



Artur Barrio:

Situação T/T.1 (1970) / 3ª Parte.

COLEÇÃO INSTITUTO INHOTIM,
BRUMADINHO.

REGISTRO: CÉSAR CARNEIRO.

CÁTEDRA
OLAVO
SETUBAL
DE ARTE,
CULTURA
E CIÊNCIA

Parceria do Instituto de Estudos
Avançados da Universidade de São
Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural

#1
**DE KANT A
MACHADO DE ASSIS –
REFLEXÕES SOBRE
A MODERNIDADE
NO BRASIL**

DOI: 10.11606/9786587773025

CÁTEDRA
OLAVO
SETUBAL
DE ARTE,
CULTURA
E CIÊNCIA

Parceria do Instituto de Estudos
Avançados da Universidade de São
Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural

#1
**DE KANT A
MACHADO DE ASSIS –
REFLEXÕES SOBRE
A MODERNIDADE
NO BRASIL**

COORDENAÇÃO
**SÉRGIO PAULO
ROUANET**

ORGANIZAÇÃO
**MARTIN GROSSMANN E
ANA PAULA SOUSA**

**CÁTEDRA
OLAVO SETUBAL DE ARTE,
CULTURA E CIÊNCIA**

Liliana Sousa e Silva →
coordenadora executiva, e

Martin Grossmann →
coordenador acadêmico da Cátedra
Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência

A CÁTEDRA Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência foi criada em 2015 e lançada oficialmente em fevereiro de 2016, sendo a primeira Cátedra de Arte e Cultura da Universidade de São Paulo (USP). Iniciativa do Instituto de Estudos Avançados da USP (IEA-USP) em parceria com o Itaú Cultural, a Cátedra tem por objetivo fomentar reflexões interdisciplinares sobre temas acadêmicos, artístico-culturais e sociais nos âmbitos regional e planetário. Com duração inicial prevista de cinco anos, conta com dois programas: *Líderes na Arte, Cultura e Ciência* e *Redes Globais de Jovens Pesquisadores*.

O programa *Líderes na Arte, Cultura e Ciência* segue o padrão adotado pela Cátedra José Bonifácio, instalada na USP em 2013. A cada ano, tem como titular um expoente do mundo artístico, cultural, político, social, econômico, científico ou acadêmico que deve orientar as atividades da Cátedra durante sua titularidade.

O primeiro titular (2016/2017) foi Sérgio Paulo Rouanet, filósofo, cientista político, diplomata e ensaísta, ex-secretário nacional de Cultura e autor do projeto da lei de incentivo à cultura que leva o seu nome.

O segundo titular (2017/2018) foi Ricardo Ohtake, arquiteto, designer gráfico e gestor cultural, diretor do Instituto Tomie Ohtake, ex-secretário da Cultura do Estado de São Paulo e ex-diretor do Centro Cultural São Paulo, do Museu da Imagem e do Som e da Cinemateca Brasileira.

A terceira titular (2018/2019) foi Eliana Sousa Silva, ativista social, cultural e educacional, diretora fundadora da Associação Redes de Desenvolvimento da Maré, entidade que atua nas áreas de desenvolvimento territorial, educação, arte e cultura, direito à segurança pública e acesso à justiça, identidades, memória e comunicação.

A quarta titularidade (2019/2020) reuniu, excepcionalmente, dois catedráticos: Paulo Herkenhoff, crítico, curador e historiador de arte, ex-diretor do Museu de Arte do Rio (MAR) e do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, e Helena Nader, biomédica e professora titular na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) que tem aliado atividades como docente e pesquisadora com a atuação como administradora acadêmica, dirigente de entidades científicas e assessora de agências de apoio à pesquisa.

O programa *Redes Globais de Jovens Pesquisadores* tem foco no fomento e na promoção de projetos interdisciplinares voltados para jovens pesquisadores com até 40 anos. No âmbito desse programa, a Cátedra teve papel fundamental no apoio às atividades da primeira edição da Intercontinental Academia (ICA), realização conjunta do IEA e do Institute for Advanced Research (IAR), da Nagoya University, sob os auspícios da rede University-Based Institutes for Advanced Study (Ubias). A ICA reúne pesquisadores jovens e seniores para estudar um único tema durante um período de imersão.

A primeira edição da ICA foi organizada pelo IEA em abril de 2015. Em março de 2016, foi a vez de o Instituto para a Pesquisa Avançada da Universidade de Nagoya, do Japão, receber os participantes para dar continuidade aos estudos sobre o tema “Tempo” iniciados em São Paulo. Foi criada, assim, uma nova plataforma acadêmica que até o presente momento gerou outras duas edições: Bielefeld e Jerusalém (2016), que teve como temática a “dignidade humana”, e a de Birmingham e Singapura (2018-19), que tratou de “leis: rigidez e dinâmica”. A quarta edição está em desenvolvimento envolvendo o Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Belo Horizonte e Réseau Français des Instituts d’Études Avancées (RFIEA) com sede em Paris.

Em 2020, foi iniciado o segundo quinquênio da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, com a continuidade da parceria entre o IEA-USP e o Itaú Cultural por mais cinco anos. É com muita satisfação, portanto, que fechamos esse primeiro ciclo com o lançamento da Coleção de Livros da Cátedra, ampliando os canais de divulgação dos conteúdos abordados desde o início de suas atividades.

APRESENTAÇÃO

- [10] AS LENTES DE OLAVO, *GUILHERME ARY PLONSKI*
- [14] A MORADA DA UTOPIA, *PAULO SALDIVA*
- [16] UM ESPAÇO DE REFLEXÃO E PESQUISA, *EDUARDO SARON*
- [20] OLAVO SETUBAL, MEU PAI, *NECA SETUBAL*
- [22] UM VOO SOBRE A MODERNIDADE,
MARTIN GROSSMANN E ANA PAULA SOUSA

INTRODUÇÃO

- [26] ROUANET: UM INTELLECTUAL DA MODERNIDADE
- [28] RECEPÇÃO A ROUANET, *POR ALFREDO BOSI*

CONFERÊNCIA 1

- [30] A MODERNIDADE E SUAS AMBIVALÊNCIAS
SÉRGIO PAULO ROUANET

CONFERÊNCIA 2

- [50] ARTE, ARTISTA E UNIVERSIDADE
MESA-REDONDA COM MEDIAÇÃO DE
*MARTIN GROSSMANN, COM RAQUEL GARBELOTTI,
RICARDO BASBAUM, KATIA MACIEL, RUBENS MANO,
MARCO GIANNOTTI, SÉRGIO PAULO ROUANET
E BARBARA FREITAG*

CONFERÊNCIA 3

- [86] O PRAZER DESINTERESSADO DA ARTE?
DE KANT À CULTURA PÓS-AURÁTICA DE
WALTER BENJAMIN
- [88] A ARTE, A CULTURA E A CIÊNCIA EM KANT
PALESTRA DE *BARBARA FREITAG*

-
- [98] ESTÉTICA E MODERNIDADE: UMA REFLEXÃO
SOBRE WALTER BENJAMIN
PALESTRA DE *SÉRGIO PAULO ROUANET*
COMENTÁRIOS DE *JEANNE MARIE GAGNEBIN,
WILLI BOLLE E CREMILDA MEDINA*

CONFERÊNCIA 4

- [138] A CIÊNCIA E SUAS FRONTEIRAS
MESA-REDONDA COM MEDIAÇÃO DE *EUGÊNIO BUCCI,*
COM *SÉRGIO PAULO ROUANET, MANUELA CARNEIRO
DA CUNHA, LETÍCIA VERAS COSTA LOTUFO, LUIZ CARLOS
BRESSER-PEREIRA E PAULO NUSSENZVEIG*

CONFERÊNCIA 5

- [184] CINEMA E PSICANÁLISE
PALESTRA DE *LUIZ FERNANDO GALLEGO*
COMENTÁRIOS DE *ALESSANDRA AFFORTUNATI MARTINS,
SÉRGIO PAULO ROUANET, MARTIN GROSSMANN
E MASSIMO CANEVACCI*

CONFERÊNCIA 6

- [224] MESA-REDONDA SOBRE MACHADO DE ASSIS
COM *PAULO SALDIVA, MARTIN GROSSMANN,
ALFREDO BOSI, SÉRGIO PAULO ROUANET,
HÉLIO DE SEIXAS GUIMARÃES E SÍLVIA ELEUTÉRIO*

POSFÁCIO

- [264] O PENSAR E O AGIR, *POR ANA PAULA SOUSA*
-

APRESENTAÇÃO
AS LENTES DE OLAVO

Guilherme Ary Plonski →
Diretor do Instituto de Estudos
Avançados da Universidade de São Paulo
(Gestão 2020-2024)

POR HÁBITO, fixo-me nos olhos das pessoas que encontro ou que vejo em alguma mídia. Ao fitar Olavo Setubal, deparava-me inevitavelmente com os óculos que portava, de armação robusta e lentes avantajadas. Ao acompanhar a sua notável e multifacetada trajetória, com o passar do tempo passei a compreender que a dimensão das lentes refletia a amplitude do seu espectro de interesses, assim como a sua capacidade de enxergar as nuances de um mundo diverso, complexo e precisado. E entendi que a robustez da armação simbolizava tanto a solidez dos empreendimentos que construiu como a sua determinação de contribuir para o que a tradição em que fui criado denomina *tikun olam*, “a reparação do mundo”.

As lentes e a armação faziam parte de um mesmo artefato. Assim, a robusta contribuição de Olavo Setubal à reparação do mundo se manifestou em múltiplas dimensões, esferas e formas. Na dimensão macro, como chanceler, transformou a geopolítica da América Latina, ao converter o relacionamento conflituoso entre Argentina e Brasil numa cooperação abrangente, que desarmou as espoletas nucleares e, pela criação do Mercosul, intensificou as trocas comerciais. Na dimensão meso, como prefeito, requalificou São Paulo, em especial o centro da cidade. E na dimensão micro, apoiou de forma consistente numerosas causas, seja por mecanismos institucionais criativos, seja diretamente.

Ilustro o seu engajamento pessoal pelo relato de um ex-presidente da Associação dos Engenheiros Politécnicos (AEP). Essa entidade tradicionalmente coleta fundos de *alumni* para apoiar estudantes da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli) que, apesar da gratuidade do ensino, teriam dificuldade de se manter numa cidade cara como é São Paulo. Relatou o ex-presidente da AEP que no começo de cada ano, sem esperar ser mobilizado, “o Olavão tomava a iniciativa de me telefonar e, com o seu vozeirão inconfundível, perguntava quanto deveria aportar naquele momento para podermos dar conta das necessidades da nova turma”.

O legado de Olavo Setubal permeia o Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP). Duas cátedras contam com a parceria estratégica de instituições que ele criou – Itaú Cultural (Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência) e Itaú Social (Cátedra de Educação Básica). Dois de seus descendentes diretos estão envolvidos em iniciativas do IEA. O doutor José Luiz Setubal coordena o Grupo de Pesquisa em Saúde Infantil. A doutora Maria Alice (Neca) Setubal, autora de um belo texto sobre o seu pai que enriquece a presente obra, apoia decisivamente o Projeto “Democracia, Artes e Saberes Plurais” (Dasp), coordenado pela catedrática Eliana Sousa Silva, e também o novo Grupo de Pesquisas “Periferias”, pela via da Fundação Tide Setubal, cujo Conselho Curador preside. O diferencial desse grupo, também idealizado pela professora Eliana Sousa Silva durante a sua titularidade

na Cátedra Olavo Setubal, é investigar as periferias por meio das vozes dos sujeitos periféricos, “constituindo-se como um espaço de formação de intelectuais, lideranças e pesquisadores oriundos da periferia”.

O IEA é um espaço interdisciplinar de diálogo e reflexão crítica, propulsor e sensor de avanços da fronteira do conhecimento e incubador de ideias propositivas. A sua configuração dinâmica viabiliza as conexões qualificadas e simultâneas com o “universo Olavo Setubal” numa gama tão ampla de temas desafiadores e que se interpenetram – arte, cultura e ciência, educação e saúde, crianças e periferias.

Observar os numerosos e inovadores frutos das parcerias que as suas criaturas mantêm com o IEA certamente faria brilhar ainda mais os olhos de Olavo. E as suas lentes alentadas o ajudariam a percorrer com a acuidade usual este valioso quarteto de livros, que registra a produção intelectual do primeiro ciclo da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência.

Que o segundo período da Cátedra, na parceria com o Itaú Cultural em boa hora renovada, seja tão fecundo quanto foi o ciclo aqui retratado.

A MORADA DA UTOPIA

Paulo Saldiva →
Diretor do Instituto de Estudos
Avançados da Universidade de São Paulo
(Gestão 2016-2020)

O MUNDO PASSA por um processo de intensa transformação. A velocidade das mudanças da visão de mundo demanda estudos para o entendimento sobre como serão fixados os pilares da nossa civilização – a arte, a cultura e a ciência.

Questões centrais necessitam de respostas: Como será estabelecido o acesso a esses patrimônios fundamentais para a qualidade de vida, para o aprimoramento do espírito e elevação da alma? O destino nos reserva compartilhamento ou desigualdade de oportunidades para usufruí-los? Como aprimorar a educação de nossas crianças e jovens permeando-a com mais arte, cultura e ciência? Ainda em termos da educação, como selecionar os pontos centrais a serem apresentados aos jovens, num cenário sem precedentes de expansão de conhecimentos e produção artística? Como desenvolver, para as pessoas do futuro, o prazer de usufruir da arte, cultura e ciência ao ponto de torná-las tão necessárias como um alimento do espírito que permite uma vida digna?

Você, caro leitor, poderá nesse momento julgar o texto utópico. É, talvez. Mas, creia, a Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência é uma das moradas onde a utopia se abriga hoje. Isso se deve tanto ao espírito dos catedráticos que a ocuparam e ocupam quanto à figura do ser humano que dá nome à cátedra. Olavo Setubal esteve, todo o tempo, à frente do seu próprio tempo. Teria ele sido chamado de utópico?

Esses livros são resultado do trabalho da cátedra: contêm conhecimento acadêmico profundo e nos remetem a uma visão generosa e esperançosa de futuro. Bom proveito!

UM ESPAÇO DE REFLEXÃO E PESQUISA

Eduardo Saron →
Diretor do Itaú Cultural

A CÁTEDRA Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, fruto da parceria entre o Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA/USP) e o Itaú Cultural, é um espaço de reflexão e pesquisa no qual, desde 2016, são desenvolvidos debates, palestras, cursos e outras ações que, partindo de diversas perspectivas, buscam promover a democratização, a difusão e o acesso à cultura.

Com base nesse tripé de arte, cultura e ciência, a Cátedra é uma homenagem a Olavo Setubal, conhecido por sua paixão pela arte, e também por seu olhar aguçado para a cultura, especialmente a brasileira. Em 1987, Olavo Setubal fundou o Itaú Cultural como um “voto de confiança no futuro de nossa sociedade”. Hoje, passados mais de 30 anos, o instituto se afirma como um dos mais importantes espaços de acesso e de difusão do patrimônio cultural e artístico do Brasil, tendo como mote o incentivo à diversidade para expansão das liberdades de expressão e das iniciativas de criações artísticas e intelectuais no país.

Alinhada ao rigor e à excelência acadêmica do IEA/USP, com a preocupação do Itaú Cultural com o universo cultural, a Cátedra Olavo Setubal é um importante espaço interdisciplinar que, por meio de seus titulares, tem proposto debates sobre política e gestão cultural, sobre a relação da Universidade com seu entorno, bem como sobre as inúmeras intersecções entre arte e ciência ao longo da história da humanidade. Desse modo, dá continuidade ao legado de Olavo

Setubal, ao propor ações que refletem, crítica e simbolicamente, os anseios, as expectativas e os valores da população brasileira.

O Itaú Cultural afirma sua preocupação e se posiciona junto aos públicos e aos produtores culturais ao oferecer ações de formação no campo da cultura, atento ao objetivo fundamental de ampliação da fruição artística e, principalmente, da participação cultural. Um exemplo, nesse sentido, é o Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais, em parceria com a Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Cooperação da Universidade de Girona, na Espanha. Realizado desde 2009, com aulas presenciais e a distância, o Programa é orientado pela ideia de gestão cultural como conjunto de iniciativas inovadoras e criativas, por meio de trocas de experiências e de atividades teóricas e práticas com sólido embasamento conceitual e metodológico.

Outro exemplo é a Especialização em Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas. Realizado em parceria com o Instituto Singularidades, o Programa visa a pensar a gestão cultural com base, sobretudo, nas poéticas específicas e nos pontos de convergência de diferentes áreas de expressão artística.

OLAVO SETUBAL, MEU PAI

Neca Setubal →
Presidente do Conselho da
Fundação Tide Setubal

OLAVO SETUBAL, meu pai, empresário de sucesso, político em um período de sua vida, foi um homem de atuação e interesses múltiplos. Gostava de história, de artes e de ciências, admirando igualmente uma obra de arte ou uma descoberta científica, quando essas eram capazes de demonstrar a criatividade e a inteligência humana.

Nesse sentido, a Cátedra Olavo Setubal, ao apoiar professores de diferentes áreas que busquem dialogar com artes, cultura e ciências na realização de conferências, seminários e cursos no Instituto de Estudos Avançados, traz para o debate importantes aspectos destacados na vida de meu pai. Para ele, a arte era uma forma de provocar, excitar, acrescentar e iluminar.

As raízes brasileiras eram profundas e fortes em sua vida, por isso a maior parte do acervo do Banco Itaú é composto por artistas brasileiros. “Somos um banco brasileiro, nossas raízes estão aqui, nosso sucesso veio do Brasil, aqui crescemos. A minha intenção tem sido a de comprar principalmente coisas que têm ligação com o Brasil”, costumava dizer.

Em 1987, ele criou o Instituto Cultural Itaú. Dois anos depois, lançou um banco de dados para disponibilizar ao público, de forma digitalizada, 500 imagens da arte brasileira dos séculos XIX e XX. Foi uma ação que conectou cultura, arte, ciência e tecnologia já em seu nascedouro.

Em um discurso comemorativo do Itaú Cultural, meu pai disse: “O Itaú Cultural marcou o ingresso das empresas Itaú em novo campo de atividade: o cultural, um campo inédito em nossa organização e, por isso mesmo, cheio de desafios. Concebendo a cultura como um processo de livre criação a partir da diversidade das formas da vida social, o Instituto representa um voto de confiança no futuro de nossa sociedade. Uma sociedade que, ao longo das últimas décadas, reformulou inteiramente seu perfil econômico, alterou por completo sua estrutura geo-ocupacional e transformou de maneira expressiva seus hábitos, costumes, ritmos de vida e modos de trabalho e de pensar”.

Para mim, como filha de Olavo Setubal, é uma alegria muito grande ver concretizada essa Cátedra e também a sistematização dos trabalhos por ela realizados em uma coleção de livros, que espero poder alcançar um público mais amplo.

UM VOO SOBRE A MODERNIDADE

Martin Grossmann →
Ana Paula Sousa →
Organizadores

PRIMEIRO TITULAR da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, criada em 2015 e lançada oficialmente em fevereiro de 2016, Sérgio Paulo Rouanet pavimentou o caminho da primeira Cátedra de arte e cultura da Universidade de São Paulo (USP). Não poderia haver nome mais adequado para o começo desse projeto que, após o encerramento do primeiro quinquênio, em 2020, foi renovado por mais cinco anos.

Rouanet, embaixador, intelectual, homem do mundo e ex-secretário Nacional de Cultura (1991-1992), abriga, em sua trajetória, muitos dos sentidos que justificam a existência da Cátedra: entre eles, o aprofundamento da relação entre academia e sociedade; a intersecção entre arte, cultura e ciência; e o encontro entre erudição e prática.

A gestão de Rouanet teve início em maio de 2016 e prolongou-se até março de 2017. Nesse período, Rouanet, seja no papel de conferencista, seja no de debatedor, levou para o IEA uma série de discussões e reflexões que, agora, ganham a forma de livro.

Este volume segue a ordem em que os encontros aconteceram e tem, como espinha dorsal, as transcrições das conferências, com as devidas adaptações necessárias à inteligibilidade de um texto originado na oralidade. Em alguns casos, as falas foram cotejadas com os textos que as originaram.

Na conferência de abertura, “A modernidade e suas ambivalências”, Rouanet coloca, para si mesmo, uma pergunta sobre um dos grandes temas de sua vida: a modernidade. “O que significa

a modernidade, afinal?”, questiona, de saída. O texto resultante da brilhante conferência é, além de um registro valioso de um momento único – no qual as ameaças sobre a esfera cultural, no Brasil, começavam a se delinear –, uma referência importante para quem deseja compreender, teoricamente, o que significa a modernidade.

O segundo texto deste volume, “Arte, artista, Universidade”, reproduz o encontro entre professores e artistas que, a partir das perspectivas do iluminismo e da modernidade, procuraram discutir a formação do artista, a função e o uso da arte e o papel da Universidade hoje. A conversa teve como referência dois textos preparados por Rouanet e por Barbara Freitag: *Estética e modernidade: uma reflexão sobre Walter Benjamin* e *A arte, a cultura e a ciência em Kant*, respectivamente.

Ambos os textos integraram a conferência “O prazer desinteressado da arte? De Kant à cultura pós-aurática de Walter Benjamin”, a terceira da Cátedra. Nesse encontro, as três críticas de Kant e o famoso texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* serviram de esteio para uma reflexão que continuou tendo a modernidade como referência, mas que expandiu sua reflexão para o campo da estética.

No quarto debate, “A ciência e suas fronteiras”, Rouanet colocou sobre a mesa a questão das fronteiras da ciência, tratadas a partir de três eixos: as fronteiras internas dentro do campo das ciências; as fronteiras da ciência com a

religião, a moral ou a política; e o impacto sobre a ciência das fronteiras nacionais e culturais. A conferência, assim como o debate que a ela se seguiu, foi uma continuidade natural das conversas anteriores e jogou luzes, sobretudo, sobre o lugar das ciências humanas no campo do conhecimento científico.

Na sequência desses encontros que fizeram o que poderíamos chamar de voos panorâmicos sobre a base epistemológica das humanidades, a Cátedra, encaminhando-se para o final, fez um mergulho em dois terrenos específicos, e muito caros a Rouanet: a psicanálise e a literatura.

A quinta conferência, “Cinema e psicanálise”, conduzida pelo psicanalista Luiz Fernando Gallego, explora as intersecções e os distanciamentos entre ambos os saberes – não por acaso, nascidos no mesmo ano de 1895. O encontro, marcado pela associação de ideias, iluminou as possibilidades e limites dessa relação que carrega, em seu bojo, as vivências sociais e culturais de cada época.

Por fim, a mesa-redonda sobre Machado de Assis, que marcou o encerramento das atividades e que teve a condução do professor Alfredo Bosi, trouxe à tona uma visão mais complexa e menos usual de Machado. Na medida em que insere o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* no conceito de “literatura universal”, na acepção de Goethe, Rouanet acaba por nos devolver, mais uma vez, à ideia de modernidade e por nos colocar frente a frente com um Brasil que é também espelho do mundo.

INTRODUÇÃO
ROUANET: UM
INTELECTUAL DA
MODERNIDADE

Alfredo Bosi →

RECEPÇÃO A
SÉRGIO PAULO
ROUANET

BOM DIA A TODOS. Ao magnífico reitor Marco Antonio Zago; professor Marcelo Romero; professor Paulo Saldiva, diretor do Instituto de Estudos Avançados; professor Martin Grossmann, ex-diretor do IEA e atual coordenador acadêmico da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência; senhor Eduardo Saron, diretor do Itaú Cultural; senhora Maria Alice Setubal, que nos honra, representando a família Setubal; embaixador acadêmico Sérgio Paulo Rouanet, titular da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência; os comentaristas da sua palestra, a professora Barbara Freitag Rouanet, professora emérita de sociologia da Universidade de Brasília e membro da Academia Brasileira de Filosofia; professor Celso Lafer, professor emérito da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e membro das Academias Brasileira de Letras e Paulista de Letras; professor Renato Janine Ribeiro, titular de filosofia da Faculdade de Filosofia da USP, ex-ministro da Educação; e aos vários colegas meus da Universidade que nos honram com as suas presenças.

Senhores, estamos inaugurando nesta solenidade a Cátedra Olavo Setubal, cujo fim é promover a pesquisa no campo das artes, da ciência e da cultura e promover a sua mais ampla difusão na esfera pública da cultura. Sinto-me honrado e agradecido à reitoria da Universidade de São Paulo e ao senhor diretor do nosso Instituto de Estudos Avançados, Paulo Saldiva, pela feliz oportunidade de saudar o primeiro titular dessa nova Cátedra do IEA, o eminente intelectual, caro confrade acadêmico e amigo Sérgio Paulo Rouanet.

É um privilégio para o nosso Instituto e para a Universidade em geral poder contar com a sua presença, embaixador Rouanet, e sua colaboração nesse novo empreendimento público, feito em parceria com uma entidade particular, que se honra com o nome do seu fundador Olavo Setubal.

Esse privilégio tem uma dupla vertente: Rouanet homem de estudo, pensador, crítico da cultura e da literatura e Rouanet homem público, que cumpriu altas missões diplomáticas, foi cônsul em Zurique, em Berlim, embaixador na Dinamarca e na Checoslováquia,

além de ter exercido funções administrativas de relevo, como a Secretaria de Cultura da Presidência da República. Do seu empenho e descortino no projeto de democratizar a cultura nasceu a lei que traz o seu nome e já entrou para a nossa convivência universitária e extrauniversitária, a Lei Rouanet.

Creio firmemente que não se deva dissociar o *scholar* e o homem público Rouanet. Ambos estiveram e continuam hoje sincronizados na mesma personalidade do intelectual puro e do intelectual engajado. Trata-se de uma fusão harmoniosa e fecunda. O seu fundamento tem um nome na história da filosofia ocidental. Esse nome é Iluminismo. Refiro-me, especialmente, ao seu notável ensaio *As razões do iluminismo*, publicado em 1987. Não conheço outra obra escrita em nossa língua que examine com tanta profundidade essa grande corrente gerada no coração da filosofia dos Setecentos, quando se gestaram também os grandes valores democráticos da Revolução Francesa, valores que de Montesquieu a Voltaire afluíram para o pensamento generoso de Condorcet.

As razões do iluminismo completa-se dialeticamente com outra obra, *O mal-estar da modernidade*, de 1993. Para a sorte de todos nós, seus leitores, Rouanet escolheu um tema afim à matéria deste livro para a conferência que ouviremos daqui a pouco, “A modernidade e suas ambivalências”. Percorrendo a trajetória intelectual e pública de Rouanet, compreendemos que ele tenha sido escolhido como homem certo no lugar certo.

Em nome do IEA e da reitoria da USP, agradeço e saúdo a sua presença nesta Cátedra, que é mais um fruto do pensamento iluminista que, esperamos, possa espantar as trevas dos fundamentalismos e da intolerância que tornam hoje tão difícil a convivência democrática dentro e fora da Universidade. Sejam bem-vindos, Sérgio e Barbara. Esta casa que é nossa é também a vossa casa. Obrigado.

CONFERÊNCIA 1 A MODERNIDADE E SUAS AMBIVALÊNCIAS

Sérgio Paulo Rouanet →

25 DE MAIO DE 2016

SALA DA CONGREGAÇÃO
DA FACULDADE DE
MEDICINA DA USP

NESTA CONFERÊNCIA, que marca a posse de Sérgio Paulo Rouanet na Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, o embaixador discorre sobre o que é a modernidade e analisa sua influência nas esferas econômica, política e cultural.

Apoiado nos ideais de Karl Marx, Antonio Gramsci, Max Weber, Jürgen Habermas e Anthony Giddens, entre outros, Rouanet enfrenta a dicotomia entre modernidade funcional e modernidade emancipatória, entre global e universal, para então se perguntar: dentro da modernidade internacionalizada, como se insere o tema da cultura?

Para refletir sobre o significado da universalização da cultura, marca indelével da contemporaneidade, Rouanet, sempre ancorado na ideia de modernidade, volta a Homero, a Goethe, a Victor Hugo e a Eça de Queiroz. São, sobretudo, as trilhas da própria literatura que o intelectual percorre para nos fazer pensar sobre o papel que os livros tiveram, têm e terão na constituição da cultura e das identidades mundiais. E é, por fim, em Kant que ele se apoia para defender que, em tempo algum, podemos renunciar à utopia.

Participaram do encontro Paulo Saldiva, diretor do IEA, os professores Alfredo Bosi, Barbara Freitag, Celso Lafer, Renato Janine Ribeiro e Martin Grossmann, além da socióloga Maria Alice Setubal, filha de Olavo Setubal, e do diretor do Itaú Cultural, Eduardo Saron.

TEMOS FALADO MUITO DE MODERNIDADE, mas o que significa a modernidade, afinal? Segundo o sociólogo contemporâneo Anthony Giddens, a modernidade se refere aos modos de vida e de organização social que emergiram na Europa a partir do século XVIII e que, subsequentemente, passaram a exercer uma influência mundial. Essa é a definição de modernidade feita por Giddens, que é britânico e nasceu na década de 1930.

No entanto, se quisermos emprestar um conteúdo concreto a essa moldura cronológica um tanto vaga, é preferível voltarmos às análises clássicas de modernidade empreendidas pelo sociólogo alemão Max Weber. Para Weber, a modernidade é o produto de processos cumulativos de racionalização que se deram na esfera econômica, política e cultural.

Na esfera econômica, a modernidade implica, segundo Weber, a livre mobilidade de fatores de produção, o trabalho assalariado, a adoção de técnicas racionais de contabilidade e de gestão, a incessante comparação e a incorporação da ciência e da técnica ao processo produtivo. Já na esfera política, a modernidade é marcada pela substituição do poder descentralizado, típico do feudalismo, pelo Estado central.

Esse Estado é dotado de um sistema tributário eficaz, de um exército permanente, do monopólio da violência e de uma administração burocrática racional. Na esfera cultural, por fim, a modernidade está relacionada à secularização das visões do mundo tradicionais, com o

processo por ele denominado desencantamento do mundo, e com a divisão interna das esferas de valor da vida – como ciência, moral, direito e arte, até então embutidas na religião.

Se examinarmos com atenção essas categorias, verificaremos que, para Weber, a modernização representa, principalmente, o aumento de eficácia. Esse conceito funcional de modernidade é o que prevalece na literatura especializada e nas políticas de desenvolvimento econômico e social. Modernizar significa tornar mais eficientes os sistemas tributário, educacional e de saúde pública. Em outras palavras: em uma sociedade moderna, as instituições funcionam melhor do que em uma sociedade arcaica.

A modernidade não se esgota, contudo, nesse vetor funcional. Ela tem um segundo vetor que não tem a ver com a eficácia, e sim com a autonomia. Segundo esse modelo, o da modernidade emancipatória, uma sociedade não será moderna apenas quando seus subsistemas econômico, cultural e político se tornarem mais eficazes, mas quando proporcionarem o máximo de autonomia possível para os indivíduos. De acordo com essa perspectiva, a modernidade, quando se dá na esfera econômica, passa a significar a capacidade de obter, pelo trabalho, os bens e serviços necessários ao próprio bem-estar; tal sistema social exclui a exploração e a injustiça institucionalizadas.

Na esfera política, modernidade significa a capacidade de exercer a cidadania, em um estado de direito que assegura a vigência integral da democracia e dos direitos humanos. E, finalmente, quando se dá na esfera da cultura, a modernidade significa o livre uso da razão, sem tutela de qualquer natureza. Esse conceito weberiano dialoga com o *Sapere Aude* de Kant,¹ que é o ousar saber, o ousar fazer uso da sua razão. Essa possibilidade se abre ao indivíduo num contexto institucional capaz de garantir a todos o direito à produção cultural e o direito ao acesso à cultura.

Ora, ocorre que tanto na dimensão da eficácia quanto na dimensão da autonomia, a modernidade tende à internacionalização.

¹ Conceito proposto na obra *Resposta à pergunta: que é Esclarecimento?* (1784), escrita pelo filósofo prussiano Immanuel Kant (1724-1804).

O movimento de internacionalização da modernidade funcional é o que chamamos tecnicamente de globalização; a universalização seria, por outro lado, o movimento de internacionalização da modernidade emancipatória. Quando as barreiras locais e nacionais são percebidas como excessivamente estreitas, bloqueando o pleno desdobramento da lógica da eficácia e do rendimento, elas vão sendo derrubadas. Surge assim o processo de globalização.

Primeiramente, a modernidade funcional passa dos particularismos locais, que impunham limites à ação do capital, para um espaço mais amplo criado pelos Estados nacionais. Em seguida, os próprios Estados nacionais tornam-se demasiadamente acanhados. A modernidade ultrapassa então esses limites e se globaliza na esfera econômica, emprestando um caráter crescentemente planetário aos fluxos de comércio, de capital e de tecnologia, impondo, a todos os países, políticas econômicas semelhantes, com base, por exemplo, no chamado Consenso de Washington.²

A modernidade funcional se globaliza também na esfera política, relativizando as soberanias nacionais, a partir de pactos militares, como a Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan), e califados terroristas, que ignoram as fronteiras tradicionais entre os países. Tem-se, por fim, a questão da internacionalização da cultura. Não seria o neoliberalismo a expressão ideológica da modernidade funcional? Os agentes da modernidade funcional se

² Consenso econômico firmado durante a onda liberal do fim dos anos 1980, início dos anos 1990, quando houve o descarte da ideia de nação.

movimentam em uma área regida pela “razão instrumental”, no sentido empregado por Jürgen Habermas.

Na esfera econômica, esses agentes são personificados pelas corporações transnacionais; na esfera política, pelos intelectuais orgânicos do príncipe global, como diria Antonio Gramsci. Poderíamos falar então numa nova classe, numa nova burguesia encarregada de gerir a modernidade e seus subsistemas? Sim, poderíamos. E quem fala disso é o filósofo neopragmatista norte-americano Richard Rorty. Para ele, existe hoje uma classe dominante global – *global overclass*, no original – que toma todas as grandes decisões econômicas.

Pensemos também no sociólogo britânico Leslie Sklair, que fala numa classe capitalista transnacional. Os agentes da universalização operam em uma área regida por uma racionalidade não weberiana, que é a razão comunicativa de Habermas, na qual os atores, nas diferentes esferas, são organizações não governamentais, movimentos sociais, igrejas e governos democráticos. Eles seriam uma espécie de novo proletariado, cuja base seria constituída pelos excluídos da economia global. Teríamos assim algo como um neossocialismo, como réplica de baixo ao neoliberalismo de cima.

E dentro dessa modernidade internacionalizada, como se insere, afinal, o tema da cultura? A cultura pode ser vista, por um lado, no sentido antropológico ou etnográfico, como um conjunto de crenças, valores, modos de sentir e fazer, memórias, experiências partilhadas. E ela pode também ser vista, no sentido mais restrito, como um conjunto de bens simbólicos, no qual se incluem literatura, pintura, música, cinema, dança e seus respectivos suportes materiais – livros, quadros, discos, peças musicais e teatrais, filmes. Temos, a partir disso, as categorias das quais precisávamos para compreender a modernidade cultural na era do capitalismo internacionalizado.

A cultura se internacionaliza sob a forma da globalização, a partir da modernidade funcional, ou sob a forma da universalização, a partir da modernidade iluminista. A globalização cultural pode ser

entendida tanto no sentido antropológico amplo quanto no sentido restrito. Em outras palavras: ela pode envolver a difusão mundial tanto de culturas, no sentido antropológico, quanto de bens materiais nos quais estão investidos certos valores. Mas isso tudo é trivial.

A questão verdadeiramente interessante é outra: a cultura da sociedade global se difunde sempre a partir de um centro. Ou seja, do mesmo modo que a cultura nacional é a expressão da sociedade nacional, a cultura global é descentrada. A primeira hipótese sobre a qual se pode trabalhar parte do pressuposto de que o sistema mundial continua sendo composto por Estados e nações. Os Estados nacionais periféricos seriam, nesse caso, culturalmente colonizados pelos Estados nacionais hegemônicos.

Essa é a tese do imperialismo cultural, que continua existindo em todos os países, inclusive nos mais hegemônicos. Os americanos, por exemplo, reagiram com choque à notícia de que a coisa mais americana do mundo, um estúdio cinematográfico, estava sendo adquirido pelos japoneses.³

O capitalismo global é, fundamentalmente, supranacional – já Karl Marx se referia ao cosmopolitismo das mercadorias. E esse cosmopolitismo é especialmente evidente na esfera da cultura. A indústria dos bens culturais pode ser indiferentemente monopolizada por conglomerados suíços, alemães ou japoneses, e o panorama pode mudar da noite para o dia ao sabor das fusões e aquisições. A indústria fonográfica, por

³ O estúdio Columbia Pictures, fundado em 1918, foi comprado pela Sony em 1989.

⁴ Na Rodada do Uruguai do Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT) (1986-1994), que aconteceu durante a onda liberalizante que teve início na década de 1980, o governo norte-americano abriu fogo contra a noção de “exceção cultural”. Tal conceito embasa a defesa de que os bens e serviços culturais devem ser tratados como “exceção” dentro dos acordos internacionais de comércio e de que os Estados têm o direito de estabelecer políticas culturais de natureza regulatória que atendam às necessidades particulares de cada país.

exemplo, é dominada por empresas de várias nacionalidades, como a alemã Bertelsmann [detentora da BMG], a japonesa Sony ou a britânica Virgin. Mesmo que a Sony, em dado momento, absorva uma de suas concorrentes, isso não basta para caracterizar o imperialismo cultural japonês porque, no momento seguinte, a Bertelsmann poderia passar a comandar o mercado, e assim por diante.

Sob essa óptica, a globalização significa a disseminação mundial da cultura do Ocidente, seja no sentido antropológico – com a disseminação de atitudes como o individualismo, a competitividade, o materialismo, o utilitarismo e o espírito aquisitivo –, seja no sentido concreto com que a palavra é usada pelos gestores culturais para identificar, por exemplo, o monopólio dos filmes ou dos livros norte-americanos. A globalização seria, portanto, sinônimo de ocidentalização ou americanização. A tese do imperialismo cultural, muito forte nos anos 1960 e 1970, não perdeu sua validade mesmo depois de o capitalismo ter se tornado transnacional. E se isso acontece é porque o imperialismo econômico continua existindo. Os governos continuam protegendo sua indústria cultural. Basta ver a feroz determinação com que os Estados Unidos combateram, no âmbito da Organização Mundial do Comércio (OMC), o conceito de exceção cultural francês.⁴

Mas se é verdade, como sustentam alguns autores, que já entramos na fase da sociedade mundial global, ou seja, uma sociedade existente em si mesma, irreduzível na sombra de suas verdades nacionais, a cultura atual não é nem um agregado das culturas nacionais, nem a mundialização de uma cultura nacional hegemônica; ela é, ao contrário, uma cultura própria.

Dentro dessa perspectiva, a Disneylândia, o jeans e o McDonald's não correspondem, simplesmente, a um projeto imperialista norte-americano, mas a uma nova forma transnacional – e não simplesmente internacional – de organização da produção e do consumo. O *Western* não é mais um monopólio americano; em certo momento, até a Austrália e a Itália passaram a produzir filmes de

cowboys. A esse movimento podemos dar o nome de universalização – e ele contrasta com a globalização que, como disse antes, deriva da modernidade funcional.

Nesse contexto, o que dizer da outra modernidade, a emancipatória, que deriva diretamente do vetor emancipatório do projeto iluminista? Também ela se internacionaliza. Cabe lembrar que a modernidade emancipatória, que foi incorporada pela ilustração, levou às últimas consequências o projeto histórico e cristão da fraternidade universal. Para os iluministas, a ideia de que todos os homens e mulheres eram iguais, independentemente de fronteiras e culturas, estava longe de ser uma abstração retórica.

O mundo, para a ilustração, era realmente uma *civitas* máxima. Voltaire, Diderot e Condorcet se vangloriavam de ser cidadãos do mundo. Até o mais particularista desses filósofos, Rousseau, que nunca abriu mão do patriotismo “helvético”, louvou as grandes almas cosmopolitas que atravessam as barreiras imaginárias que separam os povos, abraçando o mundo com sua benevolência. A consequência dessa concepção é que, em caso de conflito entre normas universais e particulares, deveriam prevalecer aquelas que incorporassem os interesses gerais do gênero humano, aí considerados todos os homens e mulheres, independentemente de etnia, cultura ou linguagem.

Esse universalismo foi expresso na posição de Montesquieu. Ele dizia considerar um crime algo que fosse útil à sua pátria, mas prejudicial à Europa; ou útil à Europa, mas prejudicial ao gênero humano. Diderot se pronunciou no mesmo sentido, ao afirmar que, entre duas vontades antagônicas, a do indivíduo e a da espécie, deveria predominar a vontade geral da espécie. Rousseau não ficou atrás. Para ele, a vontade particular de cada cidadão está subordinada à grande necessidade do mundo; e os deveres do homem vêm antes dos deveres do cidadão.

Essa ideia de que a universalidade do gênero humano é o que conta pode ser exemplificada, no caso brasileiro, por uma declaração de Luiz

Carlos Prestes. Em meados da década de 1940, quando já era senador e, portanto, constituinte da Constituição Brasileira do pós-guerra, Prestes fez uma declaração extremamente polêmica. Ele disse que, em caso de guerra, se colocaria do lado da União Soviética. Quando um jornalista, ao entrevistá-lo, cobrou explicações sobre essa postura tão estranhamente antipatriótica, ele respondeu: “Se a União Soviética declarasse guerra ao Brasil, eu ficaria do lado do Brasil; se o Brasil declarasse guerra a Pernambuco, eu ficaria do lado de Pernambuco; se Pernambuco declarasse guerra a Recife, eu ficaria do lado de Recife; e, finalmente, se Recife declarasse guerra a Boa Viagem, eu ficaria do lado de Boa Viagem”. Tratava-se, evidentemente, de uma provocação. Afinal, essa frase, que atribuí a Prestes, era, na verdade, de um poeta que todos conhecemos e admiramos, João Cabral de Melo Neto.

A universalização da cultura não é fato inédito na história da humanidade. Ela se deu no Império Bizantino, quando a cultura grega se impôs; no Império Romano, quando o latim se generalizou; e no período das grandes navegações ibéricas, quando o uso do português e do castelhano interligou os três continentes. Esse fenômeno conheceu novos impulsos a partir do século XVII, com a entrada em cena de outros atores, como Holanda, França e Inglaterra.

Foi, porém, a partir do século XIX que a expansão mundial do capitalismo gerou a consciência de que uma cultura mundial estava verdadeiramente em gestação. Talvez a primeira referência a essa cultura esteja em Goethe. Em uma de suas conversas com o poeta Johann Peter Eckermann (2004), ele disse:

Se nós, alemães, não olharmos além do círculo estreito do nosso próprio horizonte, cairemos facilmente num obscurantismo pedante. Por isso gosto de olhar para o que se faz nos países estrangeiros e aconselho a todos que façam o mesmo. A literatura nacional não quer dizer grande coisa hoje em dia. Chegou a hora da literatura mundial, e cada um de nós deve contribuir para acelerar o advento dessa época.

Marx usa quase as mesmas palavras de Goethe no trecho célebre do *Manifesto do Partido Comunista* em que descreve, nos mínimos detalhes, o que hoje chamamos de globalização: “Os produtos intelectuais das diferentes nações se transformam em patrimônio comum. A unilateralidade e a estreiteza nacionais se tornam crescentemente impossíveis, e uma literatura mundial se constitui a partir das várias literaturas nacionais e locais”. Como vimos, a cultura mundial está na confluência desses dois grandes fluxos: o que provém da modernidade funcional e o que provém da modernidade emancipatória. A cultura mundial contém elementos de ambas e, por isso, é ambivalente; ela é a unidade contraditória das duas faces da modernidade, aquela voltada para o mercado e aquela voltada para a esfera dos valores, atitudes e representações simbólicas.

Cultura, no sentido das atitudes e representações simbólicas, é o que queremos dizer quando afirmamos que uma pessoa é culta. Essa pessoa gosta de Shakespeare, Guimarães Rosa e Machado de Assis. No segundo sentido, ela é aquilo em que pensamos quando comparamos, por exemplo, vários chavões, como a profundidade filosófica alemã e o pragmatismo da mentalidade norte-americana. A verdade é que as duas modernidades, ao internacionalizar-se, incorporam aspectos uma da outra, interpenetram-se.

A cultura funcional internacionalizada civiliza-se, adquirindo uma roupagem universalista. Até mesmo os presidentes dos Estados Unidos aprendem a dizer *muchas gracias* e a citar o líder José Martí quando fazem discursos em Cuba. Inversamente, a cultura universal não hesita em abraçar álbuns de histórias em quadrinhos nos quais Obelix conversa com Júlio César em um latim puríssimo.

É fato que o âmbito da cultura universal tem se ampliado desde o tempo de Goethe e de Marx. No sentido antropológico, a cultura mundial é hoje impregnada por valores humanistas não utilitários, traduzindo a consciência de pertencermos à mesma

espécie, de estarmos expostos aos mesmos riscos, de constituirmos todos, homens e mulheres, independentemente de nação ou etnia, uma unidade. A ciência é cada vez mais cosmopolita e torna-se crescentemente sensível à dimensão ética e política do saber. Há uma rápida universalização da filosofia, da moral, do direito e das artes.

Mas a pergunta que esse cenário suscita é: a mercantilização crescente da cultura não significaria uma crise da cultura? E não estaria essa crise sendo solidária de outra crise, a do livro? Por que essa ideia nos apavora? Todos, certamente, começaram a tremer lividamente quando soaram nesta sala as fatídicas expressões “crise da cultura” e “crise do livro”. Isso significa a vitória da barbárie, por acaso? Por que essa ideia nos apavora? É preciso conversar, em parte, com o tradicionalismo. Todos nós, intelectuais, vivemos dos livros ou para os livros. Somos um pouco o personagem [do romance *A cidade e as serras*] de Eça de Queiroz, José Fernandes, que adormece no meio de milhares de livros no palacete parisiense em que vivia e sonha que tudo tinha se transformado em livros. As casas eram construídas com livros; dos ramos de castanheira pendiam livros; e as mulheres usavam vestido de papel impresso. A certa altura, ele vai ao Obelisco da Place de la Concorde, evidentemente uma montanha de livros, chega ao céu e, lá, encontra Deus sentado em santíssimos fólios lendo. O eterno lia Voltaire e sorria.

Em nossa imaginação, somos todos diretores da Biblioteca da Alexandria, quando não da Biblioteca de Babel, de uma biblioteca virtual indestrutível – que hoje em dia já existe, aliás, como nuvem cibernética. Somos ainda incorrigíveis fetichistas, fascinados pelos livros enquanto objeto, e não somente enquanto depositários de ideias ou informações. Para mim, confesso, não há prazer sensual comparável ao de acariciar as páginas de um livro da Pléiade, virando as páginas de papel *couché* como se fossem as etapas de um jogo amoroso. Folhear, no caso, equivale

a desfolhar; é nisso que consiste o *plaisir du texte*.⁵ Essa atitude meio perversa e meio religiosa é quase um convite à atitude oposta, antiteticista e dessacralizadora.

Um amigo meu, durante os acontecimentos de maio de 1968, na França, encomendou as obras completas de Gustave Flaubert em uma edição de luxo. Meu amigo passou o dia no escritório antegozando o momento de saborear, em casa, suas novas aquisições. Mas, ao fazer isso, verificou, consternado, que os livros tinham sido profanados pelo filho de 10 anos, que escrevera *merd* [merda] em cada exemplar. Justamente indignado, meu amigo perguntou: *O que é isso, Jacques?* O pequeno vândalo respondeu: *C'est la révolution culturelle* [é a revolução cultural]. Sim, somos filhos da galáxia de Gutenberg e não podemos aceitar facilmente a passagem para outra galáxia.

Nisso não somos muito diferentes do arqui-diácono Claude Frollo, da Catedral de Notre Dame, no romance *Os miseráveis* de Victor Hugo. Frollo opõe o livro à Catedral dizendo que o livro acabaria por matar o templo – isso matará aquilo, *ceci tuera cela*. O que seria de nós se a internet matasse o livro? Levada às últimas consequências, uma recusa tão extrema da modernidade funcional é, certamente, inaceitável. Só um cego deixaria de apoiar as extraordinárias contribuições trazidas pelas novas tecnologias para a preservação, difusão e até formação.

Só por uma distorção ideológica muito profunda seria possível negar os serviços que elas prestaram ao próprio livro e que vão desde a

possibilidade de consultar a distância os catálogos das principais bibliotecas do mundo até ler obras antigas com um simples clicar de *mouse*. Mas mesmo que as novas tecnologias estivessem, de fato, deslocando o livro, isso não seria necessariamente uma catástrofe. O livro é, essencialmente, um instrumento valiosíssimo, mas outros instrumentos podem coexistir com ele. A crise do livro, em si, não precisa indicar uma crise de cultura: é a crise de um instrumento, e não daquilo que está sendo lido.

Não nos preocuparíamos com tudo isso se houvesse algum indício de que as novas tecnologias estão de fato cumprindo o papel a ela atribuído e se captássemos algum sinal de que, por trás dos conteúdos transmitidos por esses novos veículos, houvesse uma cultura vigorosa e intacta, como a que existiu na Europa, nos séculos XVIII e XIX, no auge da cultura do livro. Nesse caso, haveria a crise do livro, mas não a crise de cultura.

Com a invenção da imprensa, por exemplo, houve crise na tecnologia tradicional pela qual os livros eram copiados nos mosteiros, mas não houve crise de cultura. Ao contrário. A cultura floresceu como nunca, pois a imprensa tornou acessíveis autores modernos e colocou à disposição de um público muito maior todos os tesouros da sabedoria antiga. Mas se nossa análise é verdadeira, existe, sim, uma crise da cultura e é ela que produz, em grande parte, a crise do livro. As pessoas não leem não por serem analfabetas, mas por serem vítimas do fenômeno que a Unesco chama de iletrismo – a recusa, a incapacidade de ler, mesmo quando se domina a técnica da leitura.

É nisso, fundamentalmente, que a globalização é fatídica. Ela é fatídica não por dissolver identidades, muitas das quais deveriam mesmo ser dissolvidas, mas por planetarizar a massificação, levando, pela via das redes eletrônicas, o lixo cultural aos confins do universo e demolindo com isso a capacidade intelectual necessária ao prazer da leitura. É da cultura global e dos canais utilizados para sua difusão, como a televisão por satélite ou cabo, que vêm as contratendências que inibem a leitura.

⁵ Expressão derivada do livro *O prazer do texto*, de Roland Barthes (1973), um texto clássico no campo da teoria literária.

O leitor não lê porque foi condicionado para não ler desde os bancos escolares, passando por uma verdadeira pedagogia da não leitura, com os livros para colorir e as fotobiografias. O leitor não lê porque a leitura implica uma historicidade, um mergulho temporal na cronologia dos personagens e da trama, enquanto a mídia habita a um presente eterno. Não leem, enfim, porque passam por um aprendizado regressivo que faz com que se regrida do estágio do pensamento conceitual – sem o qual nenhum pensamento é possível – para o estágio do pensamento de imagens efêmeras, sem ligação entre si e que não podem fazer outra coisa senão refletir o mundo também desconexo, e por isso ininteligível, por isso impossível de ser transformado. O contrário também é verdadeiro. Porque não lê, o homem não aprende a pensar causalmente, historicamente, politicamente. Cabe aqui indagar se o Facebook, que leva o termo *book* em seu próprio enunciado, e cuja essência consiste em trocar e divulgar imagens, fotos, *selfies*, não corresponde, exatamente, a essa nova episteme?

Mas se a crise do livro é solidária da crise da cultura, um otimista diria que a modificação da cultura, seguindo as exigências do processo de universalização, levará à superação do livro. Mas, uma vez retificado o descaminho da crise global, principal responsável pela resistência à leitura, o livro poderia, sem que isso signifique o abandono das novas tecnologias, reassumir o seu papel de guia, de companheiro e de mestre que sempre desempenhou no passado. As tecnologias, por sua vez, continuariam cumprindo as tarefas que lhes são próprias sem tornar o livro redundante. O livro não pode, porém, dar-se ao luxo de ser apenas um beneficiário passivo e automático da universalização da cultura. Ele pode contribuir para a consolidação desse processo. Durante boa parte da história, o livro foi constitutivo para a formação das identidades coletivas.

A *Ilíada* e a *Odisseia* foram os fundamentos das identidades gregas. O mesmo papel foi desempenhado pela *Divina comédia* para a identidade italiana, por *Dom Quixote* para a identidade espanhola,

por *Os lusíadas* para a identidade portuguesa e, ainda, pelo *Fausto*, seja na versão de Goethe, seja na versão de Thomas Mann, para a identidade dos alemães. Mas, na fase da universalização, não se trata tanto de construir identidades, e sim de desconstruí-las e reconstruí-las, substituindo o conceito de identidade única pelo de identidades múltiplas.

No mundo contemporâneo, as identidades pessoais se estruturaram, cada vez mais, pelo cruzamento de várias identidades particulares. Podemos encontrar um prenúncio disso em nosso próprio passado. Joaquim Nabuco descreveu a figura do brasileiro como sendo dividido entre o Brasil e a França. Tal divisão foi ridicularizada por Mário de Andrade que, numa analogia com o Mal de Chagas, chamou-a Mal de Nabuco. Essa doença, no entanto, não afligiu apenas a mente do brasileiro alienado do século XIX. Ela percorre toda a nossa história.

Essa doença esteve presente na nostalgia de Portugal, à qual Capistrano de Abreu deu o nome de transoceanismo; na nostalgia da África, o terrível banzo, que levava ao definhamento e à morte do escravo; na nostalgia das “pedras brancas de Jerusalém”, que atormentava o cristão novo e fez dos judeus personalidades partidas. Na era da modernidade internacionalizada, em que cada indivíduo é membro de pelo menos duas comunidades – a sociedade de origem e a mundial –, a doença talvez esteja no contrário do Mal de Nabuco, ou seja, na identidade única, e a saúde, na identidade plural. Por que não?

Para a aquisição dessa personalidade multi-identitária, as novas tecnologias da informação podem, sem dúvida, ser de grande valia. Mas só o livro permitiria que a aquisição fosse profunda e duradoura. O livro sempre nos permitiu sair de nós mesmos para melhor nos reencontrarmos. Ele deveria permitir-nos agora sair de nossa cultura para vê-la de fora, numa espécie de sair de si cultural.

Um jovem grego aprendia a ser grego ao ler Homero; a leitura dos poemas épicos funcionava como um instrumento de socialização

para a cultura grega, uma Paideia, um manual didático para o aprendizado da arte grega. Hoje, pelo contrário, para nos reculturalizarmos e nos descentrarmos da cultura de origem do século em que nascemos, devemos ler Homero. Com isso, passamos a ser contemporâneos de Ulisses, o personagem da *Odisseia*, e nos identificamos com várias culturas – a europeia e a asiática – que se digladiavam junto às muralhas de Troia, e também com as figuras da alteridade que povoam a epopeia – os semideuses, os semi-homens, as sereias e os ciclopes.

No início da modernidade, surgiu um gênero novo, o do *Bildungsroman*, que era o romance que narrava as necessidades de um herói que buscava se formar, atingir a *Bildung* dos iluministas do século XVIII. Esse processo de autoformação do personagem central envolvia, ao mesmo tempo, o leitor, que deveria, pela identificação com o herói, também chegar à autoformação.

O protótipo do *Bildungsroman* é formulado em *Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. O livro é dividido em duas partes: os anos de peregrinação e os anos de aprendizagem do personagem central. São dois momentos da *Bildung* contemporânea. Temos, de um lado, o homem pluri, poli-identitário, que peregrina pelo planeta em uma viagem real, como foi o caso do mais novo dos irmãos Humboldt, Alexandre, que aprende em suas viagens a se reconhecer como orbitante da Cosmópolis. E temos, de outro lado, a peregrinação virtual pela filosofia e pelo estudo conceitual das línguas que apreendem as diversas culturas, como foi o caso do irmão mais velho, Wilhelm, diplomata e idealizador do moderno conceito de universidade – universidade e universalidade.

Nesse sentido, qualquer grande romance, hoje em dia, se transforma em *Bildungsroman*, porque por meio de todos eles podemos chegar ao outro, a vários outros. No limite, podemos chegar ao que George Herbert Mead chamava o “Outro generalizado”, o *generalized other*, que é o gênero humano. Enquanto não

chegarmos à utopia ou ao pesadelo – segundo alguns, o pesadelo da língua única –, o livro só poderá prestar-se a esse objetivo através da tradução.

Se Walter Benjamin tiver razão, a principal tarefa do tradutor é a de liberar os ecos da língua pura, da língua de Deus, aprisionados no original. Mesmo sem esses motivos messiânicos, não há dúvidas de que a tradução permite à nossa língua transcender-se em direção às outras e obriga as outras a transcenderem-se em direção à nossa. Pela tradução, a nossa cultura se abre para o mundo e nossa própria língua pode ser alterada. Nas condições atuais, em que a Maldição de Babel ainda não foi anulada pela transformação do inglês em idioma único, a tradução é o principal veículo da comunicação cultural. Original ou traduzido, todo grande livro pressupõe uma transcendência, porque sua leitura permite sempre escapar ao nosso contexto de espaço temporal. Dizem até os mais audaciosos que Kant só compreendeu a segunda *Crítica da razão pura* quando leu a tradução francesa.

Podemos, por fim, dizer que o homem pluri-identitário aprende a ser judeu com Marcel Proust, católico com Graham Greene, irlandês com James Joyce, latino-americano com Gabriel García Márquez, e mulher com Clarice Lispector. Com esses autores, pode-se fazer o aprendizado da alteridade, identificando-se sucessiva ou simultaneamente com cada personagem. Estaremos com isso propondo a esquizofrenia como ideal cognitivo do homem moderno? Um homem com tantas personalidades que acaba não tendo nenhuma e que se transforma, por excesso de atributos, em *O homem sem qualidades*, de Robert Musil? O risco é óbvio, mas a escolha oposta é mais arriscada ainda. Talvez só pagando esse preço possamos construir uma cultura universal.

Na etapa da internacionalização, não há nada mais perigoso do que a adesão obstinada a uma identidade única. Se xiitas e sunitas tivessem identidades múltiplas, além de suas lealdades meramente sectárias e nacionais, talvez tivéssemos evitado o

genocídio na Iugoslávia, a Guerra Civil na Síria, ou os atentados terroristas recentes em Paris e Bruxelas.

Fim da cultura. Fim do livro. Talvez. Mas não necessariamente. Não se trata de fim, mas de *Aufhebung*,⁶ no sentido hegeliano de supressão da validade. A cultura pode sobreviver transformando-se em cultura universal. E o livro, digital ou impresso, tem futuro se renunciar ao seu papel de instância formadora de identidades coletivas e homogêneas, convertendo-se em instrumento para a constituição de identidades plurais e contraditórias, seguindo a lógica do processo de universalização.

Retorno, já me encaminhando para o final, à ideia do iluminismo, que é o que Kant chamava de *focus imaginarius*. Na *Crítica da razão pura*, ele fala sobre os transcendentais, sobre a mortalidade da alma, sobre a existência de Deus, sobre a liberdade moral. São coisas que não podem ser provadas e que, certamente, não existem em nosso cotidiano, mas às quais não podemos renunciar. Kant teve de lidar com a irrenunciabilidade dos ideais da razão e com a inviabilidade de sua realização concreta. São duas coisas fundamentais. Eu acho que nós precisamos do iluminismo exatamente porque os ideais iluministas estão muito longe de serem realizados. Se eles estivessem perto de ser realizados não seriam uma utopia. Mas nós precisamos de uma utopia. E existem boas e más utopias.

Existe uma má utopia que se baseia em predições irrealizáveis no momento contemporâneo.

E existe o que o filósofo marxista Ernst Bloch chamava de boa utopia. Bloch falava na esperança, que é o que nos move a tentar modificar uma realidade intratável, uma realidade que ele chamava de esperança doutra. Não é qualquer esperança que anima o espírito em direção à realização da utopia; é uma esperança instruída pela realidade, instruída por tendências objetivas já presentes no real. Uma delas é a realização de uma democracia mundial. Obviamente, estamos muito longe dela, mas estaremos mais longe ainda se renunciarmos à utopia da democracia mundial. Bloch falava em excedente utópico: depois de cada fracasso da razão, existe uma utopia esperando por ser realizada. Não podemos, portanto, nem realizar a utopia e nem renunciar a ela.

Muito obrigado.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Paris: Seuil, 1973.

ECKERMANN, J. P. *Conversações com Goethe*. São Paulo: Itatiaia, 2004.

⁶ Conceito fundamental da dialética de Hegel, que pode ser resumidamente definido como superação, aniquilação e conservação. O princípio dialético da *Aufhebung* de que tudo aquilo que é negado é, ao mesmo tempo, conservado.

CONFERÊNCIA 2

ARTE, ARTISTA E UNIVERSIDADE

Mesa-redonda com mediação de Martin Grossmann →
com Raquel Garbelotti, Ricardo Basbaum,
Katia Maciel, Rubens Mano, Marco Giannotti,
Sérgio Paulo Rouanet e Barbara Freitag

15 DE AGOSTO DE 2016

SALA DE EVENTOS DO
INSTITUTO DE ESTUDOS
AVANÇADOS DA USP

REALIZADA NA SEDE DO IEA, na Cidade Universitária, a conferência “Arte, artista, Universidade” problematizou o papel da arte no meio acadêmico e, a partir disso, colocou em foco o próprio significado do fazer artístico na contemporaneidade.

O ensino das artes na Universidade pública foi estruturado, no Brasil, a partir da década de 1970. A Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP foi uma das primeiras a desbravarem esse percurso, tendo criado, em 1972, um curso de Educação Artística. Dois anos depois, a escola criaria seu Mestrado em Artes e, em 1980, abrigou o primeiro doutorado nessa área no Brasil. Não é coincidência, portanto, que alguns dos integrantes da conferência que se segue tenham passado pela ECA-USP.

Para tatear as fronteiras entre arte e ciência; entre formação artística e formação intelectual, e entre Immanuel Kant e Walter Benjamin, o debate reuniu artistas e pensadores de diferentes perfis e olhares. Sob a mediação de Martin Grossmann, professor titular da ECA-USP, participaram dessa mesa-redonda: Katia Maciel, artista, pesquisadora e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Marco Giannotti, professor livre-docente do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP; Raquel Garbelotti, professora adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo e mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) e doutora em Artes Visuais pela USP; o artista visual e mestre em Poéticas Visuais pela ECA-USP Rubens Mano; e Ricardo Basbaum, artista, pesquisador e professor titular-livre do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutor em Artes pela ECA-USP.

ESTA DISCUSSÃO tem como referência dois textos preparados por Barbara Freitag¹ e Sérgio Paulo Rouanet,² que serão apresentados nesta tarde durante a conferência “O prazer desinteressado da arte? De Kant à cultura pós-aurática de Walter Benjamin”. A base da nossa discussão é, portanto, filosófica. Acho importante reforçar ainda a ideia de que este debate, que discutirá a arte, os artistas e a Universidade, se faz em um contexto específico, que é, justamente, a Universidade.

Esta tarde, examinaremos uma transformação no estatuto da arte. Desde a perspectiva do iluminismo até o modernismo, essa mutação será explorada a partir do que Kant, com seu espírito determinista, propriamente iluminista, estabeleceu em suas três críticas³ e, em particular, na crítica do juízo. A discussão do prazer desinteressado da arte está, portanto, relacionada à forma como Kant, ao estabelecer a relação entre a razão pura, a prática, a crítica da prática e a crítica do juízo, entende o lugar e a função da arte. E isso, obviamente, desemboca no famoso e importante texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936. Então, o pós-aurático, que estará em discussão à tarde, também nos interessa muito aqui.

Do ponto de vista crítico, diria que esse novo estatuto, apesar de já ser antigo, ainda guarda muita complexidade. Continuamos, na contemporaneidade, a discutir o lugar, a função e o uso da arte. Esse estado de perpétua mutação da

arte foi marcado, no século xx, pelo referencial de mudança tecnológica que, no meu entender, a gente não deve perder de vista.

Existem, para mim, quatro dados que considero importantes para essa discussão: a fotografia e, derivado disso, a imagem em movimento do cinema; as artes plásticas, que eu ainda gosto de chamar assim; e o rádio, que me remete à distinção, feita por Marshall McLuhan, entre a era tipográfica e a era eletroeletrônica e que invoca uma relação mais abstrata com a arte, uma vez que ele se propaga por ondas que não são visíveis e, com isso, dá espaço ao que seria a revolução digital. É a revolução digital que abre espaço para questões da ubiquidade, de podermos estar em vários lugares ao mesmo tempo, e da dimensionalidade. Um exemplo disso é que esta nossa discussão está na internet, ou seja, eu não sei quem nos assiste, nem onde e nem por quê. Todos, hoje, somos seres multidimensionais.

Além da questão tecnológica, que inclui a discussão sobre as redes, outra questão que se coloca aqui é a da institucionalidade. E, nesse sentido, a conferência que trata de Kant e Benjamin nos leva a pensar sobre o lugar da arte dentro de um contexto da academia. Antes, a arte era discutida pela Academia de Belas Artes. Hoje, as Universidades têm um papel importante não só como lugar do ensino, mas como espaço do debate relacionado à arte. Então, o que se coloca é não apenas a mudança de estatuto da arte, mas a mudança institucional da academia para a Universidade, que é pouco estudada. No Brasil, no entanto, a influência da academia é muito reduzida; o debate sobre a arte se deu, principalmente, nos anos 1960 e 1970, quando tivemos a consolidação do ensino superior.

Também é importante lembrar que, ao longo do século xx, houve uma expansão do próprio campo da arte e que isso mudou a nossa concepção de arte. Os artistas começaram a fazer arte conceitual e a levá-la para diferentes espaços que não eram (ou não são ainda) considerados institucionalizados. Um outro dado é a questão da produção. De Kant até Benjamin, o artista ainda tinha o seu lugar, que

¹ Ver na Conferência 3: “A arte, a cultura e a ciência em Kant”.

² Ver na Conferência 3: “Estética e modernidade: uma reflexão sobre Walter Benjamin”.

³ *Crítica da razão pura*, *Crítica da razão prática* e *Crítica da faculdade do juízo*.

era o ateliê. Hoje, o artista não necessariamente tem um ateliê, que é, geralmente, um espaço muito mais da relação com o mercado e com a galeria; ele está em todas as partes; está no mundo e não produz mais em lugar específico.

Outro dado para o qual chamo a atenção é a questão da recepção, presente em dois textos que considero fundamentais: aquele em que Marcel Duchamp (1975) fala sobre o ato criativo, e outro em que Antonio Candido (1981) diz que a recepção se dá em uma tríade – artista-obra-público. Quando falamos em recepção, outro fator importante é a sociabilização dessas ideias. No próprio texto sobre o ato criativo, Duchamp dizia que o efeito de uma ideia se daria depois de um espaço de tempo de 50 anos. Existe um *delay* entre as ideias dos artistas e sua absorção pela sociedade. Em um primeiro momento, essa concepção de arte tem efeito, obviamente, sobre os especialistas, para um pequeno grupo; um pouco depois, ela é sociabilizada por esse grupo; e, depois de um certo tempo, chega à sociedade.

Lembro também que é importante a fala inaugural de Sérgio Paulo Rouanet,⁴ quando ele comenta a ambivalência da modernidade; a esquizofrenia entre uma modernidade emancipatória e uma modernidade funcional. Essa questão também se revela nos estudos pós-coloniais, que existe uma modernidade do ponto de vista eurocêntrico e que existe um outro entendimento sobre ela da parte daqueles que sofreram os efeitos das conquistas da modernidade, como a colonização. No Brasil, quando

⁴ Ver a conferência "A modernidade e suas ambivalências".

Roberto Schwarz fala das ideias fora do lugar, ele está falando de como a periferia entende a modernidade ou como a diversidade entende a modernidade.

Por fim, para falar da Universidade, lembro que, hoje, são muitos os determinantes do lugar e da função da arte. Não formamos exclusivamente artistas, como as academias formavam. Nossos alunos saem de um curso de artes visuais ou de cinema, teatro e artes cênicas, com papéis múltiplos na sociedade. Então, não necessariamente o que hoje acontece na Universidade é um ensino voltado à formação de artistas, o que faz com que o espectro da produção em arte e o modo como a arte é absorvida e tratada na sociedade sejam bem plurais.

Concluídos esses apontamentos iniciais, passo a palavra a Raquel Garbelotti.

RAQUEL GARBELOTTI

Iniciarei minha fala de forma inversa, começando por perguntas para, em seguida, propor algumas ponderações. Essas perguntas foram pensadas a partir da conferência proposta e dos dois textos, de Duchamp e Antonio Candido, que Martin Grossmann nos sugeriu.

São cinco as perguntas:

1. Artistas e Universidade – seria essa uma relação difícil?
2. Qual deve ser a formação do artista?
3. A graduação e a pós-graduação nas artes formam artistas?
4. A arte na Universidade serve para quê e para quem? Qual sua utilidade ou função? O artista forma o mercado ou é conformado por ele?
5. Como deve ser hoje a Universidade em artes para que, em termos de relevância social, se equipare à ciência?

Para pensar essas questões, utilizarei alguns exemplos, ou contra-exemplos, de artistas em suas passagens pela ideia de consciência contextual, mapeando então as questões que deveriam permear o papel da arte na Universidade atualmente. São eles: Marcel Duchamp, Joseph Kosuth, Regina Silveira e Júlio Plaza.

Em um texto intitulado *Empyrrhical Thinking (And Why Kant Can't?)*, o teórico Thomas McEvelley (2016) investiga a fase de interrupção das atividades do artista Marcel Duchamp como pintor, entre os anos 1912 e 1913, para sua virada conceitual e sua concepção dos *ready mades*. O autor defende que foi da leitura dos textos de Pírron de Élís, filósofo grego da Antiguidade clássica, 360 a.C., que Duchamp extraiu os conceitos de ataraxia (a ausência completa de perturbações), e apatheia (a indiferença), essenciais para suas obras posteriores.

De acordo com McEvelley, Duchamp fez a leitura desses textos quando era bibliotecário na Biblioteca de Sainte-Geneviève, em Paris, e, neles, encontrou a chave para a solução de suas angústias quanto aos rumos de uma arte que, influenciada pela *Crítica do juízo*, de Kant, voltava-se então para as questões da estética. A doutrina kantiana funda-se na questão de gosto. O gosto, para Kant, seria como o ver e o sentir, qualidades não cognitivas ou conceituais; o gosto seria um senso comum nato e idêntico em todas as pessoas, uma faculdade superior às preocupações e regido por uma necessidade interior comum a todos. Duchamp, ao recusar tal afirmação, substitui a fatura e a mão do artista como questão primordial nas artes e atém-se às possibilidades de uma arte desinteressada e apática ao gosto.

Esses termos negativos para a arte moderna teriam sido positivados pela afirmação do objeto *ready made*, por Duchamp. Ao invés da função transcendental, a arte ganharia uma função contextual e, por que não dizer, política. Essa é uma leitura possível para adentrarmos no que Walter Benjamin descreveu como perda da aura da obra de arte e, por consequência, de seu valor de culto.

Para continuar desenvolvendo a questão contextual, voltarei à problemática levantada por Joseph Kosuth, ele mesmo um artista conceitual. Kosuth defende que toda arte, depois de Duchamp, tem de ser pelo menos pensada pela problemática conceitual e, por conseguinte, tratar o fazer artístico nos termos de sua natureza e de seu contexto, ou seja, de seu lugar, seu tempo e sua função.

Para Kosuth, o papel da arte é reflexivo. Ou seja, depois da arte conceitual, não haveria mais lugar para ingenuidades ou cinismos. Ao concebermos uma obra de arte simplesmente pelo viés formal, nós nos posicionaríamos ou como ingênuos ou como cínicos. O que quero dizer com isso? Que ou se desconhece todo esse legado conceitual, daí a ingenuidade, ou, ao conhecê-lo, dão-se as costas a ele, daí o cinismo.

Em uma entrevista concedida ao Segundo Caderno do jornal *O Globo*, em 2013, Kosuth expande a problemática conceitual para o contexto contemporâneo, marcado pelo cinismo neoliberal. Kosuth nos alerta, nessa entrevista, que os galeristas vão buscar, na porta das Universidades, artistas cada vez mais capacitados e treinados para lidar com os avanços desenfreados do capital. Aqui, podemos pensar novamente em Walter Benjamin (2018) e em seu *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Nesse texto, Benjamin problematiza as consequências da perda aurática da obra e aponta os perigos da alienação diante do mercado da indústria do entretenimento. Estamos, portanto, vivendo cada vez mais entre duas posições inconciliáveis: ou nos posicionamos pelo mercado ou pelo duro caminho de fazeres políticos e de resistência ao mercado, ainda que dentro das instituições da arte.

Não à toa, a Universidade encontra-se na dobra dessas duas posições. Tendo em vista que o saber sobre a arte oferecido pelas Universidades não forma um artista, qualquer jovem poderia ter sua formação em ateliês de outros artistas ou mesmo em cursos livres. Qual é, portanto, o papel da Universidade senão a produção de sujeitos críticos e conscientes de seu contexto, de sujeitos criadores

de novos mercados? Se a estrutura do curso de arte não for pensada pelos artistas que ocupam hoje um lugar nas Universidades, a disparidade com relação à ciência se tornará cada vez maior, mais abissal. Não é mais possível pensarmos uma grade curricular com as áreas do conhecimento divididas por fazeres, como pintura, escultura, desenho etc.

Tal escolha reitera o discurso moderno da autonomia da arte, que coloca essa ciência num lugar de nobreza apartado do mundo, seguindo a injunção kantiana de que a arte não deve se aproximar dos desejos e preconceitos humanos, uma vez que seu lugar é o do *sensus communis*, do gosto universal constante, de uma capacidade imutável, de uma essência. Temos nos exemplos tanto de Duchamp quanto de Kosuth a sistemática de eliminar todo o fenômeno de arte aurática. Aqui, objetos diários e ordinários não têm aura, mesmo que sejam únicos e originais.

É preciso, no entanto, ponderar que, além das desigualdades entre arte e ciência, vivemos também o contexto de ameaças de privatizações nas Universidades federais e estaduais. Não por acaso, as humanidades, que têm o papel de trazer à luz contextos históricos e políticos, seriam o primeiro lugar a ser atingido; também não por acaso, assistimos ao desmantelamento do Ministério da Cultura.⁵

Por fim, gostaria de ampliar as questões inicialmente colocadas à mesa para potencializar o papel que os artistas devem se colocar ao assumir seu lugar na academia.

Encerro aqui com a lembrança dos precursores dessa grande caminhada das artes dentro das Universidades no Brasil: Regina Silveira e Júlio Plaza. Para Regina Silveira, a Universidade foi o lugar onde pôde ajudar a formar tantos outros artistas pelos caminhos da consciência contextual; para Júlio Plaza, foi um lugar de resistência, de sobrevivência, de uma produção crítica às posições normativas nos campos da arte e da ciência.

Creio, sinceramente, que ambos construíram um lugar de equivalência com a ciência e os saberes em arte. No entanto, para que essa equivalência continue a ser edificada, é necessário, constantemente, insistir em sua institucionalização. É preciso entender as disparidades de tratamento da arte com relação à ciência, descartando a posição ingênua de que o campo da estética seria um lugar distante e sem a importância no debate das questões funcionais da vida. Essa posição seria, na verdade, cínica, porque, ao fim e ao cabo, sabemos que toda a estética é, acima de tudo, política.

RICARDO BASBAUM

A minha fala vai ao encontro da fala de Raquel Garbelotti, até porque pelo menos duas referências que ela traz são incontornáveis. Meu ponto de partida é, exatamente, a referência a Marcel Duchamp. E não é uma coincidência que Raquel tenha começado por ele também. Duchamp é um nome paradigmático, por marcar a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, e também por ter sido ele um artista que pensou muito sobre si mesmo como criador; sobre como produzia e se inventava.

Talvez a grande obra de Duchamp tenha sido, justamente, trazer à tona essa questão de o artista ser inventado à medida que produz o trabalho; de se produzir como resíduo do trabalho e não antes do trabalho; de ser produzido pela obra. Então, lembro aqui um texto dele, “Daqui,

⁵ O Ministério da Cultura, ameaçado de extinção no momento da fala, acabaria por ser mesmo transformado numa Secretaria Especial a partir da eleição de Jair Bolsonaro, no fim de 2019.

para onde vamos?” (Duchamp, 1987),⁶ no qual ele pensa o artista moderno como um intelectual livre e se coloca, a partir disso, numa certa região autônoma com relação ao mercado. Ou seja, apesar de Duchamp não ter atuado no espaço da Universidade, acho importante resgatá-lo por conta dessa referência ao artista intelectual livre.

Duchamp nos aproxima ainda da obra como um duplo trabalho, a um só tempo plástico e discursivo, que é o paradigma de *O grande vidro*,⁷ obra que, a meu ver, ainda assombra o trabalho do artista na Universidade. Porque trata-se de produzir a obra e produzir discurso, articulando-os de forma a que esse discurso não seja, simplesmente, um memorial; que seja um discurso que tenha autonomia e que faça jus à literatura e à poesia de invenção. E esse é um paradigma enfrentado pelo artista na Universidade. Como sua dissertação ou sua tese vai conversar com a produção plástica e discursiva?

A Universidade deveria ser vista em diálogo direto com o circuito das artes. Ambos os campos poderiam ser inclusivos, mas, em geral, cada um vive como se estivesse num território autossuficiente. Muitas vezes, o mundo das artes não quer saber da Universidade e a Universidade não quer saber do circuito das artes, protegendo-se entre seus muros. E quero aqui fazer o elogio das passagens entre esses espaços, porque eles podem ser inclusivos com seus sistemas de valoração e de legitimação. Como a gente consegue estar no circuito das artes e produzir valor na Universidade? E como a gente pode sair da

Universidade, onde, por vezes, as disciplinas ficam enclausuradas, para o mundo das artes?

De fato, o lugar da arte não é a Universidade, e sim a sociedade, sobretudo quando se pensa na circulação da obra, na recepção e no que se ambiciona para a arte em termos de intervenção no campo da cultura e da política. Então, a arte pode ser produzida na Universidade, bebendo nas fontes da história e da crítica, mas ela sempre tem de buscar uma linha de fuga, um contato direto com a sociedade.

Ao mesmo tempo, a Universidade tem de fazer com que o circuito de artes a descubra como um lugar aberto para outra temporalidade, como um espaço de fala e de conversa, algo muito importante que corre o risco de se perder na rapidez da eficiência que tomou o mundo e na instrumentalidade neoliberal que se coloca de forma muito forte no mundo das artes. A Universidade é um espaço importante de produção e construção, de uma certa “proteção”, mas é, sobretudo, um lugar de tomada de uma certa energia. Isso tudo sem nos esquecermos de que a obra de arte demanda recepção.

Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, com a crise da modernidade e o início da arte contemporânea, vivemos o elogio da recepção. Sem o espectador, o trabalho não tem a ativação e a politização necessárias; para a recepção se dar de forma aguda e intensa, a obra precisa provocar a sociedade; ou seja, não se trata de uma recepção passiva. Hoje, no contexto da economia neoliberal, essa recepção se confunde, muitas vezes, com o consumo da arte. Mas, embora seja reivindicada como bem de consumo pelo mercado, a obra de arte não pode perder o horizonte da sua negatividade, da sua provocação. E a Universidade, na medida em que atua na produção de ferramentas pedagógicas, tem um papel nesse processo de construção de territórios novos, nos quais a recepção não se dá de forma passiva. Ou seja, a Universidade é também o espaço de encontro da produção da obra com a produção de ferramentas a partir de uma certa pedagogia experimental.

6 “Por retiniano quero dizer que o prazer estético depende quase exclusivamente da impressão da retina, sem apelar para nenhuma outra interpretação auxiliar” (Duchamp, 1987, p.1).

7 A obra *A noiva desnudada por seus solteiros, mesmo*, também chamada de *Grande vidro*, foi projetada e produzida por Marcel Duchamp entre 1912 e 1923, pela utilização de diversas técnicas sobre duas lâminas duplas de vidro.

E chegamos, assim, a outro ponto em que a minha fala se cruza com a de Raquel Garbelotti: a arte conceitual. A arte conceitual é uma conversa com o gesto de Duchamp, mas não só. O que me parece mais interessante na arte conceitual é o tema que Joseph Kosuth articulou em *A arte depois da filosofia*.

Nesse texto, que se tornou célebre, Kosuth tenta indicar que, a partir daquele momento, a obra de arte contemporânea não pode se pensar enquanto arte se, no seu gesto de intervenção poética, não se pensar também enquanto questionadora da natureza da arte. Em outras palavras: uma obra de arte só pode aspirar a ser uma obra de arte contemporânea se, na sua construção produtiva, articular a pergunta sobre o quanto é capaz de questionar a própria natureza da obra de arte, que nunca está pronta e que é sempre um horizonte aberto, em negociação com a recepção e com o jogo institucional.

A arte contemporânea deve, portanto, sempre produzir esta pergunta: Será que isto é uma obra de arte? A arte conceitual coloca em jogo também a crítica institucional, o papel das instituições, dos patrocinadores, dos críticos, enfim, de todo um agregado complexo de interesses. Então, volto a defender a ativação das zonas de contato entre o mundo da arte e a Universidade, entre o circuito e a Universidade. Um lugar deve tensionar o outro.

Trabalhando como artista e como professor universitário, ou como artista pesquisador, sempre me coloco a questão de como posso entrar e sair do circuito de arte para a Universidade e, depois, da Universidade para o circuito de arte. Porque o artista pesquisador não pode, apenas porque organiza um laboratório universitário, se achar um artista experimental de vanguarda; para não ficar enclausurado, ele precisa construir sua linha de fuga para a sociedade.

Para encerrar, gostaria de colocar uma questão que já surgiu em outras conversas desse tipo: quando uma tese ou dissertação, que é um dos objetos produzidos pelo artista pesquisador em seu trajeto, poderá ser pensada como obra de arte a ser comprada por

coleccionadores? Há uma série de teses e dissertações que, apesar de terem sido produzidas nos mais variados formatos, num lugar de experimentação plástica, têm, no final, de se reformalizar, de modo redutivo, no volume encadernado que, na maioria das vezes, é o único aceito pela biblioteca. Nesse momento, perde-se muito do significado daquele trabalho que, mesmo sendo uma obra de arte, tem de conformar à espiral das encadernações tradicionais.

KATIA MACIEL

Eu não vou voltar aos pontos que Raquel Garbelotti e Ricardo Basbaum discutiram de forma brilhante, fazendo-nos pensar sobre o nosso papel como professores, artistas. Não posso, porém, deixar de comentar uma provocação aqui colocada: a aproximação do contexto da arte contemporânea com o iluminismo.

Ao ouvir isso, fiquei pensando sobre quem, como artista, poderia ter respondido a todas essas dinâmicas, a toda essa ideia da moral e da política na arte. E aí me lembro do pintor inglês William Hogarth, que viveu entre 1697 e 1764, e que, entre 1733 e 1734, criou uma série chamada *Rake's Progress*, que reúne oito pinturas sobre a vida inescrupulosa de Tom Rakewell.

Na primeira tela, Tom se nega a assumir qualquer tipo de compromisso com Sara, jovem que seduz enquanto é roubado por seu próprio advogado, que, suavemente, retira moedas de seu bolso. Na segunda pintura, Tom esbanja sua fortuna na vida social londrina. Na terceira tela, o jovem, bêbado numa taberna, é roubado pela prostituta que o acompanha. Na tela seguinte, é preso por não ter pagado suas dívidas. Na quinta, casa-se com uma mulher mais velha e rica, enquanto olha atentamente para a dama de companhia de sua esposa. Na sexta tela, perde a fortuna da

esposa no jogo. Na sétima, é novamente preso e sofre as condenações da esposa indignada com a perda de sua fortuna, enquanto Sara sofre. Na última tela, Tom está em um asilo de loucos e Sara chora ao seu lado. As pinturas de Hogarth dão lições morais. Ele tratava os modelos como se fossem atores e criava uma cenografia para cada tela; além disso, usou as telas como origem de um longo processo que terminou na transformação dessa série em um conjunto de gravuras vendidas antecipadamente e protegidas por lei contra a reprodução indevida.

Então, pensando em algo que juntasse tudo que Martin Grossmann tinha falado, desde a aura até a reprodutibilidade da obra de arte e a política, encontrei esse exemplo, que seria, inclusive, retomado por outro artista. Para fazer *Barry Lindon* (1975), Stanley Kubrick inspirou-se nas imagens brevemente descritas acima. Hogarth foi o primeiro artista a criar uma lei impedindo a reprodução indevida das suas obras. E ele fez isso porque sua primeira série de gravuras foi falsificada e vendida indevidamente, ou seja, sofreu a primeira pirataria da história.

Também a partir disso, fiquei pensando sobre a relação entre arte e Universidade. E acho que, para a Universidade, a arte é uma maravilhosa pista de deslocamento. Na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), criei, com o outro coordenador do grupo de pesquisa, André Parente, uma disciplina chamada “Introdução à Arte Contemporânea”. E cada semestre entro em pânico com essa disciplina. Porque, ao contrário do que acontece nas disciplinas da pós-graduação, onde, com o tempo, vamos aprendendo a dominar as categorias, a arte contemporânea é incontrolável e incontornável.

Lendo o texto da Barbara Freitag, eu me coloquei a seguinte questão: onde localizar esse pensamento crítico quando as luzes não são mais naturais? Essa é a questão. É dentro de toda a questão kantiana, contra o saber absoluto, contra o dogma, que a Universidade se ergue. Como pensar a relação do artista na Universidade, e onde está a dimensão do discurso dentro dos cursos de arte na Universidade?

Os teóricos dizem que a questão da forma desapareceu, tendo ficado lá na arte moderna, e que você não pode usar nenhuma das

velhas categorias para pensar a arte contemporânea. Mas o que me assusta é: para onde isso foi? A obra não é formal, mas o discurso do artista sobre a obra é. O artista precisa, na sua busca por inserção, seja no mercado, seja no universo da pesquisa, de um discurso. A pergunta que coloco para vocês é: Como problematizar a questão do discurso, feito hoje pelo próprio artista e não pelos críticos?

Parece-me que houve, nos últimos anos, do ponto de vista da ciência e da teoria, alguns sinais trocados e houve, digamos assim, um caminho para a incerteza. Depois de Albert Einstein, se você pensa no químico Ilya Prigogine, você tem toda uma teoria da incerteza. Jean Baudrillard costumava dizer que a teoria era uma armadilha estendida esperando que o real se deixasse aprisioná-la.

O que temos hoje é a própria escrita, do ponto de vista da escrita teórica, caminhando para a arte. Há inúmeros filósofos produzindo textos que têm como objeto a própria obra artística. Posso citar Gilles Deleuze (2007) escrevendo sobre Francis Bacon; Eric Alliez está fazendo um trabalho de filosofia em cima de Ernesto Neto; e Jacques Rancière falando da teoria de recepção na arte. Ou seja, temos, de um lado, a teoria filosófica se encaminhando para o pensamento sobre a obra e, de outro, o artista buscando abrigo em uma instituição, que é a Universidade. E isso acontece não só pela questão do conhecimento, mas pela busca por profissionalização do artista e pelo discurso como forma.

Ainda buscando aproximações com esses textos que nos foram propostos, penso na questão do autêntico, do original, e lembro um texto maravilhoso de Henry James (1892), chamado *The Real Thing* [A coisa autêntica], que trata de um pintor que é, ao mesmo tempo, artista gráfico; ele deseja ser pintor, mas vive de ser artista gráfico. Ao ser procurado por um casal aristocrático, pensa que esse casal deseja ser pintado por ele e que, enfim, será remunerado para exercer sua atividade como pintor. Mas estava redondamente enganado. Era um casal de aristocratas decadentes buscando emprego como modelos aristocratas. O artista fala então: “Não, eu tenho modelo.

A moça que trabalha aqui em casa é minha modelo”. Ao que o casal reage: “Mas nós somos a coisa autêntica e, por isso, você deve nos contratar. Seu quadro ficará muito mais interessante, muito mais real, uma vez que você vai pintar um verdadeiro casal aristocrático e não a sua prestadora de serviços”. Diante do argumento irrefutável, o artista, constrangido, passa a pintar aquele casal. Daí resultam disso quadros terríveis. Por quê? Porque um casal verdadeiramente aristocrático era impossível de ser representado.

Esse texto do James traz a questão do reproduzível. E não é que se perca a aura – que permanece no universo da arte. Mas ela não está mais na representação de um referente, e sim na geração de uma imagem da imagem, que tenha dicção poética. O mundo ficou reproduzível e é preciso, dentro dessa infinita e incessante reprodução, que o artista busque o autêntico. Sendo impossível falar de todas essas coisas ao mesmo tempo, o que procurei, nesta fala, foi aproximar as dimensões apresentadas nos textos indicados com o que estamos vivendo agora.

RUBENS MANO

Embora formado em uma Universidade, sou o único deste encontro a não manter vínculos formais com a academia. A partir desse ponto, vou construir uma fala e, assim, reproblematicar algumas das questões suscitadas e lançadas no prólogo e nas comunicações já feitas aqui. Gostaria de observar ainda que o convite de Martin Grossmann sugeriu, igualmente, uma reflexão sobre episódios recentes na política do país que estão relacionados com esta discussão na medida em que convocam não só a Universidade, mas a sociedade para um posicionamento.

Minha apresentação parte do próprio convite, com seus eventuais riscos, para tentar alcançar ao longo do debate outra camada de sentido e verberação. Vou ler um texto

que, inicialmente, se organizou como uma carta ao redor de sintaxe mais coloquial porque, quando recebi o convite, eu também vislumbrei uma dimensão mais informal deste encontro.

O convite para participar desta mesa traz consigo a pretensão de uma conversa envolta também por assuntos realmente prementes. Os conteúdos expressos no debate me pareceram oferecer condições para nos debruçarmos sobre uma dimensão de maior interesse: o sentido do artista nas sociedades contemporâneas. Além disso, se no âmbito político acompanhamos, com espanto, a educação e a cultura sendo pisoteadas, não há como negar estarmos diante de um tenebroso quadro também relacionado ao papel da Universidade e, por que não?, de todos nós.

Em sua mensagem inicial ao grupo de convidados, Martin Grossmann apontou a enorme fissura conceitual instalada no seio da sociedade, cuja profundidade ficou escancarada quando recebemos o anúncio da fusão dos Ministérios da Cultura e da Educação. Esse processo, que depois foi revertido, provocou, de um lado, uma vital reação da comunidade artística, e, de outro, uma violenta refração emergindo de obscuros e até então desconhecidos porões.

Antes de avançar, quero fazer uma pequena digressão e destacar uma das faces do tosco debate que se seguiu: quando membros da Câmara dos Deputados, instalados em Brasília, gravam vídeos com ataques ao artista e à natureza de sua prática, o sinal é de um sismo cuja intensidade talvez tenha escapado ao controle dos agentes da cultura. A sequência de episódios que nos revelam e denunciam o esgarçamento sem precedentes na trama de nossas relações sociais reitera a ocorrência de uma forte ruptura entre um país formal e a dinâmica das ruas. Algo que diz respeito a todos. Nesse sentido, é interessante pensarmos nos significados e na extensão da reivindicação de equivalência entre os campos dos saberes – uma das urgências lançadas nesta conversa.

A persistente e indesejada desigualdade entre trâmites e

pareceres oficiais e as demais situações que vivenciamos surge, muito provavelmente, como reflexo de outras tantas desigualdades percebidas e mantidas fora do universo acadêmico. A falta de equivalência é, portanto, sintoma e, ao mesmo tempo, origem da sua própria existência. É por isso que o enfrentamento de tal questão implicaria também a compreensão dos mecanismos que vigoram em sua manutenção e demandaria a articulação de um movimento de revisão de arraigadas práticas sociais e estruturas de pensamento.

Uma almejada correlação entre saberes também nos convocaria a um constante questionamento quanto aos parâmetros a partir dos quais a mesma equivalência seria alcançada. Isso afetaria a forma como concebemos, organizamos e conduzimos algumas práticas no âmbito da comunidade artística, muitas das quais motivadas por um desejo de ativar certos passos rumo à revisão das normas, mas que, ao final, resultam em imprevisíveis e formais ritos de adesão. O que estou colocando é: quando falamos em equivalências, quais são os parâmetros que as definiriam? Assim, partindo do território da arte, terreno que goza de certas liberdades, eu os convoco a uma outra reflexão. Em que um avanço nos exercícios de revisão crítica não significaria somente a construção de uma teoria deflagrada no curso da fala, mas também a ativação de um comprometido exercício prático de configuração generosa, condução respeitosa e sentido coletivo.

Imagino, por exemplo, que boa parte do desenho dos eventos realizados no âmbito do Departamento de Artes não consiga provocar um real questionamento quanto aos próprios formatos característicos presentes nos demais lugares do ambiente acadêmico, tão submetidos e condicionados nos encontramos diante de certos tipos de trâmites, preconceitos e protocolos.

Penso, como Ricardo Basbaum colocou aqui, considerar a possibilidade de a tese ser entendida como um objeto de arte. Não digo que isso nos entronize, mas, certamente, sugere uma outra maneira de tratar determinados procedimentos. Revisões críticas arejam e abrem espaço para novas apreensões das amplitudes e significados

do fator equivalência, além de facilitar uma autocrítica em relação ao nosso papel enquanto agentes no interior de determinada unidade ou sociedade.

No entanto, se a necessária equivalência com as demais áreas do conhecimento nos convoca a enfrentar os inadequados balizamentos ditados por parâmetros endurecidos – e, a meu ver, conflitivos – no âmbito acadêmico, que tamanho teria a reação necessária para o enfrentamento de um momento crítico como este que vivemos? Este é um momento no qual a subjetividade sofre crescentes constrangimentos, os repertórios se esvaziam e a linguagem corrente retrocede, como se estivéssemos perdendo a noção do sensível na linguagem.

O meio acadêmico costuma imprimir alguma resistência a tudo isso, mas, por outro lado, temos a sisudez corporativa e a máquina burocrática sendo coniventes com o preconceito relativo às liberdades e distensões da linguagem. Clamar por equivalências também significa, portanto, não aderir ao conservadorismo autárquico e propor uma constante revisão de procedimentos, posicionamentos e conteúdos. Tal conjunção não costuma ser dramática em sociedades nas quais as valências da cultura se instalam como dimensão fundante, mas, em um ambiente de crise social como o nosso, os sinais emitidos pela comunidade artística acadêmica, carentes de maiores inconformismos, correm o risco de corroborar o equivocado discurso sobre a falta de objetividade e a função da arte.

Enxergamos hoje uma falência da relação entre sociedade e cultura. E essa falência se origina, muito provavelmente, no fato de essa relação sequer fazer parte das bases que se constituem em boa parcela de nossa sociedade. Talvez tenhamos, de um lado, hierarquizado demais essa relação e, de outro, negligenciado as potências engendradas no nosso frágil lastro cultural. Ou talvez nos encontremos diante de uma crise de protagonismos, tão imersos estamos em processos balizados por critérios hegemônicos e uniformizadores.

Penso, por exemplo, na revisão crítica de uma epistemologia da história da arte latino-americana, em curso em países como

Argentina, Chile, Peru e Colômbia. E de como essa revisão parece distante no Brasil, mesmo sendo aqui o lugar de uma das produções artísticas mais pulsantes e inquietas do planeta. Não sei o quanto procede buscarmos a genealogia de uma geração em conflito, mas se compreendermos que estruturas e sintomas ela nos revela, talvez consigamos, ao menos, dizer para onde queremos ir.

Apesar de cooptado pelo mercado, o advento da multiplicação da obra de arte incutiu, em Walter Benjamin, a imagem de uma utopia emancipatória. Se quisermos enveredar por novos processos emancipatórios, será que não precisaremos rever nossas práticas e posições, questionando os propósitos de nosso fazer e ampliando o alcance e a extensão das equivalências pretendidas?

MARCO GIANNOTTI

Antes de mais nada, gostaria de pedir a vocês uma certa paciência com o conceito, porque sou um pouco desconfiado dele. Seguindo uma linha de leitura kantiana, tecida na terceira crítica, a *Crítica da faculdade do juízo*, acho que, para pensar a particularidade da obra de arte, você não pode pensá-la a partir de um conceito previamente moldado onde a dimensão física e a estética da obra seriam apenas uma conformação de uma ideia *a priori*. O jogo da arte é, justamente, tecido nesse embate entre matéria e ideia.

Nesse sentido, gostaria também de pedir paciência porque eu ainda tento ser um artista que se diria um pintor, ou seja, não tenho a vocação conceitual de todos vocês. Mas espero que, justamente nessa diferença, a gente consiga enriquecer o debate. Como bem colocou Rubens Mano, uma das coisas mais terríveis que vivemos no Brasil é, exatamente, a polarização do debate, que tanto maculou, inclusive, esta Universidade. Se houvesse, desde os anos

1980, uma possibilidade de debate entre as melhores linhagens de cada partido, uma suposta esquerda, nós talvez não estivéssemos em uma situação tão paradoxal.

Lembro-me de uma relação, a meu ver muito bonita, que eu tinha com o professor Carlos Fajardo, de uma linhagem duchampiana. Tínhamos uma brincadeira muito gostosa no Departamento de Artes Plásticas: todo ano ele matava a pintura e eu fazia de tudo para que ela renascesse. Havia, de certa forma, um mito de fênix, que dava um pouco de ânimo aos alunos. Isso tudo tem algo a ver com a particularidade da minha formação.

Sou filho de dois professores universitários, da Universidade de São Paulo (USP), mas, ao mesmo tempo, aos 16 anos, aconteceu uma coisa curiosa na minha vida. Meu pai se casou com a mãe de um artista hoje conhecido, o Rodrigo Andrade. Lembro-me de que eu tinha 16 anos e já queria ser um historiador da arte; Rodrigo tinha 12 anos e, numa disputa infantil, falou: “Marco, você vai ser apenas um historiador da arte; eu vou fazer arte”. Aí eu falei: “Não, eu também quero fazer arte”. Por essa briga infantil eu acabei ficando nesse lugar entre a academia e a vontade de fazer arte.

Há outras duas histórias que acho que caracterizam esse lugar meio paradoxal do artista na Universidade. Uma delas se deu quando fazia doutorado aqui na USP. O professor Paulo Augusto Pasta me disse: “Marco, tudo que um pintor almeja ser na vida não é ser mestre? E agora você vai ser doutor?”. Paradoxalmente, ele também acabou se tornando doutor. Outra história sintomática é uma fala contundente de Ivald Granato, artista que tinha um papel muito forte nos anos 1980, numa época da volta à pintura, marcada por uma relação ingênua com o mercado. Ele dizia: “Adote um artista, tire ele da Universidade”.

Em menos palavras: durante muito tempo, achou-se que a Universidade era um lugar da alienação e que, efetivamente, o artista deveria estar no mercado. Essa tensão, de alguma forma, se faz presente até hoje. É curioso notar que existem artistas, como

Carmela Gross e Regina Silveira, que acabam tendo muito mais possibilidade de exercer sua vida artística quando saem da Universidade. Contrariamente, nos Estados Unidos ou na Alemanha, o grande momento em que o artista celebra sua maturidade é quando ele é convidado para a Universidade. Pense, por exemplo, em Gerhard Richter, que é professor da Staatliche Kunstakademie, de Düsseldorf, desde 1971. A Universidade não tira o mérito da vocação artística dele. No Brasil, parece que vivemos uma esquizofrenia, e que o artista, ao se tornar professor, deixa de ser artista, e vice-versa. É como se a educação não pudesse estar vinculada ao exercício da imaginação.

Como artistas e professores, vivemos uma certa tensão e um incômodo contínuos diante da produtividade estabelecida pelo padrão Capes;⁸ a gente tem de produzir o tempo inteiro, mas uma exposição na Pinacoteca nunca vai ter a valoração de um texto escrito segundo as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). E uma das questões importantes de se colocar é: de que Universidade estamos falando? Da Universidade ideal, aquela que desejamos quase como resíduo de um projeto iluminista, ou dessa Universidade em frangalhos, totalmente fragmentada por um debate político, a meu ver, alienante?

Vejo, muitas vezes, que os alunos não querem nem fazer arte, mas só política. Nada contra a política, que é a expressão máxima do que é uma atividade cultural, que caracteriza sua

8 A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) é uma fundação vinculada ao Ministério da Educação que atua na pós-graduação *stricto sensu* em todo o Brasil.

dimensão cívica. Mas um dos perigos dessa relação, como Walter Benjamin aponta, é uma estetização da política, que pode fazer com que a atividade artística acabe se subjugando a uma política totalmente dominada.

Há jovens alunos que entram na Universidade com uma enorme gana de fazer arte, mas que, infelizmente, às vezes influenciados até por professores que têm uma ideologia muito forte, perdem qualquer comprometimento com a ideia do ofício, do trabalho árduo de se fazer uma atividade artística. Eles acabam, nesse processo, pautando toda a atividade da Universidade pela discussão política, que é justa, mas que, muitas vezes, faz com que o aluno fique quatro, cinco, seis anos na Universidade e saia sem ter feito sequer uma obra de arte. Será que não seria melhor ele ter ido para as ciências sociais?

As ciências sociais são, aliás, o lugar onde fiz minha formação. Fiz uma formação quase clássica de ateliê, onde aprendi a desenhar, e assim por diante, mas busquei, na Universidade, um certo ideal iluminista, buscando uma formação mais ampla. Posteriormente, fiz mestrado em Filosofia. Busquei, no mestrado, resgatar a afinidade entre a arte e a filosofia, na passagem do classicismo para o romantismo, e tentei traduzir parcialmente o livro *Teoria das cores*, de Johann Wolfgang von Goethe.

Então, para retomar, em primeiro lugar, a questão de Kant, é preciso não se esquecer de que boa parte do discurso formalista se pautou pela necessidade de se buscar a singularidade da linguagem, do que seria uma pintura. Isso, de certa forma, levou a uma leitura absolutista que, quando se torna determinante, faz com que a própria leitura se torne extremamente acadêmica e chata.

O problema é que a gente acaba sempre indo para polos opostos. Eu sou totalmente favorável a uma crítica ao formalismo, mas será que, para isso, é necessário abrir mão de tudo nessa dimensão estética formal que caracteriza uma linguagem não necessariamente verbal, que é a linguagem das artes visuais?

Ou seja, gostaria de colocar em debate essa maneira incrível como Kant celebra o lugar da imaginação, que é, a meu ver, a fonte de conhecimento essencial do artista, que é, justamente, a faculdade de fazer a mediação entre a intuição e o entendimento. Esse é, efetivamente, o lugar da liberdade. Daí deriva, talvez, esse desconforto. Porque essa forma de conhecimento não determinista faz com que o artista busque sempre, se eu entendi um pouco da *Crítica da razão pura*, a figura do gênio, daquele que busca a quebra da regra.

Temos, por outro lado, a questão de Walter Benjamin, que já foi muito bem colocada por muitos de vocês. Conforme foi se tornando onipresente, a reprodutibilidade, paradoxalmente, ao invés da perda de aura, passou a conferir novas possibilidades de sentido à própria imagem. Pensem em como Andy Warhol, por exemplo, evidencia, nas velhas reproduções da figura da Marilyn Monroe, certas visões que fazem com que Marilyn seja um pouco de todas e nenhuma de todas. Essa reprodutibilidade quebra a relação mímica básica entre imagem e imaginado.

Por outro lado, acho que, embora haja uma desmaterialização muito grande da dimensão da obra de arte, os museus, mais do que nunca, vão se tornando lugares auráticos por excelência. Há os museus que são grandes construções arquitetônicas e há, por exemplo, o Instituto Inhotim (Brumadinho – MG), que é um lugar que quase retoma essa visão aurática.

Quanto à questão da tese, acho que Ricardo Basbaum colocou muito bem a importância de se pensar essa dimensão do texto do artista, da tese como a possibilidade de pensar, como o lugar por excelência da imaginação. Pablo Picasso falava disso. O caderno do artista é o lugar onde as realizações possíveis se colocam como exercício da liberdade. O texto de Hélio Oiticica é exemplar de como o escrito do artista não é meramente dedutivo e ilustrativo e do quanto ele pode, literalmente, ter uma dimensão projetiva. É possível ver Hélio Oiticica, em 1956, 1957 e 1958, criando a estratégia de tudo aquilo que iria anos depois realizar.

Tive uma experiência muito bonita, recentemente, quando fui chamado para fazer uma palestra sobre a obra do José Spaniol, que expôs na Pinacoteca. Fui orientador dele no mestrado e no doutorado e resolvi reler a tese dele. Foi muito interessante ver o quanto o texto apontava para uma série de questões que, anos depois, a obra realizaria.

Então, ao invés de criar essa dicotomia entre obra e texto, talvez fosse muito mais rico se pensássemos em meios possíveis de ampliar o conhecimento artístico e fazer com que, efetivamente, o papel do artista na Universidade não fosse esquizofrênico, e fosse, ao contrário, aglutinador de experiências diversas. A Universidade, afinal de contas, deve ser o lugar da diferença.

MARTIN GROSSMANN

Antes de abrir para a discussão, só queria dizer que uma das razões de termos trazido um pintor é, justamente, a de tentar entender como se dá essa trajetória da arte dentro e fora da Universidade, com os conflitos e desajustes aqui mencionados. Porque os outros artistas participantes desta conversa são todos conceituais; são artistas que se relacionam diretamente com as novas tecnologias e as diferentes linguagens. Marco Giannotti é um pintor. Apesar de estarmos vivendo o pós-aurático, não podemos deixar Kant para trás. Mas agora eu gostaria muito de ouvi-los.

SÉRGIO PAULO ROUANET

Estou tão maravilhado com essas exposições tão cheias de conteúdo, tão auráticas, que acho que seria mais interessante se não houvesse o inconveniente em começarmos agora a discussão do Kant, que é o substrato teórico e filosófico de muitas das coisas que estão sendo ditas aqui.

RICARDO BASBAUM

Gostaria de retomar a última fala de Marco Giannotti, porque acho que ela ficou muito marcada pela separação entre a pintura e as outras formas. Eu diria, sem fazer uma análise do seu trabalho, Marco, que, para além de ser pintor, você é um artista contemporâneo que se dedica ao meio, que pode ser pintura, mas também pode ter o vídeo envolvido. Acho que a separação não se coloca de maneira tão mecânica.

Mesmo quando se enfatiza o conceito, como fiz, é preciso ter o cuidado de não se abrir mão da dimensão sensível ou sensorial da obra. Sem fazer uma articulação entre o conceitual e sensorial, a gente pode cair em uma coisa dogmática, que procura encaixar o trabalho numa prescrição. Como Katia Maciel falou, a obra de arte tem algo de indomável. E disso a gente não pode abrir mão. Enfim, queria apenas distender essa visão que, talvez, tenha ficado um pouco mecânica na compactação das falas.

MARCO GIANNOTTI

Acho que você tem toda razão, e basta pensarmos na relação que artistas como Gerhard Richter e Jasper Johns têm com Duchamp. Aqui no Brasil, no entanto, há, muitas vezes, um certo preconceito; o pintor tende a ser visto como um artesão sem possibilidade de formulação de questões intelectuais. Mas concordo com você. Tem um texto de Hans-Georg Gadamer (1985) do qual gosto muito, *A atualidade do belo*, em que ele diz que há três questões fundamentais para se entender uma obra de arte em qualquer momento: a questão do jogo, que é o lugar da imaginação, o lugar da festa, no sentido da dimensão pública e a dimensão simbólica. Vejo, no seu trabalho, uma certa dimensão sensível onde a experiência estética se consuma. Agora, gostaria de colocar para vocês uma questão, só para provocar um pouco o debate. Será que a arte contemporânea de uma maneira geral não está muito chata?

RAQUEL GARBELOTTI

Acho que tanto eu quanto Ricardo Basbaum calcamos a nossa fala nesses artistas incontornáveis, da arte conceitual. Mas também penso, Marco Giannotti, que a ideia não é acabarmos com a estética. Tem um texto de Heidegger (1970), *A tese de Kant sobre o ser*, em que ele fala da faculdade imaginativa como esse lugar que não é o lugar dos, *a priori*, kantianos, como esse lugar de prioridade para o que vier a seguir.

Concordo com Ricardo Basbaum: não se trata de demonizar. Talvez a gente, na medida em que pensou num texto a partir de uma provocação, tenha colocado algumas questões de uma forma que soe refratária. Mas acho que não é a questão de excluir ou de separar as coisas, até porque hoje não podemos mais não pensar na estética. O próprio Joseph Kosuth, quando fala que o artista deve pensar o seu texto, trata o texto também como imagem, ou seja, ele está pensando em uma ordem que é visual, que é oral; enfim, em um texto que se expande para uma relação que passa também pelo estético.

MARCO GIANNOTTI

Concordo totalmente. Tem um texto muito bonito de Lorenzo Mammi (2012), no livro *O que resta – Arte e crítica de arte*, sobre a famosa obra da cadeira do Joseph Kosuth; a cadeira faz com que a leitura do texto se torne diferenciada e, nesse sentido, a dimensão material da obra é fundamental. Meu grande medo é que haja uma espécie de hipertrofia do texto, ou seja, que ele adquira uma dimensão onipresente na experiência estética. Mas a arte não se reduz ao texto. Por exemplo: nenhum texto vai conseguir descrever o sorriso da *Monalisa* – a não ser, talvez, a poesia, que é a linguagem no seu limite. Acho que o papel da arte é, justamente, explodir o conceito. Esse seria o lugar da liberdade.

KATIA MACIEL

Queria falar duas coisas. Primeiro, queria lembrar de algo que Rubens Mano falou, sobre o inconformismo. Era nisso que gostaria de ter chegado com o exemplo de William Hoggart. O que se coloca? O artista pegou as regras da sua época, subverteu-as e, com isso, fez uma intervenção política, criando uma lei contra a reprodução da própria obra.

Queria, a partir disso, colocar minha preocupação com o fato de o artista, hoje, estar sendo determinado por uma Universidade que, como Marco Giannotti falou, está submetida a ideias produtivistas, a pontuações relacionadas não aos processos artísticos, mas às disciplinas científicas e aos textos publicados em inglês. A Universidade, no fim, sempre vai aproveitar a estada do artista. Só não sei o quanto o artista aproveita sua estada na Universidade.

Sobre a questão de a arte contemporânea ser chata, não posso resistir, já que sou artista contemporânea. Não sei se sou chata, mas sou contemporânea. E acho que essa chatice é uma grande contribuição da arte contemporânea. Porque se você escutar música eletrônica ou rap e se você não tiver essa cultura, você vai achar chato. O que os artistas pedem hoje do público não é mais do que isso: se você quer entender de arte contemporânea e quer não a considerar chata, tenha um pouco de cultura em arte contemporânea. Se você vir três exposições do mesmo artista, você vai adquirir um prazer nessa convivência, nessa experiência. A

9 A exposição *Les immatériaux* foi realizada em 1985 no Centre Georges Pompidou (conhecido como Beaubourg), em Paris, e teve a curadoria do filósofo francês Jean-François Lyotard e de Thierry Chaput. Essa exposição é entendida como um evento que antecipou a globalização e que marcou o início de uma nova era estética.

noção de experiência é, aliás, uma das questões que cabem nessa relação com os textos. O que é a experiência hoje? Qual é o nosso texto hoje? E esse texto é uma convocação política ou uma convocação para o novo pensamento do que é a ciência? E como tudo isso encontra a arte?

MARCO GIANNOTTI

Concordo, e o que fiz foi uma pequena provocação. Eu vou lembrar aqui de um dia muito marcante na minha vida, que foi quando vi uma exposição no Beaubourg, chamada *Les immatériaux*:⁹ ali você tinha um novo regime de apreensão da obra de arte, no qual a dimensão estética se perdeu por completo.

Então, me preocupa quando vejo que começam a ser criadas certas plataformas baseadas numa linguagem política que visa, por exemplo, questionar a relação do homem com o ambiente. Apesar de a dimensão política ser fundamental, me assusta quando a arte contemporânea – particularmente no Brasil, que é hoje um país distendido – nem sempre aceita a diferença. Isso, a meu ver, empobrece o debate.

Existe ainda um outro ponto, que é a relação hierárquica, e tão controversa, que se estabelece entre a figura do curador e a figura do artista. As grandes Bienais viraram o lugar onde são lançadas grandes palavras de ordem, mas onde, não raro, o espaço da arte se perde.

RICARDO BASBAUM

Para acrescentar outra camada a essa discussão sobre a arte “chata”, ou “não chata”, colocaria a questão de se “falar mal” do curador. A falta de crítica ao curador está muito relacionada à normatização do circuito, que profissionaliza e positiva tudo. Faz falta o elogio à vaia. Lembremo-nos de que a arte moderna tem a tradição do negativo, da “estética do choque”, para retomar um conceito de Walter Benjamin.

Hoje, o choque é amortecido nas diversas mediações e tudo é positivado. Então, talvez, para fazer uma passagem para Rubens Mano, gostaria de citar o exemplo da Bienal Internacional de São Paulo de 2002, quando o trabalho dele provocou um antagonismo com a própria gestão curatorial da Bienal. Isso é algo cada vez mais difícil de se construir porque, na situação institucional dos megaeventos, cada camada é dominada com tamanha *expertise* que se torna quase impossível construir o encontro entre obra e espectador. Tudo está tão mediado que, muitas vezes, o público entende a exposição como uma grande obra curatorial e tem dificuldade de separar cada trabalho ali presente. O que temos, cada vez mais, é o apagamento das fronteiras entre obra e evento; obra e exposição.

SÉRGIO PAULO ROUANET

Na arte, as equações não devem fechar nunca; elas devem ser chatas, estridentes, cacofônicas e dodecafônicas. Theodor W. Adorno dizia, justamente, que a arte deve enfrentar a vida; que deve haver uma ferida não cicatrizada entre a arte e a vida; entre a arte como promessa de felicidade, no sentido de Stendhal, e a arte como a negatividade absoluta. Não é preciso fazer arte figurativa para que ela se torne política. Picasso não é um pintor politicamente progressista por ter feito *Guernica* (1937),

mas por toda a sua obra, aí incluídas as abstrações do final de sua vida. Acho que essa questão da relação entre arte e vida, entre arte e realidade, tem que ser vista com a competência dialética da Escola de Frankfurt – exceção feita a Walter Benjamin, para quem a arte devia ser coletiva. Se tratarmos a relação entre arte e realidade sem as devidas matizações podemos, involuntária e insensivelmente, renovar o realismo socialista. A arte tem de ser chata.

RUBENS MANO

Quero me apoiar em um momento da fala de Marco Giannotti, quando nos coloca ante um certo preconceito que existe aqui no país em relação ao artista que se encaminha para a Universidade. Ele faz a comparação com Gerhard Richter, mas poderíamos pensar em muitos outros nomes. Lembro-me de uma visita que fiz à Academia de Artes de Düsseldorf, quando Mário Ramiro estava estudando lá: só de olhar as placas colocadas nas portas dos corredores da Universidade, com menção aos renomados professores, já dava um certo arrepio. O que penso é que, talvez, esse preconceito não se afirmasse se houvesse uma acolhida da academia em relação ao artista. Você mesmo falou dos trâmites, da diferença entre uma exposição e um texto para o registro da Capes ou de qualquer outra fundação de fomento. É interessante pensar como, embora inquietos, temos uma certa dificuldade para transformar essa estrutura. Seria importante pensar numa equivalência, mas não a partir de parâmetros alheios, e sim de um posicionamento desde o campo da arte.

BARBARA FREITAG

Para mim, é um grande aprendizado estar aqui porque pertenço à linha do filósofo que reflete sobre, e não do que pratica a própria questão artística. Quando um e outro tocou no problema do meio social, da cultura que está no entorno do artista, ficou muito claro que se trata de uma reflexão sobre a arte que não é necessariamente arte.

Raquel Garbelotti introduziu a questão da formação do artista e, de repente, já entra a Universidade como um pressuposto. E a ideia de a arte ser ensinada na Universidade é antikantiana, porque Kant diz: você não pode aprender a ser artista, você nasce artista; você nasce gênio, se você não é gênio, seja professor ou historiador da arte. Chama a minha atenção, por exemplo, a questão da Escola de Belas Artes, do artista intelectual e de sua liberdade, porque o pressuposto kantiano eliminaria essas questões.

Surpreendem-me ainda as margens que são colocadas para as artes visuais. O que é a xilogravura, o que são esculturas, o que é o cinema? Acho muito importante introduzir essa dimensão. Fui aluna de Theodor Adorno, e a única arte que ele considera competente para criticar a sociedade da mercadoria e da reprodução é a música dodecafônica. Mas ela ainda não é crítica da sociedade porque, de tão difícil, escapa à compreensão do ouvinte que não tem o ouvido educado e treinado.

O prazer desinteressado exclui a quarta parte da crítica kantiana, que é a finalidade, o *telos*. A arte não pode ter um *telos*, não pode doutrinar, não pode ser socialista, porque aí vai excluir todo mundo que não quer o socialismo. Então, acho que surgiram muitos problemas aqui que têm de ser pesados e esclarecidos. Mas o que

posso dizer é que, do ponto de vista de Kant, é muito complicado misturar o artista e a obra de arte com o ensino da feitura, da prática.

RAQUEL GARBELOTTI

Gostaria só de comentar as questões de Barbara Freitag. Quando falei na Universidade, eu estava partindo de uma provocação inicial, que fala em arte, artista e Universidade. E quando uso Kant, falo do Kant com relação ao Duchamp e ao texto de Thomas McEvelley, que é um teórico. Em verdade, estou falando do uso que foi feito da crítica do juízo pela modernidade e de como Marcel Duchamp, naquele momento, busca em outros filósofos uma saída para as questões que a arte moderna estava enfrentando. Então não é uma questão de demonizar Kant, mas de mostrar como a arte moderna fez uso do pensamento sobre estética. Mas acho interessante a sua colocação porque, de fato, não se trata de pegar o Kant e colocá-lo no lugar errado. Esse também é o legado que temos dentro da Universidade: a estruturação das disciplinas é sempre feita de forma não transversal, estancada, impedindo que o aluno alce voos mais altos.

MARTIN GROSSMANN

Obrigadíssimo a todos vocês. À tarde, retomamos.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- CANDIDO, A. A literatura como sistema. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon – lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

- DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATCOK, G. (Org.) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- . Daqui, para onde vamos? Simpósio no Philadelphia Museum College of Art, março de 1961. In: *Leia Arte*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1987. p.1.
- GADAMER, H.-G. *A atualidade do belo: a arte como jogo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- HEIDEGGER, M. *Sobre a essência da verdade*. A tese de Kant sobre o ser. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- JAMES, H. *The Real Thing and Other Stories*. s.l.: s.n., 1892.
- KOSUTH, J. Art after philosophy. *Studio International*, v.178, n.915, out, 1969.
- MAMMI, L. *O que resta – Arte e crítica de arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- MCEVILLEY, T. Empyrrhical Thinking (And Why Kant Can't?), In: MCEVILLEY, T.; DENSON, G. R. *Capacity: The History, the World, and the Self in Contemporary Art and Criticism* (Critical Voices in Art, Theory and Culture). London; New York: Routledge, 2016.

CONFERÊNCIA 3

O PRAZER DESINTERESSADO DA ARTE? DE KANT À CULTURA PÓS-AURÁTICA DE WALTER BENJAMIN

Barbara Freitag →

Sérgio Paulo Rouanet →

Comentários de Jeanne Marie Gagnebin,

Willi Bolle e Cremilda Medina

15 DE AGOSTO DE 2016

SALA DE EVENTOS DO
INSTITUTO DE ESTUDOS
AVANÇADOS DA USP

O TEMA CENTRAL da terceira conferência da gestão Sérgio Paulo Rouanet é estética e modernidade. Para adentrar esse vasto universo, o encontro teve como base duas conferências: a primeira proferida pela socióloga Barbara Freitag, professora emérita da Universidade de Brasília (UnB), e a segunda, por Rouanet.

Barbara Freitag, quase como que arando o terreno sobre o qual caminhará Sérgio Paulo Rouanet, retoma as três críticas de Immanuel Kant, que acabam por desembocar na teoria de Walter Benjamin. A Rouanet coube a reflexão sobre a perda e a reprodução da “aura” da obra de arte e o cotejamento de Walter Benjamin com outros autores cujo pensamento perpassa a questão da modernidade.

Após as conferências, Jeanne Marie Gagnebin, professora livre-docente do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp; Willi Bolle, professor-titular de Literatura da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP; e Cremilda Medina, jornalista, pesquisadora e professora titular sênior da Universidade de São Paulo, comentaram as falas de Sérgio Paulo Rouanet. A cada um dos comentadores haviam sido repassados, antes do encontro, dois textos-base: o prefácio de *A origem do drama barroco alemão* (Rouanet, 1984) e do livro *Édipo e o Anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin* (Rouanet, 1981), ambos de Rouanet.

As páginas a seguir reproduzem as conferências de Barbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet e apresentam, na sequência, a fala de cada um dos comentadores. A mediação do encontro coube a Martin Grossmann, professor-titular da ECA-USP.

A ARTE, A CULTURA E A CIÊNCIA EM KANT

BARBARA FREITAG

O tema desta mesa é Walter Benjamin, mas, nos preparativos que fizemos para o debate, achamos que seria interessante começar com uma pequena introdução que vai se referir às três críticas de Immanuel Kant. Essa introdução é pesada, mas nos ajudará a caracterizar a ciência, a teoria da ciência e as críticas da razão, da moralidade e dos costumes, finalmente, a crítica do juízo.

O que farei aqui é uma reflexão ou, antes, um posfácio, sobre os conceitos de Immanuel Kant acerca de “arte”, “cultura” e “ciência” no contexto da teoria do conhecimento (*Erkenntnistheorie*) que ele desenvolveu em sua trilogia crítica: a *Crítica da razão pura* (*Kritik der theoretischen Vernunft*), a *Crítica da razão prática* (*Kritik der praktischen Vernunft*) e a *Crítica do juízo* (*Kritik der Urteilskraft*). Por que esse recurso a Immanuel Kant? Para mim, há pelo menos duas justificativas para isso.

A primeira é dada pelo próprio nome da Cátedra: Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência. O subtítulo é, portanto, arte, cultura e ciência. Ao debruçar-me sobre a tarefa de elaborar cada um desses conceitos, seu encadeamento e sua vinculação íntima, minha atenção voltou-se aos expoentes da “teoria crítica da sociedade”, que forneceram interpretações e conceitos refletidos dessas três áreas do saber.

A segunda justificativa decorre quase necessariamente da primeira. Entre os pensadores

contemporâneos que focalizaram essas três áreas dentro de uma mesma Escola, destacam-se Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Todos são, de certa forma, pertencentes a uma mesma Escola, a assim chamada “Escola de Frankfurt”.

Examinando a obra de cada um deles – todos hoje já falecidos –, temos, desde Max Horkheimer, o mais velho entre os três, um sólido embasamento de suas teorias sobre ciência, cultura e arte que se dá a partir do pensamento crítico de Immanuel Kant.

Começando com Horkheimer, notamos que desde sua tese de livre-docência, defendida em 1926, o fundador do Institut für Sozialforschung trabalhou sobre a questão da arte e da estética, defendendo a tese de que a *Crítica do juízo* (em especial a *Crítica do juízo estético*) de Kant estabelece uma ponte entre a *Crítica da razão teórica pura* e a *Crítica da razão prática* do filósofo de Königsberg.

Já em seu exílio nos Estados Unidos, Horkheimer (2013), com sua obra *Eclipse da razão* (1946), fez uma crítica arrasadora à razão instrumental, calcada na Crítica Kantiana da razão teleológica e no sistema dos “fins” (*Zwecke*), parte integrante da crítica do juízo de Kant. Nessa obra, Horkheimer afirma que, no desenvolver da modernidade, a Razão iluminista acabou se desviando do seu *telos* final de emancipar os homens do reino da necessidade e assegurar-lhes felicidade e liberdade – tema recorrente da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. A razão instrumental teria se transformado, assim, em instrumento de opressão e aprisionamento, no que Max Weber chamaria de *Stahlhartes Gehäuse*, ou jaula de ferro, em português.

Theodor Adorno, por sua vez, filiou-se a Horkheimer, ainda na Califórnia, e, juntamente com ele, elaborou um dos livros mais intrigantes de interpretação do século xx: *Die Dialektik der Aufklärung*, ou *A dialética do esclarecimento*, na tradução de Guido Antônio de Almeida publicada no Brasil em 1985 (Adorno; Horkheimer, 1985).

De volta a Frankfurt, Adorno se debruçou sobre a questão da *Dialética negativa*, negando à arte qualquer possibilidade de identidade com o mundo da natureza, da sociedade, ou seja, preservando

a obra de arte de qualquer tentativa de identificação com esses mundos da realidade.

Em *Teoria estética*, obra póstuma que, como no caso de Horkheimer, está calcada em Kant, Adorno (1970) focaliza especificamente a arte musical em sua forma dodecafônica (Schönberg), mais preocupada em esconder do que descobrir o “belo” ou o “sublime”, destruindo assim a utopia kantiana do *uninteressiertes Wohlgefallen*, ou do prazer desinteressado da arte. Adorno nega à obra de arte a possibilidade de produzir formas estéticas capazes de suscitar o prazer – um momento de felicidade e liberdade. Na era da indústria cultural, a arte seria, a seu ver, incapaz de superar as agruras e desgraças de um mundo marcado por Auschwitz e pela Segunda Guerra Mundial.

Nesse sentido, o divertimento e a distração que a música moderna parece transmitir não são outra coisa senão uma regressão da capacidade/faculdade auditiva. A incapacidade do homem (*der Menschen*) de perceber, na música dodecafônica, a negação da sociedade de mercado, unicamente preocupada em querer agradar, entreter, mediatizar um falso prazer ao sujeito moderno, condena-o a conviver e confraternizar-se com a indústria cultural. Para Adorno, vivemos em um mundo que se caracteriza pelo desencantamento (a *Entzauberung* de Weber). Essa seria uma era marcada pela perda da “aura”, conceito desenvolvido por Benjamin que se refere àquele halo de santidade que, antigamente, envolvia magicamente cada objeto de arte.

Na minha opinião, Walter Benjamin, com sua nova leitura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, supera o pessimismo adorniano. Por quê? Porque a possibilidade de reprodução – seja pela fotografia, pelo cinema, pela televisão, seja pelo vídeo ou pela internet – alterou os meios de produção e consumo da obra de arte, tornando-a acessível para a grande maioria dos seres humanos, ou seja, contribuindo para sua democratização. Mas isso tudo será mais bem explicado na sequência por Sérgio Paulo Rouanet, especialista em Walter Benjamin.

Cabe, contudo, lembrar que também Walter Benjamin calca seu raciocínio em Kant para resgatar, através da inclusão da categoria da *Erfahrung* – que, em português, pode ser traduzido como o conceito da “Experiência” –, a importância e a dignidade do conhecimento filosófico em favor da concepção da arte e de sua funcionalidade. Benjamin é um aprofundamento e uma extensão além de Kant, dentro da teoria estética.

No ensaio sobre o *Programa da Filosofia Futura*, presente no volume 2 das suas obras reunidas, Benjamin (1977, p.159) sublinha o seguinte: “É da maior importância para a filosofia do futuro reconhecer e selecionar quais os elementos do pensamento de Kant que devem ser incluídos, acalentados e transformados e quais devem ser rejeitados”. Quer dizer, é importante, ao invés de seguir cegamente um pensamento, elaborar, a partir dele, novas reflexões. E Benjamin prossegue: “Para que a exigência principal à filosofia do presente seja formulada e concretizada, torna-se necessário manter sua profundidade e fundamentar sua dimensão teórico-cognitiva” (ibidem).

Como é sabido, Kant, o filósofo alemão de Königsberg, estudou detalhadamente as formas de manifestação da Razão Pura (*reine theoretische; reine praktische; reine Urteils kraft*); ou seja, das faculdades da razão que independem de qualquer forma de experiência (*Erfahrung*). Trata-se de faculdades “dadas” *a priori*, independentes da atuação do sujeito cognoscente sobre o mundo.

É também sabido que Kant fez a “crítica” dessas três formas de manifestação da Razão, em sua teoria do conhecimento (*Erkenntnistheorie*), na qual elaborou “as condições da possibilidade do conhecimento pelo sujeito epistêmico” que desemboca na “faculdade ou competência sintética do sujeito cognoscente” (*die synthetische Apperzeptionskraft des erkennenden Subjekts*) do mundo em que vive – do mundo natural, social e das ideias.

A *Crítica da razão pura* teórica permite, teoricamente, ao sujeito conhecer o mundo da natureza e suas leis heterônomas, ou seja: o

Sein, regido pelas categorias “*a priori*” de tempo, espaço, causalidade, relação, modalidade etc.

A *Crítica da razão pura* prática, antecedida pela Metafísica dos Costumes, permite ao sujeito conhecer o mundo social e suas leis autônomas, formuladas pelos homens, ou seja, o *Sollen*, regido pelo imperativo categórico da “obrigação” e o “dever” (*Pflicht*, transferida para a lei).

A *Crítica do juízo*, dividida em juízo estético e juízo teleológico, permite ao sujeito, no caso do juízo estético, analisar o que é belo, sublime ou prazeroso; e, no caso do juízo teológico, conhecer o sistema de finalidades (*Mittel-Zweck*) que permite julgar o que é justo ou injusto; certo ou errado; desejável ou indesejável. Associada à *Crítica da razão pura*, a *Crítica do juízo*, em sua dupla modalidade, permite reorganizar o mundo da natureza e da sociedade em direção a uma finalidade comum para todos: a felicidade e a liberdade, tanto para o sujeito individual quanto para os indivíduos em sociedade. É bom lembrar que Kant, quando escreveu esse texto, havia terminado de ler *Emílio, ou a educação*, de Jean-Jacques Rousseau, um tratado de educação moral e cognitiva dos homens livres em uma sociedade democrática e republicana – no sentido da coisa pública.

Nessa crítica, Kant pressupõe o conhecimento dos conceitos de vontade (*gesetzgebender Wille*) individual e coletiva, de liberdade (para todos), de dever (*Pflicht*) e de legislação justa e com igual validade para todos (democracia, portanto). Ele pressupõe ainda o respeito (*Achtung*) e a defesa da dignidade humana (*Menschenwürde*) como estando contidos numa das versões do Imperativo categórico: “Age de tal modo que a máxima de tua vontade possa sempre valer para uma legislação geral”.

Da *Crítica da razão pura* de Kant, lembro-me sempre do seu final. Revi recentemente essa passagem e transponho-a aqui, em minha tradução improvisada para o português:

Duas coisas preenchem a mente com admiração e reverência, quanto mais a reflexão se ocupa delas: o céu estrelado acima de mim e a lei moral em mim. Ambas eu não posso deixar envoltas em escuridão, ou buscá-las na extravagância, fora do meu âmbito visual ou apenas supô-las; vejo-as diante de mim e as conecto imediatamente à consciência de minha existência. (Kant, 1977, p.300)

As duas primeiras críticas respondem, respectivamente, a duas perguntas distintas, mas igualmente importantes para a nossa vida: o que posso conhecer e como devo agir no mundo em que me encontro? A terceira diz respeito àquilo que posso esperar e realizar (*Was kann ich hoffen?*) em um mundo ainda a ser criado pelos seres dotados de razão e competência legisladora e vontade criadora do belo, do sublime e do prazer desinteressado.

A *Crítica do juízo* nos dá a resposta. Enquanto seres dotados de razão, capazes de julgar o que é belo, sublime, justo e injusto, certo e errado, devemos colocar à nossa disposição instrumentos (*Mittel*) para a realização de objetivos (*Zwecke*) superiores, que nem sempre estão à nossa disposição, habilitando-nos a desejar uma vida melhor para cada um de nós, como indivíduos, e a sonhar com um mundo mais adequado aos anseios coletivos de uma finalidade superior para todos. Ou seja, a desejar a emancipação e a autonomia individuais e a sonhar com a felicidade e a liberdade para todos.

À busca coletiva por um mundo – natural e social – melhor e ao que diferentes sociedades conseguem concretizar em um espaço e tempos dados Kant chama cultura. O indivíduo que vive numa época e sociedade determinadas pretende (ou pode pretender) ser um *Kultur Mensch*, que significa o que hoje chamamos cidadão.

Todos que leram a primeira Crítica de Kant, sobre a razão pura, lembrar-se-ão das três antinomias que a Razão pura enfrenta: a existência e finitude do mundo da natureza; a existência da alma e sua imortalidade; e, finalmente, a existência (ou não) de um ser supremo, que coordena todas as vontades, que seria Deus.

No entanto, é preciso lembrar que, para Kant, qualquer tentativa de provar a existência dessas entidades excede a competência da razão pura, pois a Razão não tem condições de conceituá-las adequadamente. Isso não impede a Razão de poder ter a ideia de um mundo infinito, de uma alma e seres dotados de razão e de um ente superior chamado Deus – isso seria um “sistema de fins”, uma finalidade que poderíamos almejar concretizar. As ideias presentes nessa Crítica de Kant são retomadas por Ernst Bloch na obra *O princípio esperança*.

As três ideias aqui esboçadas podem ser admitidas como modelos, aspirações e utopias com as quais a nossa razão se ocupa. Nesse caso, ela se transforma em *Razão Dialética* e postula a possibilidade de existência em um contexto futuro que poderíamos, um dia, numa outra época, alcançar e construir.

A *Crítica da razão* teórica de Kant parte, em resumo, da consciência cognitiva em que o objeto do conhecimento consiste em julgamentos da razão. O objetivo da análise são os julgamentos do entendimento; o resultado, por sua vez, é somente uma tese sistemática do conhecimento, que pode ser definida como um conjunto de conceitos.

A *Crítica da razão* prática, por outro lado, parte da consciência do entendimento em que o objeto de análise são as tomadas de atitudes morais; seu resultado é um esquema consistente de costumes baseados num imperativo categórico apoiado em leis morais e sociais universais.

Já a *Crítica da razão* reflexiva, em sua primeira parte chamada de crítica do juízo estético, parte de uma consciência emocional cujos julgamentos e resultados são julgamentos de gosto (*Geschmacksurteile*). Estamos, nesse caso, no terreno da arte.

No caso da arte, trata-se de uma tomada de posição diante da forma. A faculdade de julgamento reflete a funcionalidade e a utilidade da forma de um objeto. Definimos como sendo “bela” a aparência de um objeto ou uma coisa se o ato da percepção é facilitado

pela forma. O julgamento sobre o “belo” reflete, nesse sentido, o sentimento e a sensação (*das Gefühl*) que acompanham a percepção da forma de um objeto ou coisa, produzindo, em quem a vê, uma sensação agradável e prazerosa que pode escalar até o sentimento de que aquilo é “sublime”. O sujeito se torna, dessa maneira, consciente da sua receptividade e sensibilidade para o prazeroso.

Kant compara o “belo” com o “bem”. O “belo” pertence ao âmbito do julgamento estético; o “bem”, ao âmbito do julgamento moral. O “belo” (*das Schöne*) agrada graças à *Anschauung*, que é a intuição transmitida pelos sentidos, enquanto o “bem” é trabalhado pela faculdade do entendimento, que produz conceitos. O “belo” agrada e transmite prazer, sem nenhum interesse; o “bem”, que está associado ao entendimento, depende do “de acordo” de um outro, da concordância em torno do julgamento de terceiros quanto à sua utilidade.

O prazer que reside no agradável está ligado a um interesse. O “belo”, por sua vez, é aquilo que, sem conceito, pode ser imaginado como um prazer geral, sem nenhum interesse. O juízo do gosto é independente de estímulos e emoções. A diferença entre o “belo” e o “sublime” consiste no simples fato de que o objeto que consideramos ser belo encontra-se diante de nós em sua forma concluída. O que denominamos “sublime” em um objeto é o fato de ele ser ilimitado e sem forma. O “belo” está a serviço da promoção da vida e se relaciona ao sentimento; o “sublime” está relacionado ao prazer.

O princípio subjetivo do julgamento do “belo” é considerado geral (*Allgemein*), ou seja, é válido para qualquer um, mas sem nenhuma conceptualização. O princípio objetivo da “moralidade” também é considerado geral e válido para todos os sujeitos e suas ações, exigindo, no entanto, uma conceptualização sob forma de máxima ou lei, generalizada ou generalizável para todos. Há, para Kant, uma “afinidade eletiva” entre o “bem” e o “belo”. No entanto, enquanto o “bem” envolve interesses e a concordância dos outros, o “belo” dispensa essa concordância e se apresenta como um sentimento de prazer desinteressado (*das uninteressierte Wohlgefallen*).

A primeira parte da *Crítica do juízo reflexiva* busca, através da análise da consciência estética, avançar até um esquema estético puro de tomada de posição. Essa crítica examina o julgamento de gosto puro como forma esquemática de fundo: o prazer desinteressado. O prazer (*Wohlgefallen*, no sentido de um sentimento de bem-estar) deslanchado pelo “belo” e a “sensação do sublime” refletem reações comuns em todos os seres dotados de razão, revelando a utilidade subjetiva da forma de algo dado.

A arte, ou seja, a concretização do belo pelo gênio, ou pelo artista, constitui-se num reino intermediário entre o prático e o teórico; entre a ciência e a moral. O gênio é o talento inato, provido pela natureza, que dá as regras à arte; ele tem de ter talento, e não somente a habilidade adquirida a partir de regras apreendidas. A qualidade do gênio, que produz produtos estéticos, se manifesta em sua originalidade – ele está imbuído do *Geist*, espírito em português. O que ele produz serve de modelo, e o curioso é que, para Kant, o gênio não sabe avaliar e julgar o produto que cria; ele também não sabe.

E o que é arte, afinal? A arte é a concretização do “belo” pelo gênio. A arte é o caminho de mediação, é a ponte que liga a ordem mundial moralmente exigida com a ordem natural existente, criando um mundo novo no espaço temporal, como se fosse a natureza, que carrega em si as mais elevadas ideias éticas. O “belo” é o símbolo do “bem”. E a arte torna-se, assim, um dos caminhos que permitem que se reduza a tensão existente entre as ordens natural e moral do mundo.

A arte consegue, em outras palavras, produzir um símbolo ou modelo que nos permite fazer uma alusão a Deus, que foi buscado por Kant nas três Críticas, mas que foi, cautelosamente, posto entre parênteses, pois a Razão, enquanto tal, não possui as condições da possibilidade de afirmar a sua existência. A segunda parte da *Crítica do juízo* de Kant está voltada, como já foi dito aqui, para a crítica teleológica do juízo refletido, o que significa um sistema complexo de meios voltados para fins. Ou, em última

instância, ela está voltada para o esclarecimento da seguinte questão: qual é a última finalidade do mundo da natureza, das leis ética e moral e da arte e da cultura? Essa parte das Críticas, considerada por R. Schmidt como a mais complexa e menos compreendida de toda a obra de Immanuel Kant, vou deixar para uma próxima etapa das nossas reflexões. Com isso, agradeço a todos e passo a palavra para Sérgio Paulo Rouanet, que vai entrar em Walter Benjamin e mostrar o que se seguiu.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W., *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
 ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
 BENJAMIN, W. *Aufsätze, Essays, Vorträge*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
 BENJAMIN, W. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
 HORKHEIMER, M. *Eclipse da razão*. São Paulo: Centauro, 2013.
 KANT, I. *Kritik der praktischen Vernunft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
 ROUANET, S. P. *Édipo e o Anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

ESTÉTICA E MODERNIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE WALTER BENJAMIN

SÉRGIO PAULO ROUANET

O tema desta palestra é estética e modernidade, uma reflexão sobre Walter Benjamin que, na verdade, abrange, a título de apoio, um quadro de referência mais geral dentro da modernidade e da reflexão estética.

O interesse por Walter Benjamin, no Brasil, não cessa de crescer desde que José Guilherme Merquior publicou, em 1969, seu livro pioneiro: *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Esse interesse corresponde à necessidade de opor, aos estereótipos de um saber esclerosado, uma reflexão como a de Benjamin, alheia a todos os esquematismos e atenta a todos os matizes do novo.

Benjamin é um pensador marxista, cujo materialismo deve mais à teologia que a Karl Marx; que parte de uma epistemologia platonizante; que defende uma estética proletária e se assusta com as consequências de um mundo entregue à barbárie; que quer abolir a tradição e salvá-la; que vê na redenção dos mortos a tarefa dos vivos e na salvação dos *agoras* cativos a tarefa do presente; para quem a revolução é um “salto de tigre” em direção ao passado; que consegue ser mais ativista que Bertolt Brecht e mais místico que Gershom Scholem; que acredita na utopia e a define como o reencontro com a linguagem adâmica, em que as palavras serão totalmente adequadas às coisas.

Esse pensador, contemporâneo de todos os anacronismos e cruzamento de todas as impossibilidades, talvez tenha algo de sugestivo para um país e um mundo que pedem que exploremos as alternativas mais improváveis e que busquemos construir o novo contra a tradição, mas também a partir dela.

Benjamin já foi estudado a partir dos pontos de vista mais variados: na óptica do misticismo judaico, do materialismo histórico e da Escola de Frankfurt. Da multiplicidade de temas que abordou, quero hoje focalizar a teoria da arte e da aura e a dialética da modernidade.

Quanto ao primeiro tema, deter-me-ei no texto *cult* que toda minha geração canonizou, com uma reverência quase religiosa: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. A primeira versão desse texto, traduzido por mim para o português, foi escrita em 1936 e publicada postumamente, em 1955.

O conceito de aura, presente em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, talvez seja o mais conhecido e estudado no pensamento de Walter Benjamin. Trata-se de uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais; é “a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”. Essa aparição pode estar ligada a um fenômeno natural, como a uma paisagem. “Observar em repouso, em uma tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”, escreve Benjamin.

Graças a essa definição, Benjamin identifica os fatores sociais que condicionam o declínio atual da aura. Esse declínio deriva de duas circunstâncias vinculadas à maior importância dos movimentos de massas: a tendência das massas modernas de fazerem as coisas se tornarem mais próximas e a de superar o caráter único de todos os fatos, através de sua reprodutibilidade. Cada dia, diz Benjamin, fica mais irresistível o desejo de se possuir objetos, de tão perto quanto possível, em sua cópia, em sua reprodução. A unicidade (*Einmaligkeit*) da obra de arte é idêntica à sua inserção na tradição.

A forma mais primitiva de inserção na tradição se exprimia no culto, inicialmente a serviço de um ritual, em princípio mágico e depois religioso. Era o caso das esculturas no interior das catedrais góticas. Uma antiga estátua de Afrodite, por exemplo, estava inscrita em uma certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição, na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições era, justamente, a unicidade da obra, responsável por sua aura.

Esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. O valor único da obra de arte autêntica tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: esse fundamento pode ser reconhecido como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas. Tal fundamento profano tornou-se visível na arte da Renascença. Seguiu-se a isso a teoria da arte pela arte, que é, no fundo, uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura que rejeita toda forma de função social. Na Renascença italiana, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.

Com o passar dos séculos, a obra de arte é, cada vez mais, produzida para ser reproduzida. Com a fotografia, a autenticidade da obra de arte perde seu fundamento e, em vez de fundar-se em um ritual, a arte passa a fundar-se em outra práxis: a política. Note-se, de passagem, como simples digressão, que os fotógrafos aliciados pelo Estado islâmico para documentar suas atrocidades ganham três vezes mais do que o combatente comum e são altamente prestigiados pelos líderes do califado.

Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois polos no interior da própria obra de arte e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um polo, seja a outro; os dois polos são o valor de culto (*Kultwert*) e o valor de exposição (*Ausstellungswert*).

A produção artística começa com imagens a serviço da magia, ou seja, o que importa é que elas existam, não que elas sejam vistas. À

medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. A “exponibilidade” de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina que tem sua sede fixa no interior de um templo. A “exponibilidade” de um quadro em uma galeria ou um museu é maior que a de um mosaico ou de um afresco em Pompeia.

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função de sua reprodutibilidade. Desde a Idade Média, a reprodutibilidade desempenhou um papel importante, como a invenção da xilogravura e outras formas de cópia. Na Idade Moderna, a reprodutibilidade atinge um novo patamar técnico. Essa tecnificação modifica a relação da massa com a arte.

Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin, compreendendo, mais que os especialistas, a importância política da fotografia e do cinema, que Benjamin considera o paradigma da modernidade artística. O cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e, por outro, assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Parecia-nos estar cativos de nossos cafés, de nossas ruas e de nossos escritórios, de nossas estações ferroviárias e de nossas fábricas. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite de seus décimos de segundos, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas a distância. O espaço se amplia com o grande plano; o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta.

O valor progressista do cinema está em seu potencial de mobilização política; daí a afinidade do dadaísmo com a linguagem cinematográfica de Luis Buñuel. Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. O dadaísmo é fundamentalmente dessacralizante. Seus poemas contêm interpelações obscenas, agressões ao público e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros,

nos quais colocavam botões e bilhetes de metrô. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações.

A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do mesmo processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção que tais massas tendem a abolir. As atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística é óbvia, deixam claro que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação usados por Leni Riefenstahl, a massa vê seu próprio rosto. Os movimentos de massa e, em primeira instância, a guerra constituem-se numa forma de comportamento humano especialmente adaptado ao aparelho. O fascismo desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política. Essa se deixou impregnar pelo decadentismo, com d'Annunzio; pelo futurismo, com Marinetti; e pela tradição dos meios boêmios de Viena, com Hitler.

Em um manifesto sobre a guerra colonial, Marinetti (1909) diz:

A guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques ela funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas... Poetas e artistas do futurismo lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura!

Benjamin conclui: “Eis a estetização da política como a que pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte”.

Mas passemos agora ao segundo tópico: a dialética da modernidade. Walter Benjamin, em geral, não refletia *sobre* a modernidade, limitando-se a descrever certos aspectos da vida social *dentro* da modernidade. Assim, ele se refere constantemente às experiências do homem moderno no novo universo urbano. Em parte, essas reflexões se baseiam nos comentários de Baudelaire sobre o “heroísmo moderno”. Para o autor de *As flores do mal*, para viver a modernidade é necessária uma constituição heroica. As pressões que a vida moderna impõe ao homem são tais, que a mera sobrevivência exige forças superiores às dos personagens de Homero.

Já Balzac tinha comparado um dos seus personagens, um simples caixeiro-viajante, a um gladiador da Antiguidade. Para Balzac, seus personagens Eugène de Rastignac e César Birotteau superavam em coragem Ajax e Aquiles. Segundo ele, bastava ler a *Gazette des Tribunaux* para sentirmos, na vida dos grandes criminosos, o heroísmo que é próprio à nossa época. A modernidade é nosso destino. Nosso heroísmo consiste em enfrentar esse destino, como na tragédia antiga, e, muitas vezes, o suicídio é o último gesto de heroísmo possível ao homem moderno. As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural do homem são desproporcionais às suas forças. Por isso a modernidade está sob o signo do suicídio, que não é renúncia, mas paixão heroica. O herói moderno está predestinado ao fracasso. Ele não está previsto pela modernidade, que se revela como sua desgraça, sua calamidade, sua má estrela.

Benjamin aceita em parte essa concepção do “herói moderno”: é, para ele, o homem da cidade grande, duelista da multidão, que anda pela massa dando e recebendo estocadas, dando e recebendo choques. A onipresença das situações de choque introduz na sensibilidade humana uma alteração qualitativa. O herói da multidão tem mais consciência que memória; é mais capaz de perceber que de lembrar-se; é mais sensível ao descontínuo da vivência (*Erlebnis*)

do que à continuidade da experiência (*Erfahrung*). O órgão da vivência é a percepção, capaz de interceptar choques, enquanto o órgão da experiência é a memória; no mundo moderno, todas as energias psíquicas têm de se concentrar na consciência imediata para fugir aos choques da vida cotidiana e, com isso, o “herói moderno” perde todo o contato com a tradição, transformando-se em vítima da amnésia.

É nessa experiência do choque que Benjamin baseia sua descrição da estética moderna. É o caso do cinema, como vimos. O filme é a forma de arte correspondente à estrutura “choqueforme” do mundo contemporâneo. Como em outras esferas da cultura, os choques, no cinema, precisam ser interceptados por uma concentração mais intensa da experiência. O cinema é a forma de arte correspondente ao perigo de vida, cada vez mais ameaçador, que o homem de hoje precisa encarar. É o caso geral da arte moderna, uma arte pós-aurática.

Os dois componentes da arte clássica são a distância (*Entfernung*) e o caráter único (*Einmaligkeit*), não reproduzível, de cada obra individual. Ora, a arte moderna destrói essas duas características. O fim da aura é um fenômeno social e não somente tecnológico: a obra pós-aurática se funda num novo tipo de percepção do homem moderno, voltada para a vida presente, para a proteção contra os riscos da multidão, para a vivência e para a proximidade imediata. O declínio da aura se baseia em duas circunstâncias, que coincidem com a importância crescente das massas na vida de hoje: fazer as coisas se aproximarem, humana e espacialmente, é uma preocupação tão apaixonada das massas atuais como sua tendência a superar a unicidade das coisas culturais.

Benjamin tenta descrever a estrutura temporal do coletivo no mundo moderno. Por um lado, esse coletivo está sob o signo do novo. É o novo a serviço do volume de vendas, o novo da mercadoria, da moda, cuja única função é multiplicar o consumo. É a temporalidade descrita por Marshall Berman, a de um mundo sempre sujeito ao

fluxo, em que nada é durável, em que as cidades se desfazem e se refazem, um mundo em que “tudo que é sólido se desmancha no ar”. A modernidade, nas palavras de Berman (1990), é o novo que expulsa o antiquado e se define mesmo pelo distanciamento com relação ao antiquado: “Não houve declínio das passagens, mas transformação. De um golpe, elas se converteram na forma vazia (*Hohlform*) a partir da qual a forma da modernidade se fundiu. Nela, o século exibiu com arrogância seu passado mais recente”. Por outro lado, nada mudou nesse mundo em que tudo muda. O mundo moderno tem dentro de si o passado e busca relacionar-se com a Antiguidade.

“A modernidade assinala uma época; designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade” (Benjamin, 1991, p.80). Sujeito inexoravelmente à gravitação do velho, o mundo moderno não pode produzir o verdadeiramente novo. Por isso Benjamin (2007, p.470) escreve que “a modernidade contém em seu bojo a antiguidade como um demônio que a assaltasse durante o sono”. O tempo da modernidade é a síntese dos dois tempos: o novo como sempre-igual, o sempre-igual no novo. É o tempo do capitalismo, em que as forças produtivas se renovam no interior de relações de produção inalteráveis. O que deveria ser mantido se perde para sempre, e o que deveria mudar se conserva. É um mundo em que o novo é sempre arcaico, em que o arcaico aparece com os traços do novo – o tempo do inferno. As punições infernais são, em cada caso, o mais novo que existe nesse domínio.

Não é que sempre a mesma coisa aconteça, nem se trata muito menos do eterno retorno. “Trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente no que é o mais novo, de que esse novo sempre permaneça o mesmo em todos os seus elementos. Isso constitui a eternidade do inferno. Determinar a totalidade dos traços em que a modernidade se manifesta, significaria descrever o inferno”, escreve Benjamin (2007).

Por mais que sejam sugestivas essas intuições, elas são justamente isso: intuições. Sentimos falta de uma visão estrutural da

modernidade, como aquela desenvolvida por Max Weber, uma concepção que não se esgote numa descrição de fenômenos dentro da modernidade, mas que tenha como objeto a própria modernidade. Ora, tenho a impressão de que *O trabalho das passagens*, obra inacabada de Benjamin (2007), contém exatamente a armação estrutural desse conceito de modernidade. E mais ainda: de que tal conceito se constitui através de um diálogo implícito com Weber.

Sabemos que, para Weber, a modernidade é o produto de processos de racionalização que se desdobraram no Ocidente a partir da Reforma Protestante e que incluem processos de racionalização cultural e social. A racionalização cultural levou à diferenciação das esferas de valor (ciência, arte, moral, direito), inicialmente embutidas na religião e à dessacralização ou desencantamento (*Entzauberung*) da tradição, depurada dos seus elementos míticos.

A racionalização social se manifestou, entre outras esferas, na vida econômica, caracterizada pelo cálculo racional dos custos, pela institucionalização do trabalho assalariado, por uma ideologia intramundana que favorecia a acumulação e pela contínua incorporação da ciência e da técnica ao processo produtivo.

Essencial na teoria weberiana da modernização é, em primeiro lugar, o pressuposto de que existe uma relação inversa entre a esfera mítico-religiosa e a esfera da técnica e da economia. Onde a tradição religiosa permanece hegemônica não há processos cumulativos de desenvolvimento técnico; onde esses processos se desenvolvem, juntamente com o saber empírico que os viabiliza, não há tradição religiosa intacta. Em outras palavras, o progresso econômico e técnico, possibilitado pela *Entzauberung*, é, ao mesmo tempo, agente da *Entzauberung*, pois cada avanço do conhecimento empírico e da dominação sobre a natureza representa um recuo do universo mítico.

Em segundo lugar, Weber vê sem entusiasmo essa dialética da racionalização econômica e cultural. A *Entzauberung*, para ele, levou a uma perda de sentido, *Sinnverlust*, e o progresso técnico econômico levou a uma perda de liberdade, *Freiheitsverlust*, a uma configuração

social que aprisiona o homem numa gaiola de aço, *Stahlhartes Gehäuse*, na qual não há mais lugar para os ideais éticos que embalaram o berço do capitalismo nascente e que a todos transformara em “especialistas sem inteligência e em hedonistas sem coração”.

Weber, por fim, recomenda como resposta a essa modernidade desumanizante uma ética do *amor fati*. A vida racionalizada é o destino do homem e temos de ser suficientemente viris para aceitar, sem ilusões políticas e religiosas, o caráter inelutável desse processo.

Cada um desses três pontos contém uma faceta da atitude weberiana com relação à modernidade. O primeiro a descreve, o segundo a avalia, o terceiro propõe uma ética, ou uma política, da modernidade.

Ora, Benjamin se opõe, ponto por ponto, a essas posições weberianas.

Primeiro, ele recusa a descrição, dizendo que a modernidade que se deu historicamente representa o reino do mito e não do desencantamento. Em vez de despertar o homem do seu sonho mítico, a modernidade capitalista o mergulhou numa nova mitologia. “O capitalismo foi um fenômeno da natureza que submeteu a Europa a um *Traum Schlaf*, a um sono povoado de sonhos e provocou a reativação das forças míticas.” Uma coletividade sujeita a esse sono, acrescenta Benjamin, “não conhece história. Ela recebe o fluxo da história como sempre igual e como o sempre novo. Tanto a sensação do novo e do moderno como o eterno retorno do idêntico constituem as formas da história do sonho”.

Esse sonho coletivo se manifesta em todas as figuras do século XIX: na moda, no interior, nos cassinos, nos museus, nas *Passagens* e na própria cidade em que se situam todos esses objetos e atividades, na Paris como cidade de sonho, *Traumstadt*. Todos esses sonhos emanam do corpo do coletivo, de sua base material: a infraestrutura se exprime na consciência coletiva do mesmo modo que as sensações somáticas do indivíduo adormecido se exprimem no conteúdo do sonho.

As novas técnicas, longe de abolirem o mito, formam também um sonho, geram os seus próprios mitos, como a arquitetura de ferro que imita igrejas góticas. Pois também a técnica é *traumbe-fangen*, prisioneira do sonho. Para Benjamin, em outras palavras, o progresso técnico e econômico não marcha, como para Weber, na mesma direção que o progresso cultural. Não há mais uma relação inversa entre mito e modernidade técnico-econômica. Essa não engendra nenhuma *Entzauberung*, e sim fantasmagorias *sui generis*, sujeitas à temporalidade do mito, a do sempre igual. Em consequência, a modernidade não somente não significa o fim da magia, como significa a radicalização do universo mágico.

Benjamin, em segundo lugar, recusa a avaliação, distanciando-se assim do pessimismo de Weber. Se Benjamin rejeita o progresso como ideologia, como fundamento de uma filosofia da história baseada num tempo vazio e homogêneo, ele não partilha com Weber a visão neoconservadora que vê com pessimismo a racionalização cultural e a socioeconômica. É preciso, nesse ponto, distinguir energicamente a posição benjaminiana da sustentada por Adorno e Horkheimer que, como mostrou Habermas, aceitaram *in toto* o diagnóstico sombrio de Weber sobre os processos de modernização.

Benjamin advoga, quase sem reservas, a racionalização cultural, o desencantamento do mundo pela dissolução do universo mítico. Na batalha iluminista entre a razão e o mito, ele se coloca sem ambiguidade ao lado da primeira. É necessário “avançar com o machado agudo da razão, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda, para não sucumbir ao horror que avança das profundezas da floresta virgem. A razão deve tornar transitáveis todos os terrenos, limpando-os dos arbustos da demência e do mito”. Mas o objetivo não é destruir a floresta, e sim abrir caminhos, instaurando uma nova relação com a natureza. É por isso que o encantamento não significa em si mesmo nenhuma “perda de sentido” (Benjamin, 2007). A metáfora do sonho permite compreender o caráter *sui generis* do desencantamento benjaminiano. Vimos que o mito é equiparado ao

sonho. Mas temos agora que acrescentar: o sonho não se esgota no mito. Levando até as últimas consequências o pensamento de Freud, Benjamin vê no sonho coletivo o entrelaçamento de duas instâncias: uma que produz imagens de desejo e outra que censura e dissimula essas imagens; uma instância que quer o novo e outra que quer perpetuar o existente; uma que impulsiona em direção ao despertar histórico e outra que eterniza o sono. Em outras palavras, o sonho do coletivo tem uma dimensão mítica, correspondente às forças que se opõem ao desejo e defendem o existente, mas têm também uma dimensão utópica.

Se é assim, o desencantamento benjaminiano é mais complexo do que o descrito por Weber. Não se trata de recusar o sonho em nome da realidade, e sim, num certo sentido, de recusar uma realidade dominada pelo mito em nome de uma realidade capaz de incorporar o vetor utópico do sonho. O verdadeiro desencantamento é a transformação em práxis dos momentos utópicos contidos no sonho coletivo. O desencantamento weberiano, pelo contrário, ao dissolver o sonho, exorciza a utopia e libera o mito, que se desprende da superestrutura e passa a aderir à realidade. O que Weber percebeu na forma equivocada do *Sinnverlust* foi simplesmente essa transformação da realidade em mito. Em outros termos, o que ele percebeu foi o fim dos conteúdos utópicos da tradição, com sua promessa de renovação radical e a aderência ao real dos conteúdos míticos aprisionando o homem na “temporalidade do inferno”, a do eternamente idêntico.

Benjamin tampouco tem dificuldade de aceitar a inovação tecnológica. Para ele, é o capitalismo que aprisiona o homem em uma gaiola de aço, não a técnica em si mesma. Ao contrário, há em Benjamin vestígios de um messianismo técnico, de uma crença nos efeitos emancipatórios da técnica. Com isso, ele se situa nos antípodas da crítica cultural alemã que no século XIX rejeitou a fotografia em nome da pintura e no século XX rejeitou o cinema em nome do teatro. Para Benjamin, tanto a fotografia quanto o cinema têm uma

clara vocação libertadora. Na querela que opôs, no século passado, a École Nationale Supérieure des Beaux-Arts à École Polytechnique, com os arquitetos que queriam “embelezar” as construções de ferro esculpindo florões neoclássicos nesse material novo, de um lado, e os engenheiros que pretendiam derivar novas formas das propriedades dos novos materiais, de outro, Benjamin coloca-se inequivocamente no campo dos engenheiros. Por si mesma, a técnica não tem por que levar a qualquer “perda de liberdade”. Ela só é repressiva quando serve de fundamento para o mito do progresso linear e automático ou quando é usada para fins destrutivos, como na guerra. Inscrita em novas relações sociais, ela seria instrumento de um “trabalho que, longe de explorar a natureza, libera as criações que dormem como virtualidade, em seu ventre”.

Em terceiro lugar, nada está mais longe de Benjamin que uma ética neonietzschiana de aceitação do mundo moderno como destino. É a posição de Weber, como vimos, ao que podemos acrescentar a ética de Heidegger sobre a dureza do destino, *Härte des Schicksals*. Para Weber, esse destino deve ser suportado com estoicismo “ másculo”. Weber ilustra essa ética com um contraexemplo, o dos judeus, que creem na possibilidade de que o destino venha a ser vencido pelo Messias. “Sentinela! Quanto tempo durará ainda a noite!”. A sentinela dirá: “Mas ainda é noite. Se quiseres perguntar, volta de novo”. Essa parábola judaica, citada por Weber, simboliza para ele uma atitude irresponsável. A pergunta traduz uma esperança utópica, um *Sehnen* e um *Harren*, um desejo e uma perseverança cujo único efeito é desviar a atenção das exigências do cotidiano (*Forderungen des Tages*).

Para Benjamin, não se trata de aceitar o destino, mas de desafiá-lo. E ele o faz recorrendo precisamente às categorias do pensamento judaico e do messianismo judaico, que Weber rejeita. Mas a parábola de Weber exprime um tipo de messianismo que é o oposto do desejado por Benjamin. Essa parábola ilustra o messianismo da espera, em tudo semelhante ao do historicismo subjacente à filosofia da história

da social democracia e do marxismo ortodoxo. Esse messianismo se baseia no determinismo da etapa, pressupondo que o amanhã só raiará no momento certo, consumados os tempos e amadurecidas as condições objetivas. É o messianismo do tempo contínuo, enquanto o messias de Benjamin quer explodir o *continuum*, dinamitá-lo, para despertar os mortos e salvar os passados oprimidos.

Estranhamente, a mesma fantasia sexual permeia a ética da recusa de Benjamin e a ética da aceitação estoica para Weber: a fantasia da virilidade. Também para Benjamin é preciso ser viril, mas a virilidade não consiste em dizer sim à modernidade perversa, e sim em recusá-la. Como ele diz em suas teses sobre a História, “o historiador dialético deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz ‘era uma vez’. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente másculo para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história” (Benjamin, 2020).

Aparece assim, nas entrelinhas desse diálogo implícito com Weber, uma concepção alternativa de modernidade. Weber se preocupa apenas com a descrição da “modernidade realmente existente”, a que se realizou sob o capitalismo. Benjamin critica essa descrição, como vimos, mas, além disso, ele faz algo inconcebível para Weber: opõe à modernidade real a modernidade ideal, que só poderá realizar-se com a mudança das relações sociais.

Na modernidade ideal, já esboçada pelo iluminismo, a técnica está a serviço do homem e a esfera cultural é autenticamente secularizada, ou seja, o homem se libera do mito e as energias utópicas da tradição migram para a esfera da práxis, historicizando-se. A modernidade realizada pelo capitalismo se afasta do *telos* ideal porque nela a técnica é instrumento de opressão e a esfera cultural secularizou-se no pior sentido, deixando intacto o mito, que agora se confunde com a realidade, esvaziando os potenciais utópicos da tradição. A distância entre a modernidade ideal e a real abre um espaço para a crítica – o real é denunciado à luz do ideal – e para a utopia – ela torna visíveis os contornos de outra realidade.

Essa dualidade explica a coexistência, em Benjamin, de lados antimodernos e modernos; do Benjamin que denuncia a modernidade, atribuindo-lhe traços infernais, com o Benjamin que saúda o potencial revolucionário da técnica moderna. Não há contradição, porque ele está falando de duas modernidades, a que é hostil ao homem e a que aponta um caminho para a sua redenção. A modernidade é um *telos* e, nesse sentido, Benjamin é modernista; é uma patologia e, nesse sentido, ele é um crítico da modernidade; e é uma tarefa e, nesse sentido, ele é um modernizador, movido pela vontade política de transformar a modernidade real à luz da modernidade ideal, não por um processo gradativo de racionalização, mas por uma explosão brusca, apocalíptica, que introduz o reino da verdadeira modernidade – a messiânica.

A construção desse conceito “antiweberiano” de modernidade em Benjamin é, evidentemente, conjectural, o que não chega a ser um mal irreparável. Mas há boas e más conjecturas, e essa seria péssima se não houvesse algum indício de que Benjamin conhecia efetivamente a obra de Weber.

Esse indício aparece num texto recém-publicado. Entre os trabalhos inéditos reunidos no volume VI dos *Gesammelte Schriften*, há um curioso esboço de Benjamin, presumivelmente de 1921, intitulado *Capitalismo como religião*. Nele, Benjamin sustenta que o capitalismo deve ser visto como uma religião, no sentido mais literal. É uma religião sem dogmas que consta exclusivamente do culto, ou seja, a própria prática do capitalismo. Esse culto sem teologia é permanente, não conhece dias úteis, já que todos os dias da semana são santificados. E é um culto que não visa a expiação, a atenuação da culpa, mas a culpabilização sistemática, crescente, cuja tendência é envolver a humanidade inteira; em última instância, arrastar Deus no universo da culpa.

Em primeiro lugar, ele constitui uma das primeiras fontes para a ideia de que o capitalismo, longe de ter contribuído para a secularização do mundo, reforçou, ao contrário, a esfera mítica. A

formulação, aqui, é mais radical. O capitalismo não levou apenas à reativação das forças míticas, como Benjamin (2007) diria no trabalho das *Passagens*, mas substituiu-se a elas, transformando-se ele próprio em religião.

Mas, para os nossos fins imediatos, a tese benjaminiana é especialmente interessante porque é articulada expressamente com referência a Weber e em oposição a ele. Um dos pontos de partida dessa reflexão, segundo a bibliografia que Benjamin anexa ao esboço das *Passagens*, é justamente uma das obras de Weber mais ricas para a temática da modernidade, os *Ensaaios reunidos de sociologia da religião*. É ali que Benjamin defende a ideia da natureza religiosa do capitalismo, distanciando-se da tese weberiana relativa às influências causais do calvinismo sobre o capitalismo. Benjamin quer demonstrar “a estrutura religiosa do capitalismo não somente como uma configuração condicionada pela religião, mas como um fenômeno essencialmente religioso”. Em outra referência polêmica a Weber, Benjamin diz, mais adiante, que “na época da Reforma, o cristianismo não se limitou a favorecer a emergência do capitalismo, mas transformou-se nele”.

Esse texto comprova, no mínimo, que Benjamin conhecia Weber e que, discordando dele, negava que a modernização capitalista tivesse abolido o universo religioso. Essa tese se tornaria decisiva no trabalho das *Passagens*, como vimos. Considerando que apenas seis anos separam o período de redação do esboço que estamos comentando da época em que Benjamin começou a tomar suas primeiras notas para o trabalho das *Passagens*, a hipótese de que Benjamin construiu uma teoria contra e a partir de Weber adquire alguma plausibilidade.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- . *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- . *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- . *Sobre o conceito da história*. Ed. crítica Adalberto Müller e Márcio Seli. São Paulo: Alameda, 2020.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- MARINETTI, T. Manifesto futurista. *Le Figaro*, 20 fev. 1909.
- MERQUIOR, J. G. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

COMENTÁRIOS

JEANNE MARIE GAGNEBIN

Num texto recente (Gagnebin, 2016), escrito a pedido de colegas alemães, sobre a recepção de Walter Benjamin no Brasil, citei nas primeiras linhas um artigo de Sérgio Paulo Rouanet, publicado em 1997 na Revista *Tempo Brasileiro*, no qual afirmava que a recepção do pensador alemão seguia um duplo ritmo: a temporalidade das traduções a partir do original alemão e a temporalidade política, em particular o período da ditadura militar e o do reestabelecimento da democracia a partir de 1985, com todas as agruras que este reestabelecimento manifesta até hoje.

Nesse contexto, podemos lembrar as traduções pioneiras de Benjamin (1984) por Rouanet, em 1984, com a *Origem do drama barroco alemão* e, em 1985, com o primeiro volume das *Obras escolhidas* de Benjamin (1985c), ambos volumes lançados pela Editora Brasiliense. O trabalho de tradução dava generosamente acesso a textos essenciais de Benjamin, permitindo igualmente um acesso direto a vários dos seus escritos que fundamentavam o livro de Sérgio Paulo Rouanet (1981), *Édipo e o anjo*, um dos primeiros ensaios de fôlego sobre o autor no Brasil. Um livro que já falava, como a conferência de hoje, da perda da aura e da modernidade; e que se arriscava a traçar paralelos entre a teoria do trauma e da memória em Freud e a teoria do choque, da vivência (*Erlebnis*) e da rememoração (*Eingedenken*) em Benjamin. Um livro,

portanto, que não se limitava à teoria estética de Benjamin, mas a compreendia, desde a tese sobre o drama barroco até o último texto, *Sobre o conceito de História*, como sendo também uma filosofia da história e uma teoria da historiografia.

O *boom* da recepção de Benjamin no Brasil é notável e já faz parte da história mundial dessa recepção, como todos os colegas estrangeiros o reconhecem. Tentando entender melhor o porquê desse interesse, destaquei, no artigo supracitado, três motivos principais ligados à especificidade cultural do país.

Primeiro, a reflexão sobre o *barroco* e, em relação a isso, sobre a *alegoria* num país no qual um outro barroco que não o alemão, o barroco mineiro das igrejas de Ouro Preto e do Aleijadinho constitui a herança arquitetônica portuguesa mais visível. Isto é, um país que não conheceu a glória da forma *clássica*, da medida e do símbolo caros ao classicismo, mas que inventou as exuberâncias de outro barroco.

Em segundo lugar, um interesse pela problemática da narração e da narratividade num país no qual convivem formas narrativas muito diversas, desde formas de transmissão oral e comunitária, como existem nas práticas dos repentistas nordestinos, até a prosa moderna e individualista do habitante de uma grande cidade, como em Clarice Lispector, passando pela literatura contemporânea da periferia, sem esquecer-se das retomadas de fundo mais arcaico e rural, como em Guimarães Rosa, ou da literatura “engajada” do Nordeste, literatura da seca e dos retirantes. Essa imensa variedade de narrativas chama para uma reflexão sobre as dificuldades e as alegrias da narração hoje, uma temática essencial em Benjamin, ligada à sua teoria da perda da experiência tradicional (*Erfahrung*).

Enfim, em terceiro lugar, uma reflexão urbanística e política sobre as grandes metrópoles, como os ensaios de Willi Bolle enfatizam, reflexão cujos germes podem ser encontrados nas observações de Benjamin (1987) sobre a grande cidade moderna (a partir da *Rua de mão única*) e, antes dele, nos escritos de Georg Simmel, que foi seu professor.

Esses três temas, o barroco, a narração e a cidade, foram decisivos para a organização do primeiro grande encontro sobre Walter Benjamin, no Brasil, em 1990 (cinquentenário de sua morte), no Instituto Goethe de São Paulo, intitulado *Sete perguntas a Walter Benjamin*, e do qual Sérgio Paulo Rouanet, Willi Bolle e eu, presentes neste encontro no IEA, participamos.

Hoje, na difícil e dolorosa situação do Brasil, outra problemática benjaminiana pode nos ajudar a pensar: a saber, sua reflexão sobre a relação que o presente entretém com o passado, mais precisamente, sobre as várias políticas de esquecimento e de memória que um país adota – ou, talvez melhor, que governos impõem aos seus cidadãos –, isto é também, sobre a relação entre a memória dos crimes do passado e as tentativas de luta contra os crimes do presente.

Mas voltando à palestra de hoje do professor Sérgio Paulo Rouanet, gostaria de destacar dois pontos que me interessaram sobremaneira e que mantêm uma relação.

O primeiro trata da “aura” e de sua perda. Como é sabido, a teoria da aura e da “desaturatização” se forma pouco a pouco no pensamento de Benjamin. Ele mesmo, em seu *Pariser Tagebuch* [diários de Paris] (Benjamin, 1972), relata seu provável início, quando vai, pela primeira vez à livraria “Aux amis du livre”, em 4 de fevereiro de 1930; essa livraria, perto do Carrefour de l’Odéon, em Paris, era de propriedade de Adrienne Monnier, uma mulher decidida e corajosa que deverá se tornar amiga de Benjamin e ajudará a liberá-lo, intercedendo junto às autoridades francesas, do Campo de *travailleurs volontaires*, onde Benjamin, com outros refugiados alemães, foi confinado em novembro de 1939, isto é, depois da declaração de guerra entre a França e a Alemanha.

Nesse primeiro encontro, Benjamin se detém na coleção de cartões postais da livraria e manifesta sua aversão (!) em relação às reproduções fotográficas de obras de arte, como, por exemplo, da Catedral de Chartres. Em *Pariser Tagebuch*, ele opõe a essa “fruição fácil” a atitude contemplativa do peregrino que vai até Chartres e

visita devagar a catedral. Adrienne Monnier retruca que obras de arte sempre são “formações coletivas” cujo destino também consiste em poder estar à disposição de muitos, o que as técnicas de reprodução como “técnica de redução” tornam possível. Benjamin volta para casa, de posse, diz ele, de uma preciosa “teoria das reproduções”, cujos primeiros desenvolvimentos se encontram no ensaio de 1931 sobre a fotografia.

Nesse ensaio, *Pequena história da fotografia* (Benjamin, 1985b, p.91-107), que Sérgio Paulo Rouanet traduziu, temos a primeira definição da “aura”, acompanhada por uma distinção clara entre reprodução (*Abbild*) e imagem (*Bild*). Cito a seguir: “E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta [a imagem], a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade”.

Gostaria de insistir na constatação de que existe uma certa ambiguidade de Benjamin em relação à perda da aura. Não só porque ele, como evoca o episódio do encontro com Adrienne Monnier e sua coleção de cartões postais, era um caminhante assíduo que preferia ir ver e contemplar *in loco* e não se contentava com reproduções. Mas sobretudo porque o conceito de *imagem* é determinante na sua reflexão histórica (*imagens dialéticas*) e na sua interpretação de Proust.

Essa ambiguidade, que me parece *rica*, assinala também que a perda da aura não é um fenômeno tranquilo. De fato, ela é tão pouco tranquila que, muitas vezes, suscita um efeito de compensação na produção capitalista da cultura. Essa tendência do capitalismo tenta, por assim dizer, uma “reauratização” do real e da arte através do “glamour” da mercadoria. Práticas artísticas efêmeras e despojadas que não pretendem criar valores eternos e únicos, mas criticar o existente, são pouco aceitas – haveria aqui toda uma discussão a fazer em torno dos conceitos de “obra” de arte, tanto com Heidegger quanto com Adorno. Já no pequeno ensaio sobre

fotografia, Benjamin descreve a beleza das primeiras fotografias, ainda produzidas por câmeras lentas, fotografias num certo sentido ainda auráticas. Ele as opõe às fotografias falsamente auráticas que inundam hoje o mercado e que não são nada mais que a reprodução em massa de uma aura fictícia, cuja primeira função consiste em obliterar a desolação do real.

Baudelaire (1975) também, no seu famoso poema em prosa, *Perte d'auréole* [perda de auréola], uma das fontes principais da teoria da aura em Benjamin, zombava do mau poeta que ia recolher a auréola caída no lodo e tentar adaptá-la à sua cabeça, em vez de entender que tal postura tinha se tornado impossível.

A essa reauratização harmonizante e acrítica (certamente algo próximo dos mecanismos denunciados depois por Adorno e Horkheimer como “indústria cultural”), Benjamin contrapõe as fotografias de Eugène Atget, que têm o mérito de “desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional”, de “libertar o objeto de sua aura” ou ainda de “tirar a maquiagem (*Abschminken*) do real”. Somente essa pobreza, essa austeridade, esse vazio que Atget descobre nas ruas de Paris, sem a tentação de cair no ameno e no anedótico, somente esses espaços desprovidos de consolo e de aconchego permitem, segundo Benjamin, abrir espaços de experimentação, de tentativas de ordenação (*Versuchsanordnungen*) novas, uma tarefa que Benjamin enfatiza na arte contemporânea: no teatro “épico” de Brecht, nos espetáculos teatrais efêmeros que montam as crianças proletárias com a ajuda de Asja Lacis, nos filmes de Eisenstein. Uma arte desprovida de “aura” e, nesse sentido, radicalmente profana (Gagnebin, 2014 p.155-75).

Aqui, claro, ganha toda relevância a diferença-chave que Sérgio Paulo Rouanet acabou de nos expor entre o valor de *culto* e o valor de *exposição* das obras de arte.

Gostaria agora de estabelecer uma relação, um link como se diz, entre essa teoria da aura e da desauratização com a segunda parte de sua exposição; em particular com sua leitura do fragmento

Capitalismo como religião (Benjamin, 1985a, p.100-3) e com sua hipótese de interpretação: a saber que tanto o *Trabalho das passagens* quanto esse fragmento de juventude revelam um diálogo implícito e crítico com Max Weber. Achei essa tese muito forte e muito convincente. Aliás, os melhores comentadores desse fragmento, na Alemanha, vão nessa direção, em particular Uwe Steiner (2006), no seu excelente verbete sobre esse texto no *Benjamin-Handbuch*.

Se a modernidade, segundo Benjamin, apresenta uma renovação da ordem mítica, graças a um sono coletivo que se manifestaria não no desencantamento do mundo, mas muito mais no seu reencantamento fictício, usando as técnicas modernas para celebrar o capitalismo e o *status quo* da tradição burguesa, como quando as estruturas de ferro imitam as arcadas de igrejas góticas, então assistimos não ao fim da religião, mas à sua recrudescência. Ou melhor: assistimos ao fim das religiões da transcendência (que ainda possibilitam uma crítica negativa da miséria terrestre) e ao ápice de uma religião inteiramente *integrada* nos mecanismos do mercado capitalista.

No fragmento *Capitalismo como religião*, Benjamin insiste nessa remitificação do real pelo capitalismo através do conceito chave de culpa ou de dívida. Ele retoma aqui as reflexões de Nietzsche (Nietzsche, 1988, segunda sessão) sobre a ambiguidade da palavra *Schuld*, *culpa*, que Nietzsche faz derivar, de maneira ousada e materialista, de *dívida*: o homem endividado, aquele que sempre deve e nunca pode pagar

¹ Fica claro aqui que Benjamin tem uma concepção negativa das categorias de mito e de mítico (que ele, fiel nesse ponto à tradição judaica, não opõe tanto a uma concepção totalizante de “razão”, mas muito mais à ideia de uma “história” verdadeira e livre), o que não impede, a meu ver, que existam outras concepções mais nuançadas e positivas sobre o mito na reflexão contemporânea.

(isto é, na leitura da modernidade por Benjamin, o homem submetido à dinâmica infernal do mercado capitalista), esse homem endividado é aquele que sempre se sentirá *culpado*, não conseguindo nunca pagar suas dívidas nem expiar sua culpa.

Como Rouanet interpreta, com toda razão, o mundo moderno não foi desencantado – em todos os sentidos das palavras encanto e encantamento. Podemos também dizer: segundo Benjamin, lido por Rouanet, o desencantamento do mundo moderno não foi suficientemente radical. O ocaso (discutível) das religiões tradicionais cedeu lugar a uma religiosidade difusa muito mais perigosa porque se traveste de “racionalidade” racionalidade mítica da concorrência e da dívida infinita que a ordem capitalista instaura.

A verdadeira modernidade ou, como diz Rouanet, a modernidade ideal, saberia colocar as técnicas a serviço do homem sem violentar a natureza. A cultura, ao alcance de todos, não seria mais um amontoado de mercadorias, de “bens culturais” – Benjamin detestava tal expressão –; ela não seria mais um instrumento de poder e de prestígio, mas uma força de experimentação prática e lúdica, uma força de transformação da percepção. Parafraseando Marx, poderíamos dizer que, aí sim, sairíamos do domínio do mito e da culpa, para adentrar o reino verdadeiramente histórico da liberdade.

Concluindo: me parece haver em Benjamin uma exigência radical de desaturação e de saída do mito – *Entzauberung* – que não significa uma racionalidade morosa e cruel, submetida aos imperativos do lucro e do sucesso, mas uma racionalidade criadora, brincalhona, experimental e alegre: daí a importância do lúdico e do jogo, do *Spiel*, na teoria da *mimesis* em Benjamin. Não se trata, então, como o afirmam algumas leituras de Benjamin, de reencantar o mundo. Trata-se muito mais de radicalizar a crítica ao existente, isto é, ao inferno da racionalidade capitalista, para não precisar mais do consolo dos mitos e das religiões.¹ Trata-se de transformar o mundo profano, a nossa realidade sensível e política, num terreno de experimentação feliz.

WILLI BOLLE

É um grande prazer, Sérgio Paulo Rouanet, estar aqui de novo contigo, com Barbara Freitag e com os demais colegas. Vou fazer sete comentários.

O primeiro é sobre o conceito de modernidade, da perspectiva dessa pergunta nada fácil à qual você respondeu: por que o moderno envelhece tão rápido? Hoje você acrescentou uma pergunta ainda mais complicada: por que Walter Benjamin continua na moda?

Vou resumir brevemente a sua resposta à primeira pergunta. Em nossa época, tudo muda muito rapidamente, e o novo de ontem se transforma depressa no antiquado de hoje. Isso é da essência do capitalismo. Produzir eternamente o novo é um afrodisíaco, como você diz, um estímulo, um elixir para estimular as vendas. Esse contínuo envelhecimento do novo é, como você esclareceu, um traço estrutural da modernidade. Agora, em sua conferência, você abriu ainda mais um campo, para além da estrutura temporal da modernidade, e tocou em outros sentidos, outros aspectos.

Um desses aspectos sobre o qual vou falar é uma das definições que Walter Benjamin dá para a modernidade. Cito, para isso, o *exposé* de 1939, “Paris, capital do século XIX”, onde Benjamin escreve: “O século XIX não soube responder às novas virtualidades técnicas como uma nova ordem social. Por isso, a última palavra coube às interpretações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é, para

2 O etnólogo alemão Curt Nimuendajú viveu no Brasil entre 1903 e 1945. [N. E.]

usarmos a expressão de Baudelaire, a modernidade”. Esse será o meu ponto de partida.

A segunda das minhas colocações se refere à sua apresentação da modernidade a partir do texto mais discutido de Benjamin: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Você nos faz lembrar, com Benjamin, a estetização da política, que caracteriza o fascismo. A esse respeito, gostaria de relembra um texto satírico de Brecht, de 1938, intitulado “O maior de todos os artistas”, que é um comentário do discurso do Führer. Ele, o Führer, pretendia construir um império que duraria mil anos e que incorporava a cultura. Ele mesmo, segundo todos os veículos de propaganda, seria então o maior de todos os artistas. Ao mencionar a técnica, ele realça a capacidade dos técnicos de construir estradas militares; ao falar da música, ele sugere que os artistas se limitem aos sons, sem colocar palavras, porque isso só confundiria o público; a crítica de arte foi abolida e os críticos foram substituídos pelos médicos.

Como complemento, gostaria de citar um outro testemunho da época do nazismo: um texto do antropólogo Curt Unckel, que foi rebatizado pelos índios do Brasil como Curt Nimuendajú.² Em 1934, ele voltou brevemente para a Alemanha, e nos deixou o seguinte retrato:

O nacional-socialismo exige do indivíduo que ele mergulhe no rebanho. Ele odeia o individualismo do qual o cientista, por sua natureza, é o representante; ele só compreende a mente até onde ela se relaciona com os problemas do nacional-socialismo. Causa-me pena o aspecto das vitrines e livrarias na Alemanha, porque são elas que formam um índice para determinar o nível intelectual de um povo. Hoje, as livrarias estão transformadas em meras agências de propaganda do nacional-socialismo, formando um contraste desagradável com o que se vê na Inglaterra, na Dinamarca e na Suécia. O nacional-socialismo parece um fenômeno patológico. Permita-me uma comparação. Um homem sofre um ferimento grave em uma perna. Surge um médico que leva o paciente para a mesa de operação,

dá-lhe anestesia, corta sua perna e, com isso, consegue salvá-lo. Muito bem. Mas o que não se concebe é que aquele médico queira agora sugerir ao paciente que doravante não só o seu estado normal, mas a condição ideal para ele seja a da anestesia. É isso que Hitler está fazendo com o povo alemão.

Essa me parece uma complementação bem interessante. Curt Nimuendajú mostra o significado da estetização da política que, na verdade, é uma anestesia política.

No terceiro comentário, vou me aproximar um pouco mais dos textos do fascismo. Benjamin resenhou, em 1930, a coletânea *Guerra e guerreiros*, organizada por Ernst Jünger, que foi altamente condecorado pelos seus feitos na Primeira Guerra Mundial e narrou a sua experiência como chefe de tropa de choque no livro *Em tempestades de aço* (1920). Em 1932 publicou o livro *O trabalhador: dominação e configuração*, no qual defende a ideia de que o operário moderno é um soldado na batalha da produção. Assim como para Benjamin, o conceito central para Ernst Jünger é a técnica. Para Benjamin, existem duas opções para a técnica, exemplificada pelo cinema: ela pode ser tanto um meio para dominar quanto um meio para a emancipação e a reflexão. Como funciona a arte de dominação por parte do nazismo? O Estado eclipsa o empresariado, a esfera pública é valorizada e torna-se ritualística, com a organização de espetáculos, desfiles e o enaltecimento das massas que, geralmente, são desprezadas pelos de cima.

³ Abreviatura da expressão russa *proletarskaya kultura*, que significa cultura proletária. [N.E.]

A crítica é, por sua vez, substituída pela propaganda, e cultiva-se a imagem do inimigo, que é sempre alguém de fora ou, ainda, alguém de dentro do próprio povo alemão: os judeus.

Por fim, temos, como meio de luta contra as massas potencialmente revolucionárias: as corporações paramilitares. Apesar dessa análise lúcida, Benjamin – como toda a crítica de esquerda – acabou perdendo a batalha. Então, em vez de grandes palavras, gostaria de relembra algumas pequenas perguntas, como ele fez no final de sua resenha de *Guerra e guerreiros*. Benjamin pergunta aos autores da coletânea: “O que vocês sabem da paz? Alguma vez vocês foram ao encontro da paz em uma criança, em uma árvore, em um animal, assim como vocês foram de encontro a uma sentinela inimiga no campo da batalha?”

Minha quarta observação vai no sentido da resposta dada ao nacional-socialismo pelo comunismo, segundo Benjamin, com a politização da arte. O que isso significou em termos de teoria e práxis? A revolução de outubro de 1917, como todo mundo sabe, foi na República de Weimar a referência principal para a intelectualidade de esquerda. Em 1927, Benjamin publicou dois artigos – “O agrupamento político dos escritores da União Soviética” e “Nova literatura na Rússia” –, nos quais ele se distancia do lado experimental do Proletkult,³ de autores como Maiakovski, e endossa a posição do Partido Comunista. Como contraponto, relembro o artigo crítico de Roman Jakobson, intitulado “A geração que esbanjou os seus poetas” (1930) – no qual esse eminente linguista deixou um retrato de sua geração.

Benjamin chegou a conhecer o comunismo real em sua viagem a Moscou, em 1926 e 1927. Nesse momento, ele observa a reformulação de toda a estrutura do poder e anota: “Na liga dos pioneiros, Komsomol, a juventude recebe uma educação ‘revolucionária’. Essa juventude apreende o elemento revolucionário não como experiência, mas como palavra de ordem. Observa-se a tentativa de parar o processo revolucionário. O país entrou na fase da restauração”. Ou seja, Benjamin voltou com dúvidas para a Alemanha. Ocorre que essa

citação que eu li para vocês e outras no mesmo sentido não chegaram ao público alemão. *O diário de Moscou* foi publicado somente em 1980. Diante do público alemão dos anos 1920, Benjamin assumiu o comportamento ortodoxo, inclusive com relação à Liga dos Escritores Proletários e Revolucionários, na qual ele critica os intelectuais independentes.

Com relação à literatura para as massas, ele está um pouco na dúvida, mas opõe-se a uma simplificação; ele se opõe a Georg Lukács e propõe um uso maciço da mídia. É uma espécie de preparação para o artigo sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Ou seja: Benjamin estava aberto ao desafio que, até hoje, se coloca para todos nós, intelectuais: o que é uma arte emancipatória das massas? O mito da revolução, que Benjamin chegou a cultivar, não sobreviveu. Uma data marcante, nesse sentido, já pós-benjaminiana, foi o ano de 1989.⁴

Minha quinta observação diz respeito à modernidade da escrita de Benjamin, que merece uma atenção especial, porque nos explica, inclusive, por que os textos dele continuam atraindo tanta atenção. Benjamin conhecia muitíssimo bem a moda, a hoje chamada publicidade, e incorporou muitos elementos dessa linguagem. Ele, que realçou a importância do *flâneur*, disse que o escritor, e especialmente o jornalista, está sempre em busca de um comprador. Isso vale também para a intelectualidade e para Benjamin, em particular.

Nesse sentido, vou citar uma das frases de efeito de Benjamin: “O historiador materialista

dialético deixa outros se esgotarem no bordel do ‘era uma vez’ do historicismo e fica suficientemente másculo para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história”. Vem ao caso lembrar que Walter Benjamin – não estou criticando isso, mas apenas realçando – respondeu-se, no final dos anos 1930, com uma prostituta. Ele valorizou a prostituta como uma figura essencial para se compreender a modernidade; a prostituta, explica Benjamin, representa uma imagem dialética, porque ela é ao mesmo tempo vendedora e mercadoria.

Penúltima observação. Num texto que consta do caderno temático “Teoria do conhecimento”, do *Trabalho das passagens*, Benjamin (2007) usa a expressão “o machado da razão”. Cito: “Tornar cultiváveis regiões onde até agora viceja apenas a loucura. Avançar com o machado afiado da razão, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda, para não sucumbir ao horror que acena das profundezas da selva. Todo solo deve alguma vez ter sido revolvido pela razão, carpido do matagal do desvario e da ilusão”. Mais uma vez, Benjamin escreve num estilo de ataque, que, na minha opinião, não é a melhor forma para se fazer uma crítica. A causa pode até ser justa, mas tanto a metáfora da selva como um *locus* horrível que precisa ser removido quanto a do “machado da razão” são descabidas na nossa era do antropoceno, marcada cada vez mais pela destruição do meio ambiente.

É instrutivo contrapor às formulações equivocadas de Benjamin a forma esclarecedora com a qual a loucura, como imagem da modernidade, foi tratada por um autor brasileiro: Mário de Andrade, no livro de poemas *Pauliceia desvairada*, publicado em 1922. A nossa megacidade tem, de alguma maneira, a loucura incorporada no seu DNA, e Mário procura dar conta desse fato, se fazendo acompanhar pela figura alegórica *Minha Loucura*. Na paisagem urbana, onde os habitantes vêm sofrendo choques – nas palavras de Benjamin, ou comoções, segundo Mário – o poeta estabelece um diálogo com a loucura e apresenta seu autorretrato: “Ali em frente Mário, ponha a máscara. Tens razão, minha Loucura. Tens razão”. Diferentemente

⁴ Ano em que foi derrubado o Muro de Berlim, símbolo maior da Guerra Fria e marco do comunismo. [N.E.]

de Benjamin, Mário enxerga a loucura não apenas na sociedade, mas dentro de si. Eis um exemplo de como se pode e se deve repensar criticamente o modernismo europeu de Benjamin a partir de um país da “periferia”.

Minha sétima e última reflexão seria sobre o trabalho das *Passagens*, que você, Sérgio P. Rouanet, caracteriza muito bem como sendo a armação estrutural do conceito da modernidade. Como se trata de uma obra de mais de 1.000 páginas – que eu tive o prazer de lançar na companhia de vocês, Barbara e Sérgio, há dez anos, no Rio de Janeiro –, concluo a minha participação com a informação de que as *Passagens*, cuja edição estava esgotada, terão uma nova edição pela editora da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), desta vez no formato de três volumes.⁵ Muito obrigado a todos.

CREMILDA MEDINA

Gostaria de começar lendo uma introdução a um dos muitos ensaios escritos por Sérgio Paulo Rouanet: *As razões do iluminismo*. Esse texto, de 1984, foi lançado na revista *Humanidades*, publicada pela UnB [Universidade de Brasília],⁶ em cujo conselho editorial estava a Barbara Freitag, socióloga tão importante. Diz esse texto:

As humanidades são ao mesmo tempo ordem e transgressão. São habitadas por um ideal normativo implícito, por um sonho de harmonia, de equilíbrio e perfeição; mas como

essa ordem está permanentemente em contradição com todas as ordens existentes, elas são permanentemente transgressoras. A busca da ordem passa pela transgressão, o que significa que elas só podem realizar-se plenamente na democracia, a mais frágil das construções humanas e a mais valiosa. Como ensinamento, mas também como jogo, como trabalho do pensamento e trabalho do imaginário, como consciência crítica e antecipação utópica, elas são indispensáveis numa sociedade livre, e precisam dela para viver. (Rouanet, 1987, p.330)

Com esse texto, saúdo o longo percurso de contribuição intelectual de Sérgio Rouanet e também essa instituição, a Universidade de São Paulo, que abriga o Instituto de Estudos Avançados (IEA), implantado em 1987, na gestão do reitor José Goldemberg, com a direção primeira do historiador Carlos Guilherme Mota. O IEA parte de um momento de solidez das humanidades, embora ele tenha, já na sua origem, a marca da inter- e da transdisciplinaridade, o diálogo com os diferentes saberes humanos. Fico muito feliz de aqui estar hoje, principalmente pelos afetos de longa data. Há muito valorizo o *estar afeto* e o *sentir-se afeto a*. Estou perfeitamente *afeta* aqui. Conheci Barbara Freitag ainda na década de 1950, em Porto Alegre. Portanto, estou *afeta* à nossa longa amizade, a partir de nossa experiência no curso ginásial no Rio Grande do Sul. E Sérgio Rouanet primeiro conheci por meio de sua contribuição intelectual e, posteriormente, também pelo convívio afetivo.

A leitura da obra de Rouanet torna-se fundante no momento em que estávamos às voltas com a reconstrução democrática do Brasil. Quando seu artigo saiu, a Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), que havia sido tão atacada no período da ditadura militar, estava ensaiando uma nova etapa. Eu própria saí da Universidade em 1975 e retornei à USP para dar cursos de especialização em 1985. Fui reintegrada como docente em 1986, quando defendi o doutorado. Depois de uma experiência de décadas no âmbito das ciências

⁵ A nova edição de *Passagens*, numa caixa com três volumes que totalizam 1,7 mil páginas, foi lançada pela Editora UFMG em 2018. [N.E.]

⁶ A autora refere-se ao texto “Reinventando as humanidades”, publicado originalmente no n.10 da revista *Humanidades*, ago.-out. de 1986, editada pela Universidade de Brasília. O texto foi depois reunido em *As razões do iluminismo* (Rouanet, 1987, p.304-30).

humanas, implantei um projeto inter- e transdisciplinar para promover o *Diálogo dos Saberes*. E foi aqui, não neste espaço, ou melhor, na instalação anterior do IEA, que se promoveu o lançamento dos primeiros anais da série “Novo Pacto de Ciência”, que tratava da crise dos paradigmas contemporânea e que reuniu dez cientistas de várias áreas do conhecimento, da física ou da matemática à sociologia, psicanálise ou comunicação social. Os anais desses seminários, bem como ensaios das diversas abordagens científicas hoje constam de onze livros. Neles, está registrado um novo pacto da ciência que reúne o saber científico, a expressão da arte, o saber cotidiano, o saber comum; enfim, o Saber Plural, nomeação que se definiu nos últimos trinta anos. Acho que o IEA é, efetivamente, o lugar mais adequado para fazermos a conjugação dos saberes.

Defendo também que a arte deva estar em convívio com os saberes científicos e os saberes cotidianos. É a interlocução que agora vou propor a meu querido Sérgio Rouanet e à presente audiência que o homenageia. Essa dialogia parte, primeiro, de uma vivência recorrente: o prazer e a inspiração da arte na minha própria vida, nas experiências profissionais e acadêmicas, nos projetos pedagógicos com meus alunos, tanto na graduação quanto na pós-graduação. Para partilhar o gosto pelas diferentes expressões artísticas (literatura, cinema, artes plásticas, música, teatro, fotografia etc.), criei um laboratório denominado *O gesto da arte*. O gesto da arte é aquele que nos proporciona uma inspiração fundamental para a vida, para a ciência, para o cotidiano, para qualquer instância em que projetamos no presente o passado identitário e nos lançamos aos desafios do futuro. Talvez uma posição que me faz um pouco destoante neste momento. Podem me considerar uma presença estranha, na medida em que não venho da esfera da cultura alemã, nem do enraizamento profundo na filosofia. Mas estou naquele lugar em que Walter Benjamin e Sérgio Rouanet nos projetaram esta tarde: o significado do presente. A presentificação é minha esfera de trabalho e de estudo, eixo fundamental do tempo na comunicação social. E na

presentificação que eu persigo profissionalmente, encontro sempre a comunhão com a voz dos artistas, em meio à “pluralogia” humana. A reflexão mais profunda e filosófica aqui apresentada, e que faz jus à presença do pensamento de Rouanet, não está ausente da minha rotina de trabalho, mas o lugar primordial da arte na minha vida, no meu trabalho e na minha pesquisa é o da fruição e o da inspiração. A arte nos re-sensibiliza perante o mundo, sobretudo perante o Outro, meu sujeito de trabalho – é no *signo da relação* (Eu e Tu, para lembrar Martin Buber) que pode ou não acontecer a comunicação social. Ou a dialogia e, no trânsito mais complexo das diversidades humanas, a “pluralogia”. E a Arte nos abre os poros *para estar afeto a* e sair do cerco monológico. O artista se deixa tocar profunda e misteriosamente pelo espaço cultural onde vive. Noutra experiência de contato com o Real, o comunicador social, o jornalista, seja em que suporte midiático for, muitas vezes se entrega ao desencantamento, ao afastamento, ao sentir-se *desafeto a* e não ter, portanto, a condição mínima de estabelecer o *signo da relação*. Então, a virtude da arte é, para mim, antes de tudo, proporcionar experiência lúdica como ato emancipatório e, depois, desencadear *insights* inspiradores para o Diálogo Social da Comunicação. Eis o ponto de onde parto para agora expor, sinteticamente, por um lado, alguns contrapontos respeitosos ao que foi dito hoje, e por outro, confessar perfeita harmonia com os textos de Rouanet, que sempre li com grande prazer e atenção.

Por que sou discípula de Rouanet desde que o conheci bibliograficamente? Primeiro, porque sua reflexão traduz um misto de poética e de argumentação, diríamos, racional. Qualquer texto de Rouanet transcende, na palavra poética, o argumento lógico árido ou reducionista. Diria que o poeta arbitra a liberdade metafórica, quebra os muros da razão fechada, a autoria ensaística se abre, *afeta* à condição humana. Seu texto brilha poeticamente. Em segundo plano ou no plano paralelo e cruzado com a estilística poética, os enraizamentos conflitivos de sua reflexão ultrapassam, no meu

entender, a dialética. Ele nos empurra, permitam-me a ousadia, no rumo das contradições multiléticas. Então, o conflito e a tensão do texto de Rouanet oferecem uma interlocução muito mais interrogativa do que um reducionista “amém” perante seu raciocínio analítico. E aí se descortinam alguns breves contrapontos ao texto do autor, a inspiradores como Walter Benjamin ou demais vocalizadores da Escola de Frankfurt.

O primeiro contraponto que assinalo, a partir da experiência coletiva de reflexão e de prática na comunicação social, é o conceito de massa. Já na primeira metade do século xx, os estrutural-funcionalistas, nos Estados Unidos, levantavam problemas com relação a esse conceito. Aqui no Brasil, tínhamos a advertência sociológica de Gabriel Cohn: massa é um conceito em busca do objeto empírico. Quer dizer, onde se encontra essa tal de *massa*? Por isso mesmo, temos de trabalhar, na comunicação social e nos laboratórios epistemológicos, com essa interrogante: *massa* é, efetivamente, um conceito em busca do seu objeto? Os estudos de recepção tiveram muitos problemas para poder descrever, nas metodologias de pesquisa, até onde se pode determinar os *efeitos* da mensagem. Para mim, e aí vai outro contraponto que não me dá conforto, mas tenho que confessar: a recepção é um mistério. A gente nunca sabe onde vai aportar a mensagem, com que significado será acolhida pelos chamados receptores. O complexo processo de comunicação, analisado por múltiplas visões críticas, não dá conta desse mistério da recepção que nos surpreende e torna o conceito de massa inviável. Serve, porém, a precárias leituras que se valem de categorias estanques nos parâmetros quantitativistas. Ainda que, com cuidados rigorosos, apliquemos metodologias qualitativistas complementares, a soma dos dados de pesquisa mal alcança a teia indeterminada da produção simbólica dos receptores.

Outro contraponto que sempre me inquietou: interpretação da reprodutibilidade da obra de arte, que está no bojo da questão da indústria cultural. Vejo que tanto Benjamin quanto Rouanet, como

seu mais profundo leitor no nosso meio, tocam na compreensão da aura e da reprodutibilidade da obra de arte e não se satisfazem com a explicação fechada. E isso é, de saída, um grande ganho epistemológico: a gente transitar da explicação assertiva para a tentativa de compreensão, que procura encontrar e entender os vários conflitos inerentes ao tema.

Antes de prosseguir, acho importante sublinhar que a indústria cultural é, vamos dizer assim, meu meio de vida do ponto de vista profissional e, ao mesmo tempo, o campo de pesquisa que elegi, sob a bandeira da dialogia social. Na pesquisa que resultou na primeira dissertação de mestrado da América Latina, fruto da primeira pós-graduação de Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo, no início dos anos 1970, eu me debrucei inteiramente sobre a questão da indústria cultural. Eu não só trabalhava essa questão do ponto de vista externo, mas também interno – porque eu atuava nessa indústria e, além do cotidiano pragmático da profissão de jornalista, vivenciava a censura imposta pela ditadura militar brasileira. Essa pesquisa consumada na defesa da dissertação de mestrado, em 1975, está publicada em um livro que tem várias edições, *Notícia, um produto à venda – jornalismo na sociedade urbana e industrial*. Entre teoria e exercício profissional, a conjugação sempre se fez necessária, nunca soube opor os dois campos e deles me valho para a ação e a reflexão. No fim dos anos 1960 e início dos 1970, já percebi, inclusive com um pensador egresso da Escola de Frankfurt, Hans Magnus Enzensberger, e também com Edgar Morin, que a cultura industrializada está atravessada por conflitos de forças simbólicas e não pode ser reduzida em uma leitura econômica determinista.

Incomoda-me quando analisamos a indústria cultural por meio do viés único do determinismo econômico. Para compreender a indústria cultural, inclusive trabalhando-se nesse domínio, é preciso pluralizar as forças simbólicas que nela atuam. A produção de sentidos, o que define cultura na concepção do antropólogo Néstor Canclini, é o resultado, muitas vezes imponderável desses campos de

forças, conforme outro pesquisador, o belga Jean Lohisse. Na época da minha pesquisa de mestrado, obtive um importante subsídio no livro que adquiri em Paris, sua tese de doutorado, *Communication anonyme*. Com Lohisse, deixamos de falar em massa para falar em comunicação anônima. Para o autor, três campos de forças simbólicas atuam na mensagem da comunicação social: o primeiro, justamente o que equivale às determinações econômicas, o mais diretamente visível que provém das estruturas de poder, o denomina *lidertípico*. O segundo campo, as forças simbólicas travam a luta das diversidades culturais, e Lohisse chama de forças *osmotípicas*. Nos conflitos culturais, por mais que determinado conteúdo proveniente do poder econômico tenha força, ocorrem certas circunstâncias em que se articulam osmoses inesperadas com a força cultural mais frágil. De toda forma, a osmose dos significados sempre será uma aposta e um resultado possível da dinâmica do conflito. O terceiro campo simbólico, segundo Jean Lohisse, é constituído pelos *arquétipos*. Em sua pesquisa de doutorado, mostrava que os conteúdos mais bem-sucedidos dentro do *mercado* da indústria cultural são aqueles que lidam com os arquétipos, pois os arquétipos se impõem em qualquer circunstância humana. A violência contra uma criança, por exemplo. Não há relativismo cultural que justifique um ato de pedofilia. Os conteúdos arquétípicos, para o pesquisador belga, são majoritários na *comunicação anônima*. Isso que contraria a categorização negativa de sensacionalistas, atribuída a certos conteúdos das narrativas jornalísticas, cuja mobilização emocional é universal, arquétípica.

Nesse aspecto, gostaria de sublinhar a importância do *mito* na exposição referente à relação do pensamento de Walter Benjamin e a cultura. Sinto aí a ausência de leituras outras da linguagem mítica. No entendimento de Mircea Eliade, que prezo muito, o mito é o desejo de uma outra História, aquela narrativa que vai ao encontro do sonho, que vai ao encontro da modernidade ideal – e que Rouanet tão bem discute na conceituação do *neomoderno*. Esse

desejo arquetípico de outra História ilumina a linguagem poética, a capacidade de *mitificar*. Outro mitólogo importante, Martin Sagrera, ao mergulhar nas múltiplas faces do mito, discute a perspectiva da *mistificação*. Segundo o autor de *Mitos e sociedade* (Barcelona, 1969), toda a forma de poder se apropria dos símbolos míticos com fins manipulatórios: a mitificação se transforma em mistificação. (A simples diferença de um *s* vai do desejo emancipatório de outra História ao aprisionamento de interesses irradiados pelos comandos da história que se vive.)

Volto a Rouanet no remoto artigo para a revista *Humanidades*, que precede o livro *As razões do iluminismo* (Rouanet, 1987). Lá se encontra o conflito entre a ilusão do pós-moderno e a inquietude do autor de trazer à tona as utopias do moderno no neomoderno, seu desejo de outra História. Na obra de Sagrera, que também tem origem numa tese de doutorado, o mito – não a mistificação – é o embrião emancipatório, não a alienação do Real. A linguagem mítica da Arte nos transporta para um Real desejável, não o que nos aprisiona. Perdoem-me, mas penso que essa é uma herança da vulgata marxista que não passou efetivamente por uma revisão. O mito não é necessariamente a alienação da consciência; ele é esse desejo profundo da outra história. E, portanto, quando percebo a arte como inspiração é porque aí se expressa a universalidade arquetípica do humano ser.

Durante os anos 1980, fui ao encontro das literaturas contemporâneas de língua portuguesa produzidas no Brasil, em Portugal e nos Cinco da África (Moçambique, Angola, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau e Cabo Verde). Essa busca, que está publicada em três livros, resultou na livre-docência na USP em 1989 e no quarto livro, *Povo e personagem* (1996). O título reflete o aprendizado de que os escritores africanos, portugueses e brasileiros expressam a sensibilidade de estarem *afetos* a suas sociedades e vocalizam as aventuras delirantes e transgressoras de seus povos numa meta-realidade.

Assim como na literatura, nas demais formas artísticas, Povo e Personagem alçam o mesmo voo libertário. Desde 1990, costume trazer para aulas de graduação ou pós-graduação, nos laboratórios de *O gesto da Arte*, o filme *A viagem da esperança* (1990), do suíço Xavier Köller, que ganhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Köller narra a saga da migração de uma família turca para a Suíça. Na dramática ficção, encontramos a força daquilo que Rouanet aborda magistralmente, que é a relação entre arte e política, entre arte e sociedade. O diretor parte de um tema político-social, que é a migração, mas nos envolve também, com a mão sutil da arte, nos traços das culturas turca, italiana, suíça, conflitos e aproximações identitárias.

Quero dizer, meus amigos, que efetivamente me uno a vocês no sonho. Todos nós, ao homenagear Sérgio Paulo Rouanet, estamos reavivando nossas utopias. Muito obrigada.

- NIETZSCHE, F. *Zur Genealogie der Moral*, München: Colli Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.
- ROUANET, S. P. *Édipo e o anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- _____. Reinventando as humanidades. In: _____. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- STEINER, U. Kapitalismus als Religion. In: LINDNER, B. (Org.) *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2006. p.167-74.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, C. Perte d'auréole. In: _____. *le Spleen de Paris*. Paris: Pléiade, 1975 (v.1 de *Oeuvres complètes*, p.352).
- BENJAMIN, W. Pariser Tagebuch. In: *Gesammelte Schriften*, v.IV-1. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1972. p.567-87.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Kapitalismus als Religion. In: _____. *Gesammelte Schriften, Band VI*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1985a. p.100-3.
- _____. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p.91-107.
- _____. *Obras escolhidas*. v.1 Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985c.
- _____. Rua de mão única. Trad. Rubens R. Torres Filho e José C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. V.2.
- GAGNEBIN, J. M. De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade. In: _____. *Limiar, aura e rememoração*. Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. p.155-75.
- _____. Gewalt und Eingedenken. Zu Benjamin-Rezeption in Brasilien. In: BLÄTTLER C.; VOLLER, C. (Org.) *Walter Benjamin Politisches Denken*. Auflage, 2016. p.193-208.

CONFERÊNCIA 4

A CIÊNCIA E SUAS FRONTEIRAS

Mesa-redonda com mediação de Eugênio Bucci →
com Sérgio Paulo Rouanet, Manuela Carneiro da
Cunha, Leticia Veras Costa Lotufo, Luiz Carlos
Bresser-Pereira e Paulo Nussenzveig

17 DE AGOSTO DE 2016

SALA DE EVENTOS DO
INSTITUTO DE ESTUDOS
AVANÇADOS DA USP

FOI A PARTIR DA CONFERÊNCIA proferida pelo catedrático Sérgio Paulo Rouanet que os cientistas e intelectuais convidados para a mesa *A Ciência e suas Fronteiras* debateram temas tão sensíveis quanto atuais: as fronteiras internas dentro do campo das ciências; as fronteiras da ciência com a religião, a moral e a política; e o impacto das fronteiras nacionais e culturais sobre a ciência.

A fronteira mais explorada no encontro foi aquela entre as ciências humanas e as ciências naturais, ou entre o saber empírico e os saberes interpretativos ou não tradicionais.

Para tratar desse borrar de fronteiras que é a interdisciplinaridade, foram convidados a comentar a fala de Sérgio Rouanet: a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, professora-titular aposentada da USP, professora da Universidade de Chicago, membro da Academia Brasileira de Ciências e professora convidada do Collège de France, Grã-Cruz da Ordem do Mérito Científica e detentora da Légion D'Honneur, do Prêmio da Francofonia da Academia Francesa; Leticia Veras Costa Lotufo, professora associada do Departamento de Farmacologia da USP, vice-presidente da Sociedade Brasileira de Farmacologia e Terapêutica Experimental e membro do Conselho da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência; o economista, cientista político, administrador de empresas e professor-titular da Fundação Getúlio Vargas (FGV-SP), Luiz Carlos Bresser-Pereira, ex-ministro da Fazenda do governo Fernando Henrique Cardoso; e Paulo Nussenzveig, professor titular do Instituto de Física da USP, membro do International Council da OSA (Optical Society), topical editor da revista *Optics Letters* e editor associado do *Brazilian Journal of Physics*.

EUGÊNIO BUCCI

Nosso tema são as fronteiras da ciência, as fronteiras entre os campos de conhecimento. Exatamente por isso, a composição deste painel visa à exploração das diferentes áreas do conhecimento que, aqui, serão colocadas em diálogo. Mas, de forma a produzir mais encantamento sobre esses pontos, passo a palavra ao professor Rouanet.

SÉRGIO PAULO ROUANET

A questão das fronteiras da ciência pode ser tratada de pelo menos três perspectivas: as fronteiras internas dentro do campo das ciências; as fronteiras da ciência com a religião, a moral ou a política; e o impacto sobre a ciência das fronteiras nacionais e culturais.

A primeira perspectiva – a das fronteiras intracientíficas – remete ao problema da hiperespecialização dentro do campo da ciência. Um Aristóteles podia abranger a totalidade do saber de sua época, e na Renascença não eram raros espíritos universais como Leonardo da Vinci, artista supremo e cientista genial, ou Leon Battista Alberti, que compôs églogas em latim, era físico e matemático e inventou a câmara escura. Um século mais tarde, um Leibnitz ainda podia pensar numa *mathesis universalis* cujo plano incluía, além das disciplinas propriamente científicas, a gramática, a geopolítica e a teologia natural.

Mas já no século XVIII, o desenvolvimento da ciência tinha alcançado tal grau de complexidade e diversificação que nenhum pensador isolado podia ter a pretensão de dominar o conjunto dos conhecimentos humanos. Ao mesmo tempo, havia uma aguda consciência de que todo conhecimento meramente parcial daria uma visão mutilada da realidade. A compartimentalização da ciência tinha sido responsável por um enorme progresso nas diferentes disciplinas, mas também por uma sensação de desalento diante

da impossibilidade de uma visão totalizadora. Sem fronteiras não teria havido progresso, mas essas mesmas fronteiras bloqueavam a percepção do todo.

Dois estratégias foram postas em prática para lidar com essa compartimentalização: a interdisciplinaridade, que respeitava as fronteiras, mas pretendia facilitar a comunicação entre as disciplinas, e a transdisciplinaridade que, partindo do princípio da unidade ontológica do real, aspirava a uma ciência igualmente unitária, além das fronteiras disciplinares. As duas estratégias se encaravam respectivamente em duas enciclopédias: a *Encyclopédie*, de Diderot e d'Alembert, e a *International Encyclopedia of Unified Science*, concebida pelos positivistas lógicos do chamado Círculo de Viena.

Segundo o Prospecto de 1750, que anunciava a obra, a *Encyclopédie* se destinava a indicar “as ligações, remotas ou próximas, dos seres que compõem a natureza e que preocuparam o homem, mostrar pelo entrelaçamento das raízes e dos ramos a impossibilidade de bem conhecer algumas partes desse todo sem remontar ou descer a muitas outras”. Mas esse empreendimento gigantesco não seria obra de um homem só, e sim a de uma *société de gens de lettres* [sociedade de letrados] como dizia o *discours préliminaire* [discurso preliminar] redigido por d'Alembert.

A concepção enciclopédica francesa aspirava assim a um sobrevo generalista que permitisse relativizar a rigidez das fronteiras, reconhecendo, ao mesmo tempo, que nenhum homem, por mais culto que fosse, podia de fato dizer-se detentor desse saber, o que significava que a manutenção dessas fronteiras, mesmo porosas, era necessária na etapa atual do desenvolvimento da ciência.

O fantasma da *Encyclopédie* continuou assombrando o século XIX. A obra capital de Hegel se intitula, justamente, *Die Enzyklopaedie*. Mas ela não tinha o objetivo de lidar com o problema da fragmentação do saber, e sim de sintetizar o sistema especulativo do próprio Hegel, dividido numa lógica em que o espírito aparece como

essência abstrata; numa filosofia da natureza em que o espírito surge na forma da exterioridade; e numa filosofia do espírito, em que este é estudado enquanto tal.

É no século xx que a problemática enfrentada pela *Encyclopédie* vai reaparecer. Porém, menos tímida que sua precursora francesa, que se limitava a mostrar *l'ordre et l'enchaînement des sciences* [a ordem e o encadeamento das ciências] sem nenhuma preocupação de unificar as diferentes disciplinas, a *International Encyclopedia of Unified Science* tinha essa preocupação explícita, como indica o título.

Composto por filósofos como Otto Neurath e Rudolf Carnap, o grupo se propunha a “integrar, unificar e compatibilizar de tal maneira as disciplinas científicas que os progressos numa delas acarretassem progressos nas demais”. Em princípio, o grupo buscava a unidade da linguagem científica e não necessariamente a unidade das leis. A ideia é que a linguagem das ciências poderia ser “traduzida para uma linguagem comum a todas”, baseada em predicados observáveis: “predicados de coisas”, como “quente” e “frio”, e “predicados disposicionais”, como “elástico”, “solúvel”, “flexível” etc. Carnap reconhecia relutantemente que a traduzibilidade do vocabulário da biologia no vocabulário da física não provava que as leis biológicas pudessem ser derivadas das leis físicas, mas deixou claro que a ambição última da equipe era a “construção de um sistema homogêneo de leis para a ciência como um todo”. A *Encyclopedia* não passou do primeiro volume, mas o projeto de integrar todas as ciências sob o primado da física não desapareceu em nossos dias.

Mas a questão de maior interesse contemporâneo não é a das fronteiras intracientíficas em geral, mas sim entre as ciências humanas e as ciências naturais.

Na tradição vitalista europeia, inspirada em Wilhelm Dilthey, existe uma diferença de princípio entre as ciências naturais, voltadas para a explicação empírica – para o *Erklären* – e as ciências histórico-hermenêuticas, as ciências do espírito, *Geisteswissenschaften*, voltadas para a interpretação, o *Verstehen*, e não para a explicação

causal. É um procedimento em que, em vez de excluir sua subjetividade, o investigador mergulha no objeto estudado, fundindo-se tendencialmente com ele, através da empatia, a *Einfühlung*.

Na tradição positivista, pelo contrário, entende-se que se quiserem ser verdadeiramente científicas, as ciências humanas devem adotar procedimentos que não diferem substancialmente dos adotados pelas ciências naturais, ou seja, seus enunciados devem descrever regularidades causais, permitir previsões e ser validáveis empiricamente pela observação e pela experiência, em contextos que permitam a repetição e o controle por parte de outros investigadores. Para os positivistas, a fronteira real é entre os enunciados descritivos das ciências naturais e os enunciados supostamente científicos de disciplinas sociais, que se permitem formular julgamentos de valor. É uma fronteira intransponível, porque é a fronteira entre a ciência e a pseudociência; entre a ciência e a ideologia.

A chamada Escola de Frankfurt rejeita essa formulação, ao comparar a teoria tradicional com a teoria crítica. Para Max Horkheimer, a teoria social crítica não perde sua cientificidade quando toma partido pela transformação de uma realidade humanamente insuportável. Ao contrário, só nesse momento ela se torna verdadeiramente científica. Mas isso pressupõe, justamente, a operação mais abominada pelos positivistas: a introdução expressa dos julgamentos de valor. Essa introdução só poderia justificar-se com a extinção do grande abismo entre fatos e normas, entre o *Sein e o Sollen*, o que significa o fim do grande interdito positivista que condena as proposições normativas e axiológicas à esfera do incognoscível. Os frankfurtianos teriam que demonstrar que essas proposições podem ser tão validáveis quanto as proposições descritivas das ciências naturais.

Foi esse então o papel da Teoria da Ação Comunicativa de Jürgen Habermas que mostrou que as duas classes de proposições são validáveis em contextos argumentativos semelhantes: os discursos. O objetivo dos discursos é validar ou refutar proposições em torno de fatos que se apresentam como verdadeiros (discurso teórico)

e em torno de normas que se apresentam como justas (discursos práticos). Mas se é assim, fecha-se o fosso entre o *Sein e o Sollen* e, conseqüentemente, entre as proposições de uma ciência descritiva (ciência natural) legitimável em discursos teóricos e as proposições de uma ciência social crítica, cujas proposições normativas são legitimáveis em discursos práticos.

Contudo, não estaria Habermas, com isso, aceitando a tese positivista de que as ciências humanas só podem aspirar à validade se seguirem critérios de validação semelhantes aos das ciências naturais? Não. Porque essa tese significa apenas, para Habermas, que o processo de validação de proposições se dá em instâncias discursivas (discursos teóricos e práticos) sem que em nenhum momento a esfera do *Sollen* perca a sua autonomia com relação à esfera do *Sein*.

Creio que, hoje em dia, a discussão mais interessante sobre esse tema não se situa mais no terreno dos princípios, e sim no terreno mais pragmático das trocas entre os dois grupos das ciências, qualquer que seja o respectivo estatuto epistemológico. Pressupõe-se como óbvio e permissível a existência de fronteiras abertas, sem maiores indagações teóricas.

Desde sempre as ciências naturais forneceram o modelo das ciências humanas. O evolucionismo de Charles Darwin influenciou profundamente a sociologia de Herbert Spencer, do mesmo modo que a sociologia de Talcott Parsons deve muito a uma teoria do equilíbrio sistêmico que vem diretamente da biologia. Jean Piaget construiu sua teoria da psicogênese do pensamento a partir dos conhecimentos que adquiriu enquanto biólogo estudando os moluscos e sua adaptação – por meio da assimilação e da acomodação – às águas do lago Léman.

Ao mesmo tempo, não se pode excluir um movimento inverso: a introdução nas ciências naturais de modelos vindos das ciências humanas. Um exemplo disso é a onda de relativismo que atravessa, hoje, as ciências da natureza e que argumenta que a teoria de Copérnico não difere do geocentrismo de Ptolomeu por ser mais

verdadeira, mas por situar-se em outro paradigma. Essa ideia parece-se, suspeitamente, com uma das correntes mais influentes nas ciências humanas, o Historismo, para o qual o que é considerado verdadeiro varia de cultura para cultura e de época para época.

A segunda perspectiva tem a ver com as fronteiras entre a ciência e suas “margens” – a religião, a moral e a política. Sabemos que a característica central da modernidade, para Max Weber, foi a autonomia da ciência em relação à religião – o processo de desencantamento, ou *Entzauberung*, e as esferas sociais, *Wertsphären*, com a moral e a política. Do ponto de vista da ciência, a autonomia significava liberdade completa de pesquisa, que deveria ter como único horizonte o que em Kant seria a busca desinteressada da verdade, quaisquer que fossem as conseqüências.

A lógica da autonomia teve uma importância decisiva. Graças a ela, a ciência se emancipou das restrições impostas pela Igreja, pela moral tradicional e pela política totalitária. Imagine-se o que teria acontecido se essas restrições não tivessem sido removidas. As restrições religiosas talvez estivessem até hoje proibindo a doutrina heliocêntrica ou a teoria da seleção natural, como ocorre entre os fundamentalistas americanos. A moralização da ciência teria impedido, por exemplo, as pesquisas que resultaram na descoberta da pílula anticoncepcional. A politização da ciência conduz a aberrações como o darwinismo social, que serviu para justificar o racismo e o imperialismo; a psicologia ariana, com a qual a Alemanha nazista quis deslocar a psicanálise, definida como psicologia judaica; e a psicologia proletária, de Trofim Lysenko, uma das criações mais delirantes do totalitarismo stalinista.

Ao mesmo tempo, talvez tenha chegado o momento de construir pontes, de recuperar mediações que se perderam com o processo de secularização. Elas remetem a uma antiga sabedoria, uma *fronesis* prudencial, distinta da episteme cientista e que completa a ciência sem deformá-la. Podemos entender o Holocausto sem utilizar termos religiosos como o mal, o remorso, o perdão e a expiação?

Podemos enfrentar os desafios propostos pela atual genética sem recorrermos a categorias morais? As tendências atuais da bioética mostram que a resposta é negativa. No que se refere à política, a própria sobrevivência da democracia talvez dependa da capacidade dos cidadãos de reassumir algum controle sobre os rumos da ciência. De outro modo, haveria o risco de uma recaída no cientificismo do século XIX, ou seja, na definição da ciência em termos políticos, com todos os seus unilateralismos. Teríamos assim uma ciência cada vez mais esotérica e menos inteligível para o homem comum; cada vez mais comprometida com o complexo industrial-militar e menos sensível às ameaças ecológicas que pesam sobre o planeta, usurpando o poder decisório que, numa sociedade democrática, deve caber ao povo soberano.

Finalmente, a terceira perspectiva tem a ver com a questão da universalidade da ciência, para além das fronteiras de nação e de classe. Felizmente, já superamos, no Brasil, o historicismo ingênuo dos anos 1950, que levou uma instituição como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb),¹ tão fecunda sob certos aspectos, a propor “reduções sociológicas” destinadas a proteger nosso pensamento de teorias estrangeiras, consideradas inaplicáveis ao Brasil. Superamos também uma sociologia do conhecimento de inspiração marxista, que contesta a universalidade do conhecimento em nome do conceito de classe social, ignorando o fato de que Marx nunca foi relativista e que quando

¹ O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) foi criado em 1955, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura. O objetivo do instituto era promover o estudo, o ensino e a divulgação das Ciências Sociais. [N.E.]

escreveu *O capital* não estava substituindo o ponto de vista burguês pelo proletário, e sim substituindo um discurso não científico por um científico – que, como tal, teria validade universal.

Mas, de outro ângulo, a questão da universalidade permanece mais atual do que nunca. A universalidade pode não estar mais ameaçada por fronteiras epistemológicas, mas continua ameaçada por fronteiras geográficas. Em grande parte, os *scholars* americanos ignoram o trabalho e até a existência de seus confrades europeus e vice-versa. A filosofia e as ciências humanas continuam repartidas em dois continentes teóricos: o anglo-saxônico e o europeu. No primeiro, predominam a filosofia analítica e suas herdeiras. No segundo, os professores se movem entre duas linhagens: a que se origina em Kant e vai até Habermas e Axel Honneth, e a que se origina em Martin Heidegger e vai até Emmanuel Levinas. Jacques Derrida é muito popular nos Estados Unidos, com o detalhe de que não é debatido nos Departamentos de Filosofia das Universidades, mas nos Departamentos de Letras, que se dedicam conscienciosamente a desconstruir textos clássicos para uso dos adeptos dos Cultural Studies [estudos culturais]. O mesmo ocorre no campo da sociologia.

Participei, há alguns anos, de um simpósio sobre o pensamento complexo, promovido pela Universidade Cândido Mendes, e fiquei estupefato ao verificar que nenhum dos participantes anglófonos, ilustres professores americanos, ingleses e canadenses jamais tinha ouvido falar de Edgar Morin. Mas Edgar Morin era, por outro lado, o guru dos participantes de formação francesa. Esse desconhecimento recíproco é propriamente escandaloso e constitui-se na mais inaceitável das fronteiras, aquela que paralisa a circulação do pensamento.

E já que falei em Edgar Morin, lanço mão de sua teoria da complexidade para encaminhar-me para uma conclusão. Ao contrário do paradigma cartesiano, baseado na simplificação e na parcialização, o paradigma da complexidade não separa o sujeito do complexo; o objeto do seu contexto; o todo das partes; as partes do todo; as partes de si; a razão da emoção; a ciência da ética, o indivíduo da

sociedade; a sociedade do indivíduo; os grupos e sociedades particulares da humanidade como um todo. Tenho a impressão de que esse paradigma é o mais adequado para uma avaliação final de nossas três perspectivas. Em todas as três, esses paradigmas são indesejáveis.

Na primeira perspectiva, a da fronteira intracientífica, a rigidez transformaria o saber num arquipélago de autarquias, impedindo a percepção do conjunto. Na segunda perspectiva, a da fronteira e do seu entorno, a rigidez impediria a comunicação da ciência com a religião, a moral e a política, levando a uma ciência autossuficiente, isolada em seu microuniverso e impermeável ao restante do mundo humano. Na terceira perspectiva, que insere a ciência em contextos nacionais culturais, a rigidez produziria uma espécie de nacionalismo epistemológico que, como todos os nacionalismos, poderia desembocar numa guerra de verdades regionais, cujo desfecho seria uma Hiroshima científica.

Ao mesmo tempo, o paradigma da complexidade nos impõe a obrigação de impedir que a dissolução total das fronteiras elimine a diversidade. Na primeira perspectiva, a extinção das fronteiras poderia levar à anexação da totalidade do saber pela física. Na segunda perspectiva, tal extinção poderia resultar na “recolonização” da ciência pela esfera do sagrado, anulando assim a “*Entzauberung*”; na moralização da ciência em sua politização; ou, inversamente, num transbordamento da ciência além de sua esfera própria da validade, a cientificação da religião, da moralidade e da política. Na terceira perspectiva, a extinção total das fronteiras culturais do mundo poderia privar a reflexão filosófica e o trabalho científico dos impulsos dinâmicos que advêm das diversidades das tradições culturais e estilos de pensar.

Em suma, o ideal de um mundo sem fronteira deve ser complementado com a constatação de que certas fronteiras precisam ser preservadas. A mais importante é a fronteira entre a natureza e a cultura, que não pode ser dissolvida sem uma regressão à barbárie. É a barbárie antecipada por Eurípedes, em *As bacantes*, quando ele descreve o comportamento das ménades, enlouquecidas por Dioniso.

Elas viviam em um bosque, em um estado de natureza, e se, por um lado, praticavam as virtudes da dança e da inocência, por outro, desenraizavam árvores e despedaçavam corpos humanos. É a barbárie saudada por Nietzsche, que sonhava com o fim do *principium individuationes* e com a volta de Dioniso, que reconduziria os homens a um estado de fusão com o Cosmos. Freud conhecia bem os riscos dessa regressão, desse desejo irrealizável de retorno à origem, ao indiferenciado, ao uterino, ao que não tem fronteiras. Era o estado que Romain Rolland chamara de “sentimento oceânico”.

Aplicando essas reflexões a nosso tema, a utopia cognitiva do pensamento complexo seria a recomposição dos vínculos que interligavam as três articulações da razão kantiana – a razão teórica, a prática e a estética, contidas respectivamente na *Crítica da razão pura*, a *Crítica da razão prática* e a *Crítica do juízo*. Esses nexos foram ofuscados pelo advento da modernidade, que tornou hegemônica a razão cognitiva em detrimento da moral e da arte. Cabe agora recosturar as três partes dessa razão.

Nossa utopia aponta para uma totalidade aberta em que a ciência não fosse separada da moral e em que a arte fosse irmã do pensamento, imunizando-nos ao mesmo tempo contra qualquer tentativa de retorno à indiferenciação arcaica, em que todas as esferas de valor coexistiam simbioticamente, no bojo da religião. Para a reconstituição desses vínculos, Edgar Morin forneceu uma contribuição inestimável, valendo-se das intuições decisivas da filosofia crítica do próprio Kant.

Cidadão de um império que se baseava justamente no conceito de fronteiras, de limites, Horácio tinha plena consciência dessa dialética. Para ele, *sunt certi denique fines / Quos ultra citraque nequit consistere recto*: e não é lícito nem ficar aquém nem ir além de certas fronteiras. É um pensamento do limite, mas, por isso mesmo, também da abertura. A sabedoria consiste em não ir além dos limites nem tampouco ficar confinado numa particularidade fechada, num espaço de clausura.

Mas o grande representante do pensamento complexo foi Blaise Pascal, ele próprio pensador sem fronteiras, inventor, matemático, filósofo e teólogo. “Todas as coisas sendo causadas e causantes” escreveu Pascal, “e todas elas se comunicando por um laço natural e insensível que liga as mais afastadas e as mais diversas”. Pascal considerava impossível conhecer as partes sem conhecer o todo, ou conhecer o todo sem conhecer especificamente as partes.

Creio que esse é o melhor resumo do que tentei dizer nesta palestra: as fronteiras têm de ser flexibilizadas porque elas nos vedam o conhecimento do todo e, ao mesmo tempo, não devem desaparecer porque sem elas as partes se tornariam invisíveis.

EUGÊNIO BUCCI

Nós vamos bater um papinho, como diz o professor, e eu vou passar a palavra para os debatedores convidados. Começo meu convite pela professora Manuela Carneiro da Cunha. Muito obrigado, professora. Creio que esta nossa sessão, em conexão com as demais, sintetiza a própria razão de ser e as mais altas aspirações do nosso Instituto de Estudos Avançados. É uma síntese do que pretendemos ser, do que pretendemos fazer e, por isso, é uma grande alegria e um grande fator de motivação estarmos aqui. Passo, assim, a palavra à professora.

2 Em 1637, João Maurício de Nassau foi nomeado governador das possessões holandesas no Brasil pela Companhia das Índias Ocidentais. [N.E.]

3 De autoria de Georg Markgraf e Willem Piso, essa é considerada a primeira obra científica sobre a natureza brasileira e, por muito tempo, serviu de referência à imagem do Novo Mundo na Europa. [N.E.]

4 O Teorema da Incompletude de Gödel demonstra que, mesmo que se utilizem métodos de raciocínio seguros e fiáveis – supostamente à prova de erro –, será inevitável a existência de problemas matemáticos que nunca poderão ser resolvidos. Ou seja, o que Gödel demonstrou é que não existe solução matemática à prova de erro. [N.E.]

MANUELA CARNEIRO DA CUNHA

Muito obrigada. Obrigada, embaixador, pela estimulante conferência. Vou me permitir falar de uma perspectiva de antropóloga. Em resumo, o que vou tentar fazer é apontar, além das três fronteiras sobre os quais o senhor falou, uma quarta fronteira.

Essa quarta é a fronteira entre a ciência e os sistemas de conhecimentos tradicionais. Para começar, gostaria de lembrar que, no Brasil, o advento da ciência, tal como a entendemos hoje, é um entendimento histórico que, como o senhor bem mostrou, obnubilou uma prática anterior e extremamente importante, que residia, justamente, nas ciências naturais e no conhecimento de outros povos.

No Brasil, isso teve uma importância enorme. É importante lembrarmos de que, com a vinda dos holandeses para Recife, sobretudo dos cientistas trazidos por João Maurício de Nassau,² o país tornou-se uma fonte inestimável para a ciência europeia. Esses cientistas, no século XVII, publicaram a *Historia Naturalis Brasiliae*³ (1648). Essa tradição foi, porém, interrompida com o advento de uma definição de ciência que exclui outros tipos de conhecimento.

Conforme o embaixador Rouanet apontou, se formos diretamente para o século XX, temos o Círculo de Viena, que distingue – de uma forma que, posteriormente se provaria abusiva – a ciência como estando ligada a uma racionalidade que estaria ausente de outros tipos de conhecimentos. Essa ambição do Círculo de Viena (1922-1936) se desfez, de certa forma, em 1931, com o Teorema de Gödel.⁴ Mas o Círculo teve uma importância ideológica muito grande, que perdurou para além do Teorema de Gödel.

Lembro também que essa distinção entre o que é e o que não é ciência remonta à Grécia de Platão, e não àquela anterior a Platão. Ou seja, é Platão quem define a episteme como sendo a verdadeira ciência e relega todo o conhecimento prático a um lugar totalmente secundário. E acho que agora estamos em um momento de recuperação de uma visão menos restritiva da ciência.

Antes de prosseguir, quero frisar que toda essa ideia da racionalidade que o Círculo de Viena tentou implementar teve grande importância no pensamento antropológico. Em 1937, o antropólogo britânico Edward Evan Evans-Pritchard, por exemplo, empreendeu a busca da racionalidade de sistemas divinatórios. Ao analisar o sistema divinatório Zande,⁵ ele mostrou a racionalidade interna desse sistema. A procura pela racionalidade levou a antropologia a um tipo de cientificismo que perdurou por muitos anos e que ainda apresenta recaídas. A maior empreitada nesse sentido talvez tenha sido a criação do *Human Relations Area Files*,⁶ por um antropólogo norte-americano chamado George Peter Murdock. Esse projeto, que tentava correlacionar traços estatísticos entre todas as populações então descritas, teve a virtude de compilar a etnografia existente até 1949. No entanto, como tentativa de usar estatística para ligar traços culturais, falhou completamente.

Na tradição antropológica francesa emergiu, com Claude Lévi-Strauss, uma variante dessa afirmação da racionalidade universal, que teve uma influência muito mais duradoura. O que Lévi-Strauss afirmou desde 1962, no livro *O pensamento selvagem*, foi a universalidade do Espírito Humano. Ele mostrou que o pensamento dos que, até então, eram chamados de povos primitivos, operava do mesmo modo que o pensamento ocidental: a diferença residia no uso que fazia de categorias empíricas concretas (como, por exemplo, o cru e o cozido), enquanto

5 Povo do norte da África Central, do alto curso do Nilo e da bacia do Congo. [N.E.]

6 Trata-se uma organização não governamental, sediada na Universidade de Yale, que foi criada em 1949 e que existe até hoje, atuando em mais de vinte países. [N.E.]

7 Convenção realizada na cidade do Rio de Janeiro que teve, como resultado, a assinatura de um Tratado internacional. [N.E.]

8 O Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC) foi criado em 1988 no âmbito das Nações Unidas [N.E.]

o pensamento ocidental tinha se voltado para o uso de conceitos. Com isso, ele conferiu um novo e mais nobre estatuto para o conhecimento dos povos e de populações que não praticam as formas científicas do conhecimento, ou seja, o chamado conhecimento tradicional. Em 1964, no primeiro livro da série *Mitológicas*, que é *O cru e o cozido*, ele, já na introdução, faz uma declaração que fez correr muita tinta:

[...] Por fim, pouco importa que, neste livro, o pensamento dos indígenas sul-americanos tome forma sob a operação do meu pensamento, ou o meu sob a operação do deles. O que importa é que o espírito humano, indiferente à identidade de seus mensageiros ocasionais, manifesta aí uma estrutura cada vez mais inteligível [...]. E se vier a revelar um tesouro, não será necessário um árbitro para partilhá-lo [...] já que a herança é inalienável e deve se manter indivisa. (Lévi-Strauss, 1964, p.22-4 – tradução nossa)

Essa é a base epistemológica de toda a empresa das *Mitológicas*, ou seja, é exatamente essa alternativa das ciências sociais que o senhor descreveu muito bem, classificando-a como hermenêutica. Agora, acho que a situação mudou muito desde então. Mudou por várias razões e, talvez, o marco mais importante dessa mudança tenha sido a Convenção da Diversidade Biológica.⁷ Essa convenção, de 1992, introduziu, pela primeira vez, a questão dos conhecimentos tradicionais, ou seja, dos conhecimentos indígenas e das comunidades locais e algumas de suas posições e alguns de seus parágrafos e artigos tiveram um impacto enorme. Não cabe entrar aqui nas razões desse impacto, mas cabe observar que o Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC),⁸ que foi criado antes da Convenção da Diversidade Biológica, não havia incluído os conhecimentos tradicionais até a sua quinta edição. Finalmente, em 2014, o IPCC se empenhou em incorporar os conhecimentos tradicionais em seus diagnósticos.

Já a Plataforma Intergovernamental para Biodiversidade e Serviços Ecossistêmicos (IPBES), criada em 2012, foi mais adiante. Não apenas decidi de saída levar em conta os conhecimentos tradicionais, como defende que, para isso, seja usada, inclusive, toda a literatura chamada cinzenta, ou seja, aquela que não é avaliada pelos pares e consagrada em jornais científicos. Nessa plataforma IPBES há, portanto, uma força-tarefa especialmente dedicada a conhecimentos tradicionais indígenas e de comunidades locais. O primeiro diagnóstico que saiu como fruto desse trabalho é sobre polinizadores e a importância dos conhecimentos tradicionais para a solução dessa crise dos polinizadores. Cabe observar que a grande maioria daqueles que redigem esses diagnósticos, no caso da plataforma, são ecólogos e biólogos, desacostumados a levar em conta os conhecimentos tradicionais. Ou seja, está sendo um esforço, de certa forma, inédito, mas extremamente importante.

Outro indício de como as coisas têm mudado é que o Ministério de Ciência e Tecnologia e Inovação pediu um estudo para as bases de um programa contínuo – que, espero, venha a ser criado realmente e tenha duração – de fortalecimento dos sistemas de conhecimento tradicionais e de colaboração entre cientistas e detentores de conhecimentos tradicionais para tratar de problemas que sejam do interesse de ambos. Esse estudo está em curso, mas, evidentemente, tenho algumas dúvidas sobre sua implementação.⁹

⁹ O programa, de fato, não chegou a ser implantado. [N.E.]

¹⁰ Reunidas em cinco objetivos estratégicos, as 20 Metas de Aichi (2011-2020) fazem referência à conservação da biodiversidade e são a base do planejamento relacionado à implementação da Convenção sobre Diversidade Biológica. [N.E.]

Outro aspecto da conferência que gostaria de retomar diz respeito à aversão às teorias estrangeiras. Gostei muito da expressão utilizada pelo senhor: “nacionalismo epistemológico”. Acho que temos um problema semelhante em outras dimensões, em relação ao conhecimento tradicional, que é o problema de um particularismo não mais epistemológico, e sim ontológico. Acho que, às vezes, ao tomar contato com os conhecimentos tradicionais, a gente esquece que outros povos se movem dentro de outras ontologias. Um bom exemplo disso são os fundamentalistas norte-americanos. Eles aceitam os fatos, mas interpretam-nos dentro de uma ontologia completamente diferente daquela dos partidários da revolução darwinista que, aliás, ficou muito tempo soterrada até ser aceita pela ciência. É esse particularismo ontológico que torna por vezes difícil o relacionamento com a fronteira.

Nesse aspecto, acho relevante falar aqui das Metas de Aichi,¹⁰ que saíram da Convenção da Diversidade Biológica ocorrida em Nagoya, em 2010. Essas metas, que elencam o que se deseja para 2020, falam da importância do conhecimento tradicional e, o mais interessante, dão uma explicação para isso. O documento diz, explicitamente, que têm de ser apoiados os sistemas de conhecimentos tradicionais. O que isso quer dizer? Que se deve fundi-los com a ciência? Não. E é aí que reside a questão da fronteira que queria ressaltar. Uma coisa importante de ser dita é que não se trata de isolar esses saberes, pois os conhecimentos tradicionais também mudam, evoluem e estão em constante inovação. Eles não são um tesouro no sentido clássico, não são, simplesmente, um repositório. São, ao contrário, um sistema de produção do conhecimento.

Não cabe aqui dar exemplos disso, mas posso citar, rapidamente, a farmacologia: não se trata só de saber os princípios ativos, mas de conhecer modelos terapêuticos que os transcendem. Não se trata, portanto, como disse antes, de isolar, mas de saber comunicar, respeitar e valorizar esse conhecimento. A Meta 18 de Aichi diz que é preciso que os sistemas de conhecimentos tradicionais recebam

apoios da mesma envergadura que os sistemas científicos. Trata-se, sem dúvida, de uma grande meta. Mas como fazer isso?

Avançando na nossa conversa, gostaria de comentar outros dois pontos da conferência. O senhor disse que a oposição natureza e cultura é uma distinção fundamental e universal. Mas a antropologia tem, justamente, entrado nessa discussão, dizendo, por exemplo, que animais que considerávamos como não tendo cultura parece que têm sim. Várias espécies animais têm tradições que são passadas de uma geração para outra. Mas a problemática é mais interessante que isso.

Justamente no Brasil, antropólogos têm mostrado que nas ontologias de vários grupos indígenas não existe essa mesma distinção entre natureza e cultura. Várias sociedades indígenas consideram que todos os seres vivos são pessoas; talvez não sejam humanos, mas são pessoas que têm as mesmas características que as pessoas humanas e são, portanto, gente, subjetividades. Esse pressuposto ontológico transforma completamente os conhecimentos dessas sociedades e, nesse sentido, estamos nos movendo em outro mundo.

Agora, do meu ponto de vista, isso não deveria ser muito complicado. Afinal de contas – e que me perdoe o físico aqui presente –, parece-me que os físicos se movem com certa naturalidade, e sem muitos embarços, entre duas ontologias completamente diferentes: a relatividade geral, que tem um alcance galáctico, e a mecânica quântica, que trata de moléculas, átomos, elétrons e de outras partículas subatômicas. Ambas são explicativas, ambas têm o seu domínio de explicação, mas são duas ontologias completamente diferentes. Temos muitos exemplos desse tipo na ciência.

A gente esquece, por exemplo, que o matemático russo Nicolai Lobachevsky levantou um dos postulados de Euclides e criou uma outra geometria; e o matemático alemão Georg Riemann, através do levantamento de alguns axiomas de Euclides, criou novos espaços que não existiam. Quer dizer, nós temos essas experiências dentro

da ciência, mas temos muita dificuldade em admitir que podemos tê-las com os conhecimentos tradicionais.

Para concluir, eu diria então que a melhor forma de agir nessas fronteiras não é subsumindo uma em outras e nem tampouco isolando uma das outras – como bem disse o embaixador Rouanet –, porque elas se interpenetram o tempo todo, mas sim admitindo que se podem salvar os fatos através de ontologias diferentes, de pressupostos diferentes. Para isso, basta aceitarmos aquilo que o antropólogo Mauro Almeida chamou de “acordos pragmáticos”, ou seja, o acordo de que estamos de acordo sobre os fatos, mas estamos em universos diferentes.

SÉRGIO PAULO ROUANET

Essa fala acaba de confirmar uma das minhas expectativas quando aceitei o convite do Instituto de Estudos Avançados, a de que eu viria aqui para aprender. Sou, então, todo ouvidos.

EUGÊNIO BUCCI

Agradeço, mais uma vez, ao Sérgio Paulo Rouanet e à Manuela Carneiro da Cunha. Ao final, se houver dois minutos, gostaria de fazer algumas pontes também sobre a maneira pela qual essas ontologias acabam desaguando nas fronteiras precárias da imprensa, da ética do jornalismo, desse modo um pouco bárbaro de estabelecer primeiros conhecimentos sobre fatos. Será que, como acontece no campo da física, não deveríamos falar de duas ontologias, uma ética pública e outra, a ética íntima? Seria essa uma fronteira, afinal? Mas passo agora a palavra para a professora Leticia Veras Costa Lotufo.

LETÍCIA VERAS COSTA LOTUFO

É uma honra participar desta conferência e ouvir, ao vivo, as palavras do embaixador Sérgio Paulo Rouanet. Coloquem-se no meu lugar e imaginem o tanto que estou aprendendo sentada aqui hoje. Quando aceitei o convite, li o texto preparado por Rouanet e me propus a fazer algumas reflexões para tentar contribuir com esse texto que já trazia contribuições tão ricas. E foi interessante quando a professora Manuela Carneiro da Cunha começou a falar porque, nas minhas considerações sobre as fronteiras culturais, eu tinha colocado, exatamente, a questão do conhecimento tradicional. Então, às vezes, mesmo estando em áreas diferentes do conhecimento, a gente se aproxima, assim como nossas linhas de atuação, permitindo um diálogo mais rico.

Não vou me estender muito, mas gostaria de pontuar algumas coisas que me chamaram a atenção e que, na verdade, me incomodam um pouco como cientista. A primeira delas é a questão da hiperespecialização da ciência, que tem, de fato, permeado, com uma força muito grande, não só as ciências biológicas, mas as ciências naturais, a física, a matemática, as ciências mais áridas, enfim. Acredito que a hiperespecialização tenha sido até uma forma de sobrevivência e uma forma de se conseguir avançar, em determinados pontos, diante de perguntas tão complexas como aquelas com as quais a gente se depara.

Estava pesquisando um pouco sobre o assunto e, é claro, é difícil a gente não se remeter ao naturalismo. E quando a gente pensa no naturalismo como um pilar da nossa ciência moderna, a gente tem o método científico como a única forma de investigar a realidade. Por um lado, isso é, talvez, um preceito nas ciências biológicas. Mas, por outro, a gente não pode ter fronteiras tão determinadas – como bem aponta Rouanet.

A questão que se coloca é que a própria necessidade de a gente provar, experimentalmente, as nossas teorias científicas, trouxe uma tendência muito forte à especialização, e também não podemos

negar que isso foi uma forma de nos aprofundarmos que trouxe avanços científicos e tecnológicos significativos. Uma das consequências disso foi, porém, a extinção do cientista mais generalista, que traz uma visão muito rica. O generalista foi, porém, perdendo espaço para o especialista que aprofunda muito seu conhecimento em determinado assunto, mas sacrifica a visão do todo.

Gosto de pensar nessa ciência do especialista a partir do mecanismo de acomodação da nossa visão para perto. Se cada um de nós fizer o exercício de focar na visão na nossa mão, aqui na frente, vai ver que todo o resto perde o foco. Fazendo isso, é como se a gente visse a nossa mão em detalhe e, com isso, conseguisse entender questões pontuais de uma forma impressionante. Mas o que acontece é que a gente, muitas vezes, tem dificuldade de mudar o foco e tentar inserir nossa mão no contexto maior.

Acho que esse paralelo com a visão traz uma reflexão interessante que se deveria sempre fazer: a gente sabe muito de muito pouco. O conhecimento traz junto consigo, muitas vezes, um envaidecimento muito grande. Mas se a gente mantém essa perspectiva de que se sabe muito de muito pouco, isso nos ajuda a colocar nossa relação com o conhecimento em um prisma mais saudável.

A outra coisa que está colocada no texto de Rouanet – e que é discutida em vários textos – é a questão da interdisciplinaridade e da transdisciplinaridade como formas de suprir o distanciamento gerado pela especialização. Sou uma firme representante da interdisciplinaridade, até porque na farmacologia, e na minha atuação específica na área de produtos naturais, a gente não consegue fazer uma ciência de qualidade se não conversar com o ecólogo, com o antropólogo, com o matemático e com o físico. Não conseguimos evoluir nas nossas redes de pesquisa se não abirmos a cabeça e incorporarmos as ciências humanas e as várias ciências, que vou aqui chamar de ciências naturais, nas nossas equipes. É como se a nossa ciência funcionasse um pouco como uma colmeia: a gente tem um monte de pequenas partes que têm de funcionar juntas para alcançarmos um todo operante.

Um bom exemplo do potencial dessa junção entre as diferentes áreas é a ação em torno do Zika vírus.¹¹ A comunidade científica e diversas instituições do território brasileiro foram capazes de responder rapidamente a essa questão que tinha um apelo social muito forte. A movimentação foi grande e a resposta veio com uma rapidez que, a mim, pareceu inédita. Muito rapidamente, tivemos as vacinas entrando em testes clínicos; a compreensão dos mecanismos que levam à microcefalia; e o entendimento, a partir da epidemiologia, a respeito das formas de atuação para o controle do mosquito. Isso tudo só foi possível graças à formação de uma equipe multidisciplinar.

E outro caso que, apesar de ser polêmico, acho que vale a pena trazer aqui é o da fosfoetanolamina.¹² A comunidade científica, dentro do Estado de São Paulo, conseguiu se articular diante do que começou a ser entendido como uma possibilidade terapêutica para o câncer: o uso da fosfoetanolamina sintética. O apelo social dessa possibilidade era muito grande e, a partir disso, a gente teve várias instituições se mobilizando para tentar lidar com aquela demanda. Mas, nesse momento, a gente teve de demarcar as fronteiras. Há situações nas quais a ciência tem de trazer o assunto para o território científico e falar: vamos sistematizar esse conhecimento e acessá-lo de forma científica para poder, de fato, atender a demanda social de forma responsável.

Esses são apenas dois exemplos de momentos nos quais a multidisciplinaridade tentou

romper com a hiperespecialização, criando uma linguagem comum, que todos entendemos. O que eu noto, como professora e orientadora de teses, ou seja, formando recursos humanos, é que, de certa forma, o excesso de especialização tolhe a nossa capacidade de sermos criativos e de inovarmos na nossa área do conhecimento. E o contato com as diferentes áreas do conhecimento pode ser um antídoto contra isso. Porque no momento em que estou sentada aqui e escuto palavras das ciências sociais, econômicas e políticas, minha forma de pensar a farmacologia é tocada por isso. Quando não tiro o olho do microscópio para resolver a minha questão farmacológica, perco a possibilidade de ter uma visão mais ampla. Infelizmente, a compartimentalização da ciência traz um grande prejuízo formativo para as novas gerações. A gente retirou da escola o papel de desafiar a juventude a explorar o que ela tem de melhor: o não ser tão engessada quanto a gente e ter uma capacidade de permear o novo e o multidisciplinar.

Em resumo, era isso o que eu queria falar sobre a hiperespecialização que, como disse antes, foi, até certo ponto, um mal necessário para acessarmos, por meio de uma tecnologia muito profunda, questões abrangentes. Nesse caminho, no entanto, sacrificamos aspectos muito importantes dos processos criativo e formativo das novas gerações.

Com relação à fronteira da ciência com a religião, a moral e a política, a discussão poderia se estender por horas. Acho que a gente se distanciou tanto uns dos outros que isso gerou um fundamentalismo, em ambos os lados, que é muito pernicioso. Para nos defendermos daquilo que não conseguimos explicar ou não conhecemos, partimos para a negação veemente. Alguns desses contrassensos foram muito bem abordados na conferência. Será que a gente precisa negar a teoria da evolução de Darwin para adotar uma religião? Nesse ponto, acho que a gente precisa evoluir muito. E queria trazer aqui uma discussão para a qual sou chamada várias vezes e que me entristece um pouco: a questão da moral e a ética.

¹¹ Em 2016, enquanto cientistas de vários países buscavam uma vacina contra o vírus Zika, pesquisadores da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Fundação Oswaldo Cruz concluíram que a vacina da febre amarela era capaz de proteger camundongos da infecção do vírus em laboratório e também prevenir as doenças neurológicas ocasionadas pelo vírus. [N.E.]

¹² Popularmente conhecida como “pílula do câncer”, a fosfoetanolamina esteve no centro de um intenso debate no ano de 2016, quando a Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa) proibiu o Departamento de Química da USP de distribuir a droga. Pacientes e familiares recorreram da decisão na Justiça. Em meio à disputa, o governo do Estado de São Paulo decidiu dar início a uma pesquisa clínica para testar a fosfoetanolamina sintética no tratamento de pacientes com tumores sólidos avançados. [N.E.]

Eugênio Bucci tocou na questão da ética, dizendo que a gente teria duas éticas. Mas eu me preocupo um pouco com isso. Quando a gente pensa na etimologia da palavra ética, vinda do grego, a gente pensa na tradição, no hábito, no estudo filosófico dos princípios da moral; já a moral, vinda do latim, indica a distinção entre o certo e errado. Então, quando pensamos nessas questões, a primeira coisa que nos vem à cabeça é que a ética e a moral trariam para a sociedade o que a gente determinaria como um comportamento aceitável. Desse ponto de vista, a ciência deveria caminhar muito bem com a moral.

Temos, no entanto, de levar também em conta que a discordância é fundamental para que a gente evolua no pensamento científico e para que sejam quebrados determinados paradigmas. Seja na discordância sobre os fatos que embasam a teoria, que é extremamente salutar, seja na discordância sobre os limites de uma teoria, até onde podemos chegar sem quebrar uma conduta moral estabelecida? Neste momento, estamos vivendo questões importantes no que diz respeito às ciências biológicas, como a clonagem e o uso de células tronco. Até que ponto podemos chegar? Até que ponto podemos intervir cientificamente?

O que chama a minha atenção é que, enquanto procuramos evoluir na ética da ciência, estamos dando um passo para trás nas questões de regras básicas de convivência. Aquilo que parecia bem estabelecido, ou seja, que não precisava estar escrito, precisa agora ser reforçado. De cinco anos para cá, a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) foram obrigados a criar códigos de ética e de conduta do cientista, onde se estabelece o que é ético na autoria de um trabalho, o que é ético no uso do recurso público na pesquisa científica. Ou seja, ao mesmo tempo em que deparamos com a imensa questão ética envolvida na ruptura de paradigmas, nos vemos presos em uma areia movediça, sem conseguir observar princípios éticos básicos de convivência em sociedade. Coisas que para a gente pareciam óbvias, não são óbvias.

Tenho filhos adolescentes e é mais ou menos o que acontece quando pergunto: “Filho, você fez o óbvio hoje?”. A mim não parece óbvio, do ponto de vista da organização social, que a gente precise ter, no âmbito da ciência, um código de ética e uma página para receber denúncias de fraude e plágio. Então, como a gente vai equacionar essa fronteira? Como a gente vai evoluir?

Já me aproximando do final, queria trazer um ponto de vista político que não foi abordado: a questão das ciências básicas e das ciências aplicadas. Vivemos um momento muito imediatista e, em consequência disso, me pergunto se a gente vai conseguir evoluir no pensamento científico incorporando, à ciência, esse imediatismo. Na Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), estamos o tempo inteiro atuando para que não tirem a pesquisa básica do marco legal de ciência. Grandes avanços da ciência mundial surgiram a partir de pesquisas de alto risco, que não teriam sido possíveis dentro da lógica do imediatismo. É fato que existem questões que são urgentes dos pontos de vista social, econômico, científico e que têm de ser abordadas pela ciência aplicada. Mas a pesquisa aplicada não pode existir sem a ciência básica; uma ciência não existe sem a outra; não existe a ciência natural sem a ciência humana. A gente tem de aprender a se respeitar e a transitar entre as duas coisas, extraindo o que há de melhor nessa conversa.

Para finalizar, toco apenas na questão do impacto das fronteiras nacionais e culturais sobre as ciências, algo que a professora Manuela Carneiro da Cunha abordou de forma maravilhosa. Evoluir tecnologicamente é maravilhoso, mas essa evolução traz consigo questões sobre as quais a gente tem que refletir. Eu me pergunto, por exemplo, quão complicado é globalizar o nosso processo de educação. Até que ponto a globalização da educação respeita as nossas fronteiras culturais e o nosso conhecimento tradicional? Até que ponto não vamos massificar tudo isso e perder a riqueza da diversidade, não só a diversidade biológica, mas o nosso conhecimento tradicional. Já que palavra “inclusiva” está na moda,

vou usá-la aqui para dizer que, talvez, a ciência tenha de ser mais inclusiva, no sentido de incluir mais pessoas, mais culturas, mais conhecimentos tradicionais, mais teorias que não são aceitas, mas que podem ser testadas. Eu me considero ainda jovem cientista, e acho que nunca vou deixar de me considerar, então acho que todos, nesta sala, somos jovens cientistas.

Quando a gente toma contato com a história que foi traçada pelo embaixador Rouanet, a gente percebe quão jovem a gente é frente a tudo que vem sendo criado em séculos de conhecimento. E manter esse pensamento nos dá força para que a gente inove e seja criativo, além de nos ensinar que é sempre preciso respeitar aquilo que é tradicional e aquilo que veio sendo construído ao longo do tempo.

EUGÊNIO BUCCI

E neste dia em que estamos falando sobre construir pontes e destruir muralhas, temos aqui um pensador que simboliza a ponte, porque ele simboliza a capacidade de ouvir e a capacidade de transitar pelos diversos argumentos com grandeza e independência: Luiz Carlos Bresser-Pereira, que é professor da FGV desde 1959, presidente e editor da *Revista de Economia Política* desde 1981, membro do Conselho da Cinemateca Brasileira, do Conselho de Administração da Restoque e do Conselho Consultivo do Grupo Pão de Açúcar. Tem experiência de ensino e pesquisa e trabalhos publicados nas áreas de economia, sociologia, ciência política e administração pública. Seus temas são: desenvolvimento, macroeconomia do desenvolvimento, desenvolvimento e distribuição, inflação inercial, Estado e sociedade, democracia, nação e nacionalismo, sociedade civil, classes sociais, empresários, burocracia, tecnoburocracia, reforma gerencial e cinema. Eu poderia seguir com esse currículo, mas acho que é suficiente. Ministro.

LUIZ CARLOS BRESSER-PEREIRA

Obrigado, Eugênio Bucci, pela apresentação, e obrigado a todos por estar aqui e poder ouvir Sérgio Paulo Rouanet e os excelentes comentários. Bom, Rouanet, você organizou o seu texto falando (i) da fronteira entre as ciências; (ii) da relação das ciências com a moral e com os valores; e (iii), finalmente, do problema da ciência e do nacional. Vou dividir os meus comentários entre essas três possibilidades por você apresentadas.

Vou começar pela fronteira entre as ciências, que acho que é a coisa mais importante. Na defesa da interdisciplinaridade, há uma coisa que me incomoda, que é a gente ficar na discussão entre ciências naturais e ciências sociais. Essa questão é fundamental, mas, a meu ver, há uma discussão anterior da qual não podemos escapar, que é entre as ciências metodológicas e as ciências substantivas – as substantivas, por sua vez, divididas entre naturais e sociais.

Curiosamente, durante vinte anos, dei um curso de metodologia científica para economistas. No curso, entrava um pouco na área dos filósofos e da epistemologia e, para mim, estava muito claro que, nas ciências metodológicas, você usa um método, que é o hipotético-dedutivo. Já nas ciências substantivas, você deve usar o método científico, ou seja, o método em que você observa a realidade, verifica regularidades ou tendências, formula uma hipótese, desenvolve teoricamente essa hipótese e a testa.

A economia neoclássica adota o método hipotético-dedutivo, que é próprio das ciências metodológicas e não das ciências substantivas. Uma coisa interessante é que, no momento em que você transforma a ciência substantiva em uma ciência baseada no método hipotético-dedutivo, ela passa a ser uma ciência axiomática, baseada, puramente, na lógica, e reduzindo tudo à matemática. Ao fazer isso, você cria um problema sério para todos os demais. Por quê? Porque você passa a ser dono de uma ciência que os demais cientistas sociais não têm condições de discutir, uma vez que eles não estudaram tanta matemática quanto estudaram os economistas.

Ao ler seu texto, Rouanet, e depois ao ouvi-lo, tive a impressão de que você estava fazendo uma distinção entre as ciências naturais e as ciências sociais baseando-se, essencialmente, em haver julgamento de valor ou não. Aí, me parece, você misturou a primeira e a segunda questões. Do meu ponto de vista, a diferença fundamental entre as ciências sociais e as ciências naturais reside no objeto. Nas ciências naturais, o objeto são átomos ou células que não têm liberdade e que, portanto, podem ser previstas de maneira razoavelmente precisa. Isso acontece na física, sem dúvida, e na biologia, ainda que um pouco menos. Nas ciências sociais, por outro lado, nós somos objeto e, como somos seres dotados de uma liberdade fundamental, torna-se muito difícil, para não dizer impossível, você fazer uma ciência exata. Na comparação com as ciências naturais, a “qualidade” das ciências sociais fica muito abaixo, no sentido de que erramos muito mais. Decorre daí, então, o segundo problema.

Ao falar da distinção das ciências, você disse que, nas ciências do espírito, o problema é a interpretação. E é verdade. Mas isso me faz muitas vezes pensar que as ciências sociais fazem parte, talvez, de uma disciplina mais ampla, que são as humanidades, que abarcam a literatura, onde o autor pode pôr toda uma teoria e uma visão do mundo na boca de um dos seus personagens, sem ser responsabilizado pela verdade do que está falando. E é essa também a diferença entre ciências sociais e ciências naturais que me faz pensar no problema da modéstia. As ciências sociais são muito modestas e têm baixo poder de previsibilidade. Além disso, trata-se de uma ciência profundamente influenciada por valores e pela ideologia. Essa influência é o que, a meu ver, explica o fato de os marxistas ou, mais especificamente, a Escola de Frankfurt afirmar que é fundamental a distinção entre uma ciência social livre de valores e uma ciência social que tem valores envolvidos. Defendo, no entanto, que é impossível você fazer uma ciência social sem valores. A teoria neoclássica nos mostra isso.

Lembro aqui que a teoria neoclássica, como disse antes, baseia-se no alvo econômico, puramente racional. A partir desse axioma,

que vira um dogma, que é a racionalidade do ser humano, eles deduzem um enorme sistema, que usa a matemática e está desprovido de valores. Nesse sistema, não há valores, mas uma análise objetiva e uma explicação da economia que, ressalte-se, não é exatamente do sistema econômico, porque eles têm grande dúvida sobre se a economia é ciência dos sistemas econômicos ou a ciência das escolhas econômicas ou tomadas de decisão.

Então, se a gente olhar para essa teoria, que é tão matemática, vai ver que ela é puramente ideológica. Com isso não estou dizendo que ela é só ideológica, mas o objetivo dos autores da teoria neoclássica é provar que o mercado é um mecanismo quase que sobrenatural que coordena de maneira perfeita toda economia. Isso é a ideologia do liberalismo econômico, do neoliberalismo, inclusive. A fundamentação científica do neoliberalismo é, portanto, essa teoria neoclássica aparentemente isenta de valores.

Mas, então, se é impossível escapar da interpretação, o que fazer? Não vejo alternativa senão você ter muita consciência dos seus condicionamentos ideológicos e, tendo isso em mente, explicitar, sempre que possível, essas duas coisas: quais são os seus valores e quais são as coisas que condicionam você. A partir disso, os alunos e os leitores podem ou não aceitar minha verdade.

E chego, por fim, à terceira questão apresentada na conferência, que é o problema do nacional. Você, Rouanet, mostrou um forte incômodo com a ideia de que a ciência possa ser nacional, e citou, a propósito disso, o Iseb. O Iseb foi, inclusive, uma coisa importante na minha própria vida. Eu tinha 20 anos quando descobri o Iseb e descobri o Brasil. Será que é possível fazer uma ciência – e agora falando apenas dessas ciências sociais – desligada da nação? Acho isso absolutamente impossível.

Veja, por exemplo, a ciência política moderna. Ela é fundamentalmente americana; apesar de existir no resto do mundo, essa é uma área na qual os americanos tornaram-se dominantes. Qual é o pressuposto dessa ciência política? Apesar de nunca explicitado com clareza, seu pressuposto fundamental é o de que a sociedade norte-americana

e a política norte-americana são o ideal. Na década de 1960, quando estudei lá, isso ainda era razoável; hoje, a democracia americana é uma desgraça, é quase tão ruim quanto a nossa. Mas como os Estados Unidos exercem o imperialismo hoje no mundo? No Iraque, ele ainda é exercido com o uso da força, mas, normalmente, na América Latina e nos países mais poderosos da Ásia, onde não dá mais para fazer guerra, eles tentam nos persuadir da sua verdade e agem de maneira muito forte para que pensemos de acordo com o que interessa a eles, e não a nós. Um exemplo, que não é óbvio, mas vou dar, é a insistência deles para que tenhamos déficits em conta corrente e os financemos com empresas multinacionais. Acho que eles estão profundamente errados, mas é isso que eles nos ensinam.

SÉRGIO PAULO ROUANET

E tem alguma coisa certa no Consenso de Washington?¹³

LUIZ CARLOS BRESSER-PEREIRA

Claro que tem coisa certa no Consenso de Washington. Era preciso fazer várias reformas e algumas foram feitas. No Consenso de Washington falava-se, por exemplo, em responsabilidade fiscal, algo muito importante, havia muitas coisas erradas também. Mas não é essa a nossa discussão. As três coisas sobre as quais eu queria falar eram essas. O seu texto é uma maravilha e me estimulou a fazer esse debate com você.

¹³ O Consenso de Washington foi o resultado de um encontro entre instituições financeiras e economistas ocorrido em 1989, na capital dos Estados Unidos. Alguns dos objetivos das medidas preconizadas pelo Consenso eram a abertura econômica e comercial, a aplicação da economia de mercado e o controle fiscal macroeconômico.

SÉRGIO PAULO ROUANET

Bresser-Pereira, nós estamos continuando um debate que tivemos uma vez em uma conferência na Universidade Cândido Mendes. O tema era Habermas, mais especificamente, o conceito de patriotismo constitucional. Você estava interessado em saber exatamente que diabo de conceito era esse. Eu tentei, de forma atrapalhada, explicar da maneira mais clara que pude, mas você não se deixou convencer. Agora estou entendendo o porquê. Você parte de uma visão apocalíptica, pessimista, a partir da economia. Qual é o apelido da economia? A ciência melancólica. Você deixou todos nós melancólicos. Mas, fora isso, você disse coisas irresponsáveis. Por isso preferi fazer uma piadinha.

EUGÊNIO BUCCI

O ministro Bresser-Pereira disse que as coisas não têm liberdade e que é precisamente isso que diferencia as ciências naturais das ciências sociais. Kant diferencia a física da ética: a física fica com as leis da natureza e a ética fica com as leis da liberdade. Mas temo, agora, que Paulo Nussenzveig vá nos dizer que as partículas subatômicas são livres. Aí vai ser um problema. Antes de passar a palavra a Paulo Nussenzveig, gostaria de potencializar uma das questões desse texto brilhante de Sérgio Paulo Rouanet: a questão da ciência sendo não apenas contaminada pela ideologia, mas da ciência como sintetizadora de ideologia. Nesse sentido, o discurso da ciência só pode ser criticado a partir de uma perspectiva filosófica que se coloque fora do discurso da ciência. Quem falava em discurso da ciência era Jacques Lacan. Com todos os problemas que o legado de Lacan nos traz, gostaria de lembrar aqui uma passagem dele sobre a ideia da ciência como uma fábrica de ideologia: “O sucesso de Darwin parece dever-se a ele haver projetado as predações da sociedade vitoriana e a euforia econômica, que sancio-

nou a devastação social que ela inaugurou em escala planetária, e havê-las justificado pela imagem de um *laissez-faire* dos devoradores mais fortes em competição por sua presa natural”. É uma passagem de um poder provocador impressionante. E assim, passo, nessa ideia de fronteiras, a palavra para Paulo Nussenzveig, cujas áreas de interesse são a óptica quântica, a física atômica e a informação quântica.

PAULO NUSSENZVEIG

Bom, como os demais, queria agradecer muito o convite para estar aqui. É um privilégio e é um prazer. Foi muito agradável ler o texto e ouvir o texto e os comentários. Como me sinto, aqui, como alguém que talvez não seja membro do clube e, justamente por não ser membro do clube, tem um estilo diferente, preparei uma pequena apresentação.

Vou falar da questão da fronteira entre as ciências ditas naturais e as ciências sociais, que é marcada, concordo com o que disse Bresser-Pereira, por uma diferença de objeto, o que torna nossos métodos e nossos enfoques muito diferentes. Mas vou tentar também mostrar como a dimensão cultural é importante nas ciências naturais, explorando, na medida do possível, as fronteiras das ciências com a religião, a moral e a política, e o impacto das fronteiras nacionais e culturais.

Como físico que sou, vou trazer para vocês as perspectivas de um físico e, portanto, tipicamente por deformação de ofício, serão visões

pragmáticas. Vou falar um pouco da questão da interdisciplinaridade e das relações das ciências com a sociedade, dos diálogos que são absolutamente fundamentais, especialmente nos dias de hoje.

Como os temas são, obviamente, muito elaborados e a gente tem uma limitação de tempo, eu lembro a frase de Woody Allen: “Fiz um curso de leitura dinâmica. Li *Guerra e Paz* em 20 minutos: tem a ver com a Rússia”. Mas vamos lá. Tenho que começar, como todo físico, a falar de um personagem muito importante para nós, Galileu Galilei, que viveu há pouco mais de 450 anos, e sobre as lições que a gente aprendeu com ele.

Muito do que se fala sobre Galileu diz respeito aos embates dele com a religião. Mas, na verdade, para Galileu não havia embate com a religião, e sim com a Igreja, com as autoridades da Igreja. Galileu era, inclusive, extremamente religioso, tanto que no ápice de suas descobertas, em 1610, ele se expressou dessa forma: “Devo infinitos agradecimentos a Deus por sua generosidade e por permitir que eu testemunhasse sozinho, pela primeira vez, maravilhas mantidas na obscuridade por todos os séculos precedentes”.

Ele estava se referindo à descoberta das luas de Júpiter e a outras descobertas que fez ao apontar o telescópio para ao céu. Talvez isso seja uma das coisas que nos inspiram como cientistas: o prazer incomensurável da descoberta, de enxergar mais longe e conseguir apontar para os outros. Porque, para o cientista, não basta enxergar mais longe; a gente precisa compartilhar com os outros o que a gente viu. E, nisso, Galileu era especialmente bem dotado.

Além de todo drama pessoal que viveu¹⁴ e de todas as sensacionais descobertas que fez, Galileu foi preservado nos nossos corações e mentes, portanto no tempo, porque ele escrevia muito bem. A nossa percepção e a nossa sensibilidade na compreensão de suas descobertas científicas são extremamente valorizadas pela expressão verbal, pela literatura, enfim. Gosto muito de citar esse livro, *Il Saggiatore* (1623), porque ele traz uma frase famosa de Galileu que vou reproduzir aqui, a partir de uma tradução que fiz do inglês:

¹⁴ Por conta de suas descobertas, Galileu foi convocado pelo Vaticano perante a Inquisição, que o fez, em 1633, abjurar as heresias e abandonar o heliocentrismo. Todas as suas obras foram banidas, e Galileu foi condenado à prisão domiciliar perpétua. [N.E.]

A filosofia está escrita nesse grande livro, o Universo, que permanece continuamente aberto ao nosso olhar. Mas o livro não pode ser lido sem que antes conheçamos a linguagem em que está escrito. Ele está escrito na linguagem da matemática e os caracteres são triângulos, círculos e outras figuras geométricas sem os quais é humanamente impossível entender uma única palavra; sem esses, ficamos perdidos vagando num labirinto escuro.

Belíssimo, não é? Esse livro Galileu escreveu em um debate com um jesuíta – ele era um debatedor temível, que conseguiu atrair a ira dos jesuítas e de quase todos que estavam à sua volta. Nesse livro, *Il Saggiatore*, que tem essa frase maravilhosa, essa perspectiva inspiradora sobre a ciência, Galileu defendia que os cometas eram fenômenos atmosféricos, ilusões de óptica. Os jesuítas, ao contrário, diziam que os cometas eram corpos celestes em órbitas além da Lua. Então, mesmo quando estava errado, ele deixou lições inspiradoras para nós.

Outra coisa importante para a época é que Galileu teve uma relação com a arte. Um dos discípulos dele, Vincenzo Viviani, que era matemático, acreditava que Galileu era o sucessor espiritual de Michelangelo. Falecido três dias após o nascimento de Galileu, Viviani acreditava que, nesse breve espaço de tempo, a alma criativa de Michelangelo teria passado para Galileu. A história de Viviani com Galileu é belíssima e, para mim,

15 O texto “Os físicos e o novo mundo” foi publicado no dia 5 de julho de 1998, no caderno Mercado, do jornal *Folha de S.Paulo*. [N.E.]

muito emocionante. Foi Viviani quem projetou o túmulo de Galileu, inspirado no de Michelangelo.

Galileu e seus contemporâneos foram precursores de uma forma de pensar, de buscar soluções para os problemas que possam ser objetivamente testadas. Isso é, talvez, a grande herança que eles deixaram para todos nós, físicos. Gosto de citar um texto, “Os físicos e o Novo Mundo”, que foi escrito por Luis Nassif e publicado na *Folha de S.Paulo*.¹⁵ Ele diz: “No ambiente acadêmico, há quem os considere arrogantes. Eufemisticamente, se poderia admitir que são bastante conscientes de sua forma superior de pensar – e não escondem isso. Embora existam especialidades em sua profissão, jactam-se do oposto, de sua visão sistêmica, ‘holística’, generalista, conforme gostam de defini-la”.

Abro um parêntese na leitura do texto para lembrar uma pequena paródia bem-humorada para aqueles que conhecem o seriado *The Big Bang Theory*. Tem uma cena memorável, em que o personagem Sheldon Cooper tem um diálogo com Penny, dando sugestões sobre um negócio que ela quer abrir. Ela diz para ele: “Eu não sabia que você entendia disso”. Ele olha para ela e diz: “Penny, eu sou um físico, eu tenho uma compreensão de todo o universo e tudo que está dentro dele”. Ao que ela responde: “Ah é? Então quem é Radiohead?”. Ele trêmulo, e vê-se obrigado a dizer: “De tudo que é importante contido no universo”.

A conclusão de Luis Nassif é uma frase: “São convencidos? São, sim. Mas justificadamente”.

O que quero dizer para vocês vai, talvez, na direção um pouco contrária: uma das coisas que a gente aprende ao estudar física é que, sim, nós gostamos de afirmar coisas de forma peremptória e de ter embasamento para aquilo que afirmamos, mas que apanhamos da natureza inúmeras vezes. Muitas vezes, achávamos que sabíamos absolutamente tudo. Aqueles que estudaram um pouquinho sobre as revoluções do século xx sabem que, ao final do século xix, os físicos diziam que não havia mais nada a ser descoberto.

O físico norte-americano Albert Abraham Michelson chegou a dizer que as descobertas da física mudariam grandezas constantes da natureza, nos dariam informações depois da sexta casa decimal.¹⁶ O matemático britânico Lord Kelvin, por sua vez, disse que, sim, a gente sabia absolutamente tudo, e que havia duas pequenas nuvens no horizonte: uma era a questão do éter e a outra era a questão da radiação de corpo negro. Ambas conduziram às maiores revoluções da física no século xx. Nós, portanto, já apanhamos da natureza repetidas vezes, o que nos dá uma certa sensação de humildade.

Apesar de a física ser, possivelmente, reconhecida como a ciência mais desenvolvida na atualidade, nós não sabemos do que são feitos mais de 90% do universo. Mas ao mesmo tempo em que dá um sentimento de humildade, isso nos dá uma postura, que acho importante enfatizar, de desprezo absoluto por argumentos de auto-ridade. Não interessa quem disse. Qualquer um pode estar errado. Já vimos que Newton estava errado. Embora se possa argumentar que os erros dele se deram depois da sexta casa decimal, e em certas circunstâncias, fomos obrigados a rever o que Newton desenvolveu.

E estamos hoje, muito provavelmente, diante de dificuldades. Temos teorias que são muito bem assentadas, mas que não conseguimos compatibilizar, possivelmente em decorrência de um desconhecimento mais profundo de uma das interações fundamentais da natureza, que é a gravitação. Bom, dito isso, gostaria de partir

¹⁶ Os números decimais são números separados por vírgulas, muitas vezes usados para cálculos complexos. A sexta casa decimal corresponde ao milionésimo (0,000 001): a sétima casa decimal, ao décimo de milionésimo. [N.E.]

para a questão da interdisciplinaridade e tentar dar uma perspectiva otimista em relação a isso. Mas, antes, preciso falar sobre o papel da cultura.

Já falei sobre Galileu e sobre como ele conseguiu cativar a imaginação das pessoas por escrever muito bem. Gosto muito também de um exemplo que é próximo à minha área de trabalho, que foi o desenvolvimento de técnicas para tirar a liberdade dos átomos, para reduzir suas velocidades, aprisioná-los em regiões do espaço. Então você ilumina um átomo e, com isso, você resfria e diminui a temperatura do átomo.

Havia uma teoria sobre isso e, por volta de 1985, foram feitos os primeiros experimentos, cujos resultados se deram em absoluta concordância com o limite inferior da teoria, o que já é uma coisa relativamente surpreendente na física. Só que William Phillips fez medidas mais precisas, variando os parâmetros experimentais e obteve, a partir disso, uma temperatura seis vezes menor do que o limite inferior previsto pela teoria. Ou seja, as medidas mais precisas resultaram numa violação da temperatura limite inferior para qualquer sistema termodinâmico, alcançando um resultado experimental melhor do que a teoria previa. Ora, isso é uma violação da lei mais fundamental da natureza, a Lei de Murphy. O resultado levou os cientistas a coçarem a cabeça por muito tempo, até que, em 1987, dois grupos, um liderado por Steven Chu, na Universidade de Stanford, outro por Claude Cohen-Tannoudji, na França, descobriam mecanismos que mostravam que a teoria anterior era excessivamente simplificada e explicaram os resultados. Isso levou os três, William Phillips, Steven Chu e Claude Cohen-Tannoudji, a receberem o prêmio Nobel de Física em 1997.

E onde entra a cultura nisso tudo? Bem, Steven Chu explicou os resultados num artigo que tem todo tratamento matemático adequado. No entanto, Claude Cohen-Tannoudji e Jean Dalibard fizeram mais do que isso. Eles apresentaram uma imagem que mostra como a luz afeta o movimento do átomo e, para garantir que as pessoas

entendessem isso, criaram uma imagem na qual víamos os átomos como se eles fossem condenados a rolar uma pedra para o alto de um morro e, quando chegavam no alto, a pedra caía e eles tinham de começar tudo de novo. Cohen-Tannoudji e Dalibard relacionaram isso com o mito grego de Sísifo. Hoje, ninguém fala na explicação de Chu e de seus colaboradores; esse processo tornou-se conhecido como resfriamento Sísifo. Ou seja, a cultura é fundamental para preservar as nossas ideias na física.

Bom, mas vou retomar a perspectiva otimista que disse que queria dar. A questão das fronteiras internas da ciência é, no meu entender, um desafio – principalmente para a juventude. Acredito que, para enfrentar esse desafio, nosso enfoque tem de estar na formação. Aqueles que me conhecem bem sabem que sou extremamente crítico com relação a várias coisas da USP, mas tem um projeto do qual visto a camisa absolutamente sem hesitar: o curso de ciências moleculares. Esse curso é único no Brasil e é relativamente pouco conhecido. O único requisito para entrar nesse curso é estar matriculado na graduação da Universidade. Os alunos escolhidos a partir do processo seletivo são selecionados para passar quatro anos nesse curso. Nos dois anos do ciclo básico, eles aprendem matemática, física, química, biologia e computação – e o curso é bastante rígido. O ciclo avançado, em compensação, é, no meu entender, o sonho de qualquer um: eles podem fazer o que quiserem, montando sua própria grade curricular com total liberdade de horizontes. A partir do final do segundo ano, os alunos começam a fazer um projeto de iniciação científica, com um orientador, e, na grade que definem, eles têm acesso a qualquer unidade da Universidade, seja na graduação, seja na pós-graduação.

Muitos dos alunos acabam, de fato, seguindo a inclinação que já tinham inicialmente. Há, porém, casos de alunos que fizeram percursos absolutamente originais dentro da Universidade, e isso, para mim, traduz o espírito de Universidade. Pode não haver ciências humanas nesse currículo, mas tivemos uma estudante de letras que fez ciências moleculares e, depois, seguiu um percurso no

Departamento de Letras da USP. Ou seja, a abertura é total. E trago esse exemplo como uma perspectiva otimista porque acho que precisamos de mais iniciativas como essa, e são os jovens que vão desenvolver a interdisciplinaridade de que a gente precisa.

A outra perspectiva se refere ao diálogo com a sociedade, e gostaria de fazer menção a iniciativas capazes de mostrar que não precisamos sempre depender do Estado para desenvolver ciência e para dialogar com a sociedade. Há algum tempo, a Fundação Instituto de Física Teórica (IFT), que tem mais de 50 anos, passou por uma crise financeira gravíssima e foi absorvida pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). A Fundação continuou existindo, mas sem grandes finalidades. Mais recentemente, ela foi resgatada porque era dona de um terreno muito valioso na Rua Pamplona, próximo à Avenida Paulista, e, finalmente, foi possível fazer algo com esse terreno. A partir daí, a Fundação foi se reerguendo. Faço parte do Conselho Científico da Fundação e, há pouco mais de um ano, fizemos o exercício de elaborar sua visão e suas missões. Chamo aqui a atenção para a visão. Desejamos ser: (1) um influente centro internacional para o desenvolvimento e divulgação do conhecimento científico; (2) uma ponte entre o conhecimento científico e a sociedade, promovendo o desenvolvimento social e econômico; (3) e uma fonte de inspiração para despertar vocações científicas.

Dentre as nossas missões, está não apenas reunir cientistas de alto nível para a resolução de problemas desafiadores na fronteira do conhecimento da ciência e tecnologia, mas também atuar na criação de um ambiente propício ao investimento privado e de natureza filantrópica em ciência e educação, algo que é fundamental no Brasil hoje. Queremos ser um centro científico nos moldes do Isaac Newton Institute for Mathematical Sciences, em Cambridge, na Inglaterra, e do Kavli Institute for Theoretical Physics, em Santa Bárbara, nos Estados Unidos. Nosso objetivo é fazer workshops de longa duração e científicos; ter um teatro digital destinado aos eventos de divulgação e que funcione também como planetário; e desenvolver, no casarão, projetos para formação de jovens, especialmente oriundos de escolas

públicas.¹⁷ Queremos criar um ambiente propício ao investimento privado de natureza filantrópica e chamar a atenção, como fizeram os Estados Unidos, com o Science Philanthropy Alliance, para o baixo investimento em ciência básica. Letícia Veras falou da importância da pesquisa básica e, nesse ponto, gostaria de citar uma frase do Carlos Henrique de Brito Cruz, que diz que a gente não tem de apoiar apenas a pesquisa com aplicações em vista, mas sim apoiar a pesquisa que faz a humanidade ficar mais sabida. Letícia Veras falou dessa diferença entre ciência aplicada e ciência pura. Gosto também de citar uma frase de Pasteur: não existe ciência aplicada; o que existe é ciência e aplicações da ciência.

Ainda dentro da perspectiva otimista, não posso deixar de mencionar que, recentemente, foi criado o fundo João e Branca Moreira Salles, destinado à criação de um instituto cujo objetivo é, exatamente, financiar estudos em ciência no Brasil.¹⁸

E já me encaminhando para a conclusão, queria falar, rapidamente, da minha área de trabalho. Trabalho com fundamentos da mecânica quântica, um campo em que nós, físicos, já apanhamos muito. A mecânica quântica nos mostra que a natureza não se comporta exatamente como a gente, de início, previa. O que a gente faz é tentar usar uma característica muito estranha da natureza, o emaranhamento quântico, que foi chamado por Einstein de ação fantasmagórica a distância. O emaranhamento quântico talvez tenha uma conexão com a frase de Pascal sobre

o conhecimento do todo e o conhecimento das partes. Os sistemas quânticos nos ensinam que, muitas vezes, o conhecimento do todo nos impede de conhecer em detalhes as partes – algo que está na essência desse emaranhamento quântico. O que tentamos fazer, atualmente, é usar isso na ciência da informação. O emaranhamento está relacionado a correlações: processamos informação, armazenamos informação e transmitimos informação através de correlações. O que o emaranhamento mostra é que sistemas quânticos têm correlações mais fortes do que qualquer teoria clássica permite prever, e que, portanto, apresentam grande possibilidade de ganho em ciência de informação.

Como já se disse aqui, um dos grandes problemas que temos hoje, em todos os níveis – da nossa sociedade à política americana –, é a dificuldade de diálogo, a dificuldade de comunicação. Não temos soluções para isso, mas pretendemos resolver alguns problemas de comunicação, como a criptografia. Um dos nossos objetivos, o Santo Graal, é a possibilidade de construir computadores quânticos, que não vão substituir o laptop usual, mas que nos possibilitarão simular sistemas quânticos complexos, que nos permitam aprender mais sobre a natureza e projetar, por exemplo, materiais que possam ser de utilidade em geral e que, por definição, são muito difíceis de simular com processadores clássicos.

Antes de encerrar, quero mencionar os linguistas. A criptografia é uma ciência que, durante muito tempo, foi tratada principalmente por linguistas; depois, ela se tornou mais matemática; e, finalmente, os físicos entraram na história a fim de, a partir do uso de princípios da natureza, garantir o sigilo nas comunicações. Dos sistemas quânticos complexos retomo a filosofia de Galileu. A simulação eficiente desses sistemas, através dos computadores quânticos, nos oferece a perspectiva de fazer a leitura dinâmica de alguns capítulos extremamente complexos do grande livro. Ainda estamos, no entanto, adquirindo as ferramentas necessárias e nos familiarizando com esse novo método de leitura. O que a gente espera, com essa iluminação quântica, é que não fiquemos muito tempo vagando no labirinto escuro. Obrigado.

17 Infelizmente, o projeto está avançando muito mais lentamente do que o desejado, em razão das restrições da crise econômica. Há atividades em escala muito menor do que o previsto. Mas não desistimos de implementar a visão anunciada.

18 Esse fundo patrimonial mantém o projeto Serrapilheira, que tem o objetivo de financiar pesquisas de excelência com foco em produção de conhecimento e iniciativas de divulgação científica nos campos das ciências naturais, ciência da computação e matemática. [N.E.]

EUGÊNIO BUCCI

Muito obrigado, Paulo Nussenzveig. Imaginei que a gente pudesse fazer um encerramento seguindo a mesma ordem. Então, passo a palavra para a professora Manuela Carneiro da Cunha.

MANUELA CARNEIRO DA CUNHA

Eu tenho pouco a acrescentar. Acho que aprendi muito aqui. Só queria, na realidade, salientar uma discussão que apareceu várias vezes, que é a da ciência básica e a da ciência aplicada. Eu me junto ao coro e digo: essa é uma questão da maior importância. Um excelente exemplo disso vem de um grande matemático, Godfrey Harold Hardy, que escolheu trabalhar com um assunto que ele achava que não corria o risco de ser aplicado para alguma coisa: os números primos. Pois bem. Essa se revelou depois uma das questões mais prolíficas, justamente, para a criptografia.

LETÍCIA VERAS COSTA

Acho que a discussão foi um grande aprendizado e, na verdade, um exercício de transdisciplinaridade. Somos todos de formações bastante diferentes e, de repente, olhamos para um tema que permeia todas as nossas especialidades. Para finalizar, gostaria de salientar apenas quanto rico é a gente discutir um tema com olhares tão diversos sobre ele. Este encontro, ao mesmo tempo em que foi uma palestra com um debate, foi uma aula prática.

LUIZ CARLOS BRESSER-PEREIRA

Agradeço ao que aprendi. Só queria dizer mais uma coisa. Chama-me a atenção o fato de, hoje, quando os cidadãos expressam suas opiniões sobre assuntos ligados à ciências sociais, eles sabem

tão pouco sobre coisas elementares, como a diferença entre o sistema proporcional e o sistema majoritário de votação eleitoral. E a quantidade de cientistas sociais que dizem que de economia não entendem? Isso é muito ruim. Entendo que, pelo menos entre quem faz um curso superior, é possível ensinar coisas básicas das quatro ciências sociais fundamentais – economia, sociologia, ciência política e antropologia. Isso seria, a meu ver, muito importante para a qualificação do debate.

PAULO NUSSENZVEIG

Eu queria me reunir aos demais e expressar o prazer que foi participar deste encontro. Acho que a gente, nesse tipo de ocasião, sempre aprende muita coisa. E, como foi dito, somos jovens e sentimos prazer em aprender. E, para finalizar, queria pegar o gancho dos jovens e sublinhar que reside neles a possibilidade da interdisciplinaridade. Os jovens é que terão a capacidade de fazer as ligações que nós, já ultraespecializados, fomos perdendo ao longo do tempo. Por isso enfatizei esse curso de ciências moleculares. Enquanto os jovens são jovens, a gente tem de estimular neles interesses diversificados e prover formações que os permitam enxergar horizontes que não enxergamos mais.

SÉRGIO PAULO ROUANET

Cada vez me convenço mais de que o único momento de sabedoria que demonstrei agora foi ter feito essa proposta que me caberia falar mais ou menos no fim, porque aí eu teria aprendido teoricamente tanta coisa com esse debate tão frutífero, que teria valido a pena esperar. Dissemos coisas tão importantes – algumas, inclusive, de natureza totalmente prática –, que eu me pergunto se esse debate vai se limitar a isso. Discutimos ideias que acho da maior relevância para

o futuro. Eu me pergunto se não seria possível a gente constituir um núcleo para que esse tipo de debate não se perca, para que uma reflexão sobre a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade comece. Todos nós deveríamos ser, como Galileu, aqui citado, professores de inquietação. Para encerrar, gostaria de fazer um agradecimento pelo convite e pelas contribuições enriquecedoras que foram feitas por todos nós. Eu disse todos nós, mas devia ter dito todos vocês.

EUGÊNIO BUCCI

É comovente para todos nós recebê-lo aqui. É muito formativo, muito estimulante em todos os sentidos – e, sobretudo, no sentido da inquietação. Quero agradecer a presença de todos e lembrar a figura de Sêneca. No fim da vida, Sêneca imagina encontrar uma ponte entre o estoicismo e o epicurismo, uma conciliação entre essas duas tradições. E é muito bonito o que ele fala sobre o ir além, sem ir além demais das fronteiras, mas buscando as vias de entendimento – exatamente como nos ensinou hoje Sérgio Paulo Rouanet. Encerro agradecendo uma vez mais a todos, na certeza de que isto prosseguirá.

REFERÊNCIA

LÉVI-STRAUSS, C. *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.

CONFERÊNCIA 5

CINEMA E PSICANÁLISE

Palestra de Luiz Fernando Gallego →
Comentários de Alessandra Affortunati Martins,
Sérgio Paulo Rouanet, Martin Grossmann
e Massimo Canevacci

12 DE SETEMBRO DE 2016

SALA DE EVENTOS DO
INSTITUTO DE ESTUDOS
AVANÇADOS DA USP

CONTEMPORÂNEOS no nascimento, o cinema e a psicanálise, cujos primórdios remontam a fins do século XIX, têm uma relação tão antiga quanto conturbada. Neste encontro, o médico, psicanalista e crítico de cinema Luiz Fernando Gallego realiza uma conferência na qual tece, de forma incansável, os fios dessa relação que tanto diz não só sobre as duas práticas, mas sobre a própria sociedade e a cultura.

Atualmente vice-presidente da Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro, Gallego foi curador das mostras *Freud e a tela branca*, realizada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) em 2001, e *Ética na Sétima Arte*, que aconteceu na Escola de Magistratura, em 2008, ambas no Rio de Janeiro. À luz de outras problemáticas anteriormente debatidas na Cátedra, como a crise da modernidade e a herança do iluminismo, Gallego olhou para filmes – muitos – e conceitos – vários – da psicanálise.

Os comentários sobre a fala de Luiz Fernando Gallego couberam a Alessandra Affortunati Martins, psicanalista, formada em filosofia e psicologia, e doutora em Psicologia Social e do Trabalho pela USP; e Massimo Canevacci, professor de Antropologia Cultural e de Arte e Culturas Digitais na Universidade de Roma La Sapienza e professor-visitante do IEA.

Alessandra Martins debruçou-se sobre a categoria “estrangeiro” em Freud e Walter Benjamin, estabeleceu pontes e quebras com Luiz Gallego e com as primeiras conferências dadas por Sérgio Paulo Rouanet nesta Cátedra. Massimo Canevacci, por sua vez, procurou, entre outras coisas, retomar os sentidos do humanismo, conceito-chave para o pensamento de Luiz Gallego, a partir de uma compreensão que inclui as dimensões tecnológica e antropológica da arte e da vida. A mediação dessa conversa, que, tal sessão psicanalítica, foi marcada pela liberdade associativa, coube a Martin Grossmann e Sérgio Paulo Rouanet.

LUIZ FERNANDO GALLEGO

Queria agradecer a Martin Grossmann, Alessandra Affortunati Martins e a Massimo Canevacci a gentileza de estarem aqui e de terem me chamado para participar do debate; e queria agradecer especialmente ao professor Sérgio Paulo Rouanet que, dois anos atrás, me convidou para a festividade em torno de seus 80 anos. Participei com uma pequena palestra e com a elaboração de um texto que partira de uma provocação feita por ele: ainda podemos, em nossa época pós-freudiana e pós-marxista, considerar realizável a ambição de Freud e dos marxistas dos anos 1930 de fazer uma síntese das duas teorias – a freudiana e a marxista?

Disse, à altura, que não tinha competência para escrever sobre isso. Ele aceitou então que eu fizesse uma modificação na pergunta: podemos ainda, em nossa época pós-freudiana, considerar a psicanálise como um instrumento válido para compreender a produção cultural cinematográfica? Não tenho dúvida de que minha presença aqui se deve à generosidade do professor que, à altura, disse ter gostado do meu texto.

Vou começar minha intervenção repetindo algumas coisas do texto publicado no livro *Rouanet. 80 anos. Democracia, modernidade, psicanálise e literatura* (Bassi; Rouanet; Levy, 2016), com pequenas modificações, mas, depois, me descolo do texto original e parto para algo que estou ainda pesquisando, e que apresentarei aqui mais como uma proposta a ser desenvolvida – não necessariamente por mim.

Antes de prosseguir, gostaria de dizer que me sinto honrado de ter sido chamado pela Academia, mas lembrar que tenho uma formação mais ligada à clínica. Fiz medicina para fazer psicanálise. Isso, na época em que ingressei na profissão, era uma exigência da Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro, onde coordeno, há mais de vinte anos, encontros nos quais discutimos a relação entre cinema e psicanálise e para os quais chamamos pessoas de múltiplas áreas do saber – entre eles, professores universitários e críticos de cinema. A partir desse contato, acabei também, depois de me aposentar como médico psiquiatra em hospital público, entrando para a Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro. Ou seja, meu percurso não segue exatamente os rigores dos trabalhos acadêmicos; é uma coisa um pouco mais livre, que espero seja do agrado de vocês.

Mas, então, o que pretendo esboçar aqui é uma análise das relações, nem sempre cordiais e por vezes idealizadas, entre cinema e psicanálise. Tanto um quanto outro têm como marco inicial o ano de 1895.

O cinema, um dos maiores, senão o maior entretenimento de massa da primeira metade do século xx, perde campo, a partir dos anos 1950, para a televisão e outras mídias audiovisuais. Posteriormente, passou a sofrer modificações no antigo suporte, deixando de ser película para se transformar em digital; deixando de ser necessariamente assistido numa sala enorme, de forma coletiva, para ser assistido individualmente, em casa.

Paralelamente a isso, a psicanálise, criada em Viena, por Sigmund Freud, passa a sofrer ataques e relativo desprestígio. Modificou-se, além disso, o formato original do *setting* estabelecido por Freud, seja com a adoção do tempo lógico lacaniano, seja com a frequência menor de sessões. Não se trata aqui de valorizar as coisas como elas eram, mas de entender que elas foram modificadas. Hoje em dia, as pessoas, quando procuram um psicanalista, estão certas de que terão uma sessão por semana. Freud atendia até seis vezes por semana na Viena da Belle Époque. Devia ser um tremendo programa fazer seis sessões de psicanálise por semana em Viena!

Por divergências dentro e fora do campo psicanalítico, mas, especialmente, pelos questionamentos que tiveram origem nos avanços da psicofarmacologia e nos estudos das neurociências, a psicanálise passou a ser questionada por outros campos do saber – o médico, o científico, o tecnológico.

No caso do cinema, o humanismo de parte expressiva do chamado “cinema de autor” das primeiras décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial foi perdendo espaço. Hoje, o que leva a maioria do público às salas são os espetáculos de efeitos especiais, que devolvem o cinema de volta às suas origens. O cinema, afinal de contas, era, nos seus primeiros anos, uma atração de parque de diversões, de feira. O que se vê hoje em dia, com esses filmes superespetaculares, é um pouco esse deslumbramento com uma coisa mágica, uma coisa que penetra pelos olhos e ouvidos, atordoa, aliena e diverte – ou não, dependendo do ponto de vista.

Também o humanismo das teorias psicanalíticas de Freud e seguidores se defronta com outras formas de psicoterapias comportamentais, muitas das quais não trazem nenhum privilégio para o sujeito e para sua história. Há uma técnica de adestramento. As pessoas podem melhorar em seus sintomas – e não tenho nada contra isso –, mas não necessariamente se encontram com sua subjetividade.

Eu diria, em menos palavras, que, hoje, todo espectador de cinema é um *voyeur* e todo psicanalista é um, talvez, *auditeur* [em francês, aquele que escuta]. Mas, partindo dessas ideias, retomo aqui o texto que preparei e que se inicia com uma citação ao professor Rouanet.

No ensaio publicado em 1993, *Mal-estar na modernidade*, Sérgio Paulo Rouanet (1993) diz que Freud tinha a clara consciência da fragilidade do projeto iluminista. Tal assertiva pode ser relacionada, em parte, às ideias freudianas estabelecidas desde a chamada “primeira tópica” que – em drástico e empobrecedor resumo – pode ser considerada uma “Psicologia do Id”, com ênfase na questão da repressão, especialmente a partir da proibição do incesto.

Mais adiante, haverá ênfase também na repressão aos impulsos agressivo-destrutivos, especialmente contra a figura paterna transmutada em líder mítico no texto *Totem e tabu*, de 1912, que aponta para a interdição do incesto, assim como do regicídio.

Também podemos levar em conta a própria ampliação e desenvolvimento do pensamento freudiano após *Introdução ao narcisismo*, trabalho de 1914 que é um corolário da crise na teoria após a desidealização de Jung, com cicatrizes remanescentes da polêmica sobre a libido. E, mais especialmente ainda, de 1920 em diante, quando, com *Além do princípio do prazer*, é estabelecida a ainda hoje polêmica especulação em torno da existência de uma pulsão de morte, que culminou no texto *O mal-estar na civilização*, de 1929.

Além de concordar com Rouanet quanto à “psicanálise ser a consciência infeliz do Iluminismo” e ter sido “graças à psicanálise que Freud soube que nenhuma das conquistas da civilização iluminista pode ser dada como definitiva”, acrescentaria que, em Freud, também percebemos uma questão análoga quanto à indefinição e impermanência de vários resultados iniciais das primeiras análises. Bem-sucedidas no que dizia respeito à remoção dos sintomas histéricos, as sessões não eram necessariamente capazes de atingir mais plenamente o ideal freudiano de que passasse a “haver Ego onde havia Id”.

A observação e a investigação clínicas de impasses em alguns tratamentos, assim como a constatação de casos carentes de reanálises também se constituíram em um paralelo convergente com a afirmação de Rouanet, de que não só “nenhuma das conquistas da civilização iluminista podia ser dada como definitiva”, como – fazendo uma paráfrase – nenhuma das conquistas terapêuticas da psicanálise clínica pode ser dada como definitiva.

Essa ideia, de certa forma, ecoa a constatação final do coro que encerra *Édipo rei*, de Sófocles: “Não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade antes de cruzar as fronteiras da vida inconstante”. É assim que a psicanálise também jamais deve ser tomada como

garantia para a conquista da felicidade. O próprio Freud já advertia para isso, quando dizia que sua meta seria poder atingir a infelicidade comum no lugar da infelicidade ampliada dos neuróticos.

É possível, em tempos já enunciados como pós-freudianos, examinar o lugar da psicanálise na compreensão de manifestações culturais, especialmente em relação à arte-industrial mais característica do século xx: o cinema. O que também vou tentar é ampliar o que Rouanet chamou de “mal-estar na modernidade” para o âmbito da chamada pós-modernidade. Vou, além disso, tecer algumas considerações iniciais sobre o pós-freudismo que, conforme o ponto de vista, vai incluir mais do que o relativo desprestígio da psicanálise a partir das descobertas e avanços da psicofarmacologia e tratar dos mais recentes modelos médico-psiquiátricos que modificaram até mesmo a terminologia e conceituação clássica das situações clínicas observáveis na esfera da saúde e da doença mental. Termos como “histeria” e “neurose” foram abandonados em prol de uma nomenclatura que é quase uma novilíngua orwelliana. Um exemplo: a classificação tradicional “neurose histérica”, não por acaso muito associada à psicanálise, passa a ser preterida por “transtorno dissociativo” e “transtorno conversivo”.

Além desse espectro classificatório e etionológico que tenta evitar qualquer associação com o inconsciente dinâmico descrito por Freud, o que chamamos de “pós-freudiano” abrange um terreno que é antagônico ao que tenta deslocar a psicanálise do lugar que já ocupou até mesmo nos compêndios de psiquiatria. A psicanálise depois de Freud desenvolveu várias escolas, como as pessoas chamam, com paradigmas nem sempre coincidentes com o cânone freudiano mais estrito e nem sempre coincidentes entre si.

Então, houve as contribuições de Anna Freud, Heinz Hartmann, Ernst Kris e Rudolph Loewenstein no escopo da chamada “Psicologia do Ego”; a teoria das relações objetais de Melanie Klein, bastante instruída pela última teoria pulsional de Freud; os desenvolvimentos dos teóricos das relações objetais, como Balint, Guntrip, Fairbairn e

Winnicott, com menor ênfase na teoria pulsional; autores franceses como André Green e Jacques Lacan; os pós-kleinianos, com destaque para Wilfred Bion e sua teoria do pensamento desenvolvida a partir de *Dois princípios do funcionamento mental*, de Freud; e a “Psicologia do Self”, de Heinz Kohut, que retoma as trilhas abertas pelo texto de 1914 sobre o narcisismo. Todos esses – e ainda muitos outros autores – são pós-freudianos, no sentido de figurarem como sucessores originados da herança deixada por Freud.

Se pode haver antagonismo teórico entre alguns desses novos paradigmas psicanalíticos, cabe lembrar que, a rigor, também houve vários “*Freuds*”, já que o desenvolvimento de suas ideias seguiu um caminho por vezes sinuoso e, outras vezes, até mesmo contraditório. São exemplos de suas contradições a modificação da ênfase de uma “psicanálise do Id” para uma “psicanálise do Ego”, a partir do texto *O ego e o id*, de 1923, assim como a radical modificação da “teoria da sedução” e do trauma real para a “teoria da fantasia”, em 1897.

Há, portanto, que distinguir aquilo que é “pós-freudiano”, no sentido de uma época que dá menor importância a, ou mesmo abandona suas ideias, daquilo que é “pós-freudiano” no sentido de ampliação e/ou modificação das ideias originais do primeiro psicanalista da história.

Depois de alguns anos de privilégio dado aos teóricos das relações objetais na Inglaterra e na América Latina e à “psicologia do ego”, nos Estados Unidos, o tão propagado “retorno a Freud”, proposto por Lacan, significaria que a psicanálise devia se ater aos pressupostos freudianos originais – como se isso se configurasse como um selo de autenticidade dado ao freudismo mais ortodoxo ao qual deveríamos nos limitar?

Recorrendo ao conceito de limite em Kant, que “não se refere a uma limitação exterior, mas à função da validade intrínseca de uma teoria”, Paul Ricoeur (1978) escreveu que a teoria freudiana era, inicialmente, “limitada por aquilo mesmo que a justificava; ou seja, o reconhecimento nos fenômenos da cultura daquilo que recai sob uma economia do desejo e das resistências”. Uma conflitiva, em

resumo. No entanto, esse reconhecimento, diz Ricoeur, “não conduz a um termo, e sim, a um limiar. Segundo essa lógica, os psicanalistas não deveriam limitar exteriormente sua disciplina, e sim descobrir nela mesmas razões para levar mais longe os limites já atingidos”.

É ainda Ricoeur quem assinala que a psicanálise já havia ampliado seus limites, ao “passar de uma abordagem redutora, aquela de desmascarar o reprimido e o repressor para desvelar o que haveria por trás das máscaras, para uma segunda leitura dos fenômenos da cultura, ao ingressar no movimento do significante que presentifica as fantasias e as recria como realidade de grau estético”. De acordo com Ricoeur, ao promover novas significações, mobilizando antigas energias, antes investidas em figuras arcaicas, a obra de arte fica à frente do próprio artista. Sendo mais que um sintoma regressivo de conflitos não resolvidos, a obra de arte abriga o verdadeiro significado do conceito de sublimação em Freud.

Heinz Kohut (1978, p.233-54), por sua vez, diz que a arte propicia uma solução substitutiva para conflitos estruturais, oferecendo ao psiquismo uma forma outra de regressão – apenas temporária e controlada –, que proporciona a vivência transicional para modalidades primitivas de funcionamento mental. Analogamente, pensamos que a experiência emocional de, por exemplo, acompanhar um filme propiciaria a catarse de impulsos arcaicos identificados com o que se passa na tela, permitindo que experimentemos a sensação de controle egoico sobre o que se vê.

Tal experiência estética funciona como um jogo, uma brincadeira, uma divertida superação de ameaças ligadas a ansiedades precoces. O deslocamento do espectador para a diegese de um filme – da qual, ao mesmo tempo, se sabe separado – é o que atende à realização do desejo no sentido de evitar angústias ligadas a ameaças infantis de desintegração e perda do sentimento de coesão. E se isso acontece é porque, conforme nos lembra Kohut (1978, p.135-58), nós, como adultos, estamos em geral “mais à vontade no mundo das palavras, conceitos e imagens”, já que somos capazes de compreender a

regularidade de formato nos filmes, sabendo que têm começo, meio e fim num sistema organizado de imagens.

Um dos desafios contemporâneos seria o de tentar compreender manifestações de grande receptividade, como os *reality shows*. Esse tipo de produto midiático talvez seja equivalente a uma forma regressiva de “dessublimação”, na medida em que está ligado a um enredo que pretende ser uma realidade ainda em processo, sobre a qual surge, como ponto de atração, o voyeurismo mais arcaico, não dirigido às representações substitutivas que são, por exemplo, aquelas que as artes visuais, capazes de incluir alguma forma de reflexão sobre o representado, proporcionam. Nessa “dessublimação”, a ambição é apropriar-se da coisa dita “real” como tal, em um estado de apresentações planas, sem abertura para algo que vá além do sensorial pré-cognitivo. Trata-se, em menos palavras, da sensação visual imediata e restrita.

Mas há, afinal, alguma aproximação mais íntima entre o cinema e a psicanálise, para além da coincidência de ambos terem seus “nascimentos” arbitrados em 1895? Nesse ano, Freud e Josef Breuer publicaram os *Estudos sobre a histeria*, e outra dupla, os Irmãos Lumière, projetou publicamente, em uma tela branca, imagens registradas em película de operários saindo de uma fábrica e de um trem chegando a uma estação; reza a lenda que parte do público saiu correndo, temeroso de que o trem os atropelasse.

Há muito tempo já, o grande público acostumou-se a imagens virtuais e experimenta emoções “adrenálicas” sem abandonar as salas de exibição. Continua a haver, no entanto, quem fuja da psicanálise como o diabo foge da cruz. Se é difícil, em pleno século XXI, nos identificarmos com o impacto sentido por aquela primeira plateia do fim de século XIX, que se assustou ao se sentir frente a frente com uma locomotiva que se aproximava, é, por outro lado, fácil compartilhar a vivência de milhares de pessoas do mundo que acordaram no meio da noite passada – ou que acordam em todas as noites – apavoradas com pesadelos ameaçadores.

Aliás, um dos primeiros recursos para atrair o público para a então nova técnica cinematográfica era o das “fantasmagorias”, herança da precursora “lanterna mágica”, que também projetava imagens em uma superfície plana. Essas figuras algo transparentes – assim como seriam os fantasmas pretensamente assustadores – correspondiam ao que, com o tempo, viria a se chamar de “efeitos especiais”. Apesar de parques quando confrontados com a tecnologia digital, esses recursos tiveram grande poder de convencimento.

Já se disse que mesmo que o sonho de um personagem de filme seja visto com certo distanciamento – por ter sido sonhado por um ator, inventado por um roteirista e encenado por um diretor –, ele acaba vivenciado de forma compartilhada por todos os espectadores. Para Siegfried Kracauer (1975), em seu clássico ensaio psicossociológico sobre os filmes expressionistas alemães, *De Caligari a Hitler*, “o cinema dirige-se a uma massa desejante anônima e tende a consumir esses desejos ao mesmo tempo em que os avalia – e até cria desejos de forma a fazer deles comércio; mas o filme, ao ser visto, já é produto de um coletivo, de uma conjunção de traços singulares, não sendo mais a expressão de um só”.

Feita a analogia, já bastante conhecida, dos filmes na tela com o sonho nosso de cada dia – ou de cada noite –, restam outras semelhanças do processo cinematográfico com o sonhar descrito por Freud. Entre elas, estão as considerações sobre representabilidade visual. Orson Welles, por exemplo, dizia que duas coisas não podiam ser representadas satisfatoriamente pelo cinema: o sexo e a morte. Não seria isso talvez uma referência à impossibilidade de se representar visualmente Eros e Tanatos, tal como Freud já havia antecipado, em 1926, ao olhar, com restrições, as possibilidades de representação da psicanálise pelo cinema? Nos filmes pornográficos, contudo, o coito está na tela; assim como a morte ao vivo está nos filmes escatológicos com títulos como *As faces da morte* (de 1978); isso para não falar nos míticos *snuff movies*.

Penso que Welles não se abalaria com esse argumento que questiona sua colocação. Ao contrário. “Aquilo não é cinema”, diria ele, que já havia comparado os filmes – ou, pelo menos, aqueles que merecem ser considerados cinema – aos sonhos. “Um filme não é um relatório sobre a vida. Um filme é uma fita de sonhos: e um sonho pode ser vulgar, trivial e informe; pode ser até um pesadelo; mas um sonho não é nunca uma mentira”, dizia ele. Para Welles, não seria uma mentira nem mesmo aquele filme que lança mão das modernas técnicas digitais para criar incríveis efeitos especiais. O que ele talvez dissesse é que nem sempre o registro de imagens em película é cinema, assim como nem tudo que é publicado no formato livro é literatura. Assim como nem todo charuto é uma metáfora, como dizem que Freud disse.

Freud apontou que, na estruturação dos sonhos, ocorrem condensações, deslocamentos, simbolizações e elaboração secundária, resultando, tudo isso, no sonho manifesto, que encobre seus conteúdos latentes. O cinema pode, de maneira análoga, utilizar-se de imagens superpostas, mudanças de enquadramento, metonímias, metáforas visuais e recursos de montagem que, ao fim, fazem com que o filme pronto nem sempre seja coincidente com o roteiro que se pretendia realizar. Esses são alguns paralelismos mais ou menos óbvios que se pode estabelecer entre os filmes e os processos oníricos descritos por Freud.

Entretanto, para surpresa de muitos, desde seu discípulo Karl Abraham até qualquer psicanalista cinéfilo, Freud ofereceu enormes resistências ao primeiro projeto de um “filme psicanalítico”, que foi *Segredos de uma alma*, realizado em 1926 por Georg Wilhelm Pabst, com consultoria de Hanns Sachs e do próprio Abraham. Na verdade, mais do que resistir, o que Freud fez foi manifestar com firmeza seu desagrado com a participação dos fiéis discípulos como consultores científicos do filme. Esse episódio, que tem um quê de anedótico, está bem narrado em documentos, livros e, em especial, em *Psicanálise na tela*, de Patrick Lacoste (1992).

O que Freud punha em dúvida era, exatamente, a possibilidade de o cinema representar visualmente os mecanismos psíquicos que ele descrevera. Levando em conta as “considerações de representabilidade”, ele questionava a pretensão do cinema de traduzir em imagens os processos psicanalíticos, no que diz respeito tanto à prática clínica quanto à teoria do funcionamento mental. Não à toa, por causa de um filme, indisputou-se com dois de seus mais leais escudeiros.

Numa conclusão ponderada, e feita a contragosto, sou obrigado a concordar, ao menos em parte, com Freud. A tentativa de representação em um filme – ainda então silencioso – “apequenaria” e banalizaria o desejo irrepresentável, “que não tem tamanho e nem nunca terá”; levaria a esquematizações dos conceitos da psicanálise; e submeteria a ampla e profunda dimensão psíquica a um reducionismo empobrecedor. Como diz Patrick Lacoste, “o que pode ser mostrado pelo cinema é da ordem da construção ou da reconstrução da verdade histórica de um sujeito, ou até da atualidade da rememoração. Nenhum procedimento da montagem pode ‘exibir’ o deslocamento rápido e a condensação de uma interpretação analítica, seu caráter de instante que reúne um passado e abre um devir de pensamento”.

Lembremo-nos ainda de que Freud também tinha dificuldade com a manifestação artística musical, sob a justificativa de que não se podia traduzi-la em palavras, pensamentos e reflexões. É coerente, nesse sentido, que ele também não cedesse aos encantos de um filme mudo que tratava, justamente, da chamada “terapia pela palavra”. Mas seria ingênuo pensarmos que essa objeção freudiana poderia ser resolvida com a chegada do filme sonoro.

Agora, queria mostrar um trecho de *Hiroshima, meu amor*. Vou dividir com vocês a cena em que a mulher, a francesa que teve uma noite de amor com o japonês, vê que ele ainda está dormindo. Quando começa a acordar, ele passa a movimentar os dedos da mão e surge, na tela, uma imagem que a gente só vai entender

mais adiante – é a imagem de outro homem, movimentando os dedos, e a gente tinha visto, rapidamente, um homem ferido e uma moça debruçada sobre ele. Ouso dizer que, nesse momento, Alain Resnais demonstrou que talvez Freud não tivesse razão. Por quê? Porque o que temos aí é o momento de associação livre, a partir da referência ao passado recalcado dessa mulher que, na juventude, vivenciou a ocupação nazista na cidade em que morava e teve um romance com um jovem soldado alemão. Esse jovem soldado não era necessariamente um nazista, mas o filme não está interessado nessa desculpa; isso não interessa. O que interessa é que a mulher, que vemos no dia seguinte a uma noite de amor com um japonês, que foi o inimigo, recalcou essa lembrança.

Esse filme é de 1958. Acho que hoje a gente não tem ideia do escândalo que foi esse filme na França. Resnais e Marguerite Duras, a roteirista, eram francamente de esquerda. Dois anos antes, Resnais havia feito um documentário maravilhoso, *Noite e neblina* (1956), no qual ele mostra os campos de concentração na atualidade, coloridos, entremeados com filmetes de época. Por causa desse projeto ele é chamado para fazer um filme sobre Hiroshima. Mas, ao receber o convite, ele diz: “Não, os japoneses já fizeram um documentário sobre Hiroshima; eu vou fazer uma ficção”. Ele chama então Marguerite Duras para escrever o roteiro que nos joga nisso que os críticos da época chamaram de “pisca-pisca da memória”.

Num filme americano clássico, a referência à memória era sempre muito clara – às vezes, a imagem ficava até enevoada e a câmera se aproximava da cabeça do personagem para deixar bem claro que se tratava da memória do personagem, de um fato passado. Resnais, por sua vez, simplesmente edita o filme assim: um homem na atualidade de 1958 acordando e um homem no passado, em 1943, mexendo a mão em seus últimos movimentos antes de morrer. Dessa forma, essa mulher tem revelado, repentinamente, tudo aquilo que reprimiu. O filme é belíssimo. E acho que Resnais influenciou muito o cinema, inclusive o cinema clássico norte-americano, que passou a

abrir mão daqueles rituais todos para explicar o passado. Esse filme nos oferece um exemplo plausível de associação livre, que é o que se espera de um analisando: que ele fale o que lhe passar pela cabeça.

Deslocando-me do texto que preparei para o livro *Rouanet. 80 anos. Democracia, modernidade, psicanálise e literatura* (Bassi; Rouanet; Levy, 2016), vou fazer um breve histórico dos desenvolvimentos da psicanálise até a morte de Freud, e do cinema até os primórdios do filme sonoro. Como disse antes, no ano de 1895, Breuer e Freud publicam um estudo sobre histeria, e os irmãos Louis e Auguste Lumière promovem a primeira exibição do trem chegando à estação. Só como curiosidade, 1895 é também o ano da descoberta do raio x, que é a primeira possibilidade de imagens examinando o interior do corpo humano. A psicanálise, por sua vez, examinava o interior da mente.

Nas duas primeiras décadas, as teorias freudianas são desenvolvidas, aparentemente, sem maiores turbulências, até que surgem os conflitos com Carl Jung. Em 1899, temos *A interpretação dos sonhos*, que sai com data de 1900 porque Freud assim o queria. Seguem-se então *A psicopatologia da vida cotidiana* (1901), *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), as conferências na Clark University, nos Estados Unidos, dadas ao lado de Jung e Sándor Ferenczi (1909) e *Totem e tabu* (1912). Em 1913, vem o final da correspondência entre Freud e Jung e aí ele publica o trabalho que já mencionei antes, sobre o narcisismo.

O que aconteceu com o cinema nesse meio tempo? Ao longo desses quase vinte anos não aconteceu muita coisa. Foram, porém, sendo juntados pedaços de filmes e foi se juntando, na cabeça dos que filmavam, a ideia do que poderia ser o cinema. Ou seja, ao longo desses anos em que a psicanálise está se desenvolvendo aparentemente harmonicamente, o cinema está meio apagado, ainda que esteja sendo construída uma sintaxe cinematográfica. Mas o que acontece em 1913? Chaplin participa de seu primeiro filme – e ainda não é o grande Chaplin que a gente aprendeu a admirar – e, principalmente, D. W. Griffith filma *O nascimento de uma Nação*, que foi lançado em

1915 e é considerado o marco do estabelecimento do cinema como uma arte que tem linguagem própria. O filme de Griffith tem, porém, um conteúdo abjeto e racista: ele endeusa a Ku Klux Klan. Em 1916, Griffith procura se redimir com o grande filme *Intolerância*, que narra, alternadamente, quatro histórias de intolerância.

Três dessas histórias são ligadas a crenças – na antiga Babilônia, na visão evangélica da morte de Cristo, e na noite do massacre de São Bartolomeu – que aparecem intercaladas com uma história contemporânea de um inocente condenado à morte. A forma como Griffith apresenta essas histórias é muito interessante: ele usa uma montagem simultânea de diferentes ações em diferentes tempos. O público, no entanto, não compreendeu bem, não gostou, e o filme não foi bem recebido. Depois disso, Griffith filma, filma, filma, mas nunca mais consegue fazer sucesso. Foi ele, de toda forma, quem estabeleceu o marco do cinema clássico desenvolvido especialmente em Hollywood.

Intolerância lançou mão daquilo que chamamos transparência. Esse termo é usado para designar a característica mais específica desse tipo de filme, onde tudo parece se desenvolver sem choques. O público foi desafiado por Griffith a ver um grande plano dessa sala e, de repente, um close, um plano próximo do meu rosto. Mas o que eles viam nesse close, de início, era uma cara gigantesca. Eles não entendiam que aquilo era algo filmado por uma câmera próxima. Hoje em dia, qualquer criancinha aprende isso rapidamente em frente à televisão. Mas, naquele momento, foi um impacto, porque as pessoas não tinham a ideia da continuidade de imagens que podiam até se entrecocar. O fato é que o cinema clássico é esse da transparência, constituído por planos e sequências que se encaixam de forma aparentemente lógica, fazendo com que a história pareça se desenrolar por conta própria.

As histórias, no cinema clássico, são apresentadas de forma a possibilitar o fácil entendimento e a seduzir o público, frequentemente com o uso do maniqueísmo e com um faz-de-conta que busca

sempre a verossimilhança. A influência dos roteiros é, principalmente, aquela dos romances do século XIX; já há a introdução do *travelling*, que é o movimento de câmera – ausente nos primeiros filmes, todos feitos com a câmera parada, como se a ação transcorresse em um palco de teatro; a narrativa procura aproximar o personagem do espectador e é linear, com começo, meio e fim; e a história é geralmente centrada em um personagem ou um casal principal que passa por conflitos que vão dar impacto dramático à história. A transparência e as técnicas narrativas e visuais desenvolvidas por Griffith também incluem o uso de diferentes planos e a montagem paralela. A gente vê a montagem paralela ser reproduzida, por exemplo, nos três *Opoderoso chefão* (1972, 1974, 1990). O clímax dos três filmes dirigidos por Francis Ford Coppola é sempre um casamento com uma matança; ou um batizado e a matança; ou uma ópera e a matança. Isso tudo, com o close-up, os flashbacks e o uso da música.

Pois bem. A gente falou da psicanálise até 1913 e do cinema clássico norte-americano nascendo nessa época. Em 1914, vem a Primeira Guerra Mundial e Freud tem a clínica diminuída, e escreve trabalhos mais teóricos sobre metapsicologia. Em 1918, termina a guerra e surge, nos Estados Unidos, a era do jazz, uma válvula de escape do pós-guerra. Na Alemanha, surge a crise econômica, e o cinema, a partir de 1919, vai refletir isso através do expressionismo alemão, inaugurado com o filme *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene. Esse filme, mais tarde, seria visto como antecipação, mas, ao mesmo tempo, negação do nazismo, porque ele anuncia o horror, mas, depois, trata o horror como sendo produto da cabeça de um doente mental. O doutor Caligari não é aquele monstro; ele é um bom psiquiatra que estava tratando de um doente muito grave, um paranoico. O que vai realmente prenunciar Hitler são os filmes do Fritz Lang, sobre o *Dr. Mabuse*.

Na década de 1920, na Europa do pós-Primeira Guerra, temos cidades destruídas, desemprego, fome e, no caso da Alemanha, um país derrotado, vivendo uma crise de frustração, desesperança e

pessimismo. E o expressionismo alemão, em vez de tentar representar a realidade concreta do cinema americano, ou mesmo europeu da época, procura expressar emoções por meio da distorção, do exagero e do simbolismo. As características principais desse movimento são causa e descontinuidade. Não há transparência narrativa. Há, ao contrário, certa ausência de noção de espaço e tempo e a prevalência de histórias com monstros, vampiros e personagens bizarros.

É possível estabelecer-se um paralelo entre o expressionismo alemão e os sonhos, que revelam a realidade psíquica inconsciente, além do conteúdo manifesto da psicologia dos processos mentais conscientes. O expressionismo é importantíssimo na história do cinema porque ele influencia o cinema norte-americano com as narrativas sombrias e os climas mórbidos de filmes como *Dr. Mabuse, O jogador* (1922), *Metrópolis* (1927) e *Aurora* (1927). *Segredos de uma alma* (1926), que é o filme psicanalítico de 1926, tem uma carreira estranha porque Georg Wilhelm Pabst, no auge do nazismo, deixa a França e volta para a Alemanha. Não tive acesso aos filmes que Pabst faz na Alemanha nazista e, portanto, não sei se são filmes nazistas ou se são filmes neutros, mas esse retorno do Pabst à Alemanha é uma questão mal esclarecida na história do cinema. Quer dizer, ele é um importante diretor que filmou Freud e também Brecht [*A ópera dos três vinténs*, *A ópera dos pobres*] e que voltou para a Alemanha nazista.

Paralelamente ao expressionismo alemão, temos o terceiro grande movimento cinematográfico, que é o formalismo russo, um pouco equivalente ao construtivismo soviético, que se desenvolve, basicamente, com Sergei Eisenstein, autor de grandes filmes, como *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927). Eisenstein já tem outra pretensão, que é levar o espectador a refletir. Seu objetivo não é fazer o espectador se identificar com o personagem, sofrer com ele e se aliviar com o final feliz, mas levar o espectador a refletir. Eisenstein é, talvez até hoje, o maior teórico da montagem. Ele parte dos conceitos dos ideogramas do alfabeto oriental, onde,

resumidamente, um símbolo representa sol, outro, a lua, e os dois juntos, o brilho, para defender a ideia de que a justaposição de duas imagens em rápida sequência nos leva à compreensão de uma terceira coisa. Eisenstein, além disso, rompe com o herói único para ressaltar o grupo, a ação coletiva.

Mas o que estava acontecendo com a psicanálise na década de 1920, quando o cinema experimentava o expressionismo alemão e o formalismo russo? Em 1920, Freud publica *Além do princípio do prazer*; em 1921, *Psicologia das massas e análise do Eu*; em 1923, *O eu e o Id*; em 1926, vem o filme de Pabst e Melanie Klein se estabelece em Londres; e em 1927, ele escreve *O futuro de uma ilusão*. Paralelamente a isso, em 1929, temos a quebra da bolsa de Nova York e o surgimento de outro movimento importantíssimo no cinema, que é o surrealismo, que existia antes como movimento artístico, mas que foi inaugurado no cinema com dois filmes assinados por Luís Buñuel e Salvador Dalí: *Um cão Andaluz* (1929) e *A idade do ouro* (1930).

O surrealismo baseia-se na crença de que existe uma realidade diversa da manifesta, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas ou pelos chamados processos oníricos, ou seja, decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos. Eu teria muita coisa a dizer sobre o cinema surrealista, mas um exemplo que adoro, entre tantos, é *O discreto charme da burguesia* (1972), de Buñuel. O filme acompanha um grupo de burgueses que nunca conseguem jantar. Lá pelas tantas, entra em cena um pelotão do exército – pois está havendo manobras ali perto – e então a comida tem de ser dividida com quarenta soldados. Mas nem os burgueses nem os soldados jantam. Eles não conseguem comer porque têm de ir embora. Na hora de ir embora, um soldado se aproxima do general e fala algo em seu ouvido. O general se vira então para os burgueses e diz: “O soldado quer contar um sonho”. Aí o soldado conta um sonho e a gente vê o sonho do soldado: são coisas absolutamente absurdas, e que não são necessariamente

absurdas, mostradas com a maior naturalidade. O sonho do soldado é um espetáculo, um sonho superedípico. Mas, em resumo, o que quero dizer é que o surrealismo justapõe o insólito e o inquietante trivial do dia a dia.

Seguindo adiante, o que temos na década de 1930? O cinema norte-americano é, nesse momento, o cinema da Grande Depressão. É um cinema essencialmente escapista, que chegou a ser chamado de “cinema dos telefones brancos” – que se via também na Itália –, porque só mostrava casas luxuosas, muito diferentes da realidade da população em geral. Num momento em que nem telefone preto as pessoas tinham em casa, ter um telefone branco era o máximo do luxo. Os filmes fascistas italianos foram relegados ao esquecimento, mas isso não necessariamente aconteceu com os grandes filmes americanos da década de 1930.

Nessa década, Freud lança *O mal-estar na civilização* e troca cartas com Einstein, nas quais falam sobre a guerra. Em 1936, temos a queima dos seus livros pelo nazismo. Em 1938, ele emigra para a Inglaterra, graças a Churchill e à princesa Marie Bonaparte, publica *Moisés e o monoteísmo* e *Esboço de psicanálise*, e deixa inconcluso *A divisão do ego e os mecanismos de defesa*. Em 1939, Freud morre, na Inglaterra. Com a ascensão do nazismo e a morte do pai da psicanálise, há uma diáspora psicanalítica que se dá tanto geograficamente quanto na acentuação de divergências teóricas dentro do movimento psicanalítico. Durante a Segunda Guerra Mundial, enquanto havia bombas caindo, havia psicanalistas discutindo se era melhor a análise de crianças de Anna Freud ou de Melanie Klein.

Terminada a guerra, surge, no cinema, uma escola importantíssima, que é o neorealismo italiano, marcado pela presença das questões sociais, por uma abordagem quase documental e por personagens que não são maniqueístas, ou seja, eles têm dúvidas, incoerências e um mesmo personagem pode ter aspectos bons e maus. O neorealismo italiano vai influenciar muito os cinemas novos no mundo inteiro, inclusive o brasileiro. Filmes como *Rio 40 graus*

(1955) e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, talvez não existissem sem antecedentes como *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, e *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica. Mas, entre os filmes do neorealismo, destaco, principalmente, *Obsessão* (1943), de Luchino Visconti, que é uma adaptação não declarada do romance norte-americano *The postman always rings twice*.¹ Visconti, que foi, a meu ver, o grande neorealista, filma uma história policial, envolvendo um crime passional na Itália pobre, que era a Itália real do fascismo. Visconti era um profundo conhecedor de Freud – aliás, os surrealistas também liam Freud e não era ingênua a aproximação deles com o onírico.

Depois disso temos a chegada da televisão nos anos 1950. Nesse momento, vendo que começa a perder público, Hollywood passa a inventar coisas, como o Cinemascope, o 3D – que, à época, não colou muito – e novos sistemas de som. E na psicanálise o que acontece? Em 1953, Lacan cria uma celeuma com a instalação do tempo lógico, defendendo que as sessões não tinham mais obrigatoriamente os 50 ou 45 minutos preconizados pela Associação Psicanalítica Internacional. Na América do Sul, onde havia a predominância da teoria e prática kleinianas até a década de 1970, as ideias de Lacan passam a ganhar cada vez mais espaço.

O último grande movimento cinematográfico sobre o qual vou falar é a Nouvelle Vague, dos anos 1960. Trata-se de um cinema autorreferente, que já pensa o próprio cinema e que traz toda

¹ Em 1946, esse mesmo livro foi adaptado pelo cinema norte-americano, tendo resultado no filme *O destino bate à sua porta*, de Tay Garnett. [N.E.]

uma adoração de cineastas americanos, feita por jovens críticos – François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Éric Rohmer – que depois se tornariam cineastas. Eles adotam uma estética de fragmentação, que não deixa de ser muito próxima à modernidade. É como se o cinema tivesse percorrido, ao longo de sessenta anos, escolas literárias e pictóricas de vários séculos. Esses jovens franceses tinham toda uma referência, especialmente no cinema clássico norte-americano, e conseguiram imprimir, em seus próprios filmes, uma grande liberdade – no roteiro, na edição, na montagem e na filmagem. Também no freudismo o que a gente vê é uma fragmentação nas teorias – o conhecimento de uma escola não é transferido para outra, e raras pessoas têm alguma informação sobre outra escola que não a da sua preferência. O cinema dos estúdios norte-americanos, por sua vez, patina em frequentes altos e baixos. No entanto, é nessa mesma época de crise do cinema norte-americano e de concorrência com a televisão que surgem grandes nomes como Ingmar Bergman e Federico Fellini, e são descobertos, por exemplo, os cineastas japoneses, como Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa. No cinema brasileiro, a gente tem nesse momento todo um cinema que eu chamaria, de forma irresponsável talvez, de humanista. Falo em humanismo no sentido renascentista, do homem como medida de todas as coisas – o homem e suas angústias, o homem e sua vida psíquica, o homem e suas questões sociais.

Tentei, rapidamente, mostrar como o cinema reagiu às situações sociais – o expressionismo em relação ao fracasso alemão na guerra, o neorealismo em resposta à Segunda Guerra Mundial, o cinema espetacular em reação a outras mídias visuais. Ou seja, há todo um possível paralelo a ser traçado tanto no que diz respeito à psicanálise quanto no que diz respeito ao cinema, e que ainda precisa, talvez, ser mais bem estudado. O cinema passou a ser carregado em uma fita de videocassete; depois, em uma caixinha de DVD; depois, em um pendrive; e agora está na nuvem. Na psicanálise, as pessoas querem resolver determinado sofrimento, mas só podem

ir à consulta uma vez por semana. Enfim, há uma crise da psicanálise que vem de fora, assim como existe, de forma geral, uma infantilização da crítica de cinema.

E agora, me aproximando do final, retomo minhas considerações iniciais para dizer que se o iluminismo é um projeto sempre em construção, o cinema vive uma ampla crise desde a morte dos últimos grandes cineastas humanistas, como Bergman, Krzysztof Kieslowski e Andrei Tarkovsky. Antes deles, o cinema já havia perdido Visconti, Fellini, Antonioni, Jean Renoir, Truffaut, Bresson e Chaplin, dentre outros.

E a pós-modernidade cinematográfica, que carece de criadores equivalentes, cria ídolos que nada mais são do que aplicados e hábeis artesãos que, a partir de citações, fazem filmes-colagem sobre os quais, em geral, não há muito sobre o que refletir – a não ser quanto à repercussão que eventualmente alcançam. Já há alguns anos, grande parte da crítica se voltou para a apreciação exageradamente formalista dos filmes, e autores que antes gozaram de algum prestígio perderam seus *status* no panteão do modismo.

Curiosamente, e apenas como breve exemplo, cito um livro publicado recentemente que propõe uma revisão da obra de William Wyler que, em vida, chegou a ser considerado por alguns maior do que John Ford no time dos grandes diretores do cinema norte-americano clássico. O autor, Gabriel Miller (2013), escrutina a composição das cenas de inúmeros filmes do diretor, apontando aspectos psicológicos, sociais e políticos, aí

² Título brasileiro de *The Heiress*, extraído do romance de Henry James Washington Square, traduzido no Brasil como *A herdeira*, que foi o título nacional de outra versão cinematográfica do mesmo livro, dirigida por Agnieszka Holland e também lançada em DVD no Brasil.

incluídas questões como guerra, macarthismo, pacifismo, capitalismo etc. Estilo formal e conteúdo são revistos com um cuidado maior do que nunca. Entre nós, por outro lado, o psicanalista Jurandir Freire Costa (1999), no ensaio “Tarde demais para perdoar”, presente no livro de crônicas *Razões públicas, emoções privadas*, escreveu:

William Wyler é, sem dúvida, um grande diretor de cinema. [...] Três de seus melhores filmes, em particular, chamam a atenção pela maestria estética e pela atualidade moral: *Tarde Demais*² (1949), *Chaga de Fogo* (1951) e *Infâmia* (1962). Nos três, Wyler analisa o tênue limite entre a virtude e a crueldade. As heroínas – Olivia de Havilland, em *Tarde Demais*, Eleanor Parker, em *Chaga de Fogo*, e a dupla Audrey Hepburn e Shirley MacLaine em *Infâmia* – são alvo de uma moral implacável, que não lhes deixa outra saída, exceto responder com ódio ao ódio de que foram vítimas. Há um ponto, mostra Wyler, em que o perdão não é mais possível, pois quem poderia perdoar já renunciou à justiça em troca de vingança. O impacto emocional dos filmes é extraordinário. Num dado momento, personagens e espectadores são levados a crer que o desfecho feliz ocorrerá, não obstante as evidências contrárias. Mas Wyler quer justo mostrar como a boa ocasião perdida dificilmente é recuperada. A dor da injustiça, excessivamente prolongada, torna-se irreversível. Ou sabemos reconhecer a chance que a vida nos dá ou não haverá segunda chance. E Wyler é eloquente: nada mais impiedoso, triste e feroz do que um universo moral sem perdão [...]. Não custa lembrar o que dizia Santo Agostinho: “Sem justiça, o que são os reinos senão grandes assaltos; o que são os roubos senão pequenos reinos?”. Muitos não terão tempo, paciência ou interesse de ler o Bispo de Hipona. Vejam, então, os filmes de Wyler. Talvez eles nos ajudem a compreender que, passado um certo tempo, tudo é tarde demais.

Talvez ainda não seja tarde demais para uma retomada de amplos projetos ligados à razão iluminista, assim como do lugar da psicanálise com todas as suas contribuições dignas de registro, tanto

freudianas quanto pós-freudianas. Da mesma forma, pode ser que ainda haja lugar para o humanismo em filmes de grandes autores: os do passado, vistos e revistos como fazemos com os clássicos da literatura, poesia e teatro; os atuais que ainda se filiam a essa vertente e procuram fazer um cinema que não é apenas máquina circense de parque de diversões; e, quem sabe, os novos diretores que estão por vir.

REFERÊNCIAS

- BASSI, A. R.; ROUANET, L. P.; LEVY, W. *Rouanet. 80 anos. Democracia, modernidade, psicanálise e literatura*. São Paulo: É Realizações, 2016.
- COSTA, J. F. Tarde demais para perdoar. In: _____. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- KOHUT, H. Observations on the psychological functions of music. In: ORNSTEIN, P. (Ed.) *The Search for the Self*. New York: International Universities Press, 1978. v.1, p.233-54.
- KOHUT, H.; LEVARIE, S. On the enjoyment of listening to music. In: ORNSTEIN, P. (Ed.) *The Search for the Self*. New York: International Universities Press, 1978. v.1, p.135-58.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- LACOSTE, P. *Psicanálise na Tela: Pabst, Abraham, Sachs, Freud e o filme 'Segredos de uma Alma'*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- MILLER, G. *William Wyler: the life and films of Hollywood's most celebrated director*. S. l., 2013.
- RICOEUR, P. *O conflito das interpretações – ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- ROUANET, S. P. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

3 Conceito freudiano que se refere ao sentimento de algo ameaçadoramente estranho, também traduzido como uma inquietante estranheza.

COMENTÁRIOS

ALESSANDRA AFFORTUNATI MARTINS

Queria agradecer o convite e dizer que estou contente de estar aqui. Foi muito legal ouvir o seu trabalho. Essa tentativa de contar a história do cinema paralela à história da psicanálise, chegando até os pós-freudianos, é um trabalho imenso, é um trabalho para a vida.

A primeira coisa que devo dizer é que sou um pouco diletante na área do cinema. Sou psicanalista e pesquisei as categorias estéticas dentro da obra de Freud, que designei como a sublimação, o *Unheimliche*³ e o estrangeiro. Meu interesse é pela forma da cultura. Adoro cinema, frequente, mas não tenho esse repertório do Luiz Fernando Gallego. Vou, então, falar da relação de Freud com o cinema porque existia, de fato, esse preconceito que você acabou demonstrando. Freud simplesmente não olhou para isso, assim como não olhou para vários movimentos de vanguarda e para coisas que aconteciam na sua contemporaneidade. Por que será que havia esse preconceito? Não podemos, em primeiro lugar, negar que Freud era bastante convencional em termos de arte.

Mas gostaria, para começar, de falar sobre o seu estilo, Luiz Gallego, que é muito parecido com o que se pensava sobre o cinema. Você traz imagens extremamente condensadas. Cada parágrafo seu poderia ser desdobrado em um livro. Você traz vários movimentos, que me fazem lembrar um pouco os seminários de Lacan. Nos seminários de Lacan, em certo momento, o leitor fala:

“Gente, aqui tem uma coisa”. Mas, de repente, ele já salta para outra coisa. E Lacan teve o fôlego de perseguir seu objeto de uma forma moebiana, não circular. Então, você vai ter que ter muito fôlego para trabalhar todas essas coisas.

A polêmica da resistência de Freud em relação ao cinema começa, na verdade, com a história de Goldwyn,⁴ e vai depois para o projeto de Pabst, que você mencionou aqui. O próprio Freud chegou a ir para Nova York, em 1909, por causa do filme, e não gostou nada da experiência, tendo saído correndo da sala. Hoje, a relação entre psicanálise e cinema está consagrada e você faz parte disso. Mas a psicanálise, e Freud em especial, tem uma resistência em relação ao que o cinema faz com o olhar. A psicanálise, aliás, interdita o olhar. O exemplo mais corriqueiro disso é o divã. Para que não haja espaço para a imagem, mas apenas para a fala, a gente coloca, na nossa prática, o divã. O material do psicanalista é a palavra e, justamente por isso, a palavra tem de ser extremamente trabalhada.

A recusa de Freud da arte surrealista e do cinema talvez tenha origem em sua visão sobre o impacto desgovernado que os mecanismos imagéticos produzem em termos psíquicos e culturais. Luiz Gallego citou Rouanet, que diz que a psicanálise é a consciência infeliz do iluminismo. Isso se deve, a meu ver, ao fato de que ela está dentro desse campo, conservando-se em seu interior e, de lá, apontando seus limites. Arrisco dizer que, no caso do surrealismo, por exemplo, havia uma dúvida, uma resistência de Freud ao

⁴ Em 1925, o produtor hollywoodiano Samuel Goldwyn ofereceu, para Freud, um pagamento no valor de 100 mil dólares para que ele colaborasse no roteiro de um filme de amor baseado na peça Antônio e Cleópatra, de Shakespeare.

movimento, porque ele pensava como um iluminista, o mais clássico possível. André Breton chegou a tentar uma conversa com Freud, e não conseguiu. Da parte de Breton, existia uma ambiguidade com relação às artes. Ele acreditava no processo disruptivo e não sublimatório, mas, ao mesmo tempo, considerava interessante o processo sublimatório. Freud, por sua vez, apostou desde sempre apenas na sublimação como saída.

Hoje, no entanto, com o cinema consagrado e o surrealismo também reconhecido por todos, talvez fosse o caso de a gente colocar algumas questões relativas a esse processo de sublimação. E quem fez isso de forma muito interessante foi Theodor Adorno, tanto na *Teoria estética* quanto em *Mínima moralia*.

Walter Benjamin, por outro lado, não ficava tão assustado com o surrealismo. Ele chegou a escrever sobre o movimento, elogiando-o. E, embora tenha sido bastante crítico em relação ao cinema, Benjamin reconhecia vários aspectos interessantes dessa forma de arte. Em Benjamin, há sempre uma ambivalência em relação aos choques vividos na modernidade, tanto nas cidades quanto no cinema. E os choques oferecidos por um filme, por exemplo, podem nos paralisar e oferecer uma oportunidade para aquilo que se chama de vivência. A vivência em Benjamin é uma espécie de defesa psíquica em relação ao que está acontecendo, mas que pode propiciar uma oportunidade de refazer certos circuitos psíquicos a partir de representações que aparecem no filme.

Bem, suponho – tudo isso na minha hipótese – que Freud, como Gallego falou, tinha um preconceito com relação ao cinema, mas entendo que isso é, de certa forma, compreensível. Ele estava empenhado em fazer psicanálise e, talvez, o preconceito fosse um mecanismo de defesa em relação ao foco que ele tinha – e ninguém consegue fazer tudo na vida. Se ele fosse tanto ao cinema, talvez não fosse o Freud. Na minha hipótese, a técnica cinematográfica não lhe parecia confiável porque fazia com que as imagens surgissem de forma mágica, ao menos para os espectadores, impedindo assim que as mediações

fossem explicitadas. E pensamento sem mediação é pensamento onipotente, pensamento mágico, em suma: pensamento que obedece à lógica do infantil.

Segundo Freud, as palavras que eram livremente associadas pelos pacientes e interpretadas pelo psicanalista buscavam tecer um remendo, justamente, para cenas e imagens traumáticas. Ou seja, a imagem estava no registro do trauma. Cenas impactantes, imagens desconexas e intensas perfuravam a película protetora do aparelho psíquico e só era possível restaurá-las por meio de um delicado processo de construção de metáforas e metonímias. A psicanálise, na época de Freud, era feita seis vezes por semana; era um processo de ir alinhando, de deter-se em cada detalhe, muito diferente do estilo da psicanálise hoje. A própria fala é hoje diferente: ela traz um milhão de conteúdos; é uma coisa que tem mais relação com o processo do cinema. O que interessava a Freud eram as imagens desconexas que eram construídas por metáforas e metonímias, que é um recurso secundário da linguagem. As imagens, por sua vez, tinham seu princípio intimamente relacionado aos processos primários alucinatorios e próprios da vivência de satisfação do bebê sem recursos cognitivos, intelectuais e afetivos. Ou seja, a imagem é uma coisa muito mais primitiva.

Ainda sobre a técnica cinematográfica e a resistência de Freud com relação a ela, podemos dizer que foi Walter Benjamin quem talvez melhor tenha explicitado algumas das razões pelas quais essa invenção provocava tanta desconfiança no pai da psicanálise. Para Benjamin, o cinema

⁵ O texto de Walter Benjamin sobre *Guerra e guerreiros* editado por Ernst Jünger encontra-se em *Magia e técnica, arte e política, Obras escolhidas* (Benjamin (1987a, p.61).

oferecia cenas sucessivas que apareciam prontas, como os produtos nas esteiras das fábricas. Diante do produto semipronto, bastava um gesto do operário, sempre o mesmo, para que o outro produto idêntico imediatamente substituísse o anterior, exigindo do trabalhador a repetição mecânica de seu ato. Ao serem rodados, os fotogramas da película operavam como aqueles produtos das fábricas e atuavam como choques sucessivos, que exigiam uma atenção distraída do espectador que, assim como acontecia com o operário da fábrica, era apartado do processo e estava alheio ao resultado do seu esforço.

Tem um texto de Benjamin, chamado “Teorias do fascismo alemão”, que é crítico sobre a coletânea *Guerra e guerreiros* realizada por Ernst Jünger.⁵ Nele, Benjamin introduz um elemento que é inédito na compreensão do fascismo. Acho esse texto incrível, porque ninguém pensou nesse aspecto, apesar de tratar-se de um aspecto importantíssimo: a tecnologia. Qual a importância da tecnologia para o fascismo? Se fosse possível traduzir o norte do texto em termos psicanalíticos, poderíamos dizer que Benjamin mostra como os diferentes autores da coletânea produzem uma denegação da perda da Primeira Guerra Mundial e exaltam-na como algo em si. Isto é, esses autores abstraem as razões históricas da guerra e as efetivas perdas, mortes e sofrimentos vistos nas trincheiras, e passam a enaltecer os poderes das armas e da violência humana, tentando fazê-los parecer sublimes. São vários os textos que exaltam o que é a guerra.

Esses elementos, intimamente relacionados à tecnologia de guerra, trazem para a realidade uma faceta mágica. Com a guerra, fantasias infantis agressivas e sexuais são transportadas para a realidade; fantasias de parricídio são deslocadas para mortes aleatórias e instantâneas de inimigos fantasmáticos; e fantasias de onipotência são transpostas para as batalhas das trincheiras com seus gases venenosos e armas letais. Em suma, as tecnologias de guerra são capazes de realizar as mais monstruosas fantasias infantis. A tecnologia é uma coisa mágica: você joga um gás e todo mundo morre. Acho que o cinema também está nesse lugar da magia – ele tem esse

fim. Mas como essas considerações acerca da guerra se relacionam com o tema “Freud e o cinema?”.

Como disse, é bastante provável que a resistência de Freud se desse, justamente, à aparência mágica da técnica cinematográfica, capaz de reproduzir não apenas bombardeios de imagens que operam de modo semelhante aos impactos vividos nas guerras, mas também aquilo que se vivencia nas grandes metrópoles. Cabe lembrar que as experiências nas metrópoles pouco ajudam na elaboração de conflitos e sofrimentos advindos dos impasses civilizatórios tão bem colocados por Freud em *O mal-estar na civilização* (1930). Mas é mais do que isso. Além de não ajudarem em nada na elaboração de conflitos e sofrimentos, esses instrumentos podem até produzir esse mal-estar.

Há uma passagem de Benjamin que acho interessante do ponto de vista do questionamento sobre o lugar que a tecnologia, hoje tão intensa e presente, ocupa nas nossas vidas. Diz Benjamin (1987a, p.61):

A guerra imperialista é codeterminada no que ela tem de mais duro e de mais fatídico pela distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro.

Existe um livro de Benjamin, *Infância em Berlim por volta de 1900*, que nos apresenta várias imagens. Uma delas, chamada *Kaiserpanorama*, diz respeito a uma máquina que existia na época em que Benjamin era criança. A pessoa se sentava na frente dessa máquina e ia aparecendo, então, uma série de fotos; na passagem de uma foto para a outra, soava uma campainha para anunciar que ia mudar a imagem. Benjamin (1987b, p.76) escreve:

Mas para mim um pequeno – para ser franco – incômodo efeito parece superar toda aquela magia ilusória, que envolve oásis com pastorais ou muralhas em ruínas com marchas fúnebres. Era toque da campainha que soava alguns segundos antes da imagem se

retirar aos solavancos para dar vez, primeiramente, a uma lacuna e, logo depois, à imagem seguinte.

Então, o que falta no cinema é, justamente, essa lacuna entre as imagens, que é subtraída. Benjamin descreve o seu estado melancólico após ter de se despedir de cada uma dessas promessas imaginárias com o soar da campainha; ele não queria se despedir de nenhuma das imagens. O cinema contrasta com o *Kaiserpanorama*, que é uma máquina que mostra as lacunas entre as diferentes imagens e, inclusive, alerta para a chegada de cada abismo existente entre as imagens de desejo tecidas pelo imaginário. É exatamente a extração dessas lacunas no cinema que nos faz dançar pela tela a partir de imagens que nos chegam como reflexos especulares aos quais aderimos de forma instantânea e passiva. Talvez esse seja o problema: nossa exposição a imagens aparentemente contínuas que nos dão uma sensação de todo, ainda que esse todo seja fragmentário e regularmente costurado. Luiz Gallego falou sobre o que pensava Kafka, que ia muito nesse sentido: o que falta à forma do filme é a própria indicação das fraturas inerentes à sua confecção, tão claras no precário *Kaiserpanorama* de Benjamin. Daí porque tantos teóricos e críticos de cinema trabalharam o plano a plano, subdividindo cada uma das imagens e pensando em como elas foram feitas.

Um dos que trabalharam assim, de forma exaustiva, foi Paulo Emílio Salles Gomes. Nas aulas dele, a lousa ficava lotada porque ele fazia esses recortes, plano a plano, e ia analisando para ver quais eram as mediações. É interessante pensarmos no quanto, com a internet e as possibilidades tecnológicas, tudo parece um produto instantâneo. Talvez por isso a gente tenha esse processo de infantilização na sociedade: a gente está perdendo, cada vez mais, o acesso à mediação, ao processo.

Por algumas dessas razões, não vejo a resistência de Freud em relação ao cinema como uma crítica dos limites das ferramentas cinematográficas para representar suas teorias e os mecanismos psíquicos, como Luiz Gallego chegou a aventar.

Tem outra coisa que Gallego falou que tem a ver com o narcisismo, talvez o ego ideal, quando ele faz menção à ideia de que a relação do espectador recuperaria a primeira mamada, que é, na psicanálise, o ego ideal. E se há um inimigo na psicanálise, esse inimigo é o ideal. Nesse sentido, Freud realmente não poderia concordar com esse lugar do sujeito ali paralisado. Imagens prontas, ainda que terríveis, cumprem as vezes de um ideal ao suprimirem o processo que a elas teria conduzido. Da mesma forma como as mercadorias aparecem em sua versão “fetichizada”, as imagens aparecem diante dos olhos em um enredo misteriosamente concatenado.

Entretanto, é fundamental observar que tal resistência, hoje, se mostra como um claro equívoco, pois assim como o processo cinematográfico está submerso nas sombras das imagens, a escrita valorizada por Freud abandona os seus rascunhos em nome de uma forma final. A diferença é que Freud sabia como conduzir o ofício da escrita e estava familiarizado com os meandros desse trabalho, o que não ocorria, por razões históricas óbvias, em relação ao cinema.

Agora, diante disso tudo, é tarefa de críticos e comentadores explicitar essas mediações, ou seja, aquilo que se interpõe entre a tela e o olhar. Nesse sentido, o cinema abre um campo interessante a ser explorado: a relação entre trauma (como é pensado pela psicanálise) e choque (como é pensado no cinema). Alain Resnais fez isso, como mostrou Gallego. O filme talvez pudesse ser pensado nesse registro do trauma, mas como possibilidade de abertura para novas conexões. Dentro dessa lógica, a gente poderia pensar no cinema não como registro de um processo sublimatório, mas muito mais como registro de um fenômeno *Unheimliche*. Porque o *Unheimliche* traz um elemento que se aproxima do trauma: você vê aquilo e é um choque, é um terror, e você é obrigado a refazer todo o repertório que existia previamente, como acontece com a mulher de *O ano passado em Marienbad*, de Resnais.

Para encerrar minha participação, gostaria de falar sobre outra coisa trazida por Luiz Gallego, que achei bem interessante, que é a

ideia de que a obra e o paciente interpretam o psicanalista. E, nesse ponto, gostaria de acrescentar um elemento ao debate: se o paciente pode interpretar o analista, quando elege um conteúdo em detrimento de outro. Em geral, a gente pensa: um analista é um clínico; para tratar das questões pessoais, ele vai para a análise pessoal e trata dessas questões. Mas a psicanálise carrega todo um repertório, que é intelectual e não só clínico. Eu sou uma psicanalista que pensa a teoria o tempo inteiro porque acho que é um compromisso com cada um dos pacientes que nos interpretam abordar toda a teoria e não ficar carregando malinhas prontas onde encaixar cada paciente.

Pensando nisso, cada filme, além de interpretar o psicanalista ou interpretar o espectador, interpreta toda a tradição do cinema. Então, para analisar as obras, talvez seja interessante a gente pensar, a cada momento, categorias que sejam coerentes com o presente. E não sei se a categoria de humanismo, que foi adequada à análise de filmes do passado, ainda é uma categoria para se pensar o cinema.

LUIZ FERNANDO GALLEGO

Acho que tem pouca gente trabalhando isso. O único exemplo que me ocorre são os irmãos Dardenne que, ao mesmo tempo, trabalham com uma coisa neorrealista, como no filme *Dois dias, uma noite* (2014), em que uma mulher afastada do trabalho porque ficou doente, deprimida, é pressionada pelos outros operários, que preferem que ela seja despedida. A preocupação de Jean-Pierre e Luc Dardenne é com o ser humano; é uma preocupação humanista em oposição ao sistema de exploração. Acho que eles são dois autores ainda preocupados com uma tradição humanista do cinema, mais próxima do neorrealismo do que do aprofundamento psicológico que se vê em Bergman ou Fellini. Mas, em resumo, penso nesse termo de forma abrangente e acho, ainda assim, que o estou usando de maneira irresponsável.

ALESSANDRA AFFORTUNATI MARTINS

Hoje em dia, há uma discussão sobre até que ponto a categoria humanismo ainda serve. É um debate filosófico, que procura, depois de tudo que a gente viu que os homens são capazes de fazer, pensar os limites do humanismo. E eu me pergunto se, para analisar o cinema, não seria interessante também pensar sobre isso.

SÉRGIO PAULO ROUANET

O tema é a tecnologia, não é?

MARTIN GROSSMANN

Chegamos à tecnologia onde, de certa maneira, também estava prevista uma discussão sobre cinema e novas mídias, que é uma das razões do convite a Massimo Canevacci que, justamente, tem esse interesse pelas novas mídias. E a gente vê que, no final do debate entre Alessandra Martins e Luiz Gallego, isso aparece claramente.

MASSIMO CANEVACCI

A primeira coisa que queria dizer é que sua explanação, Luiz Gallego, foi fantástica. Você nos ofereceu uma explicação ciclópica, e não é fácil fazer esse percurso que você fez até chegar à definição do cinema ligado ao humanismo. E, tudo isso, remontando à origem do cinema e da psicanálise. Mas queria colocar um outro lado, um lado, digamos, mais obscuro. Quando nasceram o cinema e a psicanálise, já existia, como colocou Sérgio Rouanet, a fragilidade do iluminismo. Essa fragilidade já existia, e ela continuou. Ao lado de Freud queria colocar, nessa discussão, Helena Blavatsky, uma autora que teve grande influência na Europa no que diz respeito à questão do espiritismo. Ela usava um sistema,

evidentemente falso, que mostrava fotografias em reuniões para ver se os espíritos falavam. E todo esse lado, que aqui tem em Chico Xavier um representante, continua presente numa imensa variedade de filmes e programas televisivos onde a história que se vai contar é a história de espíritos. Minha reflexão parte desse lado, utilizando um conceito de dialética entre o cinema do humanismo e o cinema do espiritismo. Mas o que vou tentar mostrar é que a dialética morreu.

A fragilidade do iluminismo estava também dentro de um processo que, depois, Adorno e Horkheimer elaboraram na obra *Dialética do esclarecimento* e, em particular, em um capítulo sobre a indústria cultural. Quando vocês falam da infantilização do espectador e da crítica, penso que isso é uma constante no cinema. Existe ainda, a meu ver, uma distinção entre ficar pueril e ficar infantil, que é algo, do ponto de vista psicanalítico, muito interessante. Ficar pueril, na nossa idade, tem uma dimensão regressiva. A infantilidade, por outro lado, pode ter um lado progressivo. E quando falo isso, penso nas páginas de Walter Benjamin em que ele fala sobre a descoberta de um mundo infantil diante do mundo que se revelava à frente dele. Então, eu acho, sobretudo nesse contexto da cultura digital, que há uma “puerilização” do público. O público se torna mais pueril que infantil.

A partir dessas reflexões, queria colocar alguns exemplos empíricos. O primeiro exemplo que quero trazer, dentro do expressionismo alemão, é *M, o vampiro de Düsseldorf* (1931), de Fritz Lang. Um gênio absoluto do cinema, Lang nos coloca em contato com a fricção dicotômica de personalidade que transita entre a normalidade e uma paixão não controlada por matar crianças.

Entre o expressionismo e o surrealismo, Freud, como Luiz Gallego falou, não tinha o menor interesse no *Id*, ou no inconsciente tratado pelo cinema. Acho que Freud tinha uma razão máxima sobre esse assunto. Buñuel, que é um grande artista, não é um artista que libera o inconsciente num filme, porque é impossível fazer isso. A linha de produção do cinema, que é baseada em

roteiro, filmagem, montagem etc. não pode liberar o *Id*. Então, por mais que o cinema tente acessar o inconsciente, sua representação psicológica será sempre baseada no ego. Então, acho que nisso Freud tinha razão. E isso explica, talvez, o fato de ele não ter querido enfrentar o cinema.

Meu segundo exemplo é *King Kong* (1933, e refilmado em 2005), para falar um pouco do cinema de massa. Num filme como esse, qualquer possibilidade de aproximação com o inconsciente está desfeita. Adoro Siegfried Kracauer. O livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do filme alemão* foi a minha formação. Comprei esse livro aos 18 anos, e só fui ler muitos anos depois. Ele faz uma reflexão sobre a produção cinematográfica que refletia o terror e o medo e a ascensão do nazismo.

Outro filme muito interessante para a nossa discussão é *F for fake* (*Verdades e mentiras*, em português, 1973), de Orson Welles. Welles fala que o filme, a arte, é sempre *fake*. E *fake* não significa falso, mas sim uma mistura de falso e verdadeiro. É um conceito no qual precisamos penetrar quando queremos pensar o cinema. Esse conceito destrói o pensamento dicotômico e a dimensão da ética. Se usamos o conceito de *fake* para enfrentar a relação entre cinema e psicanálise tudo fica, a meu ver, obscuramente claro.

Penso também num filme de Federico Fellini, *Oito e meio*, em que ele elabora a infância. Fellini, quando mostra a infância, elabora uma dimensão mágica, completamente poética, onde se cria um tipo de personalidade. A personalidade de Fellini criança é baseada numa relação totalmente funcional com a mãe, no banho, e numa relação com uma avó que nos dá a dimensão de uma morte presente e, ao mesmo tempo, sem limite. Vemos uma felicidade sem contenção. Essa sequência foi analisada por muitos autores, que refletem sobre o quanto a capacidade do amor na vida adulta está ligada a uma infância feliz.

Outro filme fundamental que queria colocar é *Viagem à Itália* (1954), de Roberto Rossellini, que é, aparentemente, uma obra diferente no

neorealismo de Rossellini. Nesse filme, ele seleciona alguns elementos míticos e relacionais. Em determinada sequência, a personagem vivida por Ingrid Bergman, protagonista do filme, vai até um lugar onde está uma vidente e temos, nesse momento, o encontro entre um passado arcaico e o presente; entre a racionalidade e a espiritualidade.

O último cineasta por quem eu queria, rapidamente, passar é David Lynch. Todo cinema dele tem um *Unheimliche*, que cruza constantemente o familiar e o estranho. *Mulholland drive* (2001), que tem um título em português *Cidade dos sonhos*, que a meu ver não condiz com o filme, é um desafio para o espectador, que não fica na frente de uma história linear; ele fica totalmente transtornado. Não entendi nada da primeira vez que vi. Procurei ver diversas vezes para entender.

Outra questão que não pode ficar fora desta nossa conversa é a montagem. A montagem é baseada na questão da dialética, no preto-e-branco. Mas temos também filmes que são feitos em único plano-sequência. Por que isso é cada vez mais possível? Porque a cultura digital favorece essa opção. E isso, para mim, significa uma radical transformação no cinema. A cultura digital transforma tudo. É o *Big Brother*, o YouTube, o streaming. Está acontecendo algo de incrivelmente forte, que é o vínculo que, com as redes sociais, cada pessoa pode estabelecer com sua própria verdade. A dimensão da fragilidade do iluminismo está virando algo dramático no contexto atual.

E, para encerrar, gostaria de falar apenas sobre o mal-estar do humanismo. O que acho é que ele é antropocêntrico e, nesse sentido, reivindico a importância de a pesquisa antropológica – que é a relação entre o que é vegetal, animal, inorgânico, sagrado – ser misturada à dimensão do humanismo. Tudo isso, para mim, é uma tentativa de enfrentar a questão do fetichismo de uma maneira diferente daquela tradicional.

ALESSANDRA AFFORTUNATTI MARTINS

Queria apenas retomar o tema do *Kaiserpanorama*. Não sei se Benjamin, nessa hora, associava as imagens à guerra. Ele fala muito mais da descrição da parafernália, que talvez tenha a ver com a coisa intrigante relacionada aos poderes da técnica. O que essa parafernália é capaz de fazer com ele? Tem uma foto e ele é transportado para um sonho. Enquanto ele sonha e vai para longe, toca uma campanha, vem a lacuna e ele se sente completamente transtornado, fica melancólico. Aí vem outra imagem e, de novo, ele tem que fazer esse trabalho, que é um trabalho psíquico. Achei muito interessante esse instrumento porque ele nos ajuda a entender o quanto, no cinema, a gente não tem tempo de fazer isso e, em certo sentido, isso é violento.

LUIZ FERNANDO GALLEGÓ

Kafka achava que o problema do cinema é o que não se consegue ver, o que não se consegue apreender, o que a imagem esconde.

ALESSANDRA AFFORTUNATI MARTINS

E se pensarmos no que é, hoje em dia, a internet, com aquelas várias abas se abrindo na nossa frente, isso é assustador. Quais são os processos econômicos envolvidos no Facebook, por exemplo? Nós não conseguimos apreender as mediações do que está em jogo; somos absorvidos mesmo. Enfim, a técnica tem esse lado.

MARTIN GROSSMANN

Vou ter que ser aquele que institui a campanha. Infelizmente, acho que esse é o papel perverso do coordenador, de cortar o prazer da discussão.

SÉRGIO PAULO ROUANET

Queríamos que todo o mundo falasse com liberdade associativa, psicanaliticamente falando, da forma mais completa possível. E houve até atenção flutuante. Eu próprio estava com uma atenção flutuante, o que não significa um abdicar da atenção, mas um penetrar mais fundo através de uma atenção consciente.

LUIZ FERNANDO GALLEGÓ

Eu só queria agradecer as contribuições que eles deram. Foi ótimo.

MARTIN GROSSMANN

Com isso, agradeço esta manhã bastante rica, na qual não chegamos a uma palavra que pudesse ser um consenso. Ainda acho que o termo que mais convém à discussão que tivemos é estranhamento. E nada mais justo que, numa Cátedra de arte e cultura, o estranhamento permaneça entre nós.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e guerreiros* editada por Ernest Jünger. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p.61-72.
- _____. *Kaiserpanorama*. In: _____. *Obras escolhidas – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p.75-7.

CONFERÊNCIA 6 MESA-REDONDA SOBRE MACHADO DE ASSIS

Paulo Saldiva, Martin Grossmann,
Alfredo Bosi, Sérgio Paulo Rouanet,
Hélio de Seixas Guimarães e Sílvia Eleutério

16 DE MARÇO DE 2017

ANTIGA SALA
DO CONSELHO
UNIVERSITÁRIO – USP

O ENCERRAMENTO das atividades acadêmicas de Sérgio Paulo Rouanet como titular da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência se deu com uma mesa-redonda sobre Machado de Assis (1839-1908). Como disse Rouanet durante o encontro, sua passagem pela Cátedra, que tratou de temas como a modernidade, o prazer da arte e as fronteiras das ciências, teve um espírito, primordialmente, universalista.

“Para fazer justiça à inspiração universalista da Cátedra, pareceu-me justo e adequado encerrar as atividades com esta mesa-redonda inteiramente dedicada à literatura, a mais universal das disciplinas do saber, com ênfase especial em Machado de Assis, o mais universalista dos nossos escritores”, disse o catedrático, autor de *Riso e melancolia* (Rouanet, 2007), obra que ofereceu uma perspectiva para as interpretações sobre Machado no Brasil.

E foi, sobretudo, a compreensão do autor brasileiro como sendo parte da literatura universal que conduziu a conversa que teve a moderação de Alfredo Bosi, um dos maiores críticos literários do Brasil, integrante da Academia Brasileira de Letras e professor-emérito de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Os debatedores do encontro foram Hélio de Seixas Guimarães, professor livre-docente de Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP, e Sílvia Eleutério, estudiosa do escritor que, em parceria com Rouanet e Irene Moutinho, produziu os cinco volumes da *Correspondência de Machado de Assis* (2020).

A abertura do encontro de encerramento foi feita por Paulo Saldiva, diretor do Instituto de Estudos Avançados da USP, e Martin Grossmann, coordenador acadêmico da Cátedra.

PAULO SALDIVA

Sou Paulo Saldiva, sou médico e, no momento, dirijo o Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP). À minha direita está o professor Martin Grossmann, da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), que é ex-diretor em exercício, ou seja, ele continua ajudando muito o IEA neste projeto de criarmos um espaço multilateral e multicultural, de junção de saberes. Graças a Martin Grossmann, tivemos uma das iniciativas mais exitosas do IEA, que é a criação desta Cátedra financiada pelo Itaú Cultural, que trouxe e trará, para a Universidade, pessoas capazes de nos ajudar a consolidar o entendimento da arte como um elemento fundamental da nossa essência.

A arte tem a propriedade não só de encantamento do espírito, mas também do corpo. A análise de medidas moleculares de expressão de proteínas pró-inflamatórias ou regulação de área de estresse nos mostra que, toda vez que você vê uma coisa bonita, a sua pressão arterial cai, você secreta substâncias anti-inflamatórias e sua imunidade aumenta. Existe uma biologia da beleza. Várias espécies usam a beleza como forma de comunicação, e a gente não é indiferente a isso. Nas cavernas do Paleolítico Superior, havia a pintura; provavelmente, a pintura precedeu a escrita e o canto precedeu a fala.

Ora, então, é um privilégio o IEA receber esta Cátedra que, desde a primeira conferência do professor Sérgio Paulo Rouanet, que aconteceu na Faculdade de Medicina, combinou sabedoria, conhecimento, cultura e generosidade. Tudo

¹ O cloridrato de fluoxetina, que aumenta os níveis de serotonina no cérebro, é o princípio ativo de uma ampla variedade de antidepressivos. [N.E.]

² Criada em 2013, a Cátedra José Bonifácio é gerida pelo Centro Ibero-Americano (Ciba) da USP. A cada ano sob o comando de uma figura pública de destaque, tem como finalidade sistematizar e disseminar o conhecimento do cenário ibero-americano em diferentes áreas. [N.E.]

isso é possível graças à parceria desinteressada de um agente privado em iluminar e cumprir esse papel social.

Passo agora a palavra para o professor Martin Grossmann que, como responsável pela Cátedra, poderá complementar o que deixei de dizer e, ao mesmo tempo, chamar as pessoas a quem eu, antecipadamente, agradeço. Aproveito para agradecer àquele que talvez mais simbolize, na minha opinião, o que é o IEA: o professor Alfredo Bosi. Temos hoje aqui reunidos dois dos maiores intelectuais que o Brasil possui – Alfredo Bosi e Sérgio Paulo Rouanet. E isso não é pouca coisa num momento em que muita gente tem de andar com fluoxetina¹ na carteira para enfrentar seu próprio estado de espírito. Hoje a gente poderia retirar a fluoxetina, porque, como disse, a beleza e a cultura melhoram o corpo, a mente, o espírito e a alma. Professor Martin, por favor.

MARTIN GROSSMANN

Professor Paulo Saldiva, agradeço suas palavras. De fato, este é um momento importante, não só para o IEA, mas para o contexto da Cátedra, porque estamos encerrando a titularidade do embaixador Sérgio Paulo Rouanet, que aceitou entrar conosco nisto que eu chamaria de odisseia: a primeira Cátedra de arte e cultura desta Universidade, colocada lado a lado com a Cátedra José Bonifácio.² Amanhã, faremos a passagem do bastão do embaixador Rouanet para o novo titular, Ricardo Ohtake, diretor do Instituto Tomie Ohtake.

Se uso o termo odisseia é porque, de fato, a presença da arte e da cultura na Universidade ainda é questionada. Estes são tempos difíceis, em que temos de ouvir gestores públicos

dizendo que os recursos deveriam ser canalizados para a pesquisa aplicada. Mas esta Universidade tem uma tradição que está embasada não só na tradição científica, mas na tradição humanista. A criação da USP sempre teve como uma das bases principais a formação humanista, da qual a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) é bastião, mas que foi ampliada e fortalecida com a presença de museus, como o Museu de Arte Contemporânea (MAC); de novas escolas, como a Escola de Comunicações e Artes (ECA); da própria Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU); e, mais recentemente, com a Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH), na USP Leste. Isso sem mencionar cursos que estão em outros campi da Universidade. O IEA – e eu agradeço o afeto – se diferencia das unidades e, principalmente, dos departamentos porque, uma vez integrado ao IEA você será sempre IEA. Eu me sinto extremamente bem de estar neste lugar que, há 30 anos, pratica a complementaridade.

PAULO SALDIVA

O afeto não é meu. O afeto eu trouxe da minha unidade. A Faculdade de Medicina transborda afeto, mas, de fato, o IEA talvez seja o melhor lugar para se trabalhar dentro desta Universidade. Como não tem ninguém fixo, todas aquelas picuinhas do cotidiano ficam de fora. O IEA é a coisa mais parecida com o ideal de Universidade que conheço; é um espaço que não é exatamente popular, mas que merece ser valorizado.

MARTIN GROSSMANN

Tem essa peculiaridade mesmo, e todos os diretores são provenientes de áreas muito distintas. E Paulo Saldiva é o primeiro médico que ocupa a posição de diretor do IEA. O IEA foi criado por um grupo bastante heterogêneo de intelectuais, juntamente com o professor

José Goldemberg, o primeiro reitor eleito depois do regime militar. Saldiva menciona o aspecto não popular do IEA. Eu diria mais: o IEA é uma boa pedra no sapato dentro da USP. É o espaço de uma certa leveza, que vem do fato de não termos um corpo fixo de docentes e tampouco de discentes. É uma plataforma inter- e transdisciplinar formada por grupos de pesquisa e intelectuais de primeira grandeza que compartilham generosamente, nesse ambiente, seu saber e conhecimento.

No caso desta Cátedra, uma coisa interessante é que, no início, pelo fato de termos o embaixador Rouanet, muita gente entendeu que o foco seria a aplicação do pensamento teórico da cultura nas políticas públicas. A Cátedra até tem a ver com isso, sim, mas ela vai além disso. O que queríamos discutir era mais a questão da prática cultural e das relações dessa prática cultural com o sistema da cultura. Mas, nesse quase um ano de percurso, o que o embaixador nos trouxe foi também uma visão pautada pela questão da modernidade, de como a modernidade foi traduzida e transposta, ou até de como nós, de certa maneira, fomos readequando o pensamento iluminista europeu em nossas terras. A Cátedra teve início com o debate sobre as ambivalências da modernidade e termina com Machado de Assis, que foi nosso primeiro moderno. Machado está na base de um entendimento de uma identidade brasileira. Obviamente, essa construção identitária, essa representação do que somos, vai se adensando e também vai se diluindo.

Entendo que certas discussões que tivemos ao longo desses dez meses foram muito esclarecedoras em diversos aspectos, e tenho certeza de que a mesa de hoje também será muito rica.

Mas vamos agora à condução da mesa desta tarde. Temos a presença, que muito nos honra, de alguém que tem sido fundamental para esta Cátedra, que é o professor Alfredo Bosi, professor emérito da USP, que está no IEA desde a sua criação, em 1986. Bosi será o moderador da mesa e contribuirá para a discussão. Chamo também, obviamente, nosso embaixador Sérgio Paulo Rouanet, que comporá

esta mesa, no papel de coordenador, ao lado de Hélio de Seixas Guimarães e Sílvia Eleutério. Hélio é professor livre-docente em Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP; pesquisador associado da Biblioteca Brasileira Mindlin; foi pós-doutorando em Manchester, no Reino Unido, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e professor visitante na Universidade da Califórnia, em Los Angeles. Já Sílvia Maria Eleutério – juntamente com Irene Moutinho, que não pôde estar aqui em São Paulo – é responsável, sob a coordenação do embaixador Sérgio Paulo Rouanet, pela pesquisa, organização e processos de restauro da correspondência de Machado de Assis; é doutora em Letras Vernáculas e Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a tese *Machado de Assis e a presença do analista*; pesquisadora de história do português brasileiro na UFRJ; e autora de textos teatrais e do livro infantil *O Baú do Seu Machado* (2010).³ Convido todos a comporem a mesa.

ALFREDO BOSI

Boa tarde a todos. Para mim é realmente uma alegria, um grande prazer estar com vocês e ouvir, sobretudo, o embaixador Rouanet, o acadêmico confrade, como devo agora chamá-lo, sintetizando o que foi a sua presença, neste ano, como primeiro titular da Cátedra Olavo Setubal. E tenho o prazer de ter ao meu lado o professor Hélio Guimarães, que está prestes a lançar o livro *Machado de Assis, escritor que nos*

³ O livro tem coautoria de Márcia Kaskus. [N.E.]

⁴ A ideia de uma literatura universal, *Weltliteratur*, foi exposta por Johann Wolfgang von Goethe entre 1827 e 1830, em correspondências trocadas com Johann Peter Eckermann. Ver Eckermann (1947). [N.E.]

lê (Guimarães, 2017), que recomendo vivamente, pois é uma obra fundamental, que vai ficar na memória dos estudiosos de Machado de Assis; e Sílvia Eleutério, que conhecia por correspondência e por atender a meus pedidos desesperados pelas correspondências de Machado, esse tesouro do qual ela poderá falar. A rigor, todos estamos apresentados, e me sinto especialmente agradecido às palavras tão generosas do doutor Saldiva e do professor Grossmann. Tentarei agora seguir de perto o sempre salutar conselho do poeta Horácio: “Sê breve e agradecerás”, “*Esto brevis et placebis*”.

Coube-me, neste encontro, dar meu testemunho de leitor constante do crítico literário original, que é Sérgio Paulo Rouanet. Digo original por pelo menos duas razões. A primeira delas é sua capacidade de ler o texto literário em um regime metodológico transversal, que cruza disciplinas distintas, como a hermenêutica, a psicanálise e a crítica dialética da cultura. Essa transversalidade é rara, não só na crítica brasileira, mas no âmbito internacional em que se move a obra de Rouanet. A segunda razão da originalidade, aparentada com a primeira, reporta-se a um dos objetivos nucleares do seu discurso crítico, a convicta afirmação da existência de uma literatura universal na acepção goethiana do conceito.⁴ Essas palavras e as que vierem em seguida são uma tentativa de me aproximar do método de Rouanet, o método que caminha para um fim. O fim, aqui, é a interpretação da obra de Machado de Assis.

No caso da crítica literária brasileira, o que sempre me encantou, e às vezes me intrigou, no discurso crítico de Rouanet foi, justamente, sua capacidade de aproximar, não polemicamente, mas amistosamente, a literatura universal e a literatura brasileira. Esse é um método que nem sempre é seguido, porque quem estuda literatura brasileira tem uma tendência explicável a acentuar as características nacionais. Não que esse não seja um caminho válido, mas tem de haver uma mediação entre esses dois caminhos e acho, desde os primeiros contatos que tive com os textos de Rouanet, que ele conseguiu trilhar esse caminho da mediação.

O crítico Rouanet nos ensina, e prova de modo consistente, que as literaturas ditas nacionais vivem em fecunda interação com as suas matrizes extranacionais, particularmente as do Ocidente, das quais formam parte integrante. Esse olhar relativiza e nuance certa obsessiva reiteração do par centro-periferia, tomados como opostos radicais. Essa reiteração continua sendo ponto forte de uma leitura estritamente sociológica do texto ficcional. Evidentemente, uma leitura sociológica voltada para o contexto brasileiro toca, necessariamente, na oposição centro-periferia. É preciso, no entanto, ter um certo cuidado em não criar pseudoconceitos, expressão que o filósofo Benedetto Croce usava para designar a passagem da empiria ao conceito universal.

A empiria nos ensina que há uma experiência nacional periférica, que temos de aprofundar. O conceito de periferia pode, contudo, ser extrapolado a tal ponto que gere uma ideia de um absoluto, da existência de algo absolutamente periférico, como se periférico e universal fossem duas substâncias intocadas. E o que a história vai nos mostrando são as interações, os conflitos, as aproximações, as divergências, enfim, o relacionamento dessas instâncias. Com isso, fica relativizado o par que, no entanto, para muitos é uma espécie de muleta e acaba explicando todos os fenômenos literários ligados ao Brasil ou às nações ex-coloniais.

Remeto os ouvintes interessados no tema a um belo ensaio de Rouanet, que ele intitulou provocativamente “Elogio do incesto”, que se

5 O texto foi publicado na coletânea *Pensamento brasileiro*, em 1995, pela IILA Palma in Palermo, Itália, 326p, com palestras proferidas num seminário realizado na Embaixada do Brasil em Roma, pelo Centro de Estudos Brasileiros, em 1994, contando com participação de Sérgio Paulo Rouanet, Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima, Marlyse Meyer, Davi Arrigucci, entre outros, com introdução de Ettore Finazzi Agrò. O texto “Elogio do incesto” compõe também a publicação *Mal-estar na modernidade: ensaios*, de Sérgio Paulo Rouanet (1993). [N.E.]

6 Silvio Romero, autor da *História da literatura brasileira* (1888), foi um nome importante no círculo intelectual brasileiro em fins do século XIX. Romero atacou frontalmente a obra e as posições de Machado de Assis. Ver Romero (1936). [N.E.]

encontra na coletânea *Pensamento brasileiro*, editada pela Embaixada do Brasil em Roma.⁵ Não podendo traduzir aqui a riqueza das suas reflexões, faço apenas um comentário, que é também um convite à leitura do texto. Isolar a noção espacial geográfica de periferia, exacerbando algumas de suas características internas, pode dar frutos apreciáveis na esfera particular das relações econômicas, matéria que não está aqui em discussão. Acredito que quando se trata de análises econômicas, a situação periférica dependente e subserviente do Brasil em algumas relações com nações ditas mais desenvolvidas é um fato a ser não só admitido, como aprofundado. Mas essa mesma noção geográfica não dá conta dos fenômenos superestruturais, no caso ideológicos e culturais, *lato sensu*. Para os fenômenos superestruturais, é fundamental atentar para os diálogos ora polêmicos, ora convergentes que se estabeleceram entre culturas diversas, particularmente entre culturas coloniais e ex-coloniais e colonizadoras.

Rouanet, nesse ensaio, traça um quadro dos vários momentos da história intelectual brasileira em que, a partir da independência, gera-se um discurso estritamente nacionalista, cujo efeito arriscado é acusar todas as instituições brasileiras de imitação tosca e indevida das instituições europeias, de países do Ocidente, que se sucederam a imposições hegemônicas de França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos. O desdém pela “macaqueação”, termo ferino usado por Sílvio Romero⁶ para desqualificar toda forma estrangeira, vai repetir-se em discursos autoritários, de direita e de esquerda. Esse discurso sobrevive em todas as formulações do “transoceanismo cultural”, na expressão de Capistrano de Abreu, repetidas na sociedade pela crítica universitária e seus filamentos jornalísticos. O ensaio de Rouanet mostra os riscos que podem resultar do fechamento de uma cultura no seu próprio espaço ideológico. Essa cultura poderia tornar-se mais progressista e democrática à medida que se deixasse permear pelos ideais universalistas da ilustração e da defesa dos direitos do homem. Sobre qual deveria ser o critério dessa abertura, o ensaio de Rouanet (1993) esclarece:

O que está em jogo, com efeito, não é saber se a cultura estrangeira é ou não copiada, e sim examinar porque as relações sociais internas impedem a maioria da população de aceder à cultura, seja ela importada ou endógena. Nisso tinha razão Euclides da Cunha, embora a partir de falsas premissas. O verdadeiro problema é a integração das massas pauperizadas ao país moderno, e que é algo que passa por seu acesso ao bem estar social e econômico. O que está em jogo não é, fundamentalmente, o caráter nacional ou estrangeiro da cultura e sim a dinâmica da sua apropriação política: que classes usam que segmentos da cultura e com que objetivos. Na ótica da apropriação, não importa a origem – nacional ou externa – dos conteúdos que estão sendo mobilizados; o que importa é o uso da cultura, seu funcionamento na estrutura de classes, a intencionalidade dos atores, os efeitos objetivos desse uso no sistema de privilégios.

De que maneira esse discurso de abertura, metodológico e de seleção das fontes internacionais se volta para o fenômeno literário? Eis o que nos interessa hoje de perto enquanto leitores, seres pelos quais existe a palavra escrita. Esse preâmbulo, que pode parecer algo distanciado da matéria em si, é, na verdade, um esforço, espero que bem logrado, de atingir o cerne da conquista que Rouanet (2004) faz quando elabora o conceito de forma shandiana do romance.

Essa fórmula que ele aplica a *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), como uma verdadeira reinvenção que aconteceu na obra externa, aliás em Laurence Sterne, é citada por Machado de Assis explicitamente no seu prólogo. Então, essa invenção de uma fórmula só seria possível se acreditássemos que a cultura ocidental não é feita de elementos estanques e que um grande escritor brasileiro pode retomar, de modo extraordinariamente inteligente, procedimentos literários e estilísticos que foram inicialmente usados por um escritor inglês no final do século XVIII. Uma crítica nacionalista não teria muita dificuldade em acusar: como é possível que Machado de Assis,

de longe o maior escritor brasileiro, tenha aplicado para seu primeiro grande romance, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, justamente um esquema de procedimentos estilísticos e literários que fazem parte de uma tradição não só inglesa, mas europeia? O que Rouanet fez, nesse ensaio, foi afunilar sua hipótese universalista, aplicando-a a ninguém menos que Machado de Assis, a cuja obra central, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dedicou seu livro *Riso e melancolia* (Rouanet, 2007).

Infelizmente, apesar de ser fundamental na fortuna crítica da Machado, esse livro não teve a divulgação que merecia e nem despertou o interesse que deveria. Então, é um livro que aconselho vivamente. Desde o título, ele traz uma interpretação da obra de Machado, sobretudo de *Memórias póstumas*. A interação que o ensaísta propôs entre as *Memórias póstumas* e [*A vida e opiniões de*] *Tristram Shandy*, de Sterne, é renovadora na história da crítica machadiana. Não me furto ao prazer de retomá-la e citá-la.

Como Rouanet daqui a alguns momentos vai tomar a palavra e, ao falar do seu trabalho e da sua interação com a Cátedra, certamente se deterá sobre algum aspecto de *Riso e melancolia*, não tenho aqui o desejo de repetir ou prevenir aquilo que ele vai dizer. Eu apenas, aos leitores que não tiveram a oportunidade de conhecer *Riso e melancolia*, indicaria os quatro tópicos que, segundo Rouanet, formam, no seu conjunto, a forma shandiana do romance, paradigma criado no final do século XVIII. As características mais fortes da forma shandiana seriam quatro: a presença enfática do narrador, a técnica da composição livre, o uso arbitrário do tempo e do espaço e, finalmente, a interpenetração de riso e melancolia.

Rouanet explora com rigor analítico cada uma dessas características que compõem a forma shandiana, expressão sintética e feliz que ele cunhou. Além de apresentar uma série de construções metodológicas, o livro é altamente concentrado na ilustração dessas características não só em Machado, mas em seus antecedentes. É também um livro de literatura comparada e de crítica comparada. A presença enfática do narrador, que está sempre se manifestando e exprimindo

seus sentimentos críticos – todos os que leram *Memórias póstumas* sabem o quanto o eu do narrador interfere, interpreta, sorri, chora – também é fortemente ilustrada. Depois, Rouanet explica a técnica da composição livre, isto é, aquele jogo de colocar capítulos fora de uma certa ordem cronológica, que desnorreia um pouco o leitor, mas que Machado faz com muita graça; e analisa o uso arbitrário do tempo e do espaço, que ele chama de subjetivação do tempo e do espaço, longamente trabalhada em um dos capítulos. Essa ideia não está em Sterne, mas Machado, a partir de certo ponto, avançou a forma shandiana com a constatação de que a verdadeira vida começa depois da morte, frase que está no romance e que mostra que o tempo e o espaço da vida são subjetivados e podem ser colocados antes e depois da morte. O recurso de que Machado se vale é colocar um narrador que fala depois de morto. Essa originalidade, segundo Rouanet, está exclusivamente em Machado.

No livro, cada tópico é exemplificado com passagens extraídas da obra de Sterne, da novela *Jacques, o Fatalista, e Seu Amo* (1796), de Denis Diderot; de *Viagem em volta do meu quarto* (1872), de Xavier de Maistre; de *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett; e, finalmente, do próprio *Memórias póstumas*. Quer dizer, é notável que essa forma shandiana tenha sido inventada e trabalhada por um escritor inglês, Sterne, por dois escritores franceses, Diderot e de Maistre, e por Almeida Garrett, um escritor português.

Quer dizer, nós temos uma viagem da forma shandiana. Esses não são modelos que atribuímos a Machado, mas são modelos que o próprio Machado cita, se não como fontes diretas, como inspirações na sua obra. Ou seja, aquilo que nos parece uma invenção, que poderia parecer até extrapolante, uma forma que viaja por vários escritores de várias pátrias, está registrado diretamente na prosa de Machado de Assis. O que me parece notável nessa abordagem – que é ao mesmo tempo imanente, porque parte do estilo intertextual e transita para esses escritores fonte – é a sua potencialidade hermenêutica. Em outros termos, essa abordagem parte de elementos estilísticos sempre

em função de uma interpretação mais geral, e não fragmentada, do romance, quer psicológica, quer sociológica, quer existencial. Partindo de elementos estruturais e de traços estilísticos reiterados, o crítico deixa em aberto a possibilidade de remetermos a interpretação às instâncias psicanalíticas ou culturais. Ele evita assim as armadilhas do psicologismo, que foi uma das características da crítica machadiana, sobretudo nos anos 30 e 40 do século passado; do recente biografismo imprudente, de jornalistas que têm o desejo de procurar os escândalos possíveis vindos da vida de um autor; e do sociologismo primário, que não contempla a riqueza imanente da escrita ficcional.

Para fazer esse percurso foi necessário olhar muito de perto e muito de longe, transitando do local para o universal. O local é o mundo fluminense de meados do século XIX, que acredito que ninguém terá explorado tão bem quanto Machado. O universal é a trama da literatura ocidental, representada por um autor inglês do século XVIII, um francês do mesmo século, um francês e um português do século XIX e um brasileiro fluminense e afrodescendente, Joaquim Maria Machado de Assis, de longe o maior ficcionista do século XIX. *Riso e melancolia* ilumina, portanto, a trajetória iniciada com o “Elogio do incesto”. Nosso agradecimento a Sérgio Paulo Rouanet, que retificou com tanto vigor nosso olhar, ora míope, ora presbíope, vendo o Brasil no espelho do Ocidente e o Ocidente refratado na literatura brasileira.

Quando terminei de escrever isso, tive de ceder à má tentação de fazer um adendo. Mas será bastante breve. Considero muito fecunda a observação de Rouanet acerca da mistura de riso e melancolia como uma das características centrais das *Memórias póstumas*, enquanto reelaboração da forma shandiana do romance. Rouanet não só estuda o riso e a melancolia como mostra que, frequentemente, um penetra no outro; o riso pode produzir tristeza e a tristeza pode dar margem ao riso; a melancolia pode dar margem a um riso compensatório. Essa combinação está explícita quando Machado fala em “pena da galhofa e tinta da melancolia”. A gente lê isso, acha a expressão espirituosa e passa adiante. Mas a obra de Rouanet nos convida a parar um pouco

e verificar o significado mais profundo dessas duas fontes da escrita. A pena da galhofa e a tinta da melancolia, com que o narrador descreve o processo da escrita, pode aplicar-se também às relações entre texto e contexto.

Vejam o que eu imaginei, e espero que não seja muito delirante: a galhofa, nas *Memórias póstumas*, aparece sempre em uma função sutilmente crítica, como sátira aos costumes e à mentalidade dominante no tecido social fluminense. Dou um exemplo. Quando, depois da morte do pai de Brás Cubas, escuta-se o destino da herança que caberia a ele e a sua irmã, presentes estavam Brás, a irmã e o cunhado, casado com a irmã. Cotrim, o cunhado, almeja ficar com o escravo Prudêncio e também com toda a prataria da casa, ambos, como ele procura argumentar, úteis para a vida social da esposa. Mas a narração começa pela informação de que Prudêncio já tinha sido alforriado em vida pelo pai de Brás; logo, não entraria na herança. Cotrim não se contém e diz, sarcasticamente, que esperava que ao menos a prataria não tivesse sido alforriada. Aqui, o riso faz parte da denúncia indireta, mas candente, que Machado fazia da ideologia proprietista, escravista e patrimonialista do meio fluminense em que se passa o romance. A galhofa não é aleatória. Ela tem um sentido muito profundo. Ele usa um tom de brincadeira para nos mostrar uma família disputando os ossos, o escravo, a prataria. A partir daí, há um certo rompimento entre Brás e sua irmã. Quer dizer, uma herança é sempre suficiente para criar desentendimentos e rompimentos. Há ainda

7 O jornalista Astrogildo Pereira, um dos fundadores do Partido Comunista do Brasil (PCB), publicou, em 1939, o ensaio *Machado de Assis romancista do Segundo Reinado*. Ver Pereira (1991). [N.E.]

um outro momento de galhofa dentro desse mesmo contexto. Brás diz saber que a esposa de Cotrim, sua irmã, tem uma vida social porque ela se casou, mas completa que também ele poderia se casar. Ao que a irmã diz: mas para que casar? Ele achou tão sublime a pergunta que não respondeu. Para que casar? Evidentemente, temos a pena da galhofa em uma frase dela, absolutamente impertinente.

Vejo que, frequentemente, a fortuna crítica de Machado, nos últimos cinquenta anos, tem existido – às vezes com razão, às vezes com exagero – em função da ideia de que Machado é o grande crítico da sociedade brasileira do século XIX. Essa é uma descoberta que teria começado com Astrogildo Pereira,⁷ dentro de uma vigorosa linha de esquerda, e que teria posteriormente se espalhado na Universidade, graças, principalmente, aos estudos do Roberto Schwarz (2000; 2012). Schwarz, que elevou a um nível muito alto o conceito do realismo crítico de Machado, depois generalizou a ideia de que Machado não é absolutamente um homem distanciado, alienado, mas que, às vezes explicitamente, muitas vezes implicitamente, faz uma crítica através da galhofa. Muito bem.

Acrescento, porém, que se a obra contivesse apenas esse traço de crítica social ideológica, não ficaria patente a presença da tinta de melancolia, que não está necessariamente ligada à crítica social. É possível fazer uma crítica social progressista, utópica, sem nenhuma melancolia. E é possível fazer uma crítica social do pessimismo, que já vem dos séculos XVII, XVIII. Nela, os costumes são descritos com muita agudeza, mas são colocados em um contexto universal, quer dizer, o homem é assim mesmo. A ideia de que, seja morando aqui ou acolá, seja qual for sua profissão ou sua cor, o homem é um ser gótico, produz em quem observa, além da crítica, o sentimento de melancolia, no sentido de que se trata de alguma coisa quase insuperável. Se não se pode mudar aquela situação, o máximo que se pode fazer é criticá-la. Então, a tinta de melancolia, ainda que desenvolvida a partir da observação local, que é realista, dá à obra uma dimensão, eu diria, quase transnacional. Esse riso que está só voltado

para dentro do contexto fluminense é estendido a um sentimento melancólico, que já foi notado em Machado – apesar de hoje se temer usar o termo pessimismo para falar em Machado, não se pode negar que há uma melancolia no destino dos personagens. Dom Casmurro, por pior que ele tenha sido, teve um fim muito triste. A melancolia, enfim, é centrada em uma visão cética, que a universaliza.

O adendo foi maior do que o necessário, mas, para encerrar, digo que, sem dúvida, a forma shandiana, que vem de literaturas estrangeiras, ganha em Machado de Assis um desdobramento que é paradoxalmente remissão e louvação. Nesse sentido, a forma shandiana descoberta por um crítico original, que é Rouanet, se aplica ao mais original de nossos escritores, que é Machado de Assis.

Muito obrigado pela atenção. Agora eu dou a palavra ao nosso homenageado de hoje, embaixador Rouanet.

SÉRGIO PAULO ROUANET

O professor Bosi é uma das poucas pessoas que conseguiram unir, com bastante rigor, o paradigma sociológico e o paradigma psicológico. Isso está evidenciado desde o livro que ele escreveu sobre a dialética do desenvolvimento (Bosi, 1992), que li quando saiu, e que me deixou para sempre tributário e com admiração incontida por ele.

8 Os vídeos com as palestras na íntegra estão disponíveis em:
<<http://www.iea.usp.br/midioteca/video/videos-2017>>. [N.E.]

9 O relatório está disponível no site do IEA:
<<http://www.iea.usp.br/publicacoes/relatorio-de-gestao-2016-1>>. [N.E.]

Tinha pensado, já que essa seria a aula final deste ciclo, em fazer uma pequena síntese dos diferentes textos que, ao longo desses quase doze meses de aula, tentei transmitir para uma plateia muito generosa. Ao longo do ano de 2016, nossa Cátedra tratou de temas como a modernidade e a democracia; a arte em Kant, com o conceito de prazer desinteressado; as *Passagens*, de Walter Benjamin; as fronteiras internas e externas da ciência; cinema e psicanálise, entre outros tópicos. Participaram desses trabalhos Renato Janine Ribeiro, Celso Lafer, Barbara Freitag, Willi Bolle, Cremilda Medina, Jeanne Marie Gagnebin, Luiz Fernando Gallego e Alfredo Bosi, que, desde o princípio, nos honrou com sua indispensável experiência. Cabe aqui expressar a minha gratidão a todos eles, inclusive à equipe dirigida pelo professor Martin Grossmann, do Instituto de Estudos Avançados da USP. Importante também lembrar a atuação dos representantes do Itaú Cultural, que apoiaram financeiramente a nossa peregrinação, com destaque especial para Eduardo Saron e Marcos Cuziol, muitas vezes presentes em nossas reuniões preparatórias e nas palestras e debates. Merece menção também a presença da professora Maria Alice Setubal, filha do nosso fundador mecenas Olavo Setubal e que nos deu a honra de sua presença em minha aula inaugural.

O tema comum a nossos debates foi o espírito universalista, que impregnou as diversas contribuições. Todas elas geraram interessantes debates, disponíveis para os interessados no site da USP.⁸ Recomendo, ainda, a leitura do nosso relatório detalhado de atividades de janeiro de 2016 a março de 2017, disponível no site do IEA.⁹ Para fazer justiça à inspiração universalista da Cátedra, pareceu-me justo e adequado encerrar as atividades com esta mesa-redonda inteiramente dedicada à literatura, a mais universal das disciplinas do saber, com ênfase especial em Machado de Assis, o mais universalista dos nossos escritores.

Nesta mesa, pretendemos abordar Machado de Assis a partir de dois blocos temáticos: um introduzindo o conceito de forma shandiana, tão luminosamente discutido pelo professor Bosi, e outro

localizando a correspondência ativa e passiva do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em ambos os blocos aparece a dimensão universalista da obra machadiana.

No primeiro bloco, tentaremos aplicar a Machado um conceito que desenvolvi, como tão bem assinalou o professor Bosi, em meu livro *Riso e melancolia*. Magistralmente comentado por Eduardo Portella, o conceito da forma shandiana, que inclui características como a hipertrofia da subjetividade – “Eu, Brás Cubas”; começa ele a comentar no prefácio –, a depressividade, a subjetivação do tempo e do espaço e a interpenetração do riso e da melancolia. Todas essas características aparecem no romance de Machado, especialmente em sua segunda fase. Entre os autores que cultivam essa forma está Laurence Sterne, o patriarca da família, com seu romance [*A vida e opiniões de Tristram Shandy*]; outros autores da linhagem shandiana são Diderot, Xavier de Maistre e Almeida Garrett.

No caso da forma shandiana, não se trata apenas do estudo das influências exercidas sobre Machado pelos autores shandianos. Trata-se de verificar de que modo Machado se relacionava com o conjunto da cultura universal e, em especial, a literatura. As características dessa forma aparecem exemplarmente em Machado que, por isso mesmo, pode ser visto como filiado de pleno direito da linhagem shandiana. Ele não foi o fundador dessa linhagem, mas foi quem melhor formulou seu significado e discriminou seu conteúdo, tornando-o disponível para a compreensão crítica das obras dos diversos autores shandianos. É o caso pouco banal de um influenciado que influencia a compreensão crítica de quem o influenciou.

Não é possível, depois da publicação do livro de Machado de Assis, ler esses autores sem recorrer ao conceito de forma shandiana e a suas principais características. A primeira delas é o mergulho na literatura universal – a *Weltliteratur*, no sentido de Goethe –, independentemente do conceito nacional em que essas obras se inserem. Machado de Assis tem de ser visto, portanto, como parte da literatura universal. Ele não é um mestre da periferia, como disse

Roberto Schwarz (2000), mas um autor que, desde o início, no momento de nascer, aparece como grande cultor e adepto dessa nova forma literária. Machado de Assis mergulha na literatura universal através desse conceito de forma shandiana e é, mais que um influenciado, um influenciador póstumo. Queria, a esse propósito, ler um texto que traz o conceito de *Weltliteratur*, empregado por Goethe em uma de suas conversas com Eckermann (1947):

Se nós alemães não olharmos além do círculo estreito do nosso próprio horizonte, cairemos facilmente no obscurantismo pedante. Por isso gosto de olhar para o que se faz nos países estrangeiros e aconselho a todos que façam o mesmo. A literatura nacional não quer dizer grande coisa hoje em dia, chegou a hora da literatura mundial – *Weltliteratur*, e cada um de nós deve contribuir para acelerar o advento dessa época.

Marx, aliás, usa esse termo, *Weltliteratur*, praticamente no mesmo ano em que Goethe o coloca em circulação, mostrando o quanto esse conceito pode ser iluminador. Para Marx, a *Weltliteratur* resulta da necessidade de escaparmos aos limites estreitos impostos pela localidade e pela nação. É mais do que provável que Marx conhecesse essa passagem das conversas com Eckermann, cujo último tomo saiu justamente em 1848, ano da publicação do *Manifesto do Partido Comunista*.

Creio que, com essas palavras, que foram mais extensas do que necessário, eu deveria agora passar a palavra a Hélio Guimarães que, certamente, contribuirá muito para a compreensão crítica e contemporânea de Machado de Assis. Estamos todos interessados em ouvi-lo.

HÉLIO DE SEIXAS GUIMARÃES

É uma alegria estar aqui no Instituto de Estudos Avançados da USP para falar de Machado de Assis e falar, especificamente, das contribuições de Sérgio Paulo Rouanet aos estudos machadianos. Queria

agradecer o convite do IEA e, especialmente, o convite do querido professor Alfredo Bosi, para participar desta mesa, que entendo como uma homenagem às contribuições de Sérgio Paulo Rouanet à cultura brasileira no sentido mais amplo e complexo que esse termo possa ter.

Gostaria de compartilhar com vocês algumas linhas que escrevi sobre a contribuição de Sérgio Paulo Rouanet para os estudos machadianos. Até onde pude averiguar, seu primeiro texto de assunto machadiano foi publicado em 1991, na *Revista USP*: “Contribuição para a dialética da volubilidade” (Rouanet, 1991). Esse texto, mais tarde, foi publicado no livro *Mal-estar da modernidade* (Rouanet, 1993). Em 1995, Rouanet publicou na *Revista Brasileira*, em sua sétima fase, “Machado de Assis e a estética da fragmentação” (Rouanet, 1995), texto no qual, a meu ver, ele já se aproximava de certos aspectos da escrita machadiana, como a fragmentação e a digressão, que seriam centrais no seu pensamento sobre Machado de Assis. As contribuições decisivas, no entanto, viriam nos anos 2000, justamente com a publicação de *Riso e melancolia* (Rouanet, 2007), que, aliás, completa dez anos agora em 2017. Outra contribuição monumental é a correspondência de Machado de Assis, que saiu em cinco volumes, entre 2008 e 2015.¹⁰

Em *Riso e melancolia*, Rouanet (2007) produziu um ensaio de fôlego que deu a forma ensaística mais bem acabada para uma questão que, havia muito, rondava os estudos machadianos: a relação de Machado com os escritores de língua

inglesa, especialmente com os humoristas e, ainda mais especificamente, com a prosa de Laurence Sterne. Essa relação foi sugerida pelo próprio Machado, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, já lembrada aqui. Como se sabe, o romance de 1880 e 1881 institui, como referências, autores – Sterne explicitamente – e modos narrativos, a chamada forma livre, até então praticamente ausentes do horizonte literário e crítico no Brasil.

As *Memórias póstumas* marcam ainda uma notável viravolta no projeto ficcional de Machado e no romance brasileiro, de forma geral. As novas filiações sugeridas por Brás Cubas no famoso prólogo ao leitor produziram um deslocamento de monta em relação aos parâmetros literários e aos repertórios de leitura amplamente – senão quase que exclusivamente – baseados em autores franceses. Artur Barreiros, jornalista, fundador e coautor, com Artur Azevedo, dos periódicos da *Gazetinha* e *Pena e Lápis*, parece ter sido o primeiro a compreender e aceitar o passo dado por Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Foi Barreiros que, pela primeira vez, e na contramão da crítica da época, chamou atenção para a singularidade do romance no panorama da literatura brasileira e portuguesa, filiando-o ao humorismo inglês. Cito Artur Barreiros em 1880: “É opinião minha que esse extraordinário romance inspirado diretamente nos humoristas ingleses não tem correspondência nas literaturas de ambos os países de língua portuguesa e trazem impressa a garra potente e delicadíssima do mestre”.

Esse comentário foi escrito em junho de 1880 e publicado enquanto *Brás Cubas* ainda saía aos pedaços na *Revista Brasileira*. Vale lembrar que o prólogo ao leitor, no qual Machado faz referência a Sterne, a Lamb e a Xavier de Maistre apareceria pela primeira vez na edição em livro, no início de 1881. Isso faz supor que a inclusão desses nomes no prólogo talvez tenha sido motivada pela crítica certa de Artur Barreiros, que identificou algo no estilo que teria a ver com a tradição do humorismo britânico. Artur Barreiros foi, no entanto, uma exceção. O restante da crítica reagiu negativamente

¹⁰ Em 2008, a Academia Brasileira de Letras publicou o primeiro volume da *Correspondência de Machado de Assis* e, ao longo dos anos seguintes, lançou mais quatro volumes. Os volumes foram posteriormente reunidos num box. Ver Assis (2020). [N.E.]

à ousadia do escritor de trazer para seu romance autores de uma tradição literária que não a francesa. Silvio Romero, entre outros, aproveitou as deixas de Machado para atacá-lo, chamando-o de imitador pouco hábil ou, ainda pior, de “macaqueador de Sterne”, recorrendo, como bem lembrou o professor Bosi, à ideia de macaqueação e imitação de modelos estrangeiros. O epíteto nada lisonjeiro está tão enraizado nas convicções profundas sobre os modelos válidos da literatura produzida no Brasil que, quase sessenta anos mais tarde, Mário de Andrade repetiria a palavra forte utilizada por Romero, “macaqueação”, ao criticar a relação de Machado com a tradição inglesa.

Também houve, no entanto, quem tomasse de forma mais benigna a relação de Machado com os humoristas ingleses. Um deles foi Alcides Maia. Num ensaio sobre Machado de Assis publicado em 1912, o primeiro estudo de fôlego dedicado ao escritor depois de sua morte, Maia tratou de forma positiva a presença desse *humour*, grafado no livro em itálico, indicando sua origem estrangeira. Foi, porém, Eugênio Gomes quem produziu a obra mais abrangente sobre a relação de Machado de Assis com os escritores britânicos decisivos para sua obra, como Thackeray, Lamb, Carlyle, Swift, Shakespeare, Spencer etc. Parte desses estudos de Eugênio Gomes está reunida no trabalho *Influências inglesas de Machado de Assis* (1939) e *Machado de Assis – influências inglesas* (1976), uma edição póstuma.

Essa é, em termos muito gerais, a linhagem crítica à qual o trabalho de Sérgio Paulo Rouanet pertence, contribuindo para esses estudos comparativos com sua admirável erudição. Mais do que indicar influências ou fazer alusões, o que Rouanet mostra, em seu livro, são as afinidades internas entre escritos de Machado e os de Sterne, especialmente em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*.

Com isso, Rouanet altera completamente a ideia da macaqueação. Como disse o professor Bosi, a referência a Sterne e outros autores, no caso de Machado, não deve ser entendida como submissão

a modelos estrangeiros, mas como participação de uma tradição, que inclui autores de vários tempos e lugares. Como indica Rouanet em seu livro, foi Machado quem, com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, efetivamente definiu e levou à perfeição a forma shandiana. Isso se deu por meio daqueles quatro recursos já citados: a presença constante e caprichosa do narrador, numa espécie de hipertrofia do eu e da subjetividade, que marca a prosa de Brás Cubas; a degeneração e a fragmentação da escrita; a subjetivação do tempo e do espaço; e, finalmente, a interpenetração do riso e da melancolia.

Para fechar este breve primeiro capítulo das contribuições de Rouanet para os estudos machadianos, gostaria de destacar uma coincidência: assim como Machado, nascido 126 anos depois de Sterne, levou à perfeição a forma shandiana, o crítico Sérgio Paulo Rouanet encontrou, justamente 126 anos depois da publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com seu *Riso e melancolia*, uma formulação abrangente, densa e convincente sobre o que é aquela “forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre” aludida por Machado de Assis em seu grande romance.

Para finalizar, gostaria de falar algumas palavras sobre a correspondência organizada por Sérgio Rouanet, Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Também essa obra, coordenada por Rouanet, modifica bastante a visão, por muito tempo dominante, que se tinha sobre as cartas escritas e recebidas por Machado de Assis. Cinco meses antes de morrer, Machado escreveu ao amigo e crítico José Veríssimo, que havia pedido autorização para publicar sua correspondência, dizendo o seguinte: “Não me parece que, de tantas cartas que escrevi a amigos e a estranhos, se possa apurar nada de interessante, salvo as recordações pessoais, que conservei para alguns”. Seguindo a opinião talvez excessivamente modesta do escritor, a correspondência de Machado de Assis foi, por muito tempo, considerada um “monumento de insignificância”, para usar a expressão do crítico Augusto Meyer, e por isso foi tratada como um enorme capítulo de negativas. Não haveria nela a revelação de grandes segredos íntimos,

nem longos testemunhos sobre o modo de composição das obras, discussões filosóficas ou estéticas e nem comentários indiscretos sobre os contemporâneos.

De fato, quando a gente percorre a correspondência, nota que boa parte dela é protocolar, com Machado tratando de questões do dia a dia, respondendo sucintamente perguntas ou, às vezes, cedendo a alguma insistência do interlocutor. É um conjunto discreto e relativamente pouco numeroso se comparado, por exemplo, à correspondência de autores franceses como Zola e Flaubert. Por outro lado, as cartas fornecem abundante manancial de informações sobre o escritor e sobre as relações diversificadas que estabeleceu com muitos correspondentes, com os quais manteve distâncias quase sempre, me parece, calculadas, mas muito variadas. Ao lado do burocrata protocolar e quase seco, há o homem com discretas expansões de afeto, reservadas aos velhos amigos, como Joaquim Nabuco e Salvador de Mendonça, e, principalmente, aos jovens cujas amizades cultivou na velhice, como Magalhães de Azeredo e Mário de Alencar, com quem chega ao confessional.

Se, de fato, são relativamente poucas as cartas que interessam isoladamente, o conjunto reunido e anotado de maneira primorosa por Sérgio Paulo Rouanet, Irene Moutinho e Sílvia Eleutério representa um documento inigualável. Diria que o “monumento da insignificância” foi transformado, por essa obra do Rouanet, em um monumento de muitas possibilidades de resignificação da trajetória do homem e do escritor. Para um homem que quase nunca falou diretamente de si, é surpreendente lê-lo fazendo menção à sua proverbial timidez e ao temperamento melancólico em declarações como esta: “A parte relativa ao que se achou de humorismo e pessimismo nos últimos livros é tratada com fina crítica, e acerta comigo, cuja natureza teve sempre um fundo antes melancólico que alegre”.

Vejam que a questão do riso e da melancolia também está presente na correspondência. Aliás, há uma comunicação impressionante

entre a correspondência e a ficção de Machado: “A própria timidez, ou o que quer que seja, me terá feito limitar ou dissimular a expressão verdadeira do meu sentir, sem contar que a experiência é vento mais propício a essas flores amarelas”, escreveu ele. Também é fascinante acompanhar o escritor, em maio de 1895, dando a conta-gotas informações sobre a escrita – de forma intermitente, em grandes intervalos de dias e até de semanas, durante as horas que lhe sobravam do trabalho administrativo – daquilo que viria a ser, anos mais tarde, *Dom Casmurro* (1899).

Uma constante nas cartas é o cuidado do escritor com a recepção de sua obra. Ele sempre agradece leituras e comentários elogiosos que recebe, e quando esses comentários vêm de um desconhecido, vemos um Machado quase efusivo. Em uma carta ao jovem poeta mineiro Belmiro Braga, que não conhecia pessoalmente e que o cumprimenta pelo aniversário de 56 anos, Machado não esconde o entusiasmo:

Pelo que me dizeis em vossa bela e afetuosa carta, foram os meus escritos que vos deram a simpatia que manifestais a meu respeito. Há desses amigos, que um escritor tem a fortuna de ganhar sem conhecer, e são dos melhores. É doce ao espírito saber que um eco responde ao que ele pensou, e mais ainda se o pensamento, transladado ao papel, é guardado entre as coisas mais queridas de alguém.

Impressiona também a compenetração do escritor em relação à morte, que passa a se tornar assunto recorrente a partir de 1895, quando escreve a Magalhães de Azeredo: “Não sou dos que dão para octogenários. [...] não me demorarei muito por este mundo”. Daí em diante, até 1908, quando efetivamente morre, testemunhamos Machado perdendo as forças e morrendo aos poucos também em sua correspondência. Cito um trecho de uma carta de novembro de 1899:

Os anos, meu amigo, de certo ponto em diante andam muito depressa. Sabe quantos conto já? Entrei nos sessenta. Não escrevo em algarismo para me não afligir a vista. Ponha sobre isto o constante e crescido trabalho administrativo, e diga-me se pode haver nestes ossos muito que espremer para a literatura. Feliz ou infelizmente, como é vício velho, vou cachimbando o meu pouco.

Esses são exemplos colhidos um pouco ao acaso entre 1.178 documentos que compõem os cinco volumes da correspondência. Para usar uma expressão do próprio Machado, esses volumes têm dado e ainda darão, por muito tempo, pasto para novas leituras e escritos. Assim como ocorre nos romances e contos, também na correspondência a gente pode ver as lacunas, os silêncios, os interditos que, muitas vezes, dizem muito mais do que aquilo que está escrito, desafiando o leitor a ligar pontos para tentar recompor a figura prismática de Machado de Assis.

As anotações precisas, excelentes, dos organizadores são outro destaque da edição. Do primeiro ao último volume, que fui lendo e comparando à medida que iam saindo, há uma consistência que muito raramente encontramos em um trabalho editorial no Brasil. As apresentações escritas por Sérgio Paulo Rouanet para cada um dos cinco volumes servem, por sua vez, de guia seguro e estímulo para a recomposição da trajetória desse escritor que, parafraseando Carlos Drummond de Andrade, continua a revolver em nós tantos enigmas.

Tenho a impressão de que desde os trabalhos de Galante de Sousa, dos anos de 1950, com a sua *Bibliografia de Machado de Assis* (Sousa, 1955) e suas *Fontes para o estudo de Machado de Assis* (Sousa, 1958) – obras que ainda hoje se mantêm como referências incontornáveis para qualquer estudioso do escritor –, não havia um projeto editorial tão bem executado e tão generoso com a memória do escritor e conosco, seus leitores.

É como leitor e estudioso de Machado de Assis que cumprimento e agradeço a Sérgio Paulo Rouanet, Irene Moutinho e Sílvia Eleutério o trabalho realizado. Muito obrigado.

ALFREDO BOSI

Obrigado. Sílvia Eleutério, como vimos, é uma das três estrelas do livro.

SÍLVIA ELEUTÉRIO

Quero agradecer a todos o convite, e à USP pela oportunidade de falar para uma plateia tão interessada e tão amável, e ao professor Bosi pela acolhida.

Começarei dizendo que os cinco tomos da *Correspondência* foram fruto de um trabalho muito interessante. Vou falar brevemente sobre como ele foi pensado e, depois, vou comentar uma ou duas cartas, para delinear brevemente como extraímos delas os comentários, as análises, as ilações.

A correspondência, como Hélio Guimarães lembrou, se constitui em 1.178 documentos, entre cartas, cartas abertas, bilhetes e até documentos do Ministério em que Machado trabalhava, e que estavam escritos em forma de carta. O material contempla uma imensa tipologia de documentos: bilhetes e cartas pessoais, cartas estritamente sociais, cartas literárias e cartas sociais que se transformaram em pessoais. E esse material é cheio de lacunas. Às vezes, uma carta seguiu para um determinado interlocutor e a resposta não veio; não veio porque se perdeu ou porque o interlocutor não respondeu. Entre o envio de uma carta a um interlocutor e o recebimento de resposta, muitas outras cartas se interpõem. Temos que nos lembrar de que, naquela época, uma carta vinda da Europa levava quase um mês para chegar aqui, de navio.

Um bom exemplo disso é a comunicação entre Machado e Magalhães de Azeredo, que poucas vezes se viram e que mantiveram uma relação epistolar longa e muito proveitosa para quem se dedica a estudar Machado. Azeredo, nascido no Rio de Janeiro, veio, ainda bem jovem, estudar nas famosas Arcadas.¹¹ Daqui, escreve a Machado, que o acolheu, e aí eles começaram a se corresponder, no início muito timidamente, mas depois de forma mais intensa. Quando Azeredo, que havia se tornado diplomata em 1895, foi para Roma, ele passa a escrever cartas longuíssimas, imensas mesmo, e Machado, às vezes, pulava duas ou três cartas até enviar uma resposta. Ele se fingia de bobo, fingia que não havia recebido ainda, até que, a certa altura, Azeredo insistente cobrava, numa nova carta, uma resposta. Aí Machado enfim escrevia. Então, esse conjunto tem todo tipo de carta.

Para trabalhar esse material, estabelecemos uma divisão que, à primeira vista, parece arbitrária, mas que tem uma organicidade. Temos um primeiro volume de 1860 a 1869; um segundo volume de 1870 a 1889; um terceiro, de 1890 a 1900; um quarto, de 1901 a 1904; e, por fim, o quinto volume, de 1905 a 1908. O último volume é, temporalmente, o menor, mas é o que abarca o maior número de cartas. Naturalmente isso é o reflexo da importância literária e social do escritor. Machado transitava não só no mundo literário e jornalístico, mas também no *high-life* do seu tempo, na alta burocracia do Estado e nos círculos

¹¹ Nome pelo qual é conhecida a Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, da Universidade de São Paulo. [N.E.]

¹² Carolina Augusta Xavier de Novaes Machado de Assis, com quem Machado de Assis foi casado por 35 anos. [N.E.]

do poder político. A carta que vou, mais adiante, comentar, fala desse reconhecimento que ele teve em vida.

Há um outro aspecto que a correspondência me ensinou e que gostaria de dividir. Nosso trabalho começou, aparentemente, em 2008 e foi até 2015. Na verdade, não foi bem assim. Desde 2006, antes de apresentarmos o projeto à Academia Brasileira de Letras (ABL), Sérgio Paulo Rouanet, Irene Moutinho e eu já estávamos pensando o que e como íamos fazer, tomando decisões e recolhendo material. A ideia principal, que norteou o projeto, foi a proposta de Rouanet de organizar os documentos em ordem cronológica para que pudéssemos perceber o fluxo comunicativo, com esses intervalos e esperas que lhes descrevi. Dessa forma, foi sendo criado um mapa muito esclarecedor das relações de Machado. Particularmente, eu já estudava Machado há alguns anos, mas esses documentos me deram uma visão capilar das relações do escritor, e do que estava acontecendo fora da literatura. De repente, uma carta que diz: “Bom dia, eu fui hoje ao Ministério e não o encontrei lá. Mário de Alencar”. É um bilhete simples, uma banalidade, mas se formos pesquisar por que Mário não o encontrou lá, teremos possivelmente um dado que ilumina tudo. Machado não estava lá porque, nesse dia, tinha ido levar Carolina¹² ao médico. Então talvez seja, nesse ponto, que Carolina começou a adoecer, porque em carta a outro interlocutor há uma menção da ida ao médico no mesmo dia do bilhete de Mário. Os dados estão ali e são textuais. Outro exemplo: “Hoje encontrei com o Paulo”. Que Paulo é esse? Temos que ir atrás do dado que aparece ali. É algo muito trabalhoso, mas também prazeroso porque, de repente, emergem novos elementos da história que esclarecem muito do que Machado estava vivendo. Esse fluxo comunicativo fragmentado nos fez preencher as lacunas de memória, preenchê-las com dados novos e iluminar mais a carta.

Vou dar o exemplo das cartas de Miguel de Novaes, cunhado de Machado de Assis, com quem ele teve uma correspondência bastante interessante. Temos 33 cartas – acho que são 33 – de Miguel

a Machado, mas não temos nenhuma carta de Machado a Miguel. Pelo tom das cartas de Miguel, percebemos que cultivavam uma grande intimidade, não só a intimidade dos laços de parentesco, mas uma intimidade por identificação de traços de temperamento, talvez pelo humor – porque Miguel, além de sincero, era muito bem-humorado. Há uma carta em que Miguel diz ter gostado muito de ver as opiniões políticas do cunhado. Já imaginou que delícia encontrarmos a carta em que Machado expressa essas opiniões?

Agora gostaria de fazer um comentário mais, digamos, paulistano. Vou falar um pouco de São Paulo. Machado, na década de 1860, teve grande proximidade com os estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, fossem eles cariocas ou fluminenses transferidos à cidade para estudar direito – como Sizenando Nabuco, Ferreira de Meneses, Guimarães Júnior, Salvador de Mendonça –, fossem eles paulistas de origem, como, por exemplo, Luís Ramos Figueira, diretor da Imprensa Acadêmica, que havia morado no Rio e convivido com Machado, na Sociedade Filomática. A relação com esses amigos nas Arcadas propiciou o vínculo com a Imprensa Acadêmica, que tinha sido fundada em 1864 pelos alunos do Largo São Francisco a fim de que pudessem manifestar seu pensamento e publicar trabalhos literários. Caracterizou-se desde o início como abolicionista, e Machado aderiu com entusiasmo ao periódico. Jovem, e sem tédio algum à controvérsia, Machado

¹³ Quando o cargo do funcionário público é extinto ou considerado desnecessário. (N.E.)

gostava da guerra. Certamente identificado com os estudantes, seja porque fosse jovem, seja por ter amigos próximos ali, seja porque desejasse expandir a sua pena, o fato é que, sob o pseudônimo de Sileno, enviou, de abril a outubro de 1864, 11 correspondências para a publicação. Esse vínculo foi reforçado com as defesas que fez na imprensa carioca em favor dos estudantes de São Paulo, como no caso do senador Cruz Jobim.

Cruz Jobim era o senador mais antigo do parlamento, de grande importância em determinado momento da história do Império [1822-1889], e que se manifestava, no Senado, contra os estudantes de São Paulo, dizendo que eles tinham uma vida licenciosa, bebendo e aprontando muito na cidade. Em reação a Cruz Jobim, Machado, em duas crônicas no *Diário do Rio de Janeiro*, não deixou pedra sobre pedra. A leitura dessas correspondências, assim como daquelas da Imprensa Acadêmica, é deliciosa.

No entanto, a relação de Machado com os paulistas se estendeu para além da Imprensa Acadêmica. A poetisa Rafaelina de Barros; o diplomata Lucilo Bueno; o secretário da presidência da República do governo Campos Sales, Thomas Wallace da Gama Cochrane; o médico Alfredo Elis e o advogado Joaquim Xavier da Silveira Júnior são alguns dos paulistas com os quais ele se correspondia. Há também o caso especialíssimo de Alfredo Pujol que, apesar de nascido em São João Marcos, no Rio de Janeiro, viveu a maior parte da vida em São Paulo. Como todos sabem, Pujol foi o primeiro grande biógrafo de Machado na Academia Brasileira de Letras (ABL) e, além disso, sucedeu Lafaiete Rodrigues Pereira, o famoso Labieno, na cadeira 23, a mais icônica da ABL, e que tinha sido ocupada por Machado de Assis.

Labieno, antecessor de Pujol na ABL, defendeu Machado do virulento ataque de Sílvio Romero, no livro que todos conhecemos, *Machado de Assis* (Romero, 1936), em um período crucial para Machado, entre 1897-1898 – retratado no tomo 3 da *Correspondência*. Essa foi uma época terrível para ele. No apagar das luzes de 1897, é posto em disponibilidade,¹⁵ em uma caça às bruxas promovida pela

República Velha, e caiu em grande abatimento. Nesse momento, Mário de Alencar, a quem Machado já conhecia, lhe escreve uma carta belíssima, tocante. E Machado, que tinha a tarimba em distinguir o puxa-saco daquele que era verdadeiro em sua emoção, percebeu, pelo temperamento recolhido e simples de Mário, que aquelas palavras não eram apenas um consolo protocolar, mas que vinham do fundo da alma, daquele outro tímido.

Outra carta que gostaria de comentar é a de um poeta paulista, muito conhecido então, que é Batista Cepelos, e, na sequência, a resposta de Machado. A carta é de 23 de julho de 1908, ou seja, nós estamos há dois meses e seis dias do desaparecimento de Machado de Assis.¹⁴ Cepelos era natural de Cotia, à época boca do sertão, e protegido de Francisco de Assis Peixoto Gomide, então presidente do Senado paulista. Cepelos, por ser colega de turma de um dos filhos do senador, frequentava diariamente a casa dos Gomide e apaixonou-se por Sofia, de 22 anos. Foi correspondido e, apesar da resistência da família, ficaram noivos. Peixoto Gomide opôs-se tenazmente ao noivado, dado o fato de Cepelos ser de outra classe social e, além disso, ser poeta, boêmio e ter, na visão do senador, um caráter duvidoso. Sofia persistiu. No dia 20 de janeiro de 1906, sete dias antes do casamento, Sofia foi assassinada pelo pai com um tiro na testa, na casa da Rua Benjamin Constant, 25 A, no Centro Velho de São Paulo. Em seguida, Gomide se matou. A tragédia teve enorme repercussão não só pela importância dos envolvidos,

¹⁴ Machado de Assis morre no dia 29 de setembro de 1908. [N.E.]

mas também porque corria à boca pequena a informação de que, talvez, o noivo fosse filho bastardo de Peixoto Gomide. Esse é então o pano de fundo que envolvia o poeta quando escreveu esta carta:

São Paulo, 23 de julho de 1908.

Prezado mestre, Machado de Assis

Este livro em que esgotei todas as minhas forças, se fosse publicado assim, passaria despercebido no Brasil, onde, além da crítica ser madrastra, a seara dos maus versos é tão abundante, que é de bom aviso a gente receber sempre com prevenção este gênero literário. E eu tenho medo de ficar soterrado, sem uma palavra de consolo, sobre a aluvião de banalidades metrificadas [Lembremos que o parnasianismo era a aspiração estética de quase todos os poetas do período] que surgem de todos os lados, com uma fecundidade assustadora.

Por isso recorro à Vossa Excelência, mestre de nossa literatura, pedindo-lhe um juízo crítico, com que abrirei o presente volume, caso Vossa Excelência me considere digno dessa honra.

Julgo imprudente pedir ou fazer qualquer outra consideração, certo de que tudo depende do fino gosto e do alto critério de Vossa Excelência.

Pedindo desculpas pela ousadia, desde já se confessa grato o seu admirador muito sincero

Batista Cepelos

Vamos à resposta de Machado:

[Rio de Janeiro], 30 de julho de 1908.

Meu distinto senhor Cepelos

A pessoa [eu acho muito engraçado isso] que me trouxe o seu livro das *Vaidades* lhe terá dito que o meu estado de saúde não permite fazer deste a leitura precisa a um cabal juízo. Para um moço que começa assim em tão verdes anos uma leitura tão rápida não basta; fi-la, entretanto, o bastante para ver que há notas de vigor e rasgos

de coloridos surtos altos ao par de descuidos a que o autor de si mesmo acabará fugindo. Este juízo é sem autoridade e expresso com a timidez dos velhos.

Creia-me com elevada consideração, admirador e obrigado
Machado de Assis.

O que Cepelos queria? Um prefácio chancelado por Machado de Assis, que seria o ápice da consagração que desejava receber. No meio intelectual e literário da época, Cepelos era reconhecido como um poeta de raras qualidades – basta ler os comentários feitos por Olavo Bilac, um dos seus devotos, ou por Araripe Júnior, ou ainda João do Rio, seus admiradores fervorosos. Em fevereiro de 1906, o ano fatídico em que aconteceram as mortes, Batista Cepelos havia lançado *Os bandeirantes*, livro de poemas prefaciado por Bilac, que, não fosse a tragédia, teria sido também o livro de celebração do casamento. Dois anos depois, em fevereiro de 1908, ele relança *Os bandeirantes* em edição revista e reelaborada, que é objeto de comentário apaixonado de João do Rio, em 5 de junho de 1908, no “Cinematógrafo”, página por ele assinada na *Gazeta de Notícias*. Em março, Cepelos anuncia pelo *Correio Paulistano* que as *Vaidades* estavam no prelo; em julho, escreveu a Machado, e não conseguiu o prefácio. Em 20 de setembro, nove dias antes do desaparecimento de Machado, o livro é lançado – sendo de novo objeto de comentário apaixonado do João do Rio no “Cinematógrafo”.

Em 1908, Batista Cepelos, que era promotor em Itapetininga, licenciado desde os acontecimentos fatídicos de 1906, tentou renovar a licença, mas não conseguiu e abandonou a promotoria. Raimundo Magalhães Jr. diz que em 1909 ele se mudou para o Rio de Janeiro, mas não tenho certeza. Estudando esse período da sua vida, acredito que ficasse na “ponte-aérea”, para lá e para cá, pelo trem noturno. Nesse período ainda, concorreu à vaga de Artur Azevedo na ABL, mas quem ganhou foi Vicente de Carvalho.

No ano seguinte, em 1910, concorreu à vaga do Euclides da Cunha, mas quem levou foi Afrânio Peixoto. Depois, em 1911, tentou a vaga de Raimundo, e quem ganhou foi Oswaldo Cruz. Naqueles anos, estava ocorrendo um movimento na Academia Brasileira de Letras de buscar nomes que não fossem de cariocas e, nos jornais, são citados três escritores: Ricardo Gonçalves, Amadeu Amaral e Batista Cepelos. E, nesse contexto de busca pela consagração, a resposta de Machado, em 1908, não é animadora; é, na verdade, um primor de tergiversação. Ele não deixa de se manifestar, e diz que há qualidades, mas há defeitos também. O que me chamou a atenção foi a frase “para o moço que começa assim em tão verdes anos”. Cepelos não era um neófito. Tinha publicado *Os bandeirantes*, livro de sucesso, aclamado pela crítica, era famoso – inclusive tristemente famoso – e tinha quase 36 anos.

Essa carta me fez refletir bastante. Rouanet, Irene e eu, ao longo do trabalho, deparamos com respostas de Machado muito semelhantes a essa, em cartas enviadas a escritores recentes no ofício. Parece, por vezes, que Machado queria se escusar de prefaciá-lo, de chancelar, mas ainda assim desejava incentivar. Era como se dissesse: “Continue, mas não vou prefaciá-lo”. Terá lido o livro? Talvez o tenha lido integralmente, ou talvez esparsamente. Não sabemos. O fato é que essa carta demonstra que, apesar de doente, não perdera a mão: sabia dizer “não” com firmeza. Qual era o pano de fundo da vida de Machado nesse momento? A sua doença e a sua morte iminente. As suas últimas energias estavam concentradas no *Memorial de Aires* (1908), seu último ato. Ele esperava pelo *Memorial* desde o início de 1908. Em diversas cartas, trata ansiosamente desse assunto com Mário. Temia não ver os volumes, que estavam demorando a vir da Europa, e apertava o editor Baptiste-Louis Garnier. Além de esperar o livro, Machado lia, quando os olhos permitiam, escrevia cartas, ia ao centro do Rio e recebia alguns amigos – Octavio, Veríssimo, Armando Ribeiro e Mário de Alencar.

A espera terminou em 17 de julho, quando, por meio de uma carta, Mário avisou-o de que os livros estavam na aduana. Em 20 de julho, os livros foram postos à venda na Garnier. O coração se aqueceu com a alegria. As energias dele se renovaram. É nesse momento que havia chegado a carta de Cepelos. Interpreto a resposta de Machado como uma deferência ao poeta, a quem ele não conseguiu atender em razão de suas próprias demandas e objetivos, no ocaso da vida. No dia 1º de agosto, dois dias depois da resposta a Cepelos, Machado escreveu longas cartas aos amigos chegados, Nabuco, Azeredo e Mário, enviando-lhes o *Memorial*. Depois, faz chegar o livro a Veríssimo, que lhe responde, e a quem Machado torna a escrever, mas de modo ligeiro. Envia o livro também a Salvador de Mendonça, que lhe escreve uma carta lindíssima, à qual Machado responde em 7 de setembro e que é a sua última manifestação escrita. A carta de Salvador é uma celebração da arte e da amizade. Naquele momento da vida, Machado tinha voltado à poesia, lia os gregos, lia Henry Wadsworth Longfellow, buscava, enfim, consolo na arte.

Em algumas cartas trocadas entre ele e Mário, ambos falam muito de suas leituras, quase sempre em momentos cruciais do padecimento de um ou de outro. A *Musa Consolatrix*⁴⁵ é recorrente. Para finalizar, gostaria de ler uma carta de Mário, de 6 de agosto de 1908, em que expressa o valor da arte como lenitivo, como lugar de renovação das forças e da esperança:

¹⁵ Poema que abre o primeiro livro de poemas de Machado de Assis, *Crisálidas* (1864). IN.E.1

Meu querido amigo, também eu não fui à cidade hoje. Um dos meus filhos está doente e eu próprio não estou bem. Uma e outra coisa não me deixam ir pessoalmente visitá-lo. Como passou ontem? Espero que a *calcária carbônica* [Mário, parece, era um grande hipocondríaco, daqueles que apreciam prescrever receitas aos amigos] se a tomou, como eu lhe disse, tenha feito o bem que costuma. Apesar de não ser médico, julgo conveniente que o Senhor não recomece o tribomureto enquanto perdurar o estado mau dos intestinos. Quisera mandar-lhe para o espírito abatido algumas palavras medicinais. Mas que pode dizer-lhe outro espírito doente e em sombra? Saia de si mesmo para o sonho; abra um dos seus livros ou qualquer dos antigos. Achará logo aí o que lhe faça esquecer o transitório e o doloroso [Mário cita o poema do próprio Machado]: *Não há, não há contigo, / Nem dor aguda, nem sombrios ermos... /.../ Que vales tu, desilusão dos homens? /.../ Musa consoladora / Ah, no teu seio amigo, / Acolhe-me – e haverá minh' alma aflita, / Em vez de algumas ilusões que teve, / A paz, o último bem, último e puro!* - A Musa que o ouviu tantas vezes, há de ser desacreditada agora? Ouça-a, converse-a, meu amigo, e verá que ela é boa sempre. Adeus. Diga-me como está e receba este abraço do seu Mário de Alencar.

ALFREDO BOSI

Com a anuência do homenageado e agradecendo vivamente a todos que colaboraram, termino esta sessão, que considero memorável.

Perdão. Rouanet se arrependeu do silêncio e vai falar.

SÉRGIO PAULO ROUANET

Vou dizer coisas muito sucintas. Queria agradecer enormemente às minhas colaboradoras nesse trabalho, que foi realmente duro,

de coligir as correspondências ativa e passiva de Machado de Assis. Um dia contaremos a história heroica desses dias, alguns deles regados a um bom vinho francês. Valeu a pena. Foi uma coisa profundamente emocionante. Não queria, nesta última aula, deixar passar a oportunidade de assinalar a presença de duas mulheres muito caras a mim: a minha mulher Barbara Freitag, *musa consolatrix*, entre outras coisas, e de Adriana Rouanet Bassi, que é uma união de beleza e inteligência. *A thing of beauty is a joy for ever/ Its loveliness increases.*¹⁶ Muito obrigado.

ALFREDO BOSI

Creio que agora posso dizer: está encerrada a sessão.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, J. M. M. de. *Correspondência de Machado de Assis*. Org. S. Eleutério, I. Moutinho e S. P. Rouanet. Rio de Janeiro: Global Editora, 2020.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ECKERMANN, J. P. *Conversações com Goethe*. Lisboa: Vega, 1947.
- GUIMARÃES, H. *Machado de Assis, o escritor que nos lê – as figuras machadianas através da crítica e das polêmicas*. São Paulo: Editora Unesp; Fapesp, 2017.
- KEATS, J. *Endymion: a Poetic Romance*. London: Taylor & Hessey, 1818.
- PEREIRA, A. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. São Paulo: Oficina de Livros, 1991.
- ROMERO, S. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- ROUANET, S. Contribuição para a dialética da volubilidade. *Revista USP*, v.9, p.175-94, 1991. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voigp175-194>>.
- _____. *Mal-estar na modernidade: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Machado de Assis e a estética da fragmentação. *Revista Brasileira*, ano I, n.2, fase. VII, abr./jun., 1995.
- _____. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos Avançados*, v.18, n.51, mai/ago., 2004.
- _____. *Riso e melancolia – a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SOUSA, J. G. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.
- _____. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

¹⁶ Trecho de poema de John Keats publicado em *Keats* (1818). [N.E.]

¹ Em abril de 2019, o ministro da Cidadania, Osmar Terra, disse que a Lei Rouanet (Lei n.8.313/91) perdia esse apelido e passava a ser chamada de Lei de Incentivo à Cultura. À altura, Sérgio Paulo Rouanet declarou ao jornal *O Globo* que se sentia aliviado com a mudança e que a lei tinha sido para ele, a um só tempo, fonte de alegria e desprazer: “A alegria foi sentir a utilidade da lei e a possibilidade que deu a jovens e não tão jovens artistas a levar adiante suas carreiras. Já o desprazer, foram as críticas, algumas justas e outras injustas”.

² Depoimento de Celso Lafer dado durante o encontro de lançamento da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/midioteca/video/videos-2016/a-modernidade-e-suas-ambivalencias-lancamento-da-catedra-olavo-setubal-de-arte-cultura-e-ciencia>>.

A TRAJETÓRIA de Sérgio Paulo Rouanet, um dos maiores intelectuais do país, tem como marca a multiplicidade de trilhas e a solidez e originalidade com que percorreu cada uma delas. Diplomata, tradutor e ensaísta, Rouanet foi também secretário Nacional de Cultura e, à frente da pasta, deu uma contribuição decisiva para a cultura brasileira. Foi ele quem, em 1991, concebeu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que inclui o mecanismo de incentivo fiscal que passou a ser conhecido como Lei Rouanet,¹ tornando onipresente o nome do embaixador no meio cultural brasileiro.

Entre as miudezas da letra legal e as disputas políticas em torno dos mecanismos de apoio à cultura, a Lei Rouanet, ao longo de três décadas, foi tendo seu sentido original esmaecido. Mas não deixa de ser interessante pensar que até o mais popular feito de Rouanet é – como de resto todos os seus feitos – absolutamente condizente com a ética iluminista e os princípios da razão que norteiam sua obra e sua atuação.

A “sensibilidade e o conhecimento” que, nas palavras do professor Celso Lafer,² caracterizam Rouanet estão presentes nos princípios do projeto que, quando a cultura brasileira estava institucionalmente no chão, foi pensado para reerguê-la e cristalizá-la. E se cabe aqui mencionar essa breve passagem na vida de Rouanet é porque ela, além de ser o que colocou as letras do seu nome fora dos círculos intelectuais, é um exemplo bem acabado de um traço marcante do embaixador: o enlace entre erudição, reflexão e ação.

O que a biografia de Rouanet nos mostra é que tal espírito foi forjado logo cedo. O pai, médico, era leitor devotado de Eça de Queiroz e combatente de primeira hora do *aedes aegypti* – à época, eram ainda desconhecidas todas as doenças das quais o mosquito era vetor, mas sabia-se que ele transmitia a febre amarela. A mãe, educada no Colégio Sion, no Rio de Janeiro, recitava Corneille e Racine para o filho e apresentou-lhe Lamartine, Musset, Vigny e Hugo (Silva et al., 2008). Não é por acaso que, ao tomar posse como oitavo ocupante da cadeira de número 13 da Academia Brasileira de Letras (ABL) em 1992, Rouanet (1992) recordou e homenageou os pais:

Paulo Luiz Rouanet dedicou toda a sua vida ao combate da febre amarela. Escreveu muito sobre sua especialidade, propondo melhores técnicas de viscerotomia para o diagnóstico dos doentes, sugerindo medidas para ampliar a vacinação antiamarílica e sobretudo discutindo métodos para alcançar o objetivo a que consagrou o melhor dos seus esforços, a erradicação do *aedes aegypti*. Mas foi principalmente como homem de ação que ele se notabilizou. Tendo passado a maior parte de sua vida profissional no Nordeste, viajava incessantemente em lombo de burro e de jipe para inspecionar postos e detectar surtos epidêmicos. Quando não havia hotéis, dormia em pousadas; e, quando não havia pousadas, passava a noite em choupanas.

³ Depoimento de Sérgio Paulo Rouanet durante o encontro de lançamento da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/midioteca/video/videos-2016/a-modernidade-e-suas-ambivalencias-lancamento-da-catedra-olavo-setubal-de-arte-cultura-e-ciencia>>.

⁴ Os dados biográficos utilizados neste texto foram extraídos das seguintes fontes: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC-FGV) Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/sergio-paulo-rouanet>>; Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/sergio-paulo-rouanet>>; Rouanet et al. (2016, p.7-16) e Freitag (2016, p.17-23).

Uma noite, aceitou a hospitalidade de um matuto. No dia seguinte, ao levantar-se da rede, descobriu que o dono da casa era leproso. Tanto heroísmo acabou dando seus frutos [...] Se falo em meu pai neste momento, é porque foi sua extraordinária sensibilidade literária que me infundiu o amor pela Cultura, ao qual devo hoje o privilégio de vosso convívio. Graças a ele aprendi a saborear autores como Anatole France, que minha geração já não lia. Passávamos horas a fio discutindo sobre nossos escritores favoritos, meu pai defendendo a supremacia de Eça; e eu, a de Machado. Mas, como os contendores eram tolerantes, as duas igrejas rivais acabavam se reconciliando, ecumenicamente, num superior sincretismo machado-queirosiano. Invertíamos as posições. Bem vedes, senhores acadêmicos, que eu tinha razão de convidar para esta solenidade meu pai morto, como tive razão de dirigir-me à minha mãe, que ali me escuta, toda ereta, com a posição decorosa que aprendeu no Colégio Sion, há oitenta anos, toda orgulhosa, sem saber que é só a ela, a ela e meu pai, que devo a honra de estar hoje entre vós.

Ao médico, no pensamento iluminista, era atribuído um papel benfazejo. Entre os contribuintes da *Encyclopédie* – também chamada de *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, publicada na França no século XVIII – havia, segundo Rouanet,³ mais de vinte médicos. Foi, porém, nas ciências humanas que o espírito de Rouanet, bem cedo, pousou.

Aos 22 anos, Rouanet, que nasceu no Rio de Janeiro, em janeiro de 1923, graduou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica (PUC), do Rio.⁴ Aos 23 anos, ingressou no Instituto Rio Branco e deu início a uma destacada carreira no Itamaraty. Nos primeiros anos como diplomata, Rouanet estagiou na Organização dos Estados Americanos (OEA) e, de 1959 a 1962, serviu na Embaixada brasileira em Washington.

No período em que permaneceu na capital dos Estados Unidos, fez pós-graduação em Economia (George Washington University)

e Ciência Política (Georgetown University). Transferido na sequência para a missão do Brasil na Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova York, onde ficou até 1965, fez outra pós-graduação, dessa vez em Filosofia (New School for Social Research). O título acadêmico formal, de doutor em Ciência Política, ele receberia no ano de 1980, pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da USP. Sua tese, *Imaginário e poder*, foi orientada pela professora Ruth Cardoso (1930-2008).

Nesse momento, já agraciado com diversas promoções na carreira, Rouanet era cônsul-geral em Zurique (1976-1982), na Suíça. Entre os postos de destaque que ocupou até a aposentadoria, no ano 2000, está o de cônsul-geral em Berlim (1993-1996), cidade em que organizou o Instituto Cultural Brasileiro na Alemanha (ICBRA), destinado a promover a cultura brasileira no país e possibilitar um intercâmbio entre as duas culturas. Foi ainda embaixador em Copenhague (1987-1991), na Dinamarca, e em Praga (1996-2000), na República Checa.

Entre as andanças profissionais pelo mundo, os estudos nas Universidades e as leituras incessantes e profundas de um sem-fim de autores, com particular voracidade de Sigmund Freud, Karl Marx, Jürgen Habermas, Theodor Adorno e Walter Benjamin – de quem foi o principal tradutor no Brasil –, Rouanet foi sempre escrevendo. Muito. De forma constante. E com uma limpidez poética capaz de tornar o denso, suave; o intransponível, familiar; o passado, presente.

5 O depoimento dado por Renato Janine Ribeiro durante o encontro de lançamento da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência está disponível no site do IEA-USP: <<http://www.iea.usp.br/midioteca/video/videos-2016/a-modernidade-e-suas-ambivalencias-lancamento-da-catedra-olavo-setubal-de-arte-cultura-e-ciencia>>.

Dono de uma obra “vasta e original”, no dizer do também filósofo Renato Janine Ribeiro,⁵ Rouanet possui uma bibliografia que contempla mais de trinta livros e coletâneas. Parte importante dessa obra teve como editor Luiz Schwarcz, o fundador da Companhia das Letras, que tomou contato com Rouanet quando ainda trabalhava na editora Brasiliense.

Entre os títulos de sua ampla bibliografia é possível pinçar: *Imaginário e dominação* (Tempo Brasileiro, 1978), em que contrapõe Antonio Gramsci e Louis Althusser; *Édipo e o anjo – itinerários freudianos em Walter Benjamin* (Tempo Brasileiro, 1981); *Teoria crítica e psicanálise* (Editora Universidade Federal do Ceará & Tempo Brasileiro, 1983); *Habermas* (Editora Ática, 1980), escrito com Barbara Freitag; *Razão cativa. As ilusões da consciência: de Platão a Freud* (Editora Brasiliense, 1985), obra-farol para quem deseja entender o Iluminismo; *As razões do iluminismo* (Companhia das Letras, 1987); *Mal-estar na modernidade* (Companhia das Letras, 1993), em que estão presentes algumas das questões exploradas na conferência de abertura da Cátedra; e *Riso e melancolia – a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis* (Companhia das Letras, 2007), tema da mesa de encerramento da Cátedra.

Ao mesmo tempo em que o todo – ou a parte apreensível dele – nos permite enxergar o tamanho do esforço intelectual de Rouanet, o detalhe de alguns de seus trabalhos nos ajuda a compreender a dimensão mais profunda de um fazer que, se fábula fosse, juntaria num só personagem a cigarra e a formiga. Renato Janine Ribeiro, no evento de recepção de Rouanet como catedrático, iluminou alguns pontos desse percurso:

[...] O Sérgio representa uma militância em favor do conhecimento. [Enquanto] eu sou um relativista impenitente e descrente da verdade, ele é um convicto absoluto da superioridade do saber das luzes [...]. E Sérgio é um erudito. Eu digo isso pela organização primorosa do epistolário de Machado de Assis sob sua direção, na Academia

Brasileira de Letras. Digo isso também pelos dois volumes de *Os dez amigos de Freud*, que, obviamente, exigiu uma dedicação fantástica. E há uma obra da qual eu tive uma pequena participação acessória, como autor do posfácio, que é *O espectador noturno: a revolução francesa através de Rétif de la Bretonne*. Eu me lembro que, à época, o Sérgio era embaixador na Dinamarca e ele me contou que leu cinco mil páginas do que o Rétif de la Bretonne escreveu, sendo que ele tinha escrito um total de 50 mil páginas. Ou seja, ele leu 10%, sendo que eu não creio que haja um único ser humano, nos últimos 100 anos, que tenha lido todo o de la Bretonne. Periga o Rouanet ser a pessoa, atualmente viva, que mais leu Rétif de la Bretonne [...] Conto isso para ressaltar que Rouanet tem também um trabalho extremamente importante de recuperação de obras e autores clássicos e, inclusive, de autores desconhecidos, como a maior parte dos amigos de Freud.

Diante da envergadura de sua obra foi quase natural a chegada à Academia Brasileira de Letras, no início dos anos 1990. Na cadeira de número 13, que teve como primeiro ocupante Visconde de Taunay (1843-1899), Rouanet sucedeu Francisco de Assis Barbosa (1914-1991). Quem o recebeu foi Antonio Houaiss (1915-1999), filólogo e intelectual que também passara pelo Itamaraty. No discurso de boas-vindas, Houaiss (1992) traçou, a partir da essência da obra de Rouanet, seu perfil de iluminista.

Vossa produção intelectual é, no essencial, a relação homem-cultura, sabendo que aí homem quer dizer sociedade-indivíduo, quer dizer, cultura-espaco/tempo, quer dizer planetização-hominização [...] A busca da racionalidade vos levou a ser um homem da Ilustração, e, vendo-lhe as marcas vocativas do seu humanismo ou de sua humanizabilidade, vos fizestes homem do Iluminismo.

Há, além do iluminismo, um segundo tema que é incontornável na obra de Rouanet: a modernidade. É em torno da ideia de moder-

nidade que giram muitas das questões que lhe interessam, como a democracia, a ideia de uma literatura universal, a *Weltliteratur*, e a psicanálise. Ainda no que diz respeito a seus esteios intelectuais, é preciso lembrar que, apesar de ter sido um leitor aplicado de Marx, Gramsci, Weber e Freud, talvez nada o tenha impactado de forma tão profunda quanto a Escola de Frankfurt:

Quanto às ideias políticas, elas sempre foram de esquerda. Mas, no início, era uma esquerda um tanto romântica, o que desgostava meu amigo Antonio Houaiss. Quando eu disse que achava os *Manuscriptos Econômico-Filosóficos*, do jovem Marx, mais importantes do que *O Capital*, meu pobre amigo foi acometido pela cólera dos justos e chamou-me de revisionista. Depois, minha formação política foi se tornando menos “idealista”. Li sistematicamente, com Barbara e alguns amigos, os três volumes de *O Capital*. A descoberta de Gramsci foi uma revelação: aparecia, finalmente, um marxista que reconhecia a importância das superestruturas. A leitura de Althusser, mais ou menos na mesma época, ensinou minha geração a relativizar um pouco um certo relativismo historicista em Gramsci. O grande impacto, sem dúvida, foi a Escola de Frankfurt — a revalorização de Freud por parte de Adorno e Horkheimer e a síntese freud-marxista tentada por Marcuse mostraram de modo inequívoco que o marxismo e a psicanálise são duas variantes do iluminismo moderno e, como tais, solidárias e complementares, na medida em que uma é voltada para a emancipação externa e outra, para a emancipação interna. Ao mesmo tempo, a teoria crítica de Frankfurt, sendo uma filosofia da liberdade, é ontologicamente incompatível com qualquer forma de totalitarismo. Esse lado radicalmente democrático da teoria foi desenvolvido pelo último dos “frankfurtianos”, Jürgen Habermas, com sua teoria da ação comunicativa, e é a síntese de minha posição, no momento atual: a democracia é a pátria política do iluminismo, em suas duas vertentes, como o iluminismo é a pátria espiritual da democracia. (Silva et al., 2008)

Seu lema é, portanto, como bem diz Celso Lafer,⁶ o *sapere aude* kantiano, com seus dois vetores – a crítica e a razão – renovados por uma racionalidade comunicativa. Para Rouanet, só a razão é crítica, porque seu meio vital é a negação de toda facticidade. O irracionalismo, por sua vez, “é sempre conformista” (Moreira, 2016, p.46–56). Não deixa de ser espantoso notar o quanto as reflexões de Rouanet sobre a natureza da barbárie que nos ronda e a crise da civilização moderna, feitas três décadas atrás, se mostram atuais no Brasil de 2020. Escreveu ele 1993:

[...] Hoje em dia a barbárie não assusta mais.
 [...] O projeto antimoderno de civilização [...] seria em tudo a antítese do projeto moderno: o particularismo em vez do universalismo, o holismo em vez da individualidade, a religião em vez do desencantamento, a autoridade em vez da liberdade, e a estratificação em vez da mobilidade sócio-econômica. Em parte, esse projeto já está sendo proposto por uma aliança exdrúxula de conservadores políticos, fundamentalistas religiosos e radicais pós-modernos. (Rouanet, 1993, p.9–45)

A despeito da visão aguda sobre os não avanços da humanidade, Rouanet não adota jamais uma visão pessimista ou uma postura de descrença. Ao contrário. Ele acredita nas luzes e pratica o exercício do iluminar, no sentido mais amplo – e mesmo poético – que esse termo possa ter.

6 Depoimento de Celso Lafer dado durante o encontro de lançamento da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/midioteca/video/videos-2016/a-modernidade-e-suas-ambivalencias-lancamento-da-catedra-olavo-setubal-de-arte-cultura-e-ciencia>>.

Rouanet, ao longo de sua caminhada, deu aulas – na Universidade de Brasília, na Universidade de Oxford etc. – e participou de incontáveis conferências e debates. Seu lugar, mesmo dentro da filosofia, nunca foi apenas a escrivaninha rodeada por livros. Fosse apenas esse o seu lugar, não teria aceito, por exemplo, o convite para assumir a Secretaria da Cultura num momento tão delicado, como era aquele do governo Fernando Collor de Mello. E, uma vez lá, não teria criado a lei que apostava no incentivo fiscal como forma de, quem sabe, “iluminar” nosso empresariado, educando-o a apoiar as artes e a cultura. Fosse apenas esse o seu lugar, não teria ocupado com tanta desenvoltura as páginas de jornais diários, como colunista e colaborador frequente. Nesses espaços, o próprio papel do intelectual foi por ele discutido:

[...] O intelectual é o escritor que luta politicamente no espaço público e se desprende do seu lugar na divisão social do trabalho, aproximando-se da definição de intelectual dada por Sartre: o intelectual é quem se mete naquilo que não é de sua conta, naquilo que não lhe diz respeito enquanto membro da divisão social de trabalho, porque diz respeito a todos. Ele não pode nem ser politicamente inativo, porque a militância é sua razão de ser, nem ater-se a critérios particularistas. O intelectual tem portanto um duplo estatuto. Na divisão social de trabalho ele é um escritor. E enquanto intelectual, exerce uma militância política, segundo categorias universalistas. (Rouanet, 2005)

Intelectual na acepção sartriana do termo – do intelectual politicamente ativo e universalista –, Rouanet sempre foi também um erudito e um grande conversador. Entre seus principais interlocutores, na Europa, estão o pensador alemão Jürgen Habermas, o filósofo francês Michel Maffesoli e o italiano Gianni Vattimo.

Casado há 46 anos com a socióloga Barbara Freitag, que foi pupila de Habermas e aluna de filosofia de Adorno, Sérgio Paulo Rouanet tem três filhos e vive no Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

- FREITAG, B. Rouanet: a construção de um pensamento. In: ROUANET, L. P.; BASSI, A. R.; LEVY, W. *Rouanet. 80 anos. Democracia, modernidade, psicanálise e literatura*. São Paulo: É Realizações Editora, 2016. p.17-23.
- HOUAISS, A. Discurso de Recepção. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. 11 de setembro de 1992. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/sergio-paulo-rouanet/discurso-de-recepcao>>.
- MOREIRA, M. M. Sobre Rouanet e democracia. In: ROUANET, L. P.; BASSI, A. R.; LEVY, W. *Rouanet. 80 anos. Democracia, modernidade, psicanálise e literatura*. São Paulo: É Realizações Editora, 2016. p.46-56.
- ROUANET, S. P. *O espectador noturno: a revolução francesa através de Rétif de la Bretonne*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Discurso de posse*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 11 de setembro de 1992. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/sergio-paulo-rouanet/discurso-de-posse>>.
- _____. Iluminismo ou barbárie. In: _____. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.9-45.
- _____. *Os dez amigos de Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. v.1 e 2.
- _____. O duplo sentido do intelectual. *O Globo*, 6 ago., 2005.
- ROUANET, L. P.; BASSI, A. R.; LEVY, W. Apresentação. In: _____. *Rouanet. 80 anos. Democracia, modernidade, psicanálise e literatura*. São Paulo: É Realizações Editora, 2016, p.7-16.
- SILVA, A. et al. Entrevista com Sérgio Paulo Rouanet. *Humanidades em Diálogo*, v.2, n.1, p.17-24, 23 out. 2008.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR

Vahan Agopyan

VICE-REITOR

Antonio Carlos Hernandes

INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS

DIRETOR

Guilherme Ary Plonski

VICE-DIRETORA

Roseli de Deus Lopes

ITAÚ CULTURAL

PRESIDENTE

Alfredo Setubal

DIRETOR

Eduardo Saron

NÚCLEO OBSERVATÓRIO

GERENTE

Marcos Cuzziol

COORDENAÇÃO

Luciana Modé

PRODUÇÃO

Andréia Briene

O Itaú Cultural (IC), em 2019, passou a integrar a Fundação Itaú para Educação e Cultura com o objetivo de garantir ainda mais perenidade e o legado de suas ações no mundo da cultura, ampliando e fortalecendo seu propósito de inspirar o poder criativo para a transformação das pessoas.

CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA

CATEDRÁTICOS DO PRIMEIRO QUINQUÊNIO

Sérgio Paulo Rouanet (2016/2017)

Ricardo Ohtake (2017/2018)

Eliana Sousa Silva (2018/2019)

Helena Bonciani Nader e Paulo Herkenhoff (2019/2020)

COORDENADOR ACADÊMICO

Martin Grossmann

COORDENADORA EXECUTIVA

Liliana Sousa e Silva

COMITÊ DE GOVERNANÇA

Guilherme Ary Plonski

Sérgio Adorno

Néstor García Canclini

Martin Grossmann

Eduardo Saron

Marcos Cuzziol

Luciana Modé

APOIO

Fundação Tide Setubal

COLEÇÃO DE LIVROS DA CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA

NOTA DOS ORGANIZADORES E EDITORES DO LIVRO: O conteúdo de todos os textos assinados que constam no presente volume é de responsabilidade dos respectivos autores, que tiveram liberdade e autonomia para revisar a transcrição das falas que haviam feito no seminário que originou a presente obra. Aos organizadores e editores coube o papel de reduzir, padronizar, formatar, ilustrar e adequar às normas editoriais cada contribuição recebida.

TÍTULO

De Kant a Machado de Assis - reflexões sobre a modernidade no Brasil

COORDENAÇÃO

Sérgio Paulo Rouanet

ORGANIZAÇÃO

Martin Grossmann e Ana Paula Sousa

PRODUÇÃO EDITORIAL

Liliana Sousa e Silva

EDIÇÃO DOS TEXTOS

Ana Paula Sousa

APOIO INSTITUCIONAL

Fernanda Cunha Rezende

Rafael Borsanelli

PROJETO GRÁFICO E CAPA

Gilberto Mariotti e Julia Masagão

PRODUÇÃO GRÁFICA

Aline Valli

LICENCIAMENTO DE IMAGENS / PESQUISA ICONOGRÁFICA

Gabriella Gonçalves

PREPARAÇÃO DE TEXTO

Texto et al. Rev. Edit. & Arte

DIAGRAMAÇÃO

Alles Blau

REVISÃO DE PROVAS

Texto et al. Rev. Edit. & Arte

NÚMERO DE PÁGINAS

280

CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA

Rua da Praça do Relógio, 109 - Térreo

Cidade Universitária, São Paulo - SP, CEP 05508-050.

E-mail: catedraarteculturausp@usp.br

Telefone (11) 3091-4201

<http://www.iea.usp.br/catedra-olavo-setubal>

Copyright © 2020 by Instituto de Estudos Avançados da
Universidade de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

De Kant a Machado de Assis: reflexões sobre a modernidade no Brasil /
organização Martin Grossmann, Ana Paula Sousa; coordenação
Sérgio Paulo Rouanet. - 1. ed. - São Paulo: Instituto de Estudos
Avançados, 2020. - (Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência; 1)

ISBN 978-65-87773-02-5

DOI: 10.11606/9786587773025

1. 1. Assis, Machado de, 1839-1908 - Filosofia 2. Brasil - Modernismo (Arte)
 3. Filosofia 4. Kant, Immanuel, 1724-1804 - Crítica e interpretação
 5. Literatura brasileira 6. Modernidade - Filosofia 1. Grossmann, Martin.
 - II. Sousa, Ana Paula. III. Rouanet, Sérgio Paulo. IV. Série.
-

20-52921

CDD-100

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia 100

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

*É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citadas
a fonte e autoria. Proibido qualquer uso para fins comerciais*

ISBN 978-65-87773-02-5



ESTA OBRA É DE ACESSO ABERTO. É PERMITIDA
A REPRODUÇÃO PARCIAL OU TOTAL DESTA OBRA,
DESDE QUE CITADA A FONTE E A AUTORIA
E RESPEITANDO A LICENÇA CREATIVE
COMMONS INDICADA

REALIZAÇÃO

PARCERIA

APOIO

Cátedra Olavo Setubal
de Arte, Cultura e Ciência



USP

OBSERVATÓRIO
de Cultura

Itaú Cultural



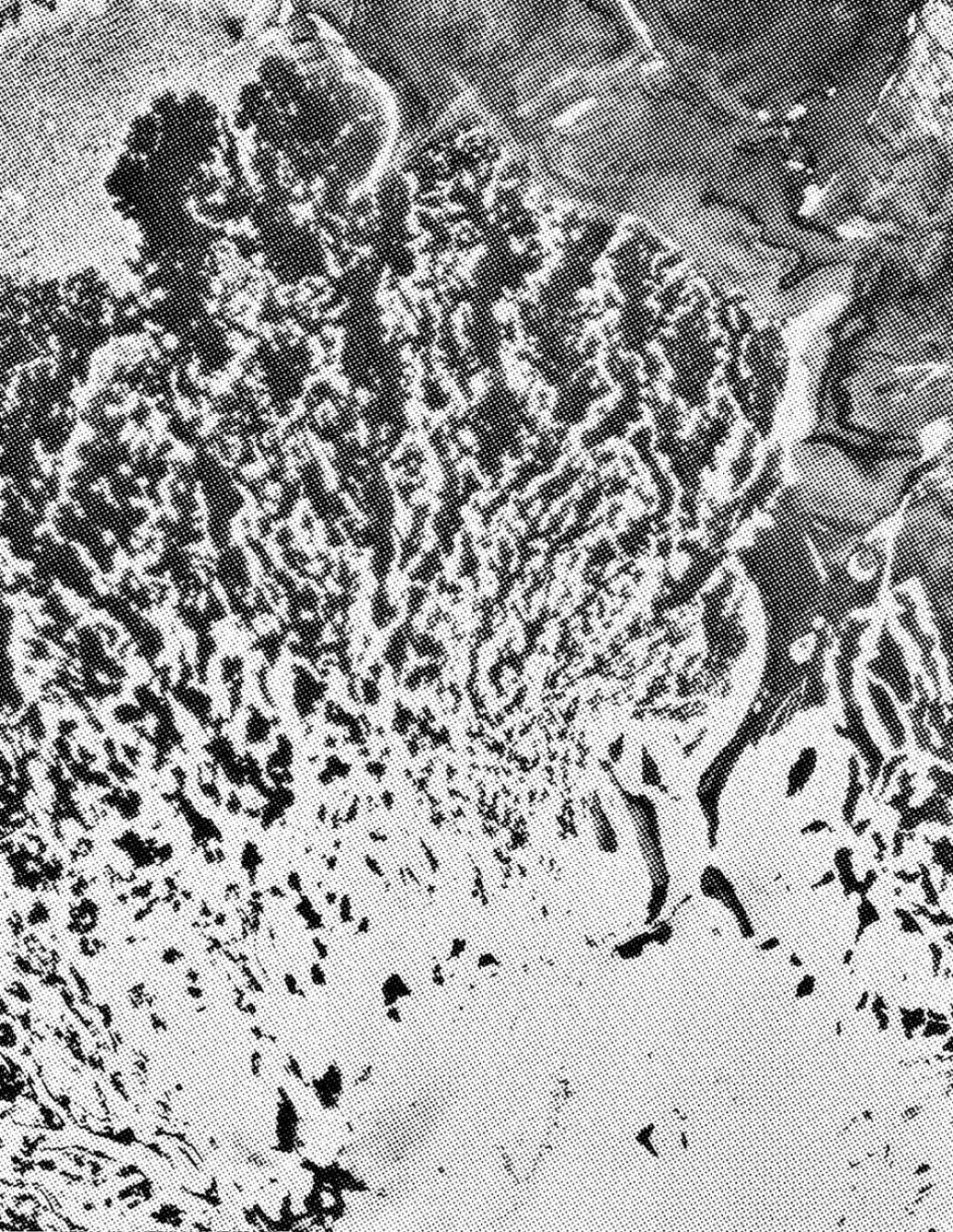
PAPÉIS: offset 180 g/m² e pólen soft 70 g/m²

FONTES: Silva Text e GT Flexa

IMPRESSÃO: Geográfica

AGOSTO DE 2021

Observatório de Vulcões do
Alasca / Divisão de Pesquisas
Geológicas e Geofísicas do
Alasca. *Ilha Seguam* (1958).
IMAGEM: CORTESIA DO
LEVANTAMENTO COSTEIRO
E GEODÉSICO.



000000