

INTERPRETAÇÕES DE LINGUAGENS ARTÍSTICAS

EM GERD BORNHEIM

GASPAR PAZ

**GASPAR PAZ**

**INTERPRETAÇÕES DE LINGUAGENS ARTÍSTICAS**

**EM GERD BORNHEIM**



**EDUFES**

Vitória, 2022



**Universidade Federal  
do Espírito Santo**



**EDUFES**  
EDITORA

**Editora Universitária – Edufes**

Filiada à Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias (AbEU)

Av. Fernando Ferrari, 514  
Campus de Goiabeiras  
Vitória – ES · Brasil  
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852  
edufes@ufes.br  
www.edufes.ufes.br

**Reitor**

Paulo Sergio de Paula Vargas

**Vice-reitor**

Roney Pignaton da Silva

**Chefe de Gabinete**

Aureo Banhos dos Santos

**Diretor da Edufes**

Wilberth Salgueiro

**Conselho Editorial**

Carlos Roberto Vallim, Eliana Zandonade, Eneida Maria Souza Mendonça, Fátima Maria Silva, Graziela Baptista Vidaurre, Isabella Vilhena Freire Martins, José André Lourenço, Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Marcos Vogel, Margarete Sacht Góes, Rogério Borges de Oliveira, Sandra Soares Della Fonte, Sérgio da Fonseca Amaral

**Secretaria do Conselho Editorial**

Douglas Salomão

**Administrativo**

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

**Seção de Edição e Revisão de Textos**

Fernanda Scopel, George Vianna,  
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

**Seção de Design**

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,  
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

**Seção de Livraria e Comercialização**

Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,  
Marcos de Alarcão, Maria Augusta Postinghel



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

### **Projeto gráfico**

Seção de Design da Edufes

### **Capa**

Ignez Capovilla

### **Preparação de texto, diagramação e revisão de texto**

Agência Três Criativos

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

P348i Paz, Gaspar.  
Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim  
[recurso eletrônico] / Gaspar Paz. - Dados eletrônicos. - Vitória:  
Edufes, 2022.  
247 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-511-3

Também publicado em formato impresso.

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Bornheim, Gerd A. - (Gerd Alberto), 1929-2002. 2. Linguagem - Filosofia. 3. Música e filosofia. 4. Linguagem - Música.  
I. Título.

CDU: 801

Elaborado por Cynthia Bachir – CRB-6 ES-000485/O

Esta obra foi composta com  
a família tipográfica Crimson Text.

# *Nota*

Este livro é resultado de pesquisa de doutorado realizada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), com período de estágio doutoral na Université Paris 1 (Sorbonne). Sou grato à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo financiamento à pesquisa, mediante a concessão de uma bolsa de doutorado no país e uma bolsa de estágio doutoral no exterior.

Gostaria de agradecer a todos que contribuíram para a realização deste livro com interlocuções, leituras, sugestões e estímulo. Sou grato especialmente a Gerda e Irmgard Bornheim, Rosa Dias, Dominique Chateau, Olgária Matos, Samuel Araújo, Olga Cafalchio, Cristina Moura, Jean-Luc Pouliquen, Marly Bulcão, Dirce Solis, Iracema Macedo, Olinto Pegorário, Benedito Nunes, Renaud Barbaras, Raoul Kirchmayr, Khodayar Fotouhi, Carlos Scherer, Caco Coelho, Gasparina Leal Paz, Tupan Alves Paz, Tupan Leal Paz, Wânia Rocha Feitosa, Wilberth Salgueiro e toda a equipe da Edufes.

O aspecto mais fascinante de uma pesquisa filosófica reside talvez no fato de que ela se faz refratária a uma palavra final e definitiva. Não porque repouse no jogo infundável da conotação lógica das palavras, e sim porque há uma “prosa do mundo” – prosa que se inventa a si mesma, aderida a um mundo sempre em transformação. Todo o escopo do pensamento consiste em decifrar essa prosa, já que nela se esgota a inteireza da própria legitimidade do ato de pensar.

Gerd Bornheim (1983a, nota preliminar)

Filosofia é teoria, ou seja, visão atenta e concentrada, e, portanto, crítica e interpretativa do real. Visão concentrada e crítica: ela encontra o seu centro naquilo que vê e no modo como deixa ver. O modo de ver está na pergunta; o filósofo é o homem que pergunta, e de modo radical. Por isso, a teoria se revela incompatível com o preconceito. Digamos que cabe ao filósofo guardar o conceito naquilo que ele é, e sempre que a teoria passa a funcionar embasada em pré-conceitos torna-se dogmática e antifilosófica. O resguardo do conceito se verifica na pergunta, e isso de tal maneira que ela volta a ser pergunta, não pára diante de fórmulas consagradas e dicionarizadas. Nesse sentido, a filosofia é essencialmente problema, e toda solução como que se dobra por dentro de si para constituir-se em novo problema. Já por essa razão se entende que a filosofia seja, de algum modo, fundamentalmente histórica, que o discurso filosófico se desdobre com necessidade na dimensão do tempo.

Gerd Bornheim (1983a, p. 1)

# Sumário

<b>Prefácio – Gerd Bornheim: crítica e teatralidade – por Olgária Matos</b> .....	9
<b>Introdução</b> .....	13
<b>1 Notas sobre o percurso intelectual e pessoal de Gerd Bornheim</b> .....	24
<i>Formação filosófica inicial</i> .....	24
<i>Estudos na França, Inglaterra, Alemanha</i> .....	27
<i>Começos da produção bibliográfica</i> .....	28
<i>Arquivo documental: auxílio à interpretação e conexão da obra de Bornheim</i> .....	34
<i>Breve comentário sobre a recepção da obra de Bornheim no Brasil</i> .....	41
<b>2 A ambiência histórica que propiciou o destaque do tema da linguagem</b> .....	44
<i>Rupturas que envolvem as expressões artísticas, a filosofia e as ciências sociais</i> .....	44
<i>Hegel: ápice e desfalecimento dos sistemas metafísicos</i> .....	50
<i>Diferença e alteridade a partir dos autores contemporâneos</i> .....	54
<b>3 A linguagem como ponto de confluência entre filosofia e expressões artísticas</b> ..	66
<i>Reflexões sobre o teatro contemporâneo</i> .....	66
<i>O realismo no teatro</i> .....	69
<i>Consciência histórica</i> .....	75
<i>Os pressupostos estéticos</i> .....	78
<i>A linguagem de Ionesco e o teatro de vanguarda</i> .....	83

<i>Reverberações: teatro experimental, o caráter popular e as perspectivas do teatro brasileiro</i> .....	93
<i>Sobre o teatro popular e as perspectivas do teatro brasileiro</i> .....	96
<b>4 Retomada do tema da linguagem</b> .....	110
<i>Linguagem e comunicação</i> .....	111
<i>A intersubjetividade sartriana</i> .....	111
<i>Linguagem como fenômeno de expressão</i> .....	115
<i>Merleau-Ponty: a crítica ao cogito cartesiano e a defesa da intencionalidade nas expressões artísticas</i> .....	118
<i>O nascimento do crítico e o fim das estéticas normativas</i> .....	121
<i>Motivações coincidentes entre artes e ciências</i> .....	126
<i>Linguagem musical</i> .....	132
<i>Música e filosofia: pontos de contato</i> .....	132
<i>Escuta subjetiva da música</i> .....	144
<i>Escuta relativa da música</i> .....	151
<b>Conclusão</b> .....	159
<b>Referências</b> .....	170
<b>Apêndice – Relação do material de Gerd Bornheim compilado na pesquisa</b> .....	196
<b>Anexos</b> .....	199
<i>Anexo A – Tradução de “Souvenir et présence de Bachelard”</i> .....	200
<i>Anexo B – Datiloscrito “Música”</i> .....	202
<i>Anexo C – Datiloscrito “Arte e comunicação”</i> .....	209
<i>Anexo D – Datiloscrito “Sartre revisto”</i> .....	220
<i>Anexo E – Transcrição de “Sartre revisto”</i> .....	226
<i>Anexo F – Datiloscrito “Ontologia da finitude”</i> .....	231

# Prefácio

## Gerd Bornheim: crítica e teatralidade

Olgária Matos<sup>1</sup>

*Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim* compõe o pensamento do filósofo como uma cosmogonia, cujo eixo é o estatuto da arte no mundo contemporâneo. Generosa reconstrução do pensamento de um autor que encontrava nas criações espirituais a faculdade superior de atravessar fronteiras, Gaspar Paz identifica, nas reflexões de Gerd Bornheim, o teatro como “obra de arte total”. Bornheim realiza, nas reflexões de Paz, o ideal goethiano da *Weltkultur* .

Generoso também este livro, porque Gaspar Paz o completa com material inédito do filósofo que frequentou capitais europeias, entre elas Paris e Berlim, cidades que tantas filosofias e artes produziram e o formaram. Eis por que conferências, aulas, áudios, anotações formam um móbile de ideias, contestando o estilo moralizante dos

---

1 Doutora em filosofia e professora titular de filosofia política da Universidade de São Paulo e da Universidade Federal de São Paulo. É autora dos livros *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo* (Editora Unesp, 2010), *Contemporaneidades* (Editora Lazuli, 2009), *Discretas esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo* (Editora Nova Alexandria, 2006).

sistemas, a começar pelo tratamento híbrido de questões, a um só tempo epistemológicas e literárias, políticas e estéticas. Nas palavras de Paz: “O teatro lhe oferece ainda uma posição especial e diferenciada entre os escritores-filósofos que se preocupam e se dedicam em geral mais ao estudo da literatura ou das artes plásticas. É que, além disso, as interpretações sobre o teatro irão permitir que Bornheim aceda a outras atividades artísticas (poesia, música, artes plásticas, cinema etc.) de forma mais livre e sem os comprometimentos ideológicos que às vezes elegem determinadas manifestações artísticas como hegemônicas em relação às demais. Isso fará com que suas críticas assumam posicionamentos abertos. Por isso o jogo entre filosofia e teatro constitui um dos aspectos mais singulares de suas interpretações”.

Gaspar Paz compreende que, para Gerd Bornheim, a arte não é o Outro da filosofia, mas a maneira privilegiada e peculiar de elucidar, através de história e de experimentação, de afetos e paixões, questões intelectuais. Teatralizando a filosofia, Paz indica como Bornheim transita entre a música, o cinema, a literatura, sempre em “situação”, segundo a livre filiação do filósofo à fenomenologia e ao existencialismo de Sartre e Merleau-Ponty, ou à psicanálise de Freud e à imaginação de Bachelard. Gerd transforma assim o palco do teatro em uma cena mental.

Tragédia e filosofia, literatura e ciências, ideologia e mitologia questionam tanto mitos quanto a “ação racional” a partir da leitura derridiana de Bornheim: “O logocentrismo, para Derrida, valoriza a teoria da identidade do ‘outro’ ao ‘mesmo’. Colocada em xeque a identidade, o primeiro alvo será a dialética hegeliana. Constatase a crise e exige-se a tomada de partido pela “desconstrução” da metafísica. Aqui Heidegger e Derrida coincidem, como disse Bornheim, na forma de pensar o limite da crise. A saída de Heidegger nesse panorama está na volta a uma origem poética da linguagem. E Derrida radicaliza de certa maneira esse viés a partir da ‘lógica da margem’. Tal olhar para as margens, de acordo com Bornheim, seria aquele ‘apontar ao outro que não ela mesma’ [...]. O significado então é encontrado nesse ‘dar margem’ a outras conotações. O desafio do escritor e do filósofo seria escavar essas significações sem se preocupar demasiadamente com a centralidade do texto, do texto acabado e imbuído de todas as suas prestezas comunicativas”.

Neste sentido, o romancista, o dramaturgo, o músico, o cineasta, o cientista e o filósofo ultrapassam um fechamento disciplinar, associados, no pensamento de Bornheim, a uma “pedagogia”, como em Brecht, ou ao “teatro do oprimido” em Boal,

mas segundo um embaralhamento entre engajamento e distanciamento, com o que se subverte o universo moral do leitor e do espectador. A relação entre o espírito e a letra se expressa na recusa da boa consciência e do conforto moral, no desmascaramento da má-fé, visando uma moral da autenticidade, que não se apoie em ideologias. Buscando no particular o universal, Bornheim aproxima, nos mostra Gaspar, o teatro no Brasil ao Brasil de Gilberto Freyre em suas reflexões sobre a preguiça como categoria crítica do trabalho forçado e martirizador, conformando o Brasil às exigências do moderno teatro global: “A riqueza do experimentalismo era um tema internacional, e de certa forma as preocupações de base eram as mesmas. Para Bornheim, algumas matrizes fundamentais são recorrentes, como por exemplo a relação entre palavra e corpo, a historicidade, os problemas sociais e a exploração dos caminhos da linguagem no pensamento de autores como Brecht, Antunes Filho, Zé Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal, Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues e Gerald Thomas. Embora apresente uma diversidade de posicionamentos, a preocupação com a temática é constante”.

A precedência da linguagem nas reflexões sobre as artes em Bornheim tem o sentido de crítica tanto da arte pela arte quanto do realismo sedentário que repete o *status quo*. Porque não há um sentido último das coisas, Beckett representa para Gerd um *ultimatum* artístico, como a guilhotina para Julien Sorel e sua meditação de prisioneiro em *O vermelho e o negro*, o arsênico para *Madame Bovary*, a epilepsia para o príncipe Muchkine no *Idiota*, a morte para o *Estrangeiro* de Camus. Por isso, Gaspar observa: “Foi a partir da constatação de uma atmosfera carente de sentido em diferentes domínios que emergiram as discussões sobre a historicidade e as ideologias; a totalidade e os absolutos; as diversas mudanças de enfoque e ênfase nas atividades artísticas e filosóficas; a avaliação da ruptura com o passado e as tradições; as vanguardas e a valorização das artes populares; as novas inspirações da criatividade artística contemporânea; o problema da normatividade e os rompimentos com as leis da beleza e com as verdades metafísicas; as articulações sociais, políticas e científicas que envolvem o panorama das artes e põem em tela discussões em torno da alteridade, diferença e desconstrução, enfoques que contribuíram para a visualização e o entendimento de um aspecto caro a toda uma geração: o tema da linguagem”.

Porque filosofia e artes se exigem eletivamente, porque encenam a linguagem em vez de apenas utilizá-la como instrumento, e porque cada obra, para existir,

necessita do comentário que lhe garante perpetuar-se e durar, a linguagem, em Gerd Bornheim, nos mostra Gaspar Paz, cria um discurso que, ao modo de Barthes, não é epistemológico, mas dramático.

# *Introdução*

Este estudo convida a uma leitura histórico-cultural que situe as interpretações de Gerd Bornheim (1929-2002) em diferentes contextos. Estes serão traçados inicialmente a partir de observações de um percurso intelectual e pessoal de formação, assumindo mais tarde questionamentos importantes que se inscrevem em seus trabalhos. Suas interpretações sobre as linguagens artísticas e as colocações a respeito da estética e filosofia da arte trazem, particularmente, o nó de confluência das problematizações. Neste ponto, as reflexões sobre o teatro apresentam uma visão privilegiada das relações entre as expressões culturais e a filosofia, desde já inscritas, como não poderia deixar de ser no caso de Bornheim, nos problemas contemporâneos. O teatro lhe oferece ainda uma posição especial e diferenciada entre os escritores-filósofos que se preocupam e se dedicam em geral mais ao estudo da literatura ou das artes plásticas. É que, além disso, as interpretações sobre o teatro irão permitir que Bornheim aceda a outras atividades artísticas (poesia, música, artes plásticas, cinema etc.) de forma mais livre e sem os comprometimentos ideológicos que às vezes elegem determinadas manifestações artísticas como hegemônicas em relação às demais. Isso fará com que suas críticas assumam posicionamentos abertos. Por isso o jogo entre filosofia e teatro constitui um dos aspectos mais singulares de suas interpretações. De fato, essa relação pode ser vista como o ponto de inserção no qual percebemos que as leituras de Bornheim vão além de quaisquer filiações ou interpretações filosóficas mais específicas. A base de seu referencial é bem concreta, e seu diálogo se explicita dentro de uma natureza diretamente ligada aos acontecimentos

ou fatos culturais. Então, Bornheim pode ser compreendido em um panorama que englobaria Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre – entre outros com os quais tinha afinidade –, não obstante sua discordância em relação a tais autores na construção fragmentária de suas posições e pensamentos. É que os “contextos”, como frisamos anteriormente, são importantes pontos de observação e constituição dos rumos de sua pesquisa. Nesse sentido, a realidade brasileira numa perspectiva de descolonização e transformação interna das dependências culturais será para Bornheim um intenso laboratório que afigura uma atmosfera nova e se presta à convergência de diferentes culturas, onde constam, é importante ressaltar, culturas não exclusivamente europeias. E Bornheim emerge desse ambiente tão diversificado procurando desde cedo entendê-lo, participando e problematizando suas movimentações. Seu conhecimento e interpretação peculiares da história da filosofia, sempre propondo inflexões dessemelhantes em relação à história tradicional, são incontestes pontos de consideração mesmo por parte daqueles que muitas vezes praticam a filosofia de forma alheia aos problemas contemporâneos. É que as percepções de Gerd Bornheim sobre a história da filosofia não se prendem a sistemas estabelecidos. Bornheim, na sua condição de homem polivalente, de preocupação e habilidade política, sempre soube que é necessário um esforço redobrado para enfrentar estreitos espaços disciplinares. E foi assim que ele buscou orientar suas pesquisas, tomando consciência de que a tarefa de ser contemporâneo implica aventurar-se nesse claro-escuro da compreensão de seu próprio tempo e entender, como disse Giorgio Agamben (2009, p. 28), seus “dispositivos de ação”. É nessa linha que Bornheim constrói seus referenciais, valorizando uma pedagogia ampla de pesquisa e intercâmbios disciplinares, participando atentamente das atualizações, diálogos e discussões na esfera pública.

Gerd Bornheim destaca-se, assim, como um dos principais expoentes das problematizações culturais no Brasil, principalmente a partir de uma visão crítica da estética e filosofia da arte. No Rio Grande do Sul (Brasil) ele inicia sua formação filosófica, que prosseguiu depois na França, Alemanha e Inglaterra. O ápice desse processo se dá no Brasil, onde ele incitou a abertura de fronteiras da filosofia ocidental – mediante o incentivo a traduções, promoção de seminários, publicações, diálogos e interfaces –, tendo participado ativamente de acontecimentos culturais e artísticos e trabalhado na formação pedagógica como professor e orientador de novos pesquisadores. Procuraremos evidenciar esse itinerário, problematizado a partir de diferentes

aspectos, mediante o recurso a suas publicações, no capítulo “Notas sobre um percurso intelectual e pessoal de formação”. Ainda nesse capítulo, enfatizamos traços da pesquisa que Bornheim empreendeu na França em dois momentos distintos: o primeiro período se deu na década de 1950; já o segundo, ao final dos anos 1960 e início de 1970. Essas referências vieram à tona principalmente após a pesquisa realizada em Paris (2009) – na Sorbonne – sobre tais influências nos estudos de Gerd Bornheim.

Na França, momento especial desse percurso de Bornheim, sobretudo pela perspectiva de abertura à filosofia contemporânea, ele acompanhou cursos de Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Jean Hyppolite, Jean Wahl, Martial Guérout, Jean Piaget, Lacan, Vladimir Jankélévitch, Étienne Souriau, Daniel Lagache, Ferdinand Alquié, Georges Gurvitch e foi também interlocutor, entre outros, do filósofo e dramaturgo Gabriel Marcel e do engenheiro e compositor Pierre Schaeffer. O estímulo dessa atmosfera, marcada pelo diálogo entre filosofia, ciências sociais, psicologia, psicanálise, história, antropologia, linguística, comunicação, teatro e música, foi decisivo para Bornheim. É dessa forma que suas interpretações contribuem para a formação de novos olhares sobre as esferas estéticas e culturais, principalmente na transcendência de interpretações tradicionais nos domínios filosóficos. É valorizando essas coordenadas que procuraremos, a partir de sua abordagem sobre a questão da linguagem, ressaltar as leituras de Bornheim – sempre tangenciadas pela atmosfera que envolve os autores supracitados –, principalmente das obras de Merleau-Ponty, Gaston Bachelard e Sartre. A proximidade com Merleau-Ponty e Bachelard é relatada por Bornheim já nessa ambiência da Paris dos anos 1950, quando ele frequentara na Sorbonne os cursos de tais autores. Quanto à obra de Sartre, Bornheim dedicou dois livros<sup>2</sup>, artigos, conferências e entrevistas, destacando-se no Brasil com estudos pioneiros e decisivos sobre o autor francês.

Ao observar a presença da filosofia desses autores nas interpretações de Bornheim, gostaríamos de ressaltar essa afinidade no tocante às problematizações sobre a linguagem, especialmente em temas como: criatividade, percepção, expressão, discurso, alteridade, cientificismo, fenomenologia, dialética e pressupostos poéticos como compreensão da realidade. Todos esses aspectos serão dirigidos não

---

2 *O idiota e o espírito objetivo* (1998c [1980a]) e *Sartre: metafísica e existencialismo* (2000a [1984]).

pretendemos tão somente aventar a delimitação dos recortes em que se desdobrará nosso trabalho. Interessa-nos uma espécie de mapeamento ou inventário de significações aliado às interpretações contemporâneas, marcando a inserção da obra de Gerd Bornheim em diversos meios. No Brasil, nosso autor se insere num viés que vem moldando o diálogo com variadas manifestações culturais e artísticas. Nessa mesma linha podemos sublinhar também os trabalhos de Benedito Nunes, Bento Prado Jr., Haroldo de Campos, Paulo Freire, Caio Prado Jr., Darcy Ribeiro, Sérgio Buarque etc. Para esses autores, parece que o que está em jogo, antes de tudo, são as expressividades culturais, independentemente de postulações de beleza e harmonia tradicionais, ou mesmo de uma satisfação estética em si. É nessa direção que Bornheim ressalta a força da criatividade que ele vislumbra no universo artístico brasileiro quando desvenda, por exemplo, a escultura de Vasco Prado; o cinema de Júlio Bressane; além de todo um panorama que englobou Carlos Drummond, Machado de Assis, Iberê Camargo, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Haroldo de Campos e, principalmente, artistas envolvidos com o teatro contemporâneo. Nessa perspectiva, entendemos que muito ainda deve ser desvendado em suas interpretações.

Esses pontos irão nos auxiliar na apreensão do tema da linguagem, orientando-o pela confluência entre filosofia e expressões artísticas. É esse o enfoque sublinhado nos capítulos seguintes (2 e 3), nos quais nos ocupamos da ambiência histórica que propiciou a “emergência”: destaque do tema da linguagem. E a linguagem não aparece aqui de forma passiva, reservada a um uso instrumental e restrito a um meio de comunicação, no qual a palavra seria um dos utensílios mais eficazes. Pensando dessa forma, segundo Bornheim (1983a, p. 3), corre-se o risco de ignorar que: “se de um lado o homem realmente pode dispor da palavra, de outro é a palavra que dispõe dele; digamos que, pela linguagem, o homem é disposto no real”. Bornheim sublinha, então, outro olhar sobre a linguagem a partir do caráter histórico da condição humana, mas percebe as limitações de apreensão dessa historicidade num processo de totalização. Para expressar a ambiguidade de tal condição, ele cita o poeta Carlos Drummond de Andrade (1991, p. 89) num verso que expressa essa morada do homem na linguagem: “pois a linguagem planta suas árvores no homem e quer vê-las cobertas de folhas, de signos, de obscuros sentimentos”; e mais: a autonomia e a imposição da linguagem, nesse sentido, se dão porque “as palavras são servas de uma estranha majestade”. Para lermos os posicionamentos de Bornheim sobre a

linguagem, precisamos entender onde eles se inscrevem. Nesse caso o pano de fundo seria a crise da metafísica e os novos parâmetros para pensar a dialética, a teoria e a prática, parâmetros esses que atingem as mais variadas esferas disciplinares e principalmente as expressões artísticas e culturais. Desenvolvemos então, no segundo capítulo, apoiados em comentários esclarecedores de Derrida, Pierre Bourdieu, Jean Hyppolite, Paul Ricoeur, Alain Badiou, Foucault, Frédéric Worms, Bruno Latour, Benedito Nunes, Bento Prado Jr., Jorge Amado, entre outros, uma espécie de panorama do tema, diagnóstico de crise e busca de novos sentidos, que aproximam pelo contexto a filosofia e as expressões artísticas.

Sublinhamos a partir daí que o diagnóstico da crise metafísica prolonga-se também como “crise de orientação estética”<sup>3</sup>. A busca de novos rumos coincide, então, com o advento e a coloração do tema da linguagem. Por isso a insistência de Bornheim em que observemos o caráter histórico de tais acontecimentos. Essa ênfase justifica a escolha de Hegel por Bornheim como um ponto de apoio para que se entenda a crise tanto do ponto de vista metafísico como do estético. De fato, Hegel foi o ápice e o desfalecimento das sistematizações metafísicas. E essa constatação não é apenas processada por Bornheim, mas de certa forma é compartilhada por todos os autores acima mencionados. E o entendimento das teses hegelianas, justamente por representar a possibilidade de elucidação da crise metafísica, tornou-se quase uma obsessão entre tais autores. A abordagem de Bornheim encontra ancoradouro em três pontos precisos no pensamento hegeliano: a alteridade, os impasses do sistema ou categoria da totalidade e por último a leitura de seus pressupostos estéticos. A tentativa de transcender radicalmente a herança metafísica será observada por Bornheim sobretudo em filósofos como Heidegger, Derrida e Foucault. O que Bornheim almeja é a passagem da totalidade hegeliana à “diferença” e à “alteridade” abordada pelos filósofos contemporâneos. Nesse sentido, preparados os caminhos do tema que alcançam as discussões antropológicas, psicanalíticas, linguísticas, existenciais, estruturais

---

3 O termo é empregado pelo compositor Guerra-Peixe em sua correspondência com Mozart Araújo e Curt Lange, para caracterizar as transformações ocorridas em sua trajetória musical a partir do contato com o atonalismo e a pesquisa sobre música popular, que realizou no Recife. Ver referências no texto de Samuel Araújo (2008a, p. 163): “Para além do popular e do erudito: a escuta contemporânea de Guerra-Peixe”.

e semióticas, o que interessa especificamente a Bornheim é pontuar a relação dessas leituras com os diversos acontecimentos culturais contemporâneos.

No terceiro capítulo entramos no contexto das linguagens artísticas pela via das análises de Bornheim sobre o teatro contemporâneo. A escolha do teatro envolve ainda uma atmosfera político-social e mergulha, por exemplo, na investigação do teatro de vanguarda e do desenvolvimento do teatro no Brasil. Em tais investigações, Bornheim discute os pressupostos estéticos do teatro em consonância com diversos temas, tais como: historicismo, realismo, expressões populares e linguagem. São esses os temas que fazem a aproximação aos momentos filosóficos e rupturas que ressaltamos anteriormente. A articulação do panorama estético avalia ainda o “rompimento” histórico com as tendências aristotélicas e hegelianas e incitará as perguntas sobre novos rumos. Aqui, nossas considerações estão atentas aos comentários e referências de: Augusto Boal, Ionesco, Brecht, Zé Celso Martinez Corrêa, Ruggero Jacobbi, Décio de Almeida Prado e, além disso, às notas de trabalho, manuscritos e datiloscritos de Gerd Bornheim. Cabe aqui uma ressalva, pois tais materiais apresentam, em caráter documental, possibilidades de entendimento dos andamentos das pesquisas do autor. Observando o estudo e a dedicação de Bornheim, vislumbramos o ensaio dos principais temas presentes em suas interpretações. Esse, aliás, é um caráter importante a ressaltar, pois inicialmente nossa pesquisa procurou inventariar não apenas os escritos estéticos do autor, mas as diferentes reverberações no todo da obra do filósofo. E não são poucas as questões que despontam no percurso de Bornheim, presentes desde os arquivos, os textos escritos, as conferências, registros sonoros, entrevistas, livros publicados e artigos, que revelam seu processo de reflexão consciente mas ao mesmo tempo livre de amarras e metodologias tradicionais. A conexão do percurso com os documentos do arquivo do autor, os quais pré-catalogamos na fase inicial de nossa pesquisa, incitou-nos à construção de um anexo para o livro com fragmentos dos documentos citados no decorrer do texto e outros que possam dar uma ideia das dimensões da obra de Bornheim. Ao percorrer tais indícios, pode-se contextualizar sua postura relativista de um modo mais concreto e perceber como ele se abria a certos horizontes, entendendo o jogo entre as limitações e possibilidades. Foi tão somente a partir disso que circunscrevemos nossa pesquisa e elegemos pontos importantes a desenvolver em nosso trabalho. É o caso da questão do teatro, que se apresentou como viés para a condução de nossa análise.

Os estudos sobre o teatro nos mostram como se depreendem das interpretações de Bornheim o referencial da música e outras linguagens artísticas, sempre articulados em diálogo intenso com os atores e comentadores desse campo. É o caso de Brecht, que, para nosso autor, nos faz pensar em toda a dramaturgia do passado e sua reavaliação presente. A vigência do dramaturgo alemão impõe-se como grande marco impulsionador de importantes discussões no teatro contemporâneo. É graças a isso que Bornheim dedica-lhe extensas páginas no livro *Brecht: a estética do teatro* (1992b), entre outros ensaios esparsos. Nossa abordagem não pretende uma investigação exclusiva de tal natureza, mas procura valorizar o teatro como um ponto de contato com outras linguagens: música, cinema, artes plásticas etc. A condução de tal convergência encontra-se na pesquisa de linguagens artísticas mediante a observância dos seguintes temas: o processo criativo, a comunicação, o papel da interpretação (advento do crítico), rupturas e profusões nas poéticas contemporâneas. Nesse âmbito, deve-se levar em conta a política, a filosofia, a ciência, a educação e a interface com comentadores específicos do campo estético. Para articular tal perspectiva, escolhemos alguns textos do autor justamente para retomar mais detalhadamente o tema da linguagem. Estabelecemos assim um recorte orientado por linhas diretivas de argumentação. Uma delas é a que trata da linguagem e o problema da comunicação. A questão foi desenvolvida em *Sartre: metafísica e existencialismo* (2000a [1984]), no capítulo em que Bornheim analisa a concepção de linguagem do autor francês. Bornheim aborda a “intersubjetividade” sartriana, da “linguagem articulada” à polêmica discussão sobre a poesia e a prosa. É desse modo que se observa a linguagem como fenômeno de expressão numa visão da filosofia de Sartre, em contraste com a filosofia de Merleau-Ponty, que critica o *cogito* cartesiano em defesa da “intencionalidade” das expressões artísticas. Nessa crise dos contrastes e reavaliação do subjetivismo filosófico, Bornheim aponta o nascimento da crítica de arte e o fim das estéticas normativas, vias que remetem também à relação entre artes e ciências.

Já em *Metafísica e finitude* (2001a [1972]) vislumbramos outras perspectivas de abordagem do tema da linguagem, que insurgem no ensaio “A linguagem musical”. Nele encontramos uma peculiar interpretação da música, correlacionando-a com as linguagens artísticas de uma forma geral. Nesse ponto, partiremos da relação histórica entre música e filosofia para vislumbrar o que convencionamos chamar de dois tipos de escutas filosóficas: a escuta subjetiva da música e a escuta relativa. Tais

interpretações são inspiradas no ensaio de Bornheim sobre a “linguagem musical” e em algumas observações nas quais ele aborda o gesto musical em Brecht, por exemplo. Nas concepções de Bornheim, a música é entendida por meio de uma compatibilidade inerente entre poética e teatro. Para ele, se se observa a fenomenologia sonora, percebe-se que “a música não constitui apenas um problema de música” (2001a, p. 139) e a análise precisa ir mais longe, numa crítica aos condicionamentos históricos, psicológicos, biológicos e estéticos que envolvem a questão. Para desenvolver o quarto capítulo, tomaremos como ponto de apoio o modo como a intuição musical é concebida por determinados filósofos, como Sartre, Vladimir Jankélévitch, Bento Prado Jr. e outros, que mostram, pela via da subjetividade, a constância do relacionamento musical e filosófico, mas investem numa explanação dos caracteres inefáveis da estética musical. Por outro lado, quando se efetiva uma escuta relativa, pode-se pensar na transvaloração do estético e então partir, por exemplo, para uma análise da música urbana, de suas simultaneidades e transformações já num sentido amplo de debate com diversos campos de análises.

A partir desses referenciais, interessa-nos salientar a importância que as percepções de linguagens assumem no diversificado panorama das artes contemporâneas<sup>4</sup>. Dentro dessa perspectiva, podemos chegar a um interessante painel no qual Gerd Bornheim vai despontar e produzir seus trabalhos.

\* \* \*

Exporemos agora, em linhas gerais, as circunstâncias nas quais germinaram as ideias desse livro e seu prosseguimento. Como já assinalamos em outra ocasião (PAZ, 2007), o contato com Gerd Bornheim e seus trabalhos (livros, cursos e conferências) ocorreu em 1999, no Rio de Janeiro. A partir de então, estabeleceu-se uma intensa interlocução, o que possibilitou a leitura de suas interpretações e, em muitos casos, a discussão com o autor, de tal modo que se poderia dizer que as coordenadas iniciais da pesquisa foram orientadas pelo próprio Bornheim. Após seu falecimento, em 2002, sentimos a necessidade, como disse Deleuze (1992, p. 127) referindo-se a Foucault, “de traçar-lhe o perfil”, não no sentido de “glorificá-lo, menos ainda de

20

---

4 O tema é muito bem explorado pelo autor em “As dimensões da crítica” (2000b) e ainda nos capítulos “Gênese e metamorfose da crítica” e “Da crítica” de *Páginas de filosofia da arte* (1998a).

defendê-lo” ou preservar “sua memória” num sentido corriqueiro. Agindo assim, incorreríamos numa forma de irrisão, mesmo porque num simples golpe de vista percebe-se que o próprio Bornheim já havia se encarregado de fazer que seu modo de presença reverberasse entre seus contemporâneos. Nossa intenção foi valorizar a importância e o lugar que ocupam seus trabalhos na atualidade. Gostaríamos que o diálogo interrompido pela morte do filósofo conquistasse outro espaço, agora mediante a recepção e reavaliação de sua trajetória, mas que ao mesmo tempo deixasse ecoar o registro daquela voz de tom grave que marcou profundamente aqueles que o escutavam. Nesse “deixar falar” o filósofo, seguindo suas pistas, circunscrevemos as escolhas do tema e enfoque teórico que se fundamentam em sua própria importância para as interpretações críticas sobre estética e filosofia da arte. Optamos pelo estudo das percepções de linguagens artísticas em Gerd Bornheim por entendermos que sua leitura exhibe peculiaridades exemplares. A percepção que irrompe de suas intervenções possui uma interessante atualidade crítica. Isso pode ser conferido pela visão acurada e penetrante com que ele enxerga temas momentosos, sem esquecer a dimensão histórica na filosofia. O autor em tela remanejava suas pesquisas filosóficas relacionando-as com a realidade contemporânea. Entendemos que essa forma de ver intensificou-se por meio de suas leituras e estudos, na França e Alemanha, de algumas vertentes da fenomenologia e da dialética. Além disso, Gerd Bornheim foi um dos primeiros autores a problematizar de uma forma muito coerente (no Brasil) o legado dessa tradição. Tanto é assim, que se tornou uma das referências dos estudos não apenas no Brasil, mas também no exterior.

No Brasil, a recepção inicial da fenomenologia é feita mediante as ideias de Sartre. Este tratava da filosofia olhando para a política, para as artes. Isso fornecia ao campo filosófico novos atrativos na busca de pensar o que estava à sua volta. Contudo, a fenomenologia, segundo Bento Prado Jr. (2000, p. 200), em determinada época foi assimilada pelas ideias de direita, o que causou certa desconfiança e resistência nos círculos acadêmicos de uma forma geral. Talvez essa atmosfera tenha se dissipado no Brasil porque houve também uma espécie de contrabalanço do marxismo, um pouco graças à fenomenologia, que tendeu a neutralizar muitas filigranas e investir na exploração do debate produtivo. Os estudos nesse campo prosseguiram mediante os trabalhos de Bento Prado Jr., Marilena Chauí e outros pesquisadores. Podemos destacar ainda as interpretações de Ernildo Stein, já numa perspectiva

mais heideggeriana. Gerd Bornheim e o paraense Benedito Nunes permearam questionamentos radicais dessas tendências com a interpretação do universo artístico. E todos esses itinerários têm afluência numa interlocução continuada com pesquisadores europeus, norte-americanos e latino-americanos, entre outros.

Como disse Merleau-Ponty (1991, p. 52): “um homem não pode receber uma herança de ideias sem a transformar, pois, ao tomar conhecimento dela, lhe injeta sua maneira de ser peculiar, e sempre diferente”. Essa assertiva vale para a trajetória de Gerd Bornheim diante da tradição francesa (Sartre, Bachelard e o próprio Merleau-Ponty) e os caminhos que se estruturaram a partir da pesquisa em fenomenologia e dialética aplicadas à estética e filosofia da arte. Bornheim contrasta essas perspectivas com as interpretações da cultura brasileira, mostrando a forte tendência à interação cultural. Isso nos impele a melhor visualizar esses meandros e justifica a necessidade do desenvolvimento da pesquisa, inventariando o itinerário e a formação desses referenciais teóricos, tarefa que foi facilitada pela sensibilidade, incentivo e acompanhamento de Rosa Dias, Dominique Chateau, Olgária Matos, Samuel Araújo, Olga Cafalchio, Cristina Moura, Jean-Luc Pouliquen, Marly Bulcão, Dirce Solis e Iracema Macedo.

O ponto de partida da pesquisa, como salientamos acima, foi o tratamento da coleção de materiais disponibilizados pela família Bornheim, que trazem elementos importantes para o desvelamento da obra de Gerd Bornheim (acervo pessoal com documentação inédita do autor)<sup>5</sup>. Parte da metodologia foi empregada no período inicial do doutorado e constou de pesquisa e organização desses materiais – livros publicados, manuscritos, notas de trabalho, textos, periódicos, vídeos

---

5 Durante o mestrado, contamos com a interlocução constante com Gerd Bornheim, assistindo a seus cursos e conferências. Ele nos orientou em alguns trabalhos, entre eles “Sobre a poética de Heidegger” e outros dedicados a interpretações de sua própria obra. Atualmente, trabalhamos na organização documental do acervo do filósofo. Em 2006, com Rosa Dias e Ana Lúcia de Oliveira, organizamos o evento Ensaio Aberto Gerd Bornheim, uma reflexão sobre a produção filosófica do autor. Esse projeto resultou em um livro de ensaios sob nossa organização, *Arte brasileira e filosofia: espaço aberto Gerd Bornheim* (2007), publicado com o apoio da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Um dos textos que compõem o livro é resultado da transcrição de uma conferência (inédita) de Gerd Bornheim gravada em vídeo. Na mesma coletânea publicamos o texto “Gerd Bornheim, orquestrador de ideias...”, que analisa as percepções de linguagens artísticas no autor.

de palestras, gravações de cursos e outras fontes –, bem como a formulação de problemas, o confronto de opiniões, estudo e reflexão sobre as possibilidades do projeto e plano de trabalho. Recorremos sempre a essa organização documental a fim de esclarecer passagens significativas do processo criativo do autor (ver relação do material no **Apêndice**).

Pelo enfoque filosófico, nossa metodologia englobou ainda uma leitura das obras completas de Bornheim e de autores em afinidade com estas, privilegiando temas sobre as interpretações estéticas que aparecem nos seguintes trabalhos do autor: *Páginas de filosofia da arte* (1998a); *Brecht: a estética do teatro* (1992b); *O sentido e a máscara* (1992a); *Metafísica e finitude* (2001a) e *Sartre: metafísica e existencialismo* (2000a), além dos textos e ensaios esparsos publicados sobre o assunto.

Na segunda parte da pesquisa procuramos visualizar as afinidades de autores contemporâneos, no campo das artes e filosofia, com as interpretações de Gerd Bornheim. Para esse percurso, realizamos uma pesquisa na França, visto que em boa medida essas afinidades se dão com pensadores franceses. O estágio doutoral foi conduzido na Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne (École Doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art) durante o período de março a novembro de 2009. Tal período foi fundamental para o desvelamento de pontos importantes do trabalho. Lá participamos das atividades do grupo de pesquisa em estética coordenado pelo professor Dominique Chateau (que colaborou conosco como co-orientador), bem como de outros cursos e seminários com pesquisadores exponenciais em nosso campo de estudos, tais como: Renaud Barbaras, Alain Badiou, Georges Didi-Huberman, Nicolas Prevot, Jerome Cler, Alfredo Bosi, entre outros.

Foi a partir dessas coordenadas que investigamos as modulações do filósofo Gerd Bornheim nas expressões artísticas e culturais brasileiras, abordando o legado do filósofo para a construção de um delineamento estético-crítico contemporâneo.

# *Notas sobre o percurso intelectual e pessoal de Gerd Bornheim*

## *Formação filosófica inicial*

O percurso de Gerd Bornheim<sup>6</sup> na filosofia é marcado por coincidências e eventualidades, já que, segundo o autor, não houve de sua parte uma escolha deliberada pelo campo filosófico. Ele possuía, com efeito, um interesse geral pelas ciências sociais, o que o levou de forma inusitada à filosofia. Segundo relata em entrevista publicada na coletânea *Conversas com filósofos brasileiros* (NOBRE; REGO, 2000c), de fato sua intenção inicial era estudar psiquiatria, na medida em que essa formação englobasse ainda um adendo cultural especializado mediante o aprendizado de

---

6 Gerd Bornheim nasceu na cidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, no dia 19 de novembro de 1929. É entre Caxias (situada na Serra gaúcha e marcada pela imigração alemã e italiana) e a cidade de Porto Alegre que ele percorre seus referenciais imediatos, emergindo pouco a pouco como um dos principais expoentes da filosofia no Brasil.

línguas, literatura etc. Para completar esse processo, Bornheim desejava que seus estudos abarcassem também uma formação sociológica. No entanto, os cursos de sociologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul naquela época não eram regulares, o que o levou a buscar um equivalente dessa formação no curso de filosofia, ao passo que complementava suas leituras pela via de autores como Gilberto Freyre (ponto de contato com a pesquisa americana), Oliveira Vianna, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Padre Antônio Vieira, Zygmunt Bauman, Ruth Benedict, Margaret Mead, Franz Boas, Malinowski, entre outros. Bornheim trilhava então, um pouco ao acaso, essas que seriam as coordenadas decisivas de sua trajetória intelectual e pessoal. Parece que essa base de formação de um descendente de imigrantes alemães radicados no sul do Brasil, aliada à sua aproximação posterior ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Departamento de Artes Dramáticas (do qual foi outrora diretor), em Porto Alegre, fizeram-no transcender a estrutura tomista e neopositivista que então predominava naquela ambiência no período de seus anos iniciais de formação. É claro que foi por isso que seus conhecimentos de filosofia medieval e grega tornaram-se sólidos, constituindo assim uma espécie de formação clássica. Contudo, como salienta Bornheim (2000c, p. 45), “com a desvantagem de um tipo de ensino completamente alheio aos problemas contemporâneos”. Para ele, mesmo uma formação clássica pode ser importante à medida que procure entender o nosso tempo, as nossas heranças culturais, as nossas diferenças e mudanças com relação ao passado. Impõe-se uma espécie de despertar para uma visão global dos acontecimentos culturais. É a dimensão histórica que deve ser, nesse sentido, instalada na pesquisa filosófica. Porém há uma condição que se revela a partir desse processo histórico: a preocupação com os problemas contemporâneos, uma espécie de articulação política e prática dentro da própria natureza da filosofia. É o que Bornheim (2000c, p. 58) chamou de uma participação efetiva na vida cultural, o “sentir-se responsável dentro da sociedade em que vivemos”. Sem essa prerrogativa do hodierno, a filosofia seria algo irrisório, mantida em atividade talvez apenas por certos caprichos de uma razão instrumental já cansada de si mesma.

Essa atualidade da pesquisa contemporânea na obra de Gerd Bornheim é salientada sobretudo em suas interpretações das expressões artísticas. A partir de uma natural expansividade e articulação política, Gerd Bornheim frequentava os círculos culturais porto-alegrenses, relacionando-se com artistas plásticos, atores e diretores

de teatro, escritores, músicos, políticos, jornalistas e intelectuais em geral. Pode-se dizer que o percurso iniciado no Rio Grande do Sul (em meio a idas e vindas) nutriu seu contato com renomados artistas plásticos como Iberê Camargo e Vasco Prado, com os escritores Caio Fernando Abreu e Paulo Hecker Filho e também com os atores Paulo José e Paulo Cesar Pereio, para citar apenas alguns. Outro aspecto importante desse período foi sua interlocução com o dramaturgo italiano Ruggero Jacobbi<sup>7</sup>. É a partir de Jacobbi, conforme sublinha Bornheim, que este mergulha na atmosfera do teatro contemporâneo. Desde então o teatro para ele não é um subterfúgio para pensar a realidade contemporânea ou um mero exemplo instrumental para ilustrar suas interpretações. Tratava-se de procurar entender a especificidade da linguagem teatral, de dialogar com ela, deixá-la se exprimir sem as “camisas de força” de teorias preestabelecidas. Nesse caso, o meio teatral assumia uma posição privilegiada, já que sempre houve no teatro um ímpeto, uma excentricidade e espontaneidade que contribuíam para fazer das expressões artísticas algo para além do conformismo ou da comodidade. E o teatro no Brasil soube ser um elemento crítico importante e agregador nas movimentações culturais brasileiras.

É a partir daí que são dados os primeiros passos, e Gerd Bornheim empenha-se em uma crítica contestadora das mazelas da sociedade brasileira e, além disso, dentro de seu próprio domínio de trabalho: o ensino e a prática da filosofia. Bornheim não compactuava com o modo trôpego de articulação filosófica praticado no Brasil, tanto

---

7 Ruggero Jacobbi viveu no Brasil de 1946 a 1960, período em que atuou como dramaturgo, diretor e crítico teatral, professor e poeta, principalmente no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Em Porto Alegre, Jacobbi convida Bornheim a substituí-lo nos cursos sobre teoria do teatro e o papel da interpretação do ator. Entre os datiloescritos de nosso autor encontramos supostamente os resumos de tais cursos devidamente apoiados em noções gerais de estética. Bornheim trata da presença do crítico italiano no ensaio “Sobre o teatro experimental”, que compõe o livro *Páginas de filosofia da arte* (BORNHEIM, 1998a). Em tal ensaio, ele discorre sobre as poéticas do espetáculo condicionado e do espetáculo absoluto defendidas pelo autor italiano. A primeira, condicionada ao texto; a segunda, aos elementos gerais e o livre manejo do espetáculo. A partir de tais observações, Gerd Bornheim passeia por diferentes momentos do teatro contemporâneo em certa medida atento à “crise positiva” que tomava conta do teatro brasileiro de então. Sobre esse tema, ver o livro organizado por Alessandra Vannucci, *Crítica da razão teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi* (2005), trabalho que resgata as argutas contribuições desse dramaturgo italiano.

que foi um dos formadores – como Bento Prado Jr., Marilena Chauí, José Américo Motta Pessanha e Benedito Nunes – de outros vieses para o campo filosófico no Brasil.

### ***Estudos na França, Inglaterra, Alemanha***

Ainda na fase de formação, é importante ressaltar que já aos 24 anos de idade (por volta de 1953), Gerd Bornheim viaja a Paris para estudar na Sorbonne como bolsista do governo francês. Essa etapa foi importantíssima em seu processo de descoberta do pensamento contemporâneo. Época privilegiada, na qual manteve contato com um interessante círculo cultural e intelectual que pululava em Paris. Em estágio doutoral também na Sorbonne, durante o período de março a novembro de 2009, visualizamos um pouco desse itinerário e constatamos como ainda reverbera o ideário que influenciou nosso filósofo. Pretendemos desenvolver mais detalhadamente tais aspectos em capítulo ulterior.

Todavia, as incursões de Gerd Bornheim não param por aí. De Paris ele posteriormente viaja por uma temporada, para fazer um curso de quatro meses em *Oxford*, à qual se segue uma estada de oito meses na Alemanha. É nessa época que seu amigo Max Müller quer levá-lo para conhecer Heidegger, tarefa que foi obliterada por sua volta repentina ao Brasil. Heidegger, contudo, vai repercutir a partir de então nas interpretações de Bornheim, visto que o estudo da ontologia heideggeriana lhe fora revelado já na França nos cursos que assistira dos professores Jean Wahl e Jean Hyppolite. A intenção de Bornheim nessa época era aproveitar ao máximo e da forma mais livre possível todas as oportunidades daquela atmosfera, sem se preocupar com compromissos estritamente acadêmicos. Sua política era assistir aos cursos importantes e também frequentar atividades culturais como teatro, concertos, exposições etc. Sem dúvida, o contato com o pensamento europeu contemporâneo propiciou uma grande abertura em suas interpretações – principalmente nessa ambiência balizada pelas expressões artísticas e as discussões intercorrentes em diversos meios das ciências humanas.

As informações levantadas no decorrer da pesquisa nos indicam que Bornheim esteve em Paris por dois períodos mais prolongados, e é evidente que esse tempo lhe proporcionou articulações políticas e vínculos intensos. Tanto que não foi surpreendente encontrar na lista de endereços e telefones pessoais do autor nomes como Derrida, Pierre Schaeffer, Haroldo de Campos, entre outros.

Sua segunda permanência em Paris se deu após sua cassação, em 1969, como professor de filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, impedido pelo regime militar de lecionar no Brasil. No conturbado ambiente político desse período, Bornheim foi repetidas vezes submetido a interrogatórios. Por isso, ele se decide por um exílio voluntário na Europa.

Já nessa época, Gerd Bornheim visualiza a mudança de ambiência na França, pois a efervescência dos anos 1950 está arrefecida e, segundo ele, a Sorbonne torna-se de certa maneira apática. Para Bornheim (2000c, p. 50), não havia no pós-modernismo alguém como Sartre e Merleau-Ponty; “ambos tinham um nível de produção, de energia e de pensamento extraordinário”. É claro que, na observância e consumação da construção filosófica desse período, temos que considerar a riqueza da reorientação em curso até os nossos dias.

Bornheim relatou ainda em *Conversas com filósofos brasileiros* (entrevista de fôlego em que fala abertamente de sua trajetória) suas incursões pela Inglaterra para realizar estudos sobre literatura e política. Rememora uma magnífica conferência que assistiu sobre Conrad a partir de referenciais sociológicos, valorizando a via da literatura adotada pelos ingleses como estratégia para pensar a política. Na Alemanha, excetuando Frankfurt (onde trabalhou como professor durante um curto período) e Berlim (cidade onde nos últimos anos ele vislumbrava interessantes acontecimentos culturais), nosso autor enxergava uma espécie de concentração germânica de cidade pequena que não impedia, no entanto, seu interesse pela filosofia praticada naquele país. Esta será uma presença constante e crítica nos trabalhos do autor. É por tal via, inclusive, que podemos flagrar os começos de sua produção bibliográfica.

### ***Começos da produção bibliográfica***

O impulso inicial é marcado por seu interesse pelo romantismo de autores alemães. Ele publica em 1959 o livro *Aspectos filosóficos do romantismo*, no qual empreende uma verdadeira pesquisa histórica sobre o assunto. Muitos elementos empregados nesse livro se desdobrarão em problemáticas futuras, tais como suas interpretações sobre o expressionismo e outros desdobramentos do teatro moderno e contemporâneo. Na visão de Bornheim, o romantismo alemão oferecia uma espécie de base para as potencialidades ulteriores da filosofia. Assim notamos sua importância dentro dos

estudos do autor. O idealismo alemão está presente ainda a partir das ideias de Hegel, do qual investiga a vigência e os processos de totalização que despontariam na abordagem sistemática da história da filosofia e as consequências disso depreendidas para a estética do autor alemão. É importante salientar também o lugar que ocupam nas interpretações de Bornheim alguns autores alemães como Nietzsche, Winckelmann, Kant, Schiller, Marx, Eugen Fink e Ernst Cassirer. Nietzsche e Winckelmann, sobretudo em seus resgates daquela filosofia grega antípoda de Platão, e principalmente o empenho de ambos pela estética e expressões artísticas. Nietzsche é ainda importante pela denúncia da crise da metafísica que será explorada por Heidegger, Fink e Cassirer e que invade a arena filosófica e cultural do Ocidente.

Neste ponto vale ressaltar o ingresso de Bornheim num período que impulsiona sua produção sobre o teatro e as linguagens artísticas de uma forma geral. Nela estão envolvidos ensaios produzidos na década de 1960 e publicados em seguida. Incluem-se aí os ensaios que compuseram o livro *O sentido e a máscara* (1992a). Nesse livro, de importância fundamental para nosso trabalho, um painel das interpretações sobre o teatro contemporâneo é exposto e confrontado com visões históricas que resultaram em uma coesão natural entre os capítulos. A versatilidade com que Bornheim discorre da tragédia grega aos trabalhos de Goethe, ou mesmo de Aristóteles à dramaturgia de Shakespeare, Brecht e Ionesco, por exemplo, chamou a atenção dos estudiosos do tema no Brasil. Frequentemente eles o solicitavam e lhe conferiam um papel especial dentro desse campo de pesquisa. O envolvimento de Bornheim era despertado ainda por determinados filósofos que desenvolviam atividades artísticas. É o caso de Gabriel Marcel – que foi inclusive seu interlocutor –, que além dos estudos sobre ontologia atuava como dramaturgo. A importância de Sartre nesse sentido não pode ser negligenciada. Ela se estendia do teatro e da literatura ao cinema. Recorreremos às interpretações de Sartre em diferentes momentos, dada sua importância no desenrolar dos trabalhos de Bornheim sobre as linguagens artísticas. A figura de Sartre, segundo Michel Contat, em entrevista ao caderno “Mais” do jornal *Folha de S. Paulo*, “dominava o teatro parisiense do pós-guerra até o surgimento do teatro do absurdo e Brecht” (2005, p. 7). Para Contat, Sartre exerce um papel de transição entre o teatro influenciado por Ibsen, Strindberg, Pirandello e o teatro de Brecht e Beckett. A produção literária de Sartre é intensa, e sua atuação no cinema, como sublinha Dominique Chateau em *Sartre et le cinéma* (2005), é verdadeiramente

surpreendente, e tal abertura instaura nas expressões culturais aquela admiração que moveu as manifestações políticas de 1968 no meio universitário parisiense, cujos acontecimentos Sartre, sobretudo, soube problematizar. Sua conhecida conferência no Brasil, onde esteve com Simone de Beauvoir por um período de três meses acompanhado pelo escritor Jorge Amado<sup>8</sup>, por volta de 1960, foi sem dúvida um ato político que inflamou sua influência posterior em diferentes campos. Era o engajamento sartriano que se espalhava em terras brasileiras. Bornheim entendia que esse “homem total” buscado por Sartre, como salienta Jean-Luc Nancy (2005, p. 8), trazia consigo um esforço extraordinário de articulação cujas limitações o próprio Sartre conhecia, conquanto essa motivação insuflasse na filosofia uma maleabilidade extremamente interessante. O que Sartre buscava era a transparência política que ele via já encetada na ética de Kant, mas que enxergava com mais nitidez na perspectiva do marxismo. Ao imperativo kantiano, Sartre acrescentava, como nos mostra Bornheim (**Anexo D**),

[...] que a ação individual não pode oferecer nenhum conteúdo material, ela se esvai numa formalidade que acaba se revelando uma necessária guardiã da democracia. A tese kantiana justificar-se-ia apenas se enfaticamente completada com a asserção de que ninguém pode servir de modelo para ninguém. E tal é a exata tônica da ética sartriana. No fundo, trata-se de uma radicalização, em tudo consequente, da ética do filósofo alemão.

É claro que o envolvimento de Sartre, assim como o de Bornheim, com o pensamento alemão não para por aí. A ética kantiana de uma forma geral terá consequências na estética, e Sartre, como bom francês, percorrerá os sinuosos e distintos caminhos de Hegel, Kant, Husserl, Freud, até Marx. Sem esquecer, é claro, o contrapeso da metodologia cartesiana. Era verdadeiramente o nascimento de um novo homem e de um novo mundo que entreviam as oscilações entre tais problemáticas, pensamentos e ações. Todas essas polêmicas que desfilavam nos bastidores europeus não eram vazias e, conforme Gerd Bornheim, o teatro brasileiro refletia tal situação.

---

8 No livro *Conversations avec Alice Raillard* (1990, p. 224-227), o escritor Jorge Amado comenta seu contato com Sartre.

A riqueza do experimentalismo era um tema internacional, e de certa forma as preocupações de base eram as mesmas. Para Bornheim, algumas matrizes fundamentais são recorrentes, por exemplo a relação entre palavra e corpo, a historicidade, os problemas sociais e a exploração dos caminhos da linguagem no pensamento de autores como Brecht, Antunes Filho, Zé Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal, Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues e Gerald Thomas. Embora apresente uma diversidade de posicionamentos, a preocupação com a temática é constante.

Ao mesmo tempo que mergulhava na interpretação de linguagens artísticas especialmente por meio do teatro, Bornheim se envolvia na filosofia com tendências que se consolidavam na época. Foi o caso da fenomenologia, da dialética e do existencialismo sartriano, que mostravam uma transição para uma espécie de frequentação comum dentro das discussões. É o momento em que Bornheim percebe que as rupturas com as quais se deparava nas artes, notadamente no teatro, se verificavam nos terrenos filosóficos e vice-versa. A tão falada crise da metafísica começa a mostrar suas intensas consequências. Bornheim publica nessa época uma seleção de textos de filósofos pré-socráticos comentados a partir de uma vertente nietzschiana e heideggeriana que valorizou a questão filosófica da *physis* como produção da natureza. Tal filosofia era apresentada ao leitor brasileiro, permitindo-lhe o acesso histórico às diferenças e ao desenrolar da metafísica tradicional. No livro *Os filósofos pré-socráticos* (1985a [2. ed. 1967]) encontram-se ainda afinidades de Bornheim com leituras de Winckelmann, Werner Jaeger e Ernst Cassirer. A essa publicação seguem-se respectivamente os trabalhos: *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais* (1978a [1969]), *Metafísica e finitude* (2001a [1972]), *Heidegger: l'être et le temps* (1976) e *Dialética: teoria e práxis. Ensaio para uma crítica da fundamentação ontológica da dialética* (1983a [1977]). Esses trabalhos de certa forma indicam a ênfase teórica e definem escolhas das principais interpretações de Gerd Bornheim. Neles despontará, por exemplo, sua preocupação com o tema da “diferença ontológica” como um pressuposto importante para a interpretação da realidade. Ela nos dá a possibilidade de conciliar “o pensamento ontológico com uma base não-metafísica” (BORNHEIM, 2000c, p. 57), alargando nossa percepção do real. O jogo se dá entre os planos ônticos e ontológicos. Em outras palavras, Bornheim nos introduz num tema frequente em seus estudos: a questão da alteridade. A proposição é de se estabelecer pela alteridade uma crítica à metafísica tradicional da identidade. Assim,

esses questionamentos são tratados nos trabalhos de Bornheim novamente a partir de sua vinculação aos acontecimentos culturais. Essa conduta terá como consequência uma interessante profusão de temas nas interpretações do autor.

No livro *Introdução ao filosofar*, resultado de sua tese de livre-docência, Bornheim ressalta uma autêntica leitura do panorama existencial contrastada com o romantismo alemão e com as ideias de experiência negativa, nostalgia e o tema da distância. Trata-se de um instigante inventário sobre a atitude do filosofar, seus pressupostos, compromissos e novos rumos, pois sublinha também as transições, desafios e mudanças com que se deparam as interpretações filosóficas. Estas, para o autor, devem superar as posições dogmáticas e assumir uma atitude crítica e interpretativa da realidade que nos cerca. Trataremos de alguns aspectos desse ensaio de forma mais dispersa e complementar ao nosso ponto de investigação no decorrer do trabalho. Cabe ressaltar que esse panorama vai repercutir em suas interpretações sobre Sartre e Heidegger, dois autores que ocupam lugar preponderante em seus trabalhos. Essas interpretações são bem traçadas em *Metafísica e finitude* e em *Heidegger, l'être et le temps*, que trataremos mais tarde de forma especial, já que revelam a familiaridade de Bornheim com o pensamento ocidental contemporâneo e nos quais ecoam ainda certas influências do período em que ele esteve na Europa. As preocupações que aparecem nesses trabalhos se intensificam já em *Dialética: teoria e práxis*, principalmente mediante a ênfase nos processos históricos que se refletiram em análises posteriores, tanto do panorama artístico como dos trabalhos do autor sobre a filosofia de Sartre, por exemplo. *Dialética* destaca-se como importante trabalho teórico e excelente painel histórico sobre a dialética. O livro *Dialética e sociologia (Dialectique et sociologie, 1962)*, de Georges Gurvitch, aparece aqui como uma forte presença no estudo desenvolvido por Bornheim sobre a dialética. Há em Gurvitch uma abordagem histórica de ideias e pensamentos mediante autores consagrados ao tema, e questiona-se assim o sentido e a representação do método dialético, sua própria atuação prática e social. Muitas das escolhas de Bornheim, que evidentemente trilha um caminho próprio, se encontram com as do sociólogo francês, tais como os momentos da dialética em Platão, Hegel, Marx e Sartre, mas também nas referências a autores contemporâneos como Jean Wahl, Bachelard, Merleau-Ponty e, no caso de Bornheim, ainda de Hyppolite e Max Müller. De fato, os dois autores são consoantes na busca de um sentido novo ao ato de filosofar que não admite

o dogmatismo e o preconceito filosófico tradicional. Os caminhos perseguidos por Bornheim elegem nesses autores, entretanto, passagens visivelmente diversas das de Gurvitch e procuram realçar mais aqueles momentos que tal autor reservou ao apêndice (como é o caso de Sartre). A última parte do livro de Gurvitch, claramente mais sistemática se comparada à *Dialética* de Bornheim, pode ser pensada no contrapeso que valoriza justamente a impossibilidade da sistematização a partir da filosofia de Heidegger. *Dialética: teoria e práxis* contém ainda uma contundente crítica a Heidegger, demonstrando as experimentações pelas quais se moveu o pensamento de Bornheim no entendimento dessa ambiência contemporânea.

Entendemos que, nesse sentido, a vinculação com expressões culturais é constante e aparece de maneira geral em todo o conjunto de obra de Gerd Bornheim. Esse modo de abordagem e atuação irá conferir a ele o reconhecimento como um dos nossos principais expoentes em estética e filosofia da arte. Basta olharmos para trabalhos como *Teatro: a cena dividida* (1983b), *Brecht: a estética do teatro* (1992b), *Páginas de filosofia da arte* (1998a) e *O conceito de descobrimento* (1998b) para percebermos a acuidade de tais interpretações. Elas já estão presentes nos estudos sobre Sartre, como o *Idiota e o espírito objetivo* (1980, 1998), importante ensaio sobre a relação de Sartre com a literatura, no qual Bornheim tece comentários a partir dos três extensos volumes escritos por Sartre sobre Flaubert (*L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*). O outro livro que apontamos é *Sartre: metafísica e existencialismo* (2000a), que revela a filosofia de Sartre e resume as teses principais de forma instigante e crítica, conferindo a Bornheim espaço entre os principais comentadores do autor francês. É assim que ele vai ser convidado a prefaciar e analisar as principais edições críticas da obra de Sartre publicadas no Brasil. Análises que sem dúvida merecem atenção pela forma original de exposição e discussão.

Em *O idiota e o espírito objetivo*, há também um capítulo sobre a “Filosofia e realidade nacional”, que procura avaliar o papel da filosofia no Brasil e introduz uma intensa discussão sobre a “diferença” dentro dos domínios culturais. Este capítulo, confrontado com os artigos “Revolução do ócio”, “Prolegômenos ao estudo do positivismo brasileiro: verdade e ideologia” e “Reflexões sobre o meio ambiente, tecnologia e política”, bem como com algumas interpretações do autor sobre o marxismo, formam um interessante conjunto sobre a realidade brasileira, analisando temas como: a educação, a democracia, a ecologia, as expressões artísticas, as idealizações

de identidade, a inserção da tecnologia, as mediações entre diferentes elementos culturais e a organização temporal a partir do trabalho e do ócio (um tema que incita a reavaliação do marxismo e que está presente já em análises de Gilberto Freyre).

Essas e outras temáticas são abordadas por Bornheim de modo atento e perspicaz e, se somadas a suas participações frequentes como formador de opinião nos diversos veículos de comunicação pelos quais transitava, confirmam a imprescindível presença do autor como intérprete do panorama apontado. Como poucos, ele soube desempenhar a tarefa que lhe fora outorgada, apostando na percepção das linguagens artísticas, no diálogo aberto com seus contemporâneos e em sua leitura *sui generis* da filosofia ocidental. Tais são algumas das principais diretivas que se destacam nos trabalhos do autor, que, como rememora Ernildo Stein (2003, p. 30), atuou de forma incansável “enfrentando os abismos que separam teoria e práxis”. Mas não apenas isso, para Stein “Bornheim foi, sem dúvida alguma, aquele filósofo brasileiro, certamente um dos de maior sensibilidade, que soube se engajar nos movimentos culturais, políticos e sociais em que se lutava por uma transformação da realidade nacional” (2003, p. 30). Não é sem razão que era convidado a participar dos diferentes acontecimentos culturais para expor sua opinião sobre determinado tema.

### ***Arquivo documental: auxílio à interpretação e conexão da obra de Bornheim***

Nossa análise não se pretende exaustiva, e nossa intenção é antes desenhar um pouco as coordenadas desenvolvidas na trajetória filosófica de Bornheim. Entendemos que, para isso, seria importante que viesse a público a compilação de textos esparsos, ensaios, entrevistas, documentos, datiloscritos, manuscritos e conferências do autor que ainda estão dispersos – trabalho iniciado durante nossa pesquisa em documentos do filósofo. Tal procedimento possibilitaria ao leitor maior visibilidade do conjunto da obra desse autor tão importante para o despontar da pesquisa filosófica no Brasil. Nesse sentido, é notável, por exemplo, perceber a vinculação de um artigo como “O pensamento marxista e a exigência de sua renovação” (1978b) com a excelente exposição do texto “Sobre o teatro popular” (1979). Eles aparecem como peças importantes para a coloração de outras tonalidades no discurso do autor. Nesse viés, Bornheim vai inventariar uma estética da criatividade derivada de elementos novidadeiros, o que o autoriza dizer em artigo posterior, “A invenção do

novo” (1992c), que esse adjetivo vai influenciar tendências marxistas nas interpretações estéticas. Bornheim entendeu astuciosamente que, malgrado a forma clássica como Marx pensava as artes, as articulações de seus trabalhos em outros momentos, se transferidas pelos novos ideais críticos para a esfera estética, oferecem interessantes resultados. Evidentemente, tal transferência deve ser seguida de uma revisão. Para Bornheim, o positivismo também deve ser submetido a uma atenta releitura, principalmente no caso brasileiro. Conforme o autor (BORNHEIM, 1998a, p. 199), o positivismo pode nos oferecer pistas importantes para o entendimento, por exemplo, da crítica da concepção metafísica do homem e o desmantelamento da “vetusta e insuficiente” ideia de animal racional, questões que vão se desdobrar em corolários em tudo fundamentais. O grande desafio é que a profusão de acontecimentos invadiu também os laboratórios e outras moradas das ciências de forma rica e irrefreável. Porém, o determinismo é marcante na gestão positivista. Reside nisso, observa Bornheim (2000c, p. 58), a limitação de Comte: “pensar a ciência de modo unívoco”. Bornheim percebe nas ciências uma aptidão orgânica para propor novos olhares e rumos sobre nossa condição no mundo. Todavia, essa articulação para ele deve levar em conta os aspectos culturais, ecológicos, sociais e políticos. Entendemos que essa visão foi paulatinamente se evidenciando no decorrer do século XX e se faz imprescindível atualmente com todas as provações oferecidas no panorama das ciências. É possível identificar, por exemplo, tais investidas em um antropólogo como Bruno Latour, que investiga justamente o arcabouço científico e tecnológico pensado a partir de suas mediações éticas e políticas. Para Latour, é preciso investir também numa negociação aberta entre culturas, e de forma justa. Não estaríamos aqui às voltas com o mesmo tema da alteridade que tanto inquietou Bornheim? É na mesma rota da alteridade que emergem também os temas da linguagem, criatividade e percepção. Nesse terreno, é notável a familiaridade de Bornheim e seu acesso a informações científicas. Ele sabia das dificuldades de manipular tais metodologias, embora fosse consciente de que, para se falar das expressões culturais, é preciso ter em mente a presença das ciências, mas que essa não é uma via de mão única, o caminho inverso também se faz necessário. É interessante perceber o diálogo e o tateio das diferentes esferas. De fato, isso sempre chamou a atenção de Bornheim. E nesse caso é preciso assumir uma postura corajosa e disposta a desprezar limites. Por isso ele acompanhava as transições de um Bachelard e um Canguilhem pela

epistemologia na Europa e, por conseguinte, percebia as mudanças aceleradas e o desenvolvimento nessa esfera de estudos.

Outros temas pervagam suas interpretações, tais como: o entendimento dos pressupostos gerais da estética de um Brecht, a discussão sobre o conceito de tradição ou interpretações em torno de assuntos como racionalidade e acaso, liberdade e condicionamento, sujeito e objeto, sistema e fragmento. Bornheim desenvolve ainda reflexões sobre o meio ambiente, a tecnologia e a ética, nas quais se mostram sua permanente preocupação com a ecologia, a política e as ciências de uma forma geral. Podemos flagrar ainda tais posicionamentos em suas participações em diversas discussões presentes na sociedade brasileira como “A educação pela máquina” (1999a), “A descoberta do homem e do mundo” (1998d), “Galileu filósofo” (2001a), “Presença da razão” (1994a), “A crise da ideia de crise” (1996b), todos títulos de artigos do autor. Tais passagens sobre o tema das ciências permitem a Bornheim, em sua forma livre de abordagem, tratar por exemplo até mesmo de “A estética na saúde” (2001b).

O tema da política vai permear seus trabalhos em “A perplexidade do homem contemporâneo” (1995a), “Democracia e cultura” (2001f), “Ética, ciência e técnica: interfaces e rumos” (2002a), “A natureza do estado moderno” (2003b) e também no ensaio “O sujeito e a norma” (2007a), que relaciona essa questão com os endereços estéticos. É assim que o tema da política vai se imiscuir de forma geral no todo da obra de Bornheim. Por exemplo, Bornheim é marcado pelo existencialismo a partir de problemas de ordem ontológica, e tal perspectiva irá aproximá-lo da dimensão política do marxismo adotado por Sartre, que ocupa uma posição à parte nos trabalhos de Bornheim. O existencialismo e o marxismo reavaliados colocavam-lhe situações mais instigantes do que, por exemplo, o estruturalismo, especialmente o filosófico, na época representado por Martial Guérout (de quem ele assistiu a um curso sobre Descartes, em Paris, e as polêmicas com Gurvitch). Para ele, esse estruturalismo não apresentava muitas saídas de interpretações dentro do multifacetado campo de abordagens em que estava submerso. Essa é um pouco sua posição a respeito da filosofia analítica. O principal perigo da abordagem analítica, para Bornheim, é reduzir o panorama da pesquisa à categoria de objeto, o que se deve, de acordo com ele, principalmente à obsessão pelo método, que torna as atividades policiadas e dificulta a criatividade.

Nesse sentido, Marx reflete uma posição pioneira que se coaduna perfeitamente com a evolução da política contemporânea. Com efeito, é ele que nos faz pensar em problemas como a globalização e o capitalismo ou mesmo a reflexão de Bornheim sobre a tecnologia e a produção. Na entrevista de *Conversas com filósofos brasileiros*, Bornheim reavalia assim a participação marxista a partir da invenção do novo:

Porque no passado era Deus quem fazia a novidade, eram gênios como Da Vinci. Foi no século XVI que surgiu a palavra “gênio” na acepção moderna; quer dizer, só o gênio, por delegação especial de Deus, era criador. Isso caiu completamente, e a criatividade hoje pertence à cozinha. Qualquer pessoa tem capacidade de criar (BORNHEIM, 2000c, p. 59).

O tom informal da entrevista nos faz entrever a densidade do assunto. Com a crise do fundamento e do sentido da realidade contemporânea, nossa tarefa é construir um novo mundo. É assim que o adjetivo “novo” vai invadir, por exemplo, suas análises sobre as artes plásticas. Bornheim entende que, para que se compreenda um quadro, é preciso colocar-se na raiz criativa de tal quadro. Para isso, de certa forma, ele vai desmontar o quadro no imaginário e esquecer sua constituição de objeto, caminhando junto com o percurso do próprio quadro. Essa complexa disposição é conseguida por Bornheim porque ele procura ver a expressão artística como linguagem. Diz ele: “escrevo como se pudesse caminhar paralelamente em relação à linguagem do quadro” (2000c, p. 60). É assim que ele busca novos modos de relação, arriscando e inventando sua metodologia *vis-à-vis* aos acontecimentos.

Temas gerais sobre o pensamento filosófico aparecem articulados de forma especial em “Da superação à necessidade: o desejo em Hegel e Marx” (1990); “O bom selvagem como ‘*philosophe*’ e a invenção do mundo sensível” (1996c); e no capítulo “Fenomenologia e causalidade em Merleau-Ponty”, de *Metafísica e finitude* (2001a). Esses ensaios podem motivar justamente nossa compreensão da estética bornheimiana. Sobre a estética, vamos flagrar ainda artigos que complementam as atividades iniciadas nos anos 1960, prolongando as discussões para outros patamares. Notamos tais ressonâncias no já referido ensaio “A invenção do novo” (1992c). E também em “O que está vivo e o que está morto na estética de Hegel” (1994b); “As dimensões da crítica” (2000b); “Filosofia e poesia”, de *Metafísica e finitude* (2001); “A comunicação

como problema” (2001d). Esses textos nos impelem a pensar algumas controvérsias estéticas contemporâneas, mostrando-nos um excelente painel de referenciais críticos. A discussão avança principalmente no sentido de que as artes, além de propiciar uma reflexão sobre suas próprias dimensões, têm a habilidade de colocar em questão ou espelhar muitas das relações socioculturais, por vezes antecipando-as. Bornheim expõe aí o debate sobre a arte contemporânea, explorando suas tendências e rumos, apostando em teses contundentes e posicionadas a respeito de linguagens artísticas. É então que ele vai nos reportar ao “mercado da arte” e mesmo à extensão de abrangência da expressão “arte contemporânea”, que de um lado nos sugere a abertura às simultaneidades que se esboçam na fragmentação própria de nossa época, criando uma espécie de indefinição e obscuridade que impede uma delimitação precisa. Por outro lado, essa terminologia nasce da restrição a um determinado tipo de procedimento ou modelos artísticos, e os partidários de tal estética trabalharam na contracorrente, digamos assim, de expressões visivelmente mais habituais ou tradicionais.

A segunda abordagem é bem mais problemática, pois assume a ruptura de forma ainda mais radical e se empenha, custe o que custar, na busca de sentido para suas realizações. Abordaremos mais tarde o caráter de tais problematizações dentro do panorama em que emergem as linguagens artísticas.

As linhas de interpretação acima figuram de forma especial em seus trabalhos e seria interessante que continuássemos a delimitação dos contextos a partir de tais aparecimentos em suas publicações. Contudo, não poderíamos, num comentário sucinto, dar conta da diversidade das obras do filósofo. Contentamo-nos com suas ideias de que as expressões e os acontecimentos culturais normalmente representam uma construção do novo, da atualidade e da criatividade. Ao relacionar seus posicionamentos em diferentes domínios, somos impelidos a pensar num grande panorama do pensamento contemporâneo.

Precisamos, no entanto, sublinhar também a relevância do tema para os estudos filosóficos numa perspectiva crítica sobre a estética. O grande problema é a constatação da pobreza que durante muitos anos acometeu a presença da estética na história da filosofia. A ausência de tais discussões sobre os acontecimentos culturais era vinculada a certas medidas impostas por uma espécie de absolutização da racionalidade. Por aí somente eram reconhecidos com seriedade temas que implicassem na

abstração ou fossem da ordem do pensamento. É por isso que pouco a pouco a literatura vai ser uma das primeiras expressões a ganhar espaço e reconhecimento filosófico, mesmo depois de sofrer as hostilidades por parte de Platão, cuja influência deixou epígonos, fazendo que, por seu intermédio, as ideias perdurassem por milênios. Por outro lado, se pensarmos na música, as distâncias se tornam ainda maiores, e a ascendência só viria anos mais tarde. O fato é que a estética teve que tratar de todo esse caldeirão de atividades e se impor como disciplina em face das diversas tendências filosóficas. Suspeitamos que tal tarefa foi adiada não apenas pela resistência de determinados campos disciplinares, mas principalmente pela dificuldade de empenho crítico que esse tipo de interpretação começou a exigir. As interpretações de Bornheim conseguem produzir uma espécie de alerta sobre a importância do tema e de suas novas configurações. É nessa direção que Bornheim observa que, desde pensadores como Nietzsche e Marx, as interpretações da realidade humana ganham realce a partir de seu caráter criativo. E é por esse caminho de observação da criatividade que ele vai investir em seus trabalhos.

Outro aspecto importante a salientar aqui e que pretendemos abordar mais atentamente no decorrer dos capítulos que se seguem é a vinculação dos documentos (datiloscritos e manuscritos) do autor com seu processo criativo e suas publicações. Bornheim foi um exímio conferencista e é muito reverenciado por sua limpidez de escrita. Tais adjetivações evidentemente são fruto de muito trabalho, leitura, observação de diversas fontes e organização de pesquisa. A meditação do filósofo passava por uma estratégia de anotações de pesquisa que eram discutidas normalmente em cursos e conferências, sendo posteriormente reorientadas em um texto para publicação. Foi assim que pudemos flagrar várias passagens que foram readaptadas e transferidas para seus livros, por exemplo. Tais documentos são de importância crucial para a compreensão do processo de trabalho e, além disso, para a constituição da trajetória intelectual e pessoal do autor, ou seja, mostram a perfeita harmonia do homem que foi Bornheim com a circulação de seus trabalhos. Digamos que tal acervo dos diferentes materiais de pesquisa dispostos na obra do filósofo Gerd Bornheim nos permite compor a visão de conjunto que ensinamos e nos sugere um testemunho inédito sobre a figura do autor.

As referidas observações a partir do material pesquisado nos possibilitam, numa perspectiva histórica, flagrar a atenção de Bornheim em importantes estudos

sobre as artes, de Platão a Hegel e deste último aos contemporâneos. Em sua acurada análise, Gerd Bornheim passeia pelos mais diversos comentadores; de Hume, Kant ou Leibniz ao especial valor da contribuição do idealismo alemão para as discussões em torno das artes, embora pontue detalhadamente os momentos que essas e outras interpretações se mostram afoitas ou mesmo insuficientes. Pela via do teatro ele vai dialogar também com a produção crítica de Ruggero Jacobbi, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Anatol Rosenfeld, Jacó Guinsburg, que atentam para um importante momento de crescimento do pensamento sobre o teatro no Brasil. Essas interpretações foram levantadas a partir de uma leitura *sui generis* e também atenta a autores como Merleau-Ponty, Sartre, Bachelard e Heidegger no que tange a um delineamento estético contemporâneo.

Bornheim, por seu estilo notável de reavaliar a tradição a partir de uma liberdade extraordinária, articula uma construção plural do campo filosófico, comum aos grandes pensadores contemporâneos. A observação arguta, a participação ativa e a consecução da compreensão dos problemas contemporâneos (diagnóstico e prognóstico) constroem a originalidade de nosso filósofo. Seus trabalhos, apresentados de forma fragmentária, sublinham a vivacidade de seu pensamento, sempre disposto a se reavaliar. São essas atitudes que permeiam sua atuação no ensino em importantes universidades brasileiras e estrangeiras. Ele foi, aliás, um dos impulsionadores da criação de algumas universidades no Brasil. Exerceu a docência em universidades em Porto Alegre, Rio de Janeiro e Frankfurt. E, além disso, circulava pelo Brasil e no estrangeiro levando os principais referenciais de suas pesquisas. Nos seus últimos anos, no Rio de Janeiro, já aposentado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Gerd Bornheim foi professor visitante na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) até o momento de seu falecimento, em 5 de setembro de 2002, em consequência de um tumor cerebral, situação repentina e incontornável que fatalmente o acometera dada a gravidade de seu quadro clínico e avanço rápido de tal patologia.

As perquirições sobre o percurso de Gerd Bornheim não seriam possíveis sem nosso contato pessoal com o autor, sem o testemunho e o diálogo com diversas pessoas que conviveram e acompanharam sua trajetória e, evidentemente, pelas pistas e diretivas lançadas por Bornheim em seu ensino da filosofia, em sua participação na opinião pública, bem como em sua obra escrita.

## ***Breve comentário sobre a recepção da obra de Bornheim no Brasil***

A partir de 2002, após o falecimento de Gerd Bornheim, inicia-se um ciclo de várias homenagens (eventos, seminários) ao autor, e suas conferências e escritos continuaram em processo de publicação, ainda que de forma dispersa. É importante sublinhar notadamente os ensaios: “Sujeito e objeto, e novas paragens” (2002c); “O sentido da tragédia” (2002d); “As medidas da liberdade” (2002e); “Prefácio sobre Nelson Rodrigues” (2002f); “A questão da crítica” (2002g); “Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura” (2003a); “A natureza do estado moderno” (2003b); “A inexorabilidade da morte” (2003c, 2003b); “Brecht e as quatro estéticas” (2007b); “La découverte de l’homme et du monde” (2008).

Deve-se também salientar a reedição de alguns textos esparsos, tais como “A escultura e suas medidas: Vasco Prado” (2004) – esse texto compõe o livro *Páginas de filosofia da arte* (1998a) com outro título: “Sobre as dimensões da escultura” – e “O sujeito e a norma” (2007a). O livro *Introdução ao filosofar* (2009, 3. ed.), publicado pela Editora Globo, também foi reeditado.

Bornheim passou a ser revisitado em diversos meios com os quais ele nutria diálogos. A revista de estudos teatrais *Folhetim*, organizada por Fátima Saadi e Ângela Leite Lopes, publicou algumas de suas conferências e entrevistas, bem como uma edição especial que comenta sua atuação no teatro nos artigos de Fátima Saadi, “A obra teatral de Gerd Bornheim” (2003), e de Alberto Tibaji, “Poeira, cinzas e fuligem” (2003).

O Grupo de Estudos Nietzsche prestou sua homenagem ao filósofo publicando um texto-conferência do autor (que trata da relação entre Nietzsche e Wagner) e também os comentários estimulantes de seus trabalhos feitos por Scarlett Marton em “Ideias em cena: filosofia e arte” (2003), por Ricardo Musse em “A reflexão teatral em Gerd Bornheim” (2003) e por Renato Janine Ribeiro, que retoma partes de uma reflexão de 2000, publicada pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac) em parceria com o Instituto Itaú Cultural, “Apresentação de Gerd Bornheim” (2000), rearranjada no ensaio “Lembrando um filósofo” (2003).

A revista da Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas (Seaf) e a editora Uapê reservaram uma edição da *Revista de Filosofia Seaf* (ano III, n. 3) onde diversos pesquisadores e intelectuais brasileiros expuseram suas interpretações sobre o

filósofo já no calor da hora, entre eles Ernildo Stein, Marilena Chauí, Leandro Konder, Olinto Pegoraro, Leda Huhne, Luigi Bordin, Elena Garcia. A Seaf e a Uapê têm frequentemente publicado ou reeditado trabalhos de Bornheim, como “A inexorabilidade da morte” (2003d) e “Discurso de Gerd Bornheim na entrega da Medalha de Honra Pedro Ernesto” (2003e). Foi ainda pela editora Uapê que publicamos o livro de ensaios *Arte brasileira e filosofia: espaço aberto Gerd Bornheim*, organizado por Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira (2007). O livro foi fruto de um evento em homenagem a Bornheim (Ensaio Aberto Gerd Bornheim) no qual se reuniram diversos pesquisadores do campo da filosofia e das artes. Sublinhamos, dessa publicação, o texto-conferência de Gerd Bornheim “Brecht e as quatro estéticas” e o artigo de Rosa Dias “Homenagem ao professor Gerd Bornheim”, bem como o nosso artigo “Gerd Bornheim, orquestrador de ideias...”.

A influência de Bornheim está presente ainda em outros autores que devemos destacar. É o caso de Marcos Lutz Müller, no artigo “Sartre e a crise do fundamento: em homenagem a Gerd Bornheim” (2006). Anos antes apareceram os artigos de Luiz Antônio Marcuschi, “A propósito de: ‘Vigência de Hegel: os impasses da categoria de totalidade de Gerd A. Bornheim’” (1981), e de Ricardo Timm Souza, “Totalidade pensada e não pensada – sobre ‘Vigência de Hegel: os impasses da categoria de totalidade’” (1998).

Em 2003 surgiu uma reflexão de fôlego sobre os trabalhos de Bornheim: o livro *Arte e beleza em Gerd Bornheim*, de João Vicente Ganzarolli de Oliveira. Tal publicação tem o mérito de um primeiro sobrevoo a partir de um levantamento bibliográfico das obras do autor. Oliveira conduziu sua pesquisa mediante seu contato e entusiasmo pelo autor (inclusive escreveu o texto da primeira dobra (orelha) do livro *Páginas de filosofia da arte* de Bornheim (1998a) e publicou ainda um artigo intitulado “Gerd: pouco tempo depois” no número 1 da revista *Aisthe* (2007). Vê-se o empenho que ele empreendeu para valorizar os trabalhos de Bornheim e inventariá-los em meio a uma recepção entre pessoas próximas do filósofo. Contudo, *Arte e beleza em Gerd Bornheim* (2003) demonstra, já no título e mais especificamente em seu desenvolvimento, certa incompreensão e distanciamento de temas importantes em Bornheim. Intuímos que Oliveira expressa mais sua própria subjetividade do que a transparência que assumem os posicionamentos de Bornheim. Basta atentarmos para o otimismo com que atribui ao autor um “sistema de ideias” e uma compreensão idealizada da

beleza e das artes, não condizentes com os posicionamentos de Bornheim. Tais temas aparecem articulados de forma claramente divergente se acompanharmos os textos, depoimentos e conferências de Gerd Bornheim. Não entraremos aqui no mérito da questão, mas queremos tão somente pontuar que nosso estudo caminha numa perspectiva outra, que esperamos melhor esclarecer a seguir. Todos esses desdobramentos denotam de imediato a importância da participação de Gerd Bornheim em diferentes círculos de pesquisa e atividades culturais.

Em 2015, como resultado de pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo e na Université Paris 1, organizamos um livro de ensaios de Gerd Bornheim, *Temas de filosofia*, que foi publicado pela Edusp (BORNEIM, 2015). Nessa pesquisa sobre as instâncias estéticas, éticas e políticas presentes na obra de Gerd Bornheim, publicamos artigos em periódicos, capítulos de livro e participamos de eventos nacionais e internacionais. Entre essas publicações, destacamos “Interprétations des langages artistiques chez Gerd Bornheim” (2010); “Gerd Bornheim e o teatro de Eugène Ionesco” (2012a); “Datiloscrito de Gerd Bornheim revisita a filosofia de Sartre” (2012b) e “Impasses e metamorfoses da crítica segundo Gerd Bornheim” (2015). Além disso, desde 2015, desenvolvemos o projeto “Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim”, que investe na interpretação dos pressupostos estéticos presentes em obras de artistas relacionados ao universo de Bornheim, entre eles: Vasco Prado, Bez Batti, Carlos Scliar, Glenio Bianchetti, Iberê Camargo, Julio Bressane, Paulo Hecker Filho, Haroldo de Campos, entre outros. A proposta foi aprovada no edital do Fundo de Apoio à Pesquisa (FAP) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e conta com a participação de alunos de graduação, mestrandos e pós-doutorandos.

Cabe ressaltar ainda o entusiasmo na recepção daqueles que, para assistir a suas intervenções, lotavam os diversos anfiteatros pelos quais Bornheim transitava. Tais perspectivas indicam a repercussão da obra do filósofo que perdura e incita muitas possibilidades de atuação.

# *A ambiência histórica que propiciou o destaque do tema da linguagem*

## ***Rupturas que envolvem as expressões artísticas, a filosofia e as ciências sociais***

A ambiência histórica que propiciou o destaque do tema da linguagem é em tudo contagiante. Abrigava-se na relação e no diálogo intenso e crítico entre as artes, a filosofia, as ciências, a política, as ciências humanas de uma forma geral. Um tempo em que se destacava a poética surrealista (entre outros “ismos” – dadaísmo, cubismo, abstracionismo, concretismo –, derivados do modernismo e sua transição ao pós-modernismo) e onde as grandes rupturas, não apenas nos acontecimentos artísticos, passaram a se suceder com velocidade. Presenciava-se cada vez mais o apuro tecnológico com constância definitiva em diversos meios. A ambiência envolvia ainda as polêmicas exposições político-existenciais que evidenciaram a filosofia de Sartre. A dialética marxista também encarnava as discussões, principalmente na reivindicação da *práxis* filosófica. Era a preocupação com os acontecimentos do mundo de forma mais envolta e participativa que se engajava nos estudos fenomenológicos, na

antropologia, na linguística e na psicanálise. Um contexto, como se vê, hostil a uma síntese sistemática, dada a profusão de acontecimentos e informações que engendra.

Tratava-se de um momento cultural riquíssimo que acompanhava processos históricos concretos, tais como as mudanças democráticas, as heranças da revolução industrial e a situação econômica e social em meio a duas grandes guerras mundiais. Estabeleciam-se coordenadas para se pensar culturas no plural, e essa prerrogativa exigia que elas fossem contextualizadas a partir de seus sincretismos e transitoriedades. Com a emergência dos processos de descolonização, essa situação se ampliou, produzindo as ideias de descentralização da hegemonia europeia em diversos níveis. Nesse momento, o marxismo oferecia muitas possibilidades de mudanças, já que compreendia que o sistema capitalista explorava circunstâncias de crise e instabilidade para, nesses interstícios, operar sua reestruturação. Tomava-se consciência das diferenças, dos avanços tecnológicos e científicos e se impunha uma negociação menos insolente e sem subserviência entre culturas, tarefa ainda hoje reivindicada. Tal atenção para outras culturas vai ser incitada em boa medida pela antropologia e sociologia. À linhagem francesa de Durkheim, Mauss, Lévi-Strauss se acresciam nomes como Marcel Griaule, Michel Leiris, Victor Segalen, Lenhardt, André Schaeffner, entre outros. Tais autores começam a ir a campo para desvendar os diferentes elementos culturais, e essas viagens alcançam o continente africano, a Oceania e as Américas<sup>9</sup>. É o debate sobre a historicidade que invade a cena da antropologia e da filosofia, bem como das expressões artísticas. A partir de então as ciências humanas passam a renegociar suas fronteiras e a revelar sua

---

9 É o caso da expedição francesa, a Missão Dakar-Djibouti de 1931-1933 na África, expedição que nasceu das incitações de Mauss. Professor na École des Hautes Études, Marcel Mauss reunia em sua audiência pesquisadores de diferentes campos. Nutria entre eles o desejo de inventariar novas culturas. Foi nessa época que criou, ao lado de Paul Rivet, Lucien Lévy-Bruhl, conforme ressalta James Clifford, o Institut d'Ethnologie, que motivava esse viés de pesquisa. Completando a atmosfera de expedições, é importante assinalar a presença dos museus de antropologia, também na mesma linha de incentivo à pesquisa, tais como o Trocadéro e o Musée de l'Homme. Atualmente, o acervo deste último pertence ao Museu Quai Branly (museu que tem a verve lévi-straussiana). Convém ainda ressaltar os debates em torno do Collège de Sociologie frequentado, como observa James Clifford, por Jean Wahl, Pierre Klossowski, Alexandre Kojève, Jean Paulhan, Jules Monnerot e Walter Benjamin, o que demonstra o convívio comum entre filósofos, sociólogos, antropólogos, escritores etc. As problematizações deveriam enfrentar as fronteiras ideológicas.

heterogeneidade. É o que podemos chamar de abertura do espaço transdisciplinar. Um bom exemplo nessa perspectiva, para falarmos com James Clifford, é a relação entre a literatura surrealista e a etnografia. Clifford (1998, p. 133) focaliza a etnografia e o surrealismo na França entre as duas guerras mundiais e emprega o termo “surrealismo” de forma ampla para “circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições – que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente”. Esses são os mesmos ímpetus que despontam na antropologia e tais discussões serão pontuais também no caso de filósofos como Ferdinand Alquié, Jean Wahl, Gaston Bachelard, autores com os quais Gerd Bornheim tinha ligação durante sua estada na França. Os questionamentos que começaram a circular nas vanguardas europeias giravam em torno das circunstâncias motivadas pela fragmentação e a justaposição de valores culturais. De certa forma, é a transvaloração nietzschiana que encontra eco em vários setores culturais. A partir de contextos variados como esses, repulsam-se as ideias de “inferior” e “superior” numa consensual ruptura com os valores burgueses. A atitude era fortalecida em várias direções, já que os surrealistas se interessavam pelos rituais africanos, a música marroquina, objetos, máscaras e esculturas da Oceania, entre outras coisas que representavam o contato com diferentes culturas. Era o interesse num mundo geográfico e historicamente amplo, habitado pelas diferenças, que naquela época ainda eram maldefinidas como algo “exótico”. A decadência do Ocidente (apontada por Spengler) abria os olhos para as proporções daquilo que mais tarde propiciou a voga do “orientalismo” e que vai ser analisada por um autor como Edward Said. É nessa via que Clifford vê a proximidade da pesquisa antropológica com a literatura surrealista. Entendemos que essa relação pode ser constatada também no campo filosófico. Um autor como Bachelard, por exemplo, é fortemente marcado pelo movimento surrealista e então a problemática alcança também o reino das ciências. Para James Clifford (1998, p. 136):

É melhor suspender a descrença ao considerar as práticas – e os excessos – dos “etnógrafos” surrealistas. E é importante entender sua forma de levar a cultura a sério, como uma realidade contestada – uma forma que incluía a ridicularização e o embaralhamento de suas ordens. Isto é muito necessário se se

quer penetrar no meio que gerou e orientou a tradição acadêmica francesa emergente...

O sentido de tal conduta se resumia naquele senso de ruptura apontado por Gerd Bornheim e que de certa maneira acompanhava todo movimento cultural da época. Houve a partir do expressionismo uma espécie de corte que se rebelava contra todas as normas e valores ocidentais. Essa mudança, segundo Bornheim, é operada, por exemplo, nos trabalhos dos pintores cubistas ou na música dodecafônica de Schoenberg<sup>10</sup>. Nosso filósofo salienta que essa atitude se espraia quase que em todos os setores da sociedade. Ela atinge também as ciências, substituindo a ideia de continuidade, própria da física clássica, pela ideia de descontinuidade. Para Bornheim (1992a, p. 64):

Compreende-se, desse modo, a voga, no início do século, de expressões como “lógica não-aristotélica”, “geometria não euclidiana”, assim como, alguns anos mais tarde, se falará em uma “dramaturgia não aristotélica”. São os próprios alicerces da tradição que periclitam. E a guerra de 1914, a Primeira Guerra Mundial, transfere, violentamente, essa mesma experiência de ruptura à esfera social; através dela sacode-se a ideologia oficial da época, abala-se o idealismo clássico e o romântico, cai por terra a crença em um progresso indefinido da humanidade: é o mundo burguês e sua concepção da perenidade dos valores que desmorona.

Vivemos a partir de então a queda dos valores absolutos. Tudo se põe a desrespeitar a lógica dominante dos valores estáveis. A partir disso, escreve Bornheim (1992a, p. 65), “o todo do real é equacionado em termos de problema”. A tarefa é a construção de um novo mundo que deve enfrentar as frustrações do niilismo

---

10 Cabe aqui uma reserva, já que há autores que sustentam a tese oposta salientando justamente o racionalismo, o controle e a normatividade da estética musical de Schoenberg. O uso por Bornheim das manifestações de vanguarda é por ele assim sinalizado no sentido de apontar a crise e a problematização dos padrões normativos tradicionais, reportados à atmosfera de crise da metafísica. Bornheim pretende assinalar um momento de desestabilização dos padrões estéticos até então vigentes.

contemporâneo. Por volta de 1914, como salienta o historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 178),

tudo que se pode chamar, pelo amplo e meio indefinido termo, de “modernismo” já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura.

Essas atividades previam então o que Hobsbawm chamou de “colapso da sociedade liberal”. Para ele, o dadaísmo e o surrealismo tinham a capacidade de administrar quaisquer elementos que causassem uma “apoplexia entre os amantes de arte burguesa convencional” (HOBBSAWM, 1995, p. 179). Sobretudo o surrealismo, que teve sua origem na França, resgatou o papel da imaginação e do inconsciente por meio da psicanálise. E havia nessa contribuição, segundo Hobsbawm, uma “capacidade de causar impactos, incompreensão ou, o que era a mesma coisa, de provocar o riso às vezes embaraçado, mesmo entre os membros da vanguarda mais antiga” (1995, p. 180). A fecundidade e a acuidade do surrealismo atingiram uma grande circunferência a partir de poetas como Éluard, Aragon, mas sobretudo Breton, ecoando para além das fronteiras francesas. Na Espanha, por exemplo, como assinala Hobsbawm, o surrealismo influencia o escritor García Lorca; já na América Latina, Pablo Neruda. Salvador Dalí aparece como marco importante do movimento que atinge ainda as lentes do cinema e da fotografia em Luis Buñuel, Jacques Prévert ou Henri Cartier-Bresson.

A dissolução dos valores então em curso vai pôr em evidência o importantíssimo tema da impessoalidade subjetiva, agora articulada diferentemente do romantismo – consequências cuja transição Bornheim discute em “O sujeito e a norma” (2007a). Para ele, mesmo valorizando o impulsionamento da filosofia do romantismo em alguns setores da filosofia, tal abordagem destaca-se pelo “confessar-se sempre”, numa espécie de ego dilatado. Bornheim (1992a, p. 65) ressalta que a alma romântica “não consegue esquecer-se”, e assim ela “tende a resolver-se em termos de autobiografia”.

Com o advento do expressionismo acontece algo diferente, “o confessado” não se revela em um sujeito determinado; o “autobiográfico não tem rosto” (BORNHEIM, 1992a, p. 65). É então que Bornheim recorre ao momento instaurado pela psicanálise:

Neste ponto, a grande influência vem sem dúvida de Freud, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, a psicanálise liberta do passado, cura neuroses, traumas, cujas raízes estão na infância. Transpondo isto em termos de cultura, podemos dizer que a psicanálise liberta da tradição, da história. Em segundo lugar, a perspectiva de Freud é a da subjetividade; ao contrário, porém, do que acontece na psicologia clássica, a raiz dessa nova subjetividade é impessoal: o inconsciente foge à alçada daquilo que se considerava ser a pessoa, e a subjetividade torna-se mais anônima (BORNHEIM, 1992a, p. 65).

Colocava-se em pauta uma situação de nihilismo e sem sentido radical que exigiu a pesquisa de novas linguagens, que querem extrair, a partir de tais situações, seu próprio sentido enquanto linguagem. Mesmo que para isso se enfatize sua própria negação. Como ocorre no cinema, tal linguagem, na visão de Bornheim (1992a, p. 68), “determina-se em sua essência por uma visão óptica do real, fazendo da palavra o índice de um olhar puramente cinematográfico”. E pode-se dizer que tais impressões já acompanhavam o teatro de Brecht, que, como bem sublinhou Bornheim (1992a, p. 68), “muito se ocupou do problema das relações entre teatro e cinema”. O olhar assumia outras medidas, e é a partir disso que simultaneamente incidimos no abstracionismo e no formalismo das expressões artísticas. São discussões pulsantes que devem ser equalizadas a partir da mediação entre suas linguagens e o contexto sociocultural.

Tais aspectos constrictos nas atividades culturais delimitam um pouco os caminhos percorridos pelo nosso tema – a linguagem. As conexões entre as diversas atividades irão produzir uma atmosfera que muito se miscigena com a filosofia. Veja-se, por exemplo, a tese complementar de Michel Foucault sobre a *Antropologia de Kant (Anthropologie d'un point de vue pragmatique, 2008)*<sup>11</sup>. As análises de Foucault nos fazem

---

11 O texto de Foucault que introduz e comenta a tradução não havia sido publicado até 2008. Sua consulta era possível apenas pela microfilmagem dos documentos na Sorbonne.

entender o que tais construções representam no inventariar de sua filosofia posterior e ao mesmo tempo sua repercussão no processo histórico da filosofia, que vai resultar num modo de fazer filosofia, digamos assim, nada convencional. Tanto que, para Clifford (1998, p. 266), é preciso fazer um acerto nos prognósticos antropológicos, pois “uma ciência do homem soa como um anacronismo depois de Foucault”. Nesse ponto há dentro da antropologia, no âmbito da linguagem, uma herança da fenomenologia que por vezes é negligenciada. Com ela brota também aquele compromisso político, que já assinalamos anteriormente, que se recarrega de impulsos. Sartre e Foucault, embora com atitudes filosóficas visivelmente diferentes, foram marcantes nesse sentido. Trata-se da problemática do poder, da exclusão, do feminismo, das mudanças na concepção de família, principalmente naquele senso de pensar a diferença. A maneira de se conduzir a negociação entre a filosofia e as expressões contemporâneas corrobora o que dizemos. É em tal contexto que a linguagem assume o papel de fenômeno emergente e importante.

### ***Hegel: ápice e desfalecimento dos sistemas metafísicos***

Observemos um pouco o instigante contexto nas margens da leitura de Foucault. O cenário é o Collège de France e o momento é a aula inaugural na qual ele assume a cadeira de Jean Hyppolite, que nos interessa particularmente, já que foi professor de Bornheim e se dedicou insistentemente aos debates em torno da linguagem. Em sua exposição, Foucault inicialmente se diz devedor de Canguilhem no estudo das ciências e da epistemologia, na intenção de identificar as principais tendências que influenciaram a pesquisa filosófica nessa época. Prosseguindo sua articulação, ele trata do legado de Jean Hyppolite e reavalia seu envolvimento com Hegel e os questionamentos que tal filosofia trouxera para os novos caminhos das interpretações contemporâneas. E Hyppolite introduzia o tema ponderando exatamente a importância dessa história da filosofia e o momento em que ela apresentava os limites de uma grande crise. Ele teve o mérito, como afirma Foucault (1996, p. 73), de “percorrer para nós e antes de nós esse caminho através do qual nos afastamos de Hegel, tomamos distância, e através do qual nos encontramos de volta a ele, mas de outra maneira, logo em seguida obrigados a deixá-lo novamente”. Para Foucault (1996, p. 73), Hyppolite “teve o cuidado de tornar presente essa grande sombra, um

pouco fantasmagórica, de Hegel que rondava desde o século XIX e com a qual nos batíamos obscuramente”. A inquietação é permanente: “pode-se ainda filosofar, lá onde Hegel não é mais possível?” (FOUCAULT, 1996, p. 74). Acontece que o sistema hegeliano apresentava por outro lado “o risco extremo assumido pela filosofia” (1996, p. 74). Foi a interpretação desse risco que nos fez perceber o quanto essa ambiência filosófica é tributária das experimentações de Hyppolite, aquela presença de personalidade forte que defendia suas teses em meio a filósofos, psicanalistas, sociólogos, linguistas, entre outros, quase sempre envolto por nuvens de fumaça de cigarros<sup>12</sup>. Foucault (1996, p. 75) testemunha que “em vez de conceber a filosofia como totalidade enfim capaz de se pensar e de se apreender no movimento do conceito, Jean Hyppolite fazia dela o fundo de um horizonte infinito, uma tarefa sem término”. Percebe-se assim o sentido móvel e presente com que a filosofia se relaciona com nossa realidade mais imediata. De fato, é a crise da metafísica que é pensada a partir da filosofia de Hegel, ponto culminante da falência dos sistemas filosóficos tradicionais. Nesse sentido, para Merleau-Ponty, Jean Hyppolite foi o intérprete que promoveu estudos decisivos sobre Hegel. Primeiro a partir de sua tradução da *Fenomenologia do espírito* e depois em seu trabalho sobre a gênese e estrutura da mesma fenomenologia. Para Merleau-Ponty, Hegel é de certa forma um limiar que vai impulsionar momentos filosóficos em diversas perspectivas, do marxismo, de Nietzsche, da fenomenologia, do existencialismo, da psicanálise. Segundo ele, a dialética hegeliana inaugura a tentativa de explorar o irracional e os conflitos da razão como uma tarefa de nossa época. É claro que esses posicionamentos que assinalamos vão ser conduzidos de forma diametralmente oposta à exposição hegeliana. Esta parece ser a importância da leitura de Hyppolite: ele compreende o sentido da crise que se coloca e estima não apenas o sintoma, mas procura apontar prováveis rumos que a filosofia e as ciências humanas assumiriam a partir de então. Merleau-Ponty é direto em seu diagnóstico: “Pode-se dizer, sem paradoxos, que fazer uma interpretação de Hegel é se posicionar sobre todos os problemas filosóficos, políticos e religiosos de nosso

---

12 O tema da linguagem, um dos momentos privilegiados da filosofia na época, era constante nos debates. É possível flagrar tais momentos nos arquivos da BNF nos quais são apresentados programas da TV francesa em que aparecem Jean Hyppolite, Pierre Bourdieu, entre outros (ver “Referências gerais de áudio e vídeo”, nas **Referências**).

século” (1966, p. 110, tradução nossa)<sup>13</sup>. Nesse grande referencial, os confrontos vão englobar, para Hyppolite: Marx, Fichte, Bergson, Kierkegaard, Husserl e mesmo os autores mais contemporâneos, como Bachelard, Merleau-Ponty e Sartre. Isso quer dizer que as discussões atingem uma vasta esfera de atuação. É por isso que Bornheim se inquieta com a posição de Husserl, quando este diz que não entendia verdadeiramente Hegel. Para Bornheim, ignorar Hegel, no caso de Husserl, seria o mesmo que ignorar o seu próprio tempo.

Os questionamentos giravam em torno “do que fazer a partir de agora”. E a forte denúncia contra Hegel referente ao seu historicismo, conforme nos mostra Merleau-Ponty, é feita por Kierkegaard. Conforme Merleau-Ponty, Kierkegaard tem razão ao acusar Hegel e dizer que o indivíduo não pode, apenas pelo pensamento, superar as contradições nas quais ele se encontra; já Marx não restringira o problema em Hegel como um confronto entre ideias e história, mas à problemática do movimento e dos acontecimentos históricos. É analisando nesse sentido que Merleau-Ponty vai visualizar dentro da lógica sistemática assumida por Hegel – de entender cada doutrina, cada época como que revivendo-as internamente –, certo existencialismo. É claro que esse existencialismo precisa ser atualizado e aqui repensado como liame das próprias leituras de Sartre e Heidegger da obra de Hegel. A aposta de Merleau-Ponty dessa época do livro *Sens et non-sens* (1966), no qual consta também “Le cinéma et la nouvelle psychologie”, é uma exposição de Hegel diferente da feita por Kant. Para este importava a verificação das condições de possibilidade da experiência científica numa via da teoria do conhecimento; já Hegel, segundo Merleau-Ponty abriria as portas para uma visão mais geral do homem no mundo, ou seja, “de saber de uma maneira geral como é possível a experiência moral, estética, religiosa, e de descrever a situação fundamental do homem em face do mundo e dos outros” (1966, p. 113, tradução nossa)<sup>14</sup>. É uma mediação cultural que se faz necessária quando se avalia os desígnios da filosofia em crise.

---

13 Original: “on pourrait dire sans paradoxe que donner une interprétation de Hegel, c’est prendre position sur tous les problèmes philosophiques, politiques et religieux de notre siècle”.

14 Original: “de savoir d’une façon générale comment est possible l’expérience morale, esthétique, religieuse, de décrire la situation fondamentale de l’homme en face du monde et en face d’autrui”.

Paul Ricoeur também é testemunha do que denominou “crise do tempo presente”. Ele aponta a leitura do retorno a Hegel a partir de Hyppolite, situando-a na base da crítica ao humanismo ou uma espécie de antropologia filosófica efetuada pela filosofia contemporânea, “que vê nesse privilégio exorbitante da questão do homem o signo de um dismantelamento da verdadeira questão, a do ser, da consolidação pela filosofia da doença essencial do homem moderno, que é ter perdido o cuidado de seu fundamento” (RICOEUR, 1992, p. 174, tradução nossa). Ricoeur afirma que o retorno a Hegel apresenta o sintoma – assim como na filosofia de um Heidegger – do confronto entre ontologia e antropologia filosófica. E esse ponto é esclarecedor das posições assumidas por Gerd Bornheim quando ele critica o privilégio que Heidegger concede ao estudo do “ser”. Parece que o contraponto antropológico é negligenciado justamente com o desvencilhar-se do “ente” metafísico criticado por Heidegger. Mas a questão é bem mais complexa do que parece, e o mais interessante é observar o vulto que ela irá adquirir mais tarde na filosofia de Bornheim e de Derrida, por exemplo. Derrida relativiza o logocentrismo e apresenta o tema da desconstrução. O interessante é perceber, como nos mostra Ricoeur, que dentro desse contexto de reavaliação de Hegel, Hyppolite prepara o terreno para um diagnóstico muito interessante que está totalmente de acordo com a ambiência da época: a questão da linguagem. Para Ricoeur, a dificuldade do hegelianismo é operar as articulações entre lógica e fenomenologia, o que para ele – atualizando a problemática – quer dizer, em outras palavras, entre ontologia e antropologia.

Convém insistir um pouco mais na tentativa de descortinar a importância de Hegel nessas aragens dos estudos sobre a linguagem. O desafio é coadunar aqui alguns contornos dos trabalhos de Gerd Bornheim nessa perspectiva. Podemos dizer que Bornheim parte de dois pressupostos básicos para o entendimento da vigência de Hegel nos bastidores de nosso tema. A primeira perspectiva seria de bases ontológicas e se prolongaria a partir das coordenadas daquilo que ele chamou de “impasses da categoria da totalidade”. A segunda perspectiva se atém às interpretações estéticas de Hegel e seu diagnóstico da morte da arte.

Depois da problemática e do diagnóstico da crise metafísica, as coisas parecem incontornáveis, segundo as interpretações de Bornheim. É preciso entender o momento daquele processo de totalização a partir de Hegel, e aqui sua leitura não parece limitada a Hyppolite, mas prossegue um caminho mais longo, dialogando

também com a *French theory*, na qual se situam Derrida e Foucault, por exemplo. Algumas dimensões desse processo já estavam delimitadas a partir de perspectivas políticas, sociais, econômicas, psicológicas e histórico-culturais. Contudo, para Bornheim, ainda era necessário entender o ponto nodal da crise. O fato é que ele vai medir, nesse instante de sutura, as interseções entre os planos ôntico e ontológico, momento realmente contundente em seu pensamento, que o faz aceder justamente à problemática do poder e da normatividade que se espalham nas interpretações estéticas. Os franceses dessa época, como Derrida e Foucault, são intoleráveis ao processo normativo. E é essa intolerância que vai trazer as chaves das novas interpretações filosóficas a partir de então.

### ***Diferença e alteridade a partir dos autores contemporâneos***

Ultrapassada a metafísica, não admira, por isso, que a estética hegeliana acabe sendo interpelada, em nome da arte contemporânea, como antiestética radical, que seu pensamento bordeje o tema da dissolução da arte, da morte da arte  
Gerd Bornheim (1992b, p. 159)

Com os questionamentos advindos da filosofia de Hegel, um dos primeiros signos de mudança bastante percuciente vem de Heidegger e das bases de como ele vai influenciar, pela mesma medida, as opções subsequentes de Derrida e Foucault. O crivo de Heidegger é a suspeição das leituras da filosofia neokantiana e dos fundamentos idealistas da fenomenologia, as quais discutia diretamente com Husserl e com os neokantianos da Escola de Marburg. A suspeita contra a fenomenologia parecia repousar no método de acesso à retomada da expressão do “retorno as coisas mesmas”. Para Heidegger, parecia que esse acesso deveria ser efetuado a partir de outras coordenadas que não as husserlianas. A outra tomada de posição que em tudo facilita sua resposta aos desígnios fenomenológicos vem de uma releitura de Kant, questionando a ênfase na teoria do conhecimento. Quer dizer que não é meramente uma recusa às duas formas de filosofia, mas um desenvolvimento diferente de tais perspectivas. Bornheim sublinha que o objetivo de Heidegger de certa maneira é uma passagem da perspectiva gnosiológica a um enfoque mais privilegiadamente ontológico,

por isso o recurso e abertura do espaço da “diferença ontológica”. Já por essa razão, pressupõe Bornheim, a aproximação de Hegel e Heidegger, que ocorre justamente pela questão da alteridade, se faz por meio de uma oposição radical. E tal leitura em Bornheim será estimulada não apenas por Hyppolite, mas também por Jean Wahl, Ferdinand Alquié e em certa medida por Gabriel Marcel, já que eles ainda trabalhavam com a atmosfera das expressões artísticas. Enfim, o que transparece é que, de um lado, Hegel busca o “saber absoluto”; já Heidegger, por seu turno, está preocupado com a “diferença”. Pela bandeira da diferença, Heidegger vai defender uma posição contrária a qualquer tipo de ideia de totalização. É essa prerrogativa que vai alcançar os trabalhos de Derrida quando este denuncia o logocentrismo ontoteológico. Mas aqui as coisas começam a se complicar ainda mais, pois, segundo Bornheim, as circunstâncias de mudanças levam Derrida não apenas a questionar os liames hegelianos, mas também a própria filosofia de Heidegger. O logocentrismo, para Derrida, valoriza a teoria da identidade do “outro” ao “mesmo”. Colocada em xeque a identidade, o primeiro alvo será a dialética hegeliana. Constata-se a crise e exige-se a tomada de partido pela “desconstrução” da metafísica. Aqui Heidegger e Derrida coincidem, como disse Bornheim, na forma de pensar o limite da crise.

A saída de Heidegger, nesse panorama, está na volta a uma origem poética da linguagem. E Derrida radicaliza de certa maneira esse viés a partir da “lógica da margem”. Tal olhar para as margens, de acordo com Bornheim (1998c, p. 132), seria aquele “apontar ao outro que não ela mesma”. O significado então é encontrado nesse “dar margem” a outras conotações. O desafio do escritor e do filósofo seria escavar essas significações sem se preocupar demasiadamente com a centralidade do texto, do texto acabado e imbuído de todas as suas prestezas comunicativas. O deslocamento desse fundamento logocêntrico é que permite que a escrita dê “conta da alteridade do outro em sua condição de outro” (1998c, p. 133). Para Bornheim, a “exigente linguagem de Derrida” permite “quebrar-se contra o radicalmente outro que não ela mesma” (1998c, p. 133). E a tradição metafísica sempre impôs certos domínios como modo correto de pensar. A busca pela diferença nesse sentido libertaria o escritor, o artista, o filósofo, o sociólogo, o cientista, entre outros, de coordenadas fixas. Pode-se agora falar então de algo inacabado, de algo aparentemente desinteressante ou supérfluo. Bornheim também vê esse desabrochar na filosofia de Foucault. Foucault, assinala Bornheim, caminha por territórios que transitam do ontológico

ao ôntico em planos bem concretos. Ele pensa a loucura, por exemplo, ou a questão das exclusões que emanam de dentro de um sistema carcerário. Tudo isso em função de que arqueologia? A denúncia de Foucault vai além do caráter metafísico em si, ela transpassa o uso da metafísica de uma forma pedagógica que privilegia o discurso dominante, o discurso do poder. É essa interpretação que Bornheim valoriza em Foucault. Ele soergue precisamente o avanço despudorado sobre aquilo que a filosofia tradicional nos proíbe de pensar. Não importa para Foucault se isso será considerado filosófico ou não, o importante é pensar a alteridade com veemência. E a alteridade vai nos permitir o acesso ao deslocamento, à descontinuidade e à fragmentação resultante dos momentos de ruptura. É essa alteridade em sentido amplo, operada na fragmentação da linguagem e sem a função exclusiva da comunicação que Bornheim vai identificar nas expressões culturais de nosso tempo. A questão será inserida aqui para visualizarmos um grande painel que procura lidar com tais repercussões. Para superar as dificuldades primeiramente percebe-se o contexto e, por conseguinte, deve-se entender que ele não pode mais ser resolvido com modelos passadistas. Como disse Bornheim (1998c, p. 134), “o importante agora consiste em surpreender o acontecimento enquanto irrupção”. É a manifestação contra a generalização ou a totalização nas interpretações. Assim, a liberdade de expressão da linguagem, do acontecimento e da metáfora se volta contra a pedagogia da universalidade metafísica, colocando-a contra a parede. Esse aspecto vai chamar a atenção de um autor como Bachelard na transição entre epistemologia e poética da imagem. Mostram-se as possibilidades dos novos modos de filosofar que assumem suas contradições como forma movente da criatividade e da compreensão do mundo contemporâneo. O interessante é que Bornheim constata justamente essa atmosfera de contradição e de antinomias que passa a ser recorrente na contemporaneidade. Isso quer dizer que, não obstante a crise e a ruptura, não é tão fácil assim se desvencilhar de Hegel. Ainda há uma transição a ser vivenciada entre sistema e fragmento, e o grande desafio é, rompendo a neurotização (ou obsessão) do corte com o passado, enfrentarmos o momento presente e construirmos um futuro no qual convivam as diferenças. É essa a atmosfera que será transferida por Bornheim para a problematização das linguagens artísticas. No fundo, Bornheim, como seus contemporâneos, empreende uma crítica radical a Hegel e à impossibilidade de prosseguimento de uma linhagem metafísica. Contudo, ele nos adverte de que, em determinados contextos,

o fantasma de Hegel ainda ronda nossas experiências, mesmo que seja no nada simples limiar entre sistema e fragmento ou em suas reverberações estéticas (como é o caso das interpretações de Adorno).

Passemos então à segunda perspectiva sobre as interpretações estéticas que fazem a ligação dos pressupostos que gostaríamos de ressaltar no panorama geral da linguagem, mais especificamente com as linguagens artísticas. Para Bornheim, a estética não representou dentro da história da metafísica tradicional um terreno sólido e desenvolvimento. Até porque seus esforços medraram em meio a disputas que subjugaram seus pressupostos a uma superestrutura filosófica. Isso explica porque são tão somente furtivas as escapadas interpretativas de grandes filósofos nesse campo. De um extremo a outro na linhagem histórica, percebe-se Platão (que não configura propriamente um quadro de admiração pela disciplina e, precisamente por isso, deixará epígonos nesse tratamento mais distanciado do campo, que tenderá a um racionalismo frustrante) e Hegel (que, por outro lado, demonstra sua familiaridade e admiração pelas artes). O problema, segundo Bornheim, é que Hegel não quer fugir de sua índole idealista e acaba constituindo também uma espécie de “antiestética” em seus propósitos finais, já que, para ele, as expressões artísticas estariam no plano das “aparências sensíveis”, o que o levava a pensar, como aponta Bornheim (1998a, p. 14), que esse era justamente “o reino menor destinado a desaparecer pelo processo de superação dialética”. É por tal via que Hegel vai ressaltar a crise da arte do passado, dessa postura de religiosidade na arte que se funda no absoluto. Assim, o impasse paradoxal se prolonga, pois “no idealismo a reflexão sobre a arte adquire um destaque inusitado” (BORNHEIM, 1998a, p. 14). E esse destaque é fruto da reflexão sobre a própria afirmação do idealismo. Ao analisar a “certeza sensível”, Hegel, em sua *Fenomenologia do espírito* (1974), pretende chegar ao “saber absoluto”, ou ao ponto de culminância do sistema de totalização, superando os abismos entre o sujeito e o objeto. Essa característica vai diferenciá-lo de autores como Fichte, Schelling e Kant, que em geral cultivam uma visão mais subjetivista da natureza e, no caso de Kant, sobretudo formalista. Segundo Bornheim, a tônica de Hegel recai sobre a “conquista do universal”, que representa na expressão da “certeza sensível” a sugestão de ênfase na palavra “certeza”. É com essa atitude, conforme Bornheim, que Hegel colocará o sensível como que à margem, numa espécie de segundo plano ou esquecimento.

Tal “esquecimento”, que está na base de todo idealismo filosófico, é promovido por uma espécie de ressalva sobre os terrenos proibidos da filosofia, aqueles que se afastam do que a tradição metafísica considera como grandes questões. Se Hegel constatava que a arte fazia parte da esfera do sensível e desse fato dependia a consecução de sua análise sobre as totalidades, a pergunta que se fazia era sobre o descartar desse elemento sensível, como disse Bornheim (1998a, p. 15), “de forma tão inadvertida”. Hegel se colocava então num impasse que, como assinala Bornheim (1998c, p. 120), vem à tona “logo após a publicação da *Ciência da lógica*”. Para Bornheim, é representativo que, a partir de então, Hegel se dedique à filosofia da cultura com ênfase na estética, direito, religião e história, um pouco nessa linha de recuperar aquele elemento sensível recusado e que põe em xeque o idealismo vigente. É o que Bornheim chamou de “astúcia de Hegel”, pois ele se dá conta do beco sem saída que despontava no horizonte do idealismo. Como resolver o impasse? Como sujeitar as expressões artísticas ao processo essencial da verdade idealista? A beleza poderia indicar um possível ponto de contato, mas esse é um assunto polêmico, para não dizer complexo. A crise do panorama metafísico se imporá justamente pelo injustificável de expressões como estas: beleza e verdade. É por isso que, para Bornheim, todas as tentativas de Hegel de colocar a arte num espaço de mediação entre o sensível (como esfera inferior) e a ideia absoluta (como superior) “revelam-se inúteis”, visto que aquele caráter definido como sensível recusa a anular-se até mesmo porque pouco a pouco ele vai imiscuir-se em outros setores. Com isso o panorama revela uma situação “prestes a desfalecer”. É por onde se anuncia a insuficiência e a dissolução da ideia de arte, porque não mais perdura a beleza grega e nem a medieval, que se moviam entre as coordenadas do particular e o universal. Veja-se a pertinência com a qual Bornheim dirige o problema, pois em tal relação entre o particular e o universal revela-se uma comunicação divina que abre as portas entre arte e religião. Esse é o ponto de explicitação da esfera metafísica que desfalece. É aqui que o papel das ciências se faz rigoroso e que o domínio das coordenadas passa à esfera daquela reflexão teórica questionada por Nietzsche. Este percebeu o malogro de Hegel, que, como resalta Bornheim (1998a, p. 23), demonstra por trás do emprego da palavra “ciência”, como símbolo de uma crise instaurada, “a porta de entrada por Hegel para assegurar a hegemonia do ‘conceito’, para estabelecer em definitivo a vitória do idealismo”.

Contudo, na prática, as coisas já vicejam outras resoluções e, como sublinhou Bornheim, o fim do barroco representa a bancarrota das relações divinatórias entre arte e religião. E Hegel de certa forma se dá conta dessa ruptura, quando aponta a comédia como motor de tal rompimento. É por tal razão, sublinha Bornheim, que, a despeito de toda a fragilidade do sistema hegeliano, tal filosofia mostra-se influente na percepção de momentos cruciais de mudança no panorama das artes. Hegel de algum modo vai vislumbrar o nascimento do crítico e a morte da arte como instauração da crise do sistema metafísico, requisitando inevitavelmente outros rumos para as expressões artísticas. Paradoxalmente, seu propósito malogrado diagnostica a paisagem de sua época e impele o desenvolvimento de novos caminhos.

Evidentemente, a coerência metafísica, por gigantesca que tenha sido a ginástica do filósofo, não poderia alcançar os seus objetivos. E o que Hegel realmente termina fazendo é a incriminação do despropósito do sistema. Quanto à arte, querendo ou não, Hegel contribuiu para desanuviar os horizontes para as novas aventuras que a criação artística já começara a armar (BORNHEIM, 1998a, p. 26).

O curioso é que, em *Páginas de filosofia da arte*, publicado em 1998, Bornheim utiliza, para falar do avanço das questões estéticas mediante uma verve filosófica, o “deslocamento da arte para a sua representação” (1998a, p. 23). Essa terminologia aparece aqui num lugar que em diversos momentos, ele reserva à palavra “linguagem”. Para ele, como a linguagem, a representação funciona como “mediadora no processo de criação” (1998a, p. 23). O pintor, por exemplo, para Bornheim, pinta essa representação. O problema da representação, que se intensifica com a falência do sistema, reforça o que Bornheim chamou de duas linhas remanescentes que giram em torno da filosofia de Hegel: a “reivindicação da alteridade” e o “conceito de totalização”. É nessa linha que as questões se ligam ao problema da linguagem, mais especificamente das linguagens artísticas, que para Bornheim são o índice de acontecimentos culturais. A terminologia vai abarcar uma ampla gama conceitual e estará nos limiares das discussões entre forma e conteúdo nas artes. O que a proposta enceta é que em meio a críticos, artistas e o público em geral, as expressões assumem uma autonomia nunca vista, propiciando ou alavancando os sabores da criatividade

e da liberdade de expressão. É nesse sentido que deve advir a elocução que vai gerar incontáveis discussões, as quais estão presentes nos trabalhos de Bornheim. Acreditamos que essa é uma de suas contribuições mais originais, sobretudo porque o tema da linguagem vai ser aventado pelos intérpretes da história da filosofia mais dentro de um viés do pensamento, da língua, da racionalidade. E esses aspectos vão trazer consigo alguns preconceitos e dissabores nas relações artísticas. Já em Bornheim a problemática além desses aspectos se avoluma em busca da amplitude sociocultural e política. É a inserção nas discussões daquele dar-se conta em nossa época daquilo que Marc Jimenez (1999) chamou de “guinada política” e “guinada cultural” da estética. Voltaremos mais adiante a essas coordenadas.

Com esse panorama, as posições de Gerd Bornheim parecem mostrar que para além das interpretações de autores e das sugestões que podemos opinar em cada questão proposta, há de certa maneira um esgotamento do ato de filosofar em bases metafísicas que torna suspeitos todos aqueles que se lançam a tais adereços. A alternativa mais interessante seria que a leitura dos acontecimentos contemporâneos abrigasse uma nova forma de filosofar. É nesse contexto de ruptura, principalmente por meio da literatura, que se desenvolveram as interpretações de Michel Foucault, Roland Barthes e Jacques Derrida, cada qual com suas peculiaridades.

Esse ponto de construção de sentido do filosofar se concilia muito bem com as abordagens de Gerd Bornheim. Podemos então ler suas interpretações a partir das bases europeias do pensamento e as acolher como um estudo histórico desses contextos culturais. Contudo, essa visão deve se despir das vestimentas impostas por uma leitura positivista e linear da história. Nosso intento seria então recheado com uma leitura de várias fontes que nos trariam em relatos o testemunho importante e crítico de sua época. No caso de Bornheim além da realidade europeia há o contexto de suas ideias no Brasil e, além disso, do alargamento dessas interpretações no todo cultural que compõe as problematizações fora do contexto europeu.

O fato é que a importância de determinados contornos históricos da filosofia ocidental baliza a repercussão de certas significações sobre o estudo da linguagem, justamente a ambiência que nos interessa destacar e na qual Bornheim está imerso. Assim, como destaca Frédéric Worms, o momento filosófico iniciado em 1900 com o despontar das ideias de Bergson e Brunschvicg é decisivo por suas consequências na filosofia do pós-guerra. O ponto estende a problemática na evidência

do aparecimento dos discursos sobre o relativismo nas ciências, do inconsciente na psicanálise de Freud e toda uma gama de reorientação na sociologia e antropologia.

Worms, em seu livro *La philosophie en France au XX siècle* (2009), utiliza como estratégia de exposição uma divisão de abordagem em três momentos distintos da história da filosofia no século XX. O primeiro momento seria então o que destaca a problemática do “espírito” na filosofia francesa a partir de 1900. Já o segundo momento incorreria nas diversas reverberações que se depreendem das filosofias existenciais, propiciando assim a passagem ao terceiro momento, o qual revelaria os temas da diferença e estrutura na filosofia após 1960. A abordagem de Worms é um interessante ponto de apoio que pretendemos recorrer tão somente na medida em que posamos confrontá-la com o testemunho de alguns expoentes que compuseram essa cena contemporânea à qual Bornheim pertence, sempre levando em consideração as situações em torno das artes. Essa escolha e atitude em nossa pesquisa foram motivadas pela forma como Bornheim conduzia a pesquisa filosófica, investindo numa conduta que a relacionasse com os diversos campos e não caísse nos constrangimentos de decisões e terminologias como a “filosofia” e a “não filosofia”. Sua intenção era o extrapolar das fronteiras disciplinares e trabalhar sobre situações concretas. O que significa que a funcionalidade da filosofia exige um intenso e minucioso trabalho de pesquisa e escolha bibliográfica, de leitura e organização que lhe permita discorrer sobre o que quer que seja. Por isso ela pode e deve se valer, dependendo das exigências momentâneas, da intermediação das artes e das ciências. E nessa via, se praticada a partir da consideração de tais ações humanas, ela inevitavelmente ensejará transformações que alcançam outras esferas. Tudo isso impulsionado pela verve do espírito crítico, que torna o exercício filosófico um empenho e uma escolha de habitar conscientemente o mundo que vivemos. Leia-se, aqui, o “habitar conscientemente” num sentido amplo, vinculado a uma postura político-participativa e diferenciada do emprego fenomenológico da terminologia que investiga a consciência aliada aos processos da razão e do pensamento.

O tema da linguagem, de certa forma sempre presente na história da filosofia, adquire nos anos 1950 e 1960 – momentos cruciais na formação de Bornheim – fortes reverberações, chegando mesmo a ser o centro das atenções, a ponto de incorporar as principais discussões filosóficas desse período e empreender uma revisão de suas bases que se estendem até nossos dias. O que surgiu nessa época, conforme

Jean Hyppolite, que nesse ponto tem sua posição corroborada por Gerd Bornheim, foi que se discutiu a linguagem como um problema ontológico. A intuição era saber como funcionam as relações entre o pensamento e o ser, como se estruturam, por que via se expressam e como ocorre a comunicação. A influência da linguística de Saussure é decisiva para o afloramento de tais discussões. Começa-se a inventariar as significações do que nos permite falar, escrever, pensar e relacionar-nos socialmente. Entre os linguistas, essas significações passam a ser entendidas como sistema de signos linguísticos gerais. É esse tipo de abordagem que vai influenciar a psicanálise lacaniana e o estruturalismo lévi-straussiano. Para eles, haveria na linguagem um mecanismo inconsciente que explicaria o desenrolar de nossa realidade. O desafio era entender essa estrutura que sustenta as variações da linguagem e de nossas ações diante da realidade. Percebe-se que a expressão não é um fenômeno subordinado ao pensamento, mas que há um movimento expressivo que se desenrola no seio da linguagem. É um pouco nessa perspectiva, observando a linguística de Saussure e dialogando com os estruturalistas, que Merleau-Ponty vai se ocupar do deslocamento do privilégio dado ao pensamento. A tese que privilegia o pensamento não faria sentido para Merleau-Ponty, visto que provocava sérias consequências, preconceituosas, digamos, nas manifestações artísticas. Trata-se de teorias que defendem que o cerne do pensamento é motivado pela razão e deve-se inferiorizar qualquer expressão (as artes, no caso) que não desfrute logicamente seus procedimentos.

Contrariando essa tese, Gerd Bornheim, como Merleau-Ponty e Jean Hyppolite, vai defender que expressão e pensamento caminham juntos numa movimentação recíproca. Esse é o primeiro passo para se perceber o movimento autônomo da linguagem. Percebe-se então que não somos simplesmente manipuladores da linguagem, mas que nos desenvolvemos entendendo seus dispositivos de ação. A cautela de Bornheim para com os autores supracitados é o perigo de incorrerem num processo de subjetivação, substituindo a ideia de um fundamento absoluto – que desfalece com a crise metafísica – pela ideia de um fundamento linguístico que pode pecar pelo mesmo equívoco. É claro que o panorama após a crise não é o mesmo, e são muitos os fatores que se modificam, mas convém segundo Bornheim não acenuarmos demasiadamente esse caráter subjetivo ou mesmo intersubjetivo da linguagem. Esses problemas serão aprofundados se pensarmos também na formalização da linguagem, que procura analisar a linguagem pura em seus sistemas codificados.

Toda a problemática das ciências vai incitar essa discussão. Sem ignorar tais perspectivas, como se evidencia em seu texto “linguagem e cálculo”, o que interessa a Bornheim é saber o que revela a metalinguagem desse processo, o comentário sobre a linguagem que vai se imiscuir numa expressão propriamente poética, revelando-nos dessa forma suas interpretações das linguagens artísticas. Evidentemente, se a linguagem faz parte de nossa relação com o mundo, tudo que adelgaçar sua problematização pode colaborar para a compreensão das linguagens artísticas. Para Bornheim, o papel da filosofia hoje, constatada a impossibilidade de um prosseguimento pela via dos sistemas, é de uma espécie de mediação atuante que investiga e propõe, em diálogo conjunto com as outras atividades humanas, novas saídas, novas interpretações, novos sentidos sobre nossa condição no mundo. Tal perspectiva de fato é problematizada no existencialismo, mas ela só será empreendida por Bornheim numa linha de abertura para as dimensões histórico-culturais, políticas, econômicas e sociais, coordenadas que estão ausentes, por exemplo, do projeto inicial tanto dos existencialistas quanto dos estruturalistas.

Essas coordenadas voltam a ser inquiridas mediante a intermediação da filosofia de Sartre que discute os andamentos da antropologia estrutural e da antropologia histórica. São os frutos do marxismo que passam a revisitar os questionamentos sobre a linguagem. Nesse sentido, Bornheim (1983a, p. 8) sublinha o debate ocorrido na França em 1961 sobre existencialismo e marxismo, que procurava analisar a natureza da dialética. Apenas assinalamos aqui a importância do tema que atinge um grande vulto na história do pensamento filosófico. Essas preocupações fazem parte dos estudos de Gerd Bornheim principalmente no que concerne às linguagens artísticas, na ideia de criatividade e na constituição de uma estética de elementos novidadeiros. As linguagens são a urdidura de nossa realidade social: esse parece ser um dos clichês empregados nos anos 1950 e 1960. A psicanálise também assume essas discussões. Tais questões são aventadas sobretudo numa reavaliação da historicidade filosófica e sua amplitude política. Bornheim tem o mérito de perceber que, nessa pauta, os terrenos artísticos e culturais se alargavam para além das fronteiras do Ocidente. A diversidade cultural faz com que tenhamos que avaliar as linguagens artísticas, dependendo das circunstâncias sob uma ótica diferente, principalmente com relação às coordenadas espaçotemporais. Essa reavaliação inevitavelmente recairá sobre as diversas formas de pensar as linguagens artísticas e a linguagem de

uma forma geral na antropologia, filosofia, psicanálise, linguística, crítica literária, sociologia e estética.

No cenário parisiense dos anos 1950 e 1960 e que se prolonga nos anos subsequentes, impõem-se as interpretações estruturalistas e mais tarde semiológicas ou semióticas, avaliadas por Bornheim como importantes dentro das problematizações, mas vistas com reserva especialmente porque essas iniciativas ignoravam aquele ponto de vista sócio-histórico e centralizam muitas vezes suas análises bem mais na distinção herdada de Saussure entre língua e fala. Sublinha-se assim um sistema linguístico diacrônico que procura apreender acontecimentos duráveis e já por isso pode incorrer no erro daqueles sistemas metafísicos que há pouco se constatava o esgotamento. Obviamente a questão é bem mais complexa do que poderíamos expor de forma peremptória. E tal complexidade explica por exemplo a cautela de Bornheim ao abordar o tema. Ele não exhibe a mesma radicalidade que um Bourdieu referindo-se ao estruturalismo e a semiologia; apenas se apercebe de que tais momentos devem ser problematizados, visto que, da forma como se aplicavam nos anos 1960, eles podem não representar uma saída possível para os novos rumos da filosofia em crise.

A rivalidade de Bornheim com a filosofia analítica já é bem mais percuciente à medida que, para ele, tais interpretações se reduzem ao objeto, mostrando preconceitos visíveis e escolhas elitistas de abordagem. Disso não se pode depreender que Bornheim não aceitasse a arte abstrata, por exemplo. Muito pelo contrário, sua busca era a criatividade artística, e ele percorria todos os movimentos que se lançassem a tal empresa. E se essa criatividade enfatiza a linguagem, convém que se busque uma metodologia livre para abordá-la, no sentido de dialogar com o trabalho que nos é apresentado. Bornheim percebe que a complexidade das expressões artísticas, que inclusive fez com que elas rompessem com as normatividades estéticas, não podem ser analisadas e enclausuradas num sistema preestabelecido. Visualizando-as dessa forma, perderíamos o instigante momento da criação artística e o sentido de tal abordagem, e até a própria expressão correria o risco de esvanecer. Para Bornheim, o compromisso da crítica não é pequeno e envolve uma dedicação perspicaz e extremamente ligada a tal processo ante a cena contemporânea em que vivemos. A crítica literária nesse ponto mostra alternativas às abordagens filosóficas e seria um falso problema dizer que tal aproximação é fruto da desenvoltura no uso

da escrita ou de qualquer caráter próximo do racional. Escritores e poetas podem mostrar ao filósofo outras formas de olhar para as operações de linguagem, inclusive de romper com a norma, a gramática. É pena que a aproximação da filosofia com a música seja ainda bastante incipiente, já que há todo um instrumental que pode ser explorado nesse sentido, promovendo novas interpretações. No caso de Bornheim a abordagem da linguagem musical é estrategicamente introduzida pela via da poesia e do teatro, que fariam o contraponto com uma revisão da fenomenologia sonora. A exploração da linguagem teatral em diferentes níveis mostra os rumos e as posições que tomaram as reflexões filosóficas de Bornheim.

É por essa via que ele abrirá sua análise aos fenômenos contemporâneos. É o teatro que o faz pensar ainda sobre a linguagem cinematográfica no plano-sequência, no angular e na imagem como metáfora e síntese. Bornheim transita muito bem por esse panorama, na forma desenvolvida e descontraída de quem sabia o que estava dizendo. Sabia principalmente deixar-se tocar pela percepção sem os preconceitos instituídos por análises teóricas pré-fixadas. E aquela ambiência de Paris nos anos 1950 lhe será muito útil nesse sentido. Os cursos com Jean Wahl e Hyppolite lhe mostraram uma leitura aprofundada de Hegel e Heidegger, que por sua vez encontra pontos de contato com Derrida e Foucault. Jean Wahl explorava tais coordenadas ainda na condição de poeta. Alquié e Jankélévitch também exploram perspectivas poéticas e musicais à luz de acontecimentos da época, como o surrealismo. Merleau-Ponty, Sartre e Bachelard tratam do tema numa postura que permitiu que a filosofia transitasse por domínios diferentes dos habituais, rompendo preceitos: artes, ciências, política, história. Guérault e Gurvitch trabalharam na base de uma estrutura cartesiana, que para Bornheim vai desmoronar a seguir. Há ainda os caminhos da psicologia, psicanálise e educação, com Piaget, Lacan etc.

É por isso que entendemos que Bornheim aproveitou muito bem o panorama europeu para incitar sua pesquisa, crescer com os acontecimentos à sua volta e dar seus próprios voos. Para percorrermos tais voos no estudo da linguagem, precisamos entender a disposição fragmentária na obra do autor, que se revela principalmente nas perspectivas estéticas com as quais ele analisa o teatro contemporâneo. A tarefa que nos espera é dar continuidade à inventividade e criatividade das interpretações de Bornheim. Enfim, a difícil tarefa de caminharmos na direção de entender nosso próprio tempo.

# *A linguagem como ponto de confluência entre filosofia e expressões artísticas*

## *Reflexões sobre o teatro contemporâneo*

As interpretações sobre o teatro articuladas por Gerd Bornheim no decorrer de quatro décadas – iniciadas nos anos 1960 e prolongadas aproximadamente até o final de 2001, início de 2002 (além de outros materiais que vêm sendo publicados postumamente) – são determinantes para entendermos amplamente seus trabalhos. É principalmente pelo viés da compreensão da linguagem teatral que Bornheim trata das relações entre as expressões artísticas e culturais, a partir de um diálogo estabelecido também com o contexto histórico da filosofia e das ciências humanas. De fato, ele vai apontar a acuidade de importantes questionamentos surgidos no panorama das artes, sempre discutindo de forma parcimoniosa e crítica suas teses, mas sem incorrer na arrogância de teorias precipuamente filosóficas, no sentido deturpado do termo. Dessa forma, irá contribuir para instalar a mesma atmosfera de abertura já empreendida no teatro, dentro das discussões filosóficas, que em seus textos

assumem o sabor dos acontecimentos e caminham juntas com as movimentações culturais contemporâneas.

O modo de observação do teatro vai impulsionar sua abordagem, conduzindo as problemáticas que se dispõem em cena, sobretudo sob o pano de fundo de diversas crises de orientação estética e metafísica. Foi a partir da constatação de uma atmosfera carente de sentido em diferentes domínios que emergiram as discussões sobre a historicidade e as ideologias; a totalidade e os absolutos; as diversas mudanças de enfoque e ênfase nas atividades artísticas e filosóficas; a avaliação da ruptura com o passado e as tradições; as vanguardas e a valorização das artes populares; as novas inspirações da criatividade artística contemporânea; o problema da normatividade e os rompimentos com as leis da beleza e com as verdades metafísicas; as articulações sociais, políticas e científicas que envolvem o panorama das artes e põem em tela discussões em torno da alteridade, diferença e desconstrução, enfoques que contribuíram para a visualização e o entendimento de um aspecto caro a toda uma geração: o tema da linguagem. No caso de Bornheim, como já ressaltamos anteriormente, tal rota estenderá suas potencialidades para as linguagens artísticas de uma forma geral. Fato esse que move nossa investigação atual.

Esse foi, com efeito, um problema de época que encontramos exposto no testemunho de vários autores contemporâneos. Um bom exemplo é por onde transita Alain Badiou no ensaio sobre *Beckett: l'incroyable désir*, no qual nos fala dos meados de 1956, quando descobriu o teatro do autor irlandês em Paris, pontuando que naquela época as considerações sartrianas estavam muito presentes e conduziam para aquilo que ele chamou de ponto nodal de toda a sua geração: justamente o problema da linguagem. Entretanto, segundo Badiou, Beckett não era apenas um escritor do absurdo, do desespero, do vazio e da incomunicabilidade, como convinha aos críticos explicar mediante o viés existencialista em voga. Para Badiou, o teatro de Beckett representava algo como “um destino novo da escritura”,

a relação entre a recorrência da fala e o silêncio original, a função simultaneamente sublime e derrisória das palavras, tudo isso capturado pela prosa, longe de qualquer intenção realista ou representativa. A ficção apresentando de uma

só vez a aparência de uma récita e a realidade de uma reflexão sobre o trabalho do escritor, sua miséria e sua grandeza (BADIOU, 1995, p. 6, tradução nossa)<sup>15</sup>.

A exposição de Alain Badiou sobre Beckett mostra um pouco os referenciais da época em que Bornheim se insere. Ao entender esse contexto e visualizando essa inserção, pode-se melhor compreender muitos dos andamentos de nossa contemporaneidade.

Por meio desse destino novo da linguagem, Bornheim expõe diferentes questões sobre o teatro contemporâneo. Um teatro para ele revestido de uma extrema complexidade na disposição de suas situações e que por isso mesmo apresenta um rico manancial de questionamentos. Entretanto, como se sabe, a tarefa de ser contemporâneo traz consigo a difícil conduta de enxergar os pontos obscuros de nosso próprio tempo. E estes, por sua diversidade, se apresentam à nossa ótica normalmente através de uma imagem nebulosa e ao mesmo tempo difusa. Grande é o esforço para superar a miopia com que nos deparamos nesse panorama. O multifacetado que atinge o teatro contemporâneo impede que as análises consigam apreender uma definição precisa do fenômeno teatral. Não há como vislumbrar um caminho unívoco, e tal apanágio lança um grande desafio para todos aqueles que investem nas formas de expressões teatrais. É preciso atenção e criatividade para enxergar a urdidura que tece os novos caminhos desse teatro que não se compõe apenas de diferentes dramaturgos com uma trajetória singular de escritores e com um “texto” proeminente. O problema é que com todas as discussões e questionamentos historicamente impostos, precisamos impreterivelmente olhar para a totalidade do “fenômeno teatral”. É essa totalidade “suspeita” de Hegel que atesta a grande crise, que também se reflete no setor teatral. Por outro lado, tal crise permitiu uma abordagem do teatro a partir de situações reais e importantes na construção da disposição teatral contemporânea. É nessa perspectiva que Bornheim (1992a, p. 9) vai inventariar qual é a situação do teatro hoje:

---

15 Reproduzimos aqui a citação original: “Mais aussi un écrivain “moderne”, en ceci que le destin de l’écriture, le rapport entre le ressassement de la parole et le silence originel, la fonction simultanément sublime et dérisoire des mots, tout cela était capturé par la prose, très loin de toute intention réaliste ou représentative, la fiction étant à la fois l’apparence d’un récit, et la réalité d’une réflexion sur le travail de l’écrivain, sa misère e sa grandeur.»

Para dar-lhes uma resposta não bastaria sequer fazer uma história da dramaturgia contemporânea, acrescida do exame das diversas teorias sobre o trabalho do ator e ainda das inúmeras maneiras vigentes de compreender o espetáculo. Sem a pretensão de esgotar o assunto, queremos tão-só acenar – visando sempre à globalidade do fenômeno teatral – para alguns dos problemas do teatro hoje, aqueles problemas que nos parecem os mais essenciais.

A partir daí muitos serão os problemas aventados: a questão do realismo, do naturalismo, do romantismo e das ciências, para ficarmos com alguns dos temas de extrema atualidade no Brasil. Veja-se, por exemplo, como a literatura de Machado de Assis e mesmo seus textos de teatro enfrentam essas coordenadas. Com agudeza, o escritor percebe que, a partir de tais pressupostos, pode-se refletir sobre as dependências e os processos de emancipação cultural. É essa emancipação, com os olhos no social e na política, que circunscreve de forma genérica a difusão das expressões teatrais. Gerd Bornheim enxergava esse foco com nitidez. Num ensaio sobre o teatro contemporâneo que compõe o livro *O sentido e a máscara* (1992a), o autor sugere que se visualizem três momentos marcantes para o entendimento da cena teatral. São eles: a presença do realismo numa ampla esfera de atuação; a consciência histórica e suas implicações teórico-práticas; e, por último, os pressupostos estéticos gerais do teatro. Tais momentos implicam ramificações em tudo interessantes. Nossa intenção é resumir aqui algumas das principais interpretações dos pressupostos de Bornheim sobre o teatro e, por conseguinte, entender como tais instâncias se articulam nas linguagens artísticas. O que salta aos olhos é que para Bornheim a linguagem teatral possui uma ação bastante expansiva, gerando uma expectativa que corresponde a uma ação política mais vindoura. É preciso ao menos salientar que a partir disso se compreendem melhor os temas da linguagem, do caráter popular do teatro e de outras formas de expressões artísticas em seus trabalhos.

### *O realismo no teatro*

Começemos então por explorar a primeira premissa de Bornheim: a presença do realismo no teatro. O realismo emerge sobretudo em reação ao naturalismo vigente no final do século XIX e que representava a realidade dependente do

cientificismo determinista. Tratava-se, no naturalismo, de uma representação teatral equivalente à pesquisa que o cientista opera num laboratório: “Tome-se, pois, *une tranche de vie*, da vida, uma fatia qualquer, já que tudo se equivale; examine-se ao vivo – em cena – em todos os seus aspectos...” (BORNHEIM, 1992b, p. 18). É a construção da cena a partir da prova dos fatos. Para Bornheim, o discurso ordinário passa a revelar a pseudoverdade do cientificismo e, dessa forma, o corolário não poderia ser outro: “até onde tal evangelho poderia ser seguido?” (1992b, p. 18). Veja-se que o “religioso” espetáculo está condicionado de alguma forma à antiga discussão da racionalidade. Em tal direção, segundo Bornheim, o naturalismo “dissolve o teatro, transformando-o numa espécie de *ersatz* da ciência: inutiliza a arte, na medida em que a despe dos meios de expressão que lhe são específicos” (1992a, p. 12). É a esse naturalismo, em princípio, que o realismo teatral vai se opor, ainda que de maneira a preservar certas virtualidades decorrentes das discussões gerais do teatro. Realmente, pode-se imaginar que o impacto do cientificismo é bastante propalado, principalmente pela força que adquiriu no meio acadêmico francês. Nesse particular, o realismo social é como que uma seqüela do naturalismo, uma mudança necessária de tonalidade. Bornheim explica que tal necessidade vem da condição heterodoxa que invade o teatro do Ocidente. Essa diversidade “terminaria por se confundir com a quase totalidade da dramaturgia contemporânea. A essa altura, entretanto, a própria palavra ‘naturalismo’ se torna suspeita, e faz-se prudente substituí-la por outra mais abrangente: ‘realismo’” (1992b, p. 18). Assim, a partir dos meios de expressão, o teatro deve fazer parte da realidade que nos cerca. A ideia é estreitar os limites de tal relação.

Bornheim observa que Constantin Stanislavski empreendeu de forma exemplar o caráter realista em seu teatro. O realismo de Stanislavski vai ser construído a partir do tratamento do texto e da formação do ator, eixos temáticos de seu trabalho cênico. Segundo Bornheim (1992a, p. 14), no fundo “Stanislavski não deixou de ser um homem tradicional. Para compreendê-lo basta observar o respeito – um respeito que chega a ser quase religioso – com que emprega palavras como verdade, beleza, arte”. Malgrado posicionamentos dessa ordem, Stanislavski vai ecoar na dramaturgia de Brecht, por exemplo, principalmente na pesquisa da linguagem do ator, na formação do personagem – e é claro que, também, na compreensão e relação de Brecht com as ciências. Uma peça como *Galileu* (de Brecht) não iria se furtrar a tal paisagem. Com efeito, Stanislavski representa um momento de síntese de uma das

formas de realismo atuante na época, que irá incitar ainda a reação de outros autores e atores do mundo teatral. Um dos principais aspectos que perduram na dramaturgia posterior a Stanislavski é o tratamento da técnica teatral. Uma espécie de entrada no formalismo.

Para Bornheim:

Toda teoria do ator, todos os seus métodos de trabalho, são relativos no sentido de que se aplicam a um determinado tipo de dramaturgia ou de direção cênica. Dentro dessa relatividade, o método de Stanislavski tem uma amplitude máxima, o que quer dizer que ele pode abranger uma extensão dramática muito grande. Mas seu método não deve nem pode ser aplicado indistintamente a todo e qualquer tipo de dramaturgia (1992a, p. 14).

Com relação a essa aplicação, se se pensa notadamente no teatro de vanguarda, a cena começa a se adensar, já que o caráter humano que forma a psicofisiologia e os aspectos sociais do personagem, para Stanislavski, vão se desvanecer na estética de vanguarda. E nem precisamos ir tão longe, a reavaliação do teatro exige um teatro teatral que explore o ilimitado da imaginação. Essa foi a crítica de um autor como o italiano Pirandello. Deve-se, por conseguinte, pesquisar as raízes do teatro pretérito para executar uma grande reforma no meio teatral. São as contradições já aventadas na história do teatro que se acentuam cada vez mais. Em verdade, a crítica ao realismo vai desabrochar também a partir de certa desilusão com a probabilidade de transformação da realidade. A consciência de um acimado idealismo deseja uma evasiva antirrealidade. Esta, contudo, será bastante problematizada. O cenário um tanto controvertido vai representar, para Bornheim (1992a, p. 16), “uma renovação profunda na vida cênica”. A reavaliação formal da qual se ocupa o teatro exigiu, como nas ciências humanas da época, o alargamento do mundo geográfico-político-social.

Dois bons exemplos do novo olhar e assimilação ao Oriente podem ser encontrados em Brecht, na Alemanha, e em Zé Celso Martinez Correa, no Brasil.

Na Alemanha o cientificismo não é tão vigoroso como na França. E é por tal razão, assinala Bornheim, que ele se veste com a camisa da “consciência histórica” e todos os processos daí decorrentes. Tal interpretação da historicidade confere

viabilidade ao teatro realista. É ao menos uma transição que é notada por Bornheim quando se passa do terreno francês (de Antoine) ao alemão (de Otto Brahm). O seguimento do processo é que há um diálogo com a dramaturgia do passado que se sabe em uma ótica outra que esta mesma dramaturgia, já que não vemos necessariamente as coisas da mesma forma que nossos antepassados. Contudo, tal fato não deixa de induzir a grandes contradições: como reagir diante das circunstâncias dadas?

A instabilidade assola as atividades teatrais. E foi ela que reorientou a hegemonia do naturalismo para a chegada em cena do expressionismo, como outro estilo abrangente e crítico, que na visão de Bornheim constituiu na época uma espécie de “cosmovisão” da realidade. O novo estilo nasce dos estrondos da guerra que ressoam na direção de um vazio niilista que se instala sob o campo de visão (ou de concentração se se quiser). São espaços até certo ponto renegociáveis, e a atmosfera é de nebulosidade fílmica que pouco a pouco intui a vida das grandes cidades e dos processos de industrialização, dos desamparos daquela solidão ocidental que busca o consolo das relações com a máquina e ideias alvissareiras das robotizações. Para não falar, mais tarde, de uma nova relação com as ciências e a tecnologia que se afigura em horizontes outros que o *démodé* cientificismo naturalista, emplastado de determinismo e que já por isso exhibe um fracasso que advém também da crise que começa a estiolar os alicerces das ciências tradicionais.

Mesmo que para Bornheim o expressionismo seja ainda caudatário da “obra de arte total” wagneriana, antes de tudo importa a tônica, o acento reservado à consecução dos acontecimentos. Nesse caso, a ânsia do expressionismo parece ser a construção de um mundo novo que supere a experiência negativa. É como se passássemos do plano ôntico, explorado pelo naturalismo, à ambição ontológica do expressionismo, ou seja: tudo se faz problema. A subjetivação decorrente de tal estilo colocará a questão do relacionamento e da comunicação entre a ação teatral e o público. O interessante é que tal pergunta surge daquilo que Bornheim denominou de “desmoronamento do mundo dos ideais”. Para ele (1992b, p. 28), “a comunicação não se verifica embutida entre dois níveis em relação vertical, o real e o ideal, ou o singular e o universal, mas sim na pura horizontalidade ôntica das singularidades que se sucedem”. O curioso é que esse “abandono do ôntico às suas próprias limitações” conduz a uma espécie de “desfiguração” (1992b, p. 28). Uma morbidez que, segundo Bornheim, dá à “neurose” as rédeas das novas formas de comunicação. Trataremos desse assunto

no capítulo sobre a intersubjetividade sartriana, que apresenta um paralelo sobre o problema da comunicação. Tal momento se estende a partir de coordenadas assim definidas: a comunicação interpessoal num plano ôntico e, por outro lado, a comunicação pensada a partir da crise de seus fundamentos, o referido plano ontológico.

No fundo dessa expansão expressionista surge, para Bornheim (1992b, p. 28), como fruto da “desmedida decorrência de qualquer coisa como uma visão do caos”, o diretor de cena. O diretor é o mediador das relações em cena e, principalmente, da comunicação com o público, que a partir daí será visto com outros olhos, que desmintam o caráter passivador e aquiescente. A tendência é de uma participação ativa onde o espectador seja um dos atores do processo, agora se destituindo, como assevera Bornheim, daquela culpabilização imposta pelos greco-romanos e pelos hebraico-cristãos. Na experiência expressionista a culpa aparece como “escatológica, ela oferece o sabor dos fins de capítulo: já não se supera nietzschianamente o caos em favor de uma ordem, mas o caos é como que redescoberto...” (1992b, p. 33). A culpa, fruto de uma política religiosa é, então, repensada. Dessa experiência, diz Bornheim, nasce nada mais nada menos que a “crítica moderna”. O fato se estende na observação da pesquisa formal, já que para Bornheim o expressionismo situa-se em meio a pólos extremos: de um lado “o realismo estrito” e de outro a “arte abstrata”. Nesse caminhar abre-se espaço à “superposição de linguagens”. E nesse caso Bornheim chama atenção para duas tendências acordadas pelo expressionismo: o “esvaziamento da ação dramática” e o “esvaziamento da tradição”. Esses dois sintomas de um “sem sentido radical” fazem com que se acentue o caráter abstrato do expressionismo. No primeiro caso, a ênfase está na situação geral que se investe de diversas possibilidades de composição. No segundo, a pesquisa formal aponta para coordenadas outras “inexistentes na arte do passado” (1992b, p. 33). É que o teatro do Ocidente nos oferece, segundo Bornheim, “duas grandes raízes: de um lado, o mundo greco-romano, que nos legou a arte, a ciência, a filosofia, o mundo jurídico, a parafernália militar; e de outro, o veio hebraico-cristão, que nos deu a religião, a moral e novamente a arte (inclusive um teatro outro)” (1992b, p. 39).

Há, a partir de então, duas linhas do teatro: o grego, que vai ser difundido principalmente pela poética de Aristóteles; e o medieval, que reflete uma história cristã. A essas duas linhas, que diferem totalmente, acrescenta-se o impulso do teatro

shakespeariano que emerge de uma relação em tudo singular com o teatro medieval, visto que rompe com os preceitos religiosos da fé cristã. Esse fundo de religiosidade é um dos responsáveis por um grande processo de aniquilamento dentro da cultura ocidental. Pense-se em *O nome da rosa*, de Umberto Eco: a igreja, a inquisição, tem o poder de censurar toda forma de conduta exterior a seus cânones. Quando alguém é fisgado pelo insólito e proibitivo, a própria situação se torna irreversível. Os algos de tal contaminação não se fazem pacíficos. É realmente o caráter normativo dos universais concretos (Deus, Cristo, Deusa da Justiça, Rei) que está em jogo e começa a se transformar. Toma-se a liberdade de falar, dentro das expressões artísticas, não mais daqueles universais, mas de pessoas normais, leigas. Balança-se a sólida estrutura moral e religiosa tradicional.

O importante é que a partir de Shakespeare “desaparecem a fé e seus pertences” (BORNHEIM, 1998a, p. 181). Ou ao menos essa condição é discutida num ponto de uma ação real, diferente da teorização de um discurso demagogo. A discussão se prolonga ainda para as categorias do espaço e tempo e passa-se a discutir as heterotopias e a consciência de uma historicidade ainda que problemática. E Shakespeare mais uma vez “faz o teatro viajar. Basta alguma escassa lembrança para entender o que afirmo: ele vai à Dinamarca e lá desenterra Hamlet, o quase herói; é com esse personagem que tem início a lenta e inexorável crise da figura do herói no teatro moderno” (1998a, p. 183). Shakespeare é estudado por inserir uma ruptura dentro das bases do teatro. Ruptura, diga-se de passagem, que ocorre a partir da mencionada pesquisa formal. Assim, o dramaturgo inglês desenvolve uma observação arguta da sociedade da qual ele fazia parte e, como seu contemporâneo Montaigne, foi levado a pensar a “alteridade”.

Inventariando tais coordenadas, Brecht vai se questionar sobre a relação entre a linguagem do esporte e a teatral, pois as duas envolvem ações físicas e lidam com o prazer, a diversão, o jogo lúdico e a atração do público. Um fato interessante é que, beirando tais expectativas entre diversão e pedagogia e analisando a validade do modelo do dramaturgo inglês, Brecht construiu as coordenadas de seu teatro épico. Teatro que se investiu ainda de uma preocupação com a política e com o social. Tais discussões são bem controversas no autor alemão e despontam de sua relação com Piscator e Max Reinhardt, com o Partido Comunista, como ideário marxista, e de suas críticas às estruturas aristotélicas do teatro.

A estrutura do teatro épico em Brecht se liga diretamente à música, no curso da ópera. E nessa via ela vai operar em contraposição a tudo que torna estática a ação do teatro. A ênfase é na transformação paralela ao devir do mundo social. Aqui está para Bornheim o ponto de ligação entre filosofia e teatro: a mudança na concepção de homem. Tal mudança é que torna palpável o teatro de Beckett e mesmo o do próprio Brecht, mediante a refutação da concepção tradicional grega do homem como animal racional. A segunda proposta que pode ser encontrada no teatro desses dois autores é redimensionada na filosofia a partir da colocação do homem no mundo, reflexo dos trabalhos filosóficos de Heidegger. O que acontece tanto no teatro como na filosofia, é a adverbialização de suas funções. O que interessa é principalmente a reconquista da atividade “hoje”.

### *Consciência histórica*

Nessa avaliação global do fenômeno teatral, o que vai florescer com muita força será o segundo momento privilegiado por Bornheim: a consciência histórica. Essa consciência não vem sozinha. Alimentado pelas discussões precedentes, não bastará ao teatro tão somente a análise de sua literatura. O texto, constantemente fetichizado, virou pretexto e instaurou-se outro diálogo entre o ator, o público, a crítica e as diferentes expressões artísticas. O teatro, como alerta Bornheim (1992a, p. 18), se liberta para um uso mais prazeroso e consciente das “pantomimas, acrobacias, canto, dança etc.”. A crise positiva que demonstra a riqueza do teatro repele a imitação do passado. O passado só será tolerado se minuciosamente repensado, ainda que “num processo inventivo que recusa limites” (1992a, p. 18).

Com o avarar da consciência histórica, o que se põe em questão é uma leitura de toda a dramaturgia ocidental. As consequências sociais de tal leitura são vastas. Vastos também são os acervos dessa história. Não há mais hesitações no momento de montar peças de um determinado dramaturgo do passado. Tudo será permitido na condição de que haja “viabilidade prática” (BORNHEIM, 1992a, p. 18). “Tudo se passa como se o nosso tempo histórico fosse a condensação mesma da cultura, de toda a história” (1992a, p. 20). Nessa condensação, os elementos próprios do teatro começam a se reestruturar. Além da presença persistente do texto teatral surge, para corroborar a pesquisa histórica e operar a dinâmica do espetáculo, nada mais

nada menos que o “surto do diretor de cena” (1992a, p. 20). O diretor, como mencionamos anteriormente, será um dos responsáveis por esse rearranjo do espetáculo em meio às discussões sobre um teatro do texto dramaturgico ou de um teatro mais propriamente espetáculo, que dê nova força à ação cênica.

Mesmo com as grandes mudanças operadas no cerne das atividades teatrais, Gerd Bornheim (1992a, p. 21) faz uma reserva, em tudo pertinente, a respeito da consciência histórica: é que ela “traz consigo o perigo da esclerose”. É o mesmo complexo de totalidade que volta a assombrar nossas pesquisas e aos poucos se vê emergindo à obsessão do museu. Aqui, a crítica de Bornheim (1992a, p. 21) vai mais longe, “presa em um museu, confina-se a arte a suscitar uma contemplação puramente estética e artificial; o museu empresta à arte uma função abstrata”. Por isso que o fato de as encenações passarem a exercer características de um teatro de museu não foi um passo tão longo. Isso também vai gerar uma crise interna muito grande no teatro. E quase de imediato buscam-se em toda parte soluções para esse impasse histórico. Uma das prováveis soluções é transvalorizar todos os pressupostos estéticos do teatro, explorando-se então um esteticismo ativo que não alienasse o espectador. Assim, a criatividade voltaria a imperar, por exemplo, quando o dramaturgo moderno reescreve um texto clássico ou o diretor estimula a releitura atual de um texto antigo. São arrolados enfim os espíritos críticos e a liberdade criativa. Passar-se-ia assim por cima da divinização do texto e buscar-se-ia a vitalidade do teatro. Uma vitalidade que atinja “o espectador de hoje, que diga algo ao homem sobre a sua situação no mundo” (1992a, p. 21). Todas as discussões introduzidas pelo historicismo no teatro trouxeram, mesmo com espírito polêmico, diversas transformações ao palco teatral e ao diálogo explicitado com outras formas de artes. Na conclusão do livro *Introdução ao filosofar* (1978a, p. 132), podemos entender melhor a articulação da história nos trabalhos de Bornheim.

Afirmamos que a redução do problema a qualquer tipo de análise histórica leva à sua falsificação. Com isto, porém, não afirmamos a inutilidade da pesquisa histórica. Mas a gênese histórica do pensamento filosófico constitui um problema de história da filosofia, que, se pode trazer preciosos subsídios para o nosso tema, deixa, contudo, o problema da gênese do filosofar, enquanto atitude existencial concreta do homem, intacto. E mais: a consideração do problema

dentro do âmbito da história do pensamento leva a uma alienação no sentido de uma transferência do mesmo ao passado e a consequente irresponsabilização do homem; não se filosofa simplesmente porque se está situado dentro de uma cultura à qual pertence a filosofia. O despertar da consciência filosófica, por outro lado, deve ser afirmado como sendo profundamente histórico, no sentido de que mergulha em uma situação concreto-existencial do homem, de um homem inserido em sua historicidade.

Em outras palavras, no curso filosófico, a análise histórica não deve ser motivada por uma força cega. A idealização do passado num posicionamento histórico ressentido já nos deu diversos testemunhos de malogros. O perigo é mesmo a exaltação temporal abstrata, falsamente ancorada em supostas verdades, que se irresponsabiliza de qualquer via de retorno em direção aos acontecimentos atuais. Não se vive um filme de suspense em que a máquina do tempo é o personagem principal, que aprisiona os coadjuvantes numa época inadvertidamente escolhida para um experimento qualquer. Porém, afastadas as elucubrações, a consciência histórica nos conduz a um estado de compreensão crítica que não pode ser preterido. Tal consciência é a força motriz de uma avaliação dos diversos contextos para nosso proveito presente e até mesmo projetando o futuro. A presença se faz importante já pela instauração da problemática, em muitos casos ainda hoje solapando e obliterando nossa vida cotidiana, mas em outros impulsionando resoluções e um futuro promissor.

Vê-se que a questão é complexa e que nesse ponto o diálogo entre filosofia e teatro desdobra-se intensamente. Esse diálogo é muito importante para a visualização de possíveis saídas dos impasses criados pela consciência histórica. A importância desse momento foi medular na história das formas de olhar, tanto da filosofia como do teatro. Com todas as controvérsias, o tema é de atualidade indiscutível e gera uma discussão em tudo produtiva dos pressupostos gerais do teatro, que integram também o debate da filosofia da arte e da estética. Vejamos como a leitura de Bornheim ingressa no tema.

Não se entra impunemente numa crise, e não se a supera como quem dobra a esquina. O teatro é essencialmente mortal, ele se quer efêmero, todo apagar de luzes é de certo modo definitivo.

Gerd Bornheim (1998a, p. 184)

Segundo Bornheim, os pressupostos estéticos do teatro revelam justamente a crise ocorrida no teatro contemporâneo. Para ele, o primeiro rompimento ocorre com a normatividade aristotélica que paira sobre o teatro, já que a presença de Aristóteles é discutida em largos períodos históricos. Boileau e Lessing discorrem, por exemplo, sobre a fidelidade aos preceitos aristotélicos, embora, pela exigência de maior liberdade das linguagens artísticas, essa situação comece então a se alterar e se voltar contra as prerrogativas de Aristóteles.

Uma das primeiras saídas da inconformidade em direção à liberdade de expressão é o romantismo. A força que irrompe do idealismo romântico avassala a cena teatral por muito tempo, chegando a mostrar seus adeptos até mesmo nos dias atuais. O romantismo foi um dos motores da crise da cultura ocidental. São os valores que, como frisamos anteriormente, se arruinam a partir do empreendimento de uma instabilidade, por assim dizer, total. O expressionismo levou adiante tal discussão de ruptura com a estabilidade tradicional. É justamente aquela consciência histórica que clarifica a situação das novas possibilidades estéticas do teatro. Assim, Aristóteles, de imperativo passa a uma leitura possível, ainda que se depreendam todas as forças em sua recusa. Veja-se que o teatro, fora da cultura ocidental e inclusive o teatro religioso, ignorou as normas do velho grego.

Nesse sincretismo, a construção do teatro vai caminhar de Shakespeare até nossos dias numa busca incessante de novidade, de criatividade e de compreensão de toda a ordem estética que se entrecruza nas discussões filosóficas e das ciências sociais como um todo. Para Bornheim, nessa paisagem, sem dúvida foi Brecht quem soube reavaliar a trajetória do teatro e de seu tempo, apresentando questionamentos renitentes a respostas definitivas. Aliás, é na atmosfera de imprevisibilidades que caminham as improvisações da linguagem teatral.

Antes de mais nada, o radicalismo de Brecht recusa a ideia do teatro como arte, não obstante certas ambiguidades que acompanham sua evolução e a despeito das vacilantes tentativas de reconciliação com o estético no fim de sua vida. A ideia aristotélica de que o drama deva ser um todo fechado, harmônico, perfeito, dotado de princípio, meio e fim, como composição uniforme, linear, necessária, é recusada por Brecht; ele quer montagem, ausência de harmonia estética, independência das cenas; recusa por isso a coerência da intriga. Recusa também as famosas unidades de ação, espaço e tempo. Ação, espaço e tempo devem ser fragmentados, e passam a ser tratados por Brecht de diversas maneiras, evitando o mais possível o princípio de unidade (BORNHEIM, 1992a, p. 28).

A instabilidade do teatro brechtiano vai se voltar também contra aquele alívio da catarse aristotélica propiciado ao espectador. Brecht quer a consciência social de tal empreendimento. Nada de tornar o homem sujeito a uma passividade permissiva. Ele tentou o rompimento dessa passividade a partir do desenvolvimento do “distanciamento” e do “teatro épico” que fez. Este último será renegado posteriormente pelo autor em função de um novo teatro. A influência das problematizações de Brecht foi decisiva na análise de tais pressupostos estéticos novidadeiros do teatro. Para Bornheim, mesmo com um alto teor de criticidade, as ideias de Brecht serão absorvidas de forma dispersa. Elas vão dividir a cena de ruptura com o teatro de vanguarda, que propõe ainda outras explorações da linguagem cênica. É que a normatividade aristotélica não vale como estrutura de toda realidade e mesmo com incansáveis discussões teóricas embasadas numa racionalidade firme, tais colocações pouco a pouco perdem vigência.

Para Bornheim, observando a crise de orientações estéticas, Brecht pretendia uma saída possível dentro de uma consciência social mais ampla. Em revanche, o teatro de vanguarda desaguou num niilismo sem precedentes. Sua principal atividade era a denúncia violenta ou grotesca desse “sem sentido”. Passados alguns anos, a crise continuou vigente e, entre o caótico das movimentações, ensaia-se a leitura de outras possibilidades e experiências.

A pluralidade de enfoque pergunta sobre a viabilidade e as possibilidades assumidas pelo texto dramático. Texto que mostra os sintomas daquela disputa entre

o inteligível e o sensível introjetada nos pressupostos estéticos. Tais pressupostos dirigem nossa atenção justamente para aquela ambiguidade entre sensível e inteligível, procurando revalorizar o primeiro elemento dentro do campo filosófico. Esses pressupostos assumem, principalmente no caso de Brecht, com toda a verve político-social que se possa disso intuir, uma dupla finalidade: dirimir as distâncias entre a preparação para a prática expressiva e a prática propriamente dita das discussões mais interpretativas (ou filosóficas). Nessas motivações, embora sempre procurando uma melhor resolução, os acontecimentos culturais passeiam a passos largos: teorias da arte, histórias da arte, críticas interpretativas, análises logicamente expressas ou outras voltadas aos sentimentos despertados pelas expressões culturais. Em todas essas perspectivas, o sentimento do belo artístico, do sublime, da purgação de falsos sentimentos ou mesmo de uma consolação qualquer, são efeitos difíceis de se distanciar. Por isso a crítica moderna, filha da crise de referenciais, ao perguntar pelo sentido da arte, extingue a possibilidade da sacralização ou fetichização desses elementos. Em meio a tais movimentações, um tempo precioso de iniciativas é gasto para respaldar uma espécie de hierarquização das obras e formas de arte, processo intimamente ligado à história de narrativa metafísica. No entanto, com as problematizações sobre a historicidade na filosofia de Hegel, tais processos se tornam insustentáveis, principalmente no arrolar posterior da filosofia de Nietzsche e as decorrências de prenúncios críticos num autor como Heidegger. A partir de então há uma tendência positiva de abertura da estética, que passa a associar-se a outras disciplinas e perspectivas que não somente as filosóficas. São elas principalmente a psicologia, a educação, a sociologia e as ciências da natureza. Tal investida também é buscada pelos próprios artistas ou veiculadores de expressões no sentido de discutir em todos os níveis suas produções.

Há que se considerar ainda que, com a reviravolta no seio do romantismo e nas vertentes formalistas kantianas e neokantianas, as problematizações extremadas levam a um intenso processo de abstração nas artes. O momento é totalmente sugestivo para as artes de vanguarda, que por sua vez atraem a atenção de uma infinidade de novas correntes e conceitos para a discussão: semiótica, psicanálise, existencialismo, entre outros âmbitos. Há vertentes que tratam do caráter educativo no teatro, da dimensão social, do aspecto religioso, da ação política, do cientificismo e da condição própria do jogo teatral. Nesse sentido, segundo Bornheim, as indagações

fazem parte do diferencial de nossa situação com relação ao passado, já que o teatro sempre se colocou de forma espontânea. A verve teatral acompanha tais manifestações de ponta a ponta.

A pergunta da funcionalidade vai assolar as artes de uma forma geral, já que não se quer que o papel assumido por tais manifestações seja apenas o conforto do lazer burguês. Evita-se ainda a afirmação de que o teatro é elitista por natureza, que quem vai ao teatro é apenas uma classe média mais ou menos abastada. Nesse sentido, o teatro tem o seu duplo, e embora uma boa parte das atuações representem uma índole pequeno-burguesa, o teatro como um todo não tem essa prerrogativa, muito ao contrário. Ele realça um diálogo perdido no preconceito. É o caso das ações do teatro do oprimido, que foram conduzidas num veio político por Augusto Boal, no Rio de Janeiro, e em outros países da América Latina; ou das práticas teatrais e musicais associadas ao processo educativo pelo Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré e pelo Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nessas “áreas desservidas pelo Estado”, como comenta Samuel Araújo, professor da Escola de Música da UFRJ e coordenador do projeto “Música, memória e sociabilidade na Maré”, busca-se uma alternativa inspirada em Paulo Freire para uma reflexão crítica sobre tal realidade. Voltaremos a essa questão em momento oportuno, quando comentarmos o caráter popular do teatro e suas inflexões.

A questão da funcionalidade no teatro também será colocada em meio à movimentação estética entre texto e ação dramática. Grande parte dos teóricos do teatro vai defender o texto como essencial ao teatro. A reviravolta da representação será operada justamente pelos dramaturgos que se ocupam mais diretamente com o espetáculo e participam de todos os processos da encenação e se furtam à atividade teórica propriamente dita. No entanto, tais dramaturgos ou autores teatrais estão perfeitamente a par de todos os assuntos que movem os questionamentos teóricos contemporâneos e irão refletir tais questões na construção de seus espetáculos – fato que constituirá a geração de novas intenções estéticas destituídas do caráter ortodoxo.

A exceção, no processo de dissociação de texto e espetáculo, ocorre na *Estética* de Hegel, segundo Bornheim. Para Hegel, ao contrário da defesa do condicionamento ao texto, o que se afirma é a riqueza que a representação confere a tal contexto literário. Com isso, entram em jogo questionamentos sobre a separação entre ator

e público. O processo que se arrola é o reconhecimento da alteridade e a reversão na filosofia daquela caracterização entre sujeito e objeto para uma via mais propriamente da exploração da linguagem como expressão cultural. Ademais, com a crise cultural e as rupturas que invadem o Ocidente, a pluralidade de estéticas nascentes germina sob o jugo de um forte niilismo. A atmosfera de sem sentido não vai se restringir à pergunta pela função do teatro, mas vai acompanhar todas as atividades que fazem parte das sociedades contemporâneas. Nessa linha, Brecht é um ponto nodal.

Com relação a Brecht, os posicionamentos de Bornheim enfatizam o caráter problematizador do teatro. Para ele, Brecht foi um problematizador como poucos dentro do teatro contemporâneo. As ideias de Brecht influenciam não apenas a dramaturgia ou a ação teatral por assim dizer, mas adentram os questionamentos sobre a realidade contemporânea que invadem o teatro e as artes em geral. Para construir posicionamentos dessa ordem, ele operou, segundo Bornheim (1992a, p. 112), “uma progressiva laicização do expressionismo”. É a partir dessa vertente que se investiga a possibilidade de uma nova estética teatral. Dois elementos serão importantes para a formação da nova linguagem: o efeito de distanciamento e a articulação do gesto teatral. A partir desses dois elementos, Brecht vai se distanciar do teatro histórico, no sentido enciclopédico do termo, e perseguirá uma compreensão mais popular de seu tempo. É por isso, aliás, que ele faz a reavaliação de seu teatro Épico. Brecht sempre teve em mente a consciência histórica, mas essa não podia ser tampouco limitada a um museu. Para Bornheim (1992a, p. 114), “a presença de Brecht impõe-se como o marco mais sério e essencial do teatro contemporâneo, na medida em que denota um esforço encaminhado para a superação de estruturas caducas, sejam teatrais ou não”. Tudo isso passa pela reflexão que proporciona um duplo caráter à ação dramática: pensar a realidade contemporânea e descobrir a própria linguagem das representações teatrais. Interessava a Brecht o ponto de intersecção entre tais ações. E, nesse sentido, em Brecht tudo se articula como uma intensa pesquisa que não admite um caráter conclusivo ou mesmo dogmático. Tal é o comentário que o teatro faz das grandes correntes filosóficas. Os críticos modernos deturpam determinados contornos históricos. E um autor como Brecht não vai aceitar que a tragédia grega, por exemplo, seja o resultado da teoria aristotélica. A teoria é o olhar contemplativo, e o lugar que caberia ao filósofo grego seria a interpretação crítica de tais ações práticas.

Bornheim salientou a importância de Brecht numa conferência na qual ele diz que para o dramaturgo alemão o importante é investigar e praticar o teatro – e aqui podemos dizer que há o aspecto social de seu teatro – como um compromisso com a vida e com a época em que se vive. O mais importante para Brecht era essa compreensão do tempo, e é por isso que, como observa Bornheim (2007b, p. 75), ele é “habitado por uma insatisfação radical” que busca interminavelmente soluções a partir das transformações de seu teatro. Para Brecht, tudo era signo de uma mutação constante que gerava uma provisoriidade muito salutar ao seu teatro. Bornheim admite que as práticas teatrais de Brecht sejam sempre válidas se assumidas em todo o seu caráter criativo. Se exploradas a partir de um ponto conclusivo ou na mera imitação pernicioso, perdem simplesmente a potencialidade, visto que, para Bornheim (2007b, p. 75), “Brecht é um ponto de partida” para muitas das transformações na prática do teatro e em seus pressupostos estéticos gerais.

### ***A linguagem de Ionesco e o teatro de vanguarda***

É consenso a interpretação de que o teatro de Eugène Ionesco rompe com o espectador pacífico que possui uma mentalidade afeita àquela inamovível função de espectador bem-comportado. Segundo Bornheim (1992a, p. 115), Ionesco “não admite tal direito” e complementa: “Ionesco é um destruidor”, pois não pretende uma dramaturgia, mas uma antidramaturgia composta de antipeças, antidramas, antiteatro. E tal posicionamento se constrói a partir de uma espécie de ironia que toma a linguagem através do jogo e da brincadeira. Esta é, aliás, uma constante novidade dessa época, que se pode flagrar na escultura feita com arames e outros materiais por Alexander Calder, por exemplo. É o manusear do brinquedo que molda o prazer da linguagem. E nesse sentido a linguagem será como que dissecada, revirada, modelada num desejo obstinado de descoberta. Bornheim observa que Ionesco aposta na atitude de destruir tudo o que esteja ao seu alcance, mas há um alvo no qual ele empreende uma dedicação mais visceral: o burguês. Ele se apresenta como algoz da burguesia e “toda a sua obra procura desmontar as diversas peças dessa máquina fabricadora de conforto, de higiene, de bancos, de lugares comuns e de preconceitos de toda ordem, de falsos ideais e de progressismos anacrônicos” (BORNHEIM, 1992a, p. 116). Em outras palavras, de acordo com Bornheim, Ionesco é autor de

uma “tragédia burguesa” (1992a, p. 116), que se inscreve naquele domínio da linguagem referido anteriormente. De fato, a tragédia burguesa é a atualização da tragédia da linguagem. Pois muitas das modificações que se verificam no teatro de então são propiciadas pelo amadurecimento das discussões sobre o projeto burguês, um projeto de autonomia e individualismo, que Bornheim comenta no artigo “O sujeito e a norma” (2007a). É na crítica a esse projeto que se vê, por meio de novos pressupostos estéticos, o despontar da linguagem. O problema da linguagem é a fixação maior de Ionesco e, para conduzi-lo, ele não recorre ao requinte poético, mas a “uma linguagem banal, cotidiana, pesquisada em sua profunda inautenticidade, derivada de provérbios e lugares-comuns” (BORNHEIM, 1992a, p. 117).

Tratava-se de derrubar “a pseudoverdade burguesa”, como bem ressaltou Bornheim (1992a, p. 117), aquela do “casal bem unido de *A cantora careca* ou a ‘família eterna’ de *Jacques ou a submissão*”. É pela densidade de tais questionamentos que a linguagem passa a determinar a realidade numa espécie de “armadilha que transforma o homem em marionete” (1992a, p. 117). Se articulada como simples instrumento de comunicação – esta é a crítica de Ionesco –, a linguagem transforma o homem em vítima de seus procedimentos, vítima de uma mecânica irrealizada. De certa forma, toda a vanguarda europeia vai se afastar dos valores absolutos, e dessa maneira linguagem e realidade caminham justas. Ionesco diz numa entrevista que a sua forma de explorar a linguagem almeja “expressar o caráter insólito de nossa existência” (1977, p. 94, tradução nossa). É por isso que muitas vezes as expectativas dos espectadores comuns são frustradas em peças como *A cantora careca* (de Ionesco) ou *Esperando Godot* (de Beckett). A presença de uma cantora careca nem sequer é cogitada durante toda a antipeça encenada (pela Companhia de Nicolas Bataille) no pequeno teatro da Rue de la Huchette, em Paris. Não é o texto que importa para essa interpretação e sim suas mudanças e transformações operadas quer pelos atores e a direção, quer pela própria leitura do espectador, que ao mesmo tempo ri e se surpreende com o automatismo que assola nosso cotidiano. O teatro nos transporta para um cotidiano que muitas vezes nos escapa e que está ali à nossa frente, mas cuja modulação não percebemos. Para Ionesco, nessa ressonância “não há mais um texto, mas um pretexto” (1977, p. 267, tradução nossa). Em suas entrevistas, o autor se refere ao sucesso da *Cantora careca* encenada em diversos idiomas e resalta ainda sua surpresa pela dupla recepção desse trabalho: de um lado, o absurdo que revela a “linguagem

e a não composição da peça como igualmente delinquentes” (1977, p. 214, tradução nossa) e, de outro, a comicidade provocada pela derrisão ao nos depararmos com a inconsequência de nossa condição humana, pois “não há (na *Cantatrice*) nenhuma paixão, não há afetividade, nem problemas psicológicos, não há nada” (1977, p. 214, tradução nossa). A mesma expectativa vai ser reativada em *Esperando Godot*, em que Beckett deixa suspensa e ambígua a questão de um Deus esperado. Há sempre um furor de “metafísica e finitude” rondando as plateias desses autores. A crítica é constante; e o deslocamento, real. E os paradigmas filosóficos vigentes nas interpretações artísticas passam a ser transfigurados por tais autores. Em Beckett, para o filósofo Alain Badiou, há um deslocamento “das famosas questões de Kant: ‘Que puis-je connaître? Que dois-je faire? Que puis-je espérer?’” para outro patamar que modifica o contexto da interrogação: “Où irais-je si je pouvais aller? Que serais-je si je pouvais être? Que dirais-je si j’avais une voix? Após 1960 poderíamos acrescentar: Qui suis-je, si l’autre existe?” (BADIOU, 1995, p. 12).<sup>16</sup> Nota-se que nesse momento há uma releitura geral dos dados históricos.

A crítica de Brecht à dramaturgia aristotélica caminha pelo mesmo viés de pensar o teatro e reavaliar seus pressupostos estéticos. Ela será radicalizada por Ionesco em uma peça como *Rhinocéros*. Para o professor de lógica, personagem nessa peça, a lógica não encontra limites, e é assim que ele vai propor o silogismo exemplar: “O gato tem quatro patas. Isidore e Fricot têm quatro patas. Logo, Isidore e Fricot são gatos” (IONESCO, 1954, p. 44, tradução nossa). Comentando essa construção assevera outro personagem da peça: “meu cachorro também tem quatro patas” (1954, p. 44, tradução nossa). O mesmo personagem conclui logicamente: “então é um gato” (p. 45, tradução nossa). O desenrolar do diálogo é interpelado pelo professor de Lógica, que afirma: “Logicamente, sim. Mas o contrário também é válido” (p. 45, tradução nossa). A ideia é tornar a lógica absurda e provocar o riso do espectador, mas não simplesmente o riso, o riso do absurdo. Ele nos contempla com outro silogismo: “Todos os gatos são mortais. Sócrates é mortal. Logo, Sócrates é um gato” (p. 46, tradução nossa).

---

16 Tradução: “O que posso conhecer? O que devo fazer? O que posso esperar? Aonde iria se pudesse ir? O que seria se pudesse ser? O que diria se tivesse uma voz? O que sou eu se o outro existe?” (tradução nossa).

Em realidade, a figura do professor nas peças de Ionesco critica aquele modo de justificar o ensino da filosofia a partir da normatividade de Aristóteles. Para Bornheim (1998c, p. 185), em tais situações “aprendia-se, portanto, a grande identidade – o A que tropeça em si próprio, ou seja, não se aprendia nada. E transmitia-se uma imagem totalmente falsa da filosofia, sem vinculação sofrida com o mundo em que vivemos”. Percebe-se então a perspicácia de Ionesco em sua leitura daquilo que posava como uma aristocracia da intelectualidade europeia. É por isso, segundo Bornheim (1992a, p. 118), que das peças de Ionesco compreende-se que

Cogumelos brotem por toda parte, que cadáveres cresçam a ponto de tenderem a confundir-se com o próprio mundo, um mundo morto. Compreende-se também que as personagens sejam reversíveis, e, indiferentemente, uma possa assumir o lugar de outra, ou possuir três narizes, ou nove dedos. De fato, as personagens de Ionesco são destituídas de dimensão psíquica ou social: não passam de marionetes vazias de interioridade e incomunicáveis.

Essa incomunicabilidade seria restituída mediante o riso irônico pelo qual tomamos consciência do mundo que nos cerca, mesmo que este seja um mundo completamente absurdo, radicalmente sem sentido e que incansavelmente nos impele a pensar em nossa própria finitude. Ao *mise en évidence* o absurdo por meio da comicidade, do grotesco, Ionesco explicita seu processo de expressão como “um teatro de imagens, de sensações, de reações quase instintivas... se esforçando para não levar em conta nem o bom gosto, nem os modelos literários, e sem temer a contradição” (IONESCO, 1991, p. 1.401). Assim, ele explora a linguagem teatral para além da fala, relacionando-a a toda representação imediata que se apresente da forma mais concreta possível. Por isso a exigência da participação do espectador. Entendemos que esse debate é inclusive o que torna o teatro de Ionesco atual com relação à realidade brasileira. Mesmo que, no Brasil, tal leitura de Ionesco seja em alguns setores renegada em função de uma dedicação maior a Beckett, Ionesco

esteve bem presente na formação do teatro brasileiro, tendo inclusive suas peças montadas com a participação de importantes atores, como Grande Otelo<sup>17</sup>.

Em realidade, é preciso perceber os diversos enfoques empregados no teatro de Ionesco para inclusive compreendermos a maneira de atuação do teatro contemporâneo. O plurifacetado teatro do autor francês coloca justamente a pergunta sobre o que é o teatro, a fim de refletir sobre a tradição teatral. A pergunta que parece ingênua é revestida de pulsões de transformação. Aparentemente todo mundo sabe o que é o teatro e que ele tem lugares específicos na vida de uma cidade, por exemplo. A resposta para Ionesco não pode vir de um horizonte presumível, ele não aceita uma cristalização dos mecanismos teatrais. Sua pergunta deve ser lida então num prolongamento da questão: para que serve o teatro hoje? É a sua própria experiência de teatro que Ionesco vai inventariar *par rapport* à realidade contemporânea. É assim que se reveste a conduta de Zé Celso Martinez Correa no Teatro Oficina. Para ele: “O teatro tem hoje necessidade de desmistificar, colocar o público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio ganho às custas de tantas concessões, de tantos oportunistas, de tanta castração e recalque...” (CORREA, 2008, p. 14). Assim o teatro oferece, para Martinez Correa, um papel político de incitar o rebelar-se contra o absurdo da realidade brasileira. Nesse sentido, ele construiu sua ação dramática relendo autores como Oswald de Andrade e Euclides da Cunha. Se se observa a atuação do Teatro Oficina, percebe-se de imediato a atenção a todo o teatro de vanguarda. E, dentro dessa realidade brasileira, tal teatro empreende uma espécie de subversão dos modelos formais e conteudistas. Impõe-se uma luta incansável no todo da ambiência cultural. A própria escolha de um Oswald a partir da montagem do *Rei da vela* empresta à problemática no Brasil um cunho de manifesto. Segundo Correa (2008, p. 21), “Oswald vai rir e furiosamente devorar esse Brasil de papelão, *ersatz* (substituto) da nossa verdadeira história”. Há por isso uma absorção de inúmeras formas teatrais que miscigenam as citações com atuações circenses, práticas, poéticas e ideológicas.

---

17 Inclusive é notável que, em uma montagem de Abujamra, conforme salienta Luiz Carlos Maciel, o próprio Gerd Bornheim tenha atuado como ator, representando o personagem do “bombeiro” da *Cantora careca* de Ionesco.

E aqui, voltando a Ionesco, vale aquela assertiva sobre o sem limites da lógica, mas esse ilimitado vai ser transferido para a experiência da relação entre a linguagem e a realidade. Tal experiência o faz romper com diversos autores desse campo dramático, mas ele aceita, como sublinha Bornheim, alguns autores como indispensáveis. É o caso de Ésquilo, Sófocles, Shakespeare, Keist, Buechner. Quaisquer outros que se apresentem em cena vão sofrer restrições radicais de diferentes ordens. Corneille, Schiller, Molière, Marivaux, Oscar Wilde, Cocteau, Pirandello, Brecht serão recusados de forma expressa. A recusa de Ionesco “à quase totalidade do teatro ocidental” corresponde, para Bornheim (1992a, p. 49), à exigência de radicalidade nesse setor. O consentimento de Ionesco ao teatro de Shakespeare, por exemplo, é decorrência de seu interesse pela condição e destino humanos. A satisfação de Ionesco se dirige ao plano metafísico, justamente o plano que se complica em suas colocações. Esse tipo de satisfação com relação à metafísica pretendia, em diversos autores, conferir uma espécie de conteúdo especial em seus trabalhos. O escritor brasileiro Guimarães Rosa, por exemplo, vai ensinar tais questionamentos em sua literatura. Parecia que o *élan* metafísico conferiria à expressão certo endosso ou grau de legitimidade. No caso de Ionesco, segundo Bornheim, o interesse é que esse caráter metafísico seja uma constante em seu teatro. A crítica de arte já está completamente atuante nesta época. Acontece que, apesar de sua obra de escritor de peças, ensaios e entrevistas representar um prolongamento muito importante para a compreensão do teatro, Ionesco não se coloca como um teórico no sentido usual do termo. Inclusive ele recusava tal posição veementemente, acusando aqueles que se ocupavam com a teoria do teatro de “doutores em teatrologia”. Isso não quer dizer que ele não contribua para que se pensem soluções às atormentadas ilações críticas. Nesse sentido sua contribuição é sobretudo irônica e se embasa numa postura que se coaduna com a prática do teatro. Tanto que sua concepção de metafísica já deixa transparecer tal dilema. Quando ele fala de metafísica, ressalta Bornheim (1992a, p. 49), “a olhos avisados, há quase a certeza de um desvirtuamento de seu sentido próprio”. Para Bornheim, esse termo é invariavelmente malcompreendido. Para entendermos seu sentido em Ionesco, sugere Bornheim (1992a, p. 49) que tal palavra seja substituída por “trans-historicidade” e compreendida ao pé da letra como “designativa daquela realidade que está além da história”. O problema do sentido histórico é que

há uma abertura imensa para a historicidade humana, mas ao mesmo tempo uma violência em relação ao próprio homem. Há um sentido paradoxal e que não se compreende, segundo Bornheim (1992a, p. 51), no “clima da exterioridade histórica”, quer dizer, o homem não pode ser “reduzido à sucessão de acontecimentos, por mais imbricados neles que possa estar”. Ou seja, o tempo cronológico torna a realidade inapreensível. O sentido da historicidade deve, por conseguinte, transcender nas interpretações para que possamos fazer dessas mesmas interpretações algo saudável. Sem essa prerrogativa, a constatação poética de Carlos Drummond de Andrade (1962, p. 55) é certa e não sem razão: “Toda história é remorso”. É assim que o poeta nos faz pensar nas ricas significações de seu poema “Museu da Inconfidência”. Deixemos o imaginário viajar.

Esses são os caminhos pelos quais transita, para Bornheim, a possibilidade de compreensão da extensão do sentido da historicidade.

Pois quando se diz que o homem, além de sofrer a crise, tem consciência de que a sofre, rompe-se a confinção à imanência histórica, a vivência histórica aponta ao trans-histórico, tornando o homem capaz de pensar a história e a sobrepor-se ao simples fluir dos acontecimentos (BORNHEIM, 1992a, p. 51).

Nesse caso, é preciso coadunar a produção dramatúrgica e a ensaística de Ionesco para que se compreenda melhor o sentido histórico, pois sua ensaística parece completar seu teatro, fornecendo-nos boas pistas de interpretação. Para Bornheim, o historicismo que invade os diversos domínios da filosofia e expressões artísticas pretende estabelecer uma clara distinção entre o histórico e o trans-histórico. E é nisso que reside a hesitação de Ionesco, pois ele não quer a distinção entre os dois planos e chega a afirmar que tais vias são complementares. A tarefa seria então a leitura radical do tempo atual numa medida universalmente proposta, isto é, os elementos devem ser dispostos na arena teatral no sentido de habitar o trans-histórico. Explorando essa tendência, Ionesco dispensaria as atitudes ideológicas do teatro. É nesse sentido que ele vai criticar o teatro de Brecht, ao qual ele se dirige, acusando-o de ideólogo. O interesse de Ionesco repousaria então na linguagem teatral, o que virá a ser também uma problemática importante para Brecht, que, como problematizador nesse sentido, se envolveu bem mais que

Ionesco. Para Bornheim esse ponto introduz outra questão presente no teatro de Ionesco: a ideia de teatro puro. Aparentemente, essa ambiência do teatro vai catalisar todas as grandes discussões presentes na filosofia.

Todos os movimentos de rebelião inconformista, característicos da arte contemporânea, encontram nessas posições, no que tange à sua motivação filosófica, seu alicerce histórico. Podemos então dizer que, no fim dessa linha, inaugurada por Descartes e Hamann e que encontra em Fichte sua primeira expressão filosófica, se situa uma obra como a de Ionesco. Compreende-se, pois, que um Ionesco não possa ser considerado, simplesmente, uma espécie de aborto da cultura contemporânea, ou qualquer coisa inconsequente, mas que só possa ser compreendido como a expressão de todo um processo, de toda uma atmosfera, de um comportamento (seja teórico ou prático) diante do real, que deve ser apontado como sendo a regra absorvente que permite desvendar largas fatias do mundo cultural em que vivemos. O dramaturgo do teatro de vanguarda, arvorando-se em destruidor do mundo, cria, por outro lado, a partir de convenções que são o produto exclusivo de sua própria lavra; suas personagens movem-se em um mundo completamente estranho à mentalidade normal (BORNHEIM, 1992a, p. 51).

Essa questão vai inclusive emergir em diversos campos das expressões culturais. Isso não quer dizer que o essencial seja a dialética entre pureza e totalidade, e a atitude de Ionesco não cai nesse lugar comum, muito pelo contrário. Como sublinha Bornheim (1992a, p. 54), Ionesco chega a afirmar que “o teatro não pode ser jamais apenas linguagem de teatro”. Ele está criticando os ideólogos do teatro e, nesse particular, inclui, talvez um pouco ingenuamente, Brecht. Todavia a crítica se expande para alcançar “certos doutores da teatrologia” (1992a, p. 54). Nesse caso, pode-se pensar na carta de Ionesco endereçada a Gabriel Marcel<sup>18</sup>. É um

---

18 Houve um interessante diálogo entre Ionesco e Gabriel Marcel incitado pela crítica deste último ao teatro de vanguarda e sobretudo a um artigo de Ionesco sobre a experiência teatral, publicado por volta de 1958. Gabriel Marcel na época escreve o ensaio “La crise au théâtre e le crépuscule de l’humanisme”, que, além de mencionar Ionesco, critica todo o teatro de vanguarda

elemento importante sobre toda essa polêmica. É difícil saber até que ponto essa base é apoiada em questões ontológicas, pois como teórico e dramaturgo destinado a questões do teatro, Gabriel Marcel parece satisfazer em certa medida algumas expectativas de Bornheim, se excetuarmos, é claro, as vertentes teológicas de Marcel. O caso de Jean Wahl será importante aqui também, pois ele fará um percurso semelhante do ponto de vista da poesia, mas sobretudo trará a Bornheim elementos da apresentação da filosofia de Heidegger. O cenário está feito e, nesse período efervescente, como nos mostra Frédéric Worms (2009) em seu livro sobre a história da filosofia francesa, não é um cenário qualquer.

Bornheim chama a atenção para o “impasse” que se move entre totalidade e pureza já numa esfera extensiva a todas as manifestações artísticas e culturais – questão que apresenta um aborrecido horizonte de discussão que perdura nas expressões contemporâneas. O fato é que, se essa presença é insistente, podemos concluir que suas decorrências ainda não estão satisfatoriamente resolvidas.

Tal momento de tensão coloca em questão o perigo de uma normatividade de cartilha, já determinada. Trata também dos posicionamentos assumidos por causa das sucessivas inovações no campo artístico que brigam com a permanência do tradicional – hoje vivemos uma problematização constante e inédita na história da arte que parece exprimir o sintoma de algo ilimitado, ou seja, a liberdade expressiva está em pauta. É a discussão de tal liberdade que rompe com a norma e se envolve com a política, a psicanálise e suas influências, a preocupação com a ecologia e a natureza, a finalidade do homem, a ciência e seus delineamentos internos e externos, as dimensões da tecnologia, que assumem proporções inexauríveis e, por conseguinte, o problema da crise dos absolutos e da finitude. Pode-se questionar dizendo que esse não é um assunto completamente novo, e já estavam presentes no teatro antigo e na

---

da época, sem esquecer nomes como Adamov e Beckett. Em resposta a esse ensaio, Ionesco escreve uma carta a Marcel, por quem nutria admiração pelas interpretações sobre o teatro. Nessa carta, Ionesco põe às claras sua concepção do teatro e aponta mesmo as fragilidades do discurso de Marcel. Essa reação vai motivar mais tarde a reavaliação do olhar de Marcel sobre o teatro de vanguarda, inclusive retificando seus julgamentos aflorados no calor da hora, no final dos anos 1960. Bornheim está seguramente por dentro dessa discussão, tanto que, em seu livro *O sentido e a máscara* (1992a), aponta tal artigo de Ionesco sobre a experiência teatral como uma espécie de complementação da estética teatral de Ionesco.

literatura preocupações semelhantes. Acontece que a intensidade e a aceleração com que nos deparamos hoje com tais contextos é contundente. No entanto, não há nada nessas interrogações que cultive ideais de salvação pela arte, seja do ponto de vista pedagógico, como existencial ou de posições socialmente radicais, embora o grau de envolvimento que essas expressões exercem nas relações contemporâneas certamente propicia alguma transformação. É inegável, no entanto, o potencial de espelhamento e de compreensão que esses campos podem nos oferecer, se os olharmos com a atenção e o envolvimento que merecem.

Como se vê, esse não é um problema exclusivo do teatro. São preocupações intensas na música, literatura e artes plásticas. As próprias incursões de Wagner nesse campo demonstram o alargamento das fronteiras de tais discussões: totalidade hegeliana aplicada por Wagner e discutida por Nietzsche. O importante é que, encetando todas essas discussões, Ionesco pretende se manter fiel à linguagem do teatro, mesmo que para tanto seja obrigado a excluir de sua dramaturgia tudo o que não seja teatral. Tarefa por assim dizer impossível, mas o paradoxo do teatro puro de Ionesco é apenas a busca de uma suposição. Para Bornheim (1992a, p. 56), o ideal da arte pura “não deve ser mantido em função de sua atualização concreta, realizada, mas deve ser considerado como uma tendência norteadora, um relativo impossível de ser absolutizado”. O que se lê nas entrelinhas do teatro de vanguarda é a reivindicação de um teatro que corresponda ao estilo cultural de nossa época. Portanto, um teatro polivalente que se ponha a interpretar o claro-escuro de nossa condição de contemporaneidade. Para isso, uma das sugestões desse teatro é o uso da violência. A abordagem abrupta e violenta pode sacudir aquele espectador bem-comportado. Disso decorre uma nova estética teatral que, é importante salientar, advém das primeiras problematizações desenvolvidas por Brecht. Tal tomada de posição constrói-se a partir de um caráter profundamente antiaristotélico. No entanto, distanciar-se da poética do estagirita não é uma tarefa fácil. Para Bornheim (1992a, p. 56): “Em nenhum autor desse teatro de vanguarda, contudo, tal tendência aparece de modo tão claro e definido quanto em Ionesco; ele incrimina não só a estética de Aristóteles, mas até mesmo a sua ontologia”. Ele vai proceder tal assertiva a partir da rejeição da separação entre tragédia e comédia. No fundo, Ionesco pretende uma espécie de fusão das duas coordenadas. Percebe-se então a constância da relação do jogo presente no teatro. É um pouco por essas coordenadas que se encontram os

modalismos de Bornheim sobre as linguagens artísticas: o jogo apresentado no ilimitado processo da imaginação.

É interessante pensar nos ecos dessas interpretações que parecem reverberar no Brasil. Num simples olhar para Zé Celso Martinez – que viaja à Europa nos anos 1960 e conhece o Berliner Ensemble de Brecht, que posteriormente monta Brecht e Beckett no Brasil –, pode-se perceber um pouco esse processo. O rompante de Zé Celso na raiz é semelhante ao de Ionesco, mas revela o diferencial de espelhar a cultura brasileira. Então tudo se torna muito diferente. Mas, malgrado a mudança de tônica, muitas das preocupações estão no ar.

Isso quer dizer que o aprendizado que se deve tirar das interpretações de Bornheim sobre o teatro é, sobretudo, o modo liberto com que ele explorava as grandes questões contemporâneas. Urge uma tomada de consciência e responsabilidade que desloquem as atividades filosóficas para outras veredas, sob pena de que essas atividades se tornem anacrônicas.

### ***Reverberações: teatro experimental, o caráter popular e as perspectivas do teatro brasileiro***

O teatro de vanguarda atinge um raio de atuação muito grande, e ele não é uma mera recusa ao classicismo dirigida por artistas marginalizados. A motivação de tais manifestações exibe uma qualidade implacável, e a partir dessa ressonância o aprofundamento das discussões gerará um forte descentramento cultural. Todo tipo de convenção passa a ser taxado de violência contra o curso natural do mundo. O caráter determinista que aprisiona as coisas em sistemas vai ser repellido com agressividade. Entretanto, não podemos visualizar aqui qualquer conduta inconsequente de violência gratuita, por exemplo. As atividades de vanguarda, notadamente o teatro, se revitalizam constantemente, conferindo às expressões culturais um vigor crítico inelutável. De certa forma, os ideais românticos que se voltam contra o classicismo são radicalizados e, segundo Bornheim (1992a, p. 42), “a realidade começa a ser desfeita, a ser despida de sua substancialidade”. O teatro de vanguarda nesse sentido vai mover um inconformismo generalizado que produz o sentido de transitoriedade. Tudo no teatro se quer redimensionado, reavaliado, fragmentado. Surge então um teatro experimental.

Uma das discussões que alimentam o setor experimental é a retomada, por Bornheim, da distinção entre duas poéticas do teatro defendida por Ruggero Jacobbi. Para Jacobbi há uma poética na qual predomina o texto literário e dramaturgicamente e outra em que a ação cênica do espetáculo é mais preponderante. Com isso, Bornheim conclui que a atualidade de nosso teatro nasce na tensão e na recusa dessa mesma tensão entre teatro literário e teatro-espetáculo na busca de uma linguagem própria das artes cênicas que acompanhe os andamentos das expressões artísticas como um todo. Bornheim não deixa de demonstrar um desconforto em perceber essa disputa de certa forma fútil que se estabelece no teatro. A problemática parece dirigir-se para aquele ponto de transitoriedade e perenidade da situação cênica. Bornheim (1998a, p. 199) então não poupa as circunstâncias teatrais, denunciando suas incongruências: “Talvez aquela distinção não passe de confirmar o atraso do teatro ao já consagrado avanço das outras artes, para as quais simplesmente não existem mais temas e grandezas epitetados de eternos”. Aqui Bornheim vai mais longe que o diagnóstico de Ruggero Jacobbi e lê a situação em continuidade ao contexto filosófico.

A distinção entre duas poéticas pressupõe nada menos que a própria definição clássica de homem, elaborada pela filosofia grega. Refiro-me a essa definição, tão vetusta quanto insuficiente, mas ainda hoje até mesmo popular, que vê no homem um animal racional. Agora já se sabe que esse conceito não vai muito além de uma convenção grega, por espelhar de modo bastante preciso certos valores atuantes na cultura clássica. Mas com Marx, Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty e tantos outros sabe-se que aquela definição não pode dar conta da realidade humana (BORNHEIM, 1998a, p. 199).

A definição filosófica clássica revela os mesmos problemas das poéticas teatrais discernidas por Jacobbi. O privilégio valorativo próprio do racionalismo filosófico é marcante em ambos os casos. Bornheim chama atenção inclusive para esse fato quando fala de tais temáticas presentes na literatura teatral de Racine e na dicotomia entre corpo e alma da filosofia de Descartes. Contudo, na citação acima, Bornheim já anuncia as transformações que emanam dessa ambiência. O cenário das transformações é, para Bornheim, a revolução burguesa. Basta observarmos como Bornheim (1998a, p. 200) sublinha “a maneira como Marx acentua o adjetivo ‘novo’; trata-se

para ele, desabusadamente, de novos meios de produção, novas forças, novas representações, novos meios de comunicação, nova linguagem, ou, para tudo resumir, de um novo homem”. Aqui não é a partir de uma estética que Marx é representativo para Bornheim. Nesse sentido, Marx ainda é adepto das “leis eternas da beleza, e nesse particular ele não vai muito além do neoclassicismo” (BORNHEIM, 1998a, p. 201). Segundo ele, é a partir dessa apresentação da novidade como transformação da realidade humana que Marx pode servir, para que possamos perseguir uma espécie de estética marxista que já neste ponto é em tudo politizada. Percebendo as coisas nesse nível, a dicotomia poética de Jacobbi perde sua razão de ser, ou pelo menos as duas poéticas “já não funcionam mais como critérios últimos a partir dos quais se estabelece a invenção do teatro” (BORNHEIM, 1998a, p. 204). A transformação é tão aterradora, que passa a haver uma intolerância generalizada com a normatividade estética. O sentido da transitoriedade, do provisório e da liberdade não quer se alimentar “das concessões à mesmidade do mesmo” (1998a, p. 204). A partir dessa experiência de ruptura é que se pode entender a significação daquilo que Arthur Danto (2006) considera com relação às artes contemporâneas: “tudo é permitido”. Até que ponto esse axioma se verifica? Pois de fato as artes se isentam de certos contraespaços, para usarmos a expressão de Foucault, quais sejam, os espaços de interdição e os dispositivos de ação da sociedade contemporânea. O que se põe em causa então com o *slogan* é um trabalho intenso do imaginário. Contudo, o ímpeto criativo deve retirar de cada expressão uma estética singular, onde a norma passa a ser liberdade de imaginação. Para Bornheim (1998a, p. 204-205),

O preço que se paga para sustentar tal situação pode ser alto: a extravagância, o jogo inútil, o desperdício – ou a esterilidade da repetição do mesmo. É que as apostas do jogo também são muito altas. Mas não há outro caminho: o ato criador cria tudo, inclusive e principalmente a estética de cada um de seus atos, sem concessões à repetibilidade.

Bornheim (1998a, p. 207) aponta como exemplo desse caminhar provisório um autor como Gerald Thomas, que para ele “situa-se às bordas do abismo que circunda a cultura ocidental”. A problematização da comunicação mediada, da história e da narração que é indicada pelos dramaturgos não é almejada por Thomas, assim

como em muitos encenadores contemporâneos. Essa não é uma peculiaridade exclusiva de Thomas, mas, para Bornheim (1998a, p. 207), “a arrogância de Gerald Thomas ostenta essa saúde fundamental: o reconhecimento de que as pequenas grandes histórias e as grandes pequenas histórias perderam sentido – o que está em jogo, portanto, são as bases de nosso tão sofrido Ocidente”. O que interessa para eles é a montagem cênica do espetáculo, o comentário fragmentado que improvisa o tom da situação. A situação é, portanto, de maleabilidade com as intuições espaçotemporais.

Brecht, segundo Bornheim, via muito bem esse processo e achava que a disposição cênica deveria possibilitar outra relação com o público, para o qual ele reivindicava “a mesma liberdade de locomoção, diante de um espetáculo, que usufrui o leitor ao folhear um livro, de avançar e voltar” (BORNHEIM, 1998a, p. 208). Foge-se então da homogeneidade que integrava a comunicação teatral. Com a heterogeneidade de novas disposições de espaço e tempo, percebe-se a relação aquém da cena pura e simplesmente. É assim que Bornheim vê a ferocidade do comentário de Gerald Thomas numa peça como *Carmem com filtro 2*, em tudo pertinente ao nosso tema:

A referência, no final do espetáculo, à filosofia da linguagem pode parecer um intelectualismo pedante, mas, em verdade, até mesmo o seu tom professoral diz o necessário: essa filosofia da linguagem que anda por aí já nada diz, é estéril e esterilizante, não tem olhos sequer para enfrentar o absurdo sobre o qual assenta (BORNHEIM, 1998a, p. 210).

Depois dessa referência, Bornheim (1998a, p. 210) pergunta em tom poético quase tácito qual seria “a palavra final de Gerald Thomas?”. Aqui Thomas é o pretexto que não encontra lugar no pessimismo, mas, se nossa suspeita pesar sobre o niilismo, Bornheim (1998a, p. 210) nos interpelará ironicamente “como o jovem Brecht: não sejam tão românticos”.

### ***Sobre o teatro popular e as perspectivas do teatro brasileiro***

96

O caráter popular é tratado por Bornheim a partir de uma situação de complexidade. Nas artes cênicas tal elemento é reintroduzido como novidade, visto o

tratamento indulgente que lhe fora outorgado por uma tradição elitista recente. É então como elemento de surpresa e novidade, entre a explosão de rupturas em meio às expressões contemporâneas, que o “popular” começa a ser pensado de forma mais democrática. Bornheim vislumbra, já em Rousseau, o desejo de uma conquista mais efusiva e festiva para o teatro. É assim que o filósofo genebrino manifestava seu desconforto com o teatro de sua época.

A reivindicação de um teatro popular emergiu com a decadência da burguesia. E, para Bornheim (1979, p. 136), a história do conceito de “povo” é uma história “quase sempre silenciosa”, mas de “transformações profundas, o que se verificou, com o adiantamento da era industrial”. Despontava então a classe operária. Nesse sentido, os caminhos a se enfrentar são um tanto pedregosos: lutas angustiantes, injustiças, exploração da mão de obra escrava, enfim, o colonialismo cultural. Evidentemente, dentro de uma ideologia política e economicamente opressora, as expressões artísticas também são controladas. É por essa razão que o teatro político de Piscator reclamava a proximidade entre a classe operária e a cena teatral. No Brasil, “após a Segunda Guerra, as lições que nos trouxeram diretores de cena europeus são as mesmas lutas que eclodem motivadas pelas mesmas razões: a realização de um teatro nosso, de cunho eminentemente popular” (BORNHEIM, 1979, p. 136). É então que Bornheim pergunta pela própria definição de teatro popular – questionamento que está totalmente interligado com a definição de “arte popular”.

Por isso a inquietação aflora fortemente, na medida em que não se vislumbra a possibilidade de uma resposta unívoca, já que ela por vezes também é construída sob o signo de uma ocultação de poderes dentro da sociedade dominante. A situação dada impõe-se, para Bornheim (1979, p. 136), a partir de duas perspectivas, “o questionamento da noção de arte e a natureza do elemento popular na arte”, e, para tratar desses dois aspectos, ele se refere à crítica da arte burguesa, ao “esvaziamento progressivo de um tipo de espetáculo feito sob medida para um tipo de público”. Ele aponta que, já em Antoine, se percebe que “um teatro novo não poderia alicerçar-se na mera renovação formal, mas que teria que atacar o próprio conteúdo, o fundo da realidade posta em cena e reinventar a linguagem teatral em todos os seus níveis” (BORNHEIM, 1979, p. 136). Sobre isso as evidências são claras “na transmutação que representa a mudança, como se diz, do império do texto para o império da imagem, fato que não poderia deixar de impor-se como um desafio para

o teatro” (1979, p. 138). O outro ponto, intrinsecamente ligado a este, é a expansão da tecnologia, que opera uma mudança consubstancial nas experiências artísticas. Nem exijamos demais em prol da atualização da problemática aqui exposta por Bornheim num contexto de mundialização interativa, do qual ele se aproxima no ensaio “A educação pela máquina” (1999a). O tema aqui exposto é pensado num ensaio de 1979 e não é posteriormente revisitado pelo autor como objeto de análise exclusivo. Sabe-se, entretanto, que os reflexos dessa problemática não deixam de permanecer em seus trabalhos.

Tais problemas, que não resumem de todo os impasses do teatro contemporâneo, vão ser observados e discutidos pelas artes de vanguarda. E uma das propostas convincentes nesse ponto, sobretudo na prática das artes cênicas, é a apresentação de um teatro popular. Contudo, essa não vai ser uma apresentação recatada do popular: “aquele modo de ser simples e unívoco, estável e submisso, crente e marginal” (BORNEIM, 1979, p. 138). A ideia é valorizar justamente a riqueza do elemento popular, do diálogo intenso, da criatividade e também do embate com a normatividade vigente. Pareceu, aos adeptos da vanguarda artística, que a partir dessa postura se poderia chegar a um “estado de direito” bem mais democrático, ou senão denunciar a insuficiência dos mecanismos atuantes na sociedade contemporânea. É claro que a resistência será muito forte, tudo será feito para corroborar um sistema coercitivo que até certo ponto é baseado numa retórica religiosa. Não é pequeno o abismo a ser transposto pela cultura popular, já que devemos entender seu lugar num mundo pleno de contradições e exigências de competências específicas. De acordo com Bornheim (1979, p. 138): “O banimento do popular na arte não passa de um aspecto do denodado e inútil esforço da classe burguesa em afirmar-se como classe universal”. O caráter profundamente antiburguês do teatro de vanguarda questiona justamente esse banimento e os ecos das desigualdades representadas por tal processo. Bornheim (1979, p. 139) utiliza como exemplo irônico dessa transição as palavras de Tocqueville: “Há um século e meio, Alexis Tocqueville escreveu: “o senhor não diz: pensarás como eu ou morrerás. Ele diz: ‘és livre para não pensar como eu; teu corpo, teus bens, tudo te pertence, mas a partir de hoje és um estranho entre nós”. Veja-se que a assertiva carrega o tom da ameaça e da exclusão assolada pelo signo de uma suposta “liberdade”. A polêmica leva muito tempo para produzir reações mais arrojadas e até mesmo as tentativas de um filósofo como Lukács – de orientação

marxista e interessado num realismo social –, se transpostas para um país como o Brasil, tornam-se frustrantes. Para Bornheim, não poderemos nos ocupar a essa altura do jogo em construir a estátua de um Goethe. É então que o teatro aparece privilegiadamente, a partir de sua verve de síntese, como força motriz dessa retomada do “popular”. Um dos caracteres questionados pela consciência crítica do teatro é o fundamento religioso. E mesmo que sua origem não possa preterir tal fundamento, a ruptura começa a se colocar a partir da manipulação de situações profanas. Como disse Bornheim (1979, p. 139), “a religião passa a ser um dos temas possíveis do teatro”, mas não impera mais como “religiosidade teatralizada”. E não é por acaso que ele insiste no tema:

Insisto na importância desse momento de ruptura, responsável pela nascente da especificidade teatral, momento esse que aparece invariavelmente minimizado pelos estudiosos da questão, que apontam o passo dado sem dar-se conta do abismo transposto. Mas nas explicações históricas são esses momentos em que surgem as diferenças os mais significativos para que se possa aceder à fecundidade e às diversificações que integram determinada cultura (BORNHEIM, 1979, p. 144).

A luta é para se desfazer das mazelas da sociedade tradicional e dominante. Para acompanhar tais andamentos, Bornheim investiga a definição de Hauser, que propõe a distinção entre “arte do povo” e “arte popular”. A arte do povo desempenharia funções poéticas, musicais e plásticas à margem da industrialização ou dos processos urbanos mais específicos. Já a arte popular refere-se a uma condição urbana e “tendente à massificação”. A segunda definição, se comparada com a negatividade exposta por Hauser na primeira definição, espelha o contexto geral no qual é discriminado o elemento popular, chegando, para Bornheim (1979, p. 146), ao ponto de aplicar-se “como uma luva ao mundo contemporâneo”. No entanto, Hauser não desenvolve a questão da transformação do conceito de povo, e é por isso que “inferioriza indebitamente o que é popular” (1979, p. 146). A tônica da inferiorização é posta nas intenções de ornamento, jogo, passatempo e diversão que atravessam as manifestações populares. Isso ocorre porque “o autor não dá atenção à metamorfose do público contemporâneo: ‘Os problemas da vida’ estão hoje sendo apresentados de

modo muito mais pertinente pelo teatro dito popular” (1979, p. 146). Territorializada ou desterritorializada, a paisagem urbana é um dos cartões-postais do espaço teatral.

Realmente, a confluência destes dois fatores – a ascensão do proletariado e a expansão dos centros urbanos provocada pela revolução industrial – lançou as bases para que começasse a se determinar de maneira nova tudo o que possa constituir o conceito de popular. A grande cidade, esse gigantesco suporte da indústria, configura aqui o assento que permite a formação de um “estilo” diferente de público (BORNHEIM, 1979, p. 146).

As divergências continuam sendo grandes, ao ponto da experiência de crise e rompimento ter consequências perenes nas expressões artísticas contemporâneas. Parece que aquele sonho das origens de fato se extingue, e importa conquistar e construir novos espaços que se abram numa melhor forma de convivência em sociedade. Digamos que essa convivência foi orientada, para Bornheim, no sentido de falsas alternativas dentro de uma sociedade já hierarquizada. Nesse sentido, para ele, “o folclore é antes de tudo a expressão de um estado de opressão” (BORNHEIM, 1979, p. 146). O pseudorresgate da tradição nesses casos gera o encobrimento do problema das divergências, fazendo-se símbolo de um diálogo cordial. Veja-se o prolongamento dessa discussão sublinhada por Bornheim (1979, p. 146) em Augusto Boal: “Boal mostra o exemplo da capoeira baiana: uma forma de luta, mas que os escravos transformaram em dança-luta, aplaudida pelos próprios senhores brancos contra os quais ela havia sido originalmente concebida”. É a partir de tais conflitos que discussões como a brasilidade e o nacionalismo entram na ordem do dia. Cabe perguntar aonde se quer chegar com a discussão e quem está conduzindo a mediação. Bornheim (1979, p. 146) é direto: “Como harmonizar um tipo de cultura cujo pressuposto fundamental está na efetividade da fronteira com um mundo que se quer sempre mais antifrонтeiras”? Constrói-se assim a antinomia de uma antifrонтeira blindada. Aqui, o adjetivo que protege o substantivo, presumivelmente digno de aplauso, é defensivo precisamente em relação à cultura de massas, às manifestações populares. Tal imunidade construída sob um desprezo e um preconceito sem precedentes gera, contudo, uma contrapartida crítica a toda essa frieza autoritária. É o que assinala Bornheim (1979, p. 151) no decorrer de seu texto: “em compensação

nunca no passado pôde o povo alcançar uma visão tão crítica e contestatória quanto em nosso tempo, nunca o povo, sobretudo nas grandes cidades, se fez personagem atuante da História de modo tão decisivo quanto em nossos dias”. Seguramente isso ocorre porque essa história passa a ser contada por outros narradores, com outras vozes, paulatinamente ou até mesmo abruptamente mais desocultadoras.

Digamos então que o caráter popular deriva de uma certa maneira de considerar o público – tal público com tais características singulares –, maneira de considerar que devolve o espectador à sua própria realidade, para que ele perceba o que foi feito com ele, o que as circunstâncias históricas fizeram dele, e também para que ele se torne crítico diante dessas mesmas circunstâncias (BORNHEIM, 1979, p. 151).

Em outras palavras, o sentido do teatro popular estaria nessa consciência crítica que, diga-se de passagem, não é algo que se impõe ao teatro como para lhe transferir um substrato politicamente correto. Aqui se arrola uma faceta bastante sutil ressaltada por Bornheim. Ao passo que a estética se desinveste da norma, a ética, que se associa às expressões artísticas muitas vezes por meio da política, discute quase que à exaustão a anatomia das leis. É aqui que, para Bornheim (1979, p. 151), se impõe outra questão: “se na arte a criatividade, ainda que condicionada de modo universal, inventa os critérios que a constroem, já o artista, necessariamente ético, deve assumir as responsabilidades que lhe são impostas pelas contradições sociais”. Por isso mesmo o teatro deve perceber as mudanças que ocorrem nas expressões populares. Expressões essas que desenvolvem um caráter profundamente dinâmico.

No Brasil, um autor como Augusto Boal esteve muito atento a essas perspectivas. No seu já clássico *Teatro do oprimido*, ele também relaciona o teatro popular às exigências da situação contemporânea; para ele, o teatro deve ser necessariamente político (BOAL, 2009). E toda sua atuação nesse sentido, que Bornheim destaca em seu artigo “Sobre o teatro popular” (1979), é colocada em função dessa pedagogia e política que se insurge contra a opressão, sobretudo em países como o Brasil, o Peru, a Argentina – nos quais Boal atuou com seus projetos. Para tal empresa, Boal exerce uma crítica radical aos preceitos aristotélicos da montagem cênica. Ele faz um resumo claro e incisivo das principais vertentes da poética de Aristóteles. Evidentemente, o

mesmo assunto é visto por Bornheim com uma boa dose de cautela, já que ele não culpa inadvertidamente o estagirita, mas procura entender que a normatividade atribuída a Aristóteles advém bem mais do tratamento de tal paradigma a partir de um prolongado mosaico histórico, este sim, digno de nota! O importante é que Boal soube explorar a experimentação do teatro em meio a um tempo econômico e politicamente caótico no que tange à América Latina. É bem assim que ele conseguiu congrega no teatro: texto, música e atuação, numa investida de relevo para a cultura popular. Um teatro que procurou enfrentar sem medo todos os riscos da realidade contemporânea. Para Bornheim, é essa história sem heroísmo que passa a integrar de modo novo as manifestações populares. Nessa mesma trilha se pensa também no experimentalismo da linguagem teatral. Uma linguagem que não deixa de enfrentar problemas para sua concretização. Encarar a realidade presente não é tão só representá-la no palco. Isso não basta. “Realmente, pretender que a amostragem da miséria seja suficiente para provocar a instauração da consciência crítica leva não só a desconhecer a realidade teatral, mas também desacreditá-la – e não se faz nada contra a miséria e tudo contra o teatro” (BORNHEIM, 1979, p. 151). Sua problematização é necessária. Disso já sabia um autor como Brecht. Ele sabia principalmente que podemos nos valer de toda uma pesquisa sobre a linguagem popular, naturalmente rica e abundante, culturalmente falando. Deve-se então aproveitar a fala popular, o gesto e a musicalidade veiculadas por seus contextos. É por esse viés de conduta que Bornheim refere-se à atuação num momento marcante do teatro no Brasil.

O texto honesto de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, marco do teatro popular brasileiro e verdadeira esquina na evolução de nossa dramaturgia, permite entender o que estou dizendo. A ação dramática da peça, a greve, passa-se nos bastidores, e em cena só se assiste aos seus reflexos no seio de uma família e suas adjacências. A vida da família é o dia a dia cotidiano sem nenhum sentido especial ou algo que mereça destaque; a relevância de tudo o que acontece em cena decorre da greve e tão-somente dela, ou da reação dos personagens em face da greve, e graças a isso o espetáculo se faz válido (BORNHEIM, 1979, p. 161).

Percebem-se então os desdobramentos da linguagem atuando em diferentes contextos. Indícios esses que são problematizados num âmbito cultural e social totalmente ressignificado. E tais situações alcançam os trabalhos posteriores de Bornheim, nos quais ele trata da cultura brasileira. Nesses momentos, ele questiona a constituição de uma imagem do ser brasileiro completamente alheia aos problemas que enfrentamos. Reivindica uma revisão tanto da perspectiva do positivismo, como do marxismo em termos de políticas sociais. Além disso, encara a educação como um motor que deve romper com a conduta neotomista e medieval de ensino, que propicia na maior parte dos casos um obscurantismo e uma sujeição em tudo desoladora. É interessante adentrar um pouco nesses contornos.

Bornheim trata da cultura brasileira no ensaio “A revolução do ócio” (2001e). Lá, ele diz que o Brasil o “fascina e surpreende”, mas que é difícil fazer o retrato do brasileiro dada a “diversidade, desconexões, distribuição errada de riquezas que fica difícil entender de que somos feitos e, quase que por consequência, a que soluções podemos chegar no mundo atual” (2001e, p. 90). É então que Bornheim se refere a essa revolução do ócio que “se avizinha da Revolução Industrial” (2001e, p. 90), sublinhando principalmente a dificuldade do brasileiro de enfrentar a questão. A pergunta é “o que fazer do ócio? Como torná-lo criativo, produtivo, afastando o ódio, a culpa e a discriminação?” (2001e, p. 90). É que a relação com o trabalho é muito sacralizada na atualidade. E, como afirma Bornheim, de fato o trabalho se intensifica a ponto de não se saber ao certo o que fazer com todo esse “acúmulo de riquezas” que no fundo “não tornam o homem mais feliz” (2001e, p. 90). Aqui a interpretação de Bornheim é ligada à dialética marxista, que problematiza a noção de trabalho. Bornheim (2001e, p. 90) diz que “o homem não precisa trabalhar tanto assim”. É problematizando a noção de trabalho-produção e criatividade que o homem deve orientar sua “necessidade do ócio”. E essa reorientação passa pela relação do homem com a tecnologia que começa a ser pensada justamente no sentido de orientar nossa temporalidade e deixar-nos “mais tempo livre”. Bornheim (2001e, p. 90) acrescenta inclusive que, como se sabe, essa relação com a tecnologia prevê “o aumento de nossa expectativa de vida”.

Entretanto, para ele, uma das dificuldades no Brasil reside no enfrentamento com o ócio. Num país com tantas dificuldades visíveis – diferenças sociais, desemprego, problemas de saúde, má educação, falta de saneamento básico, má distribuição

de riquezas, pessoas abaixo da linha da pobreza –, como pensar o ócio? É nessa defasagem que, para Bornheim, se situa o Brasil, pois,

num mundo globalizado, em que as diferentes nações pretendem pulsar em ritmos simétricos, ou pelo menos correspondentes, estamos, como disse, substancialmente defasados porque, entre nós, soa quase como um desprazer tentar levantar a problematização do ócio. No entanto, não vejo alternativa (BORNHEIM, 2001e, p. 91).

Bornheim investe então no questionamento de certa imagem construída do brasileiro, que ele já havia abordado no texto “O bom selvagem como *philosophe* e a invenção do mundo sensível” (1996c). Tal imagem é a que mostra o brasileiro como o habitante de um paraíso terrestre e que vive “sob o princípio da preguiça” (BORNHEIM, 2001e, p. 91). A falsa tarefa que se impõe, motivada por quem detém o poder de negociações e de riquezas, é a superação desse estado de “inércia”, para que possamos “nos equiparar, em vigor, eficiência e, sem dúvida, frieza aos melhores gerentes, supervisores e executivos internacionais” (2001e, p. 92). E o problema, para Bornheim (2001e, p. 92), reside nisso, pois esse mundo dos gestores internacionais demonstra sinais de esgotamento e justamente pela “frustração pela promessa de felicidade não-cumprida”. É que a lógica começa a se inverter, e tais gestores passam a desejar aquilo que nos incitam a abandonar. Contudo, a lógica burguesa de acumulação de riquezas fica balançada, o capitalismo de um lado transforma-se num irracionalismo inconsequente, e é por isso que, na visão de Bornheim, o brasileiro deve sim refletir sobre o poder criativo do ócio. A pergunta também é pelo sentido do trabalho, que de promessa de educação passa a pura mecanização. Bornheim problematiza nosso espaço no contexto global e na contemporaneidade. Ele suspeita que “pode não ser o trabalho que nos conduza ao ápice da modernidade. Pelo menos, não a vinculação umbilical com a máquina e a focalização de nosso tempo na produção” (2001e, p. 92). Bornheim afirma que o mito da preguiça “é pejorativo, calunioso” e funciona “como se não lidássemos bem com nossa vocação para o prazer, quase extinta em áreas mais desenvolvidas do planeta” (2001e, p. 92). É esse “prazer” que, em contraposição ao “trabalho”, pode nos apresentar saídas e soluções mais eficazes para o entendimento de nossa própria cultura. E Bornheim (2001e, p. 92) diz

mais: “esse problema vai agredir a sociedade inteira”, pois para ele a violência exhibe uma intensa criatividade. É um modo de canalizar qualquer coisa para além do curso normal. Então urge pensar como expressar essa criatividade. E os exemplos existem: Bornheim adverte que não precisamos tornar a educação uma tarefa penosa. Sabe-se que se pode aprender de forma lúdica, inventiva e totalmente voltada à realidade que cerca quem está envolvido no processo educacional. É por isso que intui Bornheim que o investimento na relação do homem com a tecnologia, de forma a pensar no ócio criativo, deve contribuir para a educação, que segundo ele representa o oposto da pobreza. Para o autor a “exclusão de nossa sociedade é baseada, em grande parte, na concentração da educação” (2001e, p. 92). Uma reestruturação de nossa sociedade deve passar por isso, por uma nova conduta e valorização da educação. É a partir dessa ação que os cidadãos podem conquistar, para Bornheim, novas possibilidades de vida e de condução de sua criatividade, ou seja, “sentido de vida”. Ele insiste em pensar o problema eticamente para não incorrerem na disparidade entre aqueles que dinamizam o ócio e outros que vivem sobre o imperativo do trabalho. E as expressões artísticas podem ser formas criativas integrantes desses processos, não como um lazer alienante, mas como pedagogia ou instrumento político de mediação e expressão.

Em tal empresa devem-se incluir as ciências, dentro daquela lógica educacional de revisão do positivismo. Nada de um idealismo cientificista. Os exemplos estão aí “a ideologia desenvolvimentista que impregnou o Brasil não passa de expressão da vontade da classe dominante” (BORNHEIM, 1998c, p. 181). Para Bornheim, a filosofia pela precariedade de suas condições de ensino recai num argumento tradicional: orientação do pensamento. Resta que ela seja crítica tanto ao subdesenvolvimento dos países do terceiro mundo quanto à ideologia desenvolvimentista. Deve-se pensar na problematização da dicotomia entre formação humanista e formação científica e tecnológica. Tudo isso por uma educação cuja filosofia se torne essencialmente problematização e política de ação.

Para Renato Janine Ribeiro (2007), a política moderna se inaugura em contraposição aos padrões medievais: a *epistème* medieval. Esses padrões são, “no pensamento tomista”, como assinala Ribeiro, articulados em função da ideia de *buon governo*. Na política moderna a tentativa é de libertar o terreno político do jugo da moral e da evangelização religiosa. O impulso é legítimo, já que se sabe que muitas

injustiças são impostas por tais instâncias norteadoras. As medidas de pensadores como Maquiavel e Hobbes são bastante precursoras, mas não bastam. Carregam também um modelo de modernização que pode e deve ser questionado. Ribeiro pergunta se realmente estão ausentes na atualidade as práticas medievais na forma de pensar e na atuação flagrante do poder público. Os resquícios de tal ordem moral inevitavelmente já são uma contenção econômica e histórica, mas há um avanço muito significativo no quadro. De toda forma, deixe-se a pergunta suspensa.

Com a tradição moral e católica na política equilibrada, mexida, o avanço está sobretudo na discussão da problemática que não é meramente exterior. O desenvolvimento do sistema jurídico já se faz à luz de uma crítica ao direito divino ou meritório da realeza. A democracia quer mobilizar e instaurar a discussão sobre a liberdade e a responsabilidade. Renato Janine Ribeiro observa, contudo, que na democracia se deve não apenas operar politicamente, mas atuar socialmente. E nisso está um problema que ele vê sublinhado pelo filósofo francês Jacques Rancière sobre a disputa nesse meio de pensar a modernidade política, entre um intelectualismo e o menosprezo com os trabalhos manuais, digamos assim. E no caso do Brasil ela não deve servir como crítica a um desenvolvimentismo científico em prol de uma suposta “brasilidade” que recusa a virulência dos padrões europeus. A crítica mais contundente recai sobre a validade e a aplicação do modelo de forma inadvertida, sem o respeito pela realidade cultural e o olhar atento à alteridade. É sobre essa ideia de negociação cultural que reflete Bruno Latour em seu livro *Nunca fomos modernos* (1991). A postura intelectualista quer imobilizar as massas (povo) difundindo uma imagem de ineficiência e despreparo para as participações políticas mais efetivas, valendo-se do fato de que tal população ainda se respalda numa política religiosa onde impera certo “salvacionismo”, para usar a expressão empregada por Ribeiro (2007). Rancière, segundo Ribeiro, vai criticar tal postura em função de uma política democrática que questione o modelo de modernização.

O interessante é que muitos desses questionamentos fizeram parte das políticas públicas promovidas pelo Ministério da Cultura brasileiro em 2010. Na época, segundo o Ministro da Cultura Juca Ferreira, a Conferência de Cultura (2010) aprovou uma série de resoluções e indicou principalmente a necessidade de superar o divórcio entre educação e cultura. Ambas estavam muito mais voltadas a atividades que anseiam por uma formação de cunho mercadológico – outro problema a

ser enfrentado e sobre o qual talvez o trabalho conjunto aponte uma problematização mais consistente. A avaliação do Ministério da Cultura priorizava três fatores como metas a serem alcançadas: pensar a cultura “como fato simbólico, como direito de acesso de todo brasileiro e como economia poderosa” (FERREIRA, 2010, p. 16). Para isso, há um incentivo às políticas públicas para variadas manifestações artísticas, apoio a museus, projetos de preservação da memória e do patrimônio, política de apoio à cultura dos povos indígenas, etc. A continuação das propostas precisa ser alinhavada, segundo Ferreira, em plena harmonia com o Ministério da Educação, já que não basta “incluir economicamente, é preciso educação de qualidade e acesso pleno à cultura” (2010, p. 16). Em boa parte de suas colocações, a ênfase está no “desenvolvimento cultural”. O papel do Ministério seria propiciar possibilidades para que se desenvolvam linguagens artísticas e que elas gerem demandas sociais em diferentes segmentos. O Ministério possibilitaria assim: tecnologia, formação, intercâmbios culturais e acessos diversos ao meio cultural pela mediação dos pontos de cultura, nos quais grupos culturais promovem discussões sobre políticas públicas no Brasil e apresentam projetos e propostas de melhorias nesse campo. O teatro, por exemplo, previa alcançar em 2010 um fundo setorial de cem milhões de reais para respaldar projetos que englobam o teatro de companhias, o teatro de cooperativas, o teatro de rua e o teatro de outros segmentos culturais.

Observando tais dados e relacionando-os às discussões encetadas anteriormente, percebemos que há um balanço positivo de tal Ministério, apesar das dificuldades de implementação e realização dos projetos. As discussões também passam a ter uma nova amplitude, jamais vista outrora. Ao que tudo indica, essas motivações ouviram diferentes setores da sociedade, aproveitaram a experiência de governos estaduais e municipais do Partido dos Trabalhadores e da Frente Brasil Popular. Uma delas é a experiência pela qual passaram alguns intelectuais, como Marilena Chauí na Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, que resultou no interessante livro *Cidadania cultural: o direito à cultura* (2006). O livro reflete algumas experiências tanto no sentido de boas perspectivas como de repensar os malogros e as dificuldades enfrentadas no exercício de sua gestão. Muitos desses fatores prolongam a discussão antes aventada. Outra reflexão foi posta por Samuel Araújo no artigo “Políticas públicas para a cultura no governo Lula: um breve comentário” (2005). Araújo também tem observado tais políticas como professor e pesquisador

da UFRJ, em projetos de etnografias urbanas e quando atuou ainda como gestor de políticas públicas da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, mais especificamente na área da música. Sua experiência envolve a pesquisa, inclusão social e conscientização em áreas favelizadas do Rio de Janeiro, onde cresce a violência, diante do “descompromisso do poder público”. A atuação de Araújo na política do Rio de Janeiro contribuiu para o fomento dos projetos, mostrando um uso bastante produtivo de oportunidades franqueadas na esfera pública, favorecendo o diálogo entre a Universidade (no caso, o meio acadêmico) e a população das áreas periféricas das grandes cidades brasileiras.

Todas essas propostas primam por discutir se há um modelo ou projeto de desenvolvimento e até que ponto ele pode ser viável num país como o Brasil. Não há escolha. Tudo deve ser feito com muita discussão, com a valorização da educação e com as perspectivas sociais amplamente atuantes. É ao menos o que se pode depreender de todo esse contexto onde os questionamentos de Gerd Bornheim contribuem para a reflexão sobre o assunto. Na prática, já sabemos, muito ainda se deve fazer para a construção de uma sociedade mais justa.

Tendo trilhado essa trajetória *sui generis*, Gerd Bornheim não hesitou durante seu percurso em se colocar contra uma ideologia autoritária que se formou e ainda perdura na sociedade brasileira. Nesse sentido, ele encara uma postura política e pedagógica que recusa esse tipo de conduta. As investidas são voltadas para a tentativa de entender a realidade do outro e não para trabalhar num sistema que oculta o poder dominante. Por isso a escolha do teatro, que incita essa desocultação, desalienação e intolerância para com um mundo injusto e uma educação frustrante. Nesse compromisso, podem-se visualizar muitas semelhanças nas práticas de Bornheim e do educador Paulo Freire. Para ambos, importa o impulso para superar as obliterações entre teoria e prática. A posição de Bornheim na filosofia é aparentemente mais vulnerável, e isso ocorre pelo fato que há de uma forma geral entre as pessoas, mas principalmente nos campos da antropologia e das ciências sociais, uma repulsa a uma filosofia ortodoxa, autoritária e já por isso mesmo sem razão de ser. A denúncia é completamente legítima em muitos casos, o que levou inclusive a diferentes crises de orientação a que já nos referimos. Mas há também uma resposta não menos ortodoxa por parte dos cientistas sociais nessa invalidação da filosofia, e que pode certamente perder com o simples descartar de novas disposições filosóficas. Pois seguramente

há práticas filosóficas que podem contribuir para tais campos e que apresentam uma atuação política, cultural e pedagógica altamente significativa. Esse descartar sem mais gera uma disputa irônica que não leva a lugar algum. Se bem avaliadas, as respostas de Bornheim no terreno da filosofia constroem até mais os doutrinários tradicionais da filosofia e mesmo os falsos antiburgueses. A versatilidade na qual transitam suas interpretações é francamente admirável.

## *Retomada do tema da linguagem*

Intencionamos, neste capítulo, retomar o tema da linguagem em pontos mais específicos dos trabalhos de Bornheim. São eles: a linguagem e a comunicação e a linguagem musical. O objetivo é entender como todas essas nuances participam do processo de convergência para aquilo que Bornheim chamou de linguagens artísticas.

Entendemos que, a partir do estudo de linguagens artísticas em Gerd Bornheim, podemos melhor compreender as problematizações que enfrentam as expressões artísticas e culturais, já que sua perspectiva de abordagem da linguagem não é unívoca, compreendendo o tema sobretudo como um fenômeno de expressão, o que não quer dizer “especificamente” de comunicação imediata ou mediada. Bornheim diverge das abordagens intelectualistas que enfatizam principalmente a linguagem articulada, isto é, a língua falada ou escrita. Na contraparte dessa perspectiva, corroborando as ideias de Merleau-Ponty, ele investe numa interpretação que acolha as expressões artísticas, o papel da intencionalidade corporal ou gestual e da sonoridade na linguagem, intenções que podem ser consideradas em instâncias pré-operacionais ou pré-rationais. Passemos então ao primeiro ponto a partir da concepção de linguagem em Sartre.

## *Linguagem e comunicação*

### *A intersubjetividade sartriana*

A atualidade do pensamento sartriano pode ser demonstrada pelo interesse renovado dia a dia por suas colocações. E Sartre, homem político, soube experimentar como poucos a inclinação para o debate, como um pensador aberto ao seu tempo. Dentro da vasta obra de Sartre, gostaríamos de fazer um pequeno recorte, visando entender melhor seus posicionamentos sobre a linguagem e a comunicação.

Sartre trata normalmente a linguagem como relação intersubjetiva (que ocorre entre sujeitos, valorizando as operações individuais, bem como a relação sujeito-objeto). Dessa forma, dirige o problema à comunicação. Para ele, a linguagem constitui-se como instrumento: meio de comunicação. Gerd Bornheim questiona justamente essas ideias de Sartre. Isso não quer dizer que para Bornheim a linguagem não possa ser articulada pelo viés da comunicação. A crítica do autor incide no fato da linguagem ser tão somente condicionada à comunicação. Segundo ele, “a problemática da dimensão não-instrumental da linguagem está totalmente ausente das cogitações de Sartre” (BORNHEIM, 2000a, p. 269).

De fato, o caráter instrumental da linguagem não esgota o tema. Conforme Bornheim, se a linguagem também é comunicação, seria importante problematizar, num plano linguístico, o que torna possível esta comunicação. Contudo, o autor assinala que tanto linguistas quanto filósofos, de uma forma geral, ignoram a questão. Na contraparte dessa perspectiva, Bornheim procura chamar a atenção para a linguagem desde uma instância anterior, o que ele denominou “fundamento pré-objetivo e pré-racional”. Segundo ele: “O fato inicial é este: o homem está na língua e em certo sentido ele é a língua que fala, e por isso ele pode se comunicar; há um fundamento anterior que possibilita a comunicação” (BORNHEIM, 2000a, p. 270).

Nesse ponto, Sartre deixa a questão suspensa. Ele investe no fundamento subjetivo da linguagem à maneira de Descartes. E do ponto de vista social, por exemplo, as questões da linguagem parecem imobilizadas, em parte pelas consequências do individualismo burguês, de forte caráter metafísico. Sartre de certa forma caminha na esteira desses posicionamentos e, segundo Bornheim, é a partir daí que a comunicação passa a ser um problema para Sartre. Nesse sentido, Bornheim está mais

próximo de Merleau-Ponty, apostando numa espécie de conaturalidade das operações expressivas.

Pode-se dizer que tais fundamentos existenciais de Sartre na condução da intersubjetividade se refletem na distinção entre poesia e prosa defendida por ele. Na poesia, o que interessa a Sartre parece ser a realidade subjetiva dos poetas. Sabemos de sua obsessão por biografias, tanto que seu extenso trabalho sobre Flaubert, *O idiota da família*, sintetiza muitas questões levantadas no todo de sua obra. É interpretando tais tendências que Bornheim explora a leitura de Sartre da palavra poética. A começar pelo fato que, para Sartre, na poesia não é transparente o engajamento político<sup>19</sup>. Para avaliar isso, ele parte da distinção entre poesia e prosa. Segundo Sartre, o prosador escreve com a consciência que a palavra pode ser uma arma, uma ação. Esse escritor não procura uma leitura imparcial da humanidade; quer assumir seu labor de tal forma que questione a alienação humana. Para isso, precisa ter o que dizer. Para Sartre “a palavra mensagem define o escritor” (BORNHEIM, 2000a, p. 284).

Mesmo encetando o espaço de abertura para o social e a história, tais aspectos, que vicejam no escritor-prosador, não se estendem ao poeta. O curioso é que Sartre “demite o poeta da própria condição humana” (BORNHEIM, 2000a, p. 286). Para ele a poesia está do lado de Deus e, em seu marcante ateísmo, procura convencer-nos que a questão se põe como se pela poesia observássemos a linguagem ao avesso. Essas são ideias gerais de Sartre sobre o tema. Sua proposta, bastante polêmica nessa época, causa geralmente a intolerância dos leitores, o que indica, segundo Bornheim, talvez um dos pontos mais “vulneráveis” de toda a sua *vigorosa* obra. Segundo ele, Sartre se coloca numa posição normativa, considerando o poeta “uma espécie de esteticista, uma paralisação supérflua, o que, de resto, está de acordo com a melhor degustação burguesa da poesia e da arte” (BORNHEIM, 2000a, p. 288). Mas a polêmica não deve ser tomada apenas por seu lado negativo. Em verdade, Sartre contribuiu para impulsionar uma grande discussão em torno das expressões artísticas. No Brasil, a tese do engajamento sartriano e da separação entre poesia e prosa

---

19 Virginia Figueiredo, em “Arte engajada hoje?” (2007), assinala na obra de Sartre a distinção de duas formas de engajamento. Observe-se também o ensaio de Marilena Chauí “Filosofia e engajamento: em torno das cartas de ruptura de Merleau-Ponty e Sartre”, publicado em seu livro *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty* (2002).

tomou conta da arena artística e intelectual, instaurando um interessante debate. Tal debate é principalmente interessante se se visualizam as mudanças operadas no cerne da filosofia sartriana. É o próprio Sartre quem divisa suas atividades em antes da Guerra (até 1945) – período no qual ele escreveu, por exemplo, *A náusea* e tinha uma preocupação voltada ao individualismo – e após a Guerra, momento no qual ele passa a se indagar quanto aos problemas sociais. “Essa é a verdadeira virada em minha vida: antes e depois da guerra. Antes, fui levado a obras como a *A náusea*, cuja relação com a sociedade era metafísica; depois, passei lentamente à *Crítica da razão dialética*” (SARTRE, 1976, p. 180, tradução nossa)<sup>20</sup>. O primeiro período é voltado à fenomenologia, digamos assim; já o segundo procura avaliar um diálogo entre existencialismo e marxismo. É observando tal transição que muitos autores brasileiros adentraram nas questões de estilos literários instigadas por Sartre.

Para Bornheim, entretanto, a poesia não abandona o mundano, mostrando assim sua originalidade para pensar a linguagem. Bornheim procura, dessa maneira, deslocar a oposição de Sartre entre poesia e prosa para outra questão, que se afirma ao menos desde Coleridge: a linguagem e o cálculo. É o relacionamento entre poesia e ciência que passa a reverberar. Dando atenção a esse tema, Bornheim revisita a questão da origem poética da linguagem, buscando entender o que possibilita a própria obra de arte. Segundo Bornheim (2001a, p. 292), pensando com Heidegger: “A expressão originária das coisas apresenta índole fundamentalmente poética, ela é apreensão de um mundo; nesse sentido, ela faz um mundo, mas ela o faz precisamente porque é manifestação de sentido, captação de terra e mundo”.

Para Bornheim (2001a, p. 268), no existencialismo, Sartre reduz a realidade humana à consciência individual, e “a linguagem emerge justamente como um princípio falsificador dessa consciência”. Merleau-Ponty nesse ponto diverge de Sartre. Ele procura inventariar a linguagem a partir do gesto. Em Sartre a linguagem advém do conflito intersubjetivo e da reificação da consciência, consequências presentes em suas interpretações da “linguagem articulada” e na distinção entre poesia e prosa.

---

20 Original: “C’est ça le vrai tournant de ma vie: avant, après. Avant, ça m’a mené à des oeuvres comme *La nausée*, où le rapport à la société était métaphysique, et après ça m’a mené lentement à la *Critique de la raison dialectique*”.

De resto, nunca é demais lembrar que a primeira apresentação do tema da intersubjetividade foi feita por Hegel na bem conhecida dialética do mestre e do escravo; esta dialética já traz em seu bojo, desrespeitadas claro está as intenções do próprio Hegel, todo o sadomasoquismo da intersubjetividade e todo o sadomasoquismo das novas relações sociais que estão nas bases inspiradoras do pensamento de Marx (BORNHEIM, 2001a, p. 31).

A crítica de Bornheim a Sartre é inspirada em Merleau-Ponty e Heidegger<sup>21</sup>; contudo, estamos levantando aqui apenas implicações preliminares do tema.

Convém, entretanto, salientar que uma “nota de trabalho” de Bornheim, que trata da comunicação, traz nova luz ao problema desenvolvido a partir de Sartre e condicionado aos aspectos gerais da linguagem e do pensamento. Tal fragmento (**Anexo C**), que provavelmente foi elaborado no final da década de 1960, é curiosamente a preparação de uma aula para um seminário livre de música. Nele, Bornheim transfere a relação da comunicação para o domínio cultural e artístico (os exemplos são voltados à pintura e à música). Os exemplos musicais são relacionados a partir de compositores clássicos europeus. Para a época em que foi produzido, o datiloscrito corrobora as ideias de uma espécie de fenomenologia musical. Bornheim discute situações gerais nas quais as expressões artísticas prescindem da comunicação, ou a preterem, através do que se passa entre obra, público e o artista (compositor). Conclui-se que a comunicação, a partir do rompimento com a atmosfera da *imitação*, não é condicionadora da obra de arte, ou seja, não é a essência do fenômeno artístico. Se comparadas com os textos em que Bornheim trata da “crise do fundamento” e, por isso mesmo, da “crise da comunicação artística” – note-se o artigo “A comunicação como problema” (2001d) –, tais notas, seguramente influenciadas por Merleau-Ponty e Heidegger, nos dão, por sua clareza didática, outros subsídios para prosseguirmos a discussão. Tratam da posição no mundo (ser-no-mundo), da importância do corpo para a percepção do sensível e dos conceitos heideggerianos de “terra” e “mundo”. A segunda parte do fragmento – que deixamos à disposição, no **Anexo C**, dos leitores interessados em cotejar as interessantes exposições de Gerd

---

21 O tema da linguagem é abordado em *Heidegger: l'être et le temps* (BORNHEIM, 1976).

Bornheim – tem caráter fortemente filosófico. A intenção é compreender as percepções de linguagens artísticas como fenômenos de expressão.

### *Linguagem como fenômeno de expressão*

Que esse ato de expressão, essa junção entre palavra e a significação mediante a transcendência do sentido linguístico que ela visa não é para nós, sujeitos falantes, uma operação secundária, à qual recorreríamos apenas para comunicar ao outro os nossos pensamentos, e sim a tomada de posse por nós, a aquisição de significações que, de outro modo, só se fazem presentes surdamente.

Maurice Merleau-Ponty (1991, p. 96)

Num livro introdutório ao pensamento de Merleau-Ponty, que expõe um índice dos principais conceitos de seu vocabulário, Renaud Barbaras (1997, p. 5) destaca, na filosofia merleau-pontiana, a tomada da percepção como *étonnement*. Essa espécie de surpresa ocorre, segundo ele, mediante a verve husserliana de pensar a fenomenologia a partir da *epoché*: “do voltar às coisas mesmas”. Para tanto, Merleau-Ponty insistirá na reconquista do sensível em contraposição às heranças platônicas que valorizam o inteligível. Nesse sentido, desenvolve sua filosofia a partir de um “modo de ver o mundo”, o que, na interpretação de Barbaras, consistiria no caráter de uma filosofia da percepção. A ideia é que a percepção propicie um “alcance ontológico” que nos ensinaria algo sobre o ser da linguagem.

É preciso então começar a investigação do que caracterizaria esse modo de ver e em que consistiria o mundo para Merleau-Ponty. Essas concepções estão intimamente ligadas à mudança de via, especialmente em Merleau-Ponty na exploração da *epoché* – contrariamente aos dados da consciência enfatizados por Husserl. Talvez por isso a filosofia de Merleau-Ponty tenha aberto um clarão sobre a produção reflexiva de sua época. Trata-se da percepção do mundo, mas também da percepção da própria filosofia.

Para que não tornasse a crítica filosófica redundante, já que a tarefa de empreender novos rumos ao falido projeto metafísico não é nada fácil, Merleau-Ponty elegeu o corpo como uma espécie de unidade de seu pensamento. Justamente o corpo, que

era renegado pela filosofia platônica e cartesiana. O corpo daria o substrato da percepção já num sentido totalmente engajado à filosofia heideggeriana que se manifestava na terminologia “ser-no-mundo”. Essa presença carnal no mundo faz toda a diferença na forma da percepção. É essa articulação que traz um dos aspectos mais importantes para as interpretações de Merleau-Ponty sobre as artes, justamente o momento em que ela assume mais liberdade de expressão. Entendemos que a evolução contextual desse modo de ver encontra seu ápice nas interpretações artísticas.

Avancemos um pouco mais em direção às interpretações de Bornheim sobre Merleau-Ponty, especialmente o ensaio “Fenomenologia e causalidade em Merleau-Ponty” (2001a, p. 103-134). Nesse texto, Gerd Bornheim observa que, ao inventariar a linguagem a partir do gesto, Merleau-Ponty coloca em cena a intencionalidade corporal. Bornheim vê nessa encarnação da linguagem a gênese de sua significação: o corpo explorando a mundanidade. Uma conquista que se põe a questionar as noções de continuidade, de determinismo e absolutização, valorizando a ideia de criação como fluir. São novos olhares que Merleau-Ponty nos propõe e, como disse Claude Lefort (2004, p. 10), seu discurso se desinveste das coerções da teoria e exalta o corpo a partir “da presença daquele que fala e de sua perturbação”. O que ocorre é nada mais nada menos que um “duplo encontro, do mundo e do corpo” (LEFORT, 2004, p. 10). Esse encontro é deflorado pelo instigante processo da percepção. E é justamente em prol da percepção que Merleau-Ponty critica o cartesianismo como opção anacrônica para as interpretações filosóficas contemporâneas. Diz que há uma nova filosofia por fazer, que se infiltra nos artistas e que produz a corporeidade da linguagem, quando, por exemplo, Cézanne “pensa por meio da pintura”. Como disse LEFORT (2004, p. 10):

A meditação sobre a pintura fornece a seu autor o recurso de uma linguagem nova, muito próxima da linguagem literária e mesmo poética, uma linguagem que argumenta, por certo, mas consegue se subtrair a todos os artificios da técnica que uma tradição acadêmica fizera crer inseparável do discurso filosófico.

É por esse percurso que gostaríamos de tecer nossas considerações, indicando tão somente instâncias motivadoras das interpretações. Vejamos o arrolar das colocações.

Ao optar pela investigação da linguagem, Merleau-Ponty se aproxima dos temas do sentido e da criatividade – e aqui se inserem as linguagens artísticas –, mediante uma fenomenologia que em sua versão já está despida do idealismo husserliano e atenta à filosofia de Heidegger e Sartre. Para Bornheim, essa busca do sentido é abordada por Merleau-Ponty de várias formas: na percepção, na linguagem, na história, nas expressões artísticas. Com isso, abre as veias para outra circulação na arte, alicerçando-a na percepção do mundo e do corpo. Nessa perspectiva, percebe Bornheim, que um dos argumentos ancorados pela fenomenologia, especialmente a de Merleau-Ponty, é a refutação da causalidade. Para Merleau-Ponty, conforme Bornheim, não há possibilidade de uma explicação metafísica a partir de Deus, por exemplo. Segundo Bornheim, “não existe o consolo da filosofia”, e o acento que antes se verificava na “explicação” transfere-se agora para o “perceber” e o “descrever”. Numa nota de trabalho Bornheim diz que, com isso, Merleau-Ponty “recusa o estrabismo da ontologia ocidental; o ficar preso à dicotomia sujeito/objeto” (**Anexo F**). Trata-se de investir num novo direcionamento, que deve brotar da percepção das expressões culturais. O primeiro ponto, portanto, é a tomada de consciência da percepção. Na argumentação de Bornheim (2001a, p. 88), “poder-se-ia mesmo acrescentar que neste tempo acontece algo que o sobrepõe a todos os outros tempos: a consciência do próprio tempo”.

Para Merleau-Ponty (2004a, p. 18), a consciência é proporcionada pela descoberta do corpo: “Todo ser exterior só nos é acessível por meio de nosso corpo e é revestido de atributos humanos que fazem dele uma mescla de espírito e de corpo”. Dito de outro modo, a percepção é um apropriar-se da linguagem e do mundo. Para sustentar sua argumentação, Merleau-Ponty nos remete a uma frase de Valéry que se tornou célebre – “O pintor emprega seu corpo” – e prossegue: “de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 16). É nessa valorização do corpo que ele irá se posicionar sobre o olhar, sobre a linguagem e a percepção. Para ele, a visão depende do movimento, pois só vemos o que olhamos. O interessante é observar que o corpo é “ao mesmo tempo vidente e visível” (2004b, p. 17). Este é um dos primeiros pressupostos para se entender a ação da linguagem nas expressões artísticas. A linguagem se põe como um “aparecer” no mundo. Nele o artista não representa um trabalho acabado, mas um processo de construção. Por

isso, para Merleau-Ponty (2004b, p. 22), “tantos pintores disseram que as coisas os olham”, como se estivessem submersos, e que de certa forma pintam para “surgir”. Uma espécie de “nascimento continuado” (2004b, p. 22) que revela a arte como expressão e como abertura, fato que excede o simples constar da obra. O que se constata em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* é que a vida cotidiana se imiscui nos procedimentos do artista. A obra é entendida como uma “operação de expressão”, uma abertura ao mundo percebido, destacando toda a imprevisibilidade que possa advir daí. O que se manifesta é o saborear da invenção artística. Uma interrogação permanente habita o artista, e é assim que ganha impulso o movimento do fazer-se, próprio da linguagem.

*Merleau-Ponty: a crítica ao cogito cartesiano e a defesa da intencionalidade nas expressões artísticas*

Um passo importante nessa leitura foi o método fenomenológico. Para Merleau-Ponty, a fenomenologia toma a alteridade e a linguagem de forma positiva. É pela fenomenologia que ele começa expor a recusa da causalidade, que é a recusa ao cartesianismo. Ao refutar a dicotomia sujeito-objeto derivada da metafísica de Descartes, Merleau-Ponty apoia-se cada vez mais no domínio da percepção. É o que nos mostra Gerd Bornheim (2001a, p. 103):

Há um tema central que atravessa toda a obra de Merleau-Ponty: a inserção do homem no mundo. Não se trata tão-só de repetir, como tantos autores, que o homem é um “ser-no-mundo” e de esclarecer o que é esse homem e o que é esse mundo; muito mais, Merleau-Ponty busca averiguar como se verifica o caráter mundano da realidade humana, a partir de que fundamento se entende a co-naturalidade – e essa expressão da terminologia clássica é usada aqui propositalmente – entre a consciência e o mundo.

Para Bornheim (2001a, p. 106), é preciso observar que:

Nesse ponto, Merleau-Ponty não faz mais do que desdobrar certas virtualidades do próprio método fenomenológico. Se o propósito está em voltar às coisas

mesmas, em compreender o real em sua finitude, basta um passo para dizer que um dos pressupostos da fenomenologia pode ser visto na crise da Metafísica. Nesse particular, caberia até afirmar que a infidelidade de um Heidegger ou de um Merleau-Ponty aos intentos de Husserl representa uma coerência insopitável com os próprios desígnios da fenomenologia.

É nesse panorama que a linguagem assume um grande destaque. Para Merleau-Ponty, assim como para Bornheim, a palavra é um gesto e sua significação, um mundo.<sup>22</sup>

O tema da linguagem é importante porque permite, como diz uma citação feita, “ultrapassar definitivamente a dicotomia clássica do sujeito e do objeto”. E Merleau-Ponty pretende consegui-lo através da compreensão da palavra como gesto sensível. Mas o grande empecilho para que se vença realmente aquela dicotomia está no apanágio metafísico que se empresta ao *cogito*. Entende-se, por isso, que Merleau-Ponty procure submeter o *cogito* a uma crítica radical – e é nessa crítica que se evidencia toda a densidade das relações entre fenomenologia e causalidade (BORNHEIM, 2001a, p. 112).

O *cogito*, para Merleau-Ponty, não deve definir a existência do sujeito pelo pensamento que ele tem de existir, nem converter a certeza do mundo em certeza do pensamento do mundo, ou ainda substituir o mundo pela sua significação. Resta, para usarmos as palavras de Bornheim (2001a, p. 121), “uma co-naturalidade que permita compreender o quanto o mundo nos é constitutivo”.

Pelo *cogito* a relação sujeito e objeto é sempre explorada por meio do pensamento, e, como assinala Bornheim, Merleau-Ponty critica esse privilégio: “Para ele, o *cogito* deve ser substituído pela experiência do mundo, que antecede o pensamento” (Anexo F). E aqui, segundo Bornheim, não há em Merleau-Ponty uma intenção

---

22 Citação de Bornheim: Merleau-Ponty considera a palavra “um caso eminente da intencionalidade corporal”, e o pressuposto de toda a sua teoria se encontra expresso em uma frase como a seguinte: “A consciência que tenho de meu corpo é imediatamente significativa de uma certa paisagem à minha volta”. Aplicando isso ao nosso tema: “A palavra, a que profiro ou a que escuto, é poder de uma significação que é legível na própria textura do gesto linguístico”.

gnosiológica – não se trata de discutir a percepção como ato de conhecer. Em verdade, Merleau-Ponty procura um acerto de contas com aquela tradição filosófica cartesiana que considerava a percepção como um princípio ainda confuso de ciência.

É essa mesma perspectiva cartesiana, explorada por Sartre, por exemplo, que nos faz pensar sobre a comunicação na linguagem. O problema, segundo Bornheim, é que, nesse caso, não se colocava em dúvida a possibilidade da comunicação ou o acontecer da comunicação. Segundo ele, a questão deveria tomar outros rumos e inventariar a origem poética da linguagem. É por esse percurso que caminham as interpretações de Merleau-Ponty, buscando ultrapassar as dificuldades enfrentadas pela teoria sartriana.

A instância poética originária é o que, em outras palavras, Merleau-Ponty entende por intencionalidade corporal. Aqui a linguagem é tratada como gesto, acentuando na palavra, por exemplo, sua intensidade gestual. É o que nos mostra Gerd Bornheim: “Existe uma significação da linguagem que está na própria linguagem. A linguagem tem um sentido imanente e que não se explica pelo ‘eu penso’ e sim pelo ‘eu posso’” (**Anexo F**). É ainda Bornheim (**Anexo F**) quem nos fala:

Para usar uma palavra, não preciso representá-la e pô-la assim sob o domínio do pensamento: eu a uso. Da mesma forma, para usar o meu corpo, não preciso representá-lo primeiro: eu o uso imediatamente, de modo espontâneo. E a palavra, a imagem verbal é “um dos usos possíveis do meu corpo”. E mais: para poder representar a palavra, eu devo primeiro pronunciá-la; porque a imagem verbal é uma das modalidades de minha gesticulação fonética. Então podemos entender melhor o que é o falar, o que é a palavra. E, antes de mais nada, a palavra não é signo do pensamento.

Assim, volta-se à questão do sentido. A palavra possui uma significação que lhe é inerente e, pelo sentido, a expressão mostra-se por meio de sua intencionalidade gestual. Dessa forma, se encarássemos o problema da comunicação na linguagem mediante a relação sujeito e objeto, recairíamos na deficiência da tese da causalidade, procurando explicar algo pelo que lhe é exterior. Por outro lado, se recusarmos a causalidade como Merleau-Ponty, chegaremos a uma compreensão mais ampla da linguagem para além de seu caráter instrumental. É claro que essa conquista não é

simples, pois, com a intencionalidade, a relação da linguagem com o mundo percebido torna-se cada vez mais afluída. Assim, Gerd Bornheim se coloca como testemunha de um embate conduzido por Merleau-Ponty e que é remanejado mediante a linguagem musical e pictórica. É um pouco dessas nuances que se desenvolve o pensamento de Bornheim. Deixemos por hora o pretexto da incomunicabilidade que tem rondado o meio artístico contemporâneo e observemos melhor o tema da comunicação olhando para as linguagens artísticas de uma forma geral.

### *O nascimento do crítico e o fim das estéticas normativas*

A crítica vive da morte da comunicação.

Gerd Bornheim (2000b, p. 39)

Vejamos então a relação das linguagens artísticas e sua verve comunicativa, abordando a comunicação, sobretudo como contraste, como problema e não apenas como um fim que tudo parece engolfar. Começemos pela lapidar constatação de Gerd Bornheim (2000b, p. 39): “A crítica vive da morte da comunicação”. Com esse diagnóstico, Bornheim procura situar um pouco o “estado da arte” contemporânea, mediante a crise de seus referenciais, o que converge inevitavelmente à questão da normatividade nas artes e os efeitos que dela possam advir, a começar pelas limitações impostas ao processo criativo. Ao encetar a questão, Bornheim indica o nascimento do crítico em meio às rupturas que se instauram no campo das artes. Para ele, as artes do passado, que cultuavam o tão propalado conceito de “imitação”, trabalhavam em função de um resultado comunicativo, e essa comunicação era articulada como norma. Quer dizer que um determinado compositor passava a ser o instrumento de uma comunicação “divina”, por exemplo. Tal compositor era apenas um intermediário, pois quem realmente transmitia a mensagem artística era Deus, Cristo ou outra representação do absoluto. Pouco a pouco, aparecem situações adversas, e artistas ou adeptos ao mundo das artes passam a questionar ferozmente esses referenciais.

Dessa maneira, o crítico terá um papel importante, aproximando as objeções filosóficas àquela comunicação, num diálogo aberto com o meio artístico. A ousadia, a que se dispuseram artistas e críticos para extirpar as amarras da velha comunicação

alienante, constituiu uma transição para outros olhares sobre essa esfera. É aqui que as linguagens artísticas afloram não mais como instrumento de comunicação, mas apresentando agora novas conotações. Não queremos dizer com isso que a comunicação seja um aspecto desprezível no processo artístico, ao contrário, ela se sobressai cada vez mais num rico manancial. Pense-se o potencial das tecnologias contemporâneas, a variada gama de opções na internet e as pesquisas sobre informação a partir de uma leitura semiótica, por exemplo. Contudo, pensando com Bornheim, muitas interpretações da comunicação relacionadas às linguagens artísticas acentuam sobremaneira sua relação intersubjetiva e seu caráter instrumental. E essa não é, como se sabe, a única forma de ver o problema. Se vislumbrássemos na comunicação um acontecimento mais natural, sem enfatizar demasiadamente sua carga de jogo e manipulação, talvez encontrássemos outras perspectivas no que concerne às linguagens artísticas e ao processo criativo, afastando daí, a decadente intenção metafísica que os ignorou, mediante um distanciamento progressivo.

E esse é um tema que se esboça na relação “linguagem e sentido”, que inquietou tanto um escritor como Henry Miller, para usar um exemplo da literatura. Para Miller (1986, p. 21), não há superioridade do “que temos para contar sobre o ato de contar em si”. Ele acreditava na linguagem e por isso foi compelido a trabalhar com o disperso, com o fragmentado, acolhendo como ele dizia, “influências desintegradoras” (MILLER, 1986, p. 28). Dessa forma, confirma-se a assertiva de Merleau-Ponty (2004b, p. 73-74) de que, “como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido”. É que sentido e prática se inter-relacionam. Segundo Gerd Bornheim, nas artes contemporâneas a “recorrência” leva ao desgaste do sentido. A perspicácia está em explorar o sentido pela criatividade.

Situemos um pouco melhor a problemática retomando o diagnóstico de Bornheim: “A crítica vive da morte da comunicação”. O autor sublinha aqui, como vimos, o advento do crítico e a falência das estéticas normativas. Além disso, quando resalta o tema do crítico, ele amplia suas dimensões ao afirmar que o labor crítico se imiscui no próprio artista. O que implica uma interessante transformação, que, para Gerd Bornheim (1998a, p. 130), seria “a necessidade de transferir os processos criativos também para o trabalho da crítica, como se ela devesse desenvolver um estatuto específico, enquanto obra de arte”; para ele, “tratar-se-ia de um caminhar junto

à obra de arte comentada”. É claro que essas considerações são permeadas de toda uma ambiência sociocultural e política que irá reverberar principalmente no segundo ponto da argumentação de Bornheim, que enfatiza a deterioração das normas estéticas. Para o autor, a correlação é certa: “Vale dizer que o pano de fundo de todo esse processo está na chamada crise da metafísica, ou seja, na destituição da vigência de um fundamento sobrenatural – na morte de Deus” (BORNHEIM, 1998a, p. 67). A morte dos referenciais abala a permanência da normatividade. Eis a constatação de Bornheim (1998a, p. 190):

A submissão a normas, na arte de nosso tempo, oferece um triste espetáculo, todo eivado de intolerâncias, fanatismos, estéreis extremismos na política de direita e de esquerda. Ou então, a passividade silenciadora. E se já não há normas, é que tudo se concentra em torno da exploração da linguagem. Digamos pois que, na atividade artística e teatral de nosso tempo, por muitos caminhos, como também no denodo interpretativo das diversas estéticas novas, passa a valer uma única norma e que é a negação de si própria – a criatividade empenhada agora na construção de um mundo outro.

Hoje tais mecanismos não regem imperativamente. Eles foram denunciados. Esse ato de denúncia contra a violência da normatividade gera outra posição do problema. Pode-se dizer que a normatividade perdura em nossa sociedade, mas ela não é mais uma norma tácita. Ela não impõe as regras do jogo. Não atua mais com a clássica vigilância e violência, já que caíram por terra as leis universais das ciências clássicas tidas como axiológicas e a excessiva crença teológica.

Os movimentos de vanguarda – no sentido de uma transgressão da violência da normatividade – entenderam que deveriam reagir contra a perversidade da norma com uma agressividade marcante. O desejo é a liberação de todos os impulsos, a começar pelo impulso sexual. A psicanálise de Freud exerce aqui papel fundamental. É importante ressaltar a presença no seio dessas transformações das interpretações de Michel Foucault, que por sua vez mergulha fundo em tudo aquilo que se considerava desprezível pela razão humana: a loucura, os sistemas carcerários, as punições etc.

O que fica patente para Bornheim a partir de algumas dessas ideias é a “a crise do conceito de indivíduo”. Segundo ele, o indivíduo perde terreno a partir de uma

nova ética. Para Bornheim, quando se observa o desenrolar histórico das expressões artísticas, vê-se que o surgimento da arte do “retrato” é um exemplo de afirmação do sujeito. O retrato passou de expressão dos universais concretos ao nível mais corpóreo do indivíduo comum. E avançando ainda mais no tema, contrastado por uma visão também objetiva, o sujeito de certa forma começa a se transformar graças às pesquisas sobre a densidade da linguagem.

Dentro desse universo, Bornheim analisa a passagem de três fases nos andamentos da normatividade: primeiro, o caráter objetivo respaldado pelos universais concretos (Deus, Cristo, Deusa Justiça); segundo, uma conceituação ou formalização das normas orienta sua reestruturação, conseqüentemente acompanhada de outro tipo de vigência; terceiro, afirma-se a crítica contra a normatividade e seu caráter autoritário, provocando seu esvaziamento nas atividades contemporâneas.

Para Bornheim, em Locke já se via o devir das tramitações no universo ético. Passa-se a questionar o apriorismo das ideias de Descartes e em seguida é Kant que desfere com seu imperativo categórico um golpe desestabilizador da condução de posicionamentos éticos. Não vale mais a ética objetiva, e, com a formalização de seu sistema, Kant permite que possamos entrar no patamar democrático das novas considerações éticas.

Prosseguindo na problematização da ética kantiana, Bornheim pergunta sobre a possibilidade de uma ética sem normatividade. E aqui, no que tange nossa análise, ele indica que, “no que concerne à estética, essa questão foi respondida afirmativamente” (BORNHEIM, 2001a, p. 33). Nas expressões artísticas, a ideia é esvaziar a normatividade em função do desenvolvimento da criatividade e de uma postura político-social mais ampla. “Assim, a estética integra-se ao ato criador, desfazendo-se a própria possibilidade de qualquer tipo de norma” (2001a, p. 34).

São as expressões culturais e sociais que se põem por inteiro na mesa de discussão, valorizando todas as suas dimensões. Tudo parece se abrir para a pesquisa, para a experimentação, para a improvisação, para o processo, enfim.

Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty (2004b, p. 13) diz que “Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental”. Diz também, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, que “a linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se desfazer e refazer por ele” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 73). Se nós entendemos bem, há um trabalho da linguagem no

seio da própria obra. E evidentemente essa ideia não afasta a ação do artista, pois, como disse Camus (1942, p. 133, tradução nossa), “a ideia de uma arte destituída de seu criador não é somente *démodée*. Ela é falsa”<sup>23</sup>. Entretanto, com o perscrutar das linguagens artísticas desfalece também o idealismo do gênio artístico. Utilizando o exemplo de Matisse, Merleau-Ponty (2004b, p. 75) clarifica ainda mais esse trabalho da linguagem nas expressões culturais ao dizer que “Matisse, instalado num tempo e numa visão do homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traçado que o chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em via de se tornar”. Para Merleau-Ponty (2004b, p. 73): “A linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa”. Precisamos atentar para essas nuances para compreender o funcionamento das linguagens artísticas. Deixemos reverberar um pouco mais as palavras do filósofo francês:

Se quisermos compreender a linguagem em sua operação de origem, teremos de fingir nunca ter falado, submetê-la a uma redução sem a qual ela nos escaparia mais uma vez, reconduzindo-nos àquilo que ela nos significa, olhá-la como os surdos olham aqueles que estão falando, comparar a arte da linguagem com as outras artes de expressão, tentar vê-la como uma dessas artes mudas. É possível que o sentido da linguagem tenha um privilégio decisivo, mas é tentando o paralelo que percebemos aquilo que talvez o torne impossível ao final. Começemos por compreender que há uma linguagem tácita e que a pintura fala a seu modo (MERLEAU-PONTY (2004b, p. 76).

Talvez a partir daí possamos refletir um pouco sobre a perda dos referenciais e vislumbrar, no estudo das linguagens, novas perspectivas para entendermos as expressões culturais de nosso tempo.

---

23 Citação original: “L’idée d’un art détaché de son créateur n’est pas seulement *démodée*. Elle est fausse”. Albert Camus. *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l’absurde*. Paris: Gallimard, 1942, p. 133.

No panorama da linguagem, reflete-se uma situação importante e que merece ser assinalada: são os relacionamentos entre artes e ciências observados por Gerd Bornheim.

Julgamos que uma das motivações coincidentes entre essas atividades parece ser justamente aquela que se põe a desafiar os limites da normatividade. Outro aspecto, que vem ocorrendo simultaneamente em ambos os domínios, pode ser percebido nos usos da tecnologia, a qual redimensiona a condição política do homem na atualidade do mundo em que vivemos. Tal dimensão política nos faz melhor compreender nada menos que diversas circunstâncias das artes contemporâneas. Circunstâncias essas que revelam o inexaurível espaço da criatividade. Para Bornheim (2002a, p. 158-159), entram no palco da história “a riqueza da ciência contemporânea” e “a proliferação de linguagens artísticas”, e, com tudo isso, passa-se a “descobrir parâmetros novos em lugares insuspeitos e desconhecidos”.

Vê-se que Bornheim não pretende permanecer na polêmica contradição entre expressões artísticas e ciências. Ele percebe que a ciência será uma das propulsoras daquela crise metafísica que se prolonga em diferentes setores e, portanto, não pode ser ignorada. Dessa forma, investe numa releitura das ciências. Evidentemente, Bornheim não se posiciona como um epistemólogo, nem tampouco como aqueles que, observando os “percalços históricos” gerados no cerne das ciências, “comprazem-se na contabilização de perigos de toda ordem” (BORNHEIM, 2002a, p. 148). Para ele, definitivamente, as ciências fazem parte dos processos da sociedade contemporânea. É assim que nosso autor questiona “a própria conceituação de ciência e de suas implicações”, a partir de “limites extremos” como os representados, por exemplo, pelas “categorias de sujeito e objeto” (2002a, p. 148).

É que, para Bornheim, o racionalismo moderno apregoou a superioridade da razão. E toda essa carga passou a ser carregada pela visão sistemática e determinista das ciências. Não é por acaso que diversos autores passam a reivindicar uma epistemologia não cartesiana. A exaltação ao sistema, por exemplo, decorre totalmente desse tipo de fantasmagoria determinista. Assim, a realidade, para os que cultuavam tal superioridade determinista, como que se “sistemiza”. Por isso, a observação da antinomia entre sistema e fragmento foi um assunto que sempre inquietou Bornheim. Acontece, como dizia ele, que há momentos que desagregam e descompõem esse

núcleo sistemático. Surge então na contemporaneidade as diferentes revoltas contra o sistema, como é o caso da recusa de seu caráter burocrático. Persegue-se a transparência de um dilema: de um lado, a fragilidade do sistema; de outro, sua permanência na vida contemporânea. Como compatibilizar situações tão antitéticas? Resta que saibamos assimilar criticamente tais intentos na construção de uma revisão do sentido das categorias e dicotomias que assolam nosso cotidiano. Com isso, assiste-se, de uma forma muito particular, à entrada em cena do poder das contingências. Segundo Bornheim (1991, p. 52),

não se deve esquecer que atravessamos hodiernamente uma crise sem precedentes na história; sem precedentes, quer dizer: não se trata mais da crise particular que caracteriza a passagem de um período para o subsequente, em que este pretende superar o anterior, e sim de uma crise que assola os próprios pressupostos do todo da cultura ocidental. E já por aí se entende que as estruturas racionais muito rígidas comecem a periclitlar, ou passem por processos radicais de formalização.

Recorreremos a dois exemplos práticos, analisados por Bornheim, nos quais essa vinculação entre expressões artísticas e ciências se faz evidente. O primeiro deles é a prática teatral de Brecht; já o segundo, o teatro de Beckett. Então vejamos.

Bornheim entende que o cientificismo é um pressuposto da estética de Brecht. Para ele, em Brecht, verifica-se o intenso diálogo das expressões artísticas com os ideais científicos. São acontecimentos do mundo e não podem estar tão estanques como muitas vezes querem nos fazer crer. Bornheim (1987a, p. 50-51) comenta que, de certa forma, “Brecht nunca abandonou a ideia da função educadora da ciência”, já que seu teatro “é uma forma de diálogo com a racionalidade”. Evidentemente, essa não era uma forma passiva. Brecht tinha uma intenção de aliar teoria e prática, procurando uma espécie de conjugação entre tais atitudes. Para ele, todas as funções da prática teatral deveriam ser discutidas: linguagem, texto, atuação, espetáculo. Testemunhos disso são “as ricas discussões prático-teóricas a que Brecht e suas sucessivas equipes submetiam a realidade teatral” (BORNHEIM, 1987a, p. 45). Segundo Bornheim, seus espetáculos já traziam certos indicativos críticos que corroboravam as cenas. Tais aspectos eram manipulados no sentido de se destituir de intenções

normativas, e seu emprego desempenhava então o papel de uma “renovação não menos constante do espetáculo” (1987a, p. 45).

De acordo com Bornheim, Brecht retomaria, à sua maneira, a partir do impacto do cientificismo, duas formas de explicação de nosso tempo. Uma delas baseada em Aristóteles, seguindo a relação causa e efeito (tal perspectiva, segundo Bornheim, é encontrada no teatro do jovem Brecht). Por outro lado, Brecht, à medida que assimila o marxismo, volta-se para um curso mais dialético em seu teatro, numa forma que valoriza os aspectos sociais. É nessa perspectiva social que ele se pergunta, por exemplo, sobre a liberdade, tomando como foco um simples trabalhador que vive em algum submundo de Chicago. Para Bornheim (1987a, p. 48), “a grandeza de Brecht está em que ele soube levar à cena, sem descambar em intelectualismo, problemas dessa magnitude”. É por isso que se conclui que, para Brecht, essa ligação ou percepção das ciências não é meramente uma forma de compatibilizar os ideais científicos e artísticos, e sim de entender criticamente o nosso tempo.

Passemos ao segundo ponto, no qual Bornheim relaciona a imprevisibilidade que sobressai na física de Heisenberg ao que ocorre no teatro de Beckett. Se analisarmos a dramaturgia de Beckett dentro das coordenadas de espaço e tempo, podemos perceber a consistência de suas colocações. O que se indica é a perda do sentido ou a fragmentação do espaço e do tempo. A apropriação absolutista (é o caso da física de Newton ou a metafísica de Descartes) dessas categorias se desestrutura. E como já sublinhamos, isso não ocorre tão somente nas ciências ou na filosofia, mas desponta também nas expressões artísticas.

Para Bornheim (2002d, p. 28), “nossa época tem essa grandeza de promover na cultura, na ciência, no teatro, em todas as áreas, diálogos que põem tudo em risco, põem tudo em jogo, põem as cartas na mesa”<sup>24</sup>. Vejamos o que Bornheim (2002d, p. 28) diz do teatro de Beckett:

---

24 Foucault é outro autor que faz essa aproximação das artes com as ciências. Remetemos à leitura de um trecho como exemplo: “Tomo um trecho desse texto, uma frase particularmente típica: ‘limitar-se à descrição, diz Robbe-Grillet, é evidentemente recusar todos os outros modos de aproximação do objeto’. Ora, eis que muito recentemente eu lia um artigo publicado em uma revista literária. Era um artigo de filosofia científica, de interpretação da ciência por um grande físico. Max Planck. Trata-se de um texto muito antigo, que data do início do século, já que Max Planck é o homem que criou a teoria dos quanta, que introduziu o descontínuo na física da energia,

Pensei que Beckett seria um bom ponto de partida para se entender a tragédia, sabem por quê? Porque é o contrário da tragédia. Mas o fantástico é ter que pensar tanto a tragédia quanto Beckett dentro da coincidência entre espaço e tempo. Essa coincidência se refere a espaço e tempo hoje em Beckett, por exemplo, ou na cultura grega. Porque hoje o que acontece em Beckett no *Esperando Godot* é justamente um questionamento da própria consistência do espaço e tempo. No fundo, esse é o problema do Heisenberg na microfísica: a realidade é indeterminada. Como é que se estabelece, então, a relação espaço/tempo? O grande problema está exatamente aí: o espaço e o tempo perdem o sentido ou se fragmentam ou se tornam uma realidade altamente problematizada, fugindo ao espaço e ao tempo absoluto da física de Newton. Nós vivemos num tempo em que tempo e espaço não existem mais, ou melhor, perderam o sentido. Tudo está se transformando rápido. E nós não sabemos aonde vamos parar com isso tudo. E não só na ciência, na filosofia – há enorme diversidade de invenção, de criação... Por exemplo, a gente nunca sabe o que um pintor, um artista plástico vai fazer na próxima exposição. Quer dizer que ele está mais ou menos perdido no espaço e no tempo, as coordenadas, aquela coisa mais fixa da física de Newton ou da metafísica de Descartes se perdem, por assim dizer.

A ausência de sentido expressa “o desejo de superação dessa ausência de sentido” (BORNHEIM, 2002d, p. 30). Por isso, a noção de indeterminismo terá consequências nas expressões culturais contemporâneas. E nesse particular ela não assume

---

particularmente da energia luminosa, e isso por volta de 1900, antes de Einstein e seus fótons. Médiations, por razões que desconheço, publicou esse texto, nesse verão, com o título ‘Positivisme et monde extérieur réel’. Nesse texto de Planck há uma crítica ao positivismo científico, ou seja, à filosofia científica então dominante. Ora, cada vez que Planck fala do positivismo científico do seu tempo, um leitor sensível aos problemas romanescos derivados de Robbe-Grillet terá a impressão de que ele fala de Robbe-Grillet... Tem-se a impressão de que há imediatamente um parentesco implícito entre os dois e que uma espécie de positivismo romanesco, se vocês querem, poderia se revelar nesse tipo de aproximação. Citei, para ter alguns pontos de apoio, passagens do texto de Planck: ‘Restringir-se à descrição das experiências realizadas’, escreve Planck, ‘e além do mais fazer disso glória...’ (FOUCAULT, 2001, p. 132).

uma forma de malogro. Insistindo mais no tema, para Bornheim, Heisenberg reposiciona o papel da contingência. Decorre daí que, em vários setores do mundo contemporâneo, “recusa-se a necessidade, como também a existência de qualquer modalidade de sentido anterior e condicionante da ação do homem. A criatividade humana já começa por aí: ela inventa o sentido” (BORNHEIM, 1991, p. 53). É também a contingência que Bornheim enxerga na literatura de Sartre. Para ele, é surpreendente que, num livro como *A náusea*, “o que Sartre afirma da realidade e da existência humana estende-se também às artes e à literatura; com efeito, se tudo é contingência radical, a contingência se faz matéria-prima da literatura” (BORNHEIM, 1991, p. 53). Dito isso, o que interessa a Bornheim não é posicionar-se a partir de um elogio ao “acaso”, mas realizar uma leitura das controvertidas situações contemporâneas e, provavelmente, entender que, se há uma relação fecunda entre expressões artísticas e ciências, tal relação não pode ser mais colocada a partir de um viés hierárquico radical, dadas as discussões e a tomada de consciência que acompanham nossa história.

Aqui poderíamos salientar a aproximação de Gerd Bornheim das interpretações de Gaston Bachelard. Julgamos que tais percepções acima aventadas são, em certa medida, inspiradas em inflexões do trabalho de Bachelard. Essa aproximação se deve ao tratamento dado por ambos a duas instâncias motivadoras: as expressões artísticas e as ciências<sup>25</sup>.

Bachelard, pensador do novo espírito científico, mostrou a relevância de novas manifestações da ciência, ressaltou a importância do erro e da experimentação, destacando, por conseguinte, o papel da imaginação criadora. Nessa mesma vertente questionadora da tradição filosófica, optou no campo poético pela fenomenologia, requisitando a percepção da imagem poética em sua realidade. Pois, para Bachelard

---

25 Bornheim se refere em “Souvenir et présence de Bachelard” (ver tradução nossa no **Anexo A**) aos últimos cursos ministrados por Bachelard em Paris. Tais cursos foram resumidos por Jean Lescure e publicados em *Un été avec Bachelard* (Paris: Luneau Ascot, 1983) e pode ser uma consulta útil a quem quer entender a atmosfera daqueles anos efervescentes. Foi justamente tal ambiência, revelada pela escrita poético-filosófica de Bachelard, que motivou nosso inventariar sobre o itinerário de formação de Gerd Bornheim na França. E a forma como Bornheim aborda as linguagens artísticas, sempre atento à poética e aos andamentos das ciências contemporâneas, embora de forma diversa daquela de Bachelard, tem sem dúvida atenção ao seu imaginário. Um imaginário que se deixa invadir pela intensidade da imagem, percebe seu devir e encara a mudança.

(1984a, p. 97): “A imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber... O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem”. Note-se que a “instância poética originária”, ainda que mais próxima das interpretações de Merleau-Ponty e Heidegger, é também um dos anseios das interpretações de Bornheim, no que tange a compreensão das linguagens artísticas.

A afinidade entre os dois pensadores fecunda ainda num aspecto importante e que está no panorama das discussões das artes e da ciência contemporânea – o questionamento de condutas deterministas. Para Bornheim, a imprevisibilidade, a indeterminação dos fenômenos passa a ser importante no processo criativo. Assim, o tema da linguagem e seus relacionamentos se reflete na busca de “liberdade expressiva”.

A inflexão dos dois momentos que divisam as interpretações de Bachelard entre epistemologia e poética se processa, na primeira via, com uma espécie de inventariar os procedimentos científicos, que Bachelard chamou de “psicanálise das ciências”. Nesse primeiro ponto, inicialmente o imaginário e a investigação das imagens, bem como a metáfora, são obstáculos a tal investigação. Pouco a pouco e já no caminho da poética, mas também porque Bachelard visualizava as pluralidades e os avanços técnico-científicos, entendemos que essa visão será relativizada em função do que ele denominou “imaginação material”, que é tratada mediante a inserção dos quatro elementos: terra, água, ar e fogo, que serão dimensionados em seus trabalhos a partir da intuição do instante e de uma poética do espaço. Aparece a partir de então em Bachelard, como nos mostra Benedito Nunes (1999, p. 140), “uma tipografia do imaginário”. Para Nunes (1999, p. 141), Bachelard busca “uma ontologia que se detém na descrição das imagens, que têm por base o potencial proporcionado pelos elementos”. E a poesia<sup>26</sup> desde então aparece como um perscrutar a linguagem, que

---

26 Em Bachelard a imaginação criadora caminha lado a lado à sua frequência dos poetas. Jean-Luc Pouliquen (2007) ressalta, numa interessante pesquisa, que o interesse de Bachelard pela poesia vai dos poetas da Escola de Rocheford aos Surrealistas. Nestes últimos, pode-se mesmo falar, segundo Pouliquen, de influências recíprocas. Ele assinala o contato de Bachelard com André Breton e mesmo a incorporação pelo movimento surrealista do conceito de surracionalismo trabalhado por Bachelard. O interesse pelo surrealismo aproxima Bachelard de dois outros professores de Gerd Bornheim: Jean Wahl e Ferdinand Alquié. Este dirigiu diversas discussões sobre o tema, tornando-se como, aponta Pouliquen, um dos principais representantes filosóficos do movimento.

seria, como entende Nunes (1999, p. 118), “o limite, o limiar de toda experiência”. É o próprio Bachelard (1984a, p. 102) quem revela: “a poesia contemporânea pôs a liberdade no próprio corpo da linguagem”. Tal situação se reflete diretamente nas artes com relação “à mudança da posição tradicional, tanto do artista, quanto do destinatário da obra” (NUNES, 1999, p. 107), mudança essa que invade também a percepção da imagem problematizada por Bachelard.

A atualidade da problemática nos mostra que a poética de Bachelard pode ser frutífera, por exemplo, mesmo no caso de interpretações sobre o cinema. O curioso é que, mesmo sem pensar diretamente sobre o cinema, Bachelard pode impulsionar questionamentos sobre a imagem cinematográfica. É o que ressalta Dominique Chateau (2009) quando dirige o terceiro capítulo de *Philosophie d'un art moderne: le cinéma* ao espaço e tempo cinematográfico a partir de Bachelard *versus* Bergson. É interessante sublinhar que, a partir da intuição do instante e da poética do espaço bachelardianas, ocorrem mudanças significativas na forma de compreender a imagem. Pode-se explorar ainda mais tal imaginário mediante o instrumental do cinema. Talvez ele pudesse ajudar o entendimento do dinamismo que há entre suas concepções epistemológicas e poéticas. Não iremos tratar aqui mais detidamente das relações do cinema, mas apenas deixar claro que elas são potenciais em todas essas questões. Isso também motivou as investigações de Bornheim quando ele fala do estabelecimento do ângulo do olhar, pela síntese imagética da linguagem cinematográfica e pela “possibilidade” que ela dá ao espectador de um acesso participativo.

No fundo, a reconciliação entre artes e ciências é tão somente desejável na medida em que se busque sua sustentação na liberdade expressiva. E essa liberdade já é expressa pela permeabilidade entre sonoridade e sentido.

## ***Linguagem musical***

### *Música e filosofia: pontos de contato*

Gostaríamos de considerar aqui a relação entre filosofia e música a partir dos pressupostos estéticos desenvolvidos nos trabalhos de Gerd Bornheim. Essa relação, que no campo da filosofia é marcada pela presença de um racionalismo crescente, é

permeada de vicissitudes. Apesar de estar presente nos trabalhos de filósofos como Descartes, Rousseau, Hegel e Nietzsche, entre outros, sabe-se que ao longo do tempo a música foi, de uma forma geral, posta à margem do discurso filosófico. A justificativa corrente era que ela não falava por conceitos. Segundo Bornheim, pode-se perceber, contudo, uma transição gerada na metafísica moderna a partir do desenvolvimento da subjetividade, momento em que a filosofia passa então, depois de alguns acidentes de percurso, a “escutar” a música em sua densidade expressiva. Assim, os pontos de contato se estabelecem de forma mais vindoura.

Entendemos que é na valorização das linguagens artísticas que podemos tornar essa interlocução – música e filosofia – cada vez mais possível. Situemos melhor o tema, desenvolvido no todo da obra de Bornheim, mas que aparece principalmente no ensaio “A linguagem musical” (2001a).

Julgamos que o problema da crise metafísica, um dos assuntos de interesse de Gerd Bornheim, tem consequências diretas em seu modo de tratar a linguagem musical. A primeira premissa decorrente daí é a recusa da subjetividade intelectualista. E longe de parecer que a música seja apenas um traço ilustrativo nos estudos do autor, a linguagem musical representa uma preocupação constante em suas discussões gerais sobre a linguagem. Para ele, a música permite um trânsito flexível na esfera do sensível, justamente a esfera renegada pela postura intelectualista criticada por ele.

Além disso, a música frequenta com mobilidade as outras formas de expressão. Bornheim comenta o fato sublinhando a relação entre poesia e música. “O verso, o ritmo poético, não passa no fundo de um fenômeno musical” (BORNHEIM, 2001a, p. 135). Trata-se de enfatizar a proximidade entre a palavra e a música: “quando a música se serve da palavra, seja individual ou coral, sente-se muitas vezes que a palavra como que brota, com uma espécie de necessidade interna, de dentro da própria música” (2001a, p. 135). A palavra compõe as linguagens verbais tanto da poesia quanto do discurso racional. No primeiro caso, a sonoridade é mesmo indispensável; já no segundo, como vimos, acentua-se um distanciamento dessa esfera sonora e musical.

Há certas particularidades que fazem da linguagem musical algo diferente de uma linguagem puramente conceitual ou abstrata. O interessante é que Bornheim inverte a valorização da problemática dizendo que a música “não se reduz” à consideração intelectualista da linguagem, mas pode sim transitar em diversos domínios e significações. Por isso mesmo se percebe “o parentesco entre a palavra e o

som” (BORNHEIM, 2001a, p. 136). No caso da palavra poética, há que se considerar ainda o intercurso da sonoridade. E sabemos que Bornheim se interessa pela valorização da origem poética da linguagem. Para ele, “na poesia encontramos a própria gênese da palavra, de tudo aquilo que a palavra originalmente é, ou seja, da palavra não simplesmente enquanto signo artificial, mas enquanto traz consigo todo um mundo” (2001a, p. 136). Para Bornheim (2001a, p. 136), “já nesse sentido, a linguagem poética se revela oposta à linguagem abstrata, que dispensa o som. Parece pois que, quanto mais penetramos na origem da palavra, mais poderosa se faz sua vinculação ao fenômeno sonoro: o som diz originalmente as coisas”.

Esse poético portador da sonoridade é também perseguido pelo ator. Ao compor o personagem, o ator, preservando esse sentido, entra “gradativamente na densidade e no sentido da frase” e, mais, “trabalhando a musicalidade do texto, o ator assenhoreia-se do ritmo da frase e consegue evitar a queda do ritmo à mecânica da rima” (BORNHEIM, 2001a, p. 137). É nessa perspectiva que Bornheim entende a vinculação do fenômeno teatral à linguagem musical. O autor vai trabalhando paulatinamente essa mobilidade da música e sua relação com as outras formas de expressão, a fim de suprimir aquela hegemonia conceitual ou racional e instaurar um diálogo frutífero entre música e filosofia.

Se no subjetivismo intelectualista (linguagem conceitual ou pensamento analítico) o papel da sonoridade é relegado a um plano secundário, por outro lado, segundo Bornheim, ao se transitar do tema geral da linguagem para as particularidades das linguagens artísticas, é justamente tal sonoridade que assume um papel de relevo em tudo fundamental.

Distanciando-se dos dissabores e do ar de superioridade do pensamento metafísico tradicional ao tratar a questão, Bornheim (2001a, p. 138) procura “entender o que seja a linguagem musical e mostrar a falsidade do cego sentimentalismo subjetivista a que fica frequentemente entregue a compreensão da música”. Segundo ele, o humanismo ocidental achata qualquer proeminência do sensível e o “condena a ser mera fonte de opinião” (2001a, p. 138). Subjugando o reino do sensível, não surpreende que a metafísica considere, por extensão, que a única missão da linguagem musical seria o “desencadear no ouvinte uma determinada vibração de ânimo”, ou o que Bornheim (2001a, p. 138) chamou de “gozo puramente subjetivo”.

O fato é que essa discussão acaba determinando em nossa época um tipo de escuta musical que atualmente tem revelado intensas transformações. Para Bornheim (2001a, p. 138), a percepção da linguagem já começa assim: “ouvir música pressupõe um comportamento cultural”. E prossegue:

Para que a música possa realmente ser pensada, para que se consiga perceber o quanto ela significa e o papel que desempenha, faz-se indispensável antes de tudo o abandono daquele subjetivismo intelectualista que define o homem contemporâneo e inferioriza toda a esfera da sensibilidade (BORNHEIM, 2001a, p. 139).

Sacudindo a estrutura metafísica, Bornheim (2001a, p. 139) chama a atenção para “a reabilitação do sensível” e para a “inserção do problema na historicidade”. O caso da linguagem musical situa-se num terreno de mediação desse complexo processo. E aqui Bornheim exhibe uma fineza de interpretação em tudo consequente. Ele percebe que a ambiguidade revelada na defesa do “inefável musical” trabalha em função daquele subjetivismo intelectualista. Esse subjetivismo tem por premissa o distanciar-se da sonoridade que invade o poético para afirmar seu poder de racionalidade e exaltação do pensamento. Acontece que, e aqui Bornheim nos conduz a um ponto importante da problemática (pela via de Merleau-Ponty), “acedemos à realidade do som pela percepção” (BORNHEIM, 2001a, p. 140). Quer dizer que a linguagem não está colocada em função do *cogito*, seja ele explícito ou tácito. Nesse sentido, não há o privilégio do “eu penso”.

Com isso o corpo, constantemente rechaçado pela postura metafísica, volta a ser um elemento importante para instaurar, segundo Bornheim, essa mediação entre a linguagem musical e a percepção. O autor chega a afirmar que, “se o homem percebe sons, é porque de alguma forma seu corpo é sonoridade” (BORNHEIM, 2001a, p. 141). Para Merleau-Ponty, como vimos, é esse mesmo corpo que estabelece o acesso ao mundo, o mundo percebido. “O ouvir, como a visão, manifesta um apelo do corpo, e através desse apelo o corpo se faz mundo” (BORNHEIM, 2001a, p. 142). Para Bornheim, há na música uma natureza corpórea muito importante. É por isso que ele aproxima, por exemplo, tal percepção à linguagem teatral, precisamente naquele gesto (social) do ator que se liga à linguagem musical.

Para afirmar ainda mais esse caráter corpóreo da sonoridade, Bornheim se apoia em Boris de Schloezer, para quem a linguagem musical “se significa”, e “esse autossignificar-se permanece físico, embebido no carnal” (BORNHEIM, 2001a, p. 142). Veja-se que Schloezer, assim como Jankélévitch e Gabriel Marcel, é um autor que trabalha para transpassar a dimensão dita “intocável” da linguagem musical. Se acrescentarmos a essa discussão o contato de Bornheim com Pierre Schaeffer – o precursor da música concreta francesa –, abriremos ainda espaço a uma perspectiva de extensão do problema. Tal extensão englobaria todo o problema da comunicação comentado no capítulo precedente. É um tema que está subjacente nas tentativas interpretativas que reduzem todas as potencialidades da linguagem musical à análise da manipulação sonora por um determinado compositor, como se o som fosse apenas uma matéria-prima ou meio para informar uma concepção estética. Observando-se por esse ângulo, perde-se a potência criativa da própria linguagem musical.

O fato da linguagem musical se explicitar culturalmente faz com que ela não seja um mero veículo gerido pelo compositor. Dessa forma, a linguagem musical emprega um sentido completamente abrangente no processo criativo, propiciando a produção, a recomposição e mesmo a comunicação da linguagem sonora. A intenção de Bornheim é compreender a linguagem sonora, mas não na perspectiva da consideração do som “como aspecto material da música, ao qual se acrescentaria a forma. O som seria assim um meio totalmente passivo e inerte, que deveria ser arrancado de sua particularidade para ser transposto a uma forma. Tal modo de considerar o som, porém, não satisfaz” (BORNHEIM, 2001a, p. 143). Trata-se, para Bornheim, de buscar a “abertura” do sonoro na linguagem. É na abertura perceptiva que a linguagem se faz mundo, se instaura na temporalidade e, conseqüentemente, na cultura. Para compreender dessa maneira a questão, não basta dominar tecnicamente a linguagem musical. Por isso, determinadas interpretações musicológicas limitadas a esta competência musical tampouco respondem satisfatoriamente à questão. O importante, segundo Bornheim, seria estabelecer uma espécie de “afinidade” que propiciasse um “caminhar com” a linguagem musical. Esse caminhar seria se dispor a entender o sentido de tal linguagem através de uma flexibilidade de escuta.

136

Para melhor entender os pressupostos da linguagem musical em Gerd Bornheim, faremos um breve percurso histórico sobre os pontos de contato entre as atividades filosóficas e musicais, na tentativa de flagrar o modo como a filosofia

interpreta a linguagem musical, o fruto de tal relação e as suas transformações graças ao despertar do horizonte musical cada vez mais consolidado.

A caracterização do problema começa, como já sugerimos, com a constatação de que a importância da música fora ocultada no decorrer da história. A música é, de certa forma, considerada, numa esfera inferior, às outras artes ou a pressupostos teóricos. Na *Crítica do juízo*, Kant corrobora esse apontamento. No parágrafo 53 de sua *Crítica*, ele compara a música a um indivíduo mal-educado que, ao banhar-se em perfume, exala uma forte fragrância, impregnando tudo ao seu redor. O filósofo Benedito Nunes (1998, p. 74) interpreta o tópico de maneira contundente, clarificando a problemática:

Homem do iluminismo, dessa época que alçou o conhecimento intelectual a valor supremo e deificou a razão, Kant estranharia a beleza da arte musical, muda ao entendimento, incapaz pela própria matéria em que se funda, de proporcionar-nos, ao contrário das imagens ou representações da pintura ou da poesia, equivalentes intuitivos de verdades morais, religiosas ou metafísicas. Pareceu-lhe, pois, a beleza dos sons a mais pobre e a mais insuficiente do universo artístico.

Para Benedito Nunes, Kant privilegia a linguagem “verbal” apontando na música deficiências, num posicionamento discriminatório. O primeiro ponto sublinha o tema do “entendimento”, da comunicação e do conhecimento. Para Kant, a música não é uma arte da representação e, por conseguinte, não nos propicia nenhum entendimento (NUNES, 1998, p. 75). A música passa então ao rol das coisas mundanas para o filósofo de Königsberg, o que intensifica uma das discussões que ainda hoje caminha na esterilidade: das artes menosprezadas como entretenimento ou manifestação supérflua de diversão<sup>27</sup>. Essas questões foram pedra de toque do ilumi-

---

27 Seria interessante perceber também o momento da racionalidade em Descartes e ressaltar o que poderíamos chamar de estética cartesiana. Ela se estabelece mediante a música. O período que estamos indicando foi atravessado pela valorização extrema da razão em detrimento da sensibilidade. Nele se observa o nascimento da música de um Bach, com sua afinação temperada, e o tratado de Rameau. Entretanto, estão em Descartes, em um estudo de juventude (o *Compêndio sobre música*, Madrid, Editorial Tecnos, 1992) dirigido ao físico-matemático e musicólogo

nismo e do formalismo, mas aos poucos começam a tomar novos contornos. Nietzsche é um dos responsáveis por algumas dessas mudanças de percurso. Antes dele, Hegel, segundo Benedito Nunes (1998, p. 76),

valorizou a música em função dos mesmos aspectos que levaram Kant a rebaixá-la no conjunto da criação artística. Os sons, porque imateriais e fugidios, têm mais afinidade com o substrato espiritual da realidade, que é função da arte manifestar, do que a pintura e a escultura.

Então, pouco a pouco, começa a ser ensaiada a interpretação das expressões musicais, desenvolvida mais tarde por Cassirer e Susanne Langer. Nessas interpretações o conceito de “expressão”, como destaca Benedito Nunes (1998, p. 77), assume uma significação simbólica. Nesse caso, é importante ressaltar ainda a contribuição de Schopenhauer, que pela expressão procura valorizar o semântico na música, ou seja, algo que já se estabelecia em Hegel – seu antípoda –, uma espécie de conhecimento aproximado. Ao passo que em Hegel este conhecimento era hierarquizado, a música aparecendo como inferior ao racionalismo filosófico e até mesmo à poesia, em Schopenhauer a música assume um lugar de destaque na arena metafísica. Com ele nos deparamos com a ideia de que música é metafísica. Pode-se dizer que sua intenção transita entre uma perspectiva gnosiológica e outra cosmológica. Tudo isso para equiparar o estatuto musical ao filosófico. A concepção estética romântico-idealista de Schopenhauer irá reverberar em Nietzsche, Richard Wagner, Marcel Proust, Machado de Assis, Augusto dos Anjos, Guimarães Rosa e, ainda, como sugere Benedito Nunes, na percepção moderna da fenomenologia sonora. A gama de abrangência das estéticas de Nietzsche e Wagner também é preponderante em nossos dias. A essas contribuições devem ser somadas, numa perspectiva contemporânea,

---

Beeckman, os alicerces de uma percepção espaçotemporal e geométrica da música, dirigida à amplitude, harmonia e ritmo. A obra foi publicada postumamente e é referência de estudiosos, que a localizam como motivador das *Paixões da alma*. É importante salientar que essa matematização não se restringiu à música e que, embora sob o jugo da racionalidade cartesiana, nota-se que passo a passo a estética se sedimenta como campo de estudo. São notáveis os esforços de um Baumgarten, lutando pela emancipação do corpo e dos sentidos em busca de um caminho que os libertasse dos velhos constrangimentos metafísicos.

as interpretações de Adorno, Edward Said, Gerd Bornheim, Guerra-Peixe, Jankélévitch, Mário de Andrade, Pierre Boulez, Pierre Schaeffer, Rafael Menezes Bastos, Samuel Araújo e toda uma literatura etnomusicológica que procurou ir além das fronteiras entre erudito e popular e da hierarquização superior-inferior.

Percebe-se que, com algumas dessas intervenções, a filosofia passa a escutar com outros ouvidos as manifestações de músicos e poetas. Os pontos de contato se tornam mais palpáveis, e a relação poesia-música é sublinhada, assim como a experiência da totalidade – o conceito de “obra de arte total”, resultado do fascínio pelas grandes dimensões, era comum no século XIX. Esse é um ponto interessante de observarmos na relação entre Nietzsche e Wagner. Ambos vivenciaram essa concepção de forma diversa, e tais percepções ecoam nas interpretações musicais contemporâneas de maneira fecunda, já que há uma coincidência de percurso bastante peculiar:

A transgressão à primazia da palavra como *logos*, como razão ordenadora, inerente à nossa herança espiritual greco-judaica, que o pensamento moderno cometeu... É muito significativo que essa crítica, em sua feição mais violenta consumada por Nietzsche, tenha começado, digamos, por instigação da música (NUNES, 1998, p. 80).

Ainda segundo Benedito Nunes (1998, p. 81):

Nietzsche concebeu, revelando a ascendência que a arte musical passara a exercer sobre o próprio pensamento filosófico e particularmente sobre a estética, a criação artística em função de dois impulsos vitais: um, o dionísíaco, correlato à tendência para o êxtase, que germinou na dança dos coribantes e leva à efusão emocional provocada pela música; outro, o apolíneo, correlato à tendência para a forma individualizada, delimitadora, plástica.

Esse modo de ver atinge o problema da queda do poder expressivo e comunicativo das artes e, por conseguinte, aquela consideração da música como “arte do inefável”, de algo que não pode ser expresso discursivamente. No entanto, a música é contagiante e revela uma atmosfera rica de significados que nos envolvem e por

vezes nos impelem a participar, seja cantando, dançando etc. E, dessa forma, são as próprias práticas culturais que se revelam mediante a linguagem musical, que não tem uma via única de expressão, já que se imiscui com outras formas de expressividade artística, tais como a poesia, a dança, o cinema, a pintura, o teatro, entre outras<sup>28</sup>.

O fato é que a música, ao dialogar com tais expressões, acrescenta ao diálogo particularidades do mundo sonoro que ela manipula enquanto linguagem cultural. Assim, somos impelidos a tratar a música atualmente através da simultaneidade de tendências que se colocam a partir de situações socioeconômicas e políticas cada vez mais explícitas. É o caso de sua representação via indústria fonográfica, nos andamentos tecnológicos, na música popular, na música de diferentes comunidades em todo o mundo; quer dizer, a música não é tão somente uma cartilha de compositores clássicos, restando a nós a relativização de nossa escuta musical.

O pretexto de uma caracterização inefável torna-se uma postura evasiva para deixar de trilhar importantes questões musicais. Queremos dizer que, com a relativização da escuta, é preciso rever tal caracterização. Dessa maneira, o fazer musical se assume com outras significações que inclusive envolvem a alteridade musical e social. Isso explica em parte a relação de envolvimento das práticas musicais, movimentando nossa sensibilidade e fazendo-nos jogar, dançar, transformar, explorar diferentes caminhos<sup>29</sup>.

Tomemos como exemplo, na música popular brasileira, compositores como: Lupicínio Rodrigues, Zé Ketí, Monsueto, Noel Rosa, Cartola. Estes autores, sem pudores, cantaram diferentes dimensões da vida social, mostrando-nos ainda a capacidade de transfigurar ludicamente tais circunstâncias: a dimensão cômica como manifestação social. Eles reverberaram nas músicas da Bossa Nova, no Tropicalismo, na poesia concreta, no cinema<sup>30</sup>, no teatro, no rádio e também nas crônicas e no ideário

---

28 Retomamos aqui uma discussão tratada em nossa dissertação de mestrado *Linguagem e recepção da poética musical em Lupicínio Rodrigues. Um estudo etnomusicológico* (PAZ, 2003).

29 Tratamos dessas questões no artigo “Impressões musicais de Rio de Janeiro” (PAZ, 2009).

30 Gostaríamos de ressaltar a presença no cinema da música de Zé Ketí, Monsueto e Noel Rosa. Esses são aspectos ainda pouco abordados em trabalhos sobre música popular brasileira. Por exemplo, o movimento denominado Cinema Novo esteve atento à inserção da música popular em filmes. Autores como Nelson Pereira dos Santos, Leon Hinzman, Carlos Diegues, entre outros, incluíram em seus filmes as músicas de alguns desses compositores.

popular de todo o país. E isso na forma de condução da linguagem poético-musical, na esteira de gêneros como o samba, o samba-canção e marchinhas carnavalescas. Cantavam em diálogo direto e sem rodeios, num estilo que trouxe à tona o periférico, sustentando na voz um jeito de encarar a vida que não esconde as vicissitudes. Tal transparência permeou os falsetes, os grunhidos, a rouquidão ou os vibratos atenuados às vezes por notas sussurradas. A música aparece contorcendo os problemas do dia a dia mediante o domínio de polirritmias, nas diferentes afinações inspiradas em modalismos, na exploração dos timbres, bem como nas acentuações rítmicas deslocadas de um contexto “esperado” – heranças das diásporas africanas nas Américas<sup>31</sup>. Isso propicia outras possibilidades de fazer e compreender a música em sua diferença.

As interpretações de Gerd Bornheim caminham nessa direção. Pode-se entender como uma relativização o modo como Bornheim, em “A linguagem musical” (2001a), faz a aproximação da música com o teatro e a poesia. Para ele, essas expressões não podem dispensar o som. A vinculação com o fenômeno sonoro é eminente, pois o som é significação.

No teatro, tal vinculação é percebida pela musicalidade do ator na busca de sentido para sua representação. Sua interpretação passa pela compreensão do fenômeno sonoro, do papel da sonoridade na linguagem, que irá se prolongar no gesto corporal, no discurso e na tomada de espaço em cena. É claro que a conquista dessa dimensão não se faz indene. É toda uma longa história de hegemonia que deve ser suprimida: a hegemonia da razão. Nesse sentido, o esforço é para se desfazer de atitudes preconceituosas. Uma das saídas, como já mencionamos, Bornheim encontra na valorização do caráter mundano, que faz que o homem assuma a compreensão da realidade que o cerca. Este dispor-se no mundo, que pressupõe uma atitude cultural, justifica o fato de que, “mesmo sem ter recebido uma iniciação especificamente musical, todo homem tem ‘educação’ musical, já que recebe a música dentro de certos padrões culturalmente estabelecidos no evoluir da história e aos quais não se poderia furta” (BORNHEIM, 2001a, p. 139). Assim, para Bornheim (2001a, p. 139):

---

31 Ver os ensaios de Samuel Araújo: “Para além do popular e do erudito; a escuta contemporânea de Guerra-Peixe” (2008a) e “Relações musicais entre África e as Américas no samba carioca” (2008b).

Vale dizer que a música não constitui apenas um problema de música, como se fora questão à parte. Como em tudo, quando se pensa a música, pensa-se o próprio destino humano e sua condição mundana, e uma condição mundana que já não pode ignorar sua dimensão histórica.

Bornheim (2001a, p. 143) complementa, fugindo ao esquema – romântico por excelência – do “gênio criador”: “Pode-se mesmo dizer que, de certo modo, não é o compositor que faz a música; muito mais, a música se faz através do compositor”. Acrescente-se, ainda, que esse pode ser um processo coletivo, já que é fruto de interações sociais. Nesse sentido, Bornheim está interessado em expandir o universo da linguagem, pois: “Na obra de arte o som, na sua condição de som, já é mundo; nunca é apenas som, no sentido de que não se reduz à sua própria particularidade” (2001a, p. 144). E mais: “Quando ouvimos tal música, não ouvimos simplesmente sons, escutamos o mundo que o som é, e um mundo que pode ser todas as coisas” (2001a, p. 144). Percebemos aqui os ecos das interpretações de Merleau-Ponty, Valéry e Nietzsche, que se prolongam num corolário que já pertence ao senso comum: “a criação artística manifesta caráter profundamente antimetafísico” (BORNHEIM, 2001a, p. 146). E toda a estética moldada nesses planos metafísicos tradicionais é insuficiente para desvendar as expressões contemporâneas.

Nesse caso, podemos conferir à música um papel impulsionador e ao mesmo tempo harmonizador das diretivas de argumentação que propomos neste trabalho. Pela via musical, estamos aptos a entender os andamentos históricos das artes que Bornheim tão veementemente ressaltou. Se, nos tempos da *mimesis*, a música era a imitação da natureza divina, pois quem cantava a melodia, segundo Santo Agostinho, era Deus, mais tarde serão acentuados aspectos que remetem a música às noções de sujeito e objeto. Um músico como Bach, que se situava no barroco e, portanto, dentro da perspectiva religiosa na música, já enfrentava tais confrontos à medida que ensaiava uma “fuga” daqueles referenciais. Bach era repreendido porque acompanhava os hinos religiosos com variações surpreendentes que obliteravam as melodias e confundiam a congregação. Imaginem as composições de um Schoenberg ou de um Webern postas nesse contexto: as reviravoltas certamente seriam contundentes. O problemático é que, nos tempos de Bach, havia ainda uma transição, talvez graças ao caráter

intelectualista acentuado, que tendeu a matematizar a música. E é claro que isso terá consequências para a análise que estamos desenvolvendo sobre a linguagem musical.

Um compositor como Beethoven atravessou esses contornos para vivenciar em sua música os padrões objetivos e subjetivos. É Beethoven o exemplo que comprazia Bornheim em suas exposições, justamente pela contraposição ao panorama imposto pela dominação religiosa. Nessa época também começam as discussões acerca do sentimentalismo e da razão, provocadas, sobretudo, pelo formalismo musical. Talvez a partir daí o problema da comunicação seja demasiadamente enfatizado para preservar a tradição metafísica do subjetivismo intelectualista. Contudo, a criatividade artística parece vencer o embate, colocando em cena o afloramento da linguagem.

Depois da perda do referencial imediato (comunicação) e o caminhar para as interpretações da linguagem, muitas perguntas sobre o fundamento e o sentido das expressões artísticas se fizeram presentes. Na interpretação de Bornheim, o absoluto ou a garantia da comunicação perdem vigência. Ocorre então que a temática de uma determinada obra nasce como que de dentro da criação da própria estética, como se o pintor, ao compor um quadro, devesse pintar concomitantemente a estética correspondente a esse quadro determinado. Bornheim utiliza como exemplos Cézanne, Picasso e Flaubert para detalhar suas interpretações sobre as linguagens artísticas. A linguagem passa a ser intensamente problematizada, segundo ele, na obra desses autores. O fato interessante é que o artista não pinta mais a “maçã” (o exemplo é Cézanne) e sim a pintura. A preocupação é com a linguagem plástica, com o tratamento da linguagem que a seu modo Picasso explora em seus trabalhos e Flaubert coloca em novas bases na literatura. O que se verifica é que a estética passa a integrar de modo novo o ato criador, no sentido de motivar o ambiente sociocultural<sup>32</sup>.

Há um processo especial nas linguagens artísticas. A partir dessa constatação, Gerd Bornheim nos impele a pensar as controvérsias estéticas contemporâneas, mostrando-nos um excelente painel de referenciais críticos que nos arranca da monotonia e nos lança a um envolvimento dinâmico de interpretação. Se atentarmos às linguagens artísticas, podemos perceber que elas, além de propiciarem uma reflexão sobre suas próprias dimensões, têm a habilidade de colocar em questão ou espelhar

---

32 Tratamos desse tema em *Linguagem e recepção da poética musical em Lupicínio Rodrigues. Um estudo etnomusicológico* (PAZ, 2003) e em “Gerd Bornheim, orquestrador de ideias” (PAZ, 2007).

muitas das relações socioculturais, por vezes antecipando-as. E Gerd Bornheim nos conduz a esse debate sobre as expressões culturais, explorando suas tendências e seus possíveis rumos, apostando em teses contundentes e posicionadas.

### *Escuta subjetiva da música*

Continuando o processo aventado por Bornheim no que concerne ao subjetivismo intelectualista, gostaríamos de tecer algumas considerações sobre a escuta subjetiva da música. Tal escuta se delimita precisamente no interregno dos estudos bornheimianos sobre as linguagens artísticas e movimenta uma transição a partir das circunstâncias contemporâneas e dos rumos que vem tomando a crítica das expressões culturais.

Entendemos por escuta subjetiva uma espécie de conduta intelectualista que busca o conforto nas práticas musicais e, para tanto, se favorece da abstração teórica. Em outras palavras, como observa Samuel Araújo, trata-se da escuta que se distancia do cotidiano e se prende a uma esfera mais subjetiva e “assentada sobre privilégio de classe (social)” (ARAÚJO, 2007, p. 253). Geralmente, os padrões normativos que regem tais posições funcionam a partir da música clássica de concerto. Por causa da especificidade do repertório e do virtuosismo técnico das execuções musicais, não raro de excelente qualidade, há frequentemente entre os teóricos certa hesitação em se aproximar dos elementos sonoros. Tal atitude se presta a uma isenção no que toca a um relacionamento mais próximo de interpretações musicológicas. O diálogo, dirigido por uma espécie de inaptidão para o enfrentamento maior com o universo musical, passa a ser praticado quase exclusivamente entre aqueles que se dedicam à “filosofia da música”. Ou seja, restringe-se a um pequeno círculo, que, sob o pretexto de não dominar totalmente a linguagem musical (mas ao mesmo tempo conduzindo um projeto ambicioso), se vale de uma terminologia muitas vezes hermética que impede um debate mais amplo.

Deve-se observar, contudo, que a musicologia tem lá seu papel ao mentir às esperanças de uma suposta abertura ao diálogo. Dentro da postura subjetivista, pode-se dizer que as duas tendências – a musicológica e a filosófica – acabam pecando por excesso de exaltação à racionalidade e pela obsessão metódica. Todavia, não queremos apresentar aqui um quadro fixo, já que, ao longo do tempo, a subjetividade tem

suas reviravoltas de percurso e suas aquisições em face da tradição estética e metafísica. A disponibilidade sonora e auditiva, na medida em que faz parte da vida das sociedades contemporâneas, também redimensiona sua atuação e participação.

De uma forma geral, o “subjetivismo intelectualista”, ancorado nas premissas de racionalidade, busca “vencer a sujeição ao acaso” (BORNHEIM, 1991, p. 38). Dessa perspectiva, depreende-se um problema aparentemente banal: “O sujeito passa, por tais vias, a assumir uma responsabilidade muito grande no estabelecimento da verdade. Por isso mesmo, entende-se que ele comece a ostentar uma história, a fazer-se o lugar de certos privilégios” (1991, p. 41). Os caminhos de tais privilégios apontam para as mudanças e, “se nos inícios o sujeito quase desaparecia em face da presença em tudo decisória do objeto, aos poucos avolumam-se suas funções” (1991, p. 41) a partir das transformações da metafísica moderna. Para Bornheim, nesse momento de afirmação da subjetividade, incorre-se de certa forma numa postura determinista, como se algo para ter validade devesse passar pelo crivo do sujeito. O *cogito* é a primeira certeza encravada na subjetividade. Assim, o sujeito passa a manipular os objetos, as coisas. Uma das balizas que sustentam essa relação – muito citada por Bornheim em seus trabalhos e conferências – era a garantia racional anunciada na *Filosofia do direito* de Hegel: “todo racional é real, e o que é real é racional”. Nesta fórmula, a realidade constrói-se sob uma índole sistemática, e o sistema passa a articular-se como uma verdade de ordem intelectualista. Em tudo isso não deixam de ocorrer ainda, tema ventilado anteriormente, os laivos da comunicação como conhecimento e suas relações de poder. Disso se nutre o controle do sujeito com relação ao objeto: uma carga de poder, redes de relações e de economia libidinal.

De um lado, depois da matematização (racionalização) do sistema tonal na música, de certa forma ele se acopla a esse reino sistemático segundo Bornheim. Nele todas as peças parecem compor sucessivamente a grande máquina sonora, filtrando todos os resquícios de qualquer impureza que venha perturbar seu andamento. Acontece que, por outro lado, aparece ainda mais vigorosa a “figura desconcertante do acaso, e de tal forma que incute ao racionalismo um rude revés” (BORNHEIM, 1991, p. 47). A imprevisibilidade, a improvisação e o experimentalismo passam mesmo a ser pressupostos para várias expressões artísticas: “ouve-se falar com frequência em música aleatória, e talvez se possa dizer que o jazz torna-se propriamente jazz no

momento em que se desprende de suas bases não jazzísticas e se assume como pura obra do acaso” (1991, p. 49). A contingência lança sua força motriz.

Em tal trajetória, a música, para Bornheim (1992b, p. 371), pode ser analisada ainda em relação ao teatro, já que “o teatro contemporâneo se desenvolve no extremo de um intenso desdobramento da subjetividade”. O teatro poderia ajudar na compreensão do horizonte musical que tendeu a acompanhar o que Gerd Bornheim denominou “crise do conceito de indivíduo” nos tempos modernos. Crise que se acentua ainda mais com as consequências do capitalismo. Adiante, voltaremos a essa relação do teatro com a música. Vejamos um pouco mais os bastidores dessa transformação da subjetividade ainda no que concerne aos pontos de contato entre filosofia e música.

Ao passo que a subjetividade gerava uma disposição emancipatória – veja-se a conquista diante dos valores ontoteológicos e a carga de coerção desses valores –, interrogava-se o individualismo egocêntrico de índole burguesa. As inquietações que afluíam nessas circunstâncias levaram às mudanças da subjetividade, segundo Bornheim. Na filosofia ocidental moderna, seu evento fundante é atribuído a Descartes, principalmente no tratamento conferido à questão da liberdade (o livre-arbítrio) e, por conseguinte, seu prolongamento na ética da autonomia de Kant. A continuação dessa história, como se sabe, se encontra com a discussão existencialista de Sartre. Os ideais estéticos e éticos parecem colidir em meio aos problemas formulados, conquanto as soluções nem sempre sejam correspondentes. De fato, a revolução burguesa difundiu um projeto de individualismo crescente, nutrindo e disseminando na estética moderna a ideia da escuta subjetiva da música. Nesse caso, a intenção é despertar os ouvidos a todo um aparato elitista.

Sartre é aqui exemplar como um caso limite dentro da perspectiva filosófica. Segundo Bornheim, ele seria um exemplo explícito dentro da crise da metafísica. Sartre critica certos dualismos metafísicos e sobretudo a questão de Deus (causalidade/fundamento), mas ao mesmo tempo permanece na crise no que concerne à dicotomia sujeito-objeto. Sem o apoio do pensamento político da segunda fase no pós-guerra ou a aproximação com os elementos culturais, não se vê uma saída tão pungente de Sartre do impasse da crise metafísica, perspectiva que Bornheim visualiza com mais otimismo em Merleau-Ponty. Quanto à música, Sartre representa uma

espécie de permanência na subjetividade. Partimos de tais coordenadas em seus posicionamentos para efetuar a transição do subjetivismo a partir da linguagem musical.

Sabe-se que Sartre é oriundo de uma família plena de habilidades musicais. Ele próprio tocava piano e em alguns períodos reservava à prática do instrumento ao menos duas horas diárias. O que aliás é uma constante entre filósofos. Notem-se Nietzsche, Adorno e Barthes, entre outros, que se dedicavam à prática de instrumentos musicais. Tais informações, porém, nem sempre aparecem explicitamente em seus textos.

A vida de Sartre, como ele afirmou em entrevista a Michel Contat, era de certa forma costurada pela escuta musical. Ouvia muito os programas radiofônicos da época dedicados à música. Executava composições de Mendelssohn, Beethoven, Schumann, Mozart, Bach e Chopin e chegou a lecionar piano na Escola Normal quando tinha por volta de 22 anos. Sartre asseverava: “A música foi muito importante para mim, tanto como uma distração, quanto como um elemento principal da cultura” (1976, p. 167, tradução nossa)<sup>33</sup>. Ele dizia ainda que sua cultura musical transitava do barroco ao atonalismo. De fato, na entrevista que concede a Michel Sicard (1989) sobre a música, quando requisitado a demarcar seus posicionamentos sobre compositores contemporâneos, mediante a audição de fragmentos musicais, Sartre demonstra sua significativa familiaridade com a linguagem musical. Ele conta que fez inclusive incursões no terreno da composição e compôs, por exemplo, uma sonata inspirada em Debussy.

Entre seus compositores preferidos sublinhou: Beethoven, Chopin, Schumann, bem como os atonalistas Schoenberg, Berg e Webern. Também ressaltou seu gosto por Bartók e Pierre Boulez. A lista é eclética e poderia prosseguir facilmente, já que o autor manifestou-se ainda sobre o jazz, mas não se considerava um *expert*, embora apreciasse Charles Parker, Thelonius Monk e Charlie Mingus. Sartre achava que, para se ter uma sólida cultura musical, se deveria conhecer da música antiga à contemporânea, incluindo o jazz. Quanto à música *pop*, ele hesitava, dizendo apenas que não a conhecia. Ouvia qualquer coisa, mas tinha a impressão que os músicos pareciam desconectados. Não havia para ele o senso de conjunto.

---

33 Original: “la musique a beaucoup compté pour moi, à la fois comme une distraction et comme un element principal de la culture”.

Interessava-se pelo problema da significação na música, mas por outro lado, e aqui se mostra seu forte subjetivismo, considerava que “A música é feita para ser ouvida por cada um individualmente” (SARTRE, 1976, p. 172, tradução nossa)<sup>34</sup>. Ele diz mais: “De fato, eu nunca considere que a música fosse algo para ser escutado num concerto. A música deve ser escutada só, pelo rádio, em disco, ou executada por três ou quatro amigos” (1976, p. 172, tradução nossa)<sup>35</sup>. Através da escuta subjetivista, a música que importava para Sartre era a música clássica europeia. Dessa maneira, ao se perguntar sobre o fenômeno musical sob uma ótica da teoria europeia da música, estaria o autor ainda arraigado em respostas subjetivas ou em busca de um acordo musical unívoco. Não se cogitava saber como os complexos sonoros atuam em diversos âmbitos de significação e em contextos relacionais e políticos. Ainda que enfeixadas por uma espécie de moralidade artística, as posturas de Sartre acompanham o desenvolvimento da subjetividade por meio de sua atuação no teatro, literatura e cinema de forma bem mais liberta e já embebida dos problemas sociais postos pela retomada do marxismo nas filosofias do pós-guerra. É por tal via que a filosofia começa a se dar conta das transformações correlativas entre as significações sociais e sonoras. A música deixa então de estar no âmbito exclusivo de objeto ou de ser apenas pretexto à reflexão, para assumir sua natureza cultural.

Outro exemplo em meio a essa transição, bastante significativo na trajetória de Gerd Bornheim, é Vladimir Jankélévitch. O filósofo e músico Jankélévitch trata do fenômeno musical a partir da retomada da filosofia de Bergson e da forma como este pensa a temporalidade do instante. Seu interesse quanto à apreensão do fenômeno musical é o dinamismo desse instante, que vai lhe permitir pensar – com relação à música e à liberdade que constitui essa forma de expressão – numa estética do inefável. Apesar de mover-se dentro de tal estética, Jankélévitch trabalha no sentido de acelerar aquela transição subjetiva, já que na prática de suas interpretações musicais desenvolve outras perspectivas que procuram movimentar os elementos intocáveis e indizíveis da música. O músico teria a capacidade de viver um instante

---

34 Original: “La musique est fait pour être écoutée par chacun individuellement”.

35 Original: “C’est vrai, je n’ai jamais considéré que la musique était tellement faite pour être écoutée au concert. La musique, il faut l’écouter seul, à la radio ou en disque, ou jouée par trois ou quatre amis”.

inaudito que é dado ao filósofo apenas em uma esfera teórica. Essa proposição lhe é respaldada por sua dupla condição de filósofo e músico, um músico (pianista) que tinha um excelente conhecimento de notação e história da música. Basta olhar a extensa bibliografia que escreveu sobre o assunto e que trata de compositores como Debussy, Ravel, entre outros. Tais escritos são repletos de análises documentais e de partituras que contextualizam a época e o estilo de cada autor tratado, levando em consideração ainda o comentário expresso dos músicos, compositores e a opinião pública. O autor pressentia as transformações musicais e, além disso, conhecia um vasto repertório de música popular. Toda essa impressão pelo instante, que aliás é dividida, mesmo que de forma dispersa, por seus colegas e contemporâneos Jean Wahl, Gabriel Marcel e Gaston Bachelard, irá constituir uma percepção bastante subjetiva da música caracterizada sobretudo por uma tentativa de responder, sob a ótica filosófica, o que é a “música em si”, as características físicas e psicológicas do som e de sua construção composicional.

Apesar da postura por assim dizer subjetiva, autores como Jankélévitch, Barthes, Susanne Langer e Bento Prado Jr. (este, em seus escritos sobre Rousseau, vê a música no contraste entre as leituras de Lévi-Strauss e Derrida) alicerçam a transição dessa subjetividade principalmente pela valorização do potencial da linguagem musical. Percebe-se já na fenomenologia que a linguagem musical não é o equivalente a uma partitura musical. Claude Lévi-Strauss é muito importante no debate dessa transição. Com Lévi-Strauss, a despeito das acusações que recaem sobre ele pelo fato de não ter se debruçado mais amiúde sobre a música indígena, temos por outro lado o feito inédito do prolongamento do diálogo e da extensão da escuta musical entre a filosofia, a psicanálise, a linguística e a antropologia. Suas trilhas compartilhadas entre mito e música desembocam sempre nos bosques da cultura.

Em inflexões entre linguagem e temporalidade, tais autores apercebem-se então da expansão espacial que deve corroborar suas coordenadas, ou seja, que, na consciência da contemporaneidade, deve-se atentar para a amplitude geográfica e cultural do mundo. E, além disso, a perspicácia ao lidar com a temporalidade faz ainda a aproximação das análises artísticas com os vieses negociáveis de ciência e tecnologia. Essa é uma das razões que justificam o fato das interpretações filosóficas do fenômeno musical insistirem muito na questão da temporalidade. Merleau-Ponty (1991, p. 203) dizia, ao olhar para as motivações bergsonianas, que “a intuição de

minha duração é a aprendizagem de uma maneira geral de ver”. A música opera essa maneira de durar num senso ativo. Tal senso é sem dúvida equivalente às pulsões poéticas da linguagem. O estudo da forma de controlar a duração é também requerido pela ciência, que, como assinala Merleau-Ponty (1991, p. 213),

no tempo de Auguste Comte, preparava-se para dominar teórica e praticamente a existência. Quer se tratasse da ação técnica, quer da ação política, pensava-se ter acesso às leis segundo as quais natureza e sociedade são feitas, e governá-las de acordo com seus princípios.

É então que ele menciona o encontro de Bergson e Einstein em 1922 na Sociedade de Filosofia de Paris. Bergson questiona Einstein a partir de reflexões sobre *Duração e a simultaneidade*, título de seu importante estudo. A resposta de Einstein sobre a dialogicidade do tempo filosófico e o tempo físico foi negativa. De certa forma, o cientista não admitiu o tempo do filósofo. E o que Merleau-Ponty (1991, p. 218) pontua a seguir é que “essa recusa volta a colocar-nos diante da crise da razão. O cientista não consente em reconhecer outra razão além da razão física, e é nela que confia, como no tempo da ciência clássica”. Sua proposta, desmistificando a lógica das ciências clássicas, foi chegar ao sentido da transformação, do movimento da linguagem. Tal sentido repousaria na “ação à distância da linguagem, que vai ao encontro das significações sem as tocar” (1991, p. 94), gerando o que Merleau-Ponty denominava de eminência da intencionalidade corporal – terminologia da qual Bornheim retira um dos substratos para se pensar a fenomenologia musical. A fenomenologia que vai se espriar entre as interpretações musicais procurou valorizar as expressões em seus signos linguísticos e, portanto, não hesitou em interpretar a relação da linguagem e o cálculo, importante antecedente para pensar os desenvolvimentos tecnológicos.

Nesse sentido o ponto de partida dos filósofos nem é tão surpreendente, já que faz jus a uma tradição antiga em que a música, tanto no seio aristotélico como no pitagórico, era considerada ciência e usada para entender as ligações cósmicas como relações que se somavam às percepções físicas e matemáticas. Acontece que tal atitude, mesmo quando é produzida em prol da valorização da música, por exemplo num terreno racional, parece levá-la muito mais para a abstração teórica do que se aproximar abertamente do campo musical. Veja que a música não soube tão somente

revelar ao filósofo, como experiência, aquele tempo ontológico inapreensível, mas espelhar as transformações histórico-culturais ocorridas da antiguidade até nossos dias, nos quais a inserção musical é generalizada e plural. Acontece que dessas transformações resultou uma acessibilidade cada vez mais veloz a experiências sonoras. Tanto que uma definição fechada da música não caberia mais num compêndio, dada a fragmentação e a diversidade de manifestações. Entre uma escuta metódica e premeditada e uma escuta das diferenças, coexistem os impulsos individuais e sociais de forma não necessariamente excludentes. É justamente dessa convivência que se faz o dinamismo das relações e na qual podemos dizer que há a crise do instante estanque. Contudo, o culto da liberdade individual não deve obliterar ou deformar a vigência cultural e social. São esses os caminhos que Bornheim adentra para nos permitir pensar numa escuta relativa. Uma escuta que busque relativizar os valores absolutos e principalmente o subjetivismo intelectualista.

#### *Escuta relativa da música*

Para caracterizar a escuta relativa da música, baseamo-nos nas ideias de Bornheim encetadas anteriormente sobre a crise do subjetivismo intelectualista. Dando prosseguimento à transição gerada pela crise do subjetivismo, podemos dizer que as interpretações de Bornheim caminham em direção a uma escuta plural, em contraposição ao reducionismo que imperava no intelectualismo. Ampliaremos ainda mais a esfera dessa terminologia a partir daquilo que Michel Foucault (2001, p. 394) denominou “disponibilidade de escuta” e “flexibilidade da audição”. Quer dizer, abrindo o leque do diálogo entre as ciências sociais e humanas e as expressões artísticas promovido por Gerd Bornheim, objetivamos pensar a música e o universo sonoro como um espaço de articulação e mediação. É claro que, como salienta Foucault (2001, p. 399), “certamente, a escuta da música se torna mais difícil à medida que se liberta de tudo o que pode constituir esquemas, sinais, marca perceptível de uma estrutura repetitiva”. Não obstante as dificuldades, ela não carrega o fatalismo de se denominar “inefável”, ao contrário, a criatividade lança o pregão das diferentes interpretações. É claro que, quando se subvertem as injunções de linearidade da escuta clássica, paira na atmosfera auditiva a sensação de surpresa, graças aos arroubos da criatividade.

Tal universo “relativo” é tentado por Pierre Boulez. Ele se mostra atento ao desenvolvimento da linguagem musical. E é por isso que entende que “O universo da música, hoje, é um universo relativo: em que as relações estruturais não são mais definidas segundo critérios absolutos; elas se organizam, ao contrário, segundo esquemas variantes” (BOULEZ, 1963, p. 35, tradução nossa). O inconformismo de Boulez chamou-nos a atenção, embora se saiba que ele se resolve a partir do uso da normatividade e do controle. A preocupação de Boulez com as linguagens artísticas, contudo, não deve ser desmerecida sem mais, já que ele soube assimilar experiências extremamente paradoxais das poéticas contemporâneas.

Para Boulez, esse universo relativo é fruto do desenvolvimento da música serial. Interessam-lhe as propriedades acústicas do som: altura, duração, intensidade, timbre. É também a transformação de uma escuta que entende a relação entre som e ruído. Boulez afirma que a hierarquização estabelecida pela música ocidental excluiu o ruído de uma apreciação positiva.

Ele justifica isso dizendo que

a música do Ocidente recusou por muito tempo o ruído porque sua hierarquia repousava no princípio de identidade das relações sonoras transpostas sobre todos os graus de uma escala dada; o ruído por ser um fenômeno não diretamente redutível a outro ruído é rejeitado como contraditório ao sistema (BOULEZ, 1963, p. 35, tradução nossa).

No serialismo, o ruído se integra à estrutura musical como uma forma sonora entre outras. De um lado essas são reivindicações legítimas e que movimentaram os círculos artísticos de forma bastante contundente. Hoje, contudo, elas não apresentam um caráter tão intenso de novidade. De outro, a pretensão de universalidade do serialismo acaba tornando seu próprio chão escorregadio. Na tentativa de escapar ao sistema e “à racionalidade generalizada”, “pode-se dizer que os adeptos de tal tendência musical, em sua determinação última, ainda que às avessas, estariam num pano de fundo racional” (BORNHEIM, 1991, p. 47). Por isso, mesmo que por vias transversas, tal problemática contribuiu para explorar ainda mais os limites desse impasse.

Essas posições e interesses de Boulez o aproximaram do etnomusicólogo André Schaeffner a partir de um interessante diálogo. Sabe-se que Schaeffner realizou uma vasta pesquisa sobre instrumentos musicais e era atento à música erudita e popular. Ambos os autores situam-se dentro da transformação formal que ocorreu no século XX. A tônica desse diálogo inspira, atualizando a problemática, nossa perspectiva de debate. Buscamos a ênfase em poéticas que valorizem elementos populares e urbanos em meio a todas as simultaneidades e transformações do ambiente sonoro.

O que enfeixa as compreensões musicais do século XX é perceber, em todos os sentidos, uma linguagem viva no imaginário, sem que se tenha que recorrer necessariamente a uma explicação lógica ou teórica. Parte-se simplesmente do princípio daquilo que Foucault (2001, p. 383) identificou como “a constatação de que os espectadores não são necessariamente surdos, nem os ouvintes, cegos”. Um dos principais requisitos para se interpretar a música é o pressuposto de que a linguagem musical compreende significações culturais. É sobre essa presença difusa da música no mundo contemporâneo que tratam, em diferentes perspectivas, autores como: Jacques Attali, Bruno Nettl, Antoine Hennion, Pierre Schaeffer, Simha Arom e o próprio Bornheim.

Nessa difusão de variantes, conclui-se que a conjuntura musical não é o aprisionamento em um sistema. Podemos encontrá-la em relações e fragmentos no cotidiano das cidades. A percepção musical nos permite não apenas a experiência da audição pura e simples, como também ouvir nosso próprio ritmo e o ritmo daqueles com quem nos relacionamos, isto é, ela propicia um aprendizado entre as relações sociais.

É nesse sentido que Bornheim permite que tratemos de uma reavaliação dos rumos da estética através da música. Ou seja, extrapolar o impasse: trabalhar uma filosofia da arte esgotada ou pensar apenas os trânsitos ocorridos entre capitais economicamente hegemônicas. Urge um novo modo de debate. Há duas hipóteses plausíveis em sua abordagem. A primeira, fenomenológica, trata a música como linguagem em direção a uma dialética das relações sociais e leva em conta as alternâncias de uma história da subjetividade. A segunda se dirige a uma análise mais ampla das expressões artísticas, na qual se destaca o diálogo entre música, teatro, poesia, cinema, artes plásticas. Bornheim mostra uma abordagem flexível da música a partir da troca de informações entre as linguagens artísticas.

Nesse ponto, para ele, teatro e música parecem caminhar juntos. As mudanças ocorridas no teatro: *mise en scène*, iluminação, figurinos, cenários, tecnologia e

uso da imagem e da música demonstram a aceleração de tal processo. Há também o suporte econômico e social que passa a ecoar fortemente no teatro dentro da própria articulação da encenação. Tais elementos caminham paralelamente nas percepções musicais. Por exemplo, os elementos do simbolismo e do naturalismo que atuam na paisagem auditiva ou sonora. Segundo Jean-Jacques Roubine (1980), tal perspectiva pode ser vislumbrada a partir da forma como Artaud sensibiliza o uso dos sons e ruídos na prática teatral. Essa utilização será criticada por Brecht, que, segundo Bornheim, tem outra presença musical em cena, que inclusive vai operar em seu teatro épico mediante o *gestus* musical.

O gesto traria a funcionalidade da ação do ator mediante uma gestualidade social. É por meio dessa gestualidade que Brecht arranja subsídios para questionar a tomada musical incitada por Artaud. Brecht não quer a música de acompanhamento, que é às vezes mostrada como herança do cinema mudo, mas pretende, a partir da política de separação dos elementos, propiciar mais autonomia às expressões musicais. O contraste da problemática musical dentro do teatro já é um indicador interessante. Ressaltamos que a música assume outra caracterização, com uma penetração, uma internacionalização crescente e uma abertura cada vez maior do mundo ocidental. As formas da música que enfeixam um filme e uma peça teatral, hoje, podem abarcar sem constrangimento uma presença musical variada que transita, por exemplo, da música popular à eletrônica ou eletroacústica. A paisagem sonora, que invadia o teatro surrealista de Artaud, se amplia agora na visão dos etnomusicólogos, assim como a visão antiburguesa de Brecht pode reverberar nas ciências sociais e na filosofia.

Há toda uma superestrutura que envolve as análises musicais, que por vezes foi negligenciada sob o pretexto de *divertissement*, de jogo que nada trazia de sério. Mas, todas as contas feitas, a presença da música na vida das pessoas se avoluma cada vez mais, e é justamente o jogo da linguagem musical que vai reverberar e voltar a atenção para tais fenômenos. É esse jogo que Brecht valoriza em sua aproximação com a linguagem esportiva do corpo (BORNHEIM, 1992b, p. 90). Então uma espécie de atuação e comunicação com o público se reveste de uma nova forma. Isso ocorre já no teatro épico de Brecht, cujas bases ele vai renegar no final de sua vida em função do que denominou de teatro dialético. Para Bornheim, Brecht queria desviar-se dos efeitos produzidos pela ação dramática tradicional, porquanto a representação

esperada por ele costurava-se a partir de um teatro outro. Dessa forma, pouco a pouco “A dialética no teatro se impõe pelo intercâmbio do épico com o dramaturgico, e do todo com a situação social dentro da peça e fora dela” (BORNHEIM, 1992b, p. 374). Perceber a dialética do teatro é perceber sua tessitura habitada por contradições.

A característica mutante das ideias de Brecht produz uma tensão de instabilidade de seu teatro, a ponto de Brecht pensar na linguagem cinematográfica como fonte geradora de uma nova relação entre o público e a ação/expressão artística. E hoje se vê que nesse ponto Brecht tinha razão. A cena tecnológica redistribui as imagens em nosso imaginário, faz com que habitemos mundos dos quais não suspeitávamos a possibilidade de existência, e a imagem tridimensional joga o espectador para dentro da cena. A virtualização e a interatividade que se fazem presentes, graças à informatização crescente e à internet, modificam ainda mais a economia e as trocas simbólicas – terminologia cara a Pierre Bourdieu – nas expressões artísticas.

O importante para Brecht é como se relacionam a teoria e a prática do teatro. A música aparece fortemente na estética do dramaturgo, pois sua visão do teatro épico vai se contrapor à obra total wagneriana. A experiência importante para Brecht é a separação que vai se desenvolver em concomitância com o que ele designou de distanciamento. Então, das óperas como marco do teatro épico passa-se à transformação no sentido do teatro didático. Há também as impressões teóricas, mais no sentido de problematizar o teatro, que não abandonam o sentido social, numa valorização do popular na cultura, representada na prática por sua parceria com Kurt Weil. Com efeito, Brecht investe, como assinala Bornheim, numa crítica às óperas de Haendel que obtiveram relativo sucesso na época. Por isso Brecht se vale de tudo que explore a musicalidade da cena: canções, jazz, música popular e também a ópera. Mas de acordo com Bornheim (1992b, p. 168) sua intenção era a “reforma da ópera tradicional”. A crítica é endereçada certamente a Wagner e a “todo esse panorama musical” que se nutria “de um abismo entre a ópera e a sociedade, de um vazio que mudava a arte em fatora de esquecimento” (1992b, p. 169). Para Bornheim (1992b, p. 172), Brecht intencionava uma reforma formal de seu teatro conduzida pela música, por isso a discussão em torno da ópera. Tal discussão atingiria assim o “núcleo do teatro burguês”.

Ao contrapor-se a Wagner (sentido da totalização) por meio do conceito de separação, Brecht não se liga à defesa da arte pura, que para ele seria também um

triste solilóquio. Sua intenção é valorizar, pela separação, os componentes importantes do espetáculo, mediante sua independência. Contrariando de uma só vez a totalidade hegeliana e wagneriana e a empatia aristotélica, Brecht visava a um gesto social expresso pela música. Tal gesto é que possibilita a ação do ator e a consecução do espetáculo.

No Brasil são atores como Pedro Cardoso, Felipe Pinheiro, Miguel Falabella, Guilherme Karam e Eduardo Dusek que vão chamar a atenção de Bornheim na linha de um teatro experimental que também se vale dessa proximidade com a música. E a mobilização é tão patente que as ações cênicas transformam-se paralelamente às ações da música popular brasileira. Ele ressalta, por exemplo, os nomes de Ney Matogrosso e Rita Lee, porque ambos desenvolvem em suas apresentações coordenadas que unem o ator e o cantor. A dinâmica das expressões também é mais maleável.

A possibilidade de ir e vir, de andar e voltar, insere-se agora na própria estrutura do espetáculo. O resultante mais visível e até surpreendente desse procedimento está numa espécie de perpetuismo na relação entre espaço e tempo, visível também, ainda que de outro nível, na música de Philip Glass. A consequência é qualquer coisa como a dignificação do instante, já destituído, evidentemente, dos tradicionais atributos que lhe emprestava a teologia. Certa repetitividade acasala-se, por aí, com os procedimentos de fragmentação (BORNHEIM, 1998a, p. 209).

O relativismo da escuta musical passa então por seu questionamento estético. As bases do social e da linguagem deslocam a tônica da bela melodia para outros eixos. A peculiaridade da linguagem musical extrapola o viés da sonoridade. O sentido da linguagem, que se expressa de forma singular na musicalidade, abrange a confluência de vários fatores que transitam na esfera de nossa mundanidade. Tal sentido é aquele que se expressa na conduta musical e poética. Muitos autores o apreendem dessa forma, de Heidegger a Barthes. É esse sentido de musicalidade que oferece as chaves das operações de linguagem, pois possui a fecundidade da expressão – para falarmos com Merleau-Ponty – e ao mesmo tempo o andamento rítmico de seu devir. Reivindica-se, assim, uma presença “carnal” dos acontecimentos a partir da

“intencionalidade corporal”. O grande empecilho para se compreender a questão da linguagem, ainda segundo Gerd Bornheim, seria sua consideração tão somente como meio de comunicação. A linguagem vista assim é tomada como forma secundária, ao passo que a comunicação ocuparia o espaço de principal agente de interpretação (a comunicação, no jornalismo, também passa por aí e cria-se um modelo já definido de metodologia que não se deve preterir).

Assim, nos discursos sobre a linguagem aparece uma potência musical e sonora que lhe confere sentido. Quando o pano de fundo da linguagem torna-se mais nítido na filosofia ocidental, é justamente a música que será o modelo para tais relações. Veja Rousseau e as interpretações de seus trabalhos por diferentes vias em Derrida, Lévi-Strauss, Bento Prado Jr. Disso decorre também o privilégio de uma leitura de autores, como Adorno, que pretendem projetar-se para além das fronteiras do meramente filosófico.

O que queremos dizer é que, se observarmos as relações musicais dentro de outra trama que incluísse, por exemplo, a visão de músicos populares ou eruditos, compositores, sociólogos, antropólogos etc., teríamos mais elementos para entender os processos das linguagens artísticas. Interpretações como essas podem ser encontradas na visão de Nettl, Schaeffner, Pierre Boulez, Jankélévitch, mostrando-nos elementos que teriam muito a acrescentar ao panorama das linguagens artísticas. Assim, tais abordagens se revelam no que têm de consoante com os trabalhos de Bornheim e, nesse caso, o tema da linguagem também seria articulado de forma mais descontraída, sem ser minimizado no caráter instrumental e nem sendo o centro único das problematizações.

A partir da aproximação entre esses contextos e os de Bornheim, a linguagem englobaria os aspectos sociais e todas as considerações derivadas do tema, levando-se em consideração que “a música é cultura desde o ponto zero de sua linguagem” (PRADO JR., 2008, p. 326). Em sua rede de relações, como disse Bento Prado Jr. (2008, p. 326), “a música se volta contra o egocentrismo”. Ela nos possibilita o contato com o prazer da linguagem e a liberdade de expressão, já que, como ressalta Jacques Attali (1977, p. 7), “nada de essencial se passa onde o ruído não esteja presente”. Attali entende assim que as mudanças que ocorrem no cenário musical indicam as transformações no meio social. É importante interpretar a sociedade por sua música “seus ruídos, sua arte e sua festa mais que por suas estatísticas” (ATTALI, 1977, p.

7). Para o sociólogo e economista, a música faz que se perceba, às vezes com mais acuidade do que pelas categorias econômicas, as transformações ocorridas no seio da sociedade. Ele conclui então que a música é uma forma de perceber o mundo. Ela se situa em meio à ordem do poder político, ao mesmo tempo que o subverte. O espetáculo pode ser entendido como símbolo do mercado e do capital, da sociedade de consumo, já que os integrantes do cenário musical trabalham com a difusão e a reprodução em série. O mercado se impõe e cria o círculo de uma economia libidinal, mas ele também se regula por meio de demandas sociais atuantes.

O interessante da escuta relativa ou flexível seria sua capacidade de se modular a diferentes audições. Dito isso, conclui-se que, para diferentes arranjos de linguagens e culturas, tal compreensão talvez seja um dos mananciais mais ricos do universo musical.

# Conclusão

Chegamos ao momento de concluir nosso percurso. Ao percorrermos tais veredas, vislumbramos parte do rico manancial crítico que Gerd Bornheim soube administrar. O tema da linguagem em seus trabalhos exhibe uma intensa polissemia e é marcante em diferentes ângulos de suas pesquisas. Com efeito, o tema aflora mais como o limiar de tais incursões e não como o centro das interpretações bornheimianas. Na condução de sua abordagem ao longo desse estudo, empenhamo-nos em deslocar a densa atmosfera na qual frequentemente emergem as questões de linguagem – tanto no sentido filosófico quanto no linguístico –, para o terreno das expressões culturais e, por conseguinte, investigar como elas revelam a força de suas linguagens expressivas. Sabe-se inclusive da contribuição de tais expressões para o descortino das inquietações daquele adensamento da linguagem a que já nos referimos. Porém apreender tais fenômenos nem sempre é uma tarefa fácil, que, muitas vezes, ludibriando as boas intenções, tem desaguado em atitudes preconceituosas com relação às expressões culturais. Diante do desafio a ser transposto, Bornheim encontrou impulso na observação das circunstâncias históricas e na realidade imediata, em face da compreensão das rupturas que envolvem as expressões artísticas, a filosofia e as ciências sociais.

A linguagem seria o agente mediador da confluência entre tais expressões culturais. Ao perceber esses meandros, Bornheim se aproximou cada vez mais das expressões artísticas, sobretudo do teatro, buscando entender as questões surgidas a partir do processo criativo, da interação social e do significado das expressões

culturais. Veja-se que, em toda a ambiência mostrada, não é uma abordagem estruturalista ou mesmo analítica da linguagem que interessa ao autor. Ele persegue o tema como uma saída aos padrões normais sustentados pela tradição filosófica. É então que há uma dupla ressonância das interpretações de Gerd Bornheim, pois, além de participar ativamente do diálogo com seus contemporâneos, ele procura, como escritor, vivenciar o processo criativo da linguagem, cuja dinâmica tanto admira nos artistas. Disso decorre sua escrita límpida e poética que não se distancia dos fenômenos dos quais toma parte.

Cabe ressaltar que seu processo era articulado de forma a valorizar a fragmentação. Sua forma preferida, o ensaio. Dessa maneira, Bornheim entrevistou a urdidura dos sistemas que se espriam em nossa realidade corrente, leu suas significações, mas não se comprometeu com a militância dos aprisionamentos sistemáticos de toda ordem. É partindo dessa premissa que ele constitui a liberdade de sua expressão e as interpretações peculiares que despertam nosso interesse.

É com essa postura flexível, como vimos, que sua experiência com a linguagem vai tomando corpo. Para isso, ele recusa todo tipo de moralismo ou dogmatismo filosófico, deixando no prazer dos acontecimentos as formas de transpor a normatividade vigente e efetuar uma crítica à valoração social. Sob essa perspectiva, aparecem os importantes títulos de seus trabalhos com temas referentes à linguagem e comunicação, à afluência da crítica artística, aos problemas da normatividade ética e estética, à presença do cientificismo, à crise do fundamento e às transformações do cenário artístico e de seus pressupostos estéticos.

Pelo teatro Bornheim acede às outras manifestações artísticas (música, poesia, artes plásticas, cinema...). A proximidade com o meio artístico lhe revela o dia a dia daqueles que trabalham na produção de expressões artísticas. O interessante é que Gerd Bornheim enxerga tais processos transportando-os para a realidade vivida. É por se permitir tamanha experiência que o autor maneja sem consternações e com fluidez os temas sempre atuais que tomam sem mais o proscênio. É o caso das questões sobre a tecnologia que invadem as dimensões da estética de hoje. Ou então as discussões extremadas de diversão *versus* ciência e educação. Todos esses temas são avaliados por Bornheim por meio da dinâmica das linguagens artísticas. Interessava-lhe nessa movimentação uma postura não determinista que se dispusesse contra a demagogia e a coerção do cientificismo. Bornheim articula tais antecedentes

à força da sagacidade, a exemplo de Machado de Assis num conto como o *Alienista*, no qual o positivismo é redimensionado ironicamente, ingressando à criatividade nas relações socioculturais. Assim, a linguagem assume um signo vivo, transitável e flexível. Os desenhos de tais significações insinuam um impulso dialético, já que se percebe que a situação da metafísica moderna vai se agravar a partir de seu desenvolvimento subjetivista e da ciência positivista. Contudo, segundo Bornheim, se a dialética prescinde de sua história metafísica ela corre o risco de ser interpretada como norma. E nesse caso o problema fica reduzido a questões de aplicabilidade, a questões de metodologia.

A questão da linguagem, a crise da metafísica e os novos parâmetros da dialética foram pensados de forma lúcida no livro *Dialética: teoria e práxis* (1977) num momento em que as interpretações marxistas se assentavam em terrenos firmes. Bornheim sentira necessidade de uma revisão da problemática. É novamente o teatro que dá o terceiro sinal: a preocupação com a prática. É nesse ato que a linguagem assume a dimensão da cena e pode-se pensar a ação.

Procuramos, nos capítulos que se seguiram, esclarecer nosso ponto de partida focalizando as transformações da pesquisa de Gerd Bornheim. Ao apresentar o itinerário de formação e as interpretações num âmbito geral, nossa intenção não foi apenas indicar características biográficas do autor, mas assinalar suas influências, leituras e mostrar, em última análise, como ele estabeleceu seu compromisso com os problemas contemporâneos.

Em meio a essa prática e construção de pesquisa, Bornheim buscou desde sempre investigar a criatividade e valer-se dela para se destituir de atitudes policiais. Notabilizam-se, então, suas posições importantes no campo filosófico, que colaboraram para a abertura de um novo viés de pesquisa no Brasil. Sua preocupação política se delineou a partir da “práxis filosófica”, ou seja, o engajamento nos acontecimentos e nos processos concretos da vida cotidiana, levando em conta os sincretismos, as contradições, a eliminação das fronteiras disciplinares e as transitoriedades culturais.

Ao desenhar a trajetória filosófica geral de Bornheim, compilamos textos dispersos do autor a fim de indicar importantes diretrizes nos estudos do filósofo. Em tal compilação, na qual constam também entrevistas e videoconferências, pode-se desfrutar de uma nova via de acesso às interpretações do autor. Utilizamos nesse caso, a estratégia de localizar núcleos temáticos de pesquisa, como: estética, ciências,

política – temas que de certa forma se permeiam. Essas linhas de interpretação se reportam a um grande panorama do pensamento contemporâneo, atento à repercussão do existencialismo, fenomenologia, dialética, epistemologia e, além disso, ao ardor político que instaurou um debate transdisciplinar. Enfatizamos também a repercussão da obra de Bornheim, já que seus artigos dispersos continuaram a ser publicados postumamente, e ele passou a ser revisitado em diversos meios com os quais mantinha interlocução.

Situada a ambiência inicial, observa-se que as interpretações de linguagens artísticas são marcantes no conjunto de sua obra. Nesse campo, Bornheim contribuiu, sobretudo, à medida que procurou uma aproximação das perspectivas filosóficas com as expressões artísticas.

Sabe-se que a pesquisa de Bornheim se caracterizou a partir da exploração de certo senso de ruptura, alimentado pela percepção de diversas crises do panorama contemporâneo. Foi nesse sentido que destacamos a ambiência e emergência do tema da linguagem, apontando a influência de Hegel e as inquietações enfrentadas pelos autores contemporâneos com relação às mudanças operadas na esfera filosófica. De fato, é sob o pano de fundo da crise da metafísica que Bornheim descortina a importância de Hegel, mediante o estudo dos “processos de totalização” e de seus “pressupostos estéticos”.

Os vestígios de tal crise acentuam a intolerância a todo tipo de lógica de subordinação e a linguagem aparece como portadora do poder de driblar o controle. Percebe-se, assim, como Bornheim sorveu a influência de diversos autores contemporâneos. Suas interpretações observam atentamente o desenrolar da filosofia contemporânea e são críticas ao “logocentrismo ocidental” e suas características “ontoteológicas”. O realce efetivo é para com a “alteridade”, a aceitação do outro como diferente. As interpretações de Bornheim sobre o teatro são aqui exemplares, principalmente porque mostram os rumos e posições que tomaram suas reflexões filosóficas. Salientamos assim alguns aspectos importantes desse contexto, que são: o realismo, a consciência histórica e os pressupostos estéticos. Com efeito, ao analisar essas questões julgamos que Bornheim aposta numa espécie de emancipação das expressões artísticas a partir da política e do social.

Para Bornheim, o “realismo teatral” atua como uma tendência em reação ao naturalismo e o cientificismo determinista. Compreende-se então seu papel

importante na superação da experiência negativa e nos novos relacionamentos entre artes, ciências e tecnologia. Assim, de certa maneira, o realismo vai incitar os questionamentos acerca da “consciência histórica”, com a qual Bornheim promove a adverbialização das funções da linguagem para o momento “presente”. Com isso, as discussões entram no caminho dos pressupostos estéticos, da vitalidade do teatro e das expressões artísticas de uma forma geral. A tônica está na liberdade criativa, visto que os pressupostos estéticos questionam a tradição e promovem uma abertura estética. Para isso, como vimos, Bornheim analisa as mutações decorridas a partir dos posicionamentos de Bertolt Brecht. A colocação de tais coordenadas deságua ainda no estudo da linguagem em Ionesco, que posteriormente atinge o teatro experimental, o teatro popular e suas feições no Brasil. Pode-se dizer que a intenção de Bornheim é abordar o teatro a partir de situações contemporâneas.

São nessas circunstâncias que investimos em temas mais específicos dos trabalhos de Bornheim e que concernem ao entendimento das linguagens artísticas como fenômeno de expressão. Nesse ponto, Bornheim considera as interpretações de Sartre e Merleau-Ponty para articular as linguagens e o problema da comunicação. Às ideias sartrianas, enfáticas no conflito intersubjetivo e, por conseguinte, na linguagem como comunicação, Bornheim contrasta os posicionamentos de Merleau-Ponty sobre a origem poética da linguagem. Tal intencionalidade é reivindicada por meio da crítica ao *cogito* cartesiano e o privilégio ao “pensamento” e à “consciência”. Desse quadro, segundo Bornheim, se desestabilizam as funções das artes; surge a crítica artística, e passa-se a questionar a normatividade estética. Para Bornheim (1991, p. 52): “A ideia de normatividade sofre invectivas radicais e desfalece em sua necessidade: ou bem ela é recusada de vez, como acontece na estética, ou então torna-se ao menos suspeita, ou geradora de hipocrisia, como se observa na ética”. Em todas essas metamorfoses, a presença das ciências se faz atuante e podem-se flagrar certas coincidências que permeiam as práticas expressivas e as atividades científicas.

O ponto nevrálgico de toda essa exposição parece ser a relação entre linguagem e comunicação. Acontece que, para Bornheim (2000d, p. 13), “em todo o passado ocidental, a comunicação, a rigor, nunca se constituiu em problema”; “a comunicação existia simplesmente respaldada pela presença da religiosidade”. Com as novas considerações da linguagem, tal comunicação não ocorre mais de forma imediata como no passado. As tentativas de reativação desse elemento comunicativo da linguagem,

como a intersubjetividade sartriana, frustram seu intento na medida em que tomam a linguagem tão somente em seu caráter instrumental. O caráter não instrumental da linguagem é de certa forma esquecido, e tudo se transfere ao embate intersubjetivo, uma disputa que se constrói na relação com o “outro”, em dois níveis: o da assimilação e o da objetivação. Quer dizer que, de acordo com Bornheim, tais considerações se respaldam na clássica dicotomia sujeito-objeto.

O passo importante, para Bornheim, no caminho das linguagens artísticas, é pensar a problemática em novas bases. Trata-se de aceitar o risco e caminhar com a própria linguagem. São outras possibilidades e encaminhamentos para a pesquisa filosófica, que buscam um patamar comum de interações possíveis. Essa perspectiva torna-se mais clara na medida em que observamos a forma como Bornheim vê a aproximação entre a crítica e as expressões artísticas. Trata-se de realizar um acompanhamento junto à obra, refletindo também sobre as experiências do processo criativo.

A continuidade dessa discussão se dá na interpretação da linguagem musical. Segundo Bornheim, o dualismo entre sensível e inteligível procura apagar o papel de diversas expressões artísticas, a começar pelo papel da sonoridade. Com efeito, a linguagem musical exibe uma flexibilidade espontânea, e é a partir disso que se percebe o diálogo intercorrente entre as diversas expressões artísticas. A articulação sonora é pensada como *poïesis*, como produção, como uma experiência com a linguagem. O que está em jogo, para falar com Heidegger (2003, p. 215), é “nossa relação com a linguagem”. É nesse sentido de relação que Bornheim busca uma forma ampla de abordar a linguagem, atento a sua materialidade, contexto e sentido. A intenção é uma disponibilidade e flexibilidade perceptiva que se reveste das situações musicais que exemplificam as paisagens sonoras contemporâneas. Para tanto, Bornheim explora a crise do individualismo. A crise do individualismo é explícita, mas não se quer a reinstauração do passado anterior ao processo subjetivo. Vivemos num impasse em que tudo é provisório e que se configura a partir de “um processo de transformação que busca reequacionar as bases das modernas conquistas da individualidade” (BORNHEIM, 2003b, p. 210). Para Bornheim (2003b, p. 212),

foi a partir de tais posturas que aos poucos se foram codificando os parâmetros de uma sociedade nova, que encontraria os seus esforços nos diversos tipos de revolução que atravessam os tempos modernos. Veja-se um pouco de seu

elenco: a revolução científica, a artística, a filosófica, a política, a tecnológica, a industrial – e por aí afora porque nenhuma delas pode ser dada como concluída.

Porquanto Bornheim (2003b, p. 213) ressalta: “cabe dizer, pois, que o individualismo termina por desentender-se no tema maior de suas próprias limitações. Como consegue o indivíduo, finalmente alçado à sua própria excelência, fazer de si mesmo uma realidade social?” Tal dilema caminha em direção às percepções relativas. Quer dizer, para ficarmos com o exemplo da música, que as formas de ação da musicalidade e de discursos artísticos se propõem uma escuta mais abrangente de situações contemporâneas. Na ambiência urbana ressoa uma variada gama sonora, que vai dos estilos populares à música para cinema, teatro, dança, televisão, a convivência entre músicas do mundo e os diferentes modos de práticas musicais. A nova escuta sonora preocupa-se com as expressões de culturas diferentes e também com a pesquisa tecnológica na música, que faz com que a impressão auditiva lide melhor com os sons e os ruídos sem uma meta explícita de exclusão daquilo que não se enquadre totalmente no sistema. As expressões artísticas perpassam tais discussões.

Duas palavras ainda sobre o estilo de Bornheim e a exposição dos documentos nos **Anexos** deste trabalho. Pode-se dizer que, em Bornheim, o estilo poético de sua escrita se confirma também na pesquisa da linguagem já na preparação das notas de trabalho do autor. As formas fragmentadas, quando dispostas nos datiloscritos ou manuscritos, demonstram o processo de produção da escrita de Bornheim. Pouco se sabe do ímpeto, do ritmo ou do fôlego com que foram escritos, mas pode-se supor, ao assistir a suas conferências ou percorrer as páginas dos textos publicados, que ele inquiria a busca de um modo sempre novo de se expressar. Há diferenças flagrantes nas narrativas de cada trabalho publicado, embora a tônica entre elas seja sempre a clareza. Quando fala do teatro, por exemplo, o ímpeto crítico se exacerba; se se trata de literatura, o sentido sonoro mobiliza a escrita; se o tema é o descobrimento, põe-se a escrita a viajar. Assim vão sendo percebidos os matizes com os quais ele surpreende a página a ser escrita. Nos capítulos que se seguiram, ensaiamos explorar tal estilo não no sentido de parodiar o autor, mas de aludir a ele, como que para “deixar falar o filósofo”, sobretudo na escolha das citações e em nossos comentários, quer preservando e enfatizando certo uso vocabular muito seu, quer destacando a atualidade de sua obra.

A natureza e o papel dos documentos que constituem os **Anexos** demonstram também o pervagar da trajetória do filósofo. Indicam-nos os vieses de seus posicionamentos mais atuais e nos fazem pensar um pouco em seu processo de criatividade. O sentido que se transfigura com os passos de nosso próprio tempo. O fato é que se vê claramente em tais notas a abrangência da pesquisa de Gerd Bornheim, e, nesse particular, o autor sempre pôs seu olhar num ângulo provisório, pronto a se deslocar para outra perspectiva – atitude que vai corresponder a uma ação política vindoura.

Escolhemos alguns fragmentos significativos do material que compõe o acervo, com o intuito de que eles nos oferecessem outras dimensões para a pesquisa. A escolha dos fragmentos seguiu o seguinte critério: possibilitar ao leitor a comparação entre o texto publicado e as notas de trabalho, indicando sua procedência, refletindo assim as dimensões do processo criativo do autor desenvolvido por meio de notas de trabalho, discussões (conferências e cursos), preparação da escrita e publicação. Ouvindo as conferências de Gerd Bornheim, com a convicção que lhe era peculiar, não se tinha ideia do trabalho que ele realizava sobre os temas dos quais falava. Essas notas revelam que havia um processo bastante intenso de trabalho e pesquisa em suas interpretações. Ao cotejar os textos, o leitor perceberá as nuances e modificações feitas por Bornheim numa preparação do texto para a versão editorial.

Um exemplo importante é o texto publicado em francês sobre Gaston Bachelard, que despertou nosso interesse em visualizar o itinerário da formação acadêmica de Bornheim na ambiência francesa. Disponibilizamos aqui a tradução que fizemos do francês para o português. Esse depoimento sobre Bachelard, feito de forma descontraída, pinta um quadro repleto de referências ao contexto da filosofia na França. A presença de Bachelard é rememorada de forma lúcida e dinâmica por Gerd Bornheim, como a constituição de uma vida filosófica intensa. Nesse texto Bornheim fala especialmente dos autores com os quais mantinha contato e comenta um pouco dessa experiência. Tivemos a oportunidade de realizar em Paris uma pesquisa baseada na audição de registros de conferências e entrevistas com alguns desses autores que marcaram a formação de Gerd Bornheim. O leitor encontrará ao final da Bibliografia uma relação dos principais documentos sonoros utilizados na pesquisa.

166

O artigo sobre Sartre, também exposto nos **Anexos D e E**, mostra a polivalência e o contraste da visão de Bornheim sobre o autor francês. Entre os autores abordados por Bornheim, Sartre é talvez aquele a quem ele dedicou mais fôlego, em

termos de escrita. Por causa disso ele foi inclusive indevidamente tachado de existencialista sartriano. Em verdade, não há de sua parte um modo homogêneo de tratar os escritos de Sartre, que para ele é um mundo, e julgar seu pensamento como estanque seria o mesmo que dar vida a uma narrativa inconsequente. O fato é que, quando tratamos da comunicação e intersubjetividade, por exemplo, vimos que Bornheim é um crítico de Sartre, embora tenha sabido também mostrar, como faz no documento anexado, a importância filosófica e os impulsionamentos gerados na recepção dos escritos sobre as expressões artísticas do escritor francês. Dessa forma, o datiloscrito “Sartre revisto” é um balanço positivo sobre a crescente repercussão do autor francês no Brasil vinte anos após seu falecimento. Bornheim ressalta os posicionamentos de Sartre acerca de questões de normatividade, que trazem um sentido especial das dimensões éticas e políticas: a ideia de transparência. Bornheim salienta inclusive a passagem de Sartre pelo Brasil, período em que ele debate a “situação política do país”. Para Bornheim, Sartre não mediu esforços na busca de entender as contradições da contemporaneidade, mostrando que foi um pensador de implicações máximas na vida filosófica e que não deve ser descartado de nossa literatura.

As notas de trabalho sobre “Comunicação” – prosseguimento da temática sartriana e também do jogo musical –, como salientamos anteriormente, de certa forma congregam-se ao ciclo de estudos de Bornheim sobre o tema e são de extrema atualidade. Nele, Bornheim procura avaliar o aspecto “inóspito” que passa a revestir nossa relação com a arte, pensada sob o jugo da comunicação. Para Bornheim, convivemos com uma situação de estranhamento radical que nos leva a perguntar sobre a destituição de sentido das expressões artísticas. Tudo isso ancorado nesse problema nevrálgico que é a comunicação. Nesse manuscrito, Bornheim frisa precisamente o momento de crise comunicativa e percebe, nos avanços da revolução industrial, a alternância de lugares e papéis artísticos. Isso quer dizer, por exemplo, que “a produção industrial” passa a exercer um papel distinto que desloca as antigas caracterizações das “artes com o templo” ou “das artes e seu papel na aristocracia”. Assim, ele entende que a comunicação não é um critério definitivo para a apreciação da obra de arte. Entra em jogo o complexo das relações entre artista-obra, artista e público, obra e público. A partir daí o autor desenvolve uma exposição, que em parte se apoia nos trabalhos de Heidegger, na busca de um desvelamento do sentido das expressões artísticas. Bornheim destaca a temática a partir de certa

disposição no mundo e, por conseguinte, se encontra novamente com os questionamentos em torno da linguagem.

O documento sobre Merleau-Ponty (ontologia) completa e fotografa o panorama com os vários sentidos que assumem as investidas da linguagem. Valemo-nos de algumas citações desses fragmentos, comentados no capítulo de retomada ao tema da linguagem, onde aparecem as coordenadas indicativas de tais citações no **Anexo F**.

Cabe ainda uma reserva. Os documentos trazem nova luz à pesquisa no sentido de esclarecer, corroborar e reforçar temáticas tratadas em livros e textos publicados, de Bornheim. Seu uso aqui tem principalmente esse intento. Não é nosso objetivo que eles sejam o ponto fundamental e tampouco que atuem como mera ilustração do trabalho. Seu papel seria ainda o de propiciar certa dinâmica, liberdade que reconhecemos e que está entre a oralidade e a colocação dos problemas de forma descontraída, esclarecendo ainda mais as teses filosóficas. Relacionamos ainda a relação dos documentos encontrados entre os papéis do filósofo, enfeixados de forma sempre coerente, que demonstram uma observação muito atenta e a pluralidade de enfoques e assuntos que ele abordava e que eram de seu interesse.

Não há dúvida, com suas interpretações, Gerd Bornheim contribui para que tenhamos um novo acesso às expressões culturais e valorizemos tais expressões face à sua polissemia. Já por isso urge que se investigue e dialogue com tais coordenadas, não apenas num senso filosófico, mas numa verve que extravase os limites de qualquer disciplina e se ponha a viajar por outros mares. Como o próprio Bornheim, quando se dedica ao teatro, à psicanálise, às ciências sociais, à política, à educação etc.

Bornheim faleceu em 2002, ano em que Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito presidente do Brasil. Bornheim já intuía as transições que seriam efetuadas no país. Olhava para as circunstâncias que se formavam com otimismo. Pensava numa valorização da economia e em reformas políticas que dependeriam da extensão do debate sobre nossas expressões culturais. Não era só o Brasil que potencialmente mudava de cenário. Bornheim acompanhou os estrondos dos aviões que derrubaram as torres gêmeas do World Trade Center ocorrido no famoso 11 de setembro de 2001 em Nova Iorque. “O mundo capitalista sofria um golpe em sua própria base”, dizia o autor. O cuidado com a alteridade fez que naquele momento Bornheim se posicionasse sobre a cultura árabe: ele questionava aqueles que queriam tornar o mundo árabe o algoz dos acontecimentos terroristas. Foi esse mesmo Bornheim que se ressentiu com os

problemas ecológicos, com a situação catastrófica da floresta Amazônica e que perguntava sobre o projeto político de Brasília.

Para o filósofo que já tinha aceitado todos os riscos, a crise do fundamento e o niilismo, o deparar-se com a finitude não constituíam uma ameaça, nem o declinavam ao pessimismo ou a um consolo qualquer. Bornheim olhava a realidade, interpretando o seu tempo, buscava o sentido na criatividade, como o ator que não mede em previsibilidades a construção de seu personagem. Vive a vida, joga com a linguagem, e de repente o teatro está feito. Bornheim se põe intrépido a vislumbrar os caminhos que despontam no dinamismo cultural. Ele será sempre essa leitura perspicaz de nossa época que aponta para acontecimentos que constantemente formam um reavaliar das linguagens artísticas.

# Referências<sup>36</sup>

## Bibliografia específica com títulos de Gerd Bornheim

BORNHEIM, Gerd. **Aspectos filosóficos do romantismo**. Porto Alegre: IEL, 1959.

BORNHEIM, Gerd. **Heidegger**: l'être et le temps. Paris: Hatier, 1976.

BORNHEIM, Gerd. **Introdução ao filosofar**: o pensamento filosófico em bases existenciais. Porto Alegre: Globo, 1978a. [1. ed. 1969; 11. ed. 2003].

BORNHEIM, Gerd. **O idiota e o espírito objetivo**. Porto Alegre: Globo, 1980a.

BORNHEIM, Gerd. **Dialética**, teoria e práxis: Ensaio para uma crítica da fundamentação ontológica da Dialética. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1983a. [1. ed. 1977].

BORNHEIM, Gerd. **Teatro**: a cena dividida. Porto Alegre: L&PM, 1983b.

BORNHEIM, Gerd. **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, 1985a. [2. ed. 1967].

BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992a. [3. ed. 1969].

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992b.

---

36 Para este livro, o autor optou por dispor as entradas pela ordem cronológica das publicações.

BORNHEIM, Gerd. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998a.

BORNHEIM, Gerd. **O conceito de descobrimento**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998b.

BORNHEIM, Gerd. **O idiota e o espírito objetivo**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998c.

BORNHEIM, Gerd. **Sartre: metafísica e existencialismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000a. [1. ed. 1984].

BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e finitude**. São Paulo: Perspectiva, 2001a. [Foi publicado pela Editora Movimento, de Porto Alegre, em 1972].

BORNHEIM, Gerd. **Introdução ao filosofar**: o pensamento filosófico em bases existenciais. 3. ed. Revisão técnica e prefácio de José Luiz Furtado. São Paulo: Globo, 2009.

BORNHEIM, Gerd. **Temas de filosofia**. Organização Gaspar Paz. São Paulo: Edusp, 2015.

*Ensaaios, textos esparsos, conferências e entrevistas*

BORNHEIM, Gerd. O pensamento marxista e a exigência de sua renovação. **Encontros com a Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 82-94, 1978b. Entrevista a João da Penha.

BORNHEIM, Gerd. Sobre o teatro popular. *In: Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 135-163, 1979.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia e realidade nacional. **Encontros com a Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 93-112, jun./dez. 1980b. [Esse texto compôs mais tarde o livro *O idiota e o espírito objetivo*, publicado pela Editora Uapê].

BORNHEIM, Gerd. Vigência de Hegel: os impasses da categoria da totalidade. *In: GOMES, Nelson Gonçalves (org.). Hegel: um seminário na Universidade de Brasília*. Brasília: EDU, 1981. (Coleção Cadernos da UnB). [Publicado também em *O idiota e o espírito objetivo*, Ed. Uapê].

BORNHEIM, Gerd. Os caminhos da representação. *In: LEÃO, Emmanuel C. et al. Arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983c.

BORNHEIM, Gerd. A filosofia do romantismo. *In: GUINSBURG, Jacó (org.). O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985b. [4. ed. 2002; 1. ed. 1978].

BORNHEIM, Gerd. Prolegômenos ao estudo do positivismo brasileiro: verdade e ideologia. **Revista Filosófica Brasileira**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jul. 1986a.

BORNHEIM, Gerd. Prefácio. *In*: HÜHNE, Leda. **Fim de um juízo**. Rio de Janeiro: Casa do Escritor; Brasília CNDA, 1986b.

BORNHEIM, Gerd. Os pressupostos gerais da estética de Brecht. *In*: BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987a.

BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. *In*: BORNHEIM, Gerd *et al.* **Cultura brasileira: tradição e contradição**. Rio de Janeiro: J. Zahar; Funarte, 1987b.

BORNHEIM, Gerd. Os dois patamares. **Revista Filosófica Brasileira**, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, 1988a.

BORNHEIM, Gerd. As metamorfoses do olhar. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b.

BORNHEIM, Gerd. Racionalidade e acaso. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Rede imaginária: televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BORNHEIM, Gerd. A invenção do novo. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992c.

BORNHEIM, Gerd. Da superação à necessidade: o desejo em Hegel e Marx. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

BORNHEIM, Gerd. Reflexões sobre o meio ambiente: tecnologia e política. *In*: STEIN, Ernildo; BONI, Luís A. de (org.). **Dialética e liberdade**. Porto Alegre: Vozes; UFRGS, 1993b.

BORNHEIM, Gerd. Presença da razão. *In*: HÜHNE, Leda (org.). **Razões**. Rio de Janeiro: Uapê, 1994a.

BORNHEIM, Gerd. O que está vivo e o que está morto na estética de Hegel. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras; Funarte, 1994b.

BORNHEIM, Gerd. A escultura e as nossas medidas. *In*: GASTAL, Susana; CARVALHO, Ana (org.). **Vasco Prado**. Porto Alegre: EU, 1994c.

BORNHEIM, Gerd. A perplexidade do homem contemporâneo. *In*: O ENCONTRO: um olhar sobre a cultura o cidadão e a empresa. Rio de Janeiro: Ayuri; Senai, 1995a.

BORNHEIM, Gerd. Reflexões sobre o meio ambiente: tecnologia e política. *In*: SIMPÓSIO AMBIENTALISTA BRASILEIRO NO CERRADO, 1., 1995, Goiânia. **Contribuições para um novo modelo de desenvolvimento**. Goiânia: UFG, 1995b.

BORNHEIM, Gerd. Prefácio. *In*: PERDIGÃO, Paulo. **Existência & liberdade**: uma introdução à filosofia de Sartre. Porto Alegre: L&PM, 1995c.

BORNHEIM, Gerd. Sobre o estatuto da razão. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

BORNHEIM, Gerd. A crise da ideia de crise. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

BORNHEIM, Gerd. O bom selvagem como “*philosophe*” e a invenção do mundo sensível. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Libertinos e libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996c.

BORNHEIM, Gerd. A descoberta do homem e do mundo. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras/Funarte, 1998d.

BORNHEIM, Gerd. A educação pela máquina. *In*: SCHUBACK, Márcia S. C. (org.). **Ensaios de filosofia** – homenagem a Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1999a.

BORNHEIM, Gerd. Entrevista. **Revista de Cultura**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, maio 1999b.

BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. *In*: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2000b.

BORNHEIM, Gerd. Gerd Bornheim (1929) [Entrevista]. *In*: NOBRE, Marcos; REGO, José Marcio (org.). **Conversas com filósofos brasileiros**. São Paulo: Editora 34, 2000c.

BORNHEIM, Gerd. “Sinceramente, eu acho que Heidegger era mais filósofo do que Sartre”. **Jornal Existencial**, 2000d. Entrevista a Flávia Machado. Disponível em: <<http://sartreanas.blogspot.com/2009/11/sinceramente-eu-acho-que-heidegger-era.html>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

BORNHEIM, Gerd. A viagem e a descoberta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno Idéias, p. 2, 29 abr. 2000e. (Série especial “Brasil 500 anos: de Cabral a Cardoso”). Disponível em: <[https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo\\_noticia/37446\\_20160831\\_164431.PDF](https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo_noticia/37446_20160831_164431.PDF)>. Acesso em: 19 nov. 2018.

BORNHEIM, Gerd. A propósito da história de uma vida: o livro. *In*: PORTELLA, Eduardo (org.). **O lugar do livro hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000f. [Texto publicado em inglês e francês: “About the story of a life” no livro *The book. A world transformed*, org. Eduardo Portella, Paris: ONU; Unesco, 2001; “A propôs de l’histoire d’une vie” em *Il étais une fois... le livre* ].

BORNHEIM, Gerd. Galileu filósofo. *In*: BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e finitude**. São Paulo: Perspectiva, 2001a.

BORNHEIM, Gerd. A estética na saúde. *In*: BAYMA, Fátima; KASZNAR, Istvan (org.). **Saúde e previdência social**: desafios para a gestão no próximo milênio. São Paulo: Makron, 2001b.

BORNHEIM, Gerd. Témoignage: souvenir et présence de Bachelard. **Cahiers Gaston Bachelard**, Dijon, n. 4, 2001c. Dossier Bachelard au Brésil.

BORNHEIM, Gerd. A comunicação como problema. *In*: AZEREDO, José Carlos de (org.). **Letras e comunicação**: uma parceria no ensino de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Vozes, 2001d.

BORNHEIM, Gerd. A revolução do ócio. *In*: AGUIAR, Luiz Antonio (org.). **Para entender o Brasil**. São Paulo: Alegro, 2001e.

BORNHEIM, Gerd. Democracia e cultura. **Semear**, n. 5, Rio de Janeiro, 2001f.

BORNHEIM, Gerd. Estética brechtiana entre cena e texto. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 10, 2001g.

BORNHEIM, Gerd. Entrevista sobre a política e as relações entre os Estados Unidos e a cultura árabe. **Revista Vox**, Porto Alegre, n. 13, 2001h.

BORNHEIM, Gerd. Ética, ciência e técnica: interfaces e rumos. *In*: COIMBRA, José de Ávila Aguiar (org.). **Fronteiras da ética**. São Paulo: Senac, 2002a.

BORNHEIM, Gerd. Duas palavras e uma apresentação desnecessária. *In*: SARTRE, Jean Paul. **Crítica da razão dialética**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002b.

BORNHEIM, Gerd. Sujeito e objeto, e novas paragens. *In*: SOUZA, Ricardo Timm de; OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de (org.). **Fenomenologia hoje II**: significado e linguagem. Porto Alegre: Edipucrs, 2002c.

BORNHEIM, Gerd. O sentido da tragédia. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 12, 2002d.

BORNHEIM, Gerd. As medidas da liberdade. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O avesso da liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002e.

BORNHEIM, Gerd. Prefácio sobre Nelson Rodrigues. *In*: RODRIGUES, Nelson. **A mentira**. org. Caco Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2002f.

BORNHEIM, Gerd. A questão da crítica. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 15, 2002g.

BORNHEIM, Gerd. Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 14, p. 11-25, 2003a.

BORNHEIM, Gerd. A natureza do estado moderno. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A crise do Estado-Nação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003b.

BORNHEIM, Gerd. A inexorabilidade da morte. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 16, 2003c.

BORNHEIM, Gerd. A inexorabilidade da morte. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro, ano III, n. 3, 2003d.

BORNHEIM, Gerd. Discurso de Gerd Bornheim na entrega da Medalha de Honra Pedro Ernesto. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro, ano III, n. 3, 2003e.

BORNHEIM, Gerd. A escultura e suas medidas: Vasco Prado. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 4, 2004. [Esse texto compõe o livro *Páginas de filosofia da arte* (Uapê) com outro título: "Sobre as dimensões da escultura"].

BORNHEIM, Gerd. O sujeito e a norma. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

BORNHEIM, Gerd. Brecht e as quatro estéticas. *In*: DIAS, Rosa; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia (org.). **Arte brasileira e filosofia**. Rio de Janeiro: Uapê, 2007b.

BORNHEIM, Gerd. La découverte de l'homme et du monde. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **L'autre rive occident**. Paris: 2008.

BORNHEIM, Gerd. Sartre revisto. Transcrição, apresentação e notas de Gaspar Paz. **Rapsódia**: Almanaque de Filosofia e Arte, São Paulo, n. 6, 2012.

BORNHEIM, Gerd. Arte e comunicação. Transcrição, apresentação e notas de Gaspar Paz. **Ouvirouver**, Uberlândia, n. 14, 2018.

Conferências em vídeo e áudio

BORNHEIM, Gerd. **A inexorabilidade da morte**. In: CICLO de Palestras Memento Mori. São Paulo: Sesc; Senac, [s. d.].

BORNHEIM, Gerd. **Antinomias**. Conferência apresentada no II Colóquio de Filosofia na atualidade: crítica e autocrítica, Unisinos, São Leopoldo, 1999c. Editada em formato MP3 pelo professor Celso Cândido.

BORNHEIM, Gerd. **O conceito de descobrimento**. Conferência apresentada no II Colóquio de Filosofia na atualidade: crítica e autocrítica, Unisinos, São Leopoldo, 1999d. Editada em formato MP3 pelo professor Celso Cândido.

Sobre Gerd Bornheim

BORDIN, Luigi. Lembrando Gerd Bornheim, a dialética e o teatro de Brecht. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro, ano III, n. 3, 2003.

CHAUÍ, Marilena. Ética, violência e niilismo. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro, ano III, n. 3, 2003.

DIAS, Rosa. Homenagem ao professor Gerd Bornheim. In: DIAS, Rosa; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (org.). **Arte brasileira e filosofia**. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

GARCIA, Elena. Um mestre, um concurso. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro, ano III, n. 3, 2003.

KONDER, Leandro. Meu orientador, Gerd Bornheim. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro, ano III, n. 3, 2003.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A propósito de: “Vigência de Hegel: os impasses da categoria de totalidade, de Gerd A. Bornheim”. In: GOMES, Nelson Gonçalves. **Hegel**: um seminário na Universidade de Brasília. Brasília: EDU, 1981. p. 53-56. (Coleção Cadernos da UnB).

MARTON, Scarlett. Ideias em cena: filosofia e arte. *In*: AZEREDO, Vânia Dutra de (org.). **Encontros Nietzsche**. Ijuí: Editora Unijuí, 2003.

MÜLLER, Marcos Lutz. Sartre e a crise do fundamento: em homenagem a Gerd Bornheim. **Doispontos**, Curitiba, São Carlos, v. 3, n. 2, p. 11-28, 2006.

MUSSE, Ricardo. A reflexão teatral em Gerd Bornheim. *In*: AZEREDO, Vânia Dutra de (org.). **Encontros Nietzsche**. Ijuí: Editora Unijuí, 2003.

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. **Arte e beleza em Gerd Bornheim**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. Gerd: pouco tempo depois. **Aisthe**, Rio de Janeiro, n. 1, 2007.

PAZ, Gaspar. Gerd Bornheim, orquestrador de ideias... *In*: DIAS, Rosa; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (org.). **Arte brasileira e filosofia: espaço aberto Gerd Bornheim**. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

PAZ, Gaspar. Interprétations des langages artistiques chez Gerd Bornheim. **Passages de Paris**, Paris, n. 5, p. 76-86, 2010. (Édition Spéciale).

PAZ, Gaspar. Gerd Bornheim e o teatro de Eugène Ionesco. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 11, 2012a.

PAZ, Gaspar. Datiloscrito de Gerd Bornheim revisita a filosofia de Sartre. Organização, notas e apresentação de “Sartre revisito” de Gerd Bornheim. **Rapsódia: Almanaque de Filosofia e Arte**, São Paulo, n. 6, p. 13-19, 2012b.

PAZ, Gaspar. Realismo, consciência histórica e pressupostos estéticos do teatro segundo Gerd Bornheim. **Rapsódia: Almanaque de Filosofia e Arte**, São Paulo, n. 8, 2014.

PAZ, Gaspar. Apresentação. *In*: BORNHEIM, Gerd. **Temas de Filosofia**. Organização Gaspar Paz. São Paulo: Edusp, 2015a.

PAZ, Gaspar. Impasses e metamorfoses da crítica segundo Gerd Bornheim. *In*: FREITAS, Verlaine *et al.* (org.). **Gosto, interpretação e crítica**. Belo Horizonte: Abre, v. 2, p. 123-131, 2015b.

PAZ, Gaspar. Gerd Bornheim: a crítica artística em datiloscrito que problematiza a linguagem e a comunicação. **Ouvirouver**, v. 14, p. 56-69, 2018.

PAZ, Gaspar; SOUZA, Diego. Traço, forma e dimensão na obra de Vasco Prado. **Cartema**, v. 5, p. 115-122, 2016.

PEGORARO, Olinto. O começo do filosofar. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro, ano III, n. 3, 2003.

RIBEIRO, Renato Janine. Apresentação de Gerd Bornheim. *In*: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2000.

RIBEIRO, Renato Janine. Lembrando um filósofo. *In*: AZEREDO, Vânia Dutra de (org.). **Encontros Nietzsche**. Ijuí: Editora Unijuí, 2003.

SAADI, Fátima. A obra teatral de Gerd Bornheim. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 16, 2003.

SOUZA, Ricardo Timm de. Totalidade pensada e não pensada – sobre “Vigência de Hegel: os impasses da categoria de totalidade”, de Gerd Bornheim. *In*: SOUZA, Ricardo Timm de. **O tempo e a máquina do tempo**: estudos de filosofia e de pós-modernidade. Porto Alegre: Edipucrs, 1998.

STEIN, Ernildo. Bornheim, um filósofo entre filosofia e cultura. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro, ano III, n. 3, 2003.

TIBAJI, Alberto. Poeira, cinzas e fuligem. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 16, 2003.

## **Bibliografia geral**

AGAMBEN, Giorgio. **Stanze**. Parole et fantasma dans la culture occidentale. Traduction de l'Italien par Yves Hersant. Paris: Payot et Rivages, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALQUIÉ, Ferdinand. **Entretiens sur le surréalisme**. org. Ferdinand Alquié. Paris: Mouton, 1968.

AMADO, Jorge. **Conversations avec Alice Raillard**. Paris: Gallimard, 1990.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 27. ed. org. pelo autor. Rio de Janeiro: Record, 1991.

ARAÚJO, Samuel. Políticas públicas para a cultura no governo Lula: um breve comentário. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA: ETNOMUSICOLOGIA: LUGARES E CAMINHOS, FRONTEIRAS E DIÁLOGOS, II., 9 a 12 nov. 2004, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: UFBA; Abet, 2005.

ARAÚJO, Samuel. Música e diferença; uma crítica a escuta “desinteressada” do cotidiano. *In*: DIAS, Rosa; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (org.). **Arte brasileira e filosofia: espaço aberto** Gerd Bornheim. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

ARAÚJO, Samuel. Para além do popular e do erudito: uma escuta contemporânea de Guerra-Peixe. *In*: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2008a.

ARAÚJO, Samuel. Relações musicais entre África e as Américas no samba carioca. *In*: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2008b.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. **Música em debate**. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2008.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARISTÓTELES. Da literatura, da ginástica, da música e do desenho. *In*: ARISTÓTELES. **Política**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2001.

ARTAUD, Antonin, **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1964.

ATTALI, Jacques. **Bruits**. Essai sur l'économie politique de la musique. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

AUBERT, Laurent. Les cultures musicales dans le monde: traditions et transformations. *In*: NATTIEZ, Jean-Jacques (org.). **Musiques: une encyclopédie pour le XXI siècle**. Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 2005. v. 3: Musiques et cultures.

BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**. Paris: Quadrige; Presses Universitaires de France, 1957. [7. ed. 1998].

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1984a.

BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. São Paulo: Abril Cultural, 1984b. (Coleção Os Pensadores).

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BADIOU, Alain. **Beckett: l'incroyable désir**. Paris: Hachette, 1995.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Prefácio de Roman Jakobson. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARBARAS, Renaud. **Merleau-Ponty**. Paris: Ellipses, 1997.

BARBARAS, Renaud. O corpo da liberdade. *In*: NOVAES, Aduino (org.). **O avesso da liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BARBARAS, Renaud. La phénoménologie de la vie et le problème de la corrélation. *In*: UKADA, Mitshushiro (ed.). **Ontology and phenomenology: Franco-Japanese collaborative lectures**. Tokyo: Keio University, 2009.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA: ETNOMUSICOLOGIA: LUGARES E CAMINHOS, FRONTEIRAS E DIÁLOGOS, II., 9 a 12 nov. 2004, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: UFBA; Abet, 2005.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Claude Lévi-Strauss e a música: notas esparsas. *In*: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2008.

BEAUVOIR, Simone. **La force de l'âge**. Paris: Gallimard, 1960.

BEAUVOIR, Simone. **La cérémonie des adieux**: suivi de "Entretiens avec Jean Paul Sartre" (août-septembre 1974). Paris: Gallimard, 1981.

BEAUVOIR, Simone. **Lettres à Sartre 1940-1963**. Paris: Gallimard, 1990.

BÉHAGE, Gérard. Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA: ETNOMUSICOLOGIA: LUGARES E CAMINHOS, FRONTEIRAS E DIÁLOGOS, II., 9 a 12 nov. 2004, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: UFBA; Abet, 2005.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BOULEZ, Pierre. **Penser la musique aujourd'hui**. Paris: Gallimard, 1963.

BOULEZ, Pierre. **Par volonté et par hasard**. Paris: Seuil, 1975. (Entretien avec Célestin Deliège).

BOULEZ, Pierre; SCHAEFFNER, André. **Correspondance 1954-1970**. org. Rosângela Pereira de Tugny. Paris: Fayard, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art**: genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **Langage et pouvoir symbolique**. Paris: Fayard, 2001.

BRECHT, Bertolt. **Écrits sur le théâtre**. Paris: Gallimard, 2000.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco, 2002.

CAMUS, Albert. **Le mythe de Sisyphe**: essai sur l'absurde. Paris: Gallimard, 1942.

CANGUILHEM, Georges. De la science et de la contre-science. *In*: BACHELARD, Suzanne *et al.* **Hommage à Jean Hyppolite**. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. I: A linguagem.

CASSIRER, Ernst. **O mito do estado**. São Paulo: Codex, 2003.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CESAR, Constança Marcondes; BULCÃO, Marly. **Sartre e seus contemporâneos**: ética, racionalidade e imaginário. Aparecida: Ideias e Letras, 2008.

CHATEAU, Dominique. **La question de la question de l'art**. Paris: Presses Universitaires de Vicennes, 1995.

CHATEAU, Dominique. La question de la dialectique dans les théories d'Eisenstein. *In*: CHATEAU, Dominique; JOST, François; LEFEBVRE, Martin (org.). **Eisenstein L'Ancien et le Nouveau**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001.

CHATEAU, Dominique. A autonomia da teoria. *In*: ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras**: arte, críticas e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003a.

CHATEAU, Dominique. **Cinéma et philosophie**. Paris: Nathan, 2003b.

CHATEAU, Dominique. **Sartre et le cinéma**. Paris: Séguier, 2005.

CHATEAU, Dominique. **Philosophie d'un art moderne**: le cinéma. Paris: L'Harmattan, 2009.

CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAUI, Marilena. **Cidadania cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHOMSKY, Noam. **Aspectos da teoria da sintaxe**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

CLIFFORD, James. **Malaise dans la culture**: l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle. Paris: École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, 1996.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

COLLIER, Stanley. Surrealisme et theatrologie. *In*: ALQUIÉ, Ferdinand (org.). **Entretiens sur le surréalisme**. Paris: Mouton, 1968.

- CONTAT, Michel. Entrevista. **Folha de S. Paulo**, Mais, 12 jun. 2005.
- CORREA, Zé Celso Martinez. **Entrevistas**. org. Karina Lopes e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- CROCE, Benedetto. **Breviário de estética**. São Paulo: Ática, 1996.
- DAGOGNET, François. Vie et Théorie de la vie selon Jean Hyppolite. *In*: BACHELARD, Suzanne *et al.* **Hommage à Jean Hyppolite**. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- DANTO, Arthur. **L'assujettissement philosophique de l'art**. Traduction de l'Anglais par Claude Hary-Schaeffer. Paris: Seuil, 1993.
- DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Champs Flammarion, 1996.
- DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la difference**. Paris: Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques. **Marges de la philosophie**. Paris: Minuit, 1972a.
- DERRIDA, Jacques. **Position**. Paris: Minuit, 1972b.
- DERRIDA, Jacques. **Sur parole**: instantanés philosophiques. Paris: L'Aube, 1999.
- DERRIDA, Jacques. Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. *In*: DERRIDA, Jacques; NOUSS, Alexis; SOUSSANA, Gad (org.). **Dire l'événement, est-ce possible?** Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida. Paris: L'Harmattan, 2001a.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão Freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001b.

- DESCARTES, René. **Compendio de música**. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.
- DESCARTES, René. **Meditações**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).
- DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- DIAS, Rosa Maria. Nietzsche e a fisiologia da arte. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro ano IV, n. 4, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2003.
- DOSSE, François. **Paul Ricoeur: les sens d'une vie**. Paris: La Découverte, 2001.
- FARINA, Gabriella; KIRCHMAYR, Raoul. **Il soggetto e l'immaginario: percorsi nel Flaubert di Sartre**. Roma: Associate Editrice Internazionale, 2001.
- FERREIRA, Juca. Entrevista com o ministro da Cultura. **Caros Amigos**, ano XIV, n. 157, abr. 2010.
- FIGUEIREDO, Virginia. Arte engajada hoje? *In*: DIAS, Rosa; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (org.). **Arte brasileira e filosofia**. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. org. Manoel Barros de Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Entretiens**. Par Roger-Pol Droit. Paris: O. Jacob, 2004.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da tolerância**. São Paulo: Unesp, 2004.
- GOUHIER, Marie-Louise. Bachelard et le surréalisme. *In*: ALQUIÉ, Ferdinand (org.). **Entretiens sur le surréalisme**. Paris: Mouton, 1968.
- GUERRA-PEIXE, César. **Estudo de folclore e música popular urbana**. org., introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- GURVITCH, Georges. **Dialectique et sociologie**. Paris: Flammarion, 1962.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o sistema das artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HENNION, Antoine. **La passion musicale: une sociologie de la médiation**. Paris: Métailié, 1993.

HEIDEGGER, Martin. **Chemins qui ne mènent nulle part**. Trad. Wolfgang Brokmeier. Paris: Gallimard, 1962.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Trad. de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à metafísica**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2000. v. I e II.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

HEISENBERG, Werner. **A parte e o todo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

HOBBSAWM, Eric J. **A história social do jazz**. Trad. Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBBSAWM, Eric J. As artes 1914-45. *In*: HOBBSAWM, Eric J. **A era dos extremos: o breve século XX**. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric J. Morre a vanguarda. As artes após 1950. *In*: HOBBSAWM, Eric J. **A era dos extremos: o breve século XX**. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric J. Le retour de Marx. Entretien. **Le Nouvel Observateur**, Paris, 4-10 Juin, 2009.

HYPOLITE, Jean. **Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel**. Paris: Aubier, 1946.

HYPPOLITE, Jean. **Figures de la pensée philosophique II**. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

IONESCO, Eugène. **Antidotes**. Paris: Gallimard, 1977.

IONESCO, Eugène. Exercices de conversation et de diction française pour étudiants américains. *In*: IONESCO, Eugène. **Théâtre**: tome IV. Paris: Gallimard, 1974.

IONESCO, Eugène. La Cantatrice chauve. *In*: IONESCO, Eugène. **Théâtre**: tome I. Paris: Gallimard, 1954.

IONESCO, Eugène. Lettre à Gabriel Marcel. *In*: IONESCO, Eugène. **Théâtre complet**. Paris: Gallimard, 1991.

IONESCO, Eugène. **Rhinocéros**. Paris: Gallimard, 1959.

IONESCO, Eugène. **Ruptures de silence**: rencontres avec André Contin. Paris: Mercure de France, 1995.

JACOBBI, Ruggero. **O teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi**. org. Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Aristóteles**. Trad. de Jose Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

JAEGER, Werner Wilhelm. **La teología de los primeros filósofos griegos**. Trad. de Jose Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paideia a formação do homem grego**. Trad. Arthur M. Parreira, adaptação para a edição brasileira Mônica Stahel, revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza – 3 ed. São Paulo: Martin Fontes, 1994.

JAKOBSON, Roman. **Fonema e fonologia; Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa; Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martin Codax**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **Ravel**. Paris: Seuil, 1956.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

JIMENEZ, Marc. Pós-modernidade, filosofia analítica e tradição européia. *In: ZIELINSKY, Mônica (org.). Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

JIMENEZ, Marc. **La querelle de l'art contemporain.** Paris: Gallimard, 2005.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Trad. Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura.** Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática.** Trad. Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

KANT, Immanuel. **Anthropologie d'un point de vue pragmatique.** Traduction de Michel Foucault. Précédé de Introduction à "l'Anthropologie" de Michel Foucault et présentation par D. Defert, Fr. Ewald, F. Gros. Paris: J. Vrin, 2008.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

LACAN, Jacques. Maurice Merleau-Ponty. *In: LACAN, Jacques. Autres écrits.* Paris: Seuil, 2001.

LANGER, Susanne. A imagem do tempo. *In: LANGER, Susanne. Sentimento e forma.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

LATOUR, Bruno. **Nunca fomos modernos.** São Paulo: Editora 34, 1991.

LATOUR, Bruno. **Un monde pluriel mais commun.** Paris Édition de l'Aube, 2003. Entretien avec François Ewald.

LEFORT, Claude. **Sur une colonne absente:** écrits autour de Merleau-Ponty. Paris: Gallimard, 1978.

LEFORT, Claude. Prefácio. *In: MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito.* Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne.* Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; prefácio de Claude Lefort; posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LESCURE, Jean. Les derniers cours à la Sorbonne. *In*: LESCURE, Jean. **Un été avec Bachelard**. Paris: Luneau-Ascot, 1983

LÉVI-STRAUSS, Claude. Abertura. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Regarder écouter lire**. Paris: Plon, 1993

LÉVI-STRAUSS, Claude. Histoire et dialectique. *In*: SARTRE. Dir. par Michel Contat. Paris: Bayard, 2005.

MARGOLIN, Jean-Claude. Une anthropologie du langage. *In*: MARGOLIN, Jean-Claude. **Bachelard**. Paris: Seuil, 1974.

MARX, Karl. **O capital**. Trad. Reginaldo Sant'anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MATOS, Olgária. Modernidade e mídia: o crepúsculo da ética. *In*: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). **Ética e cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non-sens**. Paris: Nagel, 1966.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Éloge de la philosophie et autres essais**. Paris: Gallimard, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas** – 1948. org. Stéphanie Ménasé. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; prefácio de Claude Lefort; posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

MILLER, Henri. **Sabedoria do coração**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

MONTAIGNE, Michel de. **Essais I, II, III**. Paris: Gallimard, 1965.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. Buenos Aires: Sudamericana, 1958.

MORRICONE, Ennio. Un compositeur derrière la caméra. *In*: NATTIEZ, Jean-Jacques (org.). **Musiques**: une encyclopédie pour le XXI siècle. Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 2003. v. 1: Musiques du XXe siècle.

NANCY, Jean-Luc. Em busca do homem total. Trad. Luiz Roberto M. Gonçalves. **Folha de S. Paulo**, Mais, 12 jun. 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Ethnomusicologie. *In*: NATTIEZ, Jean-Jacques (org.). **Musiques**: une encyclopédie pour le XXI siècle. Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 2004. v. 2: Les savoir musicaux.

NETTL, Bruno. **Estudo comparativo de mudança musical**: estudos de caso de quatro culturas. Conferência apresentada no I Encontro da Associação Brasileira de Ethnomusicologia, realizado no Recife em 2002.

NETTL, Bruno. Musique urbaine. *In*: NATTIEZ, Jean-Jacques (org.). **Musiques**: une encyclopédie pour le XXI siècle. Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 2005. v. 3: Musiques et cultures.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOUDELDMANN, François. **Le toucher des philosophes**: Sartre, Nietzsche et Barthes au piano. Paris: Gallimard, 2008.

NUNES, Benedito. A visão romântica. *In*: GUINSBURG, Jacó (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986.

NUNES, Benedito. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

NUNES, Benedito. **O Nietzsche de Heidegger**. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

NUNES, Benedito. **Heidegger & Ser e tempo**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

NUNES, Benedito. Encontro em Austin. *In*: DIAS, Rosa; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (org.). **Arte brasileira e filosofia**. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. org. Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, Gaspar. Impressions musicales de Rio de Janeiro. **Linguagem e recepção da poética musical em Lupicínio Rodrigues**. Um estudo etnomusicológico. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

PAZ, Gaspar. **Incognita**, Nantes, n. 4, 2009a.

PAZ, Gaspar. Música e filosofia: um diálogo possível. **Revista de Filosofia Seaf**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 7, 2009b.

PERDIGÃO, Paulo. **Existência & liberdade**: uma introdução à filosofia de Sartre. Porto Alegre: L&PM, 1995.

PLATÃO. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1966.

PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão. *In*: NOVAES, Aduino (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSANHA, José Américo Motta. O sono e a vigília. *In*: NOVAIS, Aduino (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PELINSKI, Ramón. L'ethnomusicologie a l'ère postmoderne. *In*: NATTIEZ, Jean-Jacques (org.). **Musiques**: une encyclopédie pour le XXI siècle. Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 2004. v. 2: Les savoir musicaux.

PETRINI, Enrica Lisciani. **La passione del mondo saggio su Merleau-Ponty**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

POULIQUEN, Jean-Luc. **Entre Gascogne et Provence**: itinéraire em lettres d'Oc. Aix-em-Provence: Édisud, 1994. Entretien avec les poètes Serge Bec et Bernard Manciet.

POULIQUEN, Jean-Luc. **Gaston Bachelard ou le rêve des origines**. Paris: L'Harmattan, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro. In: ÁVILA, Affonso (org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRADO JR., Bento. Bento Prado Jr. (1937) [Entrevista]. In: NOBRE, Maros; REGO, José Marcio (org.). **Conversas com filósofos brasileiros**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 199-226.

PRADO JR., Bento. Ética e estética: uma versão neoliberal do juízo do gosto. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). **Ética e cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PRADO JR., Bento. Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador. In: DIAS, Rosa; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (org.). **Arte brasileira e filosofia**. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

PRADO JR., Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. org. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

QUINTILIANO, Deise. **Sartre**: filia e autobiografia. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible**: esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **Le destin des images**. Paris: La Fabrique, 2003.

RIBEIRO, Renato Janine. O retorno do bom governo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RICOUER, Paul. **Lectures**. Paris: Seuil, 1992. t. 2: La contrée des philosophes. Capítulos «Entre Gabriel Marcel et Jean Wahl», «Hommage à Merleau-Ponty» e «Merleau-Ponty: Par-delà Husserl et Heidegger».

ROSENFELD, Denis L. (ed.). **Ética e estética**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. (Coleção Filosofia Política, série III, v. 2).

ROUBINE, Jean-Jacques. **Théâtre et mise en scène**. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introduction aux grands théories du théâtre**. Paris: Nathan, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. *In*: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Obras de Jean-Jacques Rousseau II**. Tradução de Lourdes Santos Machado e revisão crítica e notas adicionais de Lourival Gomes Machado. Porto Alegre: Globo, 1962.

SAID, Edward Wadie; BARENBOIM, Daniel. **Paralelos e paradoxos**: reflexões sobre música e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, Jean Paul. **La nausée**. Paris: Gallimard, 1938.

SARTRE, Jean Paul. **Entretiens sur la politique**. Paris: Gallimard, 1949.

SARTRE, Jean Paul. **L'être et le néant**: essai d'ontologie phénoménologique. Paris: Gallimard, 1953

SARTRE, Jean Paul. **L'existentialisme est un humanisme**. Paris: Nagel, 1954.

SARTRE, Jean Paul. **Critique de la raison dialectique**. Paris: Gallimard, 1960.

SARTRE, Jean Paul. **Les mots**. Paris: Gallimard, 1964.

SARTRE, Jean Paul. **O testamento de Sartre**: a última e grande entrevista de Sartre. Porto Alegre: L&PM, 1981.

SARTRE, Jean Paul. **Sartre no Brasil**: a conferência de Araraquara. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 2. ed. bilíngue. São Paulo: Unesp, 2005.

SARTRE, Jean Paul. **Situations I**. Paris: Gallimard, 1947.

SARTRE, Jean Paul. **Situations II**. Paris: Gallimard, 1948.

SARTRE, Jean Paul. **Situations III**. Paris: Gallimard, 1949.

- SARTRE, Jean Paul. **Situations IV**. Paris: Gallimard, 1964.
- SARTRE, Jean Paul. **Situations V**. Paris: Gallimard, 1964.
- SARTRE, Jean Paul. **Situations VI**. Paris: Gallimard, 1964.
- SARTRE, Jean Paul. **Situations VII**. Paris: Gallimard, 1965.
- SARTRE, Jean Paul. **Situations X**: politique et autobiographie. Paris: Gallimard, 1976.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **As palavras sob as palavras**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).
- SCHAEFFNER, André. **Origine des instruments de musique**: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris: Mouton, 1980a.
- SCHAEFFNER, André. **Essais de musicologie et autres fantasies**. Paris: Le Sycomore, 1980b.
- SICARD, Michel. **Essais sur Sartre**. Paris: Galilée, 1989.
- SOURIAU, Etienne. **Vocabulaire d'esthétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- SOUZA, Ricardo Timm de; OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de. **Fenomenologia hoje II**: significado e linguagem. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- VANNUCCI, Alessandra. **Crítica da razão teatral**: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VILLANUEVA, Patrick. Le jazz. In: NATTIEZ, Jean-Jacques (org.). **Musiques**: une encyclopédie pour le XXI siècle. Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 2003. v. 1: Musiques du XXe siècle.
- WAHL, Jean. Le surreel. **Tableau de la philosophie française**. Paris: Gallimard, 1962.
- WAHL, Jean. Le surreel. **Entretiens sur le surréalisme**. org. Ferdinand Alquié. Paris: Mouton, 1968.
- WORMS, Frédéric. **La philosophie en France au XX Siècle**. Paris: Gallimard, 2009.

Referências gerais de áudio e vídeo

BACHELARD, Gaston. **Bachelard parmi nous ou l'héritage invisible**. Dir. Hubert Knapp et Jean-Claude Bringuier. Entrevistados: Gaston Bachelard, Georges Canguilhem, Jean-Toussaint Desanti, Foucault, entre outros. Paris: Institut National de l'Audiovisuelle, 1975. 1 vídeo (1 h 18 min). (Entrevistados: Gaston Bachelard, Georges Canguilhem, Jean-Toussaint Desanti, Foucault, entre outros).

BARTHES, Roland. **Comment vivre ensemble**: cours au Collège de France 1976-1977. Paris: Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. **Fragments de voix..** Paris: Radio France, 2004. Entretien avec Jean-Marie Benoist et Bernard-Henri Lévy. 2 CDs de áudio.

BRETON, André. **L'aventure surréaliste**. Paris: Radio France, 2003. Entretien avec André Parinaud. 2 CDs de áudio.

CANGUILHEM, Georges *et al.* **Philosophie et vérité**: entretien. Paris: Nathan, 1993. 1 vídeo (50 min).

DELEUZE, Gilles. **Cinéma et philosophie**. Paris: Gallimard, 2005. 5 CDs.

DERRIDA, Jacques. **Derrida par Philippe Collin et Didier Eribon**. Paris: Réflexion Faites, 1990. 1 vídeo (1 h).

FOUCAULT, Michel. **Entretien avec Michel Foucault, professeur au Collège de France**. Dir. André Bertin. Louvain: Audiovisuelle Dienst K. U. Leuven; Université Catholique de Louvain, 1981. 1 vídeo (37 min).

FOUCAULT, Michel. **Utopies et hétérotopies**. Paris: INA, 2003. 1 CD de áudio (44 min 16 s)

HYPOLITE, Jean. **La philosophie et son histoire**. Paris: Nathan, 1993. Entretien entre Jean Hyppolite *et* Alain Badiou, Jean Fléchet. 1 vídeo (29 min). (arquivo BNF – Biblioteca Nacional da França).

HYPOLITE, Jean. **Prologue aux émissions sur le langage**: Dina Dreyfus, Alain Badiou, Jean Hyppolite. Paris: Centre National de Documentation Pédagogique, 1966. 1 vídeo (26 min 26 s)

HYPOLITE, Jean *et al.* **Le Langage 1, 2, 3, 4.** Organisation Dina Dreyfus. Paris: Centre National de Documentations Pédagogique, 1966.

IONESCO, Eugène. **Voix et silences.** Organisation Thierrey Zéno. Paris: Zéno Films; Adav, 1987. 1 DVD (58 min).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Entretiens radiophoniques avec Merleau-Ponty (1959).** Entretiens 1, 2, 3, diffusés les 22, 29 mai et 5 juin 1959. Dir. George Chabonnier. Paris: Institut National de l'Audiovisuel, 1999. 1 CD (1 h).

RICOEUR, Paul. **Entretien sur philosophie et langage.** Organisation Alain Badiou et Dina Dreyfus. Paris: Centre National de Documentations Pédagogique, 1965. 1 vidéo (30 m).

SARTRE, Jean Paul. **Sartre autoportrait à 70 ans.** Paris: Gallimard, 2005. Entretiens avec Michel Contat. 6 CDs de áudio.

SARTRE, Jean Paul. **Sartre inédit:** entretien et témoignage. Montreal: CBC Radio-Canada; Paris: BNF; Nouveau Monde, 2005.

SARTRE, Jean Paul. **Sartre par lui-même.** Paris: Montparnasse, 2007. 2 DVDs (3 h 7 min).

# Apêndice

## **Relação do material de Gerd Bornheim compilado na pesquisa**

*Arquivo 1: Textos datilografados – anotações e preparação de cursos*

1. Ontologia (anotações);
2. Introdução à filosofia (notas de aulas, preparação);
3. Evolução da metafísica (até Hegel);
4. Merleau-Ponty (ontologia da finitude: ser e nada – curso);
5. Pré-socráticos (curso – Oriente);
6. História da filosofia, 2º ano, PUC, 1º semestre, 1962 (sobre o tempo).

*Arquivo 2: Textos datilografados – uma parte anotações e preparação para cursos; outra, textos e elaborações que mais tarde foram publicados*

1. Axiologia;
2. Pontos para o exame do segundo semestre de História da filosofia – novembro de 1961 (Hegel);
3. Pontos sobre Holderlin (curso);
4. Filosofia e realidade nacional;
5. Empirismo inglês;

6. Sartre: Deus;
7. Filosofia do romantismo;
8. Arte e comunicação;
9. Ética;
10. Winckelmann;
11. Humanismo;

*Teatro:*

12. Teorias do ator;
13. Tragédias;
14. Estética e estéticas do drama;
15. Linguagem humana e linguagem do computador. Linguagem e cálculo;
16. Conhecimento e poesia;
17. República de Weimar;
18. Heidegger;
19. Brecht;
20. Literatura alemã (medieval);
21. Linguagem musical;
22. Teatro contemporâneo;
23. Teatro e literatura.

***Arquivo 3: Transcrições de aulas e conferências***

Transcrições:

- a. Brecht e as quatro estéticas (conferências 03/02/1998 – publicada em *Arte brasileira e filosofia: espaço aberto Gerd Bornheim, 2007*);
- b. Kandinsky;
- c. Hegel.

***Arquivo 4: CDs (áudio) de aulas e conferências***

5 CDs originais do último curso para a pós-graduação da Uerj:

1. Aula sobre música – caráter sinfônico da obra de Hegel;
2. Três categorias fundamentais: isto, aqui e agora. Gênese do espírito. Fenomenologia do espírito;
3. Van Gogh – dissolução da pintura;
4. Kandinsky – o conceito de norma. Astúcia da razão de Hegel;

Cópias com depuração de ruídos:

1. 4 cópias dos originais descritos acima;
2. Palestra Unisinos no Rio Grande do Sul (sobre Antinomias).

**Arquivo 5:** *Textos redigidos por Gerd Bornheim (datilografados) e em geral já publicados*

1. A educação pela máquina;
2. Dimensões da crítica;
3. Sobre a ideia de Universidade;
4. O conceito de tradição;
5. Heidegger revisitado.

**Arquivo 6:** *Continuação da arquivo 5*

6. Os dois patamares;
7. Sobre a ideia de Universidade;
8. Da convulsão tecnológica (conferência a convite do Senac de São Paulo, em maio de 2000). A propósito do livro. Democracia e cultura. O metafísico e o pós-metafísico;
9. Ouvir e dizer a música;
10. Arte contemporânea e estética;
11. A concepção de tempo – os prenúncios;
12. Recado aos calouros;
13. Apresentação Sartre.

198

**Arquivo 7:** *Projeto de livro (datilografado – Gerd Bornheim)*

**Arquivo 8:** *Conferências em vídeo*

*Anexos*

# Tradução de “*Souvenir et présence de Bachelard*”

*Lembrança e presença de Bachelard*<sup>37</sup>

Gerd Bornheim

Faz tempo que perdi os cadernos nos quais eu anotava minuciosamente tudo o que escutava nos esplêndidos cursos da Sorbonne nos anos 1950. Realmente, foi uma época na qual a Universidade francesa conheceu momentos altamente significativos. Vejamos a distribuição: Jean Wahl e Jean Hyppolite (que cito em primeiro lugar porque eles me revelaram as dimensões ontológicas do pensamento de Heidegger), Jean Piaget, W. Jankélévitch, Souriau, Lagache, F. Alquié, Gurvitch, e tenho a impressão que esqueço alguém. Num imóvel vizinho, no Collège de France, eu frequentava ao menos dois cursos de M. Gueroult, um de René Huygue, assim como, dois cursos de M. Merleau-Ponty.

Havia tantos cursos, tantas novidades, e mesmo assim tudo chegava como que para ser esquecido. É verdade que tal é o destino das coisas. Porque o que importa verdadeiramente consiste numa certa seiva de ideias que se forma, quase que secretamente, e que acaba por se introjetar de maneira indelével nos ouvidos dos participantes privilegiados. Isso define, talvez, e em grande parte, o aprendizado filosófico que integra como que os subterrâneos de todas as composições dos pensamentos subsequentes. E quem melhor que um Bachelard poderia exprimir essas coisas?

Lembro-me com uma ternura especial os cursos excepcionais de Bachelard na Sorbonne. Essas foram, simplesmente, as últimas conferências que ele proferiu

200

---

37 Esse texto foi publicado originalmente em francês com o título “*Souvenir et présence de Bachelard*” no número 4 dos *Cahiers Gaston Bachelard* (2001).

em vida, durante um semestre inteiro, tendo por tema *La vie philosophique*, e constituindo uma espécie de copioso e estimulante abecedário de toda a sua evolução intelectual. Mas nada de cronologia, nem de empilhamento nas ideias que se sucederam no ritmo da métrica de exposição – a recapitulação é tão-somente a morte da ideia. Tratava-se, ao contrário, de ideias vivas, que ele improvisava, tudo isso repleto de intimidades dos pensamentos de toda uma vida, expediente raro nos eruditos anfiteatros daquela Universidade, onde tudo foi lido e dito (sem que isso prejudicasse a vivacidade da comunicação) para ser publicado. Mas Bachelard estava além de sua colocação, dominando perfeitamente sua voz no curso do desenvolvimento espontâneo e impecável de suas ideias, sempre diante de um público ávido e atento que ocupava todos os espaços do grande auditório; eu nunca soube se as últimas conferências de nosso filósofo foram finalmente publicadas.

Se minhas lembranças são exatas, Bachelard morava na Place Maubert, que é um alargamento do Boulevard Saint Germain e que abrigava um belo mercado de frutas e legumes, tudo isso a dois passos da Sorbonne. E não esqueço o dia em que ele entrou visivelmente contrariado no anfiteatro onde o público o esperava, e passou a criticar um grupo de turistas que o teriam olhado, segundo ele, como se ele fosse uma peça de museu. Bachelard vestia calças de época, sem ornamentos, sapatos finos encobertos por polainas, colete e, como o rigor exige, uma elegante casaca fim do século, talvez já um pouco usada; coroando tudo isso, a vasta cabeleira branca à moda antiga, e uma longa barba, igualmente branca, que escondia mal o peitilho bem-arranjado. A bela figura de nosso pensador interpretava seu papel com a perfeição de um ator. Mas através desse estilo perfeitamente bem inserido na sempre atual paisagem parisiense, percebia-se a autoridade de um homem que não fazia a menor concessão ao dandismo. Na memória daqueles que o escutavam, Bachelard continua a ser, sem dúvida, a presença única de outrora – pelo estilo de seu discurso, pela energia de seu pensamento, e por ter sido um notável inventor de ideias. E isso à maneira de um mestre dos mestres.

## Anexo B

# Datiloscrito "Música"

Música-1- De todas as artes, a música é talvez a mais difícil de dizer. A estética da pintura já conta com uma bibliografia extensa, de alta qualidade. A estet.da mús.é ao contr.escassa; são poucas as páginas q realm.conseguiram pensar o fenômeno musical. O q ã deixa de constituir um paradoxo. As artes plásticas parecem ser as mais distantes do mundo da palavra, e no entanto em relação a elas os ensaios proliferam. A música pelo contr. manteve irrequietem.um certo comércio com a literatura. Há todo um tipo de poesia q busca conscientem.aproximar-se da música. E o verso, o ritmo poético é no fundo um fen.musical. Há tb todo um tipo de música q se aproxima do literário, q é quase q narrativa; a chamada música programática. E qdo.a música se serve da palavra, individual ou coral, sente-se muitas vezes q a palavra como q explode, com uma especie de necessidade interna, de dentro da música. Assim, a música de certo modo busca a palavra, e a poesia tende a ser canto. O paradoxo está em q, se por um lado se verifica essa proximidade entre música e palavra, por outro a música é a mais refratária das artes à explicação. De fato como dizer a música? ou como dizer aquilo q a música diz? Pq a música é uma linguagem. Não no sentido de q o compositor escreve a mús.numa partitura com o auxílio de certos sinais. Estes sinais nada tem a ver com a linguagem musical; a partitura não é a música. Música sempre houve; a partitura é um fen.relativam.recente. A linguagem musical é o som, mas o som enquanto transformado em tom, isto é, o som inserido em uma escala, em uma frase, em um sistema sonoro. E essa organização sonora diz, expressaalgo. Ela constitui uma linguagem não redutível a linguagem conceitual. Isso não quer dizer porem q a palavra seja alheia ao som. Qdo. lemos um ensaio, fil.,captamos a ideia q o autor expressa na frase; nesse caso o q interessa é a clareza da expressão; essa clareza nada tem a ver com a sonoridade da frase; um texto filológico q soa bem não é por isso mais verdadeiro q outro q não soa tão bem: a linguagem é abstrata. Mas o mesmo já não se verifica na poesia; nesse caso a sonoridade da palavra se torna até mesmo essencial. Toda poesia deveria ser lida em voz alta, para q se possa captar realm.toda o ritmo da frase. A poesia é canto, ela nasceu em voz alta, nasceu para ser dita. Isto é importante pq a poesia é um modo originário, instaurador de dizer as coisas. Na poesia encontramos a própria gênese da palavra, de tudo aquilo q a palavra realmente é; da palavra não simplesm.como um signo, mas da palavra enqto. ela traz consigo todo um mundo. E essa palavra originária permanece ligada ao som. Na palavra poética ressoa a realidade. Já nesse sentido a linguagem poética é o oposto da linguagem abstrata, q dispensa o som. Ora, se isso é assim, parece então q qto.mais nós nos aproximamos da origem da palavra, mais essa palavra ligada ao fenômeno sonoro: o som é q diz originariamente as coisas. Aliás não é por um acaso q as

Mus. 4 - línguas primitivas são onomatopáicas, a palavra como q reproduz a coisa. A língua inglesa, q é singularm. poética e permanece próxima de suas raízes primitivas, apresenta frequen-tem esse caráter onomatopáico; a palavra book dá a impressão de um livro q se fecha; wind reproduz o som do vento. A arte do ator é outro exemplo q permite entender q a palavra permanece triutária do som. Seria um exagero comparar um texto dramático com uma partitura musical, mas esse exagero deve ser perpetrado pelo ator, sobretudo qdo. se trata de poesia dramática. O cozi-  
nheiro q executa um texto exerce um papel essencial, diria Val. O ator deve trabalhar a partir da sonoridade do verso, para a-  
proximar-se gradativamente de sua densidade e de seu sentido. Evidentem., isso é todo o oposto do q se costuma chamar de falar cantado, q decorre de uma deficiência de dicção. Trabalhando a musicalidade do texto, o ator alcança o ritmo da frase. e con-  
segue evitar a queda do ritmo a simples rima. Sem dúvida, mo fer da dicção permanece essencialm. ligado a uma língua determinada. Mas é o tratamento sonoro da dicção, os breves e longos, os altos e baixos, que explicitam o sentido do texto. A interpretaçã de um texto é antes de mais nada um fenômeno sonoro.- Mas es-  
sas observações pretendem apenas mostrar o quanto a linguagem depende da sonoridade, o qto. a linguagem tem de musical em s/  
essencia. E essa musicalidade é tto. mais forte qto. mais nos a-proximarmos de uma linguagem poética ou de uma linguagem origina-  
ria. E inversamente, a linguagem perde sua musicalidade qto. mais abstrata se tornar, qto. mais se detiver na pura significa-  
ção. Ora, essa gradação lógica q vai do som em estado puro e destituído de significação até a significação em estado puro e  
despida de musicalidade, pode levar a inferir q a música nao tem sentido, razão pela qual é tão difícil dizer realm. o q uma  
peça musical expressa. Mas a inierência é apressada, pq empre-ta um privilégio excessivo a linguagem abstrata, ao pensamento  
analítico, o q de resto está de acôrdo com a melhor tradição metafísica ocidental: a superioridade da ratio, do logos, e a  
inferioridade de tudo o q se prende a estesia, ao sensível. Compreende-se assim q o fenômeno estético seja minimizado atra-  
vés da tradição metafísica, q a primeira grande estética do O-cidente surja no momento em q a Metaf. entra em crise; compre-  
ende-se tb q a atividade sensível do homem seja considerado pe-la tradição tão-só como forma de conhecimento, e forma inferior  
juugada desde cima, desde o conhecimento intelectual. Compreen-de-se ainda q o Humanismo Ocidental terminasse reduzindo o sen-  
sível a um fenômeno puram. subjetivo, subordinado a um inelec-tualismo q condena o sensível a ser fonte de opinião. E isso  
tudo vai repercutir na educação estética do homem. A apreciação

Mus. 3 - um comportamento intra-subjetivo. Sempre q a análise de uma peça musical transcende os dados técnicos e vai além da partitura e do q é por ela permitido, a interpretação se aproxima perigosamente da fantasia. E isso quer dizer q a análise objetiva se limita ao pré-musical. A música propriam.dita é o q deve ser sentido, e esse sentir obedece as coordenadas estabelecidas por aquele humanismo intelectualista e subjetivista. Esse intelectualismo e subjetivismo formou o homem ocidental. Kealm., a aptidão para escutar música não deriva simplesmente do facto de q sou homem, de q tenho uma natureza humana dotada de tais e tais propriedades. O ouvir música é um comportamento cultural. E isso não apenas no sentido de q escuto uma obra q integra a cultura, mas tb e sobretudo ~~para~~ no sentido de q o meu modo de escutar, a minha passio diante da música, é culturalmente determinada. Quero dizer q, num sentido lato, o h é necessariamente culto, formado pelo mundo qual vive, ele é necessariamente mundano. Mesmo sem ter recebido uma iniciação especificam.musical, todo h tem uma educação musical, isto é, ele recebe a música dentro de certos padrões culturalmente estabelecidos, q evoluem através da historicidade. ||- ~~xxxxx~~, pretender q a música não tenha ~~xxxxxx~~ um sentido redutível a análise racional não implica em relegar o mundo da música ao sem-sentido, nem q a música deva ficar relegada a subjetividade. Para q a música possa realm.ser pensada, para q se possa perceber o qto.ela significa, o papel q ela desempenna, faz-se indispensável antes de mais nada q se transcenda aquele subjetivismo intelectualista q inferioriza todo o mundo da sensibilidade. Dessa maneira a indigência da estética musical desemboca num problema muito mais vasto e grave: trata-se de reabilitar e pensar em novas bases toda a questão do sensível e da sensibilidade. E observe-se q esta questão não é simplesmente intelectual, mero probl. filosófico; nem se trata de pretender q as análises filosóficas do tema possam por si sós modificar a situação. Muito mais, deve-se reconhecer q, com a crise da cultura metafísica, a própria humanidade ocidental, através de suas andanças, está como q empenhada na reabilitação do sensível. É precisam.essa profunda inserção do problema na historicidade q empresta validade e mesmo necessidade ao problema filosófico. Vale dizer q a música não constitui apenas um problema de música, de uma questão a parte. Como em tudo, se se pensa a música, pensa-se o próprio destino humano e sua condição mundana, e uma condição mundana q permanece condiciona por sua dimensão histórica. Nosso problema é complexo e cabe fazer aqui apenas algumas considerações de ordem geral. || o mundo sensível deve ser questionado, e isso através de um aspecto específico; o som musical. No início tentei chamar a atenção para a importância da presença do som; mas essa importância revelou-se ambigua.

mas, de um lado, o som adere à palavra poética a ponto de ine  
constituir uma dimensão essencial; mas de outro, a significação  
da palavra parece tornar-se ~~to~~, mais pura e transparente ~~qto~~.  
mais se desprender da dimensão sonora. Assim, a palavra poética  
se instala num inter-reino entre a clareza significativa da lin-  
guagem e sua incarnação sonora. Cabe perguntar pela relação q  
existe entre o som e o mundo das significações de um modo geral,  
e isso de tal maneira q se elucide a dimensão especificam. sonora  
do som, e se possa dessa forma aceder ao fenomeno musical. Pq /  
só pensando o som poderemos atingir o elemento propríam. musical  
da música. / Sabe-se q numa perspectiva platônica, a significação  
encontra seu fundamento último num mundo transcendente, de idéias  
supra-sensíveis. Mas nesta perspectiva jamais se poderá explici-  
tar o som, ele permanece relegado a ser o elemento impuro, que  
perturba a pureza a transparência daquilo q a significação de-  
veria ser em sua plenitude; o som é abandonado a integrar a opa-  
cidade do mundo em ultima instancia ininteligível das sombras;  
a linguagem mais perfeita seria a matemática, totalm. desincarna-  
da. Então já não se explica o elemento especificam. musical, como  
a própria palavra poética resulta ensombrecida. Voltemos, port.,  
ao fenomeno som, e tentemos ~~xxxx~~ alcançar algumas de s/implica-  
ções. / Acedemos a realidade do som pela percepção. Ouvimos este o  
aquele som assim como vemos est a ou aquela cor. Esse movimento  
percepção não pode ser entendido, contudo, como se o som entra  
se em algum sentido em nós e viesse habitar a nossa subjetivida-  
de. É absolutam. insuficiente entender o processo perceptivo pelo  
esquema sujeito-objeto, a perspectiva do conhecimento não pode  
resolver o problema. A percepção é intencional, é percepção dis-  
to ou daquilo. Mas precisamente o caráter necessariam. intenciona  
da percepção não pode ser explicado se partirmos de duas reali-  
dades contrapostas, o suj. diante de um obj.: jamais se poderá  
justificar como possa o suj. atingir o obj. ou ser atingido por  
ele. Assim, a perspectiva gnosiológica deve ser abandonada a fa-  
vor de uma perspect. ontológica, isto, deve se buscar um elemento  
q em algum sentido estabeleça uma identidade, uma ligação, uma  
conaturalidade entre o som e o ato perceptivo. / Este elemento q  
estabelece a ligação só pode ser o corpo. A espessura do corpo,  
como diz Merleau-Ponty, não é uma barreira que me isola do mundo  
Pelo contrário, o corpo é o único meio q me permite atingir as  
coisas sensíveis; pelo corpo eu me faço mundo e transformo o  
percebido em carne. O corpo é essa volupté suivie, para usar a  
expressão de Valéry. Se o n fosse espírito puro não teria sentida  
falar em percepção do ~~xxx~~ som; e se o n percebe sons, é pq seu  
corpo é sonoridade. Já por essa razão o conceito de mundo não  
deve ser entendido como algo de sobreposto ou q se acrescenta ao  
(físico). O corpo é mundano, e o mundo como q se intromete no

Mús. 5- corpo. Por aí já se vê q o corpo humano é profundamente distinto do corpo simplesm. animal. Mas o importante aqui está em q o corpo estabelece uma con-fusão do ouvir e do q é ouvido uma sintonia vertical dos dois elementos. É claro q a própria percepção nao conseguiria explicar tal fusão, tal identidade; mas exatam. nisso reside a sua importância: trata-se de uma vivência, de uma experiência de ser e não de conhecer. Assim, a sonoridade do corpo não é a inteligibilidade do som, mas é o princípio de sua inteligibilidade. Claro q a identidade não chega a ser coincidência; trata-se mto. mais de superfícies q se tocam, como q imersas num elemento comum, 'superfície de uma profundez inesgotável' para usarmos outra expressão de M.P. Loo. Port., para elucidar a realidade do som, o ponto de partida deve ser a instauração de uma ontologia do corpo, mas não do corpo enqto. realidade isolada, bloqueada em si mesma - esse corpo é abstrato - e sim do corpo enquanto humano, enqto. abertura e transcendência. O som é apelo de corpo, e através desse apelo o corpo se faz mundo. Por essa razão é perfeita. compreensível q sobretudo a música primitiva permanece invariavelm. ligada ao gesto, a dança. O ritmo, antes de ser um ine. sonoro, é um comportamento físico, algo como uma pulsação vital. Homens como Adolphe Appia ou Jaques Decrouze qdo buscam explicar a educação física do ator e o ritmo cênico de seu corpo a partir de uma essência musical; isso é correto pq essa essência musical é em última análise física, corpórea. Costuma-se dizer q a música é mais espiritual, a mais etérea de todas as artes; mas muito antes disso, ela é a mais voluptuosa, a mais sensual de todas as artes; ela realiza uma caricatura q se faz mundo, e transmuta a carne em espírito. Mas o espírito só é espírito pq encontra na carne o seu processo de ontogênese, simplesm. pq se ouve música, e seria inócua pretender considerar o ato de ouvir como secundário ou inessencial, como mero veículo q pudesse ser abandonado. Nesse sentido tem razão Boris de Schlegel qdo afirma q a obra musical não é signo de qq coisa q a transcende e q ela busca esposar, permanecendo eternamente aquiescente de um ideal; ao contrário disso, ela 'se significa', e esse auto-significar-se permanece carnal, físico. - Ora, se essas observações são corretas, podemos prosseguir e dar algumas indicações sobre a relação do som com a obra musical. Qdo. o compositor começa ele usa sons; digamos q se serve de uma massa sonora, q ele organiza e a qual empresta uma forma. Mas essa maneira de falar tende, mais uma vez, a desprestigiar a realidade do som; ela dá a entender q o som é qq coisa como um pré-requisito, uma matéria simplesm. informe, q ~~num~~ num segundo momento o compositor poderia se compor a seu critério; o pr-junto não é mero produto do compositor, q fabricaria uma peça musical assim como se fabrica um objeto. Não é o compositor q faz a música; a música é q se faz

Mus. 0- no compositor. O com-por vem de mais longe, e um avó q  
esposa, através da atividade do compositor, a terra, o elemento  
telúrico e o mundo, a historicidade, segundo a análise de Heid.  
E se podemos todos entender tal composição, isso se verifica na  
medida em q habitamos uma mesma terra e somos uma mesma históri-  
cidade; no ouvinte a música se re-iaz e, em certo sentido, se  
recompõe. Porque a composição é um pór-junto terra e mundo, uma  
terra e um mundo aos quais nós todos pertencemos. E então cabe  
perguntar qual é o lugar q cabe ao som dentro desse complexo?  
O som é antes de mais nada o elemento unificador do complexo.  
O intérprete e o ouvinte entram em uníssono com a terra e o mun-  
do pela corporeidade do som; estabelece-se assim uma Stimmung,  
uma concordância, uma co-respondência, através da qual somos a  
música. Mas como pode o som estabelecer essa síntese? Traja-se  
aqui de entender a música desde o som, já q o som determina a  
musicalidade da música. Normalm. se compreende o som como o as-  
pecto material da música, ao qual se acrescentaria a forma. O  
sem seria assim um meio totalmente passivo, inerte, q deveria  
ser como q arrancado de sua particularidade para ser pransposto  
a uma forma. Na dicotomia heideggeriana o som integraria a terra  
o elemento telúrico da obra de arte. Esse modo de considerar o  
som é porém deficiente. Na obra de arte, o som, na sua condição  
de som, já é mundo. O som nunca é apenas som no sentido de q  
nunca se reduz a sua própria particularidade. Caberia aplicar  
aqui o q diz Merleau-Ponty da côr amarela na suas Notas de Tra-  
balho (2/1). Não há contradição entre tal som particular e o  
som como 'título de um mundo': desde dentro da particularidade  
do som e devido a sua particularidade, o som se torna um univer-  
so; precisamente pq é particular o som se faz apto para erguer-  
se a condição de horizonte. O Unus-versus-alia traz em seu bôjo  
uma dimensão de transcendência q empresta ao som uma dimensão  
ontológica. Precisamente porque o som se impõe como particular  
ele deixa de ser audível em sua particularidade e instaura um  
mundo: ele é 'parte total'. Quando ouvimos tal música, não ou-  
vimos simplesm. sons, ouvimos o mundo q o som é, e um mundo q po-  
de ser todas as coisas. Assim, o som, pela composição, não busca  
alcançar um universal q lhe estivesse platonicam. sobreposto. O  
próprio som é esse universal surdamente presente nele; porque  
ele é abertura, pode tornar-se mundo, e, desse modo, ele desvela  
xxx como q resgando sua superfície, uma profundidade q permane-  
ce inesgotável: o universal encontra a sua gênese no sensível.  
O mar de Ravel nos dá mais q o mar-objeto e ainda mais q o mar-  
conceito: nos dá a essência-mar na sua profundidade telúrica,  
inserida na historicidade do mundo. Dentro destas coordenadas se  
deveria pensar o conceito de estilo (q não é necessariam. indivi-  
duial) e mesmo o problema da interpretação musical (geralm.  
confinada de um modo excessivo ao talento individual). FORMA

Mus. /- Assim, o próprio som como q canta através do compositor assumindo terra e mundo. O artista não faz o q lhe passa pela cabeça. Quanto maior uma obra de arte, mais ela revela a necessidade do aqui e agora, mais ela condensa o sentido do tempo. Precisam, por diferente do mundo, na medida de seu ser diferente, o som é mundo, um clarão q colore todas as coisas. Enqto. mundano e imbebido de historicidade, o som se compõe através da atividade artística. E nessa medida a composição deixa de ser arbitrária ou mera construção lógica, para tornar-se realm. obra de arte, isto é, expressão do tempo, de uma constaturalidade q une os homens de uma mesma historicidade. Nesse sentido podemos dizer q a obra é o esplendor do sensível, da verdade do sensível, como mistério de uma incarnação q se processa desde um silêncio primeiro, é ato fundante desde a ausência de fundamento, Grund q repousa no ab-grund. Paul Klee expressou a seu modo isso ao dizer q 'a realidade das coisas visíveis é revelada. E isso confere expressão a crença segundo a qual as coisas visíveis são apenas um exemplo isolado na totalidade do universo. Outras verdades existem, latentes, em número bem maior' (W.G.100). É essa latência do sensível, a transcendência q habita a imagem ou o som particular, q o artista busca expressar. O artista não chega jamais a dominar a verdade latente. Klee procurava educar sua mão deixando-a seguir o movimento do traço, como q para captar desprevenida. o traço naquilo q ele é. É frequente ouvir-se dizer q tal pessoa domina a língua portuguesa ou domina diversas línguas, mas só se pode dominar línguas artificiais. O q se chama de domínio do português, longe de ser domínio, é um respeito, um caminhar-com, um saber escutar aquilo q a língua portuguesa é, um por-se em estado de afinidade com a língua. Assim também, o artista não domina o material sensível, ele o escuta, ele o deixa ser aquilo q ele é; mais do q domínio, há submissão, há espera, namoro paciente da latência. Paul Klee diz também q 'o artista busca dar a essência ao acidente; mas esse dar não se entende desde cima: é o próprio acidente o movimento sensível, q se essencializa, porque ele traz consigo a essência. Em verdade, a criação artística é profundamente anti-metafísica. Entende-se por isso q as categorias metafísica da estética tradicional se revelassem insuficientes e não conseguissem desdobrar uma estética. A arte é concentração no físico, reconhecimento de uma densidade ontológica q habita o sensível sem lhe ser imposta de fora ou de cima: o sensível, em si mesmo, é. E se a arte não diz conceitualm. o ser do sensível, ela o expressa, e convida o pensamento finito a debruçar-se sobre sua própria genese. Música não é ontologia, mas o pensamento da música é necessariamente ontológico e leva ao problema do fundamento.

O datiloscrito acima pode ser cotejado com o ensaio “A linguagem musical”, publicado em Gerd Bornheim, *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001a. (Foi publicado anteriormente pela Editora Movimento, de Porto Alegre, em 1972).

## Anexo C

### *Datiloscrito "Arte e comunicação"*

Arte e comunicação-1- Eu quero colocar o probl.da arte sob o prisma da comunicação, vale dizer, a relação q há entre arte e público. Normalm.se considera o probl.de um modo exterior, como se se tratasse de uma correlação entre termos aparentemente estranhos. De saída convém afirmar q a comunicação ñ se acrescenta a arte como um dado que lhe é sobreposto. Não se pode dizer q existe primeiro a obra de arte, e depois vem a comunicação incrustar-se nela. Ao contrário disto, devemos dizer q a arte, em ~~certa~~ certo sentido, é comunicação. O ser mesmo da arte, ou o seu fundamento, já é de sempre comunicação. E mais, pode-se afirmar até q a arte é de sempre comunicação independentem.do entendimento q o h possa ter de uma obra de arte. Mas neste caso, como é q se compreende isto de comunicação da arte? Como é q se compreende como é q ela possa ser tão visceralm.comunicação, qdo.hoje ela parece ser tão inóspita, tão estranha ao n? No passado, a arte está natural e espontaneam.imorçada com o todo socio-cultural, e o probl.da comunicação ñ chega a rigor a colocar-se. Em nossos dias ao contr., se há um probl.grave entre todos em relação a arte, este probl. é exatam.este da comunicação. Tudo se passa como se a arte tivesse perdido a sua razão de ser. Mesmo entre as pessoas mais cultas mesmo as q tem um comércio frequente com a arte, q se verifica é q quase sempre estas pessoas se refugiam no passado: elas se comprazem com os mestres da renascença e passam apressadas diante das reproduções de um Kandinsky. Há pessoas q ouvem com deleite e entusiasmo Bach Beethoven e Brahms; mas este entusiasmo desaparece e é substituído por reticências qdo.se trata de um Bartok. Obviam., a comunicação está em crise. E é sobre este probl.q pretende tecer algumas considerações. Não no sentido de fornecer algumas receitas para q se compreenda melhor um Kandinsky ou um Bartok, mo no sentido de tentar compreender melhor o fundamento da arte em relação ao probl.da comunicação. As posições hoje diante deste tema são as mais diversas. 1) Há um antipático grupo de iniciados, q fazem arte e q se sentem marginalizados. Eles pretendem q ñ há mais lugar para o gr.público na arte contemp. Se ñ pensam assim, ao menos agem como se pensassem. Segundo estes, estabeleceu-se um divórcio, um abismo intransponível entre a arte e o p: a arte é necessariam.esotérica, ela supõe todo um processo de iniciação. E no entanto, diante deste hermetismo, a arte mesma como q se vinga. É curioso q uma certa forma pictórica, q ñ é aceita pelo público qdo.vista sobre a tela do pintor, passa a ser ireneticam.aceita qdo.transposta para os vestidos das mulheres. Claro q se poderá dizer q aqui se verifica uma degradação da arte, e q ela é reduzida a elemento decorativo. Mas talvez a degradação não seja tão grande assim. Nós vivemos o chamado o período industrial da cultura, com todas as suas determinações econômicas. E a relação q se estabelece hoje entre a arte e a produção industrial substitui a relação antiga entre arte e templo, arte e palácio.

Arte e Com.-2- De qq forma, é incontestável, q a mesma pessoa q repudia uma forma pictórica num quadro, aceita esta mesma forma em um outro contexto. Talvez se possa até dizer q o preconceito é em boa medida dos artistas, presos ainda a um aristocratismo q se tornou definitivamente impossível. Mas na arte chamada hermética se verifica uma ruptura entre a arte e o público, e a comunicação entra em crise. Neste caso a comunicação se estabelecerá a partir da própria arte, mas de uma arte q ao mesmo tempo se recusa a comunicação. 2) Mas há uma segunda posição q pretende estabelecer a comunicação a partir do público: o público deve ser o critério de toda e qq arte. Ora, como o público de um modo geral tem hoje pouco comércio com a arte, o critério q deve presidir a todo juízo de valor deve ser o da imediatez. Ou bem se verifica uma comunicação imediata entre público e arte, ou então a arte ñ tem sentido. A arte q ñ consegue ser imediata perde valor. (Esta posição me parece inaceitável, pq ñ se pode estabelecer o público simplesmente, como critério para a arte. Em primeiro lugar pq nesta posição se tende a reduzir a obra de arte a um pragma, a um objeto q se usa, a arte está a serviço. Ela serve, p.ex, a divulgação de um ideal político. Mas se nós considerarmos a arte deste século, sempre ou quase sempre q ela se doou ao ideal político as consequências foram desastrosas. Passa-se a fazer uma arte de propaganda, q redundou na negação da arte. Em segundo lugar, verifica-se neste caso um processo de nivelção da arte. Se a comunicação imediata é o critério, em matéria de música difícil, se irá além da meliosidade de um Tchaikovski. A música rica reduzida a um disco q atingiu grande tiragem: Música clássica para quem ñ gosta de música clássica. Evidentemente, este critério é incompatível com a arte, ou só atinge um tipo possível de arte, q tende ser arte menor. Em terceiro lugar, se há esta nivelção, a rigor a arte se torna inútil: ela será apenas a ocasião q possibilita um momento de prazer, e este prazer esgota o conteúdo da arte. Por isto mesmo, esta pretensa democratização da arte implica o aburguesamento da arte. Em 4.º lugar, se isto é assim, a arte ñ trará mais novidade ao h., a arte ñ será mais o lugar em q o h possa aprender algo, educar-se, captar a realidade de um modo novo. Com outras palavras, ñ se poderá mais falar em educação estética do homem. O h ñ se ergue até a arte, é a arte q desce até o h deseducado. Eu lembro uma notável frase de da Vinci: "O amor é tto. mais ardente, qto. o conhecimento for mais verdadeiro". Se não houver este esforço do h de erguer-se ao nível da arte, a própria capacidade de entusiasmo do h ficará prejudicada. Mas isto tudo ñ quer dizer q a comunicação nada tenha a ver com a arte. Eu acho simplesmente q o probl. está mal colocado. A imediatez da comunicação ñ pode ser o critério da arte, simplesmente pq ela ignora a arte. Mas eu diria mais: nem mesmo a comunicação mediata, do h estudada e se esforça, é critério da arte. E no entanto, a comunicação pertence a arte: simplesmente pq sem comunicação ñ há arte.

Arte e Com.-3- Eu diria o seguinte: a comunicação nunca é critério para a arte, para avaliar uma obra. Mas a comunic. pertence a essência da obra de arte. A arte tem outros critério q a comunicação, e é a partir destes outros critérios q se pode colocar inclusive o problema da comunicação. Isto nos leva a uma nova pergunta: qual é o fundamento da obra de arte? Pq é este fundamento q preside uma obra. E responde-se a esta pergunta pelo fundamento, atingesse o probl.do critério de uma obra de arte, e atinge-se tb o probl.da comunicação. Ou melhor: o probl.do fundamento da obra de arte, resolve em si to o problema da comunicação da obra de arte. O fundamento é q é o critério, e é a partir deste fundamento q a comunicação se pode estabelecer. - Mas antes de entrar neste probl.do fundamento, eu quero chamar a atenção para uma terceira posição. Eu já chamei a atenção para duas posições: na primeira o critério está na obra hermética, e a comunicação é impossível: a arte se torna um privilegio esotérico. Na segunda a comunicação imediata pretende ser o critério, e então se ignora a arte. Notem q nos 2 casos é sempre a imediatez q se impõe como critério: a diferença é q num caso, a imediatez ã pode ser atingida, e a arte é recusada. No segundo caso, a imediatez ~~perde~~ se ilude: há uma ilusão de q se atinge a arte: na uma ilusão pq esta comunicação imediata é necessariamente superficial. Em ambos os casos se permanece preso ao critério da comunicação e mais, a uma comunic.imediata, e é exatamente isto q deve ser contestado. Mas há um terceiro critério, e q vai nos levar, a despeito de si, ao probl.do fundamento da obra de arte. Esta terceira posição é a mais espalhada, a mais vulgar hoje, e aparentemente mais profunda. Qa ela recusa a imediatez. Esta terceira posição pretende estabelecer a comunicação ã a partir da obra hermética, nem a partir da nivelção popular, mas a partir do artista, da verdade do artista. O artista é q permitiria de fato q se atingisse o conteúdo próprio de uma obra. De tal maneira q conhecendo-se o artista, se conheceria a obra. Assim, qto mais profundo fosse o conheço. da vida torturada de um Van Gogh ou de um Beethoven, melhor nós poderíamos penetrar nas profundezas desta obra. O autor da introd.do 3.vol.da obra compl.de Tirso de Molina(Aguilar): "Aspirei a reconstituir primeiro o homem, pq no ã está em potência a sua obra ~~obra~~". E mais: "A medida em q exumava o ã surgia com sua obra <sup>ele</sup> "unimismada", tornada uma com sua existência"(p.11). Sabe-se q, historicam., esta posição passou a vigorar a partir da renascença, como surto da biografia, e logo depois com o elogio do genio, da individualidade criadora. De fato, ela pactua com o <sup>in</sup>dividualismo. Mas é uma posição q tb ã pode ser aceita, ela é ao menos insuficiente. Em primeiro lugar, ela tem um mérito em relação as outras posições: ela recusa a imediatez como critério, e recorre a um critério mediato. Acontece porem q este elemento mediato, em certo sentido cai fora da obra de arte, posto q se trata do artista: o artista é o elemento mediato q permite

x em toda a implicação?  
Em certo sentido, a arte  
sempre é mais. Mas é  
suficiente dizer q. ela  
manifesta o artista? Ou  
má q. a obra nos mostra  
algo q. transcende, e  
em um m. b., o artista?  
(embora possa incluir  
t. b. o artista).

Arte e com.4- a comunicação com a obra de arte. E então surge uma suspeita: a obra de arte se torna um meio, e através dela o q realmente se conecta é o artista. A obra de arte seria o elemento enriquecedor de uma psicanálise do artista. Mas o q é q me garante q este elemento poderia permitir a compreensão da obra de arte em si mesma? Em segundo lugar, eu diria q esta compreensão da obra de arte é fonte de má fé: se o binômio arte-artista é suficiente então o recurso a um terceiro fator se torna inútil, ex p.ex., ao fator social, ou ao fator histórico. Esta observação é importante pq permite compreender q esta posição permanece presa do individualismo, q é das piores manifestações da cultura contemporânea. Em terceiro lugar, há uma posição q se define mais ou menos assim: tal dramaturgo americano tem problemas psicológicos, ele deveria fazer uma psicanálise. Mas neste caso, o elemento digno de uma psicanálise é q emprestaria originalidade a uma obra de arte. E nesta posição a obra se inutiliza, pq no momento em q o seu autor se submetesse a uma psicanálise, a obra perderia a sua razão de ser. Claro q se pode dizer q psicanálise ñ é bem isto, q esta é uma compreensão falsa da psicanálise. Mas ñ é a psicanálise q está em jogo aqui. O fato é q esta posição é a mais frequente em nossos dias, e é q, prota, diante de certas obras de arte, de modo mais espontâneo. Eu resumiria tudo isto dizendo q nesta posição se transfere o probl. da obra de arte, para um possível e imaginário diálogo entre o público e o artista. E a obra seria apenas um apêndice deste diálogo. Mais uma vez, o probl. ñ está aqui. Se se transfere o probl. da comunicação com a obra, ao probl. do diálogo, da comunicação entre público e artista. Mas é exatam. aqui q surge novamente o nosso probl.: qual é o fundamento q possibilita este diálogo do n com a obra, ou do n com o artista? E o q fundamenta a comunicação? Pq estas maneiras todas de colocar o probl. da comunicação supõe q as realidades q se vão comunicar sejam mais ou menos exteriores umas as outras. A COMUNICAÇÃO seria simplesm. um resultado, algo q viria depois. E em certo sentido, isto está certo: pq a comunicação supõe de um lado esta pessoa concreta e de outro tal obra de arte determinada: é a partir deste binômio q se estabelece a comunicação. Com isto, porém, ainda ñ se resolve o problema, pq resta saber o q é q permite a comunicabilidade da comunicação entre duas realidades aparentemente estranhas. O probl. consiste então em perguntar qual é o fundamento disto q resulta em uma comunicação entre duas realidades aparentemente estranhas. Ou ainda: qual é a raiz desta comunicação, desta comunidade? Isto redundaria em perguntar: qual é o fundamento da obra de arte? O q vem a tonar a obra de arte para q ela possa suscitar a entrega do espectador? Pq é q a obra de arte consegue suscitar o espectador? Se se estabelece a comunicação, é pq há um fundo comum q possibilita a comunicação. E este fundo comum é o q deve ser elucidado para q se possa de fato atingir o fundamento da comunicação

Seri. argument. 12.10

x Nem o artista é um segredo  
deus, q. explicaria por si  
só a obra, nem a obra é  
nem ~~q~~ segredo absoluto  
~~em~~ aberto a todos.

Arte e Comun.-5- Qdo. contemplo uma obra de arte, quarteto de Brahm ou quadro de P. Klée, a obra está aí, diante de mim, como um todo q se basta: a obra tem certa auto-suficiência. A obra de arte é um estar-em-si, ela repousa em si mesma. A obra é um repouso. Mas o repouso aqui nada tem a ver com quietude. O repouso não pode ser compreendido como o oposto do movimento, ou como aquilo q exclui o movimento. Heid.: "Só o q se move pode repousar. O repouso depende do tipo de movimento". Há um movimento q se reúne na peça musical ou no quadro. Notem q por movimento n se deve entender aqui algo de físico: o movim. é algo q acontece no repouso, ou q é acontecido no repouso: o repouso reúne em si, ou unifica, um movimento q aconteceu. Através do fazer do artista, a obra se apresenta como uma condensação, algo é reunido nela, e vem ao repouso, a estar em si. Bem, isto parece mais ou menos óbvio. O nosso problema começa agora. Eu pergunto: este acontecido do movimento q repousa na obra de arte, onde é q encontra a sua raiz? o q é q vem a acontecer na obra de arte? O q é q se reúne na obra? Eu disse q ela é um estar-em-si, mas isto n quer dizer q ela possa ser compreendida simplesmente a partir de si, de um modo absoluto, como se ela fosse um pequeno deus. A obra de arte, e aqui está a medida de sua possível grandeza, se lança a partir de raízes q a transcendem. A obra reúne em si, consegue a síntese de uma matéria -som, cor, pedra- e de um sentido: a matéria esposa um significado. Assim, a obra se compreende a partir de uma duplicidade: ela deve ter consequentemente, uma dupla raiz. Heidegger chama esta dupla raiz de terra e mundo. Por um lado o elemento telúrico, do qual vem e no qual mergulha a obra, e por outro lado o mundo, isto é, a densidade humana da história, q se manifesta na obra de arte. Perguntemos o q é mundo e o q é terra? Digamos q a obra expõe um mundo e produz a terra. Nós temos q saber em q sentido se verifica uma exposição do mundo e uma produção da terra. - Em q sentido se pode falar em exposição do mundo? O q é exposição? Não se trata de exposição no sentido usual da palavra. Expos. quer dizer pôr para fora, dispor de tal maneira q tudo possa ser visto: é a vitrine. O q é exposto numa vitrine tende a esgotar-se em seu ser-visto. a validade do exposto supõe uma comunicação imediata, um deslumbramento. Uma vitrine é tão mais perigosa qto. mais ela reduz o obj. exposto a este ser-visto. O obj. exposto tende a esvaír-se no seu ser-visto. E nós já sabemos q há toda uma posição q pretende q esta comunicação imediata seja o critério para a validade estética da obra, poq ela deve atingir o maior número possível de pessoas: mas este é um critério exterior e q reduz a obra a um obj. de vitrine. E a consequência é q nós teríamos apenas o impacto de duas exterioridades q se encontram ao acaso. E notem q n se trata aqui de defender, contra a comunicação imediata da vitrine, uma arte hermética: poq hermético é simplesmente o polo antitético da comunicação imediata: a arte hermética é aquela, precipuam., q se recusa a imediatez da comunicação. E o melhor índice disto é q mesmo na pu-

Arte e Comun.-6- bilicidade, na propaganda, se usa o hermético: é um truque: e o truque age como se a redução do objeto ao ser-visto ã se pudesse verificar. Se isto é assim, nós temos q tomar a palavra exposição num outro sentido. Mas q sentido é este? A obra expõe, no sentido de q ela apresenta ou manifesta um mundo. Através da obra se "abre, ou se desvela um mundo, e este mundo é mantido numa permanência vigente", neste repouso q é o estar em si da obra de arte. Assim, a exposição ã significa a redução da obra ao obj.-vitrine, ao ser-visto; a exposição põe para fora, ou desvela, revela, manifesta um mundo. E então perguntemos: q mundo é este; q se manifesta na obra de arte? O mundo não é uma simples coleção de coisas dadas, q possam ser ou não conhecidas, q possam ser ou não enumeradas. Tb. ã é uma simples moldura q se acrescentaria a tudo o q é dado. O mundo ã é um obj. q está diant de nós, e possa ser visto ou agarrado; não é uma coisa. E no entanto, o mundo não é nada de abstrato: é mesmo o mais concreto. O mundo é sempre um não-objeto ao qual estamos submetidos. O mundo é aquilo q dá a cultura grega um estilo, uma atmosfera, um ~~se~~ sentido: e é este estilo, este modo de ser grego q se manifesta, q vem a tona, na estátua, no tempo, na tragédia. Digamos então q o mundo é o sentido mais raícal da historicidade grega. Por isto é q Heid. pode dizer que "o mundo mundia, ela é, lá onde acontecem as mais essenciais decisões de nossa história", por no tomadas e abandonadas, negadas e novamente formuladas". No mundo como q se reúne uma espacialidade, um sentido, e dentro desta espacialidade acontece o existir humano. É este sentido q torna o mundo grego outro q o mundo medieval, p.ex. E através do fazer artístico se verifica a presentificação deste sentido histórico. Assimé q um templo grego reúne em si, através do fazer do artista, ou presentifica ou torna presente o mundo grego. Port.: através deste fazer concreto do artista condensa um mundo; e neste sentido é q a obra é a expoição de um mundo. Uma sinfonia de Beethoven só é possível nos tempos modernos, pq é manifestação destes tempos: é ela q nos permite uma inspeção, um olhar para dentro do mundo moderno: através de uma sinfonia nós adquirimos como q o gosto de seu tempo, o sentido de sua historicidade. A obra de arte é assim um erigir, e neste erigir acontece um mundo. O mundo é como q libertado através de sua manifestação. E nesta manifestação, o artista põe o mundo em uma estrutura. Digamos, então, q a obra de arte é com-preendida pelo mundo, ela é possível a partir do sentido da história, e ela liberta esta hist., ela liberta o mundo chamando-o a si; a criação de uma obra torna o mundo presente na obra. Na arte, é o gosto primeiro, mais original q se desvela. Neste sentido é q a obra pode ser compreendida como a exposição de um mundo: ela abre aquele espaço no qual acontecem as decisões mais fundamentais do homem, ela desvela o sentido último da história. O mundo é fundamento da obra de arte. -Mas ã basta falar em exposição do mundo, para compreender a obra.

Arte e Comun.-7- Fiz referência antes a produção da terra. Vale dizer q outro fundamento da obra é este elemento telúrico. (A pedra não tem mundo. O som não tem mundo. Mas pedra e som são fundamentais para q se possa erigir um templo, uma sinfonia. Telúrico diz-se p.ex. da telegrafia pelo solo, a transmissão pelo solo. Pedra e som são elementos telúricos. Na obra de arte se verifica uma produção da terra. O q é isto de produção e o q é isto de terra? Produção quer dizer fazer algo, produzir: o h ou a máquina produzem utensílios e o h se serve disto q ele produziu. Evidentemente, ñ é neste sentido q devemos entender produção, e mto. menos produção da terra. Devemos tomar a palavra produção no seu sentido etimológico: pro-ducção é um duzir, conduzir, levar para a frente, é um trazer para a frente. Na obra de arte se dá a produção da terra: a terra é levada para a frente, ela se manifesta ou é revelada na obra de arte. Assim como a obra expõe um mundo, assim tb ela pro-duce a terra. Isto quer dizer q a matéria de q a obra é feita é posta a vista, ela adquire um relevo novo através da obra. No utensílio, a matéria como q desaparece: ela é usada e gasta, pq a matéria fica subordinada a utilidade do utensílio: a madeira com q o h faz um obj. como q perde a sua condição de madeira. Na obra de arte acontece ~~exatam.~~ o contrário: a matéria com q é feita a obra passa a impor-se com um esplendor novo. Vale dizer q na arte a pedra é realm. pedra, o som é realm. som, a palavra é realm. palavra. Na linguagem comum, a palavra é utilitária, é praxis, ela é apenas comunicação: ela serve algo, e neste servir, ela se esvai, ela desaparece: ela ñ funciona como linguagem, ela funciona a partir daquilo a q a linguagem serve. No poema, ao contr., a palavra é palavra, ela se impõe em sua dimensão própria, sem dimensão utilitária. Isto quer dizer port., q qdo. uma obra de arte expõe um mundo, concomitantem. a matéria de q é feita a obra é posta em evidência, a matéria se manifesta e se impõe na sua condição de matéria. Neste sentido é q a matéria é pro-ducida, ela se impõe, vem para a frente. Mas isto ainda ñ basta. Qdo. a pedra ou o som é posto em evidência oq se pro-duce é a terra, o elemento telúrico, a obra de arte fica como q presa por baixo. O q é então a terra? Não é uma massa, um planeta. Esta terra é o q os gregos chamavam de physis, natureza, é o q nasce, o q possibilita todo nascer, mto. desabrochar. Assim a rosa é este desabrochar, é este movimento q vem do fundo até atingir a sua plenitude. Mas esta plenitude da rosa supõe o escondido, ela mergulha em algo q ñ se pôde manifestar. Assim é q a terra pro-duce, ela leva para a frente as coisas, permite o surto das coisas. A terra é como q a poiesis do próprio real. Ela é como q um inconsciente, um misterioso, ela permanece escondida. "A nat. ama esconder-se", Heráclito. Mas este permanecer escondido é o q permite por outro lado toda manifestação. Heid.: "Sobre a terra e na terra o h histórico fundamenta o seu morar no mundo". A terra ilumina aquilo no qual e sobre o qual

Arte e comun. - 8 - o h funda o seu morar. Assim, qdo. o artista usa a matéria, este uso prende a obra a terra. Na medida em q a obra permanece presa a terra, a obra é como q devolvida a terra. Digamos q o q a obra de arte diz ou manifesta vem de longe, e este vir de longe se explica pq a obra deixa a terra ser terra. Precisam. pq ela mergulha na terra, é q ela permite a manifestação da terra. A terra refere-se port. como q a uma situação limite da obra de arte, é o telúrico q vem a tona, q se manifesta, e este manifestar-se supõe o permanecer encoberto, escondido.. - Podemos então dizer q a obra de arte é terra assim como ela é mundo: ela é a confluência destas duas regiões: através da exposição do mundo e da produção da terra a arte esposada uma amplitude: são dois traços q se pertencem na unidade da obra. Eu disse antes q a obra de arte é um estar-em-si, é um repouso, mas um repouso q resulta de um movimento: agora podemos dizer q mundo e terra são as raízes deste movimento q vem a condensar-se no repouso q é a obra. O mundo ñ é sem a terra e a terra ñ é sem o mundo. O mundo é este sentido, esta luz, esta transparência, através da qual se visualiza o caminhar de um povo histórico: é o sentido mesmo da historicidade. Acontece q este sentido nunca é absoluto, nunca é totalm. claro: ele se encontra como q encarnado, e o q permite compreender esta encarnação é a terra. O mundo só é possível sobre a terra, fundado na terra, e a terra se ergue, se manifesta através do mundo. A grandeza de uma arte advem do fato q resolve este conflito harmonioso entre mundo e terra, numa estrutura determinada, musical ou pictórica. A verdade de uma obra de arte se dá sempre neste claro-escuro, sempre devassado e sempre indevassável. - Dito isto, podemos voltar, para concluir, ao nosso tema da comunicação. Da análise feita se pode compreender em q sentido a ~~comunicação~~ própria possibilidade da comunicação da obra de arte. Não se trata apenas de compreender a obra de arte em um caso a parte, presa a sua particularidade, e com a qual eu me comunicaria tão só através de ocasionais coincidências. Eu disse no início da aula q a comunicação pertence a essência da obra de arte: ñ a arte, mas a sua essência. Isto quer dizer q ñ é a comunicação q define precipuam. uma obra, e por isto mesmo a comun. ñ é critério para aceitar ou recusar tal obra de arte. A arte visa mto. mais, e pq ela visa mto. mais é q ela possibilita a comunicação. Ela visa então o q? Ela visa esposar, desvelar, manifestar uma amplitude muito mais vasta q a comunicação, q eu eu procurei elucidar através de dois conceitos-limite: mundo e terra. Através de um artista é esta amplitude q vem a tona dentro de um estilo determinado. Esta é a finalidade primeira e fundamental de toda arte: o desvelamento da verdade, um tornar visível o invisível. Mas é precisam. pq se trata da verdade, q se fundamenta to a possibilidade da comunicação. A arte manifesta o mundo e a terra aos quais eu mesmo pertencço: por isto toda arte é minha, ela é em mim.

Arte e com.-9- Desta forma, a comunicação chega a ser realm. uma comunicação. Não se trata apenas de uma mensagem mais ou menos arbitrária ou mais ou menos essencial q tal artista pretende transmitir aos outros: isto é secundário, é o aspecto mais contingente da obra de arte. O q importa é q ela seja a manifestação de uma terra sobre a qual o h constroi a sua morada. Poristo é insuficiente pretender q a comunicação só se estabeleça dentro dos limites q autoriza a percepção imediata, através do ouvido ou da visão. Isto permanece exterior. A percepção imediata instaura a possibilidade a partir da qual tem sentido falar em comunicação. Não se trata de resolver tudo em termos confinados a realidade estrita, individual e exclusiva do artista, pq desta forma se atomiza a realidade humana, e se compreende o h de um modo insuficiente, como se ele, e tão-só ele, fosse a causa e a origem da arte. A comunicação nunca pode ser compreendida a partir do individualismo: é o contrário q vale: o individualismo é q deve ser compreendido como um deterioramento da comunicação. O h já é desde sempre inserido na realidade, e um possível problema ou uma possível ruptura só podem ser compreendidos a partir desta inserção. Em nossos dias existe, sem dúvida, uma crise ~~na~~ na relação arte-público. E o lugar em q se manifesta esta crise é a reiterada tentativa, q se ~~impõe~~ impõe de um modo espontâneo, de reduzir a arte a um problema de comunicação: quer de uma comunicação imediata, q pretende ser critério, quer de uma comunicação mediata, através do artista. Mas nesta perspectiva, se a comunicação comanda o espetáculo, então o espetáculo está radado ao fracasso. A comunicação deve surgir como superabundância e ñ como problema inicial. Por isto é necessário q se caminhe da comunicação a essencia da comunicação, aquilo q torna a comun. possível; q se volte da arte ao fundamento ou a origem da obra de arte, pq é só a partir deste fundamento q a obra se torna inesgotável. Se a arte fosse apenas a satisfação de um momento ou o esplendor da exterioridade, a própria comunicação seria inútil. Mas a arte ñ é apenas esta satisfação ou este esplendor: ela é a manifestação de uma realidade q é a medida do homem; e de uma medida definitivamente imbricada no claro-escuro, e q por isto o h nunca termina de aprender. A visão do h nunca é suficiente; e se ha algo, além de toda ci., q possa ensinar isto ao h, é a arte. - Há uma frase, singela e profunda, verdadeira, de R. Schumann: "O aprender ño conhece fim": Os meus votos s de q esta frase lapidar se torne o lema do Seminário Livre de música.

aparece  
bancal

## Anexo D

# *Datiloscrito "Sartre revisto"*

SARTRE REVISTO

Gerd Bornheim

O tema proposto é este: aquilatar a importância do pensamento de Sartre no Brasil vinte anos após a morte do filósofo. A proposta evidencia apenas a inexorabilidade dos acontecimentos temporais: tudo termina, mesmo que de modo excelente, em termos de academia. O que Sartre mais detestava, e nisso reside o empenho maior de sua ética, estava justamente na recusa de tornar-se a estátua de si mesmo, em aceitar que o bronze lhe subisse pelas pernas. Foi por isto, e nem tanto por razões de ordem política, que Sartre recusou, definitivo, o Prêmio Nobel. Isso de aceitar-se como exemplo, um pouco à maneira do caráter edificante que deve assumir a presença da santidade, está nas antípodas de todo o projeto sartriano: nenhum homem tem o direito de ostentar a dignidade pseudomoral de pretender exercer a função de modelo para um outro, a não ser que esse outro abdique de seu próprio estatuto de moralidade.

A recusa à presença de normas objetivas a nortear o comportamento, a alastrar-se por contágio, a assentar condutas edificantes, está no fim do e na razão de ser do próprio sentido da ética de Sartre. A estátua, mesmo que de gesso, inventa um homem pantomímico que acaba por patentear-se como falsificador da condição humana em si mesma. É precisamente contra isso que se erguia toda a verve do maior moralista do Século passado. A denúncia do que ele chama de má fé reside exatamente no fato de que o homem tende, num processo que se deixa emperrar nos passos da autofalsificação, a submeter-se ao outro, qualquer seja ele - um amado qualquer, um herói, o próprio Deus - como se esse ou-

na. Claro que ele defendia as suas idéias, era loquaz ao extremo, esvoaia-se em palestras, em conversas de café, em entrevistas. E expandia-se ainda muito mais através da palavra escrita - não há paralelo na história do pensamento: nenhum filósofo, em vida, conseguiu acumular um tamanho acervo de edições; seus livros alcançavam, com facilidade, só em França, centenas de edições. E o sucesso continua: <sup>v</sup>/<sub>e</sub>-ja-se o que vem acontecendo agora entre nós: sucedem-se as edições da recente tradução de O ser e o nada de modo em tudo surpreendente, a ponto d<sup>e</sup> justificar-se uma leve suspeita: qual a real extensão do número de seus leitores? Nem importa, o livro dura, e os leitores acabam aparecendo. Mas a pergunta faz-se insidiosa: quantos leram este ~~livro~~ tratado? quantos dos que me lêem neste momento aventuraram-se pelas páginas deste livro maior? Repito: nem importa. A grandeza maior de Sartre, como de todo grande pensador, nem está apenas, tão simploriamente, nele mesmo ou no peso ~~significativo~~ de sua obra, e muito menos nas muitas ainda que necessárias pequenas rixas do certo e do errado; a grandeza do filósofo mede-se antes naquilo que os avanços do tempo deixam

filtrar.

Digamos, para avançar, que a essência do pensamento sartriano se concentra num ponto bem preciso: a inutilidade da mentira. E daí a justeza de sua tese contra a má fé. Sartre diz em algum lugar que chegará o dia em que os homens se tornarão transparentes uns para os outros, ou seja, virá o dia em que não mais haverá a mentira. Evidentemente, se tomarmos a tese em sua materialidade bruta, ele leva a desconfiar que Sartre exagera, e isso já em nome de um mea culpa universal. Mas o que importa nem está nessas minudências, nesse tipo de veracidade por assim dizer ôntico. O que importa está em bem pensar o alcance da tese de nosso filósofo - e não é que ele tem razão, e sobejas razões para afirmar o seu exagero?

Veja-se, por exemplo, o tema insinuante da frequentação da subjetividade. Este momentoso assunto, já presente na Antiguidade clássica ainda que de modo torto e mesmo equívoco, vai se impor tão-somente nos Tempos modernos - na filosofia, claro está, mas principalissimamente na literatura romanesca dos dois ou três últimos Séculos, base do marxismo (por que não?), base da psicanálise. E em nossos dias, já tão viciados pelo jargão marxista e psicanalítico, a sociedade e os outros souberam tornar-se tão transparentes, tudo se oferece com tanta nitidez nos parâmetros de uma grande tela cinematográfica, os conceitos se fazem tão comecinhos e tão ao alcance de nossa vida cotidiana - que cabe realmente questionar o futuro, ou o presente, da mentira. Agora, como nunca dantes, nós sabemos o outro, as simulações se fazem passíveis de um lúcido e progressivo desmascaramento, a vocação do homem atual vive em larga medida do despojamento do outro. E <sup>surge</sup>  ~~surge~~ então este novo pecado capital: a ausência de autoconhecimento. Mas a isso se supera com a <sup>l</sup>úcidéz do saber: o saber é agora o desmonte da mentira. As cul-

turas se tornam cada vez mais transparentes, as sociedades como que mostram as suas vísceras, e o diálogo só pode verdadeiramente medrar na recessão da escumotexção. No mais, a mesa está posta, e os jogos foram lançados.

Mas veja-se a estatura de um homem: Sartre esteve no Brasil. Bem tanto para fazer a apologia de seu próprio ideário filosófico. Digamos que as coisas passavam até um tanto por aí - como evitá-lo? Mas o que importava estava no entendimento de que o sentido da filosofia concentrava-se como que por inteiro no ato da denúncia, e isto em diversos níveis. E o filósofo não veio para fazer a apologia da denúncia: esta, entre nós, já existia, ainda que censurada, ainda que camuflada em sua prática, ainda que perseguida na linguagem da violência. Ele veio, sim, para denunciar a própria situação política do país; veio para <sup>U</sup>fiar de nós mesmos, num ato de solidariedade raro na época para um homem de seu gabarito. Denúncia sempre, sem dúvida, mas desta feita através da perspectiva do outro, de outro país, de outra gente e de seus problemas. Tudo em nome daquela transparência a que acima me referi. O saber está todo aí: a transparência pode mover montanhas, modificar realmente a sociedade, ela se revela revolucionária. E não é esta a origem da razão de ser do próprio saber?

Mas sinto a teimosia da pergunta jornalística: Sartre entre nós? Venho percebendo mesmo, ultimamente, uma significativa constância nesta curiosa perquirição por parte da imprensa. Ela autoriza a que? A vislumbrar alguma forma de atualidade de presença do pensamento sartriano? Sartre oferece, com toda evidência, a presença da perenidade dos clássicos, sempre correndo os riscos de ser mal entendido, de tornar-se a estátua que ele tanto detestava. Mas diria que a presença de Sartre entre nós se revela em diversos níveis. O primeiro, aquilatável através

da permanência, por vezes notável, de edições de suas obras em nosso meio, revela o óbvio: Sartre continua sendo por estes lados um autor vivo. Evidentemente, é por assim dizer impossível averiguar a intensidade de sua influência e sobretudo os muitos modos em que ela se pode verificar. Mas sua obra existe, resiste, desafia.

Outro nível, e que mal posso avaliar, é o do pastiche literário. Impossível imaginar que o fascínio de Sartre não se fizesse presente em nossas letras tantas vezes periféricas. Nem tomo aqui a palavra pastiche em sentido pejorativo, mas lembro, a simples título de exemplo, um belo conto, O internato, ato inaugural de um escritor, Paulo Hecker Filho; este conto, já bastante antigo, ainda que testemunhe a leitura de um Sartre mal digerido, e mais preocupado com escabrosidades pour éater do que com as estruturas da existência humana, mostra muito bem as medidas do impacto inicial de Sartre em nossa literatura; tais ~~medidas~~ medidas relevam todas de ~~um~~ <sup>um</sup> fato bastante frequente, a ausência completa de consciência metodológica.

Ainda outro nível está em ~~nossa~~ nossa produção ensaística em torno de Sartre. Há um livro pioneiro, o de Laiz Carlos Maciel, que não pretende ir além da boa divulgação. E há, mais recentemente, o bem informado ensaio de Paulo Perdigão. No entremeio, a bibliografia sobre Sartre não só existia, como continua a florescer, de modo especialmente significativo nos meios acadêmicos. Isto tudo significa ao menos que as idéias do mestre francês permanecem circulando entre nós. É bem possível, é mesmo natural, que logo isso tudo ~~se~~ se arrefeça, mas parar não significa necessariamente prejuízo de presença.

E permito-me, para concluir, e a título de mera <sup>tribunação</sup>tribunação intelectual, duas palavrinhas sobre a minha própria produção em torno de Sartre. É que publiquei um livro sobre o filósofo, outro meio livro, e mais al-

gumas miudezas, como esta aqui exposta. E sói acontecer, com relativa frequência, que encontro pessoas que me tomam por sartriano, e nem me levam a sério se sa desminto. Entretanto, nunca fui sartriano, nem mesmo nos possíveis ardores dos modismos das primeiras degustações. Porquanto, se meu livro apresenta, em sua primeira parte, principalmente uma exposição introdutória ao pensamento de Sartre, segue-se uma crítica, nas partes subsequentes, que continuo considerando em tudo essencial. De resto, qualquer leitor, mesmo medianamente avisado, percebe de imediato que meus comentários oferecem uma índole de natureza nitidamente heideggeriana. E ainda hoje, não vejo em que poderia modificar aqueles comentários defendidos já lá vão três décadas - ao contrário, de tempos em tempos, ao sabor das circunstâncias, volto a desenvolvê-las e a aprofundá-las. Isso não significa que recu<sup>se</sup> Sartre - Sartre é um raro pensador necessário, um filósofo que soube, talvez como ninguém, incorporar ao seu pensamento as mais profundas contradições do mundo contemporâneo. E é por esses caminhos que ele deve ser tomado. Mas, avançando isto, já me embrenho em novo excursus, que deixo para uma pró-

Apresentaremos na próxima página a transcrição completa do texto.

## *Transcrição de “Sartre revisto”*

*Sartre revisto*

Gerd Bornheim

O tema proposto é este: aquilatar a importância do pensamento de Sartre no Brasil vinte anos após a morte do filósofo. A proposta evidencia apenas a inexorabilidade dos aconteceres temporais: tudo termina, mesmo que de modo excelente, em termos de academia. O que Sartre mais detestava, e nisso reside o empenho maior de sua ética, estava justamente na recusa de tornar-se a estátua de si mesmo, em aceitar que o bronze lhe subisse pelas pernas. Foi por isto, e nem tanto por razões de ordem política, que Sartre recusou, definitivo, o Prêmio Nobel. Isso de aceitar-se como exemplo, um pouco à maneira do caráter edificante que deve assumir a presença da santidade, está nas antípodas de todo o projeto sartriano: nenhum homem tem o direito de ostentar a dignidade pseudomoral de pretender exercer a função de modelo para um outro, a não ser que esse outro abdique de seu próprio estatuto de moralidade.

A recusa à presença de normas objetivas a nortear o comportamento, a alastrar-se por contágio, a assentar condutas edificantes, está no âmago e na razão de ser do próprio sentido da ética de Sartre. A estátua, mesmo que de gesso, inventa um homem pantomímico que acaba por patentear-se como falsificador da condição humana em si mesma. E é precisamente contra isso que se erguia toda a verve do maior moralista do Século passado. A denúncia do que ele chama de má fé reside exatamente no fato de que o homem tende, num processo que se deixa empernar nos passos da autofalsificação, a submeter-se ao outro, qualquer seja ele – um amado qualquer, um herói, o próprio Deus – como se esse outro devesse funcionar à maneira de um modelo.

Sartre viu a grandeza e os limites da ética kantiana. Prega ele: age de tal maneira como se tua ação devesse servir de norma para os outros. Sartre acrescentaria, corrigindo: mas a minha ação individual não pode oferecer nenhum conteúdo material, ela se esvai numa formalidade que acaba se revelando uma necessária guardiã da democracia. A tese kantiana justificar-se-ia apenas se enfaticamente complementada com a asserção de que ninguém pode servir de modelo para ninguém. E tal é a exata tônica da ética sartriana. No fundo, trata-se de uma radicalização, em tudo consequente, da ética do filósofo alemão.

Nesta convicção maior afina-se a inteireza da pedagogia sartriana. Claro que ele defendia as suas ideias, era loquaz ao extremo, esvaia-se em palestras, em conversas de café, em entrevistas. E expandia-se ainda muito mais através da palavra escrita – não há paralelo na história do pensamento: nenhum filósofo, em vida, conseguiu acumular um tamanho acervo de edições; seus livros alcançavam, com facilidade, só na França, centenas de edições. E o sucesso continua: veja-se o que vem acontecendo agora entre nós: sucedem-se as edições da recente tradução de *O ser e o nada* de modo em tudo surpreendente, a ponto de justificar-se uma leve suspeita: qual a real extensão do número de seus leitores? Nem importa, o livro dura, e os leitores acabam aparecendo. Mas a pergunta faz-se insidiosa: quantos leram este tratado? Quantos dos que me lêem neste momento aventuraram-se pelas páginas deste livro maior? Repito: nem importa. A grandeza maior de Sartre, como de todo grande pensador, nem está apenas, tão simploriamente, nele mesmo ou no peso de sua obra, e muito menos nas muitas ainda que necessárias pequenas rixas do certo e do errado; a grandeza do filósofo mede-se antes naquilo que os avanços do tempo deixam filtrar.

Digamos, para avançar, que a essência do pensamento sartriano se concentra num ponto bem preciso: a inutilidade da mentira. E daí a justeza de sua tese contra a má fé. Sartre diz em algum lugar que chegará o dia em que os homens se tornarão transparentes uns para os outros, ou seja, virá o dia em que não mais haverá a mentira. Evidentemente, se tomarmos a tese em sua materialidade bruta, ela leva a desconfiar que Sartre exagera, e isso já em nome de um *mea culpa* universal. Mas o que importa nem está nessas minudências, nesse tipo de veracidade por assim dizer ôntico. O que importa está em bem pensar o alcance da tese de nosso filósofo – e não é que ele tem razão, e sobejas razões para afirmar o seu exagero?

Veja-se, por exemplo, o tema insinuante da frequência da subjetividade. Este momentoso assunto, já presente na Antiguidade clássica ainda que de modo torto e mesmo equívoco, vai se impor tão-somente nos tempos modernos – na filosofia, claro está, mas principalissimamente na literatura romanesca dos dois ou três últimos Séculos, base do marxismo (por que não?), base da psicanálise. E em nossos dias, já tão viciados pelo jargão marxista e o psicanalítico, a sociedade e os outros souberam tornar-se tão transparentes, tudo se oferece com tanta nitidez nos parâmetros de uma grande tela cinematográfica, os conceitos se fazem tão comezinhos e tão ao alcance de nossa vida cotidiana – que cabe realmente questionar o futuro, ou o presente, da mentira. Agora, como nunca dantes, nós sabemos o outro, as simulações se fazem passíveis de um lúcido e progressivo desmascaramento, a vocação do homem atual vive em larga medida do despojamento do outro. E surge então este novo pecado capital: a ausência de autoconhecimento. Mas a isso se supera com a lucidez do saber: o saber é agora o desmonte da mentira. As culturas se tornam cada vez mais transparentes, as sociedades como que mostram as suas vísceras, e o diálogo só pode verdadeiramente medrar na recusa da escamoteação. No mais, a mesa está posta, e os jogos foram lançados.

Mas veja-se a estatura de um homem: Sartre esteve no Brasil. Nem tanto para fazer a apologia de seu próprio ideário filosófico. Digamos que as coisas passavam até um tanto por aí – como evitá-lo? Mas o que importava estava no entendimento de que o sentido da filosofia concentrava-se como que por inteiro no ato de denúncia, e isto em diversos níveis. E o filósofo não veio para fazer a apologia da denúncia: esta, entre nós, já existia, ainda que censurada, ainda que camuflada em sua prática, ainda que perseguida na linguagem da violência. Ele veio, sim, para denunciar a própria situação política do país; veio para falar de nós mesmos, num ato de solidariedade raro na época para um homem de seu gabarito. Denúncia sempre, sem dúvida, mas desta feita através da perspectiva do outro, de outro país, de outra gente e de seus problemas. Tudo em nome daquela transparência a que acima me referi. O saber está todo aí: a transparência pode mover montanhas, modificar realmente a sociedade, ela se revela revolucionária. E não é esta a origem da razão de ser do próprio saber?

228

Mas sinto a teimosia da pergunta jornalística: Sartre entre nós? Venho percebendo mesmo, ultimamente, uma significativa constância nesta curiosa perquirição por parte da imprensa. Ela autoriza a que? A vislumbrar alguma forma de atualidade

de presença do pensamento sartriano? Sartre oferece, com toda evidência, a presença da perenidade dos clássicos, sempre correndo os riscos de ser mal entendido, de tornar-se a estátua que ele tanto detestava. Mas diria que a presença de Sartre entre nós se revela em diversos níveis. O primeiro, aquilatável através da permanência, por vezes notável, de edições de suas obras em nosso meio, revela o óbvio: Sartre continua sendo por estes lados um autor vivo. Evidentemente, é por assim dizer impossível averiguar a intensidade de sua influência e sobretudo os muitos modos em que ela se pode verificar. Mas sua obra existe, resiste, desafia.

Outro nível, e que mal posso avaliar, é o do pastiche literário. Impossível imaginar que o fascínio de Sartre não se fizesse presente em nossas letras tantas vezes periféricas. Nem tomo aqui a palavra pastiche em sentido pejorativo, mas lembro, a simples título de exemplo, um belo conto, *O internato*, ato inaugural de um escritor, Paulo Hecker Filho; este conto, já bastante antigo, ainda que testemunhe a leitura de um Sartre mal digerido, e mais preocupado com escabrosidades *pour épater* do que com as estruturas da existência humana, mostra muito bem as medidas do impacto inicial de Sartre em nossa literatura; tais medidas relevam todas de um fato bastante frequente, a ausência completa de consciência metodológica.

Ainda outro nível está em nossa produção ensaística em torno de Sartre. Há um livro pioneiro, o de Luiz Carlos Maciel, que não pretende ir além da boa divulgação. E há, mais recentemente, o bem informado ensaio de Paulo Perdigão. No entremeio, a bibliografia sobre Sartre não só existia, como continua a florescer, de modo especialmente significativo nos meios acadêmicos. Isto tudo significa ao menos que as ideias do mestre francês permanecem circulando entre nós. É bem possível, é mesmo natural, que logo isso tudo se arrefeça, mas parar não significa necessariamente prejuízo de presença.

E permito-me, para concluir, e a título de mera obrigação intelectual, duas palavrinhas sobre a minha própria produção em torno de Sartre. É que publiquei um livro sobre o filósofo, outro meio livro, e mais algumas miudezas, como esta aqui exposta. E sói acontecer, com relativa frequência, que encontro pessoas que me tomam por sartriano, e nem me levam a sério se as desminto. Entretanto, nunca fui sartriano, nem mesmo nos possíveis ardores dos modismos das primeiras degustações. Porquanto, se meu livro apresenta, em sua primeira parte, principalmente uma exposição introdutória ao pensamento de Sartre, segue-se uma crítica, nas partes

subsequentes, que continuo considerando em tudo essencial. De resto, qualquer leitor, mesmo medianamente avisado, percebe de imediato que meus comentários oferecem uma índole de natureza nitidamente heideggeriana. E ainda hoje, não vejo em que poderia modificar aqueles comentários defendidos já lá vão três décadas – ao contrário, de tempos em tempos, ao sabor das circunstâncias, volto a desenvolvê-las e aprofunda-las. Isso não significa que recuse Sartre – Sartre é um raro pensador necessário, um filósofo que soube, talvez como ninguém, incorporar ao seu pensamento as mais profundas contradições do mundo contemporâneo. E é por esses caminhos que ele deve ser tomado. Mas, avançando isto, já me embrenho em novo excuro, que deixo para uma próxima ocasião.

## Anexo F

# Datiloscrito "Ontologia da finitude"

ont.iii.7- Merleau-Ponty, não faz exposição detalhada de todo pens.de MP. Bastam algumas indicações sobre a diretiva geral de seu existencialismo. Podemos dizer q há um tema central q atravessa toda sua obra, da Estr.do Comp., e Fen.da Perc., até a sua interpretação do marxismo e ao seu último livro, O V.eo I. Esse tema é a inserção do homem no mundo, a ligação ou a unidade q há entre homem e mundo. Não se trata apenas de afirmar q o h é um ser-no-mundo, e de dizer o q é esse h e o q é o mundo: MP quer saber como se verifica o caráter mundano da realidade humana, a partir de q fundamento se entende a conaturalidade entre a consciência e o mundo objetivo. Seu primeiro livro, Estr.do C. começa: 'Nossa finalidade é de compreender as relações da consciência e da natureza, -orgânica, psicológica, ou mesmo social. entende-se aqui por natura uma multiplicidade de acontecimentos exteriores uns aos outros e ligados por relações de causalidade (p.i). A palavra chave é esta: relação; relação da consciência com a natureza, do sujeito com o objeto. Como é q ele pensa essa relação? Como estrutura do comportamento e fenomenologia da percepção: é a resposta q encontramos já no título de seus dois primeiros livros. Mas é necessário acrescentar logo q MP não coloca o problema da relação numa perspectiva gnosiológica, i.é, ele não pergunta como pode o sujeito conhecer o objeto; e mto.menos pergunta se o suj.pode conhecer o objeto. Mto.mais, a perspectiva em q MP se situa é de saída de caráter ontológico. É bem verdade q no primeiro livro a palavra ontologia praticamente não existe, n desempenha nenhum papel importante e MP não chega a se propor explicitam.uma ontologia. Mas ele diz p.ex.: 'antes de ter pensado nossa classe e nosso meio, nós somos essa classe e esse meio' ( 39). Ou ainda: 'nosso conhecimento depende daquilo q nós somos' ( 40). Nós somos: há um ser antes do conhecer. E é esse ser da relação entre a consc.é a natura q preocupa MP desde o s/ primeiro livro. E essa preocupação ontológica se torna cada vez mais explicita na medida em q o s/ pensamento evolui. Já na Fen.da Perc. ed.45 (3 anos depois da Estr.) fala em 'fundação do ser'. Diz ele: 'O mundo fenomenológico não é a explicitação de um ser anterior, mas a fundação do ser, a filosofia não é o reflexo de uma verdade anterior, mas, como a arte, a realização de uma verdade'(XV). Quer dizer, a fil.não consiste em explicar todas as coisas desde um ser anterior, id.platônica ou razão transcendental; a fundação do ser se dá no movimento do real,i.é no ato através do qual nós retomamos eternamente o 'mundo inacabado': um mundo q nós somos e q nunca é completo, e a verdade se realiza nesse mundo q nós somos. A pergunta básica de MP é port.a seguinte: o q é fundamento? Como é q nós somos o mundo? Eu disse q a perspectiva em q MP se situa é ontológica: mas ele não acentua esse aspecto nos dois primeiros livros; as passagens q citei são talvez as únicas nas duas obras q põem a dimensão

mente, com toda sua força, apenas na fase final de seu pensamento. O Visível e o Invisível é uma obra incompleta e publicada após a morte do autor. E aí se percebe, sobretudo nas notas de trabalho incluídas no fim do livro, a preocupação basicamente ontológica de MP. No VI se percebe uma recusa constante a ontologia tradicional, a essa ontologia que explica tudo a partir de um 'ser anterior', como diz ele na FP; ele fala p.ex. em 'estrabismo' da ontologia ocidental (219), e se refere a Descartes, i.é, a um pensamento que parte de uma dicotomia, e então a fil.ica condensada a pensar tudo na perspectiva do sujeito ou na persp.do objeto. Com toda nitidez, MP persegue a consecução de uma ontologia da finitude; e ele coloca toda sua obra, inclusive a anterior, nessa perspectiva. Afirma, p.ex, que o que 'se poderia considerar como psicologia (fenom. da Percepção) é em realidade ontologia' (230). Assim, o escopo é este: uma ont. da finitude. Como realizá-la? Em primeiro lugar, se trata de preparar o terreno, de destruir o que impede essa ontol. Vejamos, port., o que essa ont. deve recusar. Antes de mais nada, recusar Deus, ou melhor, recusar a explicação do real desde um 'ser anterior'. MP não chega a desdobrar essa idéia, a submeter a idéia de um Deus-causa a uma crítica sistemática; mas a crítica está pressuposta por sua obra: devo pensar a finitude em si mesma. (No princípio da FP MP diz o que entende por fenomenologia, e ele não trata do problema de Deus, mas o modo como ele entende a fenom., implica no fundo a recusa da idéia de causalidade, a impossibilidade de explicar a partir de Deus. porque não se trata de explicar ou de analisar, e sim de descrever (p.11). Mas descrever o que? Ele quer atingir 'uma compreensão do homem e do mundo' (1), e para isso só há um caminho: o ponto de partida deve ser a 'facticidade'; trata-se de 'reencontrar este contato ingênuo com o mundo para lhe dar enfim um estatuto filosófico', de descrever um mundo que já está aí, antes de toda reflexão. 'É o ensaio de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma consideração à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista ou o historiador ou o sociólogo lhe possam dar'. Recusa-se port. a idéia de uma gênese psicológica; com muita mais razão se recusará a idéia de uma gênese metafísica. Notem que isso parece pertencer à própria índole do método fenomenológico. Em certo sentido se pode dizer que um dos pressupostos da fenom. é a crise da metafísica, pq um pressuposto negativo da fenom. é a recusa da idéia de causalidade. Nesse sentido, o voltar as coisas mesmas, traz consigo o desejo de compreender o real em si mesmo, em sua finitude, de um modo não metafísico. Pode-se mesmo dizer que o modo como Heidegger, Sartre e MP interpretam a fenom. representa uma coerência maior com os próprios desígnios da fenomenologia. Se se trata de descrever e voltar as coisas, tudo tende a encaminhar-

Ont.fin.6a- Não cabe desdobrar aqui o probl.da fenom.tal como aparece em Husserl. Faço porem algumas observações. Em 1.lugar cabe observar q a expressão causalidade não é muito frequente em Husserl, e qdo. ele a emprega ele a reduz ao plano ontico, as ciências da natura: a causalidade seria o próprio dessas cis. encto.contrapostas as cis.do espirito. A tematica da causalidade na acepção metaf-da palavra, aparece encoberta em Husserl numa outra terminologia: em palavras como constituição, principio, fundamento. Ora, sabe-se q a constituição de tipo husserliño coloca um dos temas mais delicados de toda fenom.: o certo é q ala apresenta um compromisso com o idealismo. É precisamente esse compromisso que é recusado por MP, como por Heidegger e Sartre. Poderíamos dizer q MP explora uma certa ambiguidade presente em Husserl. Essa ambiguidade diz respeito em Husserl a questao do fundamento. Em H.há uma duplicidade de fundamento difficilm.conciliavel. Pq de um lado, o fundamento é a presença do dado visado, uma presença que é Leibhaft, ela se dá em pessoa. Mas de outro lado, esse dado permanece em relação com um principio que lhe é constituinte: o ego transcendental. MP recusa a dimensão idealista desse ego transcendental, e recura o próprio ego transcendental, e procura explorar a presença daquele dado visado (eis o objeto da Fenomenologia da percepção). Acontece q essa exploração de MP é fortemente inspirada em Husserl, de modo especial no segundo volume das Ideias. Assim: "Die seelische Realitat esta fundada na materia corporea, mas esta não esta fundada naquela" Ou ainda "A existência de realidades expirituais, um mundo real expiritual esta ligado ~~ex~~ a existência de uma natureza no primeiro sentido, a natureza material, e isso não por razões ocasionais e sim por razões de principio, (ans prinzipiellen Gruenden)." Husserl fala em fundamento, principio: este principio estaria na natureza material. É claro que existem outros textos de Husserl que procuram complementar a tese de Husserl afirmando exatamente o oposto. Mas isso mostra apenas a equivocidade em que se move Husserl, o qto. ele permanece preso a dicotomia sujeito-objeto. E é precisam.esta dicotomia q não é aceita por MP: ele recusa o "estrabismo" da ontologia ocidental. A análise da percepção visa superar precisam.essa dicotomia: a exper.sensível seria o lugar privilegiado q permite entender a impossibilidade de entender a realidade a partir do objeto ou a partir do sujeito, de instaurar o obj.ou o suj.como causas da realidade

Ontologia -/- se para uma ontologia infinita. Assim, o primeiro  
passo negativo para a constituição de uma ontologia está na recusa  
de Deus. No meu ensaio sobre MP, Sartre afirma q nos seus últimos  
anos MP recusava ser chamado de ateu; de qq forma, o problema de  
Deus não aparece em sua obra. Basicam. a recusa de Deus, do Deus  
-causa, é a recusa da metafísica tradicional. Mas há ainda ou-  
tras idéias metafísicas q devem ser recusadas para q se possa  
alcançar uma ontologia infinita. Trata-se de deixar de lado todo  
e qq dualismo metafísico; nesse ponto há uma coincidência entre  
Sartre e MP. Sartre começa o Ser e Nada falando do progresso q rea-  
lizou a fil. moderna suprimindo os dualismos entre íen. e nùmeno,  
entre ato e potência, etc. Mas sabemos q há um dualismo q perma-  
nece absoluto em Sartre: o dual. entre o em-si e a para-si, entre  
a coisa exterior e o homem interior. Ora, nesse ponto MP preten-  
de ser bem mais radical q Sartre. Ele recusa tb a dicotomia sar-  
trina e submete Sartre a uma crítica q teremos de examinar. Uma  
diferença considerável q há entre Sartre e MP é q S. discute de  
saida teses metafísicas, ao passo q MP estabelece um diálogo com  
a ciência, em especial com a psicologia. Isso vale sobretudo pa-  
ra a Estrut. do Comp. A primeira impressão q se tem é q nem se  
trata propriam. de um livro de filosofia. Mas o livro já permite  
compreender a diretiva básica de MP. Antes de mais nada, ele  
submete a uma vigorosa crítica a psc. reflexológica: os reflexos  
não pode dar conta do comportamento do ser vivo. E para explica-  
esse comportamento MP lança mão da ideia de estrutura; os pró-  
prios reflexos devem ser explicados enqto. integram estruturas.  
Desse modo MP se aproxima da psicologia da forma, o particular  
só se entende enqto. integrado numa totalidade. Mas ele submete  
a uma crítica tb os gestaltistas, no sentido de q ele não aceita  
q essa forma se reduza a uma realidade material. 'Mas pode-se  
verdadeir. conservar, como o quer a Gestalttheorie, a originali-  
dade das estruturas biológicas e psíquicas fundando-as sobre  
estruturas físicas?' A resposta é negativa, MP recusa o materia-  
lismo (14b). Recusa pq? Mais uma vez, topamos com a crise da no-  
ção de caus. MP está preocupado em respeitar a originalidade  
das estruturas biológicas, psíquicas e físicas. Ora, se explico  
uma dessas estruturas pela outra, então uma se torna causa, fun-  
damento das demais, e nesse caso a originalidade de cada uma se  
esvai. Nesse caso 'a consciência será o q se passa no cérebro'  
(14b). Mas soviam. a consc. n. é cérebro, não tem sentido dizer  
q o cérebro seja a causa da consc. Não tem sentido pretender q  
'vida e espírito sejam outros nomes para designar certas formas  
físicas'. O q MP recusa é port. o compromisso metafísico da Ges-  
talttheorie. A forma ou a estrutura não pode ser reduzida a um  
princípio ou a uma causa material. E pela mesma razão MP recusa  
tb a tese metafísica oposta, q explicaria forma como um princi-

Out. III. C- pio espiritual q se viesse acrescentar em algum sentido a matéria. MP. ñ aceita port. 'as conclusões materialistas' e recusa to 'a interpretação espiritualista'. Claro q ele suomete estas teses a uma série de críticas, mas o mais importante, o denominador comum das críticas é a crítica a noção de causa, a irredutibilidade de cada ordem do real; o princípio fundamental é o q ele chama de 'originalidade das estruturas'. Sabemos q, em princípio ao menos, Sartre permanece cartesiano, já q aceita a dicotomia das substâncias. Ao passo q, em última análise MP. faz uma crítica precisam.a Descartes. Não se trata de ver no real manifestações de uma substância, de algo q sub-está. Diz ele: 'Deve-se em realidade compreender a matéria, a vida e o espírito como três ordens de significações'(147). E essas três ordens são irredutíveis. O q interessa é a estrutura, o conjunto do comportamento humano, e essa estrutura não é redutível nem a realidade material nem a realidade psíquica; ela constitui um conjunto significativo, q é recalcado tanto ao mundo exterior como a vida interior. O q é este conjunto significativo, ou melhor, como considerá-lo? A estrutura pertence a ordem dos fenômenos; é algo que deve ser percebido e descrito. Por essa razão, todo o problema da estrutura do comportamento desemboca na fenomenologia da percepção. Mas comportamento e percepção s fenômenos intimamente unidos, e aqui está o ponto central de toda doutrina de MP. O h é um ser no mundo, ele se encontra situado num conjunto significativo, e esse conjunto deve ser descrito. Se nós levamos as suas últimas consequências essa ~~h~~ idéia do h como ser-no-mundo, e a exigência de descrever essa situação mundana do h, então é toda concepção tradicional do cogito q deve ser repensada. Se o cogito é precipuamente pensamento então a relação do eu com o outro eu, do eu com as coisas, ou seja, a relação eu-mundo é sempre mediada pelo pensamento. E MP se erigue contra esse privilegio do pensamento. O cogito deve ser trazido a uma instancia anterior, para q ele seja imediatam. experiência do mundo. 'O verdadeiro cogito não define a existencia do sujeito pelo pens. ~~h~~ q ele tem de existir, ñ converte a certeza do mundo em certeza do pens. do mundo, e enfim não substitui o próprio mundo pela significação mundo'(VIII). Isso quer dizer q antes de haver um pensamento do existir, há o próprio existir; antes de haver a certeza do pensamento do mundo, há a certeza do próprio mundo; antes de haver a significação mundo, há o próprio mundo. ~~h~~ A idéia do h como ser-no-mundo é o reconhecimento de uma exper. mundana q me instaura antes de q eu a pense. vale dizer q a verdade ñ está dentro de mim, como pretende S. Agost. 'Não há h interior, o h é no mundo, é no mundo q ele se conhece' (V). Se eu me volto para meucpróprio interior ñ encontro qq coisa como uma verdade intrínseca; o q encontro

e busca ver nele a um poder constituinte, deve ser recusada; pq esse cogito desemboca numa 'subjetividade invulnerável; quem do ser e do tempo'(IV). Com esse cogito se constrói ou se constitui a realidade, como fazem Desc. e os idealistas. Mas essa reflexão construtiva ou constituinte é incompleta, pq ela perde consc. de seu próprio começo; ela ignora o fato de q eu começo a refletir, e q 'a reflexão é reflexão sobre um irrefletido', a reflexão começa desde uma fonte q não é ela mesma. Port., onde construí o mundo ou de constitui-lo, devemos descrever essa fonte da reflexão, q a faz possível. Mas qual é essa fonte? É a percepção: a fonte está numa fenomenologia da perc. isso quer dizer q a percepção não está situada no nível em q se estabelece a síntese do pensamento, dos atos, da predicção: ela é anterior a isso tudo. A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada, ela é o mundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles'(V). Assim, a pensamento, o conhecimento, a ciência, toda a racionalidade e todo o valor pressupõe a percepção. A percepção é mundana, ela é um estar, um habitar o mundo: é uma experiência primeira, e todo o resto depende, decorre dessa experiência. Dito de outra maneira, o n. já é desde sempre mundo. A fenomenologia busca port. descrever essa percepção mundana, na qual eu estou situado, e da qual eu não me dou conta. A realidade é uma 'tessitura sólida', e perceptivamente, eu estou nesse movimento nessa tessitura. Ora, para poder descrever esse movimento é necessário um certo recuo: MP fala em redução fenomenológica. Mas essa redução não persegue como em Husserl um ego transcendental, a unidade de um cogito transcendental, e q seria, na sua transcendência, fundamento. 'O maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa'(VIII). A redução é necessária na sua incompletude. Isto é, os 'fios intencionais' q me ligam ao mundo devem ser afastados; mas o sentido desse afastar, de se tomar distância, não é suspender o mundo a favor de um ego transcendental; o afastamento busca precisamente fazer aparecer aqueles fios intencionais. Se a redução afasta o mundo é para melhor poder reconhecer esse mundo. Em última análise a essência da redução é mundana: ela encontra no mundo o seu ponto de partida e deve voltar ao mundo, e essa volta se faz como descrição. Digamos q não se trata de ~~compreender~~ atingir um reino puro de essências, mas de compreender a mundanidade essencial das essências. A redução fenomen. busca então o q? Busca 'igualar a reflexão a vida irreflexiva'(XI), busca alcançar aquele mundo, aquela experiência primeira q instaura o processo perceptivo. O MP quer é port. instalar-se na origem do real, e essa origem se

entende q sua preocupação não seja de tipo gnosiológico, não se trata de discutir a percepção como ato de conhecer. 'O mundo é o q nós percebemos'. E não cabe perguntar se isso q percebemos é verdade ou não no sentido gnosiológico: só podemos falar em erro ou engano desde a verdade. O fato de q o h erra e se equivoca não poderia desenraizar o h da verdade, simplesmente pq o pressuposto do erro é a verdade: 'Nós somos na verdade, e a evidência é a experiência da verdade'. Assim, buscar a essência da percepção não é presumir de saída q a percepção seja verdadeira, de q a percepção q tenho de tal objeto é verdadeira; trata-se mto. mais de compreender o acesso a verdade. Pq eu sou mundano, sou aberto ao mundo, mas eu não possuo o mundo, ele permanece inegotável para mim. A consc. está pro-jetada para o mundo, e não cessa de permanecer endereçada ao mundo, ela nunca pode recolher-se em si, pq dentro de si, a consc. continua endereçada ao mundo. E o mundo, o q é? É uma realidade preobjetiva, sobre a qual, a partir da qual se destacam os objetos e os acontecimentos, se destaca a história. Falamos antes de conjunto de significações. Mas a expressão é insuficiente. Assim como os objetos pressupõe um mundo preobjetivo sobre o qual se destaca o objeto, assim tb a significação pressupõe um sentido originário, e o esforço de MP consiste em volta a 'genese do sentido' (XIV). Esta expressão 'genese do sentido' resume todo o pensamento de MP: seu pens. é um esforço para tornar claro o sentido em sua genese, e ele persegue esse problema nas diversas esferas do real: no comport., na percepção, na história, na linguagem, na obra de arte. Mas onde encontrar essa genese do sentido? Antes demais nada, ã se trata de admitir uma realidade metafísica em qq acepção da palavra. Se eu pergunto: de onde vem a genese do sentido? essa fonte não é meta-física, não está num além q possibilita tudo. Ela ã está port. em Deus. O tema é importante pq permite entender o plg no fenomenológico em q se situa MP. A alternativa q coloca MP é radical: se Deus é exterior a mim, não posso alcançá-lo; se Deus é interior a mim, ele se confunde comigo. 'O movimento de reflexão e de amor q conduz a Deus torna impossível o Deus ao qual quereria conduzir' (PP411). P q? Pq esse movimento q deveria conduzir a Deus não conduza Deus; ele conduz, na melhor das hipóteses, a mim mesmo, ou a Deus em mim. Mas falar de Deus em mim só faria sentido se eu pudesse ser Deus: 'Eu não sou Deus, tenho apenas uma pretensão á divindade'. A alternativa é pois radical e a argumentação de MP é irrac. MP dedica ao problema de D um escasso parágrafo da Ph. da P. Mas o q deve ser dito é q a rigor ele ã está falando de Deus: ele está falando, nesse contexto em q ele se refere a Deus, do probl. da intersubjetividade e da impossibilidade de compreender a relação inter-subjetiva a partir de um ego transcendental.

rar a dificuldade maior em q tropeça a teoria sartriana. A dicotomia suj.-obj. é o dado pacífico em S., o pressuposto q não chega a ser problematizado. MP problematiza justam. esse pressuposto e ele o faz de um modo radical. Como realiza MP o seu intento? Ou melhor: quais seus pressupostos? O primeiro é a noção de intencionalidade. Esse pressuposto é digamos positivo. E o segundo pressuposto, negativo, é a ultrapassagem da dicotomia clássica de suj. e obj. e nessa ultrapassagem compromete-se tb a noção de causalidade. Segundo MP, se pensarmos corretam. a intencionalidade, vamos além da dicotomia suj.-obj. Ora, como entender essa intencionalidade em relação a linguagem? No seu ensaio 'Sobre a fenomenologia da Ling' MP fala em 'quase-corporeidade': ele tenta pensar a intencionalidade desde a corporeidade. A própria função sexual já tem intencionalidade e 'poder de significação'. E MP fala da linguagem como 'um caso eminente da intencionalidade corporal' (SIII). Dito dessa maneira, parece q MP está exorbitando, forçando as coisas, ou querendo dizer q o corpo é causa da linguagem; e então já não se entende como o corpo daquele q fala possa ser mais importante do q sua consciência. Mas isso estaria errado e não corresponde a doutrina. Para q se compreenda a posição de MP faz-se necessário responder a uma questão preliminar: a q ling. ele se refere? Ou melhor: em q nível ele considera o sentir a linguagem? A linguagem é entendida como gesto, 'a palavra é comparável a um gesto' (SIII). E notem q com isso MP não faz uma escolha aleatória: o q ele visa atingir é a linguagem como expressão originária ou como significação originária. Para q se alcance este nível é necessário q nos coloquemos antes de qq tematização, antes da representação q posso ter do meu corpo e dos objetos q me cercam: desde esse nível anterior é q a tematização e a representação se fazem possíveis. O processo aqui é análogo ao do sentir. Assim, eu posso indicar ou representar um objeto a partir de uma experiência anterior desse objeto. P.ex., qdo toco um objeto aveludado, tenho uma 'consciência imediata' dos meus dedos, ~~xxxxxxxxxxxx~~ eu como q degusto a corporeidade dos meus dedos, e esse degustar coincide com a apreensão do aveludado do objeto. 'A consciência q tenho de meu corpo é imediatam. significativa de uma certa paisagem a minha volta' (III): a partir dessa exper. posso refletir sobre ela e tematizá-la, instaurar o mundo das representações. De modo análogo, há o q MP chama de 'gesto linguístico'. 'A palavra, a q eu profiro ou a q eu escuto, é poder de uma significação q é lisível na própria textura do gesto linguístico.' Tanto isso é verdade q essa significação muda qdo a pessoa q fala hesita, p.ex., ou qdo se dá uma alteração da voz. Existe port. uma significação da linguagem q está na própria linguagem q está na própria ling.: uma signif. 'langagière' da ling.

e o gesto pertence a ordem da intencionalidade temporal. Mas para q se possa entender melhor esse fundamento da ling., devemos proceder negativam., como faz o proprio MP: devemos mostrar a impossibilidade de se entender a ling. a partir da dicotomia subj. obj. Segundo MP, a ling. é justam. o lugar q nos permite ir além da dicotomia. MP descarta inicialm. a explicação q dão da ling. a psc. empirista e mecanicista e a psc. intelectualista. O empirismo e o mecanicismo negam um 'sujeito falante', explicam a linguagem na terceira pessoa. Trata-se simplesm. de estímulos im pessoais q declinam a articulação da palavra. No mecanicismo se explica tudo se explica tudo por leis de mecânica nervosa, num plano puram. fisiológico, e o cérebro, ao receber certas excitações provoca a articulação da palavra. No caso do empirismo o plano fisiológico é substituído por um 'psiquismo inconsciente'. Existiriam certas 'associações adquiridas', e certos estados de consciência vão provocar a aparição da imagem verbal conveniente. Em ambos os casos tudo se explica por um processo causal: a ling. é um efeito de processos fisiológicos ou inconscientes, de tal modo q se exclui a palavra como ação, se exclui 'as possibilidades interiores do sujeito'. O erro destas posições tornou-se claro qd foram estudados certos casos de afasia, 'a afasia verdadeira': constatou-se q o impedimento na articulação das palavras nunca acontece sem perturbações da propria inteligência: e então a inteligência, o pensamento é q passou a ser o princ. de explicação da ling. São as perturbações da intelig. q explicariam a impossibilidade de articulação das palavras. Isto é, as palavras são simplesm. certos instrumentos de q se serve o pensamento. A palavra permanece determinada por uma certa atitude mental: há uma função da palavra q condiciona a palavra, e essa função transcende a palavra: ela se encontra no plano do pensamento. Desse modo, a psc. intelectualista substitui o inconsciente do empirismo e a mecânica fisiológica do mecanicismo pelo pensamento. MP. recusa ambas as teorias: nenhuma delas consegue resolver o problema da linguagem: N se resolve o problema passando a antítese. O erro fundamental dessas teorias é q elas ignoram a linguagem em si mesma. Por mais q elas se oponham, o traço comum q as une é este: 'a palavra não tem significação' (205). No mecanic. e no empirismo, a significação decorre de alg q é anterior a palavra: a signific. é um fen. psíquico, fisiológico e até físico: tudo se explica por uma causalidade objetiva. Esta causalidade torna-se subjetiva no caso da interpretação intelectualista: a palavra não tem significação: só o pensamento tem significação e a palavra funciona como um envelope vazio: 'a linguagem é um acompanhamento exterior do pensamento' (206). Na primeira concepção não há uma pessoa q fala; na segunda já há uma pessoa, mas não é pessoa falante, é apenas pessoa pens.

Ont.rin.40- Em verdade, a distância entre o empirismo e o intelectualismo é mínima, pq qdo.o intelectualismo quer explicar o surto da própria palavra, ele é obrigado a recorrer a automatismos fisiológicos ou psíquicos. 'Conseguimos ir além do intelectualismo e do empirismo com esta simples observação q a palavra tem um sentido' (200). Com estas críticas MP recusa as explicações de tipo causal. A deficiência da causalidade é sempre a mesma: se busca explicar um in, por algo q lhe é exterior; digamos q a interioridade da palavra se explica por algo q lhe é estranho. Contra isso deve-se reconhecer q a palavra tem um sentido em si mesma. 'As palavras me surpreendem a mim mesmo e me ensinam meu pensamento' (SIII): a linguagem tem um sentido imanente e q não se explica pelo 'eu penso' e sim pelo 'eu posso'. Não existe um pensamento anterior a palavra, um pens.sem palavra: esse pensamento puro, destituído de palavra, é simplesmente sinônimo de inconsciente: 'nós nos damos nosso pens.pela palavra interior ou exterior (...), é pela expressão q ela se torna nossa' (PH20/). 'A denominação de um objeto não vem depois do reconhecimento, ela é o próprio reconhecimento'. O caso da criança é aqui significativo, pq para ela o obj.só é conhecido qdo ele é nomeado, o nome é a essência do objeto. Assim, a palavra não traduz num segundo momento um pensamento elaborado ante pelo contrário, a palavra é a própria realização do pensamento. Existe o q MP chama de 'um pensamento na palavra', e q é ignorado pelo intelectualismo; há uma 'signification gestuelle' q é imanente a palavra. Nesse sentido toda linguagem 'se ensina a si própria'. Para compreender realm.uma filosofia, p.ex, devo captar o estilo, a maneira de existir do pensamento, o tom, o acento do filósofo, e isso explica a antipatia e a simpatia q se tem por certos filósofos, independentem.da importância objetiva q se empresta ao seu pensamento. Nesse ponto se pode aproximar a ling.da música e da pintura. Uma música ~~xxx~~ q não é compreendida inicialmente, se ela diz realm.alguma coisa, ela termina criando o seu público, segregando a sua significação, o som se significa a si próprio. A ling.to apresenta esse aspecto, embora possa permanecer mais encoberto pq já temos uma certa familiaridade com as palavras. Mas o sentido q tem uma página literária não está tto.no sentido comum das palavras: ele esta precisam. no fato de q se introduz uma modificação nessa sentido: a palavra como q se pensa a si própria, ela se conduz a si mesma, ela se ensina. O intelectualismo, a preeminência do cogito, não consegue dar conta precisam.dessa carga q traz consigo a palavra, essa significação q é inerente a linguagem. O pensamento é palavra, e a palavra é pensamento, e toda dicotomia deve ser recusada: se admito uma causa anterior da palavra, seja fisiológica, seja inconsciente, seja pensamental, então não alcanço mais a palavra naquilo q ela tem de próprio e irreduzível.

Ont.rin.41- O importante aqui é q se a ling.não pode ser justificada desde uma causa anterior, então ela perde seu caráter de instrumentalidade. Em relação a esse ponto Sartre poderia ser considerado um caso típico de psic.intelectualista: então o cogito pode dispor das palavras como de instrumentos. E sem dúvida eu posso usar a palavra como um instrumento. Mas nessa linha já mais poderei justificar a palavra, em sua gênese. Para usar uma palavra, não preciso primeiro representá-la, e pô-la assim sob o domínio do pensamento: eu a uso. Da mesma forma, para usar o meu corpo, não preciso representá-lo primeiro: eu o uso imediatamente, de modo espontâneo. E a palavra, a imagem verbal é 'um dos usos possíveis do meu corpo' (210). E mais: para poder representar a palavra, eu devo primeiro pronunciá-la; pq a imagem verbal é 'uma das modalidades de minha gesticulação fonética' (211). Então podemos entender melhor o q é o falar, o q é a palavra. E antes de mais nada, a palavra não é o signo do pensamento. Por via de abstração, posso num segundo momento, separar as duas coisas; mas em verdade elas se pressupõem: 'o sentido está preso na palavra, e a palavra é a existência exterior do sentido' (212). Isso quer dizer q a 'palavra possui um poder de significação q lhe é próprio. Não é suficiente compreender a palavra como um meio de designar o objeto e o pensamento: antes disso ela é a presença do pensamento no mundo sensível. Poderíamos dizer q pela língua o pensamento está ou reside no sensível do mundo. MP estabelece uma distinção entre a significação conceitual da palavra e sua significação existencial. As palavras já trazem consigo um primeiro nível de significação q lhes é acoerente. Essa significação existencial é q é pre-essencialmente dá o pensamento como estilo, como valor afetivo, como mimica existencial. E o importante é q essa significação existencial não é algo q possa ser dispensado: senão nos reduziríamos a uma linguagem puram.conceitual, a ling.rica empobrecida, nós a reduzimos a cálculo. A ling.existencial, enqto.presa ao sensível, aoqto de pronunciá-la, dá toda uma nova dimensão a nossa experiência. E aqui cabe o paralelo com a música: o sentido q tem a música é inseparável do som. MP.usa uma expressão impropria ao dizer q a sonata 'desce' ao som' (213). Mas ela não desce como se viesse de cima: o sentido da sonata está no próprio som, e isso a tal ponto q jamais poderei transpor esse sentido de um modo total a um plano supra-sonoro, a uma significação conceitual. E isso não quer dizer q haja verdades em um plano puram.espiritual e q a sonata se esforcasse em traduzir: ao contr.: isso quer dizer q essas verdades puram.espirituais não são tão espirituais: digamos q sua espiritualidade é de tal natureza q ela só se dá no sensível: essas verdades puram.espirituais em certo sentido são puram.sensíveis: e por essa razão existem a musica e a pintura.

Ont. fin. 42- MP cita ainda outro exemplo, a atriz q faz Fedra, mas aqui to ele não explora suricientem. as possibilidades do ex. Porque o ator, encto. ficar preso ao q MP chama de significação conceitual, não consegue dar o sentido real da frase. O ex. do ator é significativo porque ele inverte o sentido normal das coisas. O h numa situação noram, qdo. fala, parte de uma signif. existencial para ir, ou poder ir, a uma signif. conceitual. O ator faz o esforço contrario: ele toma um texto q nunca viu e entende a leitura num nível conceitual, no mesmo sentido em q eu entendo a frase: todo h é mortal. Mas o trabalho do ator não pode repousar sobre esse tipo de entendimento: para interpretar o texto, o ator deve voltar ao seu significado existencial. E essa volta se faz como? Se faz pela devolução da frase ao seu contexto originário, a isso q MP chama de gesto, de significação gestual. E por gesto não se deve entender apenas o aspecto fonético da frase, mas todo o corpo do ator, toda expressão corpórea. Isso quer dizer q o trabalho do ator implica essa devolução da linguagem ao seu meio sensível: é no sensível q se verifica o sentido originário da linguagem, da frase; e o ator deve compor a frase assim como o músico compõe o som, usando altos e baixos, breves e longos: e desse trabalho vai depender toda sua interpretação: o saber dizer, e dizer de tal maneira q fisicam. ele esteja presente no seu dizer: é o sensível q dá a inteligibilidade da frase e não o pensamento puro, conceitual. vale aqui o q diz B. de Schloezer sobre o som musical: ele se significa: a frase dramática se significa sensivelmente. MP: 'a operação expressiva realiza ou efetua a significação e não se limita a traduzi-la' (213). Isso tudo é importante pq vai atingir a própria natureza do pensamento: 'o pensamento não é nada de interior, não existe fora do mundo e fora das palavras': o pensamento se sabe a si mesmo na sua incarnação. A ilusão aqui vem do fato de q podemos reconstituir pensamentos, voltar silenciosamente a pensamentos já expressos, e ter a ilusão de q esse pensamento é puro: em verdade ele vem da palavra, e permanece q prenhe de palavras, embora no silêncio. Assim, 'o pensamento e a expressão se constituem simultaneamente', 'a palavra é um verdadeiro gesto e ela contém seu sentido como o gesto contém o seu' (214). Assim, qdo. falo com outra pessoa, não me comunico com um pensamento: falo com um sujeito q fala: me comunico com um certo estilo de ser e com o mundo q esse estilo visa. Nós pensamos dentro de um mundo falado e falante. MP diz mtobem: 'a palavra é um gesto e sua significação um mundo'. Cada ho realiza isso qdo. fala, e o ator deve recriar esse mundo através de seu gesto, ou melhor, no seu gesto. E é nesse contexto q MP coloca o tema da comunicação. A comunic. não se verifica se partirmos

na colera, ele é a própria cólera.' (21b). E esse gesto não pode ser confundido com uma operação do conhecimento. Quando assisto a um ataque de cólera posso interpretá-lo, dar-lhe mesmo muitas interpretações: já se vê por aí q, no plano do pensamento, a comunicação tende a entrar em crise. Descartes pretendia, de dentro dessa crise (eu interpreto de um modo e outra pessoa de outra), estabelecer a comunicação no plano do pensamento, reduzindo tudo a idéias claras e distintas, mas a tentativa é irrisória, e tudo isso pressupõe q a comunicação já se tenha verificado. E ela se verificou onde? ela se verificou antes do pensamento, ou do ato de conhecimento: no plano do gesto, esclarece MP. 'A comunicação ou a compreensão dos gestos se outém pela reciprocidade de minhas intenções e dos gestos do outro, dos meus gestos e das intenções visíveis na conduta do outro'. Haveria port. uma comunicação pelo corpo, pelo gesto, num plano físico, anterior e possibilitadora da comunicação conceitual, pelo pensamento. Como se verifica essa comunicação? Bem, aqui topamos com uma das dificuldades maiores, para não falar em impasse, da ontologia contemporânea. O q é q realm. fundamenta, o q torna de fato possível essa comunicação? Ela é necessariamente pre-conceitual ou pre-pensamental. isso quer dizer q todo esforço para reduzi-la a termos conceituais ou de pensamento físico, na medida em q conseguir traduzi-la, já a perdeu: precisamente pq é pre-conceitual. O recurso a Deus como fonte da comunicação é impossível, é estritamente mitológico: não dá conta do fato de q a comunicação está se verificando aqui e agora, nessa inserção concreta. MP diz: 'Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo e como se minhas intenções habitassem o seu'. Tudo se passa como si: notem q essa expressão, et pour cause, tornou-se muito frequente hoje: mas ela é expressão de uma dificuldade maior. A comunicação se faz nesse plano q MP chama de estilo, de tonalidade atética, de mímica do gesto. A comunicação q tenho com um ator q está diante de mim é nesse ponto exemplar, precisam pq ele exacerba esta situação: eu me emocionano com o q ele faz, e as vèzes chega ao ponto de repetir espontaneamente um gesto dele: haveria aqui essa repercussão profunda de um gesto no outro, uma quase incontrolabilidade disso. O fato, port. pode ser constatado, e ele se dá no sensível: tudo se passa como se o meu gesto estivesse prefigurado no corpo do outro e vice-versa: haveria aqui uma conaturalitas. Mas tudo indica q essa conaturalitas, em seu núcleo, em seu nervo, é o q não pode ser pensado: o pens. é por definição posterior a essa experiência: teremos ocasião de voltar ao tema em um nível propriam. ontológico. MP diz; 'E por meu corpo q eu compreendo o outro, como se por meu corpo q eu percebo coisas' (21c). Notem q não se trata de admitir um mundo escondido, como se o sentido do gesto estivesse atrás dele: ele está no próprio gesto.

Ont. fin. -44- O sentido do gesto não vem de trás dele: ele vem da intencionalidade do próprio gesto. Devemos explorar um pouco aquele tema q da linguagem um caso eminente da intencionalidade corporal. Eu disse q o sentido do gesto não vem de trás dele. Mas ele tb não vem do próprio gesto, se nós entendermos por gesto uma atitude q se compreende por si mesma. O gesto seria nesse caso como q um núcleo anterior, e esse núcleo seria produtor ou criador de sentido. Não devemos entender esse gesto como se se tratasse de um criticismo kantiano ou de alguma forma de idealismo transposto para o plano do gesto: o gesto seria assim princípio de criação ou de constituição do visado. Haveria qq coisa como uma interioridade do gesto e tudo se explicaria a partir dessa ~~interioridade~~ interioridade: o gesto seria então uma espécie de núcleo auto-suficiente, ou com outras palavras, ele seria a causa de todo sentido. É óbvio q isso não poderia ser admitido por q nesse caso teríamos simplesmente um subjetivismo irracionalista. Ao contrário disso, devemos compreender em q sentido a intencionalidade pertence ao próprio gesto. MP diz q o sentido do gesto 'se confunde com a estrutura do mundo q o gesto desenha' (21/0). O problema está em saber em q sentido essa intencionalidade pode ser aplicada a linguagem. A questão está em saber o q é q exprime a linguagem, como é q ela exprime. O problema se complica um pouco. A dificuldade maior q se apresenta a MP é q ele quer aproximar o mais possível a linguagem do mundo sensível, de uma intencionalidade corpórea. Daí as reiteradas referências ao som musical ou ao mundo da pintura. Vimos tb q é pelo som q o ator consegue tornar inteligível um texto. Ora, esse esforço de MP não se faz sem certas dificuldades. Poderíamos dizer q o princípio geral de sua filosofia repousa sobre a seguinte frase: 'Tudo repousa sobre a riqueza isuperável, sobre a miraculosa multiplicação do sensível' (S23). Ora parece q isso não pode dar conta da linguagem, e o próprio MP o reconhece: 'O sentido da palavra não está contido na palavra como som' (220). Isso quer dizer q o sentido não é simplesmente sensível, e não se explica apenas pelo sensível. É bem verdade q isso vale para todo e qq gesto: 'O sentido do gesto não está contido no gesto como fenômeno físico ou fisiológico'. E ele dirá no VI q a cor, o som são um mundo: qdo ouço o Mar de Havel, p.ex, eu não capto o mar-conceito ou o mar-objeto, eu apreendo, sinto, vivo, o mar como mundo, a mundanidade do mar. Correto: e nesse caso podemos minimizar a função do pensamento: a comunicação e a revelação da música se dão de um modo mais larval. Mas na linguagem as coisas se complicam: 'pode-se falar sobre a palavra, mas não se pode pintar sobre a pintura' (222). Há então, no caso da linguagem um certo 'privilegio da razão'. É esse privilégio q deve ser bem entendido. E como entendê-lo?

Ont. fin. 45 - A pergunta nos leva a uma outra pergunta: o que é o pensamento em sua origem, em sua primeira manifestação? MP diz q devemos 'recolocar o pensamento entre os fenômenos de expressão'. (Não se pode, p.ex., entender o pensamento num plano puram. categorial ou do conhecimento. Antes disso, o pensamento como tb a linguagem 'são duas manifestações da atividade fundamental pela qual o homem se projeta em direção ao mundo'. Pela atividade categorial eu subordino os dados comuns q me ~~xxxxx~~ vem da experiência a uma mesma categoria, a um mesmo nome. E essa 'atividade categorial, antes de ser um pensamento ou um conhecimento é uma certa maneira de se relacionar ao mundo, e correlativam. um estilo ou uma configuração da experiência'. Assim, o precípua não é a atividade do pensamento, e sim uma experiência q vai qz tornar o pensamento possível, e essa exper. é expressão de um mundo. O problema pode ser colocado ainda de outra maneira: a fil de Mp está toda voltada para o fenômeno da origem, da gênese, ou se quiserem, do fundamento. E seu discurso se move sempre entre dois polos: o sensível e o pensamento: essa é a alternativa básica (quero voltar a esse problema). Acontece q não é possível alcançar o ~~ni~~ fundamento no plano do pensamento, pq nesse plano eu fico necessariamente preso a dicotomia sujeito-objeto, e aquilo q possibilita a dicotomia me escapa: o fundamento me escapa. Resta então apenas a outra linha: de buscar o fundamento na perspectiva do sensível. Ora, é precisamente no probl. da linguagem q a questão se torna especialm. crítica: e MP tem consci. disso, já q ele afirma q a dicotomia poderá ser vencida em definitivo no probl. da linguagem. Em definitivo: pq é exatamente onde ele surge da maneira mais crítica, mais virulenta. r qz Pq eu não posso deixar de reconhecer na linguagem um certo privilégio da razão, do pensamento. E como procede então MP? Parece q a ~~única~~ única via possível consiste em aproximar o mais possível o pensamento do sensível, em sensibilizar ao máximo o pensamento. O lugar em q isso se pode verificar é precisam. a linguagem, já q ela não pode ser entendida sem o pensamento, mas tb não pode dispensar o sensível. Assim a ling. é o lugar em q se pode sensibilizar o pensamento. Mas para isso, a condição fundamental é q se termine com a dicotomia clássica entre pensamento e linguagem. Diz MP: 'Não há o pensamento em linguagem' (S2o). O q existem são 'operações expressivas'. 'As operações expressivas se passam entre palavra pensante e pensamento falante, e não, como se diz levianamente, entre pensamento e linguagem. Não é porque eles são paralelos q nós falamos, mas porque nós falamos é q eles são paralelos'. Assim, tudo deve ser explicado a partir do falar, da operação expressiva, q inclui em si tb o pensamento. A consequência básica disso é q toda maneira de compreender a linguagem a partir do pensamento deve ser recusada.

Esta é uma leitura histórico-cultural das interpretações de linguagens artísticas presentes na obra de Gerd Bornheim (1929-2002). Nesse viés, as colocações críticas de Bornheim a respeito da estética e filosofia da arte apresentam interessantes problematizações e notáveis reflexões sobre o teatro. A linguagem teatral permite acesso às outras atividades artísticas (poesia, música, artes plásticas, cinema) de forma livre e aberta. O estímulo dessa atmosfera, marcada pelo diálogo entre filosofia, ciências sociais, psicologia, psicanálise, história, antropologia, linguística, comunicação, teatro e música foi decisivo para Bornheim. Esses pontos são importantes para a apreensão do tema da linguagem e sua ambiência histórica. Com isso, persegue-se, neste livro, um percurso temático que aborda a linguagem e o problema da comunicação, a partir da ligação das interpretações de Bornheim com as de Sartre e Merleau-Ponty. Além disso, o surgimento da crítica e os questionamentos da normatividade ética e estética levam à discussão das motivações coincidentes entre artes e ciências. Por fim, a linguagem musical enfatiza ainda o processo de transformação da subjetividade, que propicia uma percepção mais ampla das expressões artísticas e culturais.

**Gaspar Paz** é professor do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes. Doutor em filosofia pela Uerj, mestre em musicologia pela UFRJ e licenciado em filosofia pela UFRGS. Organizador do livro *Temas de filosofia*, de Gerd Bornheim (São Paulo: Edusp, 2015). Realizou pesquisa de pós-doutorado na USP como bolsista Fapesp e na Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne) como bolsista Bepe Fapesp.

*Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim* compõe o pensamento do filósofo como uma cosmogonia, cujo eixo é o estatuto da arte no mundo contemporâneo. Generosa reconstrução do pensamento de um autor que encontrava nas criações espirituais a faculdade superior de atravessar fronteiras, Gaspar Paz identifica, nas reflexões de Gerd Bornheim, o teatro como “obra de arte total”. Bornheim realiza, nas reflexões de Paz, o ideal goethiano da *Weltkultur*.

Olgária Matos