

## Pensar com Artes: considerar o indefinível

Silvina Rodrigues Lopes

*A nossa época não se pode curar da sua verdadeira doença – de que a «vontade de forma» não é senão um dos sintomas – senão conseguindo devolver o seu valor de engagement ao discurso desvalorizado dos homens.*

Franz Rosenzweig

Entendo a expressão “pensar com artes” quer como uma prescrição que em si assinala um movimento de sair do definido, quer como proposta de tema para reflexão, um tema que não contempla o seu contrário, o “pensar sem artes”, mas adopta uma perspectiva sem contrário.

“Apenas se pensa com artes” indica desde logo que pensar não é uma arte, e, no entanto, não só não exclui as artes como ocorre em relação com elas. É, por conseguinte, esse tipo de relação que me importa esclarecer. Num sentido mais imediato e específico, aquela expressão sugere que se pensa em relação com algo que se apresenta como arte. Mas não se trata apenas disso, trata-se sobretudo de sugerir que pensar, não sendo uma arte, é indissociável das artes, que os termos “pensar” e “artes” são expressões que se implicam mutuamente no saber viver e na sua enigmaticidade, a do “ser justo”.

Condição de incondicionalidade da existência, o pensamento faz parte da excepção humana enquanto não-vinculação a um princípio de auto-realização. Como tal, o pensamento não é uma arte, no sentido em que esta possa ser entendida como tradução das palavras gregas *technè* ou *poiesis*. O sentido de “técnica”, que liga um fazer à sua eficácia, não está excluído do pensar, como excluídas não estão as astúcias e artimanhas através das quais nele se introduzem jogo e risco. É, porém, no uso moderno da palavra arte, ou artes, que a indissociabilidade referida acima entre arte e pensamento se apresenta solidária de infinitos modos de considerar o indefinível.

A palavra “arte” vem do grego *techné*<sup>1</sup>, que, por sua vez, vem de um verbo mais antigo, recorrente em Homero, *teuchô*, cujo sentido é fabricar, produzir, passando igualmente aí a significar o acabado, completo, e, em seguida, o saber-fazer eficaz, a maneira, o método. Com Platão, os trabalhos que dependem de uma *techné* são *poiesis* e os seus produtores são criadores. Ele apresenta, assim, no *Banquete* (2015 B), a primeira definição de *poiesis*: «causa que, qualquer que seja a coisa considerada, a faz passar do não-ser ao ser.» Com Aristóteles (*Ética a Nicómaco*), a *techné*, arte, é «uma certa disposição acompanhada de regra verdadeira, capaz de produzir». Deixando fora do seu campo tudo o que é, por necessidade, *techné*, *poiesis*, significa o fazer humano, criador e contendo em si o seu próprio princípio: a *techné*, em geral, ou imita a *physis*, ou efectua o que ela está impossibilitada de realizar. É enquanto complementaridade com a natureza que a noção de *poiesis* abre caminho à busca das regras da arte e, em seguida, à separação entre trabalho manual e trabalho intelectual, entre agir e pensar. É também como complementares que se irão distinguir dois níveis de capacidades: o de executar, começar e acabar um produto, o de guiar a produção através de projectos e em estrita aliança com a capacidade de projectar e organizar a vida em comum. A experiência do fazer vai sendo substituída pela aplicação de regras que permitem começar e acabar um produto, aplicação ou execução acima da qual se coloca a capacidade de construir sistemas, ou seja, o poder de encerrar o mundo na construção que o simula.

Na época moderna – em que à irrupção do desconhecido se associou a valorização da experiência e, nomeadamente, da experiência de escrita-leitura – a ideia de arte participou da constituição do espaço público que, enquanto espaço de debate e manifestação de um plural sem limites, passou a fazer parte do dia-a-dia das cidades. O modo de existência da arte é o da sua apresentação pública, sendo públicas também as tensões, manifestos e teorias que estão na base de correntes artísticas.

---

<sup>1</sup> Cf. Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du Labyrinthe*, 1978, p.222-224

Destaco o romantismo alemão, que recuperou a ideia de *auto-poiesis* e, a partir dela, traçou em larga medida o percurso da arte em sentido moderno, adequando-a a uma síntese que a complementaridade de filosofia e poesia solicitava.

A partir daí, o prestígio da arte foi associado à sua auto-suficiência, que surgiu como sinal de distinção. Mas não são apenas o orgânico e a auto-suficiência que vêm com o romantismo de lena, uma vez que a prescrição de abandonar critérios exteriores e modelos pode voltar-se contra a ideia de existência de fundamentos e deixar em aberto a subtracção a qualquer totalização. Tratar-se-ia, a partir daí, de afirmar a implicação das artes no mundo, sem que tal as convertesse em produtos acabados e destinados ao consumo, de qualquer tipo que seja (instrumentos de propaganda, de divertimento, etc.). Nessa recusa do fechamento, no abandono da ideia de organicidade das obras, tratar-se-ia,, então de afirmar a fuga da criação artística a qualquer aprisionamento, de a afirmar como paradigma da multiplicidade de linguagens imanente ao pensamento. Uma linha importante dessa fuga conduziria a pensar as artes como saída de um quadro constituído pela tensão entre, por um lado, a sofística e a retórica como artes de ensinar e persuadir e, por outro, a tradição filosófica na sua pretensão hegemónica de controle de todos os discursos. A ideia de arte foi-se separando quer da pretensão de educar e persuadir em nome de postulações do que é justo, quer da pretensão ontológica, a de apresentar aquilo que é como verdadeiramente é. Chamemos-lhe o que quisermos – crítica, interpretação, estudo, ensaio . –, a relação com as artes no seu inacabamento ou impossibilidade de generalização final será igualmente um movimento para escapar a uma e outra daquelas pretensões. Por conseguinte, nem as técnicas de persuadir, nem as de demonstrar, lhe correspondem. Apenas o pensar para além do fim em vista, que diz respeito a qualquer um. Sapateiro, médico, ou professor de literatura . ninguém pode ser obrigado a limitar-se ao trabalho eficaz, pois, se nenhuma das técnicas se revela condição suficiente do pensamento, também nenhuma causa necessariamente a sua ausência e a absoluta subjugação do viver. Como disse Ernesto de Sousa, «[Em arte não é de] contemplar a vida que se trata, nem [de] alcatifadas come-

morações de um passado glorioso, mas dum resto, dum insignificante e encarniçado resto, o resto da vida que falta a quem da vida apenas vive o que ela é.» (catálogo de Alternativa Zero).

Por conseguinte, dado que viver e pensar escapam à persuasão e à demonstração, ou, noutros termos, dado que pensar não é uma técnica de seduzir ou apaziguar, mas um movimento que inquieta e dispõe a devir-outro, a mudar a vida mudando, então, pensar não se limita a produzir, mas precisa de ignorar, esquecer (activa e passivamente), não para se fazer instrumento de revelação, mas para romper com os desígnios de totalidade que fazem da realidade uma imposição e de cada um seu escravo. Viver, pensar, inseparáveis e indefiníveis, não se subordinam a uma origem ou a uma finalidade unificadora: não comemoram, nem rememoram, nem seduzem, despedem-se da eficácia, o que não significa que a excluam, nem tão pouco que sejam isentos de efeitos, mas que sempre dilapidam e dispersam. Daí a importância da parataxe na consideração do indefinível: não apenas deslocar, mas desfazer os enquadramentos, as composições, «emaranhar paisagens».

Desde que, com Kant, se distinguiu o pensar e o conhecer, o pensamento apareceu como o grande enigma e deixou de ter lugar marcado no conjunto das disciplinas, sendo justamente essa também a condição das artes modernas, as quais igualmente se afirmaram como errantes, inúmeras e indefiníveis.

Em 1921, Rosenzweig apresentava a tradição hegemónica da filosofia enquanto construção de um círculo auto-regulado, um universo fechado em si. Expondo o carácter mistificatório dessa unidade, o seu propósito era o de participar do movimento da filosofia que começara a abalar aquela tradição pela afirmação «da vida singular do homem singular». A partir daí, diz ele, «O Universo não pode mais, portanto, pretender ser tudo». Esclarecendo em que é que assentava a pretensão de ver o universo como uma totalidade e não como uma espécie de pluralidade, Rosenzweig observa em primeiro lugar que essa pretensão assentava no pressuposto de que o mundo se resume ao pensável. Passo a citar:

É a unidade do pensamento que impõe o seu direito afirmando a totalidade do mundo contra a pluralidade do saber. A unidade do logos funda a unidade do mundo como uma totalidade. E por sua vez essa unidade conserva o seu valor de verdade no acto de fundar essa totalidade. Do mesmo modo, uma revolta vitoriosa contra a totalidade do mundo significará ao mesmo tempo uma negação da unidade do pensamento. Nessa primeira proposição da filosofia “tudo é água [Tales]”, está já o pressuposto da natureza pensável do mundo, mesmo se não foi senão com Parménides que foi afirmada a unidade do ser e do pensamento. Não é de modo nenhum evidente que se possa perguntar, tendo em vista uma resposta clara, “o que é tudo?”. Não se pode perguntar “o que é muito?”. A esta questão não se poderia esperar senão respostas equívocas. Contudo, ao sujeito “tudo” garantiu-se antecipadamente um predicado unívoco. Portanto, aquele que nega a totalidade ao ser, *como é aqui o caso*, nega a unidade do pensamento. Aquele que age assim faz uma provocação a toda a honorável confraria dos filósofos da lónia a lena. O nosso tempo fê-la [...]. A “contingência do mundo, o seu ser-assim-ponto-e-é-tudo, foi evidentemente apercebida desde sempre. Mas, tratava-se precisamente de dominar a contingência. E era essa a tarefa da filosofia! Ao passar para o pensamento, o “contingente” transformava-se em necessário. (p.30)

O pensar plural, inacabável, diz respeito a qualquer um, na medida em que, como ser falante, ele se constitui uma interioridade que acolhe o que vem do mundo a partir de um imperativo de justiça anterior ao conhecimento, um imperativo imanente à socialidade sem fundamento exterior e sempre ameaçada pela objectivação, pela economia como cálculo das vidas. Trata-se da imanência de devir-outro, de viver sem modelo, viver com os outros. Não podendo haver uma ciência ou uma arte de pensar, o acolhimento do que vem na contingência do viver supõe em qualquer um a paciência do estudo e o espanto do encontro. Paciência do estudo: aceitar que o saber é inseparável do não-saber que nele se traduz ou nele se afirma como idioma deslocante, que diz e contra-diz. Espanto do encontro: o abandono de hábitos e ideias desastrosas não é apenas uma

questão de crítica e de estudo, é a disponibilidade da atenção para o que não conta, ou é mal contado, um estado de inquietude introduzido pelo acaso, uma oportunidade de pensar e viver.

O aparecimento da ideia de arte em sentido moderno foi também o começo de um círculo vicioso através do qual as instituições que constituem o espaço público vão dominando a existência daquilo que se propõem salvaguardar. Em larga medida, esse domínio decorre de um consenso que constrói para as artes um prestígio intocável, o qual, no entanto, corrompe em larga medida o seu acolhimento mantendo-as a uma distância inatingível ao pensamento, distância preenchida pelo cerimonial da informação e da comunicação. De modo que aquilo que está ali diante de quem vê ou lê, está absorvido na indiferença e arrasta para a indiferença. A produção da complementaridade entre prestígio e indiferença é talvez hoje o modo principal de confiscação das artes pelos poderes políticos e económicos. O que por princípio escaparia a todas as manipulações e motivaria a pensar torna-se presa fácil de manipulação, através do seu encerramento no “mundo da arte”, no “retábulo das maravilhas” que se propõe ser medida eficaz para que nada de contingente se insinue.

Assim, a multiplicação dos meios de controlo dos indivíduos coexiste com o apelo a que se extasiem, divirtam ou simplesmente consumam o que lhes é apontado como arte, e é cada vez mais posto a circular como produtor de dependência organizada.

E, no entanto, note-se que, por muitas que sejam as estratégias ideológicas de domínio desse círculo, ele está sujeito ao aleatório e às implicações com elementos que o perturbam, inflectem, deslocam, indefinem. Tal não decorre de uma pura crença na humanidade, mas da prossecução de imperativos de estudo.

Uma vez que o círculo engloba no seu fechamento a necessidade do novo, de que precisa para manter expectativas, ele não é completamente imune ao acaso, àquilo de que se não sabe o que se pode esperar e que, como tal, põe em crise. Não há instituições da arte sem movimentos de contestação, de crítica, de

recusa. Movimentos que vêm do interior e do exterior das mesmas e que são essenciais à mudança, a qual nunca pode ser tida como comprometida em definitivo, sob pena de abdicação do mundo. Em certos períodos, as instituições tendem a converter-se em puros simulacros, isto é, a dedicar-se à compra e venda daquilo de que produzem a obsolescência, como acontece na história contada por Kierkegaard em que o filósofo passa por uma montra onde está um letreiro onde se lê “Aqui passa-se a ferro” e quando vai entregar a roupa para passar é-lhe dito que o letreiro está ali para venda. Em situações como essa o importante é não ceder às limitações, uma das quais seria a do pensar sem artes, a de aceitar-se como uma competência inútil, obsoleta e à venda.

A crítica das instituições artísticas (aquilo que as põe em crise) pode ser uma prática, uma teoria ou uma interpretação, deve ser afirmação de um pensamento que não pretende ser apenas saber, mas se expõe ao que no saber irrompe como uma provação da experiência, como perda da hegemonia de um eu soberano sem, no entanto, se traduzir em abandono do incontável mundo. Temos, então, que considerar o indefinível, não apenas para propor melhores definições, mas sobretudo para o respeitar, para deixar vir o que desfaz as definições, o pensamento irreduzível à competência, o pensamento que abre o futuro, que promete o desconhecido, não porque o desconhecido seja um valor supremo, mas porque a socialidade assenta nos gestos de acolhimento do outro, na promessa de não objectivação dos outros. A promessa de justiça começa como afirmação da relação com o desconhecido enquanto desconhecido, o outro enquanto outro, enquanto não-idêntico. É assim que leio a passagem de Rosenzweig que citei em epígrafe e se refere ao *engagement*, que se poderia também dizer implicação do e no indefinível.

É sabido, mas com certeza não o suficiente, que o ocidente, na modernidade com que pretendeu definir-se, continuou em grande medida um pessimismo oriundo da definição da “natureza do homem”. Nessa definição, coloca-se em primeiro lugar o que se pretende serem os instintos egoístas, pelos quais o homem era considerado como naturalmente mau: o homem lobo do homem. Essa

pretensão, de desastrosas consequências, tal como as ideologias que fizeram assentar o progresso económico em instintos egoístas ou, em casos extremos, as políticas baseadas em determinismos biológicos, impregna todos os campos institucionais, incluindo os da ciência e das artes.

A sutura da arte à ciência, ou ao conhecimento, correspondeu à transposição da indiferença na manipulação do inerte para a implacabilidade no domínio ético, para o *do-a-quem-doer*, ao qual se vai aliar uma imagem mais antiga da arte como descida aos infernos e endurecimento das emoções, que sustenta a confiscação das artes em apoio do dogma do terror enquanto emoção fundadora da relação dos homens com a natureza, com os outros seres vivos e entre si. Tal imagem apresenta os artistas como uma espécie de monstros tomados por pulsões destruidoras que são exacerbação das do comum dos mortais, às quais se auto-sacrificam para que outros possam vivê-las indirectamente ou fazer delas casos para estudos psicológicos. As obras de arte proporcionariam assim o acesso a um suposto terror inicial.

A postulação de que a crueldade existe necessariamente no homem conduz à crueldade. Com efeito, ao associar essa postulação à exigência de rigor do conhecimento, cujo modelo é o do conhecimento científico ou o de um conhecimento inspirado, que suspende as considerações morais, éticas e sociais em nome da objectividade ou da *Ideia*, exerce-se por essa exigência mesma a crueldade que consiste em objectivar o outro, reduzi-lo a objecto ou arquétipo. Por conseguinte, a sutura da existência à pretensão de conhecimento do humano, que só pode consistir na objectivação, faz parte de uma petição de princípio, que nega a ética como recusa da crueldade.

A incondicionalidade do humano, a sua irredutibilidade a uma natureza ou *Ideia*, é inatestável pela experiência, é excepção ao conhecimento. Ela supõe, no entanto, a razão como faculdade de visar melhores acções. Daí a fragilidade da condição humana – vinculação à liberdade e responsabilidade infinitas. Considerar que a excepção humana é excepção à indiferença do ser – ou seja, que é o



grau mais elevado de não-indiferença ao outro (a que se junta a não-indiferença de certos outros animais, como já de há muito foi observado), implica certas condições quanto à existência das artes: 1. abandonar a ideia de uma «noite do mundo» como sua origem e fonte, isto é, abandonar a valorização da arte com base em pressupostos que continuam a tradição autoritária da filosofia, a de tentar erradicar a existência daquilo a que não reconhece uma origem, uma eficácia, 2. abster-se de considerar como efeitos das artes o que em seu nome, ou referindo-se-lhes, seja apresentado, assim, não podendo as interpretações ser tomadas como efeito, a responsabilidade por elas é apenas de quem as propõe, 3. aceitar que as artes enquanto tais têm implicações, isto é, afectam aqueles que as acolhem, não no sentido em que cumprem uma função, mas naquele em que proporcionam um espaço-tempo propício ao pensamento, no qual não há direcções definidas, nem pela história, nem por ideais, 4. considerar no indefinível a irrupção da simples dádiva e a sua ligação ao acaso e à surpresa como elementos do viver do comum dos mortais, que são antídotos das pretensões de seduzir, dominar, pastorear.

No espaço-tempo do pensar, acolher o indefinível sem proveniência que o garanta, nem certificado que o ateste, é aceitar ser provocado por ideias, imagens, saberes, memórias, sensações, que obliteram qualquer tipo de evidência ou hábito, não porque tal traga novos saberes ou novos modos de aplicação deles, mas porque se trata sobretudo de aceitar ser provocado para o vazio que suporta a implicação. As provocações que vêm das artes podem passar pela crítica, pelo elogio, pela construção de problemas, pelos exemplos e contra-exemplos, pelo testemunho e pela ficção. Mas, sem que se menospreze qualquer desses aspectos, considerar o indefinível das artes implica salvaguardar nelas, para além da significância (os vazios de significação), a heterogeneidade, a inarticulabilidade, a perplexidade.