unário segundo o qual se constitui o desejo não é mais do que um *fragmento de escrita*, que conclama o sujeito a escrever, a concluir a escrita começada”. (JURANVILLE, 1987, p. 254).

Lacan (1992, p. 86) afirmara que “o coletivo não é nada, senão o tema do individual”, e que a “subjetividade na origem não tem nenhuma relação com o real, mas com uma sintaxe que aí engendra a marca significante” (1992, p. 57). Para tanto, só há Social, se já Sujeito. E só há Sujeito, se há simbolização, “marcação” do traço unário, identificador e diferenciador, de cada único em sua multiplicidade. Como expusera Fink (1998, p.79), “a ordem simbólica serve para neutralizar o real, para transformá-lo em uma realidade social”. A ordem simbólica, que também leva o nome de função paterna, Lei ou

significante Nome-do-Pai, na teoria lacaniana, barra a unidade mãe/criança indiferenciada.<sup>48</sup>

Na pós-modernidade, a dessimbolização é um imperativo constante, principalmente porque interessa ao Mercado.<sup>49</sup> Com a auto-referencialidade pregada pela dessimbolização, ausência de referência, se vê também uma profusão de enunciações que impõem a multielementaridade no discurso contemporâneo, com fachada (máscara) de enunciado “híbrido”. O híbrido, contudo, o sendo, não denega a diferença, a aceita; o que não acontece com a mistura, que, fusionando, propõe a indiferenciação e, portanto, o totalitarismo.

### §13

Identiferença, pois, Identificar e Diferenciar, Identificar diferenciando e Diferenciar o identificado,<sup>50</sup> porque Identidade, tampouco Diferença, sozinhas,<sup>51</sup> não são suficientes para uma definição de arte. Identiferença: reconhecer a unidade no múltiplo e a

---

<sup>48</sup> “Ela barra o acesso fácil da criança ao contato prazeroso com a mãe, exigindo que a criança busque o prazer através de vias mais aceitáveis pela figura paterna e/ou Outro materno (na medida em que é somente através da importância que a mãe atribui ao pai que este pode desempenhar sua função). Nos termos freudianos, o ordem simbólica é um correlato do princípio da realidade, que não nega por completo os objetivos do princípio do prazer mas os canaliza para caminhos socialmente estabelecidos”. (FINK, 1998, p. 79).

<sup>49</sup> “Como o Mercado ignora o Terceiro e pode propor apenas relações duais, isto é, interações, ele não permite ao sujeito se fixar no que o ultrapassa. Ora, um sujeito privado das questões impossíveis da origem e do fim é um sujeito amputado da abertura para o Ser, ou seja, um sujeito impedido de ser plenamente sujeito. A rede constitui, pois, uma espécie de grau zero da sociedade, já que ela forçou toda relação com o ser”. (DUFOUR, 2005, p. 87). E, ainda: “O Mercado tem objetivamente interesse na flexibilidade e na precarização das identidades. O sonho atual do Mercado [...] é poder fornecer kits de todo gênero, inclusive panólias identitárias: discursos, imagens, modelos, próteses, produtos. Idealmente, o Mercado é o que deve poder fornecer a qualquer um, em todos os lugares e a todo instante, todos os produtos que são supostos corresponder aos desejos, estranhamente compreendidos como desejos instantâneos e possíveis de satisfazer sem demora”. (DUFOUR, 2005, p. 183).

<sup>50</sup> Talvez, aqui, se trate de acolher: “A diferença entre identificar e acolher é abismal. Na identificação, o eu é pólo de referência em torno do qual tudo gira. No acolhimento, o outro é referido na sua alteridade, o eu o acolhe no seu em-si. [...] acolher é relação melhor do que compreender [...] o mesmo, abrindo-se na ordem do ser expansivo-identificador, se transcende e responde para além de sua medida e liberdade, isto é, com infanda responsabilidade”. (PIVATTO, 2000, p. 90).

<sup>51</sup> “Não se trata mais de constatar a ruptura entre e a linguagem e o mundo, o homem e as coisas, a verdade e a realidade, mas de investigar a passagem, a gênese da relação, o elemento que constitui a possibilidade da diferença na identidade entre sensível e inteligível”. (PAVIANI, 1991, p.119).

multiplicidade no uno; a diferença no Mesmo e a identidade no Outro.<sup>52</sup> Desse modo, desejo introduzir o conceito de Identiferença para fazer da arte uma verdade, uma libertação, não um mero objeto, sem sentido, porque não concordo com a afirmativa de Nietzsche: “Temos a arte para não morrer da verdade”. O pensador equivoca-se, porque: 1) a verdade é vida, a mentira mata; e 2) a arte é verdade por excelência,<sup>53</sup> não há contrariedade aí: ambas estão imbricadas. Heidegger soube explicitar, com clareza, o que entendo por arte: “Mais filosófica que a ciência e mais rigorosa, ou seja, mais próxima da essência da coisa – é a arte”. E, segundo Adorno, “a arte representa a verdade numa dupla acepção: conserva a imagem de seu objetivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existentes da sua irracionalidade, da sua absurdidade”. (1993, p. 68).

#### §14

Penso a arte com papel estruturador societário (do coletivo), porque além de uma função antecipatória, possibilita (favorece, não institui obrigatoriamente) o laço social, lança os alicerces para o que está por vir (e aí sua responsabilidade, seu caráter ético – estaria Duchamp, em 1917, iniciando a “loucura”<sup>54</sup> do hoje?), e dá espaço para a sublimação (segundo Freud, negação do princípio da realidade, via transformação do instinto sexual em arte), em contraposição à barbárie; conduz a uma catarse para instintos agressivos. Neste último sentido, em uma sociedade que valoriza a “passagem ao ato” de fantasias perversas, não estaria a arte perdendo sua real função, transformando-se em mais um veículo de apoio à fetichização dos objetos<sup>55</sup> (ou, melhor, de meras coisas),

---

<sup>52</sup> “A identidade na diferença é para Hölderlin a essência da beleza. Beleza significa, para o poeta, naquela época, ser. Antes que se descobrisse que o enigma do ser está no fato de ocultar em si mesmo a identidade e a diferença, não havia filosofia. Ou, ainda, o ser somente é ser porque é em si mesmo identidade e diferença; a tarefa da filosofia é questionar o ser nesta dimensão, porque dela brota sua própria possibilidade”. (STEIN, 2006, p. 11).

<sup>53</sup> “O conhecimento é questionável, a verdade não. [...] [N’O *Banquete*], a verdade – o reino das idéias – é ilustrada como o conteúdo essencial da beleza”. (BENJAMIN, 2013b, p.18-19).

<sup>54</sup> “Nós nos encontramos [...] num espaço anônimo sem referências [...] no qual nem todos os indivíduos se tornam necessariamente psicóticos, mas no qual as solicitações para se o tornar são abundantes”. (DUFOUR, 2005, p. 60).

<sup>55</sup> “Através da liberação de formas, linhas, cores e concepções estéticas, através da mixagem de todas as culturas e de todos os estilos, nossa cultura produziu uma estetização geral”. (BAUDRILLARD, 1990, p. 23).

principalmente quando, por meio de performances, convida o espectador, ou melhor, o obriga a participar de “jogos” dos quais não sabe as regras?

A arte pode cumprir sua função revolucionária interna somente se ela própria não se torna parte de qualquer *establishment*, inclusive o *establishment* revolucionário [...] A realização da arte como princípio de reconstrução social pressupõe mudanças sociais fundamentais. O que está em jogo não é o embelezamento do que existe, mas sim a reorientação total da vida em uma nova sociedade. [...] Por que o artista hoje parece incapaz de encontrar a transfiguração e a transsubstancialização da forma que capte as coisas e as liberte de sua sujeição a uma realidade bruta e destrutiva? [...] Não uma arte política, não a política como arte, porém a arte como arquitetura de uma sociedade livre. (MARCUSE, 2000, p. 161-170).

O objeto só é auratizado quando não tem função utilitária. A arte só acontece na inefabilidade<sup>56</sup> e no prazer desinteressado. Não há transvaloração do objeto em obra de arte, se este se configura como instrumento.<sup>57</sup>

## §15

A obra adquire o verdadeiro estatuto de arte quando atinge o limiar do não-dito, na pura expressividade<sup>58</sup> do dizer não-dizendo: a própria linguagem (e não o objeto) é, pois, transfigurada numa universalidade.<sup>59</sup> No cinema, dois exemplos são “Orgulho e Preconceito” (*Pride and Prejudice*, 2005), e “Amor além da vida” (*What dreams may come*, 1998). No primeiro, o sublime, ainda que complementado pelo figurino, pelo roteiro, pela fotografia, está no indizível, nos olhares, nas frases inacabadas, nos sentimentos, nos pensamentos dos personagens, “ditos” não pela palavra. No segundo, é a qualidade plástica, do Paraíso criado como uma tela impressionista, carregado de tinta, cuja cor é a

---

<sup>56</sup> “A vida é êxtase, como a escalada do Everest, sim, mas também é toda indefinição, necessita de pequenas traduções e algumas mitificações”. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 74).

<sup>57</sup> “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não mais são percepções, são independentes daqueles que os experimentam. [...] O artista cria blocos de perceptos e afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil.” (DELEUZE, 1992, p. 213-214); “Composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte”. (p. 247).

<sup>58</sup> Aqui não me refiro, ainda, à Presença, tal como conceituada por Gumbrecht (2010).

<sup>59</sup> “A interação do universal e do particular, que se produz inconscientemente nas obras de arte e que a estética tem de elevar à consciência, é a verdadeira necessidade de uma concepção dialética de arte”. (ADORNO, 1993, p. 205).

própria expressividade de um “além da vida”, a partir do sentimento familiar vivido “na Vida”. No cinema, cabe lembrar ainda de “O sorriso de Mona Lisa” (*Monalisa Smile*, 2003), mas aqui a arte não exatamente no conteúdo fílmico (claro que ali também há), mas numa cena específica, quando Julia Roberts, a professora de História da Arte, encomenda um painel-tela de Pollock e, diante da surpresa de suas alunas (trata-se de um Colégio conservador, nos anos 60) – “isso é arte?” interroga uma delas – apenas diz: “parem de falar, aproximem-se, olhem-no de perto, e apenas apreciem!”: a interpretação<sup>60</sup> não é necessária, arte acontece, por si, identificando-se na novidade (não apenas material, mas espiritual<sup>61</sup> – ou seja, na forma e no conteúdo, no exterior e no interior da obra).

## §16

A arte não<sup>62</sup> pode ser um mero objeto do cotidiano, e isso podemos constatar pós-Andy Warhol e Marcel Duchamp – assim, a obra reduz-se a fetiche e nada dela deriva. Paviani (2003, p. 54) destaca que “é preciso lutar contra o novo que nada inventa, mas que satisfaz as exigências da cultura de massa”. Na *Identificação*, não basta a obra diferenciar-se<sup>63</sup> dos demais objetos, nem mesmo Identificar-se com eles. Então, como se “identificar”?<sup>64</sup> Danto não se questionou, e talvez esse seja o seu maior equívoco, embora seu esforço em definir a arte seja considerável, se a caixa de Brillo Box, as sopas Campbell ou a Fonte (o urinol de Duchamp) são efetivamente “obras” e se estas podem ser caracterizadas como “de arte”. Ele procura, a todo instante, elaborar um conceito (a partir de condições) para enquadrá-las como tais. Mas, quando se olha para uma lata de sopa, para uma caixa de sabão em pó, nada ali há de estético. A arte contemporânea – e

---

<sup>60</sup> As teorias da arte contemporânea introduzem a Interpretação como elemento constituinte, fundamental da obra de arte. A obra, entretanto, independe da Interpretação: ela é o que apresenta. Kant, no parágrafo 9 da *Crítica da faculdade do juízo*, afirma: “É belo o que agrada universalmente sem conceito”. Denegar a Interpretação, no entanto, não compactua com o sem-sentido. O sentido é condição para a coisa, o artefato, elevar-se à obra de arte. Baudrillard destaca: “A arte é obrigada a significar; nem sequer se pode suicidar no cotidiano”. (s/d., p.118).

<sup>61</sup> “A união dos dois tipos de força – a da inteligência ou da espiritualidade e a da forma ou da perfeição técnica – é coisa rara, o que a história da arte igualmente prova”. (KANDINSKY, 1991, p. 168).

<sup>62</sup> “Se a estética se recusa a ser rigorosa, precisa e positiva, deixará de existir”. (HUISMAN, 1997, p. 127).

<sup>63</sup> “A possibilidade da diferença supõe algo comum. O absolutamente diferente não tem a necessidade de ser diferenciado”. (PAVIANI, 1991, p. 14).

<sup>64</sup> “A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade.” (ADORNO, 1993, p. 15).



seus aditivos: o contestatório,<sup>65</sup> o horrendo, o absurdo – subtraíram da arte sua Identidade (seu estatuto enquanto tal, seu caráter identificador) e sua Diferença (o sublime, o Belo).<sup>66</sup> É próprio da arte ser polêmica, vanguarda de ideias, mas só quando acontece como *aletheia*, revelação, desvelamento – o choque, em si, não só é superficial, como evapora no mesmo instante. Só há arte quando há espanto – a gênese do filosofar segundo Platão e Aristóteles – sem susto, ou melhor, sem enjoo. A repulsa causa mal-estar, mas não provoca uma descontinuidade, uma ruptura epistêmica, tal qual a arte plena de sentido e presença. A arte acontece como experiência estética, transformadora; a arte *fake*, como adicção instantânea e efêmera. Não afirmo que a arte deve voltar a ser *mimesis* (imitação) do real<sup>67</sup> – muito pelo contrário. Isso (mimetizar) não é só insuficiente, como a obra de arte, para assim ser caracterizada, deve *matizar*<sup>68</sup> a vida cotidiana, ser um alento ao caos de tantos outros elementos: ao real do econômico, o político, o racional.<sup>69</sup>

## §17

Poderia então dizer que Danto não faz uma Filosofia da Arte, mas, especificamente, uma Filosofia da “Arte” Contemporânea. A obra de arte contemporânea é essencialmente efêmera, porque dela, em si, nada permanece, apenas sua atitude transgressora. Ela é momentânea, é presenteísta (fragmentos de presentes perpétuos, cuja “história” é esquecida – mas sem História, sem passado, não há constituição de Identidade, não há Diferença, há apenas simulacros, *fakes* e *posers* – semelhante ao *momentum* que vivemos, de uma *sociedade toxicômana*),<sup>70</sup> e tão só. Uma vez exposta (às vezes antes,

---

<sup>65</sup> “A arte não se espiritualiza através das idéias que proclama, mas mediante o elementar. É esta ausência de intenções que é capaz de em si receber o espírito; a dialética de ambos é o conteúdo da verdade”. (ADORNO, 1993, p. 222).

<sup>66</sup> “A arte em sua época de dissolução, como movimento negativo que prossegue a superação da arte em uma sociedade histórica na qual a história ainda não foi vivida, é ao mesmo tempo uma arte de mudança e a pura expressão da mudança impossível. Quanto mais grandiosa for sua exigência, tanto mais sua verdadeira realização estará além dela. Essa arte é forçosamente de *vanguarda*, e *não existe*. Sua vanguarda é seu desaparecimento.” (DEBORD, 1997, p. 181).

<sup>67</sup> Sobre a cibercultura, discorri em trabalhos anteriores (2008a, 2008b).

<sup>68</sup> “A arte degrada-se mais que o seu conceito e, quando não atinge essa transcendência, perde o seu caráter de arte”. (ADORNO, 1993, p. 96).

<sup>69</sup> “Só é verdadeiro o que tem um sentido [...] o real [...] não tem sentido algum”. (LACAN, 2007, p. 112).

<sup>70</sup> FERREIRA *et al.*, 1995; LIPOVETSKY, 2004b.

ainda em seu processo de produção),<sup>71</sup> perde sua força, deixa de sê-lo: é o oposto da obra de arte por excelência (permanência). Por isso, a obra de arte contemporânea parece,<sup>72</sup> *mas não é*, a verdadeira obra de arte, atemporal.

## §18

Segundo Danto, “como obra de arte, a caixa de Brillo Box faz mais do que afirmar que é uma caixa de sabão dotada de surpreendentes atributos metafóricos. Ela faz o que toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência dos nossos reis”. (2010, p. 297). Se assim o fosse, quem são nossos “reis”, contemporaneamente? Qual o *interior* do atual período cultural? Sendo o apropriação um dos elementos característicos da arte contemporânea, de que maneira estamos *vendo* o mundo?

Para Danto, “em períodos de estabilidade artística, somos capazes de identificar obras de arte por indução”. Penso que aí há outro equívoco. Não identificamos obras de arte por *indução*, mas por *dedução* ou por *dialética*, porque a verdadeira obra de arte, justamente, tem Identidade e tem Diferença. A Fonte de Duchamp é apenas a duplicação de um urinol, ainda que, posteriormente, tenha sido inundado por uma enxurrada de interpretações turvas, propositais para enquadrá-lo como obra, que, como tal, só pode *parecer* sê-la se exposto em uma galeria de arte, como diria Dickie (a partir de sua Teoria Institucional da Arte). Induzir um objeto a ser obra de arte é provocar um travestimento. Com isso, não há parâmetro estético, há o que Baudrillard chama de transtético, o desaparecimento da arte. A obra de arte é identificada por dedução ou dialética, no sentido de formação do sujeito e produção do gosto estético.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Nesse momento cultural, o *making off* é mais importante que o produto final, atrelado à ânsia por conhecer o mundo das celebridades.

<sup>72</sup> “[a realidade da sociedade do espetáculo] só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é” (DEBORD, 1997, p. 18).

<sup>73</sup> “A arte só é interpretável pela lei de seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao conteúdo, do seu Outro; apenas isso bastaria para qualquer exigência de uma estética materialista dialética”. (ADORNO, 1993, p. 13).

## §19

Marcel Duchamp cindiu, via justaposição, o real e o ficcional do estético, fazendo dessa mistura, a *hybris* no mundo da arte. Quebrando a fronteira da Identidade e da Diferença entre a obra (a representação) e o objeto (o representado), transfigurou a arte em meras técnicas desconexas, de *performances*, artifícios audiovisuais e apropriações: a arte deixou de ser (Original) para não-ser (a *cópia*). (E será que somente na Arte há isso? – aí está a questão!). Entendo que tais técnicas visam ao choque, à crítica social. Mas aí a arte passa à categoria de instrumento. Talvez possamos chamá-la de *estética instrumental*. E uma diferenciação entre “obra de arte” e “instrumento artístico” se torna necessária. A arte deve fugir à cotidianização, à brutalidade da rotina.

Na mistura entre representação e representado, o simulacro e o fetiche pelo objeto (suposta obra de arte) são imperiais. O que deveria apenas parecer (a verdadeira obra de arte, ficcional por excelência) é, e o que deveria ser (a realidade) se reduz ao *parecer*: está feita a confusão!

Nos híbridos, por sua vez – e aqui *Bajofondo* é o exemplo típico, senão um dos únicos com essa proposta, ao menos na música, ao lado do regional *Rock de Galpão* – não há justaposição ou sobreposição de fronteiras, porque não há corrupção dos elementos constituintes, mas harmonia entre eles – o ficcional artístico não extrapola o real, porque, na hibridação, há conjugação para criação, jamais expropriação estética, como ocorre nas mixagens “selvagens” e na mistura de músicas justapostas. No Brasil, exemplo mais concreto de hibridação, é, justamente, a Tropicália, que buscou uma atualização do modernismo de 1922, especialmente do discurso de Oswald de Andrade, e esteve fortemente ligada à busca da identidade nacional, como procurei demonstrar. (REOLON DE OLIVEIRA, 2014). A Tropicália foi um movimento para acabar com todos os movimentos e afirmar o Brasil como unidade, sem antagonismos. Assim como o modernismo, que almejava integrar o primitivo ao civilizado), o tropicalismo buscou a síntese entre o arcaico e o moderno, de forma totalmente inovadora e, portanto, revolucionária: *híbrida*.

## §20

A *Fonte*, as *ready mades*, a *pop art*, as *performances*, o apropriação, <sup>74</sup> não são transfigurações do lugar-comum, mas o próprio lugar-comum, inscrito num “mundo da arte”. A transfiguração em si morreu com a arte moderna. Coloquemos, em uma sala, um urinol, alguns entulhos, algumas telas, algumas esculturas e peçamos a um leigo retirar dali as obras de arte – o que restará? O urinol, fora do museu, é só um urinol, não uma obra de arte, porque desprovido da identidade de uma. A *pop art* nada mais é que a incorporação da publicidade no “mundo da arte” – não há qualquer espiritualização aí. O Mercado, posteriormente, utilizou-se desse mesmo princípio e fez do *design* sua “galinha dos ovos de ouro”, ao lado da marca, já produzida pelo *marketing* – o “preço agregado” ao produto agrega mais um pouco.

Cabe a uma nova arte, a que se poderia chamar de *pós-nonsense*, reintroduzir a transfiguração. A tarefa não é fácil. Na ausência de simbolização, <sup>75</sup> a abstração some e o que resta são meros objetos. Meros objetos jamais serão arte, uma vez que são desprovidos de sentido, *sem-sentido*, simulações. O signo mutilado nada é, nem mesmo significantes abertos para a constituição do novo, por isso o absurdo da proliferação do sempre-igual, <sup>76</sup> rememorado e dessubstancializado. Para Wassily Kandinsky, o mestre do abstracionismo, a arte deve servir à evolução e ao aperfeiçoamento da alma humana, e a verdadeira obra de arte é aquela que expressa a alma do artista, <sup>77</sup> o momento, o instante. Para ele, “essa arte que não encerra em si nenhum potencial de futuro, que é tão-só o produto do tempo presente e jamais engendrará o ‘amanhã’, é uma *arte castrada*. Vive

---

<sup>74</sup> Um dos casos mais emblemáticos é a tela de Marcel Duchamp, intitulada *L.H.O.O.Q.* Duchamp utilizou-se da pintura consagrada de Leonardo Da Vinci, *Monalisa* e, acrescentando um bigode, se apropriou não apenas do quadro, mas da consagração deste e do artista. Ética zero, grau negativo de arte.

<sup>75</sup> “Estamos, pois lidando com uma dessimbolização [...] é no espaço vacante deixado por essa queda atual dos ideais do eu e do supereu em sua face simbólica, que se entranha o Mercado”. (DUFOR, 2005, p.106-107).

<sup>76</sup> “O estilo da indústria cultural, que não tem mais de se afirmar sobre a resistência do material, é, ao mesmo tempo, a negação do estilo [...] A indústria cultural absolutiza a imitação”. (ADORNO, 1985, p. 178-179).

<sup>77</sup> “A arte retrata a sociedade em que o artista está inserido, a cultura em que vive, os sentimentos que possui e que deseja passar, mas, primordialmente, a arte retrata sua época, ou deveria retratar, mostra e demonstra uma história, a história do artista (e a história que conta em sua obra) e a história social”. (REOLON, 2008, p. 74).

pouco tempo e, privada de sua razão de ser, morre assim que muda a atmosfera que a criou”. (KANDINSKY, 1996, p. 31).

O ápice da arte, no que tange à pintura, foi a abstração e o surrealismo – ali a própria linguagem, estruturada como ficção, se transfigurou: o artista, sua essência, sua alma, são visíveis no indizível. Sem dúvida, Kandinsky e Dali foram seus maiores expoentes. Kandinsky, dando expressividade ao espiritual na arte, enlaçando o sublime ao místico – arte concreta, nesse sentido – e Dali, materializando o onírico e o obscuro do humano, potencializaram o sentido e a presença na arte.

Essa potencialização foi muito bem explorada por Paolo Sorrentino no filme “A grande beleza”. A busca pelo Belo parece enebriar o protagonista Jep Gambardello, e mesmo o espectador, em uma Roma repleta do clássico e do contemporâneo. Da performance de não-sentido aos retratos renascentistas, passando pela composição de pintura abstrata em painel; do canto lírico à música techno vibrada nas festas diante do Coliseu; do gozo sexual (e mecânico) ao gozo místico da religiosa que não fala da pobreza (“a pobreza se vive”); a conversa despreocupada: o excesso cega e a própria “beleza” deixa de ser fonte de dúvida.

## §21

Uma obra autorreferencial<sup>78</sup> é uma obra fechada em si mesma, morta, foracluída do estatuto do Ser e, portanto, do estatuto da Arte. O objeto, para ser transfigurado em obra de arte, só pode fazê-lo pela simbolização, inscrita como Sentido de Presença e Presença de Sentido, que implica necessariamente uma falta, uma ausência, um vazio, um significante-mestre, zero, aberto a inúmeras significações.

## §22

O que é o Belo contemporâneo, onde está? Nos corpos malhados, produzidos à base de ferros, suplementos alimentares e anabolizantes; nos rostos maquiados e

---

<sup>78</sup> “A obra que nega rigorosamente o sentido está obrigada à mesma coerência e unidade, que outrora devia presentificar o sentido. [...] Tudo depende de se o sentido é inerente à negação do sentido na obra de arte ou se tal negação se adapta às contingências; de se a crise de sentido está refletida na obra ou se ela permanece imediata e, por isso, estranha ao sujeito”. (ADORNO, 1993, p. 176).

“plastificados”; no brilho das telas dos computadores, televisões e celulares; nas embalagens e nas formas dos produtos cada vez mais descartáveis? Procuo, tal como Diógenes Laércio, com uma lanterna, em plena luz do dia.

### §23

Kant, em sua *Crítica da faculdade do juízo*, afirmara que “o Belo é o símbolo da moralidade”. Se a (dês)lógica contemporânea é a da dessimbolização, com o Imagético (“fingindo-se” de Imaginário) a imperar e a se sobrepor ao Simbólico (à linguagem), como pensar em “símbolo”? Se o símbolo se desintegra – e a arte do sem-sentido nos mostra isso, trancafiando o Belo nas *caves* e nas instalações –, a moralidade e o enlace fundamental, fundacional, são denegados por conseguinte: a *hybris* toma conta!

### §24

Talvez nem grau zero (plenitude de sentido), nem sem-sentido (antissentido), mas Presença e Sentido dialetizados, porque na Arte sempre há *sujeito* (feitor) e *sujeito* (olhador), em relação – obra e experiência estética. Um novo paradigma, que vise uma arte efetiva, verdadeira, *pós-nonsense* (pós-grau zero),<sup>79</sup> *pós-mídia* (cultura-de-Sentido e não cultura-de-imagem), ainda mais torna-se *necessário*, senão *obrigatório*, propiciando, então, que a *hybrida* crie um novo estatuto existencial, pleno de sentido, ou seja, ético e estético por excelência. Só assim – se a arte se restabelecer como tal –, é que ela será, também como Kant afirmara, *liberdade*.<sup>80</sup> Só assim, enterraremos essa “existência inautêntica” (segundo Heidegger), calcada numa cultura da máquina e da técnica (que deveria ser ferramenta e não fim em si mesma). Só assim escaparemos às armadilhas do esfacelamento do Ser.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> “O que se mostra no limiar entre ser e não-ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas a espiral luminosa do possível. Poder significa: nem atribuir, nem negar”. (AGAMBEN, *apud Bartleby, ou da contingência*).

<sup>80</sup> “[...] enquanto o particular e o universal divergirem, não há liberdade”. (ADORNO, 1993, p. 56).

<sup>81</sup> “A partir dos Tempos Modernos, a filosofia teve de dar adeus à metafísica, à verdade, ao Ser, à ciência, às grandes ideologias, às utopias da modernidade; ao homem também, que ela entregou ao cuidado das ciências humanas. Mas ela nunca pôde, de fato, cortar os laços com a arte. Ferramenta pedagógica, argumento teológico, instrumento de propaganda, cópia da natureza, aparência inofensiva, reflexo da realidade, projeção de fantasmas, paixão narcisista, objeto de prazer, meio de conhecimento, a arte sempre

## §25

Uma ontologia da arte, que abarque a arte contemporânea, e que possibilite uma arte pós-*nonsense*, ou melhor, que retome o grau zero de arte para não fazê-la morrer, só se mostra possível a partir de uma indissociabilidade de Identidade e Diferença, abrindo caminho para uma arte do Híbrido, sincronia dos diacrônicos, sem a homogeneização da mistura. Talvez a dança nos apresente esse caminho, em sua dimensão estética, como abertura para a diferença, como escritura de um *sinthoma*.

---

foi o brinqueado da filosofia. A filosofia, todavia, leva a sério tal brinqueado, talvez com secreta inveja do artista, capaz de apreender com um gesto, com uma cor, com um simples acorde o que os discursos e os conceitos nunca conseguem realmente expressar. A arte revela-se assim como a questão essencial da filosofia. [...] E é por essa razão que o filósofo da arte não pode, sob pena de ele mesmo desaparecer, acreditar seriamente em uma morte da arte". (JIMENEZ, 1999, p. 390-391).

## ***[intermezzo]***

A efervescência dionisiaca está aí, mas toda essa heterogeneidade heróica nada valerá esteticamente enquanto não tiver sido encontrada a forma artística e clássica de uma cosmogonia apolínea.

Salvador Dalí, *Libelo contra a arte moderna*



## **Intermezzo: anotações generalistas**

### **§26**

Demarco mais algumas posições importantes, antes de seguir com o movimento proposto. A arte só é Arte se comporta a noção de construção humana, ou seja, não maquínica e, portanto, traz em seu bojo o quesito de artesanal (produzido com a mão, com o corpo, mesmo com o pensamento, mas desprovida de auxílios *apriorísticos* – por exemplo, de programação informática). Ela se diferencia, basicamente, da filosofia, da religião e da ciência, embora esteja próxima às duas primeiras: não visa ao útil, mas, ao Belo.

É universal, é linguagem do não-dito e, portanto, intraduzível e, ao mesmo tempo, dado o seu caráter de inefabilidade, acessível a todos. É da ordem de uma aculturação, talvez caracterize, justamente, a passagem do estado-de-natureza e instaure o contrato social. Está intimamente ligada ao sublime – neste caso, como pensar a matemática, a alquimia, a psicanálise e mesmo o esporte, que o alcançam, por vezes? Todavia, é ficção, sentido bruto de um além-da-realidade, porque enleva, traz consigo o prazer desinteressado, o “entretenimento”. Não visa ao mercantil, logo se a venda acontece, esta não é o fim último.

### **§27**

O Mercado se apropria da imagem-Arte para dar mais valor ao utensílio – isso é evidente no design gráfico, no design de produto e, mais recentemente, na gastronomia: o status-etiqueta-marca “gourmet”. Esta etiquetagem teve como consequências, também, levar a nomenclatura de uma disciplina filosófica – a Estética – para serviços vendáveis, “de beleza”, tais como corte de cabelo, manicure, pedicure e massagem.

### **§28**

Então, nesse sentido, quais seriam as artes? Na classificação tradicional, clássica, figuram seis artes. Posteriormente, o cinema foi dito 7ª arte. São elas, as nomeadas por tantos, dentre eles Hegel: arquitetura, pintura, escultura, poesia (literatura), música e

teatro. Da dança, explanarei no Capítulo 3. Schopenhauer acrescentou, ao rol das artes, a jardinagem, mas ela, propriamente, não é um artefato. E a gastronomia? Lembremos que ela carrega uma carga de utilidade (a comida é nossa fonte energética, de sobrevivência mesmo), mas, ao mesmo tempo, lembremos também que é justamente a transposição “cru-cozido” que Lévi-Strauss usou como metáfora, para tratar da aculturação humana. E a perfumaria, a tapeçaria, a moda e a fotografia, que de utilitários, utensílios, passam, por vezes, à outra condição, auratizada, sublime e inefável?

### §29

A perfumaria, talvez, é a única arte que é auratizada, justamente, por não ser visual (música e literatura levam à imagetização): a única arte que se esvai no ar em instantes – portanto é efêmera –, mas que é sublime por seu caráter de não pertencer à visualidade, tal qual às demais artes e, ainda assim, e mais ainda por isso, ser fonte de deleite. Uma boa fragrância, composta “humanamente”, é aquela que, borrifada em uma materialidade, se cheira e não se consegue parar de fazê-lo.

### §30

A tapeçaria não-industrial –refiro-me especificamente à oriental – é arte porque traz a transcendência pretérita, presentifica a história familiar em um enlaçar único. Cada tapete, cada nó de linha, perpassado por mãos-em-relação, singularizados, auratizam o objeto que, agora, só em último plano, serve a alguma utilidade. O tapete oriental é, em um só, pintura e escultura, história particular, universalizada e eternizada.

### §31

Vanguarda a cada seis meses: eis o desafio da moda. Por seu caráter efêmero, e muito ligado à indústria (logo ao Mercado), talvez a moda possa não ser considerada arte. Mas, e se pensarmos em termos de criação, poética embutida em cada peça de roupa, em cada coleção, não seria tecido transfigurado em arte? Expressão do eu, expressão de

grupo: a moda é isso, ou apenas a expressão da mente criativa de um estilista? Afinal, não é estilo<sup>82</sup> o que enlaça e auratiza o objeto?

### §32

A fotografia, por sua vez, só se auratiza porque advém de uma dupla composição: documentar e presentificar. Sua transfiguração em objeto de deleite surge exatamente da falência de uma aura que antes pertencia à pintura: a fotografia é o retrato renascentista e, em menor grau, a paisagem impressionista. Onde a arte se perdeu, onde até mesmo deixou de ser arte, ou morreu enquanto tal, a fotografia se estigmatizou. A fotografia só é arte quando historiciza um fato, ou seja, quando não o mortifica. O não esquecimento é a gênese da vida.

Uma pena que hoje, uma época não de fotografias, mas de *selfies*, se fotografa para mostrar aos outros, para publicar em redes “sociais” e para “ser curtido”. Com a digitalização, fotografa-se qualquer coisa, há um descuido, perde-se a aura da lembrança: viver o momento e depois recordá-lo – vive-se apenas o próprio fotografar. Fotografa-se, filma-se o momento, para depois “revê-lo” em casa, no computador, mas esquece-se de vivê-lo no instante de seu acontecimento.

---

<sup>82</sup> “Entre todos os problemas da criação artística, o que mais imperiosamente requer – e até para o próprio artista, acreditamos – uma solução teórica, é o do estilo. [...] o artista, com efeito, conceberá o estilo como o fruto de uma escolha racional, de uma escolha ética, de uma escolha arbitrária, ou então ainda de uma necessidade sentida cuja espontaneidade se impõe contra qualquer controle, ou mesmo que é conveniente liberá-la por uma ascese negativa”. (LACAN, 1987, p. 375).

# [da dimensão estética da dança: escritura de um *sinthoma*]

As imagens descem como folhas / No chão da sala /  
Folhas que o luar / acende / Folhas que o vento espalha

Eu plantado no alto em mim / Contemplo a ilusão da casa  
/ As imagens descem como folhas / Enquanto falo

Eu sei / O tempo é o meu lugar / O tempo é minha casa /  
A casa é onde quero estar / Eu sei

As imagens se acumulam / Rolam no pó da sala / São  
pequenas folhas secas  
Folhas de pura prata

Eu plantado no alto em mim / Contemplo a ilusão da casa  
/ As imagens se acumulam / Rolam enquanto falo

Eu sei / O tempo é o meu lugar / O tempo é minha casa /  
A casa é onde quero estar / Eu sei

As imagens enchem tudo / Vivem do ar da sala / São  
montanhas secas  
São montanhas enluaradas

Eu plantado no alto em mim / Contemplo a ilusão da casa  
/ As imagens enchem tudo / Vivem enquanto falo

Eu sei / O tempo é o meu lugar / O tempo é minha casa /  
A casa é onde quero estar / Eu sei

**Vitor Ramil, *Ilusão da casa***

### 3 Da dimensão estética da dança: escritura de um *sinthoma*

#### §33

Apenas uma única crítica de dança foi publicada pelo jornal de maior circulação no Brasil em 2015, contrastando com uma infinidade de críticas de cinema, teatro, música e literatura. Falta de espetáculos não há. As opções em São Paulo são múltiplas; Porto Alegre, com número bem menor, por exemplo, possibilita ao espectador no mínimo uma opção por semana. O destaque do veículo foi para o grupo Corpo, de Minas Gerais, muito merecido, referência técnica e conceitual para a crítica de dança. Mas por que só ele?

#### §34

Arte do corpo, arte no corpo, arte do movimento, arte da linguagem e da presença, produtora de sentido. Do culto aos deuses pagãos aos palcos italianos, da ópera aos guetos norte-americanos, das pistas ao *show business*. Do ponto de vista do bailarino, a dança é expressão, pulsação, vida traduzida em grafia do movimento. Do ponto de vista do espectador, é matriz de todas as artes: pictural, cênica, musical, poética, trágica e mesmo escultural.

“Dance bem, dance mal, dance sem parar; dance bem, dance até sem saber dançar” ecoavam as Frenéticas nas danceterias dos anos 70. Dança: talvez a arte mais executada e, por isso, a menos apreciada como tal. Afinal, quantos de nós não fervemos nas pistas, mas nunca sequer ousamos tocar um instrumento, esculpir um mármore ou colorir uma tela em branco? O que é a dança senão a matriz do movimento, cujo instrumental é o corpo e cujo estilo é alma, o ritmo, que, segundo Elvis Presley, ou se tem ou não se tem, e aqueles que têm tem muito?

#### §35

Da Paidéia grega a *Bildung* alemã, reatualizadas e rememoradas, a dança esteve sempre presente como constituinte da *Mousike*, o conjunto de atividades que abrangia,

para os gregos, desde a ginástica e a dança, até a poesia e o teatro, compreendendo a música e o canto; ou parte essencial da “arte total” de Wagner.

O impressionista Degas e o modernista Matisse deram vida à dança na pintura; filmes memoráveis lhe deram visibilidade, ora como arte (*Dirty Dancing*, *Flashdance*), ora como catarse (*Footloose*), transgressão (*Hair*), diversão (*Os embalos de sábado à noite*) e profissionalismo (*Os embalos continuam*). Mais recentemente, Natalie Portman ganhou o Oscar de melhor atriz por *Cisne Negro*, interpretando uma bailarina e seus conflitos na montagem do clássico *O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky.

### §36

Estilo é individual, disso não há dúvida. E o que faz da dança uma arte, uma arte portanto universalizável? Será que a técnica, essa coisa que os gregos nos legaram: o “saber fazer”, o “como fazer”? Nesse ponto, o cinema, o vídeo, nos permite parar e refletir, já que eterniza uma coreografia, uma escrita da afecção que se manifesta nos movimentos. Nos filmes, a dança, por vezes, é só um ponto de nexos. Quem não se recorda do tango executado por Al Pacino, cego, em *Perfume de mulher*? Em outras obras da 7ª arte, a dança é o próprio mote, senão o clímax da narrativa. Esses são os casos, na minha opinião, respectivamente, de *Be cool – O outro nome do jogo* e *Nine*.

No primeiro, John Travolta (interpretando Chili Palmer) e Uma Thurman (no papel de herdeira de uma gravadora musical), dirigidos por Gary Gray, executam um *pás de deux*, embalados por *Sexy*, música de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, interpretada pelo grupo de *hip hop* Black Eyed Peas, que também está em cena, juntamente com o pianista brasileiro Sérgio Mendes. A música remete à sexualidade, é uma declaração de fanatismo e excitação, e a dança, embora pareça não coreografada, feita de improviso, é executada com extremo cuidado e rigor. O figurino, a iluminação e o cenário remetem a uma boate ou bar intimista. A música, sendo ao vivo, requer uma dança também única; e Travolta e Uma o fazem com precisão, materializando o ritmo e o conteúdo da canção em seu corpo. O sentido é produzido pela própria tradução “música-dança”. Há presença: os atores-bailarinos parecem enamorados, em um momento de conquista, mostrando seus “dotes”. Travolta e Uma trabalharam juntos, também em um duo, no já clássico “Pulp Fiction”, de

Quentin Tarantino, mas em “Be Cool”, o que antes era fruto de entorpecentes, é êxtase quase místico.

Kate Hudson, por sua vez, em seu número intitulado “Cinema italiano”, de *Nine*, é uma editora de *Vogue*, buscando uma entrevista exclusiva com o cineasta Guido Contini. *Vogue*: Madonna já cantou o universo da moda em música homônima à revista-ícone, mas Kate o faz com mestria, unindo moda e cinema. O cenário é uma passarela, em diversos níveis. O figurino, da protagonista e de seus bailarinos, remete aos anos 50 – algumas franjas e botas, e ternos justos e gravatas fininhas, além de óculos escuros. A iluminação é de *show business*. A música tem muito swing, um *pop rock* ritmado, com toques de *jazz* – e a coreografia é em *stiletto*, tal como desejada pelo diretor do filme, Rob Marshall, um “solto controlado”. Os bailarinos estão em despojamento corporal que anima muito quem vê; a sincronia entre eles é radical: parecem estar em uma sala de espelhos. Tudo contribui para um clima de *glamour* cinematográfico (cabe destacar que Kate é jornalista e deseja conquistar a atenção do diretor de filmes, que está em crise criativa). Os holofotes, a música, o troca-troca entre as lentes “preto-e-branco” e “colorido” remetem à temática e agregam valor à coreografia de intensos movimentos marcados. Excelente dança que contribui para um enriquecimento da narrativa: “Cinema Italiano” é mais que um número musical: destaca e dá brilho a toda obra fílmica.

“Be Cool – O outro nome do jogo” e “Nine”, explorando a dança de maneiras tão díspares e tão singulares, sem dúvida, conduzem para uma resposta aberta à questão colocada no início: a técnica é um passo, mas o estilo é um espetáculo. Um passo, sozinho, nada é. Mas um espetáculo só acontece com passos; estes muito bem fusionados e matizados.

### §37

A dança, além de arte, é gênese do Ser artístico, porque dela depende-se o particular universalizável e o universal no individual: arte além e aquém de qualquer ideologia, mesmo a que se pensa anti-ideológica. Nesse sentido, a dança aparece como Evento (*Ereignis*), uma simbólica exatamente do originário-da-arte, tal como enunciado por Heidegger:

§204 – A arte não é tomada nem como um campo de realização cultural nem como uma manifestação do Espírito. Ela pertence ao acontecer-poético-apropriante (Ereignis), a partir do qual se determina o ‘sentido do Ser’”. (HEIDEGGER, 2010).

A obra de arte dá a conhecer o que o utensílio é em verdade: a exposição sobre os sapatos pintados por Van Gogh leva Heidegger a definir a essência da arte como o pôr-se em obra da verdade do sendo (§ 55 e § 65, 2010). Pode-se, inclusive fazer uma identificação do conceito de Grau Zero do Ser (conceituado em nosso §11) ao de Verdade do hermeneuta alemão. Para ele (§130), a verdade é não-verdade, na medida em que lhe pertence o âmbito da proveniência do ainda-não revelado, no sentido de velamento (cuidado, guarda, conservação, proteção: resguardar o deixar acontecer).

### §38

Próprio da dança é o sentido produzido pela Presença<sup>83</sup> do movimento, ou o movimento, Presente, dando sentido: por isso, dança é *poiesis* (em grego, ação que dá sentido). Nesse sentido, dança é também ética, porque *ethos*, morada que dá sentido à existência. E isso é irrepresentável. Márcia Tiburi e Thereza Rocha, em um *Diálogo sobre dança*, colocam que “A dança é. Um pensamento sem predicação” (2012, p.11). Se ela é sem complementação, dela depreende-se o Ser da Arte, dança é grau zero do artístico, gênese das artes da representação,<sup>84</sup> porque Acontece sendo, Presença, e presentifica-se acontecendo na plenitude do sentido, na potencialidade máxima de significação.

Mas a dança é sentido-bruto, como se o Sentido estivesse, tal qual o diamante, ainda na mina.<sup>85</sup> É força de uma brutalidade ainda não retirada de seu originário, de sua nascente e, portanto, de uma impossibilidade, a impossibilidade de uma discursividade, mas não a discursividade do diálogo, da relação: um pensar e um falar infantil, fora da

---

<sup>83</sup> “Não existe emergência de sentido que não alivie o peso da presença”. (GUMBRECHT, 2010, p.117).

<sup>84</sup> “A dança não é a sombra. Ela não é mimese. A dança é o acontecimento do corpo.” (TIBURI; ROCHA, 2012, p. 15).

<sup>85</sup> “A arte combate a reificação fazendo falar, cantar e talvez dançar a palavra petrificada”. (MARCUSE, 1977, p. 79).



gramática. Só Acontece se se dá numa contemporaneidade,<sup>86</sup> numa atualidade inatural, se dá voz a uma potência corporal, sendo universal, apresentando-se uma *alíngua*, sem língua, mas numa linguagem primordial, Real<sup>87</sup>..

### §39

Poder-se-ia pensar a dança, epistemologicamente, como o corpo metaforizado, ou o corpo transfigurado. Mas o corpo é muito e, ao mesmo tempo, muito pouco, para caracterizar a dança como Arte. Talvez não corpo, mas “metáfora do movimento”, dada a emoção e a expressividade, a manifestação de impulsos inconscientes, a produção de um raciocínio, ou mesmo a função da racionalidade estética presente na elaboração de uma coreografia – coreografia “*apriorística*”, ou seja, fruto de um planejamento gráfico de movimentos, ou mesmo uma coreografia, uma escritura que se dá no acontecimento, numa espontaneidade não reproduzível. Talvez nem metaforização, nem transfiguração do movimento (poética do andar, oposta ao andar-útil), mas matização do movimento. Dança, matiz do movimento, movimento sublimado, auratizado.

### §40

Dança é pulsação, pulsão de movimento, ritmo. “Rythm is something you either have or don’t have, but when you have it, you have it all over”, disse Elvis Presley. Ritmo, portanto, é estilo, conjunção de identidade e diferença, que é substância e gênese do Ser. Ritmo é constituir-se Sujeito: ter ou não ritmo, ser ou não ser sujeito. Portanto, o estilo não é uma caracterização, uma predicação, uma adjetivação, mas a própria nomeação (Desejo) que dá corpo, corporifica, materializa, é corpo e alma do Sujeito, é substantivo próprio. A dança é enigma: enunciação cujo enunciado não se sabe, porque advém de uma marca, de um lugar, o lugar daquele que desejou o Sujeito. Dança é ontogênese do

---

<sup>86</sup> “A dança é fraca (pouco potente) quando não é contemporânea de seu próprio gesto”. (TIBURI; ROCHA, 2012, p. 69).

<sup>87</sup> “O encontro com a verdade da arte acontece na linguagem e imagem distanciadoras, que tornam perceptível, visível e audível o que já não é ou ainda não é percebido, dito e ouvido na vida diária”. (MARCUSE, 1977, p. 78).

Ser-Arte e também experiência estética, porque abertura para a diferença: diferença é a arte do *falasser*, do Sujeito, daquele que fala, aquele do falo: falado, falante, fático.<sup>88</sup>

Nesse sentido, singular – sinfonia – *sinthoma* são um tríptico da univocidade do Ser, de uma simbólica da unidade, da diferença em estado puro, que identifica o sujeito, e não permite mimetização, nem representação. No início é a *visàge*, é o Olhar do Outro: é a alteridade que constitui o Sujeito. É por meio desta primeira imagem especular que o Sujeito acontece. Sem ela, ele permanece o amorfo, o nada, um como-todos, sem diferença, sem identidade. Sem ritmicidade, sem estilo. Por isso, o sujeito, segundo Lacan (2007), é de uma suposição, e está sempre entregue a uma ambiguidade: “O sujeito sempre é não somente duplo, mas dividido” (p. 30), porque inscrito numa idealização do Outro e numa idealização própria, constituintes e estruturadoras. O sujeito é de uma conjugação fundamental de três registros – Real, Simbólico e Imaginário – fundados por um estrutural *sinthoma*, que é de uma expressividade dessa subjetivação, diferente de sintoma, como manifestação comportamental, mas diferença do sujeito, Arte deste.

#### §41

Em que o artifício pode visar expressamente o que se apresenta de início como *sinthoma*? Em que a arte, o artesanato, pode desfazer, se assim posso dizer, o que se impõe do *sinthoma*? A saber, a verdade. (LACAN, 2007, p. 23).

É a partir desses questionamentos que Lacan deduzirá que a arte pretende (p. 38), de maneira divinatória, substancializar o *sinthoma* em sua consistência, em sua existência (simbolização) e em seu furo (falta). Encontrar um sentido é precisamente a função do *sinthoma*: implica saber qual é o nó (como se configura a enodulação, no Sujeito, entre seus registros), emendando este último graças a um artifício. Não se trata propriamente de uma artificialidade, de uma simulação, mas da simbolização, ação

---

<sup>88</sup> Lacan (2007, p. 16), ao dissertar sobre James Joyce: “Como ele tinha o pau um pouco mole, se assim posso dizer, foi sua arte que supriu sua firmeza fática. E é sempre assim. O falo é a conjunção do que chamei de ‘esse parasita’, ou seja, o pedacinho de pau em questão, com a função da fala. E é nisso que sua arte é o verdadeiro fiador de seu falo”.

fundamental para a entrada no Simbólico, na linguagem, na condição Humana. Sem este “artifício”, há uma concreticidade que não permite relação e, portanto, uma a-sociedade.

O *sinthoma* é o que possibilita uma escritura, uma Verdade. É diferença: “o *sinthoma* é, muito precisamente, o sexo ao qual não pertença”. (LACAN, 2007, p. 98). Não se trata, pois, de uma escrita, mas de um Escritura. A escrita,<sup>89</sup> “o que ele escreve é a consequência do que ele é” (p. 77). Mas a escritura é a ex-sistência *presente* e *com sentido*. “Quando se escreve, pode-se muito bem tocar o real, mas não o verdadeiro. [...] O real encontra-se nos emaranhados do verdadeiro. [...] Só é verdadeiro o que tem um sentido, o real não tem sentido algum”. (LACAN, 2007, p. 78-112).

É, nesses termos, que a dança é uma escritura,<sup>90</sup> um desvelamento de Verdade, porque inauguração do sentido, e, mais especificamente, *escritura de um sinthoma*, de uma singularidade, de uma subjetividade unívoca, diferença em estado puro, *instância da arte no e do Sujeito*.

#### §42

Da não-predicabilidade da dança, inscreve-se a sua excepcionalidade. Produtora de sentido e produtora de Presença, a dança é temporalização e espacialização, pensamento e corpo, materialidade e espiritualidade, semântica e impossível-designificação.

Dança é gênese do *Ser-Arte*, porque dela depreende-se, desvelam-se (*aletheia*) as artes da representação, as artes da simbolização e mesmo as artes da abstração: a dança é *Ideia*, e estabelece para o desvelamento, para a Verdade, para o acontecer-poético das artes em geral, uma conjugação entre música-Idéia (*ideia-Tempo*) e abstracionismo(na-pintura)-Idéia (*ideia-Espaço*). É neste Encontro que a Dança emerge como *Arte-unária*, Um que engendra e dá materialidade às artes.

---

<sup>89</sup> “A dança sempre é o ato próprio da alegria, não apenas a sua potência, como é a escrita”. (TIBURI; ROCHA, 2012, p. 30).

<sup>90</sup> “Minha letra é feita de dança”. (TIBURI; ROCHA, 2012, p. 131).

## [considerações finais]

Cada resposta somente conserva sua força como resposta,  
enquanto ela permanecer enraizada no questionar.

Martin Heidegger, *A origem da obra de arte*, §159

## Considerações finais: Est(Ética) do Encontro

Se *identiferença* é critério para definição da obra de arte, então *identiferenciar* (identificar diferenciando, diferenciar identificando) é Encontro entre artista, obra e espectador.

Talvez a dança não seja a arte do movimento, mas a arte da Palavra em movimento, do discurso em ação, discursação, dansação; um texto composto por vocábulos (signos, gestos), espaços e pontuações (pausas, paradas). Significantes em movimento, abertos a significações (interpretações, sentidos) inscritos pelo espectador: dança como arte de um espaço, um Lugar entre bailarino e plateia, dançante e dançado, dançandante e dançamparado.

Arte do encontro: encontro com o Eu, com o Outro, abertura para a alteridade-Outra e para a alteridade-mesma (aquela perdida ou presa no pensamento ou no andar-útil, o movimento cotidiano); encontro com o corpo – meu e do outro –; retorno à Palavra primeira. Porque a dança só É, ex-siste, em ação: dançar: uma ação, um ato, logo Ética – próprio do *ethos*, da morada interior, lugar do Desejo.

A dança é o oposto da imagem, ou melhor, da cultura-da-imagem, porque É, não representa, não ilusiona, mas presentifica. Só na Presença, Acontece.<sup>91</sup> Porque só a danseidade<sup>92</sup> é acontecimento-dança. Presentando, presentificando, apresentando, mostrando, desvelando: dançar é grau zero da subjetivação, plenitude de significação.<sup>93</sup> Dançar é Palavra em estado bruto, ainda não lapidada.

Dançar é encontrar, é desvelamento de uma Relação, *aletheia* contra a fuga (ilusão/mentira) do movimento cotidiano; e, só por isso, é originária, Verdade. A dança é

---

<sup>91</sup> “O artifício se integra no jogo de aproximação e ruptura que constituem a dança originária. [...] a Palavra não começa, a não ser com a passagem do artifício à ordem do significante[...] Outro, reconhecido como lugar da Palavra, impõem-se igualmente como testemunha da Verdade”. (LACAN, 1992, p. 290).

<sup>92</sup> “Pode haver dança sem que a danseidade ali compareça. Assim como pode haver danseidade em uma obra que não seja (reconhecida como) ‘de dança’, um Jackson Pollock, por exemplo”. (TIBURI; ROCHA, 2012, p.151).

<sup>93</sup> “O sentido é relativo às formas simbólicas não-discursivas que são as chamadas sínteses primordiais. [...] Aqui não há saber sobre o objeto, há um viver o objeto. [...] Nesse plano, não há apresentação, mas a presentificação de concepções emocionais, ou seja, a vivência”. (FONSECA, 1993, p. 55).

além-arte, aquém-arte, matriz do Ser artístico: encontro entre o Olhar do Mesmo e o Rosto do Outro, gênese do *falasser*, criação do laço fundamental entre o sujeito falante e a diferença, entre fala (*sinthoma*) e ação (não-todo). Ser da Arte, uma vez união de pensamento e movimento, ação e aparição, ética e estética.

Como busquei demonstrar ao longo deste trabalho, respondendo à questão-problema formulada, a dança é matriz do Ser da Arte, então gênese do Belo e, se o Belo é *claritas*, esplendor do Ser (Tomás de Aquino), dançando há um encontro também com o divino, e a dança nunca se afastou desse festejo às divindades, que a caracterizou na Antiguidade.

Dançar, talvez, seja apenas “djavanear”, “caetanear” e “ramilongar”, poesia-Palavra e poesia-movimento, Híbrido original. Ou, ainda, talvez seja cedo e não tenhamos compreendido nada.

*“Não compreendo como isso ocorre, mas sinto grande prazer por não compreender”.*

Teresa D’Ávila, *Meditação sobre os cantares*, I, 1

*“Eu só acreditaria em um deus se esse deus fosse bailarino”.*

F. Nietzsche

## Referências

ADORNO, Theodor **Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia alemã**. São Paulo: Abril Cultural, 2000a (Coleção Os pensadores).

\_\_\_\_\_. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. **Conceito de iluminismo**. São Paulo: Abril Cultural, 2000a. (Coleção Os pensadores).

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000b.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. **Leminski: o samurai-malandro**. Caxias do Sul: Educs, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.

\_\_\_\_\_. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. 8. ed. Campinas: Papyrus, 1990.

\_\_\_\_\_. **Carnaval/Canibal**. In: SILVA, Juremir Machado da; SCHULER, Fernando. **Metamorfoses da cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_. **Para uma crítica da economia política do signo**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Vida para consumo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. A ética – Fragmentos (filosofia da história e política). In: \_\_\_\_\_. **O anjo da História**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

\_\_\_\_\_. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. *In*: \_\_\_\_\_. **O anjo da História**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. *In*: **O anjo da História**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

BOUCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DALÍ, Salvador. **Libelo contra a arte moderna**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspetiva, 2011.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DUFOUR, Dany-Robert. **A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

DUFOURMANTELLE, Anne; DERRIDA, Jacques. **Da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

ECO, Umberto. Rápida utopia. *In*: **Reflexões para o futuro – Veja 25 anos**. São Paulo: Abril, 1993.

ENAUDEAU, Corinne. **La paradoja de la representación**. Buenos Aires: Paidós, 1999.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERREIRA, Nadiá *et al.* **Tóxicos & Manias: o mal-estar na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

\_\_\_\_\_. Introdução. *In*: **Tóxicos e manias: o mal-estar na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.



- FERRY, Luc. **A sabedoria dos mitos gregos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A escrita**: há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.
- FONSECA, Eliane. **A palavra in-sensata**: poesia e psicanálise. São Paulo: Escuta, 1993.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1994.
- \_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- \_\_\_\_\_. Prefácio (Folie et deraison). In: \_\_\_\_\_. **Problematização do sujeito**: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. **Edição standart das obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- GUMBRECHT, Hans. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- HARVEY, David. **O neoliberalismo**: história e implicações. São Paulo: Loyola, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os pensadores).
- \_\_\_\_\_. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HUISMAN, Denis. **A estética**. Lisboa: Edições 70, 1997.
- JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Unisinos, 1999.

- JURANVILLE, Alain. **Lacan e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Olhar sobre o passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- KEHL, Maria Rita. Televisão e violência do imaginário. *In*: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- \_\_\_\_\_. Você decide... e Freud explica. *In*: CHALHUB, Samira (org.). **Psicanálise e o contemporâneo**. São Paulo: Hacker, 1996.
- LACAN, Jacques. O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranóicas da experiência. *In*: \_\_\_\_\_. **Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- \_\_\_\_\_. **O Seminário. Livro 23: O sintoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. Seminário sobre 'A carta roubada'. *In*: \_\_\_\_\_. **Escritos**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. Subversão do sujeito e Dialética do desejo no inconsciente freudiano. *In*: \_\_\_\_\_. **Escritos**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- \_\_\_\_\_. Tempo lógico e a asserção da certeza antecipada: um novo sofisma. *In*: \_\_\_\_\_. **Escritos**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- LEVINAS, Emmanuel. **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Metamorfoses da cultura liberal: ética, mídia, empresa**. São Paulo: Sulina, 2004a.
- \_\_\_\_\_. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004b.
- MAFFESOLI, Michel. **A república dos bons sentimentos**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- \_\_\_\_\_. Intervenções I. *In*: SILVA, Juremir Machado da; SCHULER, Fernando. **Metamorfoses da cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes; Lisboa: Edições 70, 1977.

MENDONÇA, Antônio Sérgio de Lima. A insustentável leveza da cultura. *In*: \_\_\_\_\_. **O ensino de Lacan II**. Rio de Janeiro: CEL, Gryphus, 1994.

NIETZSCHE, Friederich. **O nascimento da tragédia no espírito da música** (1871). Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

NOBRE, Marcos. **A teoria crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

PACHECO, Olandina. **Sujeito e singularidade**: ensaio sobre a construção da diferença. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

PALACIOS, Suzana Amalia. Psicanálise e saúde. *In*: \_\_\_\_\_. **Tóxicos e manias**: o mal-estar na contemporaneidade. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

PAVIANI, Jayme. **A racionalidade estética**. Porto Alegre: Edipucrs, 1991.

\_\_\_\_\_. **Estética mínima**: notas sobre arte e literatura. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

PIVATTO, Pergentino. Ética da alteridade. *In*: OLIVEIRA, Manfredo (org.). **Correntes fundamentais da ética contemporânea**. Petrópolis: Vozes, 2000.

PORGE, Erik. **Jacques Lacan, um psicanalista**: percurso de um ensino. Brasília: UnB, 2006.

QUINET, Antônio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

REGNAULT, François. **Em torno do vazio**: a arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

REOLON DE OLIVEIRA, Guilherme. **No lugar do Outro**: ensaio sobre mídia e pós-modernidade. 2008. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade de Caxias do Sul, 2008a.

\_\_\_\_\_. Cortes na subjetividade: o pathos pós-moderno. **Conjectura** (Filosofia e Educação), Universidade de Caxias do Sul, v. 13, n. 2, p. 105-111, jul./dez. 2008b.

\_\_\_\_\_. **Prolegômenos à condição híbrida**: esboço de uma teoria crítica do sujeito pós-midiático. 2011. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

\_\_\_\_\_. **Brasilidade em tempos de dessimbolização**: um ensaio. 2014. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

REOLON, Vera Marta. **Mulheres para um homem... para O Homem, A Mulher**. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ética e Desejo – Derrida e Lacan**: a psicanálise em análise na pós-modernidade. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – PUC-RS, Porto Alegre, 2010.

RIVIERA, Tânia. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003a.

\_\_\_\_\_. O conceito de cultura revisitado. **Conexão: Comunicação e Cultura**, Universidade de Caxias do Sul, v. 2, n. 4, p. 177-184, 2003b.

SANTUÁRIO, Luiz Carlos. É possível clonar o humano? *In*: PAVIANI, Jayme; KUIAVA, Evaldo A. **Educação, ética e epistemologia**. Caxias do Sul: Educus, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **A idade da razão**. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949.

\_\_\_\_\_. **A Imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. **O existencialismo é um humanismo**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os pensadores).

SASPORTES, José. **Pensar a dança**: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 2006.

SCHULER, Fernando; SILVA, Juremir Machado da (org.). **Metamorfoses da cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SIMMEL, Georg. The metropolis and mental life. *In*: SENNETT, Richard (org.). **Classic essays on the culture of cities**. Appleton-Century-Crofts, 1969.

SODRÉ, Muniz. **A máquina de Narciso**: televisão, indivíduo e poder no Brasil. São Paulo: Cortez, 1994.

\_\_\_\_\_. **Televisão e psicanálise**. São Paulo: Ática, 2000.

STEIN, Ernildo. Nota do tradutor. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2006.

TIBURI, Márcia; ROCHA, Thereza. **Diálogo / Dança**. São Paulo: Senac SP, 2012.

VASSE, Denis. **Leitura psicanalítica de Teresa D'Ávila**. São Paulo: Loyola, 1994.

ZIZEK, Slavoj. A fuga para o real. **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais, p. 8-12, 8 abr. 2008.

\_\_\_\_\_. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2003.

# Outros ensaios de estética

---

## Psicanálise e cinema

### 1. A música, a água e o Outro: ensaio sobre a psicose em “Shine”

Longe de ser a loucura o fato contingente das fragilidades de um organismo, ela é a virtualidade permanente de uma falta aberta na sua essência. Longe de ser para liberdade “um insulto”, ela é sua mais fiel companheira, ele segue seu movimento como uma sombra. E o ser do homem não pode ser compreendido sem sua loucura, assim como não seria o ser do homem se não trouxesse em si a loucura como limite de sua liberdade.

Jacques Lacan

A psicose, para a psicanálise, é uma falha no que concerne à realização do “amor”, amor de estrutura, que incute desejo e, portanto, diferencial, constituição de sujeito. Na psicose, o que se observa é uma relação simbiótica entre o sujeito e o Outro, função materna, campo da linguagem e inscrição de significantes. O sujeito se introjeta ao Outro, para não deixar que se abra um espaço por sua falta.

O sujeito, ao permanecer com o Outro, não subjetiva, não se estrutura enquanto ser singular, único, diferencial, uma vez que não tem desejo, não lhe é permitido desejar, já que este Outro não o amou, não o desejou. E mais: a lei não é inscrita, e o sujeito não consegue se internalizar, pois o Outro não incluiu na relação o terceiro, o Lugar de Desejo da Mãe. Isso, pois, é a forclusão, o mecanismo do psicótico. Mecanismo através do qual se produz a rejeição, provocada pelo Outro, de um significante fundamental (o Nome-do-Pai) para fora do universo do sujeito. Quando essa rejeição se produz, o significante é foracluído. Não é integrado no inconsciente, como no recalque, e retorna sob forma alucinatória no real do sujeito.

Na psicose, o sujeito está ligado, habita o Outro e introjeta uma estrutura semelhante à linguagem. Mas esse lugar tem um suporte: o Nome-do-Pai. É exatamente este significante que tem como função representar o Outro, sob a forma da lei, que falta. Justamente por isso Lacan fala que o que caracteriza a estrutura psicótica é a forclusão do Nome-do-Pai.

Por conseqüência, os delírios e as alucinações tornam-se realidade, mundo vivido. As buscas por uma exterioridade são representações, sintomas desse sujeito que não se volta e não constitui para o dentro-de-si, mas que não inclui, ou seja, “foraclusi” toda e qualquer possibilidade de simbólico. O que se percebe, no psicótico, é uma triplicação de real, simbólico e imaginário, ou melhor, uma sobreposição de registros que se confundem. Na psicose, não há simbólico, não há linguagem, não há representação linguística, tudo está contido nos registros Real e Imaginário.

“O que não veio à luz do simbólico, aparece no real”, afirmava Lacan. O psicótico quer o gozo absoluto. Para ele, o desejo é violência (é assim que ele interpreta, mas não violência enquanto ato, ação propriamente dita). Nele, o Real, o Simbólico e o Imaginário se confundem. Ele produz um outro “real” – a alucinação – e um outro “imaginário” – o delírio – para acreditar-se sem falha. Os objetos do delírio não passam das faces objetais dele. O psicótico funciona como falo do Outro.

O psicótico fica no nível do Outro, duplo de Outro não castrado, relação SA. Há pai severo, que impede qualquer possibilidade desejante. No lugar do desejo, há hostilidade. Assim, no psicótico não há inconsciente, não há recalque, não há metáfora, tudo é transformado em alucinação ou delírio, pois não há marcas, principalmente a amorosa, a constituidora de desejo. Ele não simboliza, pois não foi marcado pela falta, não houve separação. Ele personifica o Outro, ele se transforma em Outro. Desta forma, ele ignora a diferença, ele tem o saber absoluto, o saber da certeza.

O filme “Shine”, dirigido por Scott Hicks e estrelado por Geoffrey Rush, nos apresenta a história de David Helfgott, pianista e filho de Peter Helfgott, pai neurótico obsessivo, tirano, severo e “sugador”. Peter é o Outro de David. Em “Shine”, percebe-se, claramente, o mecanismo da estruturação do sujeito psicótico. É Peter quem representa o campo da linguagem e das significações a David. Por ser um Outro que não incute Lugar

de Desejo da Mãe e, posteriormente, inscrição do Nome-do-Pai, Peter “foraclusi” este significante primordial na estruturação de David.

A história real apresentada em “Shine”, na qual o Concerto n. 3 de Rachmaninoff poderia ser interpretado como objeto *a* da relação SA entre David e Peter, escancara uma psicose desencadeada quando da apresentação do concerto em questão. É no momento da interpretação do concerto que David é acometido pelo surto psicótico que, posteriormente, lhe desintegra a personalidade. Outros momentos do filme deixam clara essa relação “psicotizante” entre David e Peter quando este queima a carta de admissão de David, símbolo de libertação e possível saída do discurso do Outro.

“Ninguém vai amá-lo como eu” e “Animal asqueroso: defecar na banheira, que nojento” são expressões que evidenciam uma sucção de vida por parte de Peter. É esta sucção, prisão, colagem, demonstrada por uma intensa demonstração dicotômica entre amor e ódio, que estrutura e inscreverá David no campo psicótico. Uma relação em que só há Outro e não há função paterna determina o destino do pianista. Cabe ressaltar o desejo de Peter em formar David, a partir de uma constituição não tida por ele de seu pai: “Meu pai nunca permitiu a música. Você é um menino de sorte.” Ora, seria a música o desejo de David, ou de Peter?

A música e a água têm também um caráter constituinte em David. Ao mesmo tempo em que a música representa um alicerce, ainda que imposto pelo Outro como desejo (?) – aqui cabe bem a célebre expressão de Lacan, “o desejo é o desejo do Outro” –, esta prende David na infância e não permite um seguir, um não não-ceder de seu desejo – cabe ressaltar a frase de David, “papai escolheu a música”. A água, por sua vez, simboliza um retorno ao útero, retorno ao acolhido, confortável e seguro, que, para David, seria a saída do Outro, uma vez que é sua mãe a acolhedora – ainda que a distância –, quando da rejeição de David por parte de Peter.

David, à semelhança de outros artistas, tais como Vincent Van Gogh, Salvador Dalí, Franz Kafka, Fiódor Dostoievski, faz de sua arte “a expressão do inexpressível”, como mencionado por uma das personagens. A arte, para estes, funcionaria como uma “válvula de escape”, sintoma, já que são manifestações, expressadas no delírio, com suas características de desvario bem construído e sistematizado, mostrando a mescla de



registros em funcionamento na psicose. Em “Shine”, especificamente em David, presencia-se o que de singular há na psicose: o eu não constituído como imagem unificada do corpo próprio e o Outro reduzido ao outro como semelhante. “No ponto em que, veremos como, o Nome-do-Pai é invocado, pode então responder no Outro um puro e simples buraco, o qual, pela carência do efeito metafórico, provoca um buraco correspondente no lugar da significação fálica”. (LACAN *apud* Waelhens, 1990, p. 95).

A arte, enquanto sintoma, é linguagem em David. A arte é a única linguagem do psicótico, uma vez que este tem imaginário e real sobrepostos ao simbólico, ao registro da linguagem. É a arte o delírio e (por que não?) a alucinação de David, uma vez que ele não tem simbólico:

[...] uma dupla transcendência da fala: transcendência da fala perante ela mesma e transcendência da fala perante o mundo. [...] no psicótico essas duas funções de transcendência deixam de funcionar ou passam a funcionar apenas no vazio e sem o controle de uma sobre a outra. Ora, ambas são necessárias para que se assegure “a emergência do mundo simbólico no mundo da realidade. (WAELEHENS, 1990, p. 180).

“Nunca cresci, eu diminuí, eu sou um inútil”, diz David em um momento, após o surto desencadeante da psicose. Essa expressão evidencia um “ficar à mercê”, como sombra do Outro, em que pensamento, conduta e afetividade são determinados por este Outro que permanece colado, unido ao sujeito. Rabinovitch expressa, poeticamente, como as funções mentais se situam no psicótico, a partir da foraclusão:

A foraclusão é o nome da fratura que os encerrou fora de toda inscrição, fora das pegadas na rota dos nossos sonhos, do céu dos nossos pensamentos, da casa da nossa dor ou da nossa alegria [...] A foraclusão não atingiu apenas os significantes fundadores do inconsciente, ela jogou fora a sua chave para sempre; expulsou-os para longe, muito longe dos presos nesse estranho exterior [...] O exílio fratura a memória; as fotografias da família desapareceram, os objetos do lar foram dispersados, não há mais marcas. Mais radical ainda que a supressão das marcas, a ausência de palavras para dizer a supressão das marcas, a ausência de palavras para dizer a supressão abole uma não-marca. (RABINOVITCH, 2001, p. 8).

Pensamento, conduta e afetividade, assim como o próprio viver do sujeito, sua posição e papel enquanto ser-no-mundo, estão em desarmonia, porque é o significante do

Nome-do-Pai, foracluído em David, que organiza o mundo para o sujeito, que confere sua realidade ao mundo da percepção. É o significante Nome-do-Pai, faltante em David, que entrelaça os três registros – Real, Simbólico e Imaginário – e que dá sustentação, estruturação ao sujeito. A estrutura psicótica de David expressa essa falta, esse descentramento, esse estado fora-de-si, manifestação em delírio e/ou alucinação, representadas no personagem pela “busca” incessante da perfeição musical, o Concerto nº 3 de Rachmaninoff, determinada por Peter, enquanto gozo absoluto, gozo do Outro, JA. A psicose, portanto, nada mais é que uma psico-ose, uma psiquê-ose: uma infecção, uma inflamação, uma alteração patológica do psiquismo, da alma.

### Referências

JORGE, Marco Antonio Coutinho; FERREIRA, Nadiá Paulo. **Lacan**: o grande freudiano. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

JURANVILLE, Alain. **Lacan e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

LACAN, Jacques. **O Seminário 3**: as psicoses. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

RABINOVITCH, Solal. **A forclusão**: presos do lado de fora. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

WAELEHNS, Alphonse De. **A psicose**: ensaio de interpretação analítica e existencial. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

## Filosofia e moda

### 2. Ontologia da roupa - o indivíduo entre o artifício e a realidade

O que é uma roupa? Pergunta inocente, afinal vestimo-nos ou desnudamo-nos tão facilmente com um simples ato de colocar ou retirar uma ou mais peças de roupas. Segunda pele, sobre a pele; máscara, fantasia; cobrir-se ou descobrir-se. Uma folha a cobrir a genitália, um casaco sem o qual não se pode frequentar determinado estabelecimento. A roupa poderia ser definida como “tecidos recortados e costurados”. Mas, como tal, se reduz à coisa. De acordo com a funcionalidade, talvez, poder-se-ia dizer que a roupa é um utensílio que serve para vestir. O vestir, entretanto, só acontece como ação, se há uma roupa e, assim, há uma circularidade na conceituação.

Tecidos recortados e costurados, em si, não constituem uma roupa, pois outros utensílios são assim produzidos: toalhas de mesa e lençóis, por exemplo. Em um manequim, a roupa já é roupa? Em um desfile conceitual, a roupa já existe como acontecimento? Perguntar o que é a roupa é pensar a sua essência, ou, em outras palavras, seu originário ou, ainda, seu ser. Costuro tecidos, quaisquer tecidos, e o resultado é uma roupa? Costuro quaisquer tecidos, a partir de moldes pré-estabelecidos de camisa, por exemplo: eis uma camisa? E se houver uma escolha deliberada do tecido a ser utilizado? Uma camisa sem mangas e sem gola ainda é uma camisa? Essa suposta camisa, criada e exposta ao público, por meio de um desfile, ou em uma vitrine, já é roupa?

Yohji Yamamoto definiu a roupa feminina com uma pergunta: “Posso ajudar?” E a roupa masculina com um convite: “Vem, vamos embora”. Essas “definições”, na forma de frases, contribuem para uma ontologia da roupa, à medida que expandem a compreensão do ser da coisa. *Ajudar* e *ir*, verbos inscritos nas orações de Yamamoto, são ações: o criador-estilista-costureiro está na roupa que oferece ao cliente: ele está ora numa condição subserviente, ora numa relação de companheirismo. Yamamoto está não só no desenho e no desenvolvimento produtivo daquilo que cria, mas na relação que estabelece

com aquele que o compra. Yamamoto é na roupa, como etiqueta, como assinatura e como estilo de criação (a prisão da qual tem a chave). Vestir a roupa de Yamamoto é vestir Yamamoto, o próprio, é quase sê-lo. Identificando-me com ele, integro-o à minha identidade.

Marx, o pensador do capitalismo, crítico do fetichismo da mercadoria, considera a roupa uma abstração. Abstração de um trabalho, de uma mão de obra valorada, porém alienada. E se enreda no roteiro que ignora, atestando que é, ou melhor, está capitalista (e não só porque também “escraviza” uma serviçal). Ele só consegue ser Marx – o sujeito que pesquisa, que escreve, que frequenta o Museu Britânico e que se torna mundialmente conhecido com a publicação de *O Capital* – se portador de um casaco. Esse casaco, no entanto, é modo de subsistência, quando objeto penhorável. Sem a penhora, Marx não pode pagar seu aluguel e sequer alimentar a si e a sua família. O casaco, em si, tem tanto valor, ou mais, que o trabalho do operário que o produz. Porém não só: Marx é aniquilado como pensador sem a pesquisa que, por sua vez, só é possível se Marx porta seu casaco. Marx, nesse sentido, está em seu casaco. Marx é o casaco: nele estão contidos seu passado e seu futuro.

Retornamos à pergunta inicial: O que é uma roupa? Depreendemos que uma roupa só o é a partir de seu uso. O ser da roupa é apreendido em sua realidade mesma, a partir da conjugação de seus registros: real (de que é feito), simbólico (significados que lhe são atribuídos) e imaginário (forma e conteúdo transformados no tempo-espço). Só no corpo, e em movimento, a roupa é: o uso e a conferência de identidade e de diferença é o que lhe conferem seu estatuto de verdade.

## Arte, literatura e psicanálise

### 3 Deus é imanente e conhecido pela razão e pelo corpo

Primeiramente o homem inventou o mundo, deu nome aos deuses, inquietou-se com os astros, com os anjos e com a divindade. O Renascimento marcou o parto de uma outra cultura, que colocou o homem e suas inquietações – e não mais Deus – de volta ao centro do mundo (embora mesmo entre os gregos, não o homem, mas a *polis* é que estivera na centralidade de seus pensamentos). Pouco depois, o século XVII marca a vitória da razão e da ciência sobre a religião – movimento batizado de Iluminismo, que dará início à Filosofia Moderna (com Descartes, Espinosa, Locke e Kant) e com o barroco nas artes.

Françoise Dosse (2007), a partir da obra *Les mots et les choses*, de Foucault, publicada no ápice do estruturalismo francês, em 1966 – mesmo ano de *Écrits*, de Jacques Lacan –, destaca que a primeira configuração do saber estudado pelo filósofo é a *episteme* que compreende a Renascença até o século XVI, fundamentada no mesmo, na repetição e na representação do representado, e na qual a semelhança desempenha o papel fundador do saber na cultura ocidental.

Esta *episteme* vai balançar no século 16 a partir de uma ruptura que afetará o velho parentesco entre as palavras e as coisas, lugar a partir do qual o homem vai poder nascer para si mesmo, tornar-se objeto singular do saber. Essa mutação é simbolizada pela busca de Dom Quixote, que tenta ler o mundo para demonstrar a veracidade dos livros. Ele esbarra na não-concordância dos signos e do real, no perfeito desacordo em que sua utopia vai se consumir. (DOSSE, 2007, p. 434-435).

O homem se descobre. Em busca de si (não ainda de sua subjetividade individual, o que só acontecerá com Freud, mas de uma singularidade que o caracterizaria como universal de homem, como espécie), ele se debruça sobre a diferença (em relação aos outros animais), para constituir uma identidade humana. A obra de Shakespeare, nesse sentido, é emblemática, porque traz à tona uma universalidade de sentimentos (amor, inveja, ânsia pelo poder, angústia), ainda que Bloom (2005, p. 116) destaque: “Não temos como saber em que acreditam Dom Quixote e Hamlet, pois tais personagens não

compartilham das nossas limitações”. Lacan (1989), em sentido oposto, afirmara que a tragédia de Hamlet se distingue por ser a “tragédia do desejo”.

A peça de Hamlet é uma espécie de aparelho, de rede, de armadilha para pássaros na qual se articula o desejo do homem, precisamente nas coordenadas que Freud descobriu, Édipo e castração [...] A estrutura fundamental da eterna Saga que reencontramos desde a origem dos séculos é modificada por Shakespeare de modo a fazer emergir o desejo; o homem não é simplesmente possuído por ele, tem que encontrá-lo, encontrá-lo à sua custa no maior dos sofrimentos. (LACAN, 1989, p. 31).

O homem e seu desejo, logo o homem e ele mesmo, começam a se encontrar nesta passagem entre os séculos XVI e XVII, período em que emergem escritos de místicos, tais como João da Cruz e Teresa D’Ávila, que relatam a materialização da espiritualidade, ou melhor, uma corporificação, significada no êxtase. Segundo Quinet (2012), o que os místicos descrevem como êxtase, Lacan identifica-o com um gozo não-fálico, “enigmático”, “louco” e não-sexual propriamente dito.

Eis o gozo Outro. Trata-se de um gozo fora do significante, para o qual não há palavras, nem é possível dele ser efetuada uma doutrina, como notava o abade Rousselat, que considerava o que descreviam os místicos mais como uma efusão lírica do que uma sistematização lógica. (QUINET, 2012, p. 64).

Teresa D’Ávila é notável nesse sentido. Para ela, “falar é impossível, pois a alma não atina a formar palavras e, se atinasse, não teria poder para pronunciá-las”. Em Teresa D’Ávila, há uma corporificação do divino. Ele deixa de ser transcendente, imanentizando-se. Não há mediações para se chegar a Deus, ele está acessível, é corpóreo e material. Teresa nos dirige a palavra, a partir de um encontro cujo lugar é a carne e cujos efeitos são, na oração, a quietude e o êxtase, isto é, re-pouso e saída de si. Esses efeitos são, para a doutora da Igreja, os mesmos de todo encontro amoroso no qual a “re-posição” de si no outro, fora de toda confusão e de toda sedução, é sentida como o próprio dom da vida.

Teresa vai contestar a mediação do saber até mesmo pelos livros. Segundo Dosse (1994), o capítulo XXII, do *Livro da vida*, é, sobre esse ponto central da teologia de Teresa, capital. É através da própria humanidade que o homem se encontra com Deus: “A história de Jesus confirma que o dom de Deus passa pela vida do corpo e não pela idéia

que o homem teria de Deus [...] Retirar esse apoio da encarnação significa deixar a fé cristã gravitar entre as mitologias”. (p. 22-23).

Colocar Deus como transcendente, fora do corpo, é assimilá-lo como ideia de si, mera projeção e, assim, negação de toda alteridade. Para Dosse (1994), a negação da alteridade separa-nos da realidade. A confusão do Outro com a ideia ou a imagem de mim mesmo é cega, faz enganar-se e leva à idolatria.

O homem não é a idéia que tem de si próprio. E Deus também não é a representação que o homem faz dele. Na exaltação projetiva do que pensamos, não atingimos a verdade que procuramos. Só a apreendemos em relação aos efeitos de vida, repouso e alegria manifestados no corpo, quando é denunciado o orgulho de um pensamento que deseje possuir a verdade antes mesmo que ela se manifeste. (DOSSE, 1994, p. 20).

É por isso que a obra *O êxtase de Santa Teresa* (1645-52),<sup>94</sup> de Gian Lorenzo Bernini, alguns anos mais velho que Rembrandt, Velásquez e van Dick, é tão emblemática. Teresa fecha os olhos, no êxtase, porque não se trata nem de ver, nem de compreender. Diz ela, em *Meditação sobre os cantares*: “Não compreendo como isso ocorre, mas sinto grande prazer por não compreender” (MC, I, 1). Para Teresa, não compreender convida a esperar o que é procurado no dentro do desejo, o que ainda não está ausente e já está ali. (DOSSE, 1994, p. 39). Deus anima seu corpo, é a vida do seu corpo; ele habita nela como habita ela nele. A humanidade de Deus está no meio dos homens, neles, mas velada. (MC, VI, 7).

O êxtase de Teresa, esculpido por Bernini, é descrito pela mística:

*Vi em sua mão uma grande lança dourada... ele parecia enterrá-la em meu coração às vezes e perfurar minhas entranhas; quando a retirava, parecia... deixar-me em brasa, repleta do grande amor de Deus.*

Em *Quando a arte é genial*, Pankhurst e Hawksley (2015, p. 95) afirmam que as feições de Santa Teresa exprimem, ao mesmo tempo, um último suspiro antes da morte e a respiração arfante durante o orgasmo, tendo em vista que a expressão facial remete à ideia metafísica de que o orgasmo é um “breve morrer”. Na escultura, repleta de

---

<sup>94</sup> “O êxtase de Santa Teresa” (1645-52), mármore, 350cm de altura, Santa Maria della Vittoria, Roma, Itália.

movimento, segundo os autores, “raios dourados parecem conduzir Teresa até o céu, e a postura arqueada de seu corpo mostra que ela está ao mesmo tempo entregando sua alma e divinamente feliz pelo encontro com Jesus”.

Gombrich (2012) faz semelhante análise deste arrebatamento de Teresa em êxtase, relacionando a obra com o seu entorno:

Vemos Santa Teresa sendo arrebatada para o céu numa nuvem, em direção a caudais de luz que jorram do alto na forma de raios dourados. Vemos o anjo que se aproxima docemente dela, e a santa desfalecida em êxtase. O grupo está disposto de modo que parece pairar sem apoio algum na suntuosa moldura oferecida pelo altar, e receber luz de uma janela invisível, no alto. (GOMBRICH, 2012, p. 438).

Se concordarmos com Bloom (2005), que os seres ficcionais surgidos nos últimos quatro séculos ou são cervantescos ou shakespearianos, ou, mais frequentemente, uma mescla de ambos, dado que representam exatamente o homem em sua descoberta de si, imediatamente nos reportamos ao que Lacan destacou nos colocar na via da “existência”: o gozo<sup>95</sup> experimentado pelos místicos, a partir de um inconsciente obscuro, de um Real impossível de ser conhecido, só acessível por suas manifestações no Simbólico.

## Referências

BLOOM, Harold. **Onde encontrar a sabedoria?** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

DOSSE, Françoise. **História do estruturalismo: o campo do signo.** Bauru: Edusc, 2007. v. 1.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses.** Paris: Gallimard, 1966.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte.** 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

LACAN, Jacques. **O Seminário: livro 20: mais, ainda.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. Hamlet. In: **Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce.** Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

---

<sup>95</sup> “Basta que vocês vão olhar em Roma a estátua de Bernini para compreenderem logo que ela está gozando, não há dúvida. E do que é que ela goza? É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele. [...] Esse gozo que se experimenta e do qual não se sabe nada, não é ele o que nos coloca na via da ex-sistência?” (LACAN, 1985, p.103).



PANKHURST, Andy; HAWKSLEY, Lucinda. **Quando a arte é genial**. São Paulo: Gustavo Geli, 2015.

QUINET, Antônio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VASSE, Denis. **Leitura psicanalítica de Teresa D'Ávila**. São Paulo: Loyola, 1994.



EDUCS