

ARTIGOS

ARTE, ARQUITETURA E LIBERDADE

Flávio R. Kothe

Flávio R. Kothe é professor titular de estética na Universidade de Brasília, autor de mais de 40 livros e de 450 trabalhos publicados.

Resumo

As categorias lógicas foram reduzidas basicamente a uma, a quantidade, pretendendo-se com ela definir a qualidade. São examinados aqui os conceitos de Aristóteles e se discutem algumas proposições de Kant e Heidegger sobre arte.

Palavras-chaves: quantidade, qualidade, arte, arquitetura, correção, verdade.

Abstract

The logical categories have been reduced basically to one, the quantity, pretending to define with it the quality. The concepts of Aristoteles on quality are here examined and some propositions of Kant and Heidegger on art are discussed.

Keywords: quantity, quality, art, architecture, correction, truth.

1. PREDILEÇÃO PELO NÚMERO

Estamos acostumados, na escola e no cotidiano, a sermos dominados por números. Entre tirar 9 e 3 como nota está a diferença entre prestar ou não prestar, ser bom ou não valer nada. Diretores de faculdade lutam para que sua instituição passe do nível 3 para 4, coordenadores de pós-graduação preenchem com cuidado formulários para irem do nível 4 ao 5, professores precisam de 3 publicações em média por ano para serem orientadores de mestrado e assim por diante. O aluno precisa ter 75% de frequência, tirar 7 no projeto na seleção de pós e 5 na média geral. Os estatísticos buscam nuançar os números, de maneira que uma questão mais difícil valha mais que uma fácil ou que da massa de dados se extraia uma significação pertinente.

Entre nós atualmente, o número tem substituído a qualidade, não se tem mais noção dos diferentes sentidos da qualidade propostos por Aristóteles, tudo vira número. O valor de uma pessoa parece dado pelo montante de salário que recebe; o de uma pintura, pelo preço que alcança nos leilões; o de uma obra literária, se ela consegue ou não se tornar um *best-seller*. Estamos muito marcados pela noção de qualidade oriunda de Kant, de que a coisa ser bela seria decorrente da sensação que desperta em quem a percebe.

Hegel, ao discutir a relação entre quantidade e qualidade, tomou como exemplo a água: a diferença de um grau para cima, em 99 graus, faz com que ela passe do estado líquido a vapor; um grau abaixo de 1, faz com que ela congele. O “estado” da água faz parte da sua qualidade. Não é apenas uma impressão subjetiva, mas o modo como ele se encontra objetivamente. Para Aristóteles, a qualidade é a organização de uma coisa, no modo como ela se diferencia, portanto, sua estrutura geral; é também o modo como ela se apresenta, por exemplo velha ou desgastada; pode ser também a impressão que ela causa na pessoa que a percebe. Qualidade é, assim, o modo de ser do objeto, como ele se diferencia dos demais, qual é a sua identidade, e não apenas a impressão que desperta, de agrado ou desagradado.

Quando Hegel insiste na grande diferença de qualidade que uma pequena diferença de número pode constituir, ele já estava questionando a tendência moderna de reduzir o qualitativo ao quantitativo. Ele mostra que iguais quantias não são iguais. Dependem do que está próximo a elas, do sentido que assumem no todo da significação. Uma grande obra de arte decorre de muitos pequenos acertos no todo e em cada detalhe. Seu caráter único, aquilo que a faz ter uma qualidade especial e sugerir algo que somente ela consegue,

é construído com muitos detalhes a partir de uma intuição geral, que somente sabe o que ela é à medida que ela vai sendo construída. A obra se obra no autor e faz com que ele seja autor. Não é tanto ele que faz a obra, mas a obra é que o faz, pois ela se perfaz através dele. Ele é o caminho para ela aparecer.

Nos relatórios acadêmicos nacionais, um livro vale determinado número de pontos, quer ele seja *A república* de Platão, a *Teoria da relatividade* de Einstein ou um dos milhares de textos que não fazem maior diferença se forem publicados ou não. Aí, $1 = 1$, não importa a qualidade do texto. Se o professor não tiver um mínimo de textos publicados que lhe garanta um mínimo de média 3, ele não poderá orientar nem mestrado. Ora, com um único texto ele poderia provar que tem condições de fazer uma diferença positiva em um programa, mas isso não conta. Heidegger escrevia ao menos dois livros por ano, mas durante anos e anos não publicou nenhum: nessas condições, ele teria de ser eliminado. Como Descartes, Pascal ou Kant não tinham doutorado em filosofia pura, não poderiam aqui lecionar nos cursos de filosofia. O que pretende ser muito objetivo e “científico” na avaliação, é um sistema, reduzido ao numérico, incapaz de captar o perfil que ele diz revelar. Universidades de excelência convidam professores conforme a qualidade de um ou mais livros que tenham publicado, não conforme o número deles.

De onde vem essa predileção pelo número? Vem de Descartes, que achava que a verdade estaria em “ideias claras e distintas”, cujo melhor modelo seria a matemática. A matemática não é apenas aritmética. Ela consegue ser muito complexa, pouca clara para quem não consegue distinguir seus cálculos. Subjacente a este modelo aritmético existe, então, outro modelo: o catecismo. Ele é a redução da teologia a perguntas e respostas claras e distintas. As perguntas não existem nele para questionar qualquer coisa e sim apenas para propiciar a resposta.

Um grande leitor dele, Pascal, um gênio matemático, foi o discípulo que teve a gentileza de dar continuidade ao seu pensamento, sob a aparência de lhe enfiar um punhal nas costas. Nos seus *Pensamentos* há ponderações como de zero a infinito se tem 1 distância, ou seja, $\infty = 1$, o que é uma contradição. Ou então, caso se procure convencer alguém a atravessar um travessão estreito sobre um abismo colocando pé ante pé, assim que ele sentir o vazio sob si o seu corpo vai começar a tremer e a suar frio, não adiantando ele querer se convencer com a noção clara e distinta de que tem condições lógicas de atravessar. Há vetores imponderáveis. O homem é um entre, talvez um zero entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, um caniço que se dobra,

mas pensante, um quase nada diante dos espaços siderais, mas com a grandeza de reconhecer ser praticamente nada.

Se $2 + 2 = 4$, seria o mesmo que dizer que dois ninhos com dois ovos cada seriam iguais a um ninho só com quatro ovos. E não são. Se $1 = 1$, o primeiro 1 só se define como 1 e como igualdade a partir do segundo 1, ou seja, o primeiro vem depois do primeiro e, portanto, o segundo como 1 antes do primeiro. Se afirmo $3 - 2 = 1$, digo que há 1 entre 2 e 3, mas quantos números posso ter entre 2 e 3? Uma infinidade, ou seja, $1 = \infty$. Assim também, se há uma infinidade de pontos numa distância de 10 cms, há também uma infinidade em 100 cms, de maneira que $10 = 100$, o que é contraditório. Se a flecha está parada em cada ponto dos infinitos pontos que ela percorre, não haveria perigo para o alvo, como Zenão já havia observado. A matemática se baseia em juízos analíticos, mas suas regras formais acabam levando a contradições, o que não deveria ocorrer se fossem parâmetros absolutos do que é correto.

Pascal inventou a roleta e foi um dos inventores da máquina de calcular. Perdeu-se a noção das implicações teológicas e metafísicas disso na época. Se tudo pode ser calculado porque o fundamento de tudo é quantitativo, se o cálculo pode ser feito por máquinas significa que o resultado vai ser sempre o mesmo. Então não há liberdade: o comportamento sempre vai ser determinado por variáveis, pode-se ter a ilusão da liberdade por se desconhecer fatores que participam da resultante. Quando se conhecem todos os fatores, não há opção fora do previsível.

Quem conhece todos os fatores e faz todos os cálculos possíveis, do que acontece e do que poderia ter acontecido, seria Deus. O resultado, provindo de uma inteligência infinita, seria sempre diferente do que o homem, com suas limitações, poderia pensar e prever. Na França do século XVII, quando ainda se acreditava que o homem era uma criatura de Deus e tinha uma alma a ser salva ou condenada pela eternidade, havia a necessidade de apostar na salvação.

A “aposta de Pascal”, partindo da hipótese de que haveria 50% de chance de haver vida após a morte e 50% de não haver, serve para forçar a crer que haveria, pois daí, havendo, se teria boa chance de o defunto se dar bem, nada se perdendo se nada houvesse, tem por pressuposto de que somente haveria um único deus verdadeiro: o cristão, católico, do apostador. Como há milhares de deuses nas diversas culturas, não há mais 50% de chance de se dar bem, pois basta aparecer outro deus ao que morreu para o cristão se ferrar. A aposta de Pascal é uma falácia, pois exige que se admitam os pressupostos de sua crença. Ele era

um monge. Para Nietzsche, ao sacrificar toda a sua vida em função de um nada, o crente desperdiça a única coisa que ele efetivamente tem: a sua vida.

Como a sabedoria do Deus cristão, sendo infinita, é necessariamente diferente da humana, os resultados de suas decisões teriam de ser também diferentes do previsto pelo homem. Não haveria, portanto, nenhuma certeza de que o sujeito iria para o céu ou para o inferno, nenhuma autoridade terrestre poderia se contrapor à vontade celeste. O papa Ele ser salvo ou não depende da graça divina, o que é uma desgraça para o agir do homem na Terra.

Se todas as coisas assumem configurações geométricas e se a matemática resolve essas figuras, a matemática seria o princípio administrativo do universo. Os movimentos dos corpos celestiais se tornariam todos previsíveis, não haveria surpresas. A máquina de calcular, sendo mecânica, chega sempre aos mesmos resultados para as mesmas contas. Não há acaso nem liberdade nisso. Haveria, portanto, destino e não livre arbítrio. O único que restaria, então, seria virar monte e rezar dia e noite, até morrer o quanto antes: foi o que fez Pascal, com toda a sua inteligência e estilística. O problema é que as formas geométricas são uma simplificação abstrata do modo efetivo de existência dos corpos e os espaços siderais não são formados apenas por matéria.

Outra questão aí subjacente precisou de mais um século e meio para aflorar em outro meio. A tese básica de Schelling, sobre a liberdade como essência do homem, iria sugerir que, diante de um Deus infinito no espaço e no tempo, no saber e no poder, não poderia haver liberdade para o homem. Tudo o que ele pensasse ou fizesse dependeria de um endosso divino. Como o século XVIII, com pensadores como os enciclopedistas franceses e Kant na Prússia, havia ponderado ser a liberdade o que definiria o homem, o preço implícito nessa tese está na morte de Deus. Ele morre pelo raciocínio lógico, de uma lógica que escapou aos silogismos da escolástica.

Subjacente à postulação iluminista de que o ser humano é livre por natureza está o que Nietzsche rotulou de “a morte de Deus”. Para postular a liberdade como essência do homem, é preciso não ter um deus onisciente e onipotente, pois, se houvesse, tudo o que o homem só seria possível com seu conhecimento e sua permissão. Essa tese da liberdade intrínseca é diferente da noção escolástica de “livre arbítrio”, pois nesta se atribui ao homem a possibilidade de provar ao longo da vida que merece ir para o céu ou para os quintos do inferno, mas sob o pressuposto de que ele tem estas duas opções e apenas elas, sendo a Igreja a porta da salvação.

Aristóteles se contrapôs aos pitagóricos, que achavam que os números eram a origem de tudo: eles seriam “ideias”, protótipos das coisas reais. Ora, dizia o Mestre, os números são sempre a contagem e a abstração de coisas, portanto há um número determinado de entes, os números são derivados dos entes, não são a origem deles. É preciso não cair na inversão, não perder a noção deles.

Segundo Heidegger, na origem grega, “matémata” era o que se podia descobrir e relatar sobre as coisas. A coisa mais simples a se dizer sobre uma coisa é dizer sua quantidade. Daí se chegou à exaltação de que a coisa seria o seu número, a quantia passou a substituir a própria coisa.

Hegel percebeu bem o problema e insistiu que a realidade não se reduz ao quantitativo. Daí o seu exemplo da água que congela ou evapora, em que a diferença de um grau acarreta uma mudança qualitativa que não é apenas a opinião de um sujeito, mas algo que é constitutivo da natureza da coisa, da água. Ele estava preocupado com o salto qualitativo com o acúmulo quantitativo, mas o que se revela é que as categorias abandonadas ao longo da história são necessárias para apreender o real, que este talvez precise mais do que dez categorias do discurso para se fazer presente.

2. DAS CATEGORIAS LÓGICAS

Em Aristóteles, eram dez as categorias de apreensão do real, como se a complexidade dele fosse redutível a característica da língua grega e a verdade passasse a morar no discurso sobre as coisas. O mais próximo que os alunos chegam a isso é na “análise sintática”, cujos professores não estudaram lógica e não distinguem entre juízo analítico e sintético, mas ficam doutrinando que é verdade o que eles acham ser correto, o “certo”. Eles têm um conjunto de conceitos na mente, uma rede com que querem apreender o real. Quando uma mulher chama um homem de “cachorro!” e ele responde “cadela, piranha!”, esses “substantivos comuns” funcionam como adjetivos qualificativos, mas isso não entra na mente formada em termos analíticos, que não quer ver síntese nem dialética. Faz-se doutrinação sob a aparência de análise sintática.

Há uma repressão escondida nas grades curriculares, há dimensões que o sistema não tem interesse em aprofundar. A formação humanística é carente em cursos de Filosofia, Artes ou Arquitetura. Nos cursos de Letras do Brasil não se costuma ensinar Lógica, Filosofia da Linguagem e Filosofia da Arte. Não se costuma estudar evolução da lógica formal escolástica para o grupo de Port

Royal ou a crítica feita por Hegel em suas duas *Lógicas*. Também não se estuda o avanço que houve sobre dialética em Marx e em Mao Tse Tung.¹

Na qualidade, Aristóteles distingue quatro aspectos: 1) as características da coisa, que a distinguem de outras; 2) o estado em que ela se encontram, ou seja, o estágio evolutivo ou involutivo das características; 3) traços marcantes e passivos da coisa que provocam reações no sujeito que os percebe, como doce e amargo; 4) configuração externa da coisa, aquilo que lhe dá uma forma que a identifique. Esses traços precisam ser recuperados. Qualidade não é apenas o que sujeito sente, se a coisa lhe agrada ou não. Ela é, sobretudo, a identidade da coisa, aquilo que a faz ser diferente do resto. Isso que está nela faz com que ela cause uma determinada impressão. Então o mais importante é estudar essa estruturação da coisa, não ficar preso à impressão que o sujeito acaba tendo dela.

Quando Kant fala em “belo”, ele opera com o terceiro sentido, ao premiar a reação de agrado no sujeito que percebe algo belo, seja uma flor ou uma escultura. Ele desloca a atenção do objeto para a subjetividade do receptor. Quando Hegel insiste que a qualidade é algo objetivo, constitutivo do objeto, e dá o exemplo da mudança de estado que a água sofre quando chega a zero ou a cem graus, ele está enfatizando o primeiro sentido, mas mesmo assim, ao rejeitar a exclusividade do numérico para interpretar o real, o que determina a mudança dessa qualidade é uma alteração paulatina do quantum da temperatura. A crítica literária do século XX deu prioridade à análise da estruturação do texto, compreender como ele é construído. Através disso é possível perceber o que o autor intencionava com a sua construção.

Das dez categorias de Aristóteles, restaram sete na Lógica de Arnauld e Nicole no século XVII (1662), que foram reduzidas a quatro no século XVIII, como aparecem em Kant: quantidade, qualidade, modo e finalidade. Este simplesmente adota a “tabela de categorias” vigente, como se fossem elas o filtro pelo qual se pode apreender o real. Afirma que ela poderia ser questionada, e talvez devesse, mas afirma que estava mais preocupado em ver como as categorias interagiam. As quatro definições que ele dá do belo e as quatro do sublime correspondem, uma a uma, às categorias da tabela. Kant até reconhece que deveria questionar a estrutura da tabela, mas diz que deveria fazer isso depois, e esse depois nunca chega. Heidegger também aponta isso, mas não propôs uma alternativa.

Essas quatro categorias serviram para definir Deus. Por isso, questionar as categorias significava questionar Deus, o que não podia nem devia ser

feito. Kant diz que estava mais preocupado em ver como essas categorias funcionariam entre si para se entender algo como o belo. Ele realmente conseguiu fazer aí algo marcante na *Crítica do juízo*.

De algum modo, porém, um excedente está presente, uma exceção indiscutida. Quando Kant discute a finalidade, propõe que o belo é estruturado como se tivesse uma finalidade, mas não tem, assim como o seu conceito é de que ele agrada sem conceito. Todas as suas conceituações básicas, as definições, na “Analítica do belo e do sublime” são paradoxais, são antes dialéticas e sintéticas do que analíticas. Se ele assume, por exemplo, a finalidade como categoria, por que não assumir o inverso dela, algo como a “origem”, as condições de feitura da obra? Ele esconde isso na *Crítica do juízo* no conceito de gênio: ele seria a origem da obra de arte.

É o que Heidegger aparenta retomar no ensaio sobre *A origem da obra de arte*. Ele deixa de lado, contudo, tudo o que relaciona o poder à produção e circulação das obras, até mesmo a psicologia da criação. A origem é aí apenas um conceito abstrato de “artista”, aquele que prova ser o que é pela obra que produz. Fica-se na circularidade de que o artista produz a obra, que por sua vez mostra que o autor é artista. Nesta hermenêutica não aparecem as condições sociais e política de produção e consagração da arte, exatamente o que iria contestar a noção kantiana de “prazer desinteressado”. Há interesses em fazer uma obra aparecer e que fazem com que ela pareça chata ou interessante.

O que é, porém, mais “substantivo no “belo” da natureza e da obra de arte? O que é sua determinação em termos de espaço e tempo? No belo da natureza, Darwin observou que as flores destinadas à polinização por pássaros ou insetos são mais atraentes do que as que polinizam apenas mediante a aspersão pelo vento. Os animais mais belos são os mais saudáveis e mais capazes de reproduzir. Nietzsche observou que a maçã atraente aos olhos, ao nariz e ao gosto costuma ser saudável, nutritiva, enquanto o que desperta nojo tende a ser nocivo à vida. Portanto, o belo não é algo gratuito nem desinteressado, mas vital, necessário à preservação e reprodução da vida. Algo semelhante talvez possa ser dito do belo em artefatos produzidos.

Quando Kant define o belo como “prazer desinteressado”, ele queria dizer que não se tem vantagem nenhuma ao emitir esse juízo. Isso não significa que não há interesses em jogo no juízo estético, mas que ele se constitui no além do horizonte dos interesses. O paradoxo é que ele deve ser desinteressado e, ao mesmo tempo, interessante. Um juízo estético pode ser correto,

no entanto, apesar de determinado por interesses (como o de uma vendedora ao elogiar um vestido que a freguesa experimenta), assim como pode estar errado apesar de ser desinteressado.

Esse modo de ele ser se complementa com a noção de finalidade, que também é paradoxalmente, para Kant, o belo não ter finalidade, ser como que um ato gratuito, uma brincadeira, algo lúdico, como foi sugerido por Schiller. Isto não apreende, porém, o modo como o estético funciona de fato. Na natureza, o belo serve para manter e reproduzir a vida. A propaganda utiliza-o para alardear a mercadoria e fazer com que seja comprada; nas eleições os candidatos se apresentam sorridentes em retratos caprichados; nos ritos litúrgicos e de governo vetores estéticos são usados para implementar a grandeza; nas construções, para dar imponência ao prédio e grandiosidade a quem o ocupa. Arte é mentira, já sugeria Nietzsche.

3. TABELA DAS CATEGORIAS

Com a tabela de quatro categorias, Kant tentou entender o belo na *Crítica do juízo*; na primeira edição da *Crítica da razão pura* ele tentou enquadrar a alma, que seria um derivado de Deus em quantidade, qualidade, modo e finalidade. Na quantidade, Deus seria um paradoxo: um só e infinito, portanto $1 = \infty$; na qualidade, todo poderoso, o que é uma contradição, pois quem tem todo o poder não sabe o poder que tem, já que nada pode resistir a ele; no modo, pancreator, o que o obrigaria a criar a si mesmo para poder ser criador de tudo, e se ele não criasse a si mesmo ele deixaria uma infinitude fora da criação, o que o negaria; na finalidade, para criar o mundo e o homem, ele se submeteria a algo inferior a ele. Embora a escolástica tenha usado Deus como fundamento do juízo analítico, exorcizando a contradição, Deus é todo contraditório. Isso não podia ser discutido.

Os quatro atributos deste Deus derivados da tabela de categorias – onisciente, onipresente, onipotente, eterno – poderiam ser enquadrados de outros modos. Ser onisciente, poderia ser uma qualidade; ser onipresente poderia ser fundir-se com tudo, tendo, portanto, uma finalidade em si mesmo; quantidade, poderia ser no espaço ou no tempo, Ele ser onipresente ou eterno. Em suma, não se resolve bem Deus: um mistério.

Como enquadrar a alma nas quatro categorias, em que outras como origem, espaço e tempo foram esquecidas? Não fica claro. Para todas elas, Kant pressupõe a “unidade incondicional” da alma. Isso pressupõe a crença na alma, mas todas elas

teriam de ser iguais entre si em um cerne imutável, uma origem divina. Exatamente aí está o problema que não é discutido. Kant é um teólogo, não um filósofo. Nietzsche apontou isso.

Na categoria do “modo”, há uma unidade incondicional da relação consigo mesma: para haver relação é preciso, no entanto, ter mais de um, o que faz com que esse traço esteja em contradição com a pretensa unidade “incondicional”. Ora, toda unidade é condicionada pelos vetores e fatores que a geram e, portanto, ela não é imutável, podendo chegar ao ponto de se desfazer. Na expressão “qualidade”, a unidade incondicional seria ela ser “simples”, o que não corresponde a nenhuma “alma” que se conheça mais de perto.

A simplificação inerente à abstração e à redução ao numérico é simplória em relação à complexidade do real. Quanto à quantidade, ele pretende uma unidade incondicional na multiplicidade do tempo: o homem teria de passar no tempo e deixar o tempo passar por ele como um pato na água, sem se molhar, mas todos se molham. Em diferentes época e meios os homens são diferentes, e as mulheres mais ainda. Não há unidade incondicional.

O número tenta expor a essência de algo que permaneça para sempre e seja válido em todos os lugares. Ele tenta, portanto, eliminar as dimensões do espaço e do tempo, mas elas existem por toda a parte. Ele é uma tentativa de regredir à lógica escolástica, mas é apenas uma regressão, sob a aparência de progresso. Uma idiotia sob a aparência de objetividade.

Ao contrário do que supunha e propunha Kant, o problema não é só saber como as categorias funcionam entre si, mas como elas deixam de apreender aspectos e nuances que deveriam ser considerados se elas não fossem reduzidas a quatro e, hoje, a uma, a quantidade. Elas fingem que funcionam, para acabar não funcionando. Quanto mais limitada a inteligência, mais ele se fixa em tabelas e categorias, fingindo que se forem preenchidas tudo está resolvido e o saber está salvo.

Kant pode não ter colocado espaço e tempo na sua tabela de categorias, mas são duas dimensões fundamentais para a apreensão e compreensão do objeto. Elas significam a existência de fatores históricos, sociais e geográficos no processo de significação e circulação da arte e do próprio conhecimento. Se na linguagem a origem provável das palavras seja a onomatopeia e a distinção entre aqui, eu e lá, ele, então os pronomes pessoais e de lugar deveriam ter espaço nessa tabela: afinal, sobre algo que se diz tem relevância saber quem disse o quê, em que lugar, em que situação e por quê.

4. A DIVISÃO SUBTERRÂNEA

A concretude do real evapora tanto em Kant quanto em Heidegger, pois ambos têm a pretensão de estar operando no nível ontológico e não no ôntico. Não há, porém, uma separação absoluta entre ambos, pois em todo ôntico já está contido o ontológico e todo ontológico é parido pelo ôntico e guarda suas marcas e sua gênese. Em termos políticos, isso significou que Kant aderiu ao despotismo que se dizia esclarecido (e em geral nem era) e Heidegger ao nazismo com seu desfile de horrores. Como pessoas tão inteligentes puderam ser tão tapadas? Discípulos menos inteligentes podem acabar optando por aceitar algo semelhante, a pretexto de ficarem preenchendo mil formulários, sem ver a significação geral que está em questão.

Os seus seguidores acham que estão fazendo ontologia – e apenas filtram o que diz um dos mestres. Portanto, fazem apenas a ontificação do ontológico – e não examinam sequer se o que aí se entende por ontológico não seria algo ôntico. Quando os discípulos de um Heidegger falam de *Ser e tempo*, acham que ele fez uma “ontologia do Dasein”, que poderia ser estimulante para que regionalmente se procurassem suas notificações, mas não querem que se faça a desconstrução dos seus pressupostos, porque aí eles deixam de ser os donos do mundo transcendental que seria o ontológico.

Quais são os poetas de referência para Heidegger? São basicamente Hoelderlin, Trakl e Rilke, mas não Shakespeare, Baudelaire ou Osip Mandelstam, poderiam ser talvez ainda Homero e Parmênides, mas não Cervantes, Tolstói e Kafka. Não adianta reclamar que ele não tenha se voltado para Guerra Junqueiro ou Casimiro de Abreu, pois estes não estavam à altura do debate filosófico e político de sua época nem permitem delimitar um padrão mundial de qualidade poética. Dependendo dos fatores com que se opera chega-se a um resultado bem diverso, mas isso não se admite quando se supõe que na seleção feita se tem a escada de Jacó para subir ao céu da transcendentalidade. Dependendo da escada que se use, sempre se chega a outro céu e se acaba topando com outro deus.

O bom europeu acha que só existe um deus verdadeiro, o seu. Ele não pode admitir que, partindo de outra constelação social e histórica, possa chegar a outra ontologia. Ele não consegue entender que a categoria “*Angst*” é marcada pela situação alemã da década de 1920, não é a única a ser usada para caracterizar o ser humano. O que ele diz sobre o homem (o tal Dasein) é banal (o homem convive com outros, acaba morrendo, tem medo), assim como não leva a nada dizer que a obra de arte se origina do artista, que a faz ser artística. Não é o mesmo definir o

perfil da “poesia” (Dichtung) pelo perfil de Hoelderlin com sua saudade de uma Grécia idealizada, das paisagens crepusculares de Trakl ou as rosas enroladas de Rilke, ou defini-la pelo perfil canônico dos grandiosos autores românticos brasileiros.

Heidegger busca a diferença ontológica, cujo esquecimento lhe parece ser a fonte de toda a desgraça da história. Como é que uma obra de arte é mais que uma coisa e um instrumento? Solger dizia que ela precisava ter o caráter de alegoria ou símbolo, para ter uma transcendência em sua concretude. Já se sugeriu que outras figuras da retórica poderiam ser esclarecedoras da obra: a antítese, o oxímoron, a metáfora, o zeugma, a sínecdoque e assim por diante. Todos tinham razão em certos aspectos, e ninguém definiu a arte.

O importante seria ver como a coisidade da obra gera algo que não é mera coisa, se conecta com algo que ela não é e se transforma em algo “espiritual”, fazendo com que essa coisa seja mais do que apenas determinada coisa, sendo ela mesma nela. É o que Heidegger chamou de “*Unterschied, Unterscheidung*”, uma diferenciação que acontece em baixo, uma ruptura subjacente, em que o mais importante não é a diferenciação de algo material em algo “transcendental”, mas a junção de um com o outro. Não é o mesmo problema de definir o homem como constituído por corpo e alma, pois neste a alma precede o corpo, a essência é anterior e posterior à existência. Aqui está se falando de uma unidade inseparável, em que há dois aspectos que podem ser distinguidos. Não se trata de uma mensagem que evolua do corpo da obra. As figuras retóricas aplicadas ao entendimento da arte procuram fazer essa tradução de algo material em princípios “universais”. O importante é, porém, que isso na obra constitui uma unidade.

Nas décadas de 1930 e 40, quando Heidegger redige o ensaio *A origem da obra de arte*, ele não explica a origem dela, pois prescinde da história e menospreza a diferenciação antropológica, Jan Mukařovsky, professor de estética em Praga, também propunha a coisa como ponto de partida para estudar a arte como processo de comunicação (embora arte não seja redutível a isso), mas já a apresentou transformada em “suporte material de artefato”, em que o importante seria a transformação feita pelo artista em um “artefato”, que redundaria em um “objeto estético” no receptor. Nesse esquema, é o receptor que tem de fazer o milagre da ressurreição da obra, ele é quem lhe confere o caráter estético, que parece ausente na primeira parte, como se o artefato feito pelo artista não fosse estético também. Cada um fica abandonado pelo outro.

Entre a coisa e a obra, Heidegger retomou a mediação do “instrumento”, do utensílio, uma

coisa que é trabalhada pelo homem para atender a finalidades práticas. Isso poderia apontar para a questão do trabalho e de sua organização social – um tema muito em voga nas décadas de 1920-30 –, mas ele tratou de evitar essa mediação com o mundo prático, a distinção entre produtos do homem que servem para produzir bens que atendam a necessidades e produtos que aparentemente não servem para nada, que estão aí simplesmente porque são bonitos. Ele se desviou para a revelação da “alétheia” na obra, sem se perguntar se a verdade também tem funções práticas ou se ela só existe para satisfazer a curiosidade. A pergunta crucial da época era sobre a verdade como desencobrimento do sujeito diante de si mesmo e a função da terapia psicanalítica ou da crítica ideológica. Evitou isso também. Nem por isso deixou de ter um colapso nervoso depois.

Parece que já não se sabe mais aí bem onde se forma a obra: se no autor, se no receptor, se num espaço e num tempo imaginário entre os dois, nos dois. Já que o receptor lhe dá o caráter estético (e ele poderia dar ao que ele quisesse), parece que ele é mais autor que o autor. Foi nessa linha que caminhou a Escola de Constança a partir daí. É preciso reintroduzir aí a distinção presente em Gérard e Kant, entre talento e gênio. O autor que cria a obra de qualidade pode ter gênio, além do domínio técnico para a executar; talento tem quem interpreta bem a “obra” que ele constituiu. Quem tem um dom está mais perto do genial do que quem não o tem, mas há muitos que podem executar com alto virtuosismo obras de outros, mas não conseguem compor nada original. O gênio pode não fazer uma obra perfeita, ele pode ter pequenos lapsos aqui e ali no artefato que ele constrói, mas o todo do que ele constitui.

O receptor de uma obra não pode fazer o que quiser com o suporte material: precisa respeitar a configuração que lhe imprimiu o autor. Este, sim, parece que pode fazer o que quiser e puder com ele, pois é responsável pelo produto que apresenta. O autor faz, porém, o que ele precisa fazer, não o que quer. A obra exige dele que faça o que ela quer ser, exige que ultrapasse a subjetividade e se torne objetividade para outros, ela o utiliza para se constituir. Ele precisa obedecer aos comandos que a obra acena para se constituir. Ele encena o que ela acena e, assim, ele a encena.

O que receptor diz que recebeu do autor pode ser confrontado com a objetividade do suporte material, não se pode a partir deste inventar o artefato que quiser. Nem todo receptor consegue fazer um objeto estético à altura do artefato feito pelo autor. Ele pode fazer até algo melhor, uma tradução que suplante o original, um grande comentário sobre uma obra mediana ou medíocre. Em geral fica aquém do grande autor.

É preciso recuperar a dialética perdida no esquema analítico. O autor é o primeiro receptor da obra, ele a refaz descontinuamente enquanto a vai fazendo, porque ele recebe a primeira impressão do artefato que ele vai montando num suporte material. Só por ser também receptor é que ele pode ser também autor, pois se não só poderia fazer a obra às cegas, tendo decorado cada um dos seus passos precedentes. Ora, o autor esquece em parte o que já fez.

Quanto maior a obra, mais esquece. É bom que esqueça, pois isso é o que lhe permite, quando a retoma enquanto está em execução, refazer partes, acrescentar e retirar trechos, capinar os detalhes, em geral mais tirando e modificando do que acrescentando. Quando ele dá por acabada uma obra, seja porque não vê mais o que fazer, seja porque cansou e tem outras coisas para fazer, se ele é um bom artista, com talento e treino, é preciso respeitar o que fez, pois em geral não é possível fazer melhor. Isso não quer dizer que a obra seja perfeita, pois, se fosse, nenhuma outra precisaria mais ser feita.

Heidegger usa o conceito de “coisa” como ponto de partida para a análise da arte, porque procura distinguir entre a coisa simples, como uma pedra, e a ferramenta, o utensílio ou o instrumento, para daí distinguir a obra de arte. Uma pedra, por exemplo, pode ser uma simples coisa largada no campo, mas esta mesma pedra pode ser usada para ferir alguém, abater um animal ou o sujeito se defender. Ela pode ser incorporada a um muro, para separar os animais domésticos e a plantação.

Heidegger trabalha com a associação entre *Werk* – *Zeug* – *Werkzeug* – *Kunstwerk*, ou seja: obra, coisa (troço, treco), utensílio, obra de arte. Para explorar essa conexão, ele opta por *Zeug* em vez de *Ding*, embora este tenha maior tradição filosófica (*res*). Das *Ding* seria a coisa, *Zeug* é uma coisa degradada, um pejorativo da coisa, um “troço” qualquer que se usa para fazer algo, como o tecido para a roupa. Para ele, *Werk*, obra, se liga a *wirken*, atuar, agir, causar efeitos. O eixo paradigmático do alemão é diferente do português, mas é usado como paradigma universal, o que força a barra.

Em português se pode ligar obra a obrar, no sentido de montar algo, efetivar algo, assim como pode ter um sentido pejorativo. Estar obrando algo equivale a estar manipulando, manobrando, até defecando. O utensílio é uma coisa útil, que serve para atender a uma necessidade produzindo um bem. O instrumento é algo que serve para executar fins, realizar vontades. Se uso a pedra para me defender matando alguém ela foi antes um instrumento do que um utensílio, enquanto uma panela é antes um utensílio do que um instrumento. Se eu a utilizar para fazer um acompanhamento musical, ela se torna antes um instrumento do que um utensílio.

A ferramenta é um instrumento mais elaborado para executar determinados atos: um martelo é antes uma ferramenta do que um mero utensílio. Usa o princípio da alavanca para exercer força sobre algo, reforçando o poder da mão. Ele está predestinado a ser usado em certas circunstâncias, ele é um objeto construído pelo homem para que ele possa executar melhor sua vontade.

Será que a coisa é mais adequada como ponto de partida para falar da arte? O modelo da coisa é uma pedra, algo inorgânico, sem vitalidade, exatamente o contrário do que é uma obra de arte para quem consegue vivenciá-la. Se ela for “alétheia”, nesta se dá o lusco-fusco, a passagem descontínua entre o que se revela e o que de novo se vela, o que se mostra e o que se encobre, o que é encoberto quando se mostram certos aspectos, aquilo que se apresenta como aparência, como um “*pseudos*” fazendo de conta que é o próprio ser. Esses dois conceitos são incompatíveis. Sendo a arte uma forma diferente de revelação do que no conhecimento científico, ela é um conhecimento cujo parâmetro não é o da ciência.

Se sopesarmos a mediação da coisa com a obra por meio do instrumento, do utensílio e da ferramenta, vamos chegar sempre a uma avaliação da arte como algo que serve a fins, portanto, não é uma finalidade sem fim. Ela tem sempre por trás uma vontade, que quer se impor como verdade, porque é do seu interesse que assim seja vista. É o que se tem na utilização do estético na propaganda e na publicidade. Sempre se está a serviço do poder, para a maior vantagem do poder quem manda executar a obra. Trata-se, sobretudo, da manipulação da vontade alheia para submetê-la à vontade própria. Faz-se de conta que se prestar um serviço, quando se quer no fim se servir do outro.

Quando Kant propôs que o belo não teria uma finalidade, talvez quisesse salvaguardar a arte de sua utilização pela Igreja, pela aristocracia, pelo Estado; há quem suponha que ele previa o crescente uso da arte para estetizar as mercadorias e seu mundo e quisesse dizer que há uma esfera especial, a da arte, em que se tem o espaço para aparecer algo que não está sujeito ao utilitário. Ele deixou, no entanto, uma pista. Disse que via em muitos profissionais da arte uma ânsia de aparecerem como melhores do que eles de fato eram como caráter, enquanto via nas pessoas que se dedicam a cultivar o belo na natureza uma tendência de serem melhores, sendo que o mais importante é que a pessoa seja boa, tenha caráter. Nesse sentido, boa parte do “império das artes” estaria contaminado pela ânsia de enganar, de parecer melhor do que de fato era.

Seja insistindo em ver a obra a partir da coisa, seja através de um utensílio, ferramenta ou

instrumento, está-se preso à tradição metafísica, em que se duplica o mundo em algo real, fático, e algo espiritual. Quer-se chegar à dimensão espiritual da “alétheia”, da “verdade”, a partir da coisa, como um cristão quer chegar ao céu partindo da Terra. Benjamin propôs examinar a obra de arte como central energética. Nietzsche já havia insistido na noção de que o espaço seria energia, e não apenas distância ditada por corpos. Somente se tem uma vivência efetiva da obra de arte quando se captam as forças contraditórias que a movem. É preciso perceber para onde os vetores apontam para entender a resultante que constitui a obra.

5. IMPASSES

Nunca a arte se desenvolveu tanto quanto desde que os filósofos, Hegel e Heidegger, passaram a profetizar o seu término. Eles querem sugar da arte as verdades que eles validam para a sua filosofia, como se ela existisse em função de uma escola filosófica. Quando Kant definiu o belo como não tendo uma finalidade, priorizou a questão da finalidade em sua tabela de categorias e deixou de lado a origem, que ficou escondida na figura do gênio, como se ele vivesse sozinho e como se as relações de poder que propiciam ou não o surgimento e a circulação de determinadas artes não tivessem relevância. Embora ele seja revolucionário ao se contrapor à utilização da arte para propaganda religiosa, política ou moralista, não examinou como a arte funciona na realidade e como a própria concepção do que seja arte tem marcas ideológicas profundas.

A arquitetura sempre é feita de acordo com um programa de necessidades, ou seja, ela sempre é finalística. Como arte ela se distingue quando tem algo a mais, uma ideia, uma simbologia, que a faz ser mais que um espaço construído para entender certas necessidades. Exatamente aí está, porém, um problema escondido. As obras mais imponentes nela costumam ser templos, palácios, fortalezas e, nos tempos modernos, sedes de grandes empresas, ou seja, aparelhos ideológicos. Exatamente por serem falsa consciência é que são apresentados como “ideias”, como “obras de arte”, como “verdades”. Por outro lado, não é preciso ser católico para admirar a catedral de Florença ou ortodoxo russo para admirar a bela igreja da Praça Vermelha. Pelo contrário, quando se é crente admira-se o objeto de culto, não a obra de arte. É preciso perder a fé para ganhar a arte, admirar a obra pelo que ela é e não pelo falso que ela pretende ser.

Enquanto a arte tiver finalidade, ela não vai ter fim. Ela está apenas começando a se emancipar

da servidão a castas de aristocratas e sacerdotes, burgueses ricos e colecionadores mal assessorados. Só quando ela não estiver mais a serviço da aura que serve para fazer parecer transcendental o que é apenas local, é que ela vai conseguir se descobrir como o que ela é. A obra de arte foi escrava durante milênios. Só com o capitalismo ela conseguiu ser uma trabalhadora assalariada, o que ainda não é sua plena emancipação.

O que marca a compreensão da arte na filosofia é a projeção de uma teologia do que seria o homem. Toda definição tem sido um fracasso, desde supor que ele teria uma dimensão angelical, a alma, até que ele seja racional ou bom por natureza. Supõe-se que ele teria corpo e alma, daí se vê a arte como sendo coisa e ideia, coisa e alétheia, significante e significado, suporte material e objeto estético. Daí vem a filosofia e quer resgatar a parte mais nobre para o seu próprio céu. A arte deixa de valer por si, passando a somente ter validade à medida que transmitir uma ideia e for salva pela filosofia. Daí a arte passa a valer para alimentar a filosofia com ideias e ela poderia ser substituída pela Filosofia da Arte, que é o que Hegel propôs e Heidegger endossou. Ora, a arte não é feita com a finalidade de alimentar o vampiro da filosofia.

A visão catastrófica da arte, desmentida pela história posterior a Hegel, foi propiciada em Hegel pela visão kantiana de que a arte seria estruturada como se tivesse uma finalidade, sem a ter. É muito estranho estruturar algo como se tivesse finalidades, para acabar abdicando delas. É um divertido paradoxo. Não tendo a arte qualquer finalidade, precisaria ser salva pelo cavaleiro da filosofia, ao preço, porém, de sua condenação à morte.

Hegel e Heidegger tinham uma visão apolínea e idealizada da Grécia antiga. A arte não era lá algo de pleno domínio público. Excluídas as mulheres, as crianças, os jovens, os escravos, os periecos e estrangeiros, mal sobravam menos de 5% da população para assistir aos espetáculos teatrais. O próprio teatro grego se prejudicou com as credices religiosas que tinha de propagar. Quando Eurípides ousou alguns temas, como a liberdade ou a autonomia da mulher, foi obrigado a fugir de Atenas para não ser morto.

O que Kant queria dizer era talvez outra coisa, por outro motivo. Como iluminista, queria livrar a arte da servidão de incensar credices, prelados e aristocratas, mas também não a submeter aos interesses do mercado. Queria a arte como exercício da liberdade. Para isso, o artista não pode depender das ordens de um patrão, seja ele um órgão do governo, uma autoridade eclesial ou o gosto do comprador. Difícil atender a tantos senhores.

A arte egípcia durante três milênios repetiu sempre os mesmos padrões, que permitem identificá-la de longe, ou seja, o artista era obrigado a cumprir normas estéticas estabelecidas pelo poder, basicamente o poder eclesial. Ele não tinha liberdade, não podia inventar. Ele nem queria, pois achava certo obedecer às regras vigentes. Por exemplo, o faraó tinha de ser a figura maior, por pior que fosse sua tirania e ser apresentado de perfil. Durante mais de dois mil anos seguiram-se regras assim. Como iluminista, Kant queria livrar o artista da servidão de ter de exaltar a religião, a mitologia ou o mercado, a aristocracia ou a burguesia, embora ele provavelmente não tivesse objeções à exaltação do seu modelar Frederico, rei da Prússia, dito O Grande.

O mercado, que parece ser um juiz neutro para determinar o valor das obras, mensurando-o pelo que livremente se está disposto a pagar por elas, flutua muito de uma época para outra. O que é moda hoje, será menosprezado amanhã. Ele flutua também dentro de si mesmo, na mesma época e no mesmo país. Podem-se adquirir obras equivalentes por preços muito diferentes. A mesma obra que um dia foi comprada por 5 X talvez seja revendida depois de uns anos por apenas 1 X, ou vice-versa. A obra continua, porém, idêntica a si mesma. O mercado é manipulado pela propaganda, pelas flutuações de gosto, pelas determinações de vetores não estéticos.

Para Platão, Aristóteles ou Vitruvius, a escravidão não era um problema e sim algo que nenhuma pessoa de bom senso e honesta iria questionar. O patrão só não deveria tratar o escravo muito mal, para não suscitar vinganças, nem bem demais, a ponto de ele querer se igualar ao dono. Era, portanto, pio, honesto e decoroso ser dono de escravos, negociar escravos. Pelo Direito Romano, o escravo equivalia a um mouro e podia, portanto, ser açoitado e até morto pelo dono sem que este incorresse em pena. Então se deveriam também admitir guerras para escravizar outros povos.

A arte que servisse para enaltecer a grandeza dos senhores e mostrar a baixa dos escravos estaria dentro dos padrões da “*veritas aestheticologica*”. Isso pode ser comprovado em Aristófanes e Plauto, para não falar em Homero e Platão. O cristianismo se contrapôs a isso com a tese de que todos os humanos teriam alma, mas foi capaz de conviver com a escravidão durante séculos, inclusive confirmando-a como vontade divina (baseando-se na maldição lançada por Noé). Baudelaire fez, porém, no poema sobre “A raça de Caim”, uma obra de arte claramente contra isso. Enquanto se está falando sobre escravidão antiga, parece que o problema não nos afeta: nós nos conformamos com o que aqui e agora seria “correto”. Não

estamos preocupados com a verdade que fica além: ela incomoda.

Se não havia problema em admitir a escravidão como instituição social básica, não haveria, portanto, problema em a arte ser usada não só de um modo servil, mas para legitimar e auratizar a dominação. Isso era “normal”. Na *Poética*, Aristóteles deixa claro que a divisão de gêneros em elevados e baixos dependia de os personagens serem de origem aristocrática ou baixa. Ele não poderia admitir um nobre em posturas ridículas, embora tivesse o exemplo de Ajax caindo na merda durante uma corrida, ou um personagem de extração social baixa com atitudes grandiosas, embora tivesse o exemplo, também na *Ilíada*, de um soldado ousando apresentar numa assembleia as reivindicações e reclamações dos soldados.

As quatro definições de Kant sobre o belo e as quatro sobre o sublime atendem ao ditado pela tabela das categorias, que ele adotou sem questionar: qualidade, quantidade, modo e finalidade. Se tinham sido dez em Aristóteles, sete na lógica de Port Royal e quatro na época de Kant, hoje ela se vê reduzida a uma só, a quantidade, o que significa, na prática, que a obra parece valer quanto custa. O problema é que a obra é a mesma quando vale milhões de dólares e quando não valia praticamente nada. Portanto, a quantidade não resolve o problema da qualidade da obra. Inclusive esta precisa ser recuperada ao menos nas quatro variantes vistas por Aristóteles.

Tão importante quanto a finalidade é a origem, pois ela não é o mesmo pelo avesso, mas a outra ponta da moeda e determina o que dela vai decorrer. Quando ela aparece em Heidegger, no central ensaio estético *A origem da obra de arte*, é para dizer uma banalidade imponente: a origem da obra de arte é o artista, assim como a obra de arte faz com que ele seja artista. Os dois existem aí sozinhos no mundo, não há receptor, não há mediador, não há ação do poder na validação e circulação das obras. Um segue o outro, um vê a nuca do outro, com a pretensão de, girando em círculos hermenêuticos, poderem discernir o que ficaria no meio: a artisticidade. Só que este fantasma não se define, ele não se deixa exorcizar. Assim dança a tribo dos filósofos.

Para fazer a “*Dichtung*” aparecer, embora talvez pudesse ter apelado para Homero ou Empédocles, Heidegger prefere apenas poetas de língua alemã: Hölderlin, Trakl, Rilke. Ficam fora poetas como Petrarca, Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé, Mandelstam, Fernando Pessoa. Não se trata de diminuir os alemães, mas a resultante da reflexão depende dos fatores levados em consideração. Não se chega aos mesmos resultados tomando vetores diferentes. Ele não vê problema em

Hoelderlin morrer de saudade dos deuses gregos, não contrapõe ao espírito aristocrático de Rilke o popular de Brecht, o evanescente de Mallarmé em contrapartida ao de Trakl. Hegel achou que a poesia seria o gênero de arte mais elevado por ser de acesso mais universal: não levou em conta que ela depende da língua em que foi escrita.

Em *Sein und Zeit*, Heidegger tem a pretensão de ter feito a analítica do Dasein, entendida como ontologia do ser humano, e não a captação ôntica da República de Weimar. Sem ter clareza sobre isso, ele perde a visão política do seu meio, pois confunde a atmosfera da época e do país com um “modo de ser universal do humano”. Ao enfatizar a diferença ontológica, perde a noção ôntica. Também a perdem discípulos, que confundem ontologia com aquilo que Kant, Heidegger ou Sartre teriam dito a respeito.

Platão desconstruiu essa pretensão de “universalidade” do filósofo ao fazer dele um ambicioso do poder, a ponto de negar a evidência de que os bonequeiros e os escravos já teriam saído antes deles da caverna, seja para copiar modelos externos, seja para buscar lenha para alimentar a fogueira. Eles são deslavados mentirosos, e continuam sendo quando têm a pretensão de saberem mais que a média ao proporem o sol como centro do universo. Já que somente membros da aristocracia podem tornar-se “filósofos”, trata-se de uma ideologia da aristocracia, e não de uma filosofia. Quando chegassem ao poder, tratariam de fazer tudo para se manter no poder. O bem comum seria ditado por eles no sentido de “meus bens”.

Para Platão como para Aristóteles e qualquer dos pensadores antigos, poderia ser filósofo ou estadista quem tivesse origem nas camadas não aristocráticas. Kant foi, no entanto, filho de um carpinteiro; Napoleão se tornou imperador e dominou a Europa, mas era de extração social baixa. Há grandes artistas que tiveram de lutar para sobreviver. Não precisam trabalhar e ter tempo para se dedicar à filosofia, à arte ou à política facilita a vida de quem faz esse tipo de opção, mas não é por si garantia de que vai se dar bem. Em *O vermelho e o negro*, Stendhal tematizou o êxito amoroso que pode ter alguém que não seja da aristocracia como Don Juan.

Em nenhum momento de suas reiteradas leituras de Platão ou Aristóteles, Heidegger denuncia esse movimento pró aristocracia. Ele apenas o endossa, como se não fosse um problema: com isso, sua obra desvela sua tendência direitista, se não totalitária. Nietzsche, pelo contrário, havia percebido isso e só ironicamente usava ainda o termo “filósofo” como amigo da verdade. Por mais que divirja nas suas escolas, a filosofia não está em geral disposta

a questionar os próprios pressupostos. A teoria literária, ao fazer a leitura dela como texto, é capaz de captar esses esquemas ideológicos subjacentes às suas proposições.

O que fazer? No Brasil, não há teoria literária acadêmica que seja capaz de questionar os substratos ideológicos da filosofia. Entre os filósofos profissionais, quase não há abertura para o que a teoria literária mais avançada teria a propor. Entre duas negações, fica difícil um caminho, mais ainda quando feito fora dos cursos de Letras e de Filosofia: os técnicos de outras áreas não estão em geral aptos sequer a entender o problema, menos ainda de levar adiante o questionamento. Nesse contexto, quem se propõe a seguir esse percurso pretensioso parece um aventureiro.

Questionar os fundamentos metafísicos é questionar a visão cristã de mundo, com todos seus valores, seus monumentos, suas instituições. É muito inimigo para um Quixote só. Não basta ver as finalidades atribuídas à arte em diversas culturas e épocas. Não basta olhar a nuca de Heidegger e Hoelderlin, é preciso encará-los olho no olho, de um modo que as cátedras teutas não admitiriam que se fizesse.

Significa não lastimar estarmos num mundo abandonado pelos deuses helênicos: se eles divinizavam o tipo físico do patriciado em detrimento das raças dos escravos, felizmente nos livramos deles, como hoje dos deuses cristãos: podemos pensar melhor, com menos preconceitos. Também não podemos nos abrigar na ilusão matemática das ciências exatas, supondo que com ela apreendemos de modo mais exato a realidade. A arte exige mais exatidão do que ciência, ela não admite médias nem correções conforme paradigmas.

Inverter a questão da finalidade da arte dando espaço à origem não basta. Taine queria explicar a obra pela razão, pelo meio e pelo momento. A origem social, biográfica ou política não explica a grande obra. Duas sementes no mesmo lugar dão origem a plantas de tamanho e forma diferentes. A origem é uma média de condições: gênio é aquele que vai bem além da média. Não há sociologia que o explique. Não é redutível à finalidade que lhe querem atribuir.

Os alunos brasileiros continuam não aprendendo na escola Homero, Eurípides, Shakespeare, Cervantes e outros. Continuam na universidade sem tomar conhecimento deles. Tomá-los como referência e ainda ver suas limitações ideológicas não leva a uma deferência. A ignorância se torna arrogância, em que não parece ter importância o que se ignora. A produção literária que surge para lá do horizonte do cânone não é levada em conta,

não é valorizada, pois está fora do substrato que foi semeado na escola.

É preciso abandonar a pretensão de abarcar tudo com uma, quatro ou dez categorias do conhecimento. Elas se dão apenas dentro do horizonte do discurso, como se a verdade estivesse na linguagem e não fosse a própria coisa aparecendo. Há, porém, uma verdade que vai além dessa verdade: o aceno ocasional do incógnito, do *Seyn* para usar o termo de Heidegger.

Assim como há o inconsciente do sujeito, há o inconsciente da coisa e há coisas das quais não temos a menor noção. Não há universo, não há um centro, não há absoluto. Não há um todo fechado, que dê volta sobre si mesmo e seja redutível a categorias lógicas. Não pode haver, portanto, uma palavra final: há apenas sugestões provisórias.

6. CORREÇÃO E VERDADE

A verdade pode não se fazer sequer em palavras, seja do poeta, seja do pensador. Uma arquitetura como a Sagrada Família em Barcelona sugere verdades mais inefáveis do que palavras, algo que está além das certezas do catecismo católico, portanto, além do horizonte do autor enquanto crente. Celan sugeriu inverter a clareira proposta por Heidegger como imagem da “verdade”: “diz a verdade quem sombras diz”. O claro e unívoco tende a não ser verdadeiro. A clareira não é sequer a verdade da floresta, e sim o fora do comum. O dizer obscuro do poema hermético ilumina a escuridão. O obscuro só aparece, porém, porque alguma fímbria de luz o contorna, porque alguma luz há na penumbra.

A verdade da floresta não é a clareira. Ela é a exceção. A luz engana, gera sombras. A verdade da sombra está na luz, mas a luz fica assombrada, se torna assombração. Mesmo que a linguagem fosse a casa do ser, a língua seria seu campo de concentração, cheio de regras e punições. Por que a luz tem de ser a imagem da “alétheia”? Poderia ser um som, um aroma, um toque, um gosto. A preferência grega pelo visual deformou o ocidente. No fim da Idade Média, Deus mesmo foi visto como luz. Construíram catedrais com elevadas rosáceas, para que o divino viesse até os homens em formas coloridas encantadoras. Acrescente-se: me engana que eu gosto.

Supor que a palavra é capaz de dizer mais que outros sistemas sígnicos, promovendo poesia e filosofia, pressupõe que o *logos* seja a associação de pensamento com discurso, sendo o discurso uma oralização. O pressuposto precisaria ser

discutido. Para quem está familiarizado com a linguagem das cores, das pedras ou dos vitrais, não é tão natural quanto para o filósofo ditar a supremacia da palavra. A linguagem pode dizer de modo mais exato e sutil coisas bastante complexas, mas talvez não possa sugerir o que se deixa entremear, por exemplo, num templo ou museu de primeira grandeza. O idealismo alemão não teve dúvidas sobre a supremacia da literatura. Nietzsche colocou a música num nível mais elevado. Um dos seus gêneros, a ópera, é capaz de juntar aos sons a poesia, a cenografia, a coreografia, a iluminação: todas as artes em uma só, propôs Wagner na *Gesamtkunstwerk*.

A poesia pode começar onde a filosofia acaba. Ela associa imagens com conceitos, sonoridades com significados, tem recursos que a prosa da filosofia não tem. Quando filósofos como Hegel e Heidegger se põem a fazer poesia, são canhestros. Nietzsche é melhor que eles nisso, mas é melhor como pensador do que como compositor ou poeta. Ele é autor de aforismos precisos e preciosos.

Mesmo que uma linguagem fosse superior às demais, isso não lhe dá direito à arrogância. Pelo contrário, faria com que ela tivesse mais noção da imensa distância entre o que ela consegue dizer e aquilo que precisaria ser dito. O que ela diz de mais essencial seria apenas anunciar a incapacidade de dizer o que mais teria de ser dito.

A arquitetura costuma ser feita por encomenda de quem tem recursos para pagar a obra. Quando obras literárias são feitas por encomenda direta do poder, como a *Eneida* de Virgílio, *Os Lusíadas* de Camões, as comédias de Molière e *O roteiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, a obra acaba pagando o preço de seu compromisso. Isso não significa que se o autor não tivesse sido pago a obra seria melhor. Há autores que foram perseguidos pelo que escreveram: Eurípides, Ovídio, Rabelais, Voltaire, Baudelaire, Oscar Wilde, Pasternak e outros tantos. Em geral, os perseguidos são melhores do que os apaniguados do poder.

Escrever para o poder não garante qualidade, mas garante público e publicidade. A obra pode ter a pretensão de ser candidata a ser boa. Vai contar com intelectuais orgânicos que vão alardear suas qualidades. Com o tempo e as mudanças nos grupos do poder, torna-se difícil sustentar o que não fica de pé por si. Quem não tem nenhum poder que lhe dê apoio não vai, contudo, sequer aparecer como autor. O arquiteto que não receber boas encomendas não poderá provar aquilo de que é capaz.

O artista que não receber apoio de alguma forma de poder não vai aparecer como artista. Suas obras não terão circulação, serão inexistentes na prática. Há três tipos de artista: quem é pago para fazer;

quem faz de graça; quem paga para fazer. Nos dois últimos casos, ele precisa sustentar nele a arte com atividades de não-artista: se ele não puder sustentar o artista, terá de encerrar suas atividades de artista. O modo de se dar esse apoio pode ser indireto: comemora-se um aniversário do autor, vivo ou morto, e quem o apoia é o grupo étnico, de uma igreja ou do aparelho de estado do qual ele faz parte. Quanto maior o interesse, mais se finge desinteresse, ao fazer algo bem interessante.

O artista que é pago para fazer tem geralmente grande habilidade técnica, maestria, mas ele pode ser dileto do poder antes pelo que poderiam ser seus defeitos do que suas qualidades. No renascimento italiano, houve aqueles que pintaram deuses antigos e os que pintaram cenas bíblicas. Nenhum deles teve senso crítico quanto às divindades que consagravam. A tendência geral é endossar o que fizeram, já que há instituições fortes por baixo e as pessoas aderem ainda hoje às mesmas crenças. Admira-se o talento, sem questionar para o que ele foi utilizado. Quanto maior o dom, maior deveria ser a responsabilidade quanto ao que foi feito com ele. Não se admite que se ponha em dúvida o sagrado território das artes.

Os que estão restritos ao horizonte do “correto” acham que só é certo a obra ser feita de determinado modo. Assim, o manto de Nossa Senhora tinha de ser de determinada cor. Quando em Canudos começaram a fazer santos e santas fora dos padrões católicos, isso foi pretexto para a Igreja exigir a intervenção militar, que acarretou o genocídio de 25.000 canudenses. Para o artista e o público do “correto”, não se pode admitir que se faça diferente. Só se pode fazer do jeito considerado “certo”. Quem obedece aos padrões vigentes nem pensa que obedece a padrões. No espírito das vanguardas, inverte-se isso, o único modo admissível é “fora do padrão do certo”. Está-se, contudo, alimentando a arte de um modo esteticológico.

O que tem a teoria literária de tão inquieta que a torna quase excluída dos cursos de Letras e de Filosofia? Quando ela aparenta ser ensinada, ela é apenas uma introdução ao cânone nacional, para não tratar o que mais deveria ser. Da filosofia se pode esperar a atitude defensiva, de quem não quer ver seu discurso desmontado, desconstruído em seus pressupostos. Será que essa inquietação pode encontrar abrigo fora desse âmbito? Na área de Artes, tem-se em geral uma prioridade da técnica e o estudo de determinados artistas ou movimentos, sem questionar os pressupostos metafísicos.

Como pode ter algum espaço o que parece não ter espaço nenhum? Como pode ser necessário um discurso que parece tão desnecessário e, pior

que isso, incômodo e difícil? Pode ele ter numa faculdade como de arquitetura uma ponte para mergulhar de um modo novo e surpreendente, dando a ela uma visão diferenciada de si mesma? Como pode se tornar desejável o que parece ser tão desagradável que os técnicos não se interessam?

O espaço que deveria ter a teorização que mais precisa ser feita, e não é, tende a ser ocupado por um blabláblá, que até pode parecer engajado, mas em geral serve mais para esconder do que para mostrar. Há em geral um pseudo questionamento, dentro de um horizonte limitado. Com essa teoria o establishment não precisa se preocupar. Com a que vai mais fundo também não, pois não costuma chegar a ninguém.

Quem tem medo da teoria? Todos que temem os abismos que se abrem às suas perguntas. Quem precisa ter medo? Todos e ninguém. Se o professor fala para alunos, quanto melhor ele for, menos eles o acompanham; se ele for do nível deles, não há o que acompanhar. Se o texto for escrito, em geral não será publicado num meio sem tradição filosófica; se for, não terá eco. Já não se fazem mais guerras religiosas por questões de crítica literária.

Há filosofia que também é texto literário, em que as peculiaridades da forma devem ser observadas para a devida compreensão da obra. O *Simpósio* de Platão é estruturado em duas sequências de três tragédias seguidas de uma sátira (nas falas de Aristófanes e Alcebiades). Os textos de Aristóteles eram em geral anotações para dar aulas na academia. Descartes oscila entre o que podia dizer e o que ele queria dizer. Pascal e Nietzsche são grandes escritores. A filosofia europeia confunde estar com ser, participa do teatro que finge ser aquilo que aí aparece e que se diz que seja. Ela se torna maior quando percebe essa distinção, assume consciência da encenação.

A teoria literária mais crítica tem grande dificuldade de sobreviver. Não é bem aceita nem nos cursos de filosofia nem nos de letras. Ela é expulsa antes de chegar. Torna-se marginal como se o menosprezo fosse liberdade. Esconde-se como um sapo foge da tempestade. Coberta de lodo e limo, contempla os intelectuais orgânicos ostentarem fardões, enquanto tenta sobreviver no pantanal. Tempestades transcorrem, ela acaba sendo mumificada. Fica nos fundos do tempo, nas fendas de barro, sem resgate.

Se Platão e Aristóteles não endossassem a escravidão vigente no seu tempo, se eles a condenassem como não virtuosa, seriam ainda lembrados? Eles provavelmente sequer poderiam produzir suas obras, não teriam liberdade para lecionar na academia para os filhos dos aristocratas. Mais provável é que fossem abafados, pois banidos foram. Daí a filosofia não começaria propriamente

na Grécia. Ambos eram escravagistas convictos. A eles não pareceria pertinente supor que a divisão entre arte e artesanato pudesse refletir a divisão entre trabalho livre e trabalho escravo.

Aristóteles costumava usar a medicina como exemplificação, pois o pai foi médico de Felipe da Macedônia. Isso é lembrado por Heidegger. Não se costuma lembrar, porém, que, se no testamento ele libertou alguns escravos que tinha (e deu outros de presente), é porque não deveria considerar a escravidão como desejável, virtuosa. Ele foi tutor de Alexandre, que invadiu países distantes, matou milhares de pessoas que não tinham feito nada contra ele: um homem mau, que a história tratou de reverenciar como “grandioso” (Magno). Até que ponto o que o Mestre ensinou não o incentivou a isso? Será que a filosofia de Aristóteles não contém ela mesma esse gesto imperialista, belicista e genocida do discípulo?

Na *Poética*, Aristóteles propôs a divisão dos gêneros literários em elevados e baixos conforme seus protagonistas pertençam à aristocracia ou às classes baixas. Como se pode supor que toda nobreza de sangue tenha caráter nobre e que os pobres sejam apenas ridículos? Isso só pode pensar quem adora os aristocratas e quem não tem empatia pelos dramas e tragédias dos menos afortunados.

Como supor que um herói épico não possa surgir fora da aristocracia? Para Homero e o patriciado antigo, era evidente que não haveria. Cristo é a ruptura com isso. Um deus vindo da marcenaria. Os clássicos não reconheciam grandeza num escravo rebelde como Spartacus, que foi celebrado pela Revolução Russa pela dignidade” de sua causa. Napoleão vem de baixo e destrona muitos reis. Há oligarcas que são ridículos, como mostram Molière e Brecht; há dramas nos pobres, como mostraram Dostoiévski e Górkki. Na monarquia prussiana, rir do rei dava cadeia, se não morte; criticar o chanceler Adenauer, nas décadas de 1950-60, podia render três meses de prisão.

Hegel diz, no final da introdução à *História da Filosofia*, que estava consciente de que a escravidão foi a condição para uma minoria ter ócio e se dedicar à filosofia e às artes, mas afirma que não estava interessado nas condições de produção antigas e sim no resultado, nos produtos culturais. Ele rompe aí com o seu próprio conceito de verdade como plurideterminação ao descartar vetores que são relevantes para entender o que a teorização deles propõe. O “mito da caverna” é uma alegoria das relações entre senhores e escravos na Grécia antiga, a leitura de seus fundamentos desmantela a diferença deles entre episteme e doxa. Segundo Platão, nenhum filósofo pode surgir entre os

menos afortunados, mas casos como Kant, Fichte, Marx, Freud, Heidegger negam essa tese.

Nietzsche teve o cinismo de dizer que se deveria aceitar a escravidão, mesmo a moderna do pequeno assalariado, como condição de possibilidade de se fazer filosofia e arte: ele tratou assim de escapar ao problema. O lado reverso disso é criticar o socialismo, por ter o pecado original de ser um igualitarismo cristão. Lukács ponderou que o desenvolvimento da produtividade com a tecnologia poderia deixar todos usufruírem dos bens, sem discriminação. Ao contrário do que ele acreditava, o capitalismo não foi superado e é inerente a ele a distância crescente na distribuição dos recursos. Há, portanto, aí um problema mal resolvido pela história da filosofia.

Sofrendo ameaças após a primeira edição da *Crítica da razão pura* e tendo falecido o imperador que o protegia, Kant modificou profundamente a segunda versão fazendo do homem um robô dotado de sensores (a Estética Transcendental), um programa de conceitos (o Entendimento) em que são subsumidos os dados e uma programação judicativa, que submete os dados a conceitos prévios e emite comandos a serem seguidos: formulou com isso também a ordenação administrativa do Estado, abdicou da liberdade e da imaginação criativa, deixou de ser revolucionário. Não por acaso, somente a segunda versão é divulgada. Não só o Direito, também a Filosofia é um aparelho ideológico do Estado. Kafka descreveu isso na máquina que executava condenados inscrevendo na carne deles sua sentença.

Embora submetida a regras, há uma liberdade na criação artística que não é dada ao Direito positivo. Ela opta pela imaginação, mas não faz isso enquanto cânone, que é um sistema impositivo de obras segundo a exegese canonizante. O filosofar se distingue do ensino da filosofia ao dar primazia ao pensar original. Se é para haver diálogo entre filosofia e poesia deve ser entre o filosofar e a criatividade original.

7. QUANTITAS X QUALITAS

Impera hoje a tendência de definir o qualitativo pelo quantitativo; aluno nota 10, obra que vale milhões, best-seller. Confunde-se aí a verdade com a correção de acordo com parâmetros. Aluno nota 10 é aquele que responde tudo de acordo com o que lhe foi ensinado, mas não vai além do horizonte do professor, tende a não ser criativo. Reproduz o que lhe foi doutrinado, é o retorno e a

variação do mesmo. Os ensaios tendem a ser notas de rodapé ao estabelecido.

Na avaliação quantitativa, que ora rege o mundo acadêmico e dos negócios, perdem-se as diversas noções de qualidade de que falava Aristóteles. Ela se torna numérica, redutiva. Um bom negócio ocorre quando se acha que se paga menos do que a coisa vale ou quando se acha que se recebe mais do que se pagou: quando as duas partes ficam satisfeitas é porque cada uma acha que passou a outra para trás. A vida social se baseia no engodo mútuo. A avaliação do bem e do mal se torna quantitativa também.

Para o professor poder lecionar na pós-graduação tem de pontuar X publicações num período Y. Não se distingue aí se o texto é bom ou fraco, o que importa é que exista. Ser uma grande obra não faz diferença. Impera a mediocridade da média. A qualidade clama, no entanto, procura-se atendê-la com prêmios de “melhor tese do ano do programa tal”, menção honrosa na premiação tal e tal. Premiações não são confiáveis se fazem parte da propaganda de filmes, cursos, livros.

Há uma média que se torna um interdito, a porta que separa quem presta e quem não presta. Um único trabalho publicado por um professor pode ser, porém, prova suficiente de que ele tem condições de lecionar em pós-graduação e orientar teses, mas se ele não completar o número mínimo isso não vai valer nada. Heidegger passou anos sem publicar nada, embora escrevesse em média ao menos dois livros inovadores por ano: levado a sério o critério, ele não poderia lecionar num pós-graduação brasileiro. Hegel não poderia falar sobre arquitetura por não ter diploma de arquiteto. Aliás, a maioria dos filósofos não poderia lecionar nos cursos brasileiros de filosofia por não terem o doutorado na área.

O número é uma ficção que pretende ser fato e absoluta. Está dentro do parâmetro da correção que pretende mensurar. O número não é, porém, a essência da realidade e sim um derivado dela: apenas um fragmento, uma aparência. Aplicam-se aos projetos de pesquisa nas ditas ciências humanas os parâmetros que norteiam as pesquisas nas ciências ditas exatas na modernidade. Daí se precisam ter objetivos claros, bibliografia geral e específica, hipótese, método de investigação, cronograma, resultado esperado etc. Para poder delimitar isso, antes de começar já se precisa ter chegado à conclusão, mas não é assim que funciona a pesquisa. Ela é um tatear no escuro, uma busca, uma errância, o encontro de trilhas.

A contabilidade de uma empresa tende a ter caixa 1 e caixa 2. O que se apresenta para ser fiscalizado é uma ficção que finge corresponder aos fatos. A verdade está antes no 2 do que no 1. Os dados são

alegados: há uma peneira e seleção neles, eles são “dados”, oferecidos como se fatos fossem. Acredite quem quiser. Comprovantes se arranjam ou se evaporam, conforme as conveniências. Elementos da realidade são reelaborados, transformados conforme convier. Acaba-se tendo o resultado que de antemão se queria. Portanto, a ciência numérica não é tão exata na prática quanto se alega ser.

A contabilidade acadêmica faz valer o que aparece em relatórios, em formulários que são preenchidos. Quem estiver com a cabeça nas nuvens da pesquisa ou da produção artística não vai saber manobrar para aparecer bem na fotografia. Como num processo jurídico, vale, porém, o que constar nos autos, como se eles fossem a realidade. Gera-se um sistema com uma lógica interna que dá prêmios ou castiga conforme o “correto” ou “incorreto”.

Antes de diferenciar e sob a aparência de só diferenciar, o número iguala tudo, pois reduz tudo ao contável, e isso não no sentido do que pode ser relatado e sim do que pode ser contabilizado. Ele perde a noção da qualidade, da sintaxe das coisas entre si, da relação do sujeito com o mundo etc. Paira no ar como se fosse absoluto. Perde-se a noção da qualidade, acha-se que ela é apenas uma quantidade.

O texto de Kirkegaard sobre “A ironia constantemente referida a Sócrates” foi apenas uma dissertação de mestrado, mas, ainda que haja nela questões que o jovem autor não desenvolveu bem, é um texto que perdura até hoje. Em termos quantitativos, seria apenas uma dissertação em meio a milhares de outras. A “teoria da relatividade” é um texto relativamente curto, mas teve consequências que textos bem maiores não tiveram. Na contagem vigente na universidade brasileira, valeria apenas um. Como pode produzir conhecimento quem se estrutura de um modo tão reducionista, simplificador a ponto de ser simplório?

Sob a exatidão aparente, impera a inexatidão, a igualação do desigual. Quando se passa a acreditar que essa fabulação seja a realidade, então se está sob o domínio da ideologia, que não percebe mais a diferença entre o que se afirmar e aquilo que realmente é. Supõe-se estar sendo objetivo, fazendo uma avaliação neutra, tanto mais quanto mais longe disso se estiver.

Havia um tempo em que as teses acadêmicas se dividiam entre algumas boas e muitas não boas. Distinguiu-se “*summa cum laude*”. Essa divisão desapareceu: elas se dividem apenas entre aprovadas e reprovadas, pois servia apenas para mostrar o apadrinhamento, distinguir pertencer ou não a um grupo. Como não se reprova nenhuma em banca, todas parecem boas. Quanto mais dinheiro foi investido no candidato, em forma de

bolsa ou de licença no emprego, tanto mais parece que ele tem o direito *a priori* de ser aprovado. Finge-se fazer uma arguição, para não questionar realmente nada. É um rito de passagem, com o teatro de um rito.

Quem está preso ao modelo da ciência ocidental moderna acha que está livre e solto dentro dele, pois não percebe os seus limites. Está-se, porém, diante de uma grande revolução cognitiva, com a abertura para o que até agora sequer tem sido cogitado. O modelo vigente de projeto para solicitar bolsas de incentivo ou propor dissertações de mestrado e teses de doutorado tem por intenção observar e descobrir o que esteja correto de acordo com certos paradigmas, que são considerados certos só por serem paradigmáticos.

É preciso ser muito limitado para ser bem aprovado, para receber a menção honrosa, para ser considerado melhor. Aquilo que ultrapassa o horizonte de quem dá seu parecer e seu voto tende a não ser entendido: se for, é porque ficou aquém. Aqueles que ficam no horizonte aquém e constituem o *stablishment* da área tendem a entrar num processo de elogio mútuo, se achando tanto mais maravilhosos quanto menos são. São sempre a maioria.

Eles têm o instinto da mentira, deslocam para vetores menores a fim de esconder o que seria principal, mas se acreditam honestos, pois creditam a si a seriedade acadêmica. Se aliados os julgam, são considerados os melhores, O elogio mútuo, a ânsia de promoção interna, a reserva de bolsas e empregos são vitais aí: fazem parte do seu instinto de dominação. Assim, badalando uns aos outros, a arrogância é proporcional à ignorância. Eles não conseguem ver o que os ultrapassa, mas eles têm o instinto de desconfiar de quem possa fazê-lo: precisam acabar com ele, para não se ver sua limitação.

Não se tem ainda “outro modelo” para contrapor a isso, dizer que ele está superado. Seus limites são, no entanto, a cada dia mais evidentes. Há um cansaço com esse tipo de “ciência”. Nietzsche já apontou, por volta de 1870, vários desses impasses. O cerne está na revisão do que se entende por verdade e tudo o que fica a volta em termos do que é considerado bom, honesto, piedoso, justo. A veracidade da verdade precisa ser testada. Não se trata mais apenas de passar da estética do correto para a da verdade, e sim o que poderia ser considerado verdadeiro. Isso não se resolve retomando um nome grego, mas em perceber o lusco-fusco das iluminações parciais que se consegue ter do real.

Como ocorre o milagre de se ter “centros de excelência”? Eles não existem em países atrasados, subdesenvolvidos. Só podem surgir

em países desenvolvidos, em que prepondere a mentalidade esclarecida, que consiga atuar dentro da área acadêmica. Mesmo nesta é preciso que haja o reconhecimento das pessoas de maior conhecimento, é preciso reunir gênios, talentos, esforços e recursos no mesmo lugar. Para isso não basta ter título acadêmico ou até ser bom professor e publicador.

Centros de excelência se formam reunindo grandes capacidades em um só lugar. Para isso, é preciso discernir no mercado os melhores pensadores e chamá-los com bons salários. Um grande pensador se revela por uma ou duas obras marcantes, que se destacam e ficam, não por uma quantidade de três ou quatro publicações por ano. Menos é mais. Quem foi capaz de orientar boas teses continua sendo capaz disso, não precisa provar em curtos períodos que continua em forma.

Gera-se uma “escola” quando há consonância de diversos pensadores. Isso é inviável no Brasil hoje: as vagas são preenchidas por concursos públicos, com bancas que mudam a todo momento. Esse procedimento foi necessário para acabar com as panelinhas dos departamentos, herdeiras dos apaniguados dos catedráticos antigos, que chamavam quem quisessem. Essas panelinhas fizeram injustiças para todos os lados, não queriam que aparecesse alguém melhor que elas. Como todos os professores das universidades federais recebem o mesmo baixo salário, é mais vantajoso trabalhar onde o custo de vida é menor.

Há algo mais no gênio, um dom e uma desgraça que o compele a produzir pela simples vocação de ser capaz de: isso faz com que ultrapasse os colegas e leva os ultrapassados a supor que ele fez isso para a desgraça deles. Ele nem está preocupado com eles, mas a inveja mata o invejado, não o invejoso. Tudo trama contra o talento. É preciso que para haver um centro de excelência se consiga durante vários decênios fomentar o advento dos mais capacitados, fazer com que tenham boas condições de trabalho e sejam protegidos dos ataques que acabam surgindo em nome de alguma virtude.

A crítica à endogamia surgiu por causa do que se chamou há pouco de “panelinhas”, famosas em torno de 1970: um grupo que só dá valor a si mesmo, não aceita nada nem ninguém de fora. Raro era o catedrático, quando havia cátedras no Brasil, capaz de chamar os melhores para serem seus assistentes. Preferiam os carregadores de pasta. A endogamia se caracteriza pela repetição, pela incapacidade de se reformular e ir além de certo horizonte. Ela procura se disfarçar, mas, quanto mais fraco o catedrático, mais ele precisava se rodear por professores medianos, incapazes de abrir novos horizontes. Nas panelinhas departamentais, ocorria o mesmo, só que com mais

pessoas. Bancas e resultados eram manipulados. Perdia a pesquisa.

Com os concursos públicos, não se reconhece a qualidade maior de quem esteja além da média dos examinadores. Por mais esforçados que sejam, não conseguem pensar como um gênio. O que este vê e faz diferente, isso está fora do horizonte do “correto” para eles. Vão tratar de, se não reprovar, ao menos desclassificar. Quanto mais exercem seu poder, mais pretensiosos se tornam. Acham que são os tais. E ficam sendo, pois não é costume acadêmico brasileiro algo que se vê em grandes universidades inglesas ou alemãs dizer em público os pontos fracos de uma palestra ou um *paper*. O Brasil ainda não é um país sério em termos acadêmicos.

Para formar uma grande equipe de futebol, é preciso reunir os melhores jogadores possíveis, dar-lhes tratamento adequado e conseguir coordenar seus potenciais. Nem sempre isso dá certo, mas há competições para que se comprovem os acertos. Isso não existe nas universidades brasileiras, mas há nas norte-americanas, alemãs e de outros países. É um sistema que se organiza, que procura pagar mais a quem tem mais qualidade. No Brasil, onde tudo é reduzido a quantidades nas universidades, não há salários diferenciados nem políticas de atração dos melhores quadros. A própria definição do melhor peca por reduzir qualidade a parciaisismos numéricos.

REFERÊNCIAS

- BAUMGARTEN, Alexander G. *Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007.
- DESCARTES, René. *Paixões da alma*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior Coleção Os pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1983.
- Descartes, René. *La Géométrie*. Paris: A. Hermann, 1886.
- FICHTE, Johann. *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre (1794)*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1997.
- FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. Trad. N. Jallageas e A. Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012,
- HEIDEGGER, Martin. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. 2. ed. v. 65 Gesamtausgabe. Frankfurt: a.M., Klostermann Verlag, 1994.
- _____. *Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*. 2. ed. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1995.
- KOTHE, Flávio R. *Ensaio de Semiótica da Cultura*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2011.
- MAN, Paul de. *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York: Oxford University Press, 1971.
- PASCAL. *Pensées*. Paris: Garnier-Flammarion, 1976.
- PLATÃO. *A República*. 7. ed. Trad. Maria Helena Pereira. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1993.
- SHELLING, Friedrich. *A essência da liberdade humana*. Trad. Márcia Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1991.
- WOLFF, Christian. *Erste Philosophie oder Ontologie*. Hamburg: Meiner Verlag, 2005.
- WOLFF, Christian. *Psychologie ou Traité sur l'ame*, A Amsterdam & A Leipzig: Chez J. Schreuder & P. Mortier le Jeune, 1766.
- _____. *Briefe von den Jahren 1749-1753*. St. Petersburg: Kaiserlichen Academie der Wissenschaften, 1860.