

OS FINS DA ARTE

(VOL. I)



OS FINS DA ARTE

(VOL. I)

ORGANIZAÇÃO

Debora Pazetto
Giorgia Cecchinato
Rachel Costa



© Relicário Edições

© Autores

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP) DE ACORDO COM ISBD

F516

Os fins da arte / Debora Pazetto, Giorgia Cecchinato, Rachel Costa (Orgs.). — Belo Horizonte, MG : Relicário, 2018.

196 p. ; 15,5cm x 22,5cm. – (v.1)

ISBN: 978-85-66786-70-5

1. Filosofia da arte. 2. Estética. 3. Arte. 4. Conferências. I. Pazetto, Debora. II. Cecchinato, Giorgia. III. Costa, Rachel. IV. Título.

CDD 701

2018-495

CDU 7.01

CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Horta Nassif Veras (UFTM)

Ernani Chaves (UFPA)

Guilherme Paoliello (UFOP)

Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG)

Luiz Rohden (UNISINOS)

Marco Aurélio Werle (USP)

Markus Schäffauer (Universität Hamburg)

Patrícia Lavelle (EHESS/Paris)

Pedro Sússekind (UFF)

Ricardo Barbosa (UERJ)

Romero Freitas (UFOP)

Virginia Figueiredo (UFMG)

COORDENAÇÃO EDITORIAL Maíra Nassif Passos

PROJETO GRÁFICO Ana C. Bahia

DIAGRAMAÇÃO Caroline Gischewski

REVISÃO Lucas Moraes e Pedro Furtado

CAPA Philippe Albuquerque

RELICÁRIO EDIÇÕES

www.relicarioedicoes.com

contato@relicarioedicoes.com

PREFÁCIO 7

A eterna querela sobre o fim da arte na *Estética* de Hegel

Márcia Cristina Ferreira Gonçalves 15

O fim infinito da arte

Gunter Gebauer 35

Finalidade sem fim, belezas livres e imaginação

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves 47

O dever de compartilhar e a necessidade de discutir: sobre a finalidade intersubjetiva do gosto

Giorgia Cecchinato 61

O nascimento da arte advindo do espírito da improvisação

Alessandro Bertinetto 77

Hepteto e Quarteto* do Paulo Moura: *Sambajazz* como música popular instrumental improvisada e *Brazillogical

Clifford Hill Korman 103

Duas versões contemporâneas para o fim da arte

Rodrigo Duarte 133

Modos de des-ver: *post-scriptum* à fantasmagoria

Rita Velloso 147

A arte e seus limites

David Lapoujade 179

SOBRE OS AUTORES 191



PREFÁCIO

os infinitos caminhos do fim... e da arte

A escolha do título “Os fins da arte” como tema para o XIII Congresso Internacional de Estética, que teve lugar em Belo Horizonte em outubro de 2017, foi determinada pela vontade de, por um lado, ser suficientemente abrangente para acolher uma ampla variedade de interesses e pesquisas, mas, por outro lado, também para refletir sobre as mudanças de concepção, abordagens e significados, ou seja, sobre aquele processo de ressignificação que a arte vive a partir do final do século XIX. O termo “fim” é polissêmico, indica término, conclusão e epílogo, assim como o propósito, a meta, o objetivo, a motivação, e ainda o limite e a decadência. O uso plural desse termo amplifica as possibilidades de interpretação. Os textos deste livro, fruto das palestras proferidas no congresso, mostram de modo evidente o quanto a questão do “fim” contribui de maneira heurística para pensar a arte durante o último século e o início deste.

A afirmação do “fim da arte” tem como referência mais imediata a “suposta” tese hegeliana, que diz ser a arte algo do passado, pois esta já não seria mais capaz de responder às necessidades espirituais da época moderna. O texto de Márcia Cristina Ferreira Gonçalves ajuda a entender como essa tese, que provoca reações, reflexões e críticas até hoje, está mais próxima de um “boato” que não corresponde, no seu sentido imediato e literal, à concepção da arte de Hegel. O filósofo alemão não teria intenção nenhuma de prever qualquer forma de conclusão ou dissolução da arte em favor de outras formas de produção cultural, como a religião e a filosofia. Por isso, o trabalho de Gonçalves concentra-se na exposição do desenvolvimento do conceito de obra de arte em Hegel, em sua conexão com a ideia sistemática de arte e de beleza. Considerando apenas o movimento lógico-sistemático da arte, é possível compreender o diferente peso que aquilo que chamamos

“obra” assume na história da arte e enxergar como mudam suas ligações com o mundo objetivo, ou seja, com o contexto sócio-histórico e cultural.

A argumentação de Gonçalves articula-se em três passos. O primeiro visa mostrar, considerando o nascimento da arte no âmbito religioso, que a arte tem como fim e razão de ser a realização da unificação entre finito e infinito por meio da obra; o segundo, que acompanha o desenvolvimento da arte até a época romântica e os processos de laicização e libertação de formas, estilos e materiais determinados, indica um “deslocamento do eixo de unificação entre finito e infinito da exterioridade da obra sensível para a interioridade humana subjetiva”; o último e conclusivo passo consiste em mostrar que os processos de interiorização e subjetivação, secularização e desmaterialização desenvolvidos na chamada forma de arte romântica, culminam numa crise da arte que chega aos dias atuais. Trata-se de uma forma de autossuperação da arte que mantém uma ambiguidade substancial: por um lado, trata-se de um fim como cumprimento de possibilidades de liberdade e autoconhecimento do espírito que a arte sempre incluiu em si enquanto realização da união entre finito e infinito; por outro lado, o deslocamento para uma dimensão subjetiva dessa unidade significa uma perda da própria função específica perto da religião e da filosofia, isto é, a arte se libera da sua função essencial, pode cair na efemeridade e, conseqüentemente, abrir-se para fins exteriores, sejam eles religiosos, políticos ou mercadológicos. A leitura de Hegel que Márcia Gonçalves oferece aponta para a necessidade de uma reflexão sobre a arte por meio da liberdade que ela conquista ao longo da sua história, e mostra como essa tem duas faces: uma autônoma e outra heterônoma.

O capítulo de Gunter Gebauer propõe uma leitura oposta à de Gonçalves sobre a tese do fim da arte de Hegel. No texto intitulado “O fim infinito da arte”, Gebauer utiliza a tese como uma espécie de contraponto, quase um artifício retórico, para passar a descrever as potencialidades da arte moderna que, longe de encontrar um fim ou término, experimenta, no final do século XIX e no século XX, uma inédita vitalidade. A estratégia argumentativa de Gebauer é mostrar como a concepção da arte de Hegel proporciona uma ideia de arte dogmática, incapaz de funcionar na época moderna. Os alvos de Gebauer são a definição da arte de Hegel como “revelação da verdade” e sua pretensão de encadear um fenômeno dinâmico em estruturas *a priori*. De acordo com Gebauer, revelar a verdade significa, em primeiro lugar, que haja uma verdade a ser revelada e isso implica, em segundo lugar, que haja

compromisso com um absoluto ou com certezas absolutizadas. A filosofia de Hegel pôde preconizar o fim da arte justamente porque não entendeu o que a arte é, ou melhor, porque procurou uma definição rígida de arte e tentou encaixá-la em um sistema, em vez de buscar instrumentos para pensá-la em sua realidade. Foi Nietzsche quem derrubou a “validade enganosa” do absoluto, possibilitando meios mais dinâmicos e flexíveis para estudar o desenvolvimento real da arte, caracterizada pela variabilidade das próprias referências e pela complexidade. Para compreender a arte, o autor busca, na filosofia de Merleau-Ponty, a articulação da experiência da arte como um processo mimético em três passos: percepção, produção e recepção. Aprofundando a questão da complexidade do processo artístico, Gebauer acrescenta que é necessário considerar cada um desses três passos em relação ao contexto histórico-social e que a relação entre os três momentos miméticos também pode mudar. Por isso, o desafio de pensar a arte torna-se sempre mais fascinante, mas também sempre mais cansativo.

A riqueza de perspectivas abertas pela questão do fim da arte fica evidente quando o problema do fim é utilizado por Rosa Gabriella de Castro Gonçalves para pensar a filosofia kantiana. Ela propõe uma análise do prazer e dos processos imaginativos implicados na fruição de manifestações estéticas não figurativas. Sua referência principal, não a única, é a estética de Kant, em particular o §16 da *Crítica da faculdade do juízo*, no qual o filósofo enuncia a condição negativa de um juízo de gosto puro, ou seja, a ausência de um fim determinado. Os conjuntos de folhas, as decorações ornamentais não se comprometem com a vinculação de um significado, logo, de acordo com Kant, são sem conceito e colocam a imaginação em movimento abrindo espaços para além do objeto em questão. As considerações que Kant coloca num horizonte sistemático são recorrentes na história da arte. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves lembra o projeto de Aby Warburg de construir um inventário das imagens de inspiração antiga que teriam sido produzidas no Renascimento, as quais representavam nada mais que movimentos de vestidos e cabelos, interpretados pela autora como modo de reproduzir a vida e o movimento, como volta ao orgânico. Na mesma linha, se encontram os arabescos que consistem, segundo os estudos de A. Riegel, em uma geometrização de elementos vegetais que podem se estender indefinidamente. Eles fornecem informação suficiente “para que o observador se sinta estimulado a imaginar como aquele padrão se estenderia para além dos limites daquilo que é dado”, assim como Kant

pretende em sua estética. Desse modo, a autora mostra como a tensão entre conceito e imaginação reflete-se na tensão entre representação orgânica e inorgânica na arte.

As ligações entre juízo de gosto e moralidade são o problema central do capítulo escrito por Giorgia Cecchinato, “O dever de compartilhar e a necessidade de discutir”. O propósito da autora é esclarecer o conceito de *sensus communis*, assim como Kant o apresenta na terceira *Crítica*, e sua relação com a comunicabilidade universal do gosto. Por meio de uma leitura transversal da Analítica e da Dialética do juízo de gosto puro, a autora mostra que a fundamentação última do gosto como modalidade do *sensus communis* só pode ser ideal. Por conseguinte, dialoga com a *Crítica da razão prática* e, sobretudo, abre perspectivas interessantes para fazer uma conexão com a *Metafísica dos costumes*. O *sensus communis* é algo que, como afirma Kant, “devemos produzir em nós”. A dicotomia entre ideal e real abre, assim, um espaço para a aplicação não dogmática do que Kant chama “dever de concordar”. Nesse espaço, o dever de concordar é mais um dever de verificar as premissas e os eventuais interesses e preconceitos do próprio juízo. Segundo Cecchinato, o fim intersubjetivo do gosto é justamente o de colocar as pessoas em diálogo com a perspectiva ideal de se entender, mas com suficiente liberdade para discordar.

O texto de Alessandro Bertinetto oferece uma nova perspectiva sobre a possibilidade de pensar a tensão entre práticas consolidadas, hábitos e improvisação no ato concreto de produção da arte. O título do capítulo, que ecoa Nietzsche explicitamente, é “O nascimento da arte advindo do espírito da improvisação”. Assim como Nietzsche defendeu que a arte tem origem no espírito da tragédia, Bertinetto defende uma tese forte, a saber, que toda arte “começa e termina com a improvisação”. O caminho argumentativo do autor visa delinear as características da improvisação na prática corriqueira e na arte, para mostrar que a arte possui de modo eminente aquele caráter de “normatividade dinâmica” próprio do improvisado que institui práticas bem-sucedidas. A obra de arte é performática e aberta à interação com a tradição e com práticas habituais, pois ela se apropria da tradição e a transforma em algo novo que se torna normativo, mas não de modo fixo. Aliás, o autor propõe entender a tradição como uma improvisação de longo prazo. A arte então não acaba nem se esgota numa ou noutra tradição, mas continua vivendo e se renovando por meio do improvisado como prática

própria. Assim, para Bertinetto, a arte possui vários fins, sendo que nenhum deles é definitivo, mas sim uma espécie de recomeço.

É interessante notar como o capítulo de Cliff Hill Kormann se parece com uma aplicação dos princípios do improviso descritos por Bertinetto à música, em particular à música brasileira. O texto “*Hepteto e Quarteto do Paulo Moura: Sambajazz como música popular instrumental improvisada e Brazilological*” descreve as fontes e os desdobramentos do projeto concebido e realizado no Brasil por Paulo Moura e os integrantes do seu grupo no final da década de 1960. Tal como nas histórias de jazz americanas, a presença do jazz no Brasil pode ser vista no contexto de uma história que inclui, ou mesmo inicia, a partir de tendências locais, regionais e nacionais, a música popular improvisada. Por meio do estudo de caso das gravações de 1968-69 do instrumentista/arranjador/compositor Paulo Moura, Kormann analisa a transmissão, a apropriação, a invenção e a circulação de um estilo e uma linguagem musical. O autor considera que essa longa e complexa história exige um rótulo descritivo mais matizado e, de fato, baseado numa equivalência de contribuição que ultrapassa os já recorrentes: “sambajazz” ou “jazz brasileiro”, ambos derivados da nomenclatura estadunidense.

Rodrigo Duarte, no capítulo “Duas versões contemporâneas para o fim da arte”, mostra como Adorno e Flusser lidaram com o tema do fim da arte. Partindo de um texto de Umberto Eco intitulado “*Due ipotesi sulla morte dell’arte*” — o qual retoma a tese hegeliana sobre o fim da arte à luz dos acontecimentos culturais ocorridos entre o final do século XIX e a primeira metade do XX — e do fato de que o enfoque de Eco sobre o fim da arte parece não fazer jus à complexidade dos fenômenos posteriores a esse ensaio, Duarte reconstrói o cenário de discussão que dá fundamento às análises adorniana e flusseriana, passando por Hegel, Marx, Lukács e Benjamin. Para tratar da tese adorniana, parte da compreensão da arte enquanto “consciência de carências”, a qual implica em sua sobrevivência. Todavia, esta não é isenta de problemas, haja vista sua relação conflituosa com o mundo exterior, especialmente devido ao cenário gerado pela emergência da indústria cultural. Ao tratar do tema na filosofia flusseriana, o caminho escolhido por Duarte remonta à relação entre texto e imagem na construção simbólica do Ocidente. Tendo em vista a complexidade gerada pelo surgimento das tecnoimagens, a incapacidade de perceber textos a partir de imagens instaura uma crise. Sendo assim, o fim da arte na filosofia flusseriana seria a reconstrução da interrelação entre texto e imagem, a qual

pode ser percebida na arte conceitual ou na ficção científica. O título do artigo se justifica, pois Duarte explicita o modo como Theodor Adorno e Vilém Flusser apontam para uma mesma causa, a saber, o grande espaço ocupado pela cultura de massas no cenário contemporâneo.

Em “Modos de des-ver: *post-scriptum* à fantasmagoria”, Rita Velloso parte da afirmação benjaminiana de que “o conforto isola”, referente às várias experiências táteis e óticas transformadas segundo o treino complexo a que técnicas e aparelhos submetiam o sistema sensorial humano. A autora aponta, entre a detecção da *flânerie*, já aprisionada nessa domesticação, e o encontro com escritores russos que confrontavam “a aspereza acumulada de seus materiais”, o fundamento da teoria da arte benjaminiana de que imagens permitiam desmascarar — isto é, penetrar dialeticamente — os mecanismos do mundo lá fora, aquém e além da obra. A força atual da filosofia de Walter Benjamin está nas linhas de fuga incomuns que, ali, conduzem ao político. Mesmo que incontornáveis as lógicas dessa sociedade — a do espetáculo —, não se anulou a potência de uma ótica dialética. Mas, se o desmascaramento há muito já não é suficiente, a imagem sobrevive como fragmento de ruptura que é exigência da revolução. Instância de crítica e de conhecimento para a práxis, ela resiste como desacomodação, tomada de um ponto de vista intensivo, orientado, como diz João Barrento, da superfície para a profundidade, do arquitetônico para o arqueológico. Assim, o des-ver é usado pela autora para pensar uma experiência estética e política da história, cujo fundamento está na capacidade de aprofundar a experiência do presente.

Finalizando este livro, David Lapoujade elabora uma reflexão sobre o fim da arte essencialmente como jogo com os limites e seus ultrapassamentos. A pergunta sobre o fim da arte costuma direcionar-se para o momento da história da arte em que as obras figuram como um limite último intransponível. Pensa-se, por exemplo, no “quadrado branco sobre fundo branco” de Malevich ou nos 4’33” de silêncio de John Cage. Todavia, é sabido que, depois de mais de um século, a arte não parou de esbarrar na questão do limite, de colidir com ele ou de o refletir em uma prática que o toma por objeto. Esse confronto visa uma forma de limite último: grau zero da escrita, do poema, da pintura, da música, do filme. Quadro branco, tela preta, imagens paralisadas ou planos fixos, imobilização dos corpos ou posturas neutras, indecisas. Silêncio na música e na literatura. Lapoujade percorre essa zona onde se redistribui a fronteira entre o possível

e o impossível, nas quais, por um lado, não se pode mais utilizar os antigos possíveis, que se tornaram formas de expressão desatualizadas, e, de outro, o impossível surge como o limite de toda expressão. A prisão entre essas duas impossibilidades, a antiga e a nova, revela o tempo do fim da arte como entretempo sem passado e sem futuro. Todavia, é confrontando essa situação, instalando-se na fixidez que ela impõe, que novas possibilidades — extraordinárias, inéditas, ainda que inicialmente microfísicas ou diferenciais — aparecem. Em outras palavras, o tempo em que tudo termina, em que até a arte parece acabar, não é um tempo morto, mas um tempo que redistribui nossas potências de expressão.

Como este livro se origina da realização do Congresso Internacional Os Fins da Arte, agradecemos os apoios financeiros prestados pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da FAFICH-UFMG, pelo CNPq, pela CAPES e pela FAPEMIG, sem os quais tanto a realização do evento quanto a publicação do livro não seriam possíveis. Agradecemos ainda a Fernando Pacheco e Ricardo Nachmanowicz pelas traduções para o português de textos apresentados em língua estrangeira.

Debora Pazetto
Giorgia Cecchinato
Rachel Costa

Belo Horizonte, março de 2018.