

EDITORIAL

Cinco tempos entre Filosofia e Design

Marli Teresinha Everling¹
Organizadora

Filosofia, Vida, Arte, Arquitetura, História, Memória, Linguagem, Psicologia, Criatividade e Design! É com essas áreas que os convidados para esse Dossiê dialogam. A proposta é decorrente de quatro anos de diálogo entre o design e a filosofia tecidos entre o editor da *Aoristo – International Journal of Phenomenology, Hermeneutics and Metaphysics* (Roberto S. Kahlmeyer-Mertens, Professor do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE) e a organizadora do Dossiê (eu, Marli T. Everling, Professora do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade da Região de Joinville/UNIVILLE).

Apesar de ter tornado o Design a minha profissão, a Filosofia sempre esteve no meu campo perceptivo, porque sou natural de Toledo, no Paraná, e minha vida acadêmica iniciou na UNIOESTE instituição à qual o Professor Kahlmeyer-Mertens está vinculado e a quem sou muito grata por essa oportunidade de "retorno para casa". O evento catalisador para considerar a possibilidade de me aprofundar na área ocorreu em aulas de filosofia que integravam estudos *lato sensu* dirigidos para *conservação da natureza e educação ambiental* (Pontifícia Universidade Católica do Paraná/PUC-PR) e o autor de entrada foi Hans Jonas pelo modo como sua última obra, *Princípio Responsabilidade - Ensaio de uma ética para a civilização tecnológica*, diz respeito ao Design. O que iniciou como artigo de conclusão do curso de especialização (2020-2021) prosseguiu por meio de três estágios de pós-doutoramento relacionados ao *Design e relações de uso* tendo sido o primeiro associado ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2021-2022) e os dois últimos ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UNIOESTE (2021-2022/2023-2024). Esses movimentos conduziram ao contato com os escritos de Martin Heidegger, Hannah Arendt e Hans Jonas; também me oportunizaram a participação em grupos de estudo como *Filosofia e Interdisciplinaridade* (liderado pelo Professor Agemir Bavaresco) e *Fenomenologia, Hermenêutica e Metafísica* (liderado pelo Professor Kahlmeyer-Mertens).

A organização desse Dossiê – que constitui o primeiro *número especial* na *Revista Aoristo* – levou em conta uma sequência que pode sugerir um fluxo de leitura. Os onze

¹ E-mail: marli.everling@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1310-9502>

textos, entretanto, são autônomos e completos por si só e a leitura pode ser realizada de modo aleatório ou avulso. Os agrupamentos das colaborações por afinidade temática se constituíram em cinco tempos que visam oferecer certa linearidade. O primeiro tempo abre o dossiê e é integrado por dois artigos, contemplando a noção de *homo pictor* proposto por Hans Jonas e possíveis relações com imagem e design passando por questões ambientais. O segundo tempo abrange duas narrativas analíticas: uma acerca da produção de Wim Wenders, *Perfect Days*, à luz das noções *besorgen* e *Zuhandenheit* de Martin Heidegger e, outra, sobre a jornada de constituição do valioso acervo artístico de Cornelius Gurlitt e suas relações com a espoliação nazista abordando um complexo dilema entre justiça e a memória. O terceiro tempo é composto por três artigos abrangendo abordagens como: a “hermenêutica de si” a partir de Nietzsche; a discussão do regime da informação e sua relação com processos de subjetivação marcados pela modulação algorítmica e; a relação entre design, linguagem e filosofia para a constituição do Self organizacional. O quarto tempo conta com dois artigos e contempla investigações como a relação entre processo criativo, produção artística e Gestalt-terapia no contexto da pandemia de covid-19, assim como o movimento de arte moderna na América Latina para a série audiovisual Latinarte. O quinto e último tempo, em dois artigos, aborda a estética da exclusão como estratégia de perpetuação cultural no Brasil e arquitetura eclética tendo em vista a proteção de matriz africana ao controle psicossocial dos corpos. Na sequência apresentamos os autores e suas contribuições ao Dossiê

O Professor Jelson R. de Oliveira é Professor do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná e Coordenador da Área de Filosofia da CAPES. É membro do *Grupo de Pesquisa Hans Jonas* (CNPq), coordenador do GT *Hans Jonas* e membro do GT *Filosofia da tecnologia e da técnica* e do GT *Nietzsche* da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia. É diretor-fundador da *Cátedra Hans Jonas* da PUCPR. Atua principalmente em torno de autores como Nietzsche e Hans Jonas, motivo pelo qual entrou em nosso campo perceptivo e tornou-se referência no decorrer das leituras. Para o Dossiê contribuiu como o texto *Do Figurado ao Figurante: Sobre Imagem e Liberdade Eidética no Pensamento De Hans Jonas*.

A Professora Rita A. da C. Ribeiro é contato frequente em eventos de Design (em seus bastidores e linhas de frente) e reconhecida debatedora do campo; atua no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG); é Bacharel e Mestre em comunicação com Doutorado em Geografia o que significa um olhar agudo para temas sociais, audiovisual, culturas urbanas, processos de consumo e ativismo; é coordenadora do *Centro de Pesquisa Design & Representações Sociais* da Escola de Design da UEMG e líder do grupo de pesquisa *Design e Representações Sociais* (CNPq), co-coordenadora do *Grupo de Pesquisa Diseño y Geografía Política*, da Universidad de Palermo, Argentina. Investiga temáticas associadas ao design e representações sociais envolvendo os processos de consumo, culturas urbanas, audiovisual, design emocional, design ativista e divulgação científica. O Professor Sérgio L. da Silva, autor principal do artigo escrito pela dupla é professor na mesma instituição sendo graduado em Filosofia, Mestre e Doutor em Design

contribuindo para discussões avançadas entre o Design e a Filosofia; o título do artigo é *A terceira Margem do Design: uma ontologia do devir e uma ética monista para um campo em movimento*.

O Professor Felipe Kaiser Santos (Universidade de São Paulo - USP) foi convidado pelos temas que aborda em seus escritos em periódicos e livros; atua no Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; é Bacharel em Design e Doutor em Teoria e História do Design; participou da criação do departamento de Design e Comunicação da Fundação Bienal de São Paulo sob a direção de André Stolarski e integrou a equipe de comunicação do Instituto Moreira Salles em São Paulo; transita entre o design e a filosofia e mantém diálogos por escrito com a Professora Priscyla Gomes. A Professora Priscyla Gomes é pesquisadora, curadora, Bacharel, Mestre e Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo. Integrou o Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake, onde é curadora sênior; com o Instituto publicou o catálogo da exposição *AI-5 50 Anos: Ainda Não Terminou de Acabar* pelo qual ganhou em 2020 o Prêmio Jabuti na categoria "Artes". Publicou artigos em revistas como *Estudos Avançados - USP*, *SELECT*, *SP-Arte*, *DasArtes*, *Jornal Nexo*. Desde 2015 os dois autores conduzem estudos relacionados ao método fenomenológico. Para o Dossiê colaboraram com o texto *O komorebi de Wenders: uma abordagem fenomenológica* de Dias Perfeitos (2023).

O contato com o Professor e Historiador Daniel Afonso da Silva (Universidade de São Paulo e Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD) iniciou nos tempos de vida remota imposta pela pandemia em 2020 e o que tem a dizer, assim como sua escrita em veículos de comunicação como *Jornal da USP*, *Rádio USP*, *A Terra é Redonda*, *Nexo*, *GGN*, *Velho General*; *Latinoamerica21*, *Mais Afrika*, *Al QAhera* (Cairo), *Diploweb* (Paris), e *Revista Meer* (Berlim, Lisboa, Londres, Madri, Paris e Roma) merecem atenção. O Professor é Doutor em Ciências com ênfase em História Social, História Política e História das Relações Internacionais; atua como pesquisador no *Núcleo de Pesquisas em Relações Internacionais* da Universidade de São Paulo e membro do *board da Ateneo de Ciencias Sociales* (Buenos Aires). Sua produção dialoga com tópicos contemporâneos de História, Política, Economia, Segurança e Relações Internacionais de Brasil, França, América do Sul e União Europeia, entre outros. Para o nosso Dossiê, produziu: *A tentação e o mal-estar Gurlitt: entre a justiça e a memória diante da espoliação de obras de arte dos tempos de Hitler e depois*.

Os escritos do Professor Marcos Beccari (Universidade Federal do Paraná - UFPR) são acompanhados há bastante tempo pela interface dos seus temas de Design com a Filosofia; é Doutor em Educação e Bacharel e Mestre em Design; além de atuar no setor de Artes, Comunicação e Design da UFPR é Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação de temas como Cultura, Filosofia e História da Educação; é integrante do *DEMO - Laboratório de Design-Ficção* da ESDI/UERJ e colaborador do *Lab_Arte - Laboratório experimental de Arte-Educação Cultura* da FE-USP; é influenciado principalmente por Nietzsche, Foucault, Flusser e Preciado, dedicando-se a temas como políticas de visualidade, cultura e educação, estudos do discurso e estudos

crítico-filosóficos em design. Para o Dossiê, escreveu: *Como ser aquele em que hei de tornar-me: uma "hermenêutica de si" a partir de Nietzsche.*

O contato com a produção do Professor José Isaías Venera ocorreu por meio do Observatório de Sustentabilidade da UNIVILLE, pesquisa da qual ambos participamos; o Professor é Doutor em Ciências da Linguagem, Mestre em Educação e Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo. Como formação em psicanálise é membro do Fórum do Campo Lacaniano de Joinville; é Professor dos Programas de Pós Graduação em Educação e de Comunicação da UNVILE e integra o NEPS Núcleo de Pesquisa em Educação, Políticas e Subjetividades. Suas investigações dialogam com autores da filosofia, com destaque para Gilles Deleuze e Michel Foucault, bem como a psicanálise, com ênfase em Sigmund Freud e Jacques Lacan. Produz regularmente para veículos como *Carta Capital*, *Le Monde Diplomatique Brasil*, *Pragmatismo Político*, *Observatório da Imprensa*. Para o Dossiê, produziu o texto: *O regime de informação na hipermassa.*

A colaboração e parceria com o Professor João E. C. Sobral está situada em meados de 2000 e se funde com o início das minhas atividades de docência. Professor João é Doutor em Design e Sociedade, Mestre em Educação, Bacharel em Comunicação Visual e Filosofia. Atua como Professor do Programa de Pós-Graduação em Design da UNIVILLE e é Coordenador da Área de Arquitetura, Urbanismo e Design da CAPES. Suas campos de interesse são: Educação, Imagem, Artes, Comunicação, Fotografia, Artes, Comunicação Visual e Desenvolvimento de produto. O trabalho de Marcilene Machado Reinert é acompanhado desde sua graduação em letras, primeiro na Univille com ênfase nas línguas portuguesa e inglesa e depois na UFPR, tendo em vista a língua alemã; atuou muitos anos como educadora e vivenciou, durante seu processo de mestrado em design, transição de carreira; hoje atua como Designer de Serviços em uma consultoria de gestão e transformação digital, levando para sua atuação o processo que desenvolveu no mestrado associando investigações acerca do Self, oriundas dos campos da linguagem e da filosofia, para a estruturação de identidades e estratégias de empreendimentos; para este dossiê os autores colaboraram com *Elementos da Comunicação e do Como Pressupostos para a Estruturação do Self e da Identidade Organizacional.*

Afonso Vieira possui licenciatura em música e bacharelado em Psicologia atuando no Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC); é Mestre em Organizações e Desenvolvimento e Doutorando em Gestão Ambiental; no momento é graduando em filosofia e a proximidade com seu pensamento ocorreu em diálogos decorrentes do grupo de estudos informal autodenominado Amigos da Filosofia. Para o Dossiê escreveu sobre *O processo criativo na pandemia de COVID-19: Análise da Série 'Seres Vacinados' sob a Perspectiva da Gestalt-terapia.*

O contato com a Professora Elenir Morgenstern ocorre desde o primeiro dia da minha atuação no Design na UNIVILLE, em 2001, em atividades orientadas para a educação, materiais e processos didáticos em perspectiva de design e inovação social; a professora é Doutora em Design e Sociedade, Mestre em Educação nas Ciências e Licenciada em Artes Plásticas; atua no Programa de Pós-Graduação em Design da

UNIVILLE orientando pesquisas relacionadas ao campo do Design, da Moda e da Arte; lidera o *Grupo de pesquisa Design, Cultura e Sociedade* (CNPq); é Diretora do serviço educacional *Portal Arte e Design*; seus temas de interesse são história da arte e do design, abordagem antropológica da arte e do design, design de moda, design gráfico, ambientes virtuais de aprendizagem, projeto e desenvolvimento de material didático/instrucional de apoio ao ensino da Arte do Design. Helena Zamberlan é destacada egressa do mestrado e da graduação em Design da UNIVILLE; atua como Designer de Serviços na Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC) bem como no *Portal Arte e Design*, do qual é criadora. Milene Buschle Moura é Bacharel em Psicologia, estudante de Design e bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico, contribuindo para as produções do Portal Arte Design, em especial, com o projeto LATINARTE. A equipe contribuiu com o texto *Fundamentos Teóricos para a Série Audiovisual Latinarte: Movimento de Arte Moderna na América Latina*, artigo que estrutura princípios para o referido projeto.

A proximidade com Bruno Santos, formado em Filosofia e Ciências Sociais é decorrente do nosso vínculo com a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) onde ele, há muitos anos, é liderança ativista por meio do coletivo 30 PUC-Rio; hoje, na Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, investiga temas relacionados à segurança alimentar nutricional, políticas de combate a fome e questões referentes a desigualdades sociais. Junto com ele trouxe para o nosso dossiê as Professoras Ana Maria de Barros e Marta Araújo Ramos: Professora Ana Maria é Doutora em Ciência Política, Mestre em Educação Popular, Especialista em Sociologia e graduada em História e Direito; é professora do Mestrado em Direitos Humanos da UFPE, atuando em temas de pesquisa como educação e clientelismo, educação de pessoas privadas de liberdade, estudos de criminalidade feminina e direitos humanos; é coordenadora do Projeto de Extensão *Laboratório de Filosofia, Política e Direitos Humanos* e Líder do Grupo de Pesquisa Educação, Inclusão Social e Direitos Humanos. Professora Marta é graduada em Pedagogia e Comunicação Social - Jornalismo e, ao lado de Bruno, atua como membro do Coletivo 30 Anos PUC-Rio. O texto produzido pela equipe discorre acerca da *Estética da exclusão: a perpetuação cultural no Brasil*.

O Professor Agemir Bavaresco é professor do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. Como mencionado anteriormente, a aproximação com o seu pensamento ocorreu por meio dos grupos de estudos *Filosofia e Interdisciplinaridade*; o Professor é graduado em Teologia e Direito e Doutor em Filosofia; suas pesquisas dialogam com Filosofia Moderna, Filosofia Social e Filosofia Política Brasileira. Dedicar-se, a temas e problemas de Metodologia Decolonial, Sul Global, Mundo Multipolar, Contradições da Democracia e Opinião Pública. Para o Dossiê convidou Henrique Streit graduando de Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico; Henrique é membro do grupo de pesquisa *Filosofia e Interdisciplinaridade* e possui artigo publicado na Revista *Opinião Filosófica*. Para este Dossiê, ambos desenvolveram o artigo *O estudo*

Mercado Público de Porto Alegre e arquitetura eclética: Da proteção de matriz africana ao controle psicossocial

Durante o processo final de organização do dossiê, observamos a riqueza das contribuições e não poderíamos deixar de registrar a nossa gratidão aos articulistas convidados que prontamente, com qualidade e dedicação atenderam o nosso convite, nos orgulhando do Dossiê que estamos entregando, ao mesmo tempo em que reconhecemos que o mérito é integralmente de nossos convidados. Pessoalmente agradeço, ainda, ao Professor Kahlmeyer-Mertens que franqueou o periódico como veículo para estabelecer um panorama sobre possibilidades que habitam entre o Design e a Filosofia; não poderia deixar de acrescentar que os anos de convivência e diálogo entre os nossos campos foram (e são) muito estimulantes. Finalizo expressando o meu reconhecimento a todos que se aventuraram conosco na estruturação do Dossiê (nos bastidores e na linha de frente) expandindo mundos, que em parte, aqui compartilhamos.

Ao fim, fora do Dossiê, o presente número de *Aoristo – International Journal of Phenomenology, Hermeneutics and Metaphysics* é composto também por *Husserl póstumo*, escrito do jusfilósofo italiano Norberto Bobbio, tradução assinada pelos professores José Dias e Daniela Valentini.

Desejamos uma ótima leitura...

Novos desdobramentos são bem-vindos!

EDITORIAL

Five intersections between Philosophy and Design¹

Marli Teresinha Everling²
(Ed.)

Philosophy, Life, Art, Architecture, History, Memory, Language, Psychology, Creativity, and Design! These are the areas that the contributors to this Dossier are engaged in. This proposal is the result of four years of dialogue between design and philosophy, between the editor of *Aoristo – International Journal of Phenomenology, Hermeneutics and Metaphysics* (Roberto S. Kahlmeyer-Mertens, Professor in the Graduate Program in Philosophy at the Western Paraná State University / UNIOESTE), and the organizer of the Dossier (myself, Marli T. Everling, Professor in the Graduate Program in Design at the University of the Region of Joinville / UNIVILLE).

Although I have made Design my profession, Philosophy has always remained within my field of perception, as I am originally from Toledo, Paraná, and my academic career began at UNIOESTE, the institution to which Professor Kahlmeyer-Mertens is affiliated and to whom I am very grateful for this opportunity to "return home." The catalyst event that led me to consider deepening my studies in this area occurred during philosophy classes integrated into a *lato sensu* program focused on nature conservation and environmental education (Pontifical Catholic University of Paraná / PUC-PR). The main author was Hans Jonas, whose final work, *The Imperative of Responsibility: In Search of an Ethics for the Technological Age*, bears significant relevance to Design. What began as a final paper for the specialization course (2020-2021) was continued through three postdoctoral stages related to Design and user relations, the first was affiliated to the Graduate Program in Philosophy at the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul (2021-2022) and the latter two to the Graduate Program in Philosophy at UNIOESTE (2021-2022/2023-2024). These experiences led me to explore the writings of Martin Heidegger, Hannah Arendt, and Hans Jonas, and gave me the opportunity to participate in study groups such as "Philosophy and Interdisciplinarity" (led by Professor Agemir Bavaresco) and "Phenomenology, Hermeneutics, and Metaphysics" (led by Professor Kahlmeyer-Mertens).

¹ Translation: Julie Ann Melville

² E-mail: marli.everling@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1310-9502>

The Dossier – the first in a *special issue* of *Aoristo Journal* – is organized in a program that may suggest a certain reading order. However, the eleven texts are autonomous and complete in themselves, allowing for random reading or reading of selected texts. The grouping of contributions into themes in five different intersections aims to offer some linearity. The first intersection opens the dossier and includes two articles that consider the notion of *homo pictor* as proposed by Hans Jonas, exploring possible connections with image and design in relation to environmental issues. The second intersection encompasses two analytical narratives: one on Wim Wenders' production, *Perfect Days*, viewed through Martin Heidegger's concepts of *Besorgen* and *Zuhandenheit*; and the other on the process of the making of Cornelius Gurlitt's valuable art collection, touching on its relations to Nazi looting and the complex dilemma between justice and memory. The third intersection comprises three articles covering topics such as Nietzsche's "hermeneutics of the self," the discussion of the information regime and its relation to subjectivation processes marked by algorithmic modulation, and the connection between design, language, and philosophy in the formation of the organizational self. The fourth intersection includes two articles exploring investigations such as the relationship between the creative process, artistic production, and Gestalt therapy in the context of the COVID-19 pandemic, as well as the Latin American modern art movement for the audiovisual series *Latinarte*. The fifth and final intersection addresses the aesthetics of exclusion as a strategy for cultural perpetuation in Brazil and eclectic architecture, considering the protection of African heritage within the psychosocial control of bodies in two articles. Below, we present the authors and their contributions to the Dossier.

Professor Jelson R. de Oliveira is a Professor in the Graduate Program in Philosophy at the Pontifical Catholic University of Paraná (PUCPR) and the Coordinator of the Area of Philosophy, CAPES. He is a member of the Hans Jonas Research Group (CNPq), Coordinator of the Hans Jonas Task Force, and a member of the Technology and Technique Philosophy Task Force and the Nietzsche Task Force of the National Association of Graduate Studies in Philosophy. He is the founding director of the Hans Jonas Chair at PUCPR. His work primarily focuses on authors such as Nietzsche and Hans Jonas, which brought him to our attention and made him a reference throughout the readings. For the Dossier, he contributed the text *From Figure to Figurant: On Image and Eidetic Freedom in Hans Jonas's Thought*.

Professor Rita A. da C. Ribeiro is a frequent presence at design events (both behind the scenes and on the frontlines) and a recognized debater in the field. She works in the Graduate Program in Design at the State University of Minas Gerais (UEMG). She has a bachelor's and master's degree in communication and a PhD in Geography, and brings a sharp perspective to social issues, audiovisual media, urban cultures, consumption processes, and activism. She coordinates the Design & Social Representations Research Center at UEMG's School of Design and leads the Design and Social Representations Research Group (CNPq). She also co-coordinates the Research Group on Design and Political Geography at the University of Palermo, Argentina. Her research involves social representations in design, with a focus on

consumption processes, urban cultures, audiovisual media, emotional design, activist design, and scientific dissemination. Professor Sérgio L. da Silva, the main author of the article co-written by the duo, is also a professor at UEMG. He holds a degree in Philosophy and a master's and PhD in Design, contributing to advanced discussions between Design and Philosophy. The title of their article is *The Third Margin of Design: An Ontology of Becoming and a Monistic Ethics for a Field in Motion*.

Professor Felipe Kaiser Santos (University of São Paulo) was invited due to the themes he addresses in his works in journals and books. He works in the Department of History of Architecture and Aesthetics, Project of the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo. He holds a bachelor's degree in design and a PhD in Theory and History of Design. He contributed to the creation of the Design and Communication Department at the São Paulo Biennial Foundation under the direction of André Stolarski and was part of the communication team at the Moreira Salles Institute in São Paulo. He moves fluidly between design and philosophy, keeping up written dialogues with Professor Priscyla Gomes. Professor Priscyla Gomes is a researcher and curator, and holds a Bachelor's, Master's, and is also a PhD student in Architecture and Urbanism. She was part of the Research and Curatorial Team at the Tomie Ohtake Institute, where she serves as senior curator. With the Institute, she published the catalog for the exhibition *AI-5 50 Years: It Hasn't Ended Yet*, which won the 2020 Jabuti Prize in the "Arts" category. She has published articles in journals such as *Estudos Avançados* - USP, *SELECT*, *SP-Arte*, *DasArtes*, and *Jornal Nexo*. Since 2015, the two authors have been conducting studies related to the phenomenological method. For the Dossier, they contributed the text *Wenders' Komorebi: A Phenomenological Approach to Perfect Days* (2023).

Contact with the Professor and Historian Daniel Afonso da Silva (University of São Paulo and Federal University of Grande Dourados) began during the remote lifestyle imposed by the pandemic in 2020, his insights, as well as his writings in media outlets such as *Jornal da USP*, *Rádio USP*, *A Terra é Redonda*, *Nexo*, *GGN*, *Velho General*, *Latinoamerica21*, *Mais Afrika*, *Al QAhera* (Cairo), *Diploweb* (Paris), and *Meer Magazine* (Berlin, Lisbon, London, Madrid, Paris, and Rome), deserve a close read. Professor Silva holds a PhD in Sciences with an emphasis on Social History, Political History, and the History of International Relations. He is a researcher at the International Relations Research Center at the University of São Paulo, a professor at the Federal University of Grande Dourados, and a member of the board of the *Ateneo de Ciencias Sociales* (Buenos Aires). His work engages with contemporary topics in History, Politics, Economics, Security, and International Relations related to Brazil, France, South America, and the European Union, among others. For our Dossier, he contributed *The Temptation and Malaise of Gurlitt: Between Justice and Memory in the Face of Looted Art from the Time of Hitler and After*.

Professor Marcos Beccari's academic works (Federal University of Paraná) have long been followed for his integration of Design with Philosophy. He holds a PhD in Education and a Bachelor's and master's in design. In addition to his role in the Arts, Communication, and Design sector at UFPR, he is a Professor in the Graduate Program

in Education, focusing on topics such as Culture, Philosophy, and History of Education. He is a member of DEMO – the Design-Fiction Laboratory at ESDI/UERJ and an associate at Lab_Arte – the Experimental Laboratory of Art-Education and Culture at FE-USP. Primarily influenced by Nietzsche, Foucault, Flusser, and Preciado, he works on themes like visibility politics, culture and education, discourse studies, and critical-philosophical studies in design. For the Dossier, he contributed the text *How to Be the One I Am to Become: A “Hermeneutics of the Self” Based on Nietzsche*.

Our engagement with Professor José Isaías Venera's work began through the UNIVILLE Sustainability Observatory, a research project in which we both participated. Professor Venera holds a PhD in Language Sciences, a master's in education, and a bachelor's in social communication – Journalism. With training in psychoanalysis, he is a member of the Lacanian Field Forum in Joinville. He teaches in the Graduate Programs in Education and Communication at UNIVILLE and is part of NEPS, the Research Center on Education, Politics, and Subjectivities. His research dialogues with philosophers, especially Gilles Deleuze and Michel Foucault, as well as psychoanalysis, with a focus on Sigmund Freud and Jacques Lacan. He regularly contributes to media outlets such as *Carta Capital*, *Le Monde Diplomatique Brasil*, *Pragmatismo Político*, and *Observatório da Imprensa*. For the Dossier, he contributed the text *The Information Regime in the Hyper-Mass*.

Cooperation and partnership with Professor João E. C. Sobral dates to the early 2000s, coinciding with the beginning of my teaching, research, and outreach activities at UNIVILLE. Professor João holds a PhD in Design and Society, a master's in education, and a bachelor's degree in visual communication and philosophy. He is a Professor in the Graduate Program in Design at UNIVILLE and serves as the Coordinator of the Architecture, Urbanism, and Design Area at CAPES. His areas of work include Education, Image, Arts, Communication, Photography, Visual Communication, and Product Development. Marcilene Machado Reinert's work has been monitored since her undergraduate studies in languages – initially at UNIVILLE with a focus on Portuguese and English, then at UFPR, where she studied German. She worked for many years as an educator and made a career transition during her master's in design. Today, she works as a Service Designer at a management and digital transformation consultancy, applying the processes she developed during her Master's, where she combined investigations into the self from linguistic and philosophical fields to structure identities and business strategies. For this Dossier, the authors contributed *Elements of Communication and the Self as Assumptions for Structuring the Organizational Self and Identity*.

Afonso Vieira holds a degree in Music Education and a bachelor's in psychology and works at the Federal Institute of Santa Catarina. He has a Master's in Organizations and Development and is a PhD student in Environmental Management; currently, he is also an undergraduate student in Philosophy. Our connection with his thinking developed through discussions in the informal study group *Friends of Philosophy*. For the Dossier, he contributed the text *The Creative Process During the*

COVID-19 Pandemic: Analysis of the Series 'Vaccinated Beings' from a Gestalt Therapy Perspective.

My connection with Professor Elenir Morgenstern dates to my first day working in Design at UNIVILLE in 2001, focusing on education, materials, and educational processes from a perspective of design and social innovation. Professor Elenir holds a PhD in Design and Society, a master's in education in sciences, and a bachelor's in fine arts. She is a professor in the Graduate Program in Design at UNIVILLE, guiding research in the fields of Design, Fashion, and Art. She leads the Research Group in Design, Culture, and Society (CNPq) and is the Director of the educational service *Portal Arte e Design*. Her areas of interest include art and design history, the anthropological approach to art and design, fashion design, graphic design, virtual learning environments, and the design and development of teaching materials to support Art and Design education. Helena Zamberlan, a distinguished alumna of UNIVILLE's master's and undergraduate programs in Design, works as a Service Designer at the Federation of Industries of the State of Santa Catarina (FIESC) and is also the founder of *Portal Arte e Design*. Milene Buschle Moura is a Bachelor of Psychology, a design student, and a National Research and Development Council (CNPq) scholarship holder, contributing to *Portal Arte e Design's* productions, especially with the LATINARTE project. The team contributed the text *Theoretical Foundations for the Audiovisual Series Latinarte: The Latin American Modern Art Movement Leading the Structure of Foundations for the LATINARTE Project*.

Our close relationship with Bruno Santos, a Bachelor of Philosophy and Social Sciences, stems from our connection with the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, where he has been an activist leader for many years through the 30 PUC-Rio group; today, as a master's student in Human Rights (Federal University of Pernambuco), he investigates issues related to food and nutritional security, hunger eradication policies, and social inequalities. Together, we brought to our dossier Professors Ana Maria de Barros and Marta Araújo Ramos: Professor Ana Maria holds a PHD in Political Science, a Master's in Popular Education, a Specialization in Sociology, and undergraduate degrees in History and Law; she is a professor in the Master's program in Human Rights at the Federal University of Pernambuco, and works on research topics such as education and clientelism, education of prisoners, studies on female criminality, and human rights; she is the coordinator of the Extension Project Laboratory of Philosophy, Politics, and Human Rights and Leader of the Research Group on Education, Social Inclusion, and Human Rights. Professor Marta holds undergraduate degrees in Pedagogy and Social Communication - Journalism and, alongside Bruno, serves as a member of the 30 Years PUC-Rio Group. The text produced by the team discusses *The Aesthetics of Exclusion: the perpetuation of culture in Brazil*.

Professor Agemir Bavaresco is a professor in the Graduate Program in Philosophy at the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul. As mentioned earlier, we got familiar with his thought by way of the Philosophy and Interdisciplinarity study groups; the Professor holds undergraduate degrees in

Theology and Law and a PhD in Philosophy; his research dialogues with Modern Philosophy, Social Philosophy, and Brazilian Political Philosophy. He dedicates himself to topics and problems of Decolonial Methodology, Global South, Multipolar World, Contradictions of Democracy, and Public Opinion. For the Dossier, he invited Henrique Streit, an undergraduate student in Psychology at the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul and a fellow of the National Council for Scientific and Technological Development; Henrique is a member of the Philosophy and Interdisciplinarity research group and has an article published in the magazine *Opinião Filosófica*. For this Dossier, they both developed the article, *The Public Market of Porto Alegre and eclectic architecture: From the protection of the African matrix to psychosocial control*.

During the final process of organizing the dossier, we observed the richness of the contributions and could not fail to register our gratitude to the guests who promptly accepted our invitation, offering quality contributions and displaying dedication. We are proud of the Dossier we are delivering, while at the same time we recognize that the merit is entirely of our guests. Personally, I would also like to thank Professor Kahlmeyer-Mertens for offering the periodical as a vehicle to establish an overview of possibilities that inhabit the space between Design and Philosophy; I cannot fail to add that the years of being together and dialogue between our fields were (and are) very stimulating. I conclude by expressing my gratitude to everyone who ventured with us in structuring the Dossier (behind the scenes and on the front line) expanding worlds, which in part we share here.

At the end, outside the Dossier, the current issue of *Aoristo – International Journal of Phenomenology, Hermeneutics and Metaphysics* is also composed of *Posthumous Husserl*, written by the Italian legal philosopher Norberto Bobbio, translated by professors José Dias and Daniela Valentini.

We hope you enjoy the reading...

Updates are welcome!

Do figurado ao figurante: Sobre a imagem e liberdade eídética no pensamento de Hans Jonas¹

From figure to figurant: On image and eidetic freedom in
Hans Jonas's thought

Jelson R. de Oliveira
PUC/PR²

RESUMO

No presente artigo pretendemos demonstrar a centralidade do tema da imagem na filosofia de Hans Jonas. Centralizaremos nossa reflexão nos elementos ontológicos e suas implicações antropológicas, na medida em que a reflexão jonasiana demonstra como tal problemática se insere na constituição do homem como *homo pictor*. Passando pela tentativa de descrição fenomenológica da percepção visual, chegaremos à definição de imagem e, desde aí, à compreensão de sua relação com a imaginação. Por fim, pretendemos demonstrar como o *homo pictor* se apresenta como fundamento originário da constituição do *homo faber* e do *homo sapiens*.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem; imaginação; *homo pictor*; Hans Jonas

ABSTRACT

In this article, we aim to demonstrate the centrality of the theme of the image in the philosophy of Hans Jonas. We will focus our reflection on the ontological elements and their anthropological implications, insofar as Jonas's reflection shows how this issue is embedded in the constitution of man as *homo pictor*. By attempting a phenomenological description of visual perception, we will arrive at the definition of the image and, from there, to the understanding of its relationship with imagination. Finally, we intend to demonstrate how *homo pictor* presents itself as the original foundation of the constitution of *homo faber* and *homo sapiens*.

¹ O presente artigo é parte dos resultados do projeto “Dos direitos humanos aos direitos da natureza: as contribuições de Hans Jonas para a responsabilidade ecológica”, aprovado junto à Fundação Araucária (edital CP 19/2022 - Programa institucional de apoio à fixação de jovens doutores - 2a etapa”, protocolo no. jdt2022271000013).

² E-mail: jelsono@yahoo.com.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2362-0494>

KEYWORDS

Image; imagination; *homo pictor*; Hans Jonas

INTRODUÇÃO

O tema da imagem é um dos mais centrais na obra de Hans Jonas, em pelo menos três sentidos: de um lado, [1] ele é usado como descrição fenomenológica da diferenciação da vida animal em relação à vegetal, principalmente no que diz respeito à função da visão como elo entre o interior e o exterior do mundo, segundo a tensão entre a distância e a mediatez própria desse tipo de vida; de outro lado, [2] como continuidade da relação ontológica própria da vida animal, a vida humana (em sua transanimalidade) é caracterizada não apenas pela capacidade de criar imagem (ou seja, de simbolizar), como pela capacidade de formular uma imagem sobre si mesmo e, sobretudo, pelo “controle eidético da motilidade” (característica do que Jonas chama de “liberdade de execução externa”) e pelo “controle eidético da imaginação” (ligado à “liberdade de elaboração interna”) ³. Nesses dois aspectos, estamos no campo da ontologia, elaborada nos termos de uma biologia filosófica cujas referências se encontram na descrição fenomenológica da vida como fenômeno psicofísico e de uma antropológica filosófica capaz de pensar a “diferença específica” (Jonas, 2004, p. 181) do humano, sem admitir uma ruptura definitiva com as demais formas de vida.

Em um terceiro aspecto e derivado desses dois primeiros, [3] o tema da imagem retorna no campo da ética, como pergunta sobre a imagem de homem (ou de humanidade) que deve ser preservada diante dos novos poderes (bio)tecnológicos: para Jonas, se as éticas tradicionais sempre deram o ser humano como algo fixo em suas configurações fundamentais – algo que mudou radicalmente segundo as perspectivas melhoristas da tecnologia. Esse diagnóstico está presente já no primeiro capítulo de *Das Prinzip Verantwortung*, onde o autor assinala que até agora “a entidade ‘homem’ e sua condição era considerada como constante quanto à sua essência, não sendo ela própria objeto da techne (arte) reconfiguradora” (Jonas, 2006, p. 35). Nesses termos, entre as perguntas fundamentais da ética está aquela que remete à questão da imagem ou, mais precisamente, à crise da imagem de homem, sem a qual a tentativa de “reconfiguração” implica riscos inimagináveis, cuja gravidade não apenas ameaça o futuro da humanidade em termos substantivos, mas também em termos qualitativos. À “neutralização metafísica do ser humano” (Jonas, 2013, p. 27) promovida pela modernidade, Jonas contrapõe o chamado à responsabilidade como orientação para o fazer tecnológico. Ainda no campo ético, vale lembrar que a faculdade de imaginação é elencada como um dos elementos indispensáveis da “futuraologia comparativa” e da “heurística do temor” (Jonas, 2006, p. 71), conceitos que evocam a capacidade de

³ Jonas, 1966, pp. 172-173.

imaginar o futuro não segundo a lógica das utopias, mas dando preferência ao prognóstico negativo.

No presente artigo, pretendemos desenvolver o segundo aspecto supracitado, ou seja, analisar como o conceito de imagem se articula ao projeto antropológico de diferenciação do humano em relação aos demais animais, por meio dos conceitos de motibilidade e de imaginação. Tentaremos demonstrar como esses dois elementos não apenas evocam o que é próprio do humano enquanto transanimal, como, sobretudo, expressam a riqueza interior do ser humano nas suas formas de relação com o mundo ao redor. Isso significa caracterizar o ser humano como *homo pictor*, ou seja, como o ser capaz de produzir/criar imagens, ou seja, de simbolizar. Como um produto do ser humano, a imagem⁴ está entre os “artefatos” que são “remanescentes do passado muito antes da época de culturas históricas, antes dos grandes templos dos deuses e das tábuas escritas”, ou seja, estão entre os elementos mais originários da condição humana. Nesses termos, tais produtos “não deixam dúvida quanto à sua origem humana e revelam várias qualidades humanas decisivas” (Jonas, 1992, p. 37). A imagem é uma forma “perceptível e convincente”, ao mesmo tempo clara e primitiva, de acessar a identidade do ser humano. Para isso, segundo Jonas, seria necessário ainda que tal “produto” fosse “um agir, ou o resultado de um agir” (Jonas, 2004, p. 182). Ora, mais do que a linguagem, é a “relativa simplicidade da natureza da imagem” (Jonas, 2004, p. 182) que possibilita tal horizonte de interpretação.

Por tudo isso, Hans Jonas é tanto um fenomenólogo dos sentidos (ou da visão em particular), quanto também um teórico da imagem e, inclusive, um dos pais da *Bildwissenschaft*, conforme demonstrou Rubio (2014).

1 A IMAGEM: DO FIGURADO AO FIGURANTE

Começamos analisando o que Jonas considera como sendo, propriamente, uma *imagem*. O tema aparece em dois ensaios importantes: *The nobility of sight: a study in the Phenomolonology of the Senses*⁵) e *Werkzeug, Bild und Grab* (Ferramenta, desenho e túmulo: o transanimal no ser humano, de 1985/6)⁶. Em ambos os casos, o que está em jogo é o conceito de *Homo pictor*, “expressão colocada em circulação por Hans Jonas” com o objetivo de definir uma “abordagem antropológico-filosófica, segundo a qual [como

⁴A palavra, nesse caso, mantém uma ambiguidade: ela tanto se refere ao desenho ou à pintura, como àquilo que é imaginado.

⁵ Na versão alemã esse é o capítulo 8 do livro, já que faltam na versão original norte-americana o ensaio 2 (*Percepção, causalidade e teleologia*) e o 4 (Harmonia, equilíbrio e devir: o conceito de sistema e sua aplicação ao terreno da vida), acrescentados posteriormente. Neste texto citaremos a tradução portuguesa disponível em *Princípio Vida: fundamentos para uma biologia filosófica* (cujo texto foi traduzido da versão alemã e, portanto, forma o capítulo 8). A reflexão do presente artigo é formulada com base neste texto.

⁶ Originalmente uma conferência intitulada *Werkzeug, Bild und Grab*, proferida nops Salzburger Humanismusgespräche 1985 e publicada em *Scheidewege 15*, 1985/86, p. 47-58, antes de formar parte (segundo capítulo, da segunda parte que tem como título *A teoria do organismo*) do livro lançado por Jonas em 1992, com o título *Philosophische Untersuchungen und Metaphysische Vermutungen* (vertido para espanhol como *Pensar sobre Dios y otros ensayos* [Jonas, 1998]).

veremos a seguir] o que caracteriza a espécie humana, sua *differentia specifica*, é a faculdade de captar e produzir imagens. (...) As imagens são os testemunhos mais básicos acerca do humano” (Rubio, 2019, p. 127). Essa também é a posição de Tibaldeo (2021, p. 295), para quem: “a imagem é um aspecto central da antropologia de Jonas”, com a finalidade de fazer com que os seres humanos compreendam sua “singularidade” para além da “separação metafísica” que fundou as visões sobre o “especificamente humano” a partir dos “pressupostos dualistas ou monistas” que ergueram a diferença entre humanos e animais não humanos.

A reflexão jonasiana se apoia na experiência heurística de uma situação fictícia na qual “espaçonautas” chegam no nosso planeta e se perguntam sobre o que é o ser humano. Dirigindo-se a cavernas onde se encontram desenhos pré-históricos, tais seres estranhos observariam as linhas e outras configurações pictóricas e facilmente, segundo Jonas, concluiriam tratar-se de algo cuja origem é artificial, que não teria “nenhuma função estrutural” e que apresentariam uma “semelhança ótica com uma ou outra das formas de vida encontradas lá fora” (Jonas, 2004, p. 182). A conclusão de que “foram ‘homens’ que fizeram isto” viria acompanhada da pergunta sobre “por quê” o fizeram. Essas interrogações, conjugadas, acabariam por demonstrar não apenas que a imagem é mais simples, rápida e eficiente do que a linguagem para comunicar o que está em jogo, mas também que ela articula, de forma também eficiente, o sentido do figurado associado com o do figurante (afinal, se algo artificial foi feito, então isso revela alguma coisa sobre o seu fazedor). Para isso, afirma o filósofo, “a perfeição dos afrescos de Altamira” ou “a arte de Michelângelo” teriam o mesmo efeito do que um “desenho infantil mais tosco”, dado que sua evidência está no que esses produtos provam: “a natureza mais-do-que-animal de quem a produziu”, donde seria facilmente deduzível que um tal ser capaz de desenhar é também um ser capaz de falar, pensar, inventar e, em suma, que se trataria “de um ser ‘simbólico’” (Jonas, 2004, p. 182).

Para Jonas, a primeira evidência oferecida pela imagem diz respeito à sua inutilidade: “para nos convenceremos espontaneamente de que nenhum mero animal seria capaz nem haveria de produzir uma imagem, basta em primeiro lugar a ausência de utilidade de toda mera representação” (Jonas, 2004, p. 182). Enquanto os animais usam ferramentas para alcançar objetivos específicos ligados à sua natureza (como a nutrição, a reprodução ou a hibernação, por exemplo), só o ser humano foi ao fundo de uma caverna para, simplesmente, desenhar – talvez, no máximo, almejando, com isso, se comunicar com seus semelhantes. Sendo um animal simbólico, ou seja, capaz de representação, ao produzir imagens o homem “não modifica o ambiente nem o estado do próprio organismo”, sendo por isso, uma atividade “sem utilidade, ou que tem outros objetivos além dos biológicos, ou que pode perseguir estes últimos de uma outra maneira, que é diferente do emprego instrumental das coisas” (Jonas, 2004, p. 182). É essa inutilidade biológica, afinal, segundo Jonas, que diz respeito à força da “representação imagética” capaz de se apropriar de um objeto de “uma nova maneira não-prática” na qual o interesse por algo no mundo é “inerente ao seu *eidos*”, ou seja,

um interesse pela coisa sem outro objeto que a sua própria forma/ideia. Essa é, do ponto de vista do figurante e do figurado, uma relação de tipo radicalmente nova na história da vida.

Ora, a novidade da relação está, precisamente, no novo degrau de liberdade que ela comprova: se a história da vida é a história da liberdade, sendo essa o fio condutor da evolução dos organismos em formas cada vez mais complexas produzidas por suas diferentes relações com o meio (começando pelo metabolismo, passando pela sensação, pela emoção, pela percepção, pela motilidade e pela racionalidade); então, a imagem representa um novo tipo de experiência do vivo porque ela está totalmente desligada das escolhas próprias aos organismos até então (orientadas pelas necessidades vitais⁷). Em outras palavras, a imagem implica um tipo de relação em que a liberdade, finalmente, começa a ser exercida em sentido stricto, ou seja, sem o apelo da necessidade. Esse novo patamar de liberdade é uma conquista própria do ser humano e está ligada à ascensão da própria racionalidade, nos termos da subjetividade humana. O que a imagem expressa, portanto, é essa conquista da vida, em seu grau mais elevado.

Nos dois ensaios supracitados, Jonas elenca oito características que, segundo ele, servem para caracterizar o que é uma imagem – ou, segundo ele, “quais são as propriedades que fazem com que uma coisa seja a imagem de outra” (2004, p. 183): semelhança, intencionalidade, superficialidade, idealização econômica, não-literabilidade, generalidade, inatividade e idealidade. Como veremos, a soma dessas características possibilita uma compreensão da produção da imagem como um artefato propriamente humano, no sentido de que só o ser humano poderia reuni-los adequadamente na forma da imagem. Isso significa que ao descrever o “representado” – da imagem em si – é possível descrever também o próprio “representante” – o ser humano que imagina. O objeto figurado remete, portanto, ao sujeito figurante e possibilita uma compreensão adequada de sua identidade enquanto ser que desenha. Em outras palavras: uma imagem é expressão de uma relação entre o objeto representado e o sujeito representante – e é precisamente por isso que ela se torna absolutamente central para a compreensão da identidade própria do animal humano.

2 O QUE É UMA IMAGEM?

O **primeiro** aspecto da imagem analisado por Jonas é a *semelhança*: “uma imagem é uma coisa que mostra uma semelhança direta com outra coisa, uma semelhança que possa ser reconhecida sempre que se deseje” (Jonas, 2004, p. 183). Como algo claramente reconhecível, a imagem é uma relação de associação entre o desenho e a coisa desenhada, sendo reconhecível com facilidade e rapidez. O **segundo** aspecto está ligado à semelhança, mas é uma derivação dele: trata-se da *intencionalidade*, já que tal semelhança deve ser produzida a partir de uma “intenção”. É isso, precisamente, que

⁷ Jonas fala em “liberdade necessária” ou “liberdade dialética” para expressar essa ideia de uma liberdade que é liberdade para o fazer, mas não para não fazer.

a torna um artefato – e não um acidente da natureza, por exemplo, como uma nuvem que se parece com um cachorro: “duas coisas que naturalmente se igualam não fazem com que uma seja a imagem da outra”, sendo exigido que a intencionalidade da produção seja tão evidente quanto a própria semelhança entre a figuração e o figurado. Nesses termos, enquanto a semelhança liga a imagem ao objeto do mundo que é representado, a intencionalidade da representação liga a imagem diretamente ao seu produtor: “a intenção exterior de quem produz continua a viver no produzido como intencionalidade interior” (Jonas, 2004, p. 183). Com a intencionalidade, na medida em que se dá a artificialidade, ocorre também a irreversibilidade e a unilateralidade da representação, na medida em que é o artefato que representa a coisa natural e nunca vice-versa. É essa artificialidade intrínseca, portanto, que torna a imagem a expressão de um ser que imagina.

O **terceiro** aspecto diz respeito ao que Jonas identifica como “*incompletude ontológica*” (Jonas, 2004, p. 183), ou seja, o fato de que a imagem não é uma duplicação exata do “original” (o que levaria à duplicação da própria coisa), mas mantém, em relação a ela, um “caráter incompleto” e que ele deve ser facilmente perceptível, a fim de que a imagem seja “mera semelhança” com a coisa e não a coisa mesma. Se não fosse imperfeita em relação ao original, a imagem não exerceria o seu papel simbólico próprio, que é o de representar a coisa, o que levaria, além do mais, o espectador a uma confusão. A imagem tem uma semelhança de tipo “superficial” com a coisa, sendo que “reproduz estritamente a aparência superficial em si”, sem pretensão de semelhança em relação à “substância em que se corporifica” – é esse o limite da imagem, ou seja, a sua semelhança superficial (e não substancial) com a coisa representada. Nesses termos, a imagem é sempre “insubstancial”, de forma que “toda semelhança imagética é incompleta” e tal incompletude é não apenas possível como desejada, dado que a intenção da imagem não é enganar o espectador, mas, reproduzir, deliberadamente, de forma incompleta, uma imagem da coisa representada. Representar, portanto, é diferente de simular, como bem notou Lopes (2017).

Desse aspecto de incompletude deriva um **quarto** elemento: o da *idealização* que torna possível a representação por meio da projeção de determinados aspectos aparentes daquela superfície representada e, também, ao mesmo tempo, daquilo que foi omitido na criação da imagem. A escolha de alguns “traços ‘representativos’, ou ‘característicos’, ou ‘importantes’ do objeto” (Jonas, 2004, p. 184) formam, precisamente, a aparência da imagem. É a experiência visão que coordena essa escolha a partir da própria “predominância” perceptiva da visão sobre os demais sentidos: para Jonas, “a natureza humana fez a escolha prévia do aspecto visual como representativo das coisas” e é daí que deriva a capacidade de compreensão da imagem, na forma de uma carência que precisa ser ressaltada para que um novo degrau de compreensibilidade possa vir à tona. Esse novo “degrau de incompletude” é mais especial, na medida em que “acarreta suas exigências seletivas próprias”, ou seja, exige a escolha de determinados traços em detrimento de outros. Essa “seleção voluntária

de traços representativos” (Jonas, 2004, p. 184) seria, afinal, dada a escolha que ela exige, um sinal claro de um novo nível de liberdade, pelo qual o vácuo da incompletude é preenchido pela exigência da escolha imagética. Também nesse caso, a liberdade é o complemento necessário da incompletude ou, em outras palavras, também aqui encontramos a prova de que só há liberdade onde há incompletude. A idealização, assim, é parte da economia que traduz o caráter propriamente imagético da imagem: a seleção de elementos – em detrimento de outros – que serve como recusa do excesso em vista da “concentração sobre o essencial” do que é visto (Jonas, 2004, p. 185). Essa economia destaca o que é essencial, portanto, e o exhibe. Um “menos” no que diz respeito à completude é um “mais” do ponto de vista da semelhança essencial, já que selecionar é sempre, de alguma forma, dar aberta para o processo de idealização.

Essa seleção que é também uma omissão de características em vista da produção e exibição do essencial leva a uma “*alteração dos próprios traços selecionados*” (**quinto** aspecto analisado por Jonas), em vista de uma potencialização do processo de idealização, ou seja, como forma de “aumentar a semelhança simbólica” e facilitar a compreensão da imagem enquanto tal. Isso implica desvios como aqueles presentes em uma caricatura, quando algum elemento é exagerado, ou quando ocorre alguma harmonização em vista da “assimilação do dado em um cânone estilístico” determinado. Nesse processo, identifica-se certo grau de “tolerância” que pode traduzir o esforço de tornar compreensível sem desfigurar completamente o que é representado. A “margem de jogo” está limitada, contudo, pela própria intenção do criador: para Jonas, “enquanto for possível reconhecer a intenção, estas semelhanças forçadas continuam a ser representações do objeto em questão” (Jonas, 2004, p. 185). Dado que a imaginação é quase ilimitada quando está a serviço da “compreensão simbólica” a intenção serve para ancorar a função representativa, mesmo que a “semelhança real” não esteja presente, embora algum grau dessa semelhança continue sempre necessária. O “círculo crescente de abreviaturas e substituições gráficas” (Jonas, 2004, p. 185), no qual estão implicadas essas abstrações e estilizações, funciona como parte dessa economia, cujo último degrau pode ser, por exemplo, “a criação de formas nunca vistas”. É nesse ponto que “a capacidade da imagem abre o caminho para a invenção” de algo totalmente novo (como é o caso, por exemplo, da arte abstrata).

O **sexto** aspecto destacado por Jonas diz respeito à *visualidade* da imagem: ele parte da afirmação de que toda imagem é uma “forma visual” e, por isso, a visão é o sentido perceptivo através do qual ocorre a “máxima liberdade de representação”, tanto devido à “riqueza de dados disponíveis para a seleção” quanto do “número de variáveis que permitem a identificação” (Jonas, 2004, p. 186). A visualidade da imagem remete às influências variadas que interferem no modo como uma imagem é reconhecida pelo olhar: a questão da distância, as variações de cor e claridade, a completude dos detalhes etc. Mesmo com essas “variantes sensoriais” (Jonas, 2004, p. 186), a forma “permanece identificável”, ou seja, permanece a mesma. Jonas destaca que esses são “traços fenomenológicos” próprios da visão e constituintes de sua

ligação direta (como órgão perceptivo) com a “ideia da representação”, ou seja, com a própria “ideia de ‘forma’”. Assim, a visão é descrita por Jonas como “o lar da abstração”: a beleza dessa expressão remete diretamente à capacidade da visão de captar a imagem como abstração do real na forma de uma representação. É isso que a diferencia, afinal, dos demais sentidos e dá sentido à expressão “nobreza da visão”.

O sétimo aspecto dessa “estrutura ontológica da imagem” (Jonas, 2004, p. 186) é a sua *existência não-dinâmica*: Jonas destaca como a imagem pode representar movimento e ação, mesmo sendo, por si mesma, inativa e estando em repouso. Apelando para o exemplo de uma sombra ou de um reflexo, ele lembra que, mesmo sendo “incorporada, a semelhança é sem substância”, o que leva à sua presença não-dinâmica precisamente porque é um modo de existir preso a si mesmo, ou seja, à sua estrutura ontológica: “um modo de existir que não deve ser confundido nem com o da coisa que representa nem com a realidade representada” (Jonas, 2004, p. 187). Como não-dinâmica, a imagem perde seu “nexo causal” (o que lhe deu origem) e “está livre para representar qualquer situação causal, inclusive a de quem pintou a imagem: mesmo então ela não representa a causalidade do seu próprio vir-a-ser”. A imagem tem, afinal, uma presença estática, que independe tanto o representante quanto do representado, para constitui-la enquanto tal. Nesse caso, o que há de não-dinâmico está inscrito no âmbito da diferença entre o que a imagem representa e o próprio suporte no qual ela representa tal coisa.

O oitavo e último aspecto diz respeito à *diferenciação e generalização* da imagem, que remetem à tensão entre a imagem em si e o objeto que ela representa. No meio desses dois reside uma “terceira entidade ideal” que é a semelhança da imagem, ou seja, o fato de que ela seja uma ponte entre esses dois âmbitos. De um lado, Jonas lembra que é a “diferença entre imagem e suporte físico” que torna possível a cópia ou a reprodução da arte, como uma “duplicação da mesma imagem” (e não como uma “imagem da imagem”). Muitas cópias de uma imagem são sempre cópias de uma mesma imagem – e não cópias de diferentes imagens: é isso, exatamente, o que significa reprodução, dado que seu amparo ontológico é a semelhança com o original. De outro lado, Jonas analisa a diferença entre a imagem e o objeto reproduzido, a partir do que é possível falar em diferentes semelhanças, ou seja, em diferentes formas de representar um mesmo objeto por meio de enfoques diferentes em relação a diferentes aspectos que sobressaem como “variáveis da aparência visual em si”, ou como “variáveis da seleção individual” ou variação mesmo da forma. Isso tudo torna possível “fazer infinitas fotografias de uma mesma pessoa - e de cada uma delas infinitas cópias.” Jonas levanta ainda um terceiro dado: a diferença ontológica implicada no fato de que uma (mesma) imagem possa representar um “número indefinido de objetos” (Jonas, 2004, p. 188). Assim, uma imagem é um símbolo de diferentes objetos: como o desenho de um antílope pode representar diferentes antílopes, por exemplo. Dessa maneira, uma representação é essencialmente geral, porque o que é colocado em jogo é a sua *forma*, ou seja, aquilo que é geral e que, mesmo assim, acolhe a diferença. A imagem é um modo de generalização, portanto.

3 DA IMAGEM À IMAGINAÇÃO

Após ter apresentado *o que é uma imagem* Jonas se pergunta sobre o seu criador, ou seja, sobre aquele que foi capaz de fazer surgir esse artefato. Sua convicção inicial é a de que é preciso pressupor que um fazedor de imagens (o *homo pictor*) sabe do que se trata quando olhar ou faz uma imagem – ele tem, afinal, “a capacidade de perceber algo como uma imagem” (Jonas, 2004, p. 189). Olhando para isso que é uma imagem, ele sabe, em seguida, que está diante de uma representação e, nesses termos, ele mesmo se entende como um ser que representa, que é capaz de fazer algo como uma representação. Ora, é isso que torna o homem um ser simbólico, constatação derivada de um dado essencial sobre o criador de imagens que é o ser humano. Trata-se de reconhecer que, diante da imagem, o homem se realiza como “ser de cuja natureza faz parte a capacidade representativa, independentemente da dotação especial, do efetivo exercício e do grau de saber alcançado” (Jonas, 2004, p. 189), ou seja, independente se ele é capaz de criar/recrutar uma obra de arte. Mas “que espécie de ser é este?”, pergunta Jonas. Primeiro, ele é um ser capaz de perceber a semelhança e de percebê-la de uma determinada maneira, sem que esteja implicado nisso qualquer tipo de distinção visual ou acuidade sensorial. A semelhança deve ser apreendida, como é o caso do humano em relação aos demais animais, apenas como mera semelhança, na medida em que ela é uma “dimensão conceitual em si” a partir da qual podem se desdobrar diferentes graus de semelhança. Como “conceitual”, uma imagem manifesta uma distinção que não é perceptiva, ou seja, ela exige outro aspecto, só possível ao ser humano, como o animal que é capaz de perceber a semelhança porque é capaz de pensar, ou seja, de compreender o que há nela de conceitual. Não é o objeto que está em jogo, portanto, mas o que ele representa. E é precisamente isso que capacita esse ser capaz de pensamento a compreender o que é uma imagem. Como representação, a imagem está aí “para representar um outro, e este outro não é mais do que representado, de modo que paradoxalmente o membro intermediário, ou o *eidos* como tal, passa a ser o objeto real da apreensão” (Jonas, 2004, p. 189).

21

Esse modo próprio de apreensão parte de uma capacidade de separação entre a matéria e a forma (o *eidos* da matéria), que possibilita que o ser humano possa compreender essa “presença imagética do fisicamente ausente”, ou seja, do que é representado. Para Jonas, essa é uma capacidade exclusivamente humana, não sendo possível esperar que animais façam ou compreendam imagens. Só o ser humano está em condições de fazê-lo porque, diferente do animal, que está sempre em relação com a coisa presente, o ser humano pode preencher o vazio da presença com a própria representação do que falta. O homem é o único animal capaz de compreender a semelhança, portanto.

A partir dessa constatação sobre como a imagem traduz o que é próprio do ser humano, Jonas realiza uma fenomenologia dos sentidos, com enfoque na percepção visual, com a finalidade de compreender mais detidamente os aspectos que tornam possível esse processo diante da “presença contagiante das coisas” (Jonas, 2004, p. 191),

presença que é recolhida precisamente pela percepção, compreendida por Jonas como um encontro entre o eu e o seu objeto em uma coexistência no meio do real. Mas isso exige outro movimento, aquele que está ligado à abstração, já que a presença factual do objeto que se oferece à percepção por meio da sensação (ou seja, do seu modo de provocar os sentidos). A abstração é essa capacidade de “ignorar o estado da própria excitação sensorial, por conseguinte no mero fato de se perceber o objeto em lugar da própria afecção orgânica”, de modo que “uma espécie de desengajamento da causalidade do encontro cria a liberdade neutra para o deixar-aparecer o outro como ele mesmo”, processo pelo qual a “base afetiva” é deixada de lado. A percepção abstrai o que é sentido, projetando sobre o objeto a sua identidade para além de todas as mudanças aos quais ele está submetido devido à sua presença real. Mesmo essas mudanças todas que corroem, por assim dizer, a presença do objeto, não impossibilitam que o ser humano veja uma coisa como ela própria ao longo de um processo perceptivo.

A partir daí, Jonas passa a considerar a percepção visual de modo especial: “Entre todos os sentidos, a *visão*, no seu funcionamento normal, realiza mais perfeitamente este duplo efeito da “abstração”: o desligar o objeto fechado-em-si do estado da afecção sensitiva, e o preservar sua identidade e unidade sobre toda a extensão da possível transformação de sua aparência.” (Jonas, 2004, p. 191) e, ao mesmo tempo, fazê-lo contando com a capacidade “sintético-simultânea” de um reconhecimento que implica um processamento complexo que leva (no caso humano) à cognição, para além do que Jonas chama de “fase sensorial”. A complexidade dos oito elementos supracitados é parte do processo que leva ao reconhecimento de uma força extrassensorial, portanto, que o filósofo caracteriza como uma capacidade “simbólica” que já estaria presente nos animais superiores. Por isso, falar em visão é falar também dessa capacidade que inclui “abstração, representação, simbolismo” que já estão presentes como algo “inerente à visão, como o mais integrativo de todos os sentidos” (Jonas, 2004, p. 191), “em certo grau” já encontrado nos “animais superiores”.

Pensando a riqueza interior dos seres como parte das relações estabelecidas com o meio e, ao mesmo tempo, com sua maior liberdade, Jonas reconhece que, no caso dos humanos, há um novo degrau de liberdade e, portanto, uma maior complexidade na decifração do aspecto visual em relação à semelhança material contidos em uma imagem. Em suas palavras, há um “novo nível de mediatez”, ou seja, um novo modo de livre enfrentamento da distância que separa (sem romper) o ser e o mundo. Nesse novo nível, a imagem “desprende-se do objeto, isto é, a presença do *eidos* torna-se independente da presença da coisa” (Jonas, 2004, p. 193). Em outras palavras, nasce a ideia, na qual “a aparência é apreendida *como* aparência, diferente da realidade”: é esse novo recuo que caracteriza uma nova liberdade entre o eu e o real. A isso, precisamente, Jonas chama de *imaginação*, que é a capacidade que possibilita esse distanciamento e abre, no ser humano, um novo capítulo, no qual não ocorre apenas a memória ou a recordação, mas uma capacidade de “reproduzir livremente”, de mudar a imagem, separando ou alterando o que lhe aprouver – em um “campo de infinita

variação” (Jonas, 2004, p. 195), o campo do *possível* que é aberto pela liberdade imagética. O *eidos* tem essa capacidade e, com isso, libera a imaginação dos “acazos de espaço e tempo” e de todas as contingências. É essa, inclusive, a riqueza que faz do homem não apenas aquele que contempla, mas sobretudo, aquele que cria a imagem: “a forma recordada pode então ser traduzida pela imaginação interior em uma imagem exterior, que por sua vez é objeto da percepção: porém percepção não do objeto original, e sim de sua representação” (Jonas, 2004, p. 194). O que Jonas quer demonstrar, com essa argumentação, é o dado onto-antropológico presente na formulação da imagem, por meio da imaginação – uma faculdade própria do *homo pictor* e de nenhum outro animal. É assim que “a adequação da imagem à coisa (*adaequatio imaginis ad rem*), que antecede a adequação do intelecto à coisa (*adaequatio intellectus ad rem*), é a primeira forma da verdade teórica – precursora da verdade descritiva verbal, que por sua vez é precursora da verdade científica” (Jonas, 2004, p. 194).

Assim, outro degrau de liberdade é aberto: aquele que diz respeito ao aspecto físico ligado ao poder de dirigir o corpo em vista da execução dos seus atos, seja no caso da escrita, seja da dança ou mesmo do andar. Trata-se aqui, da capacidade de projetar o corpo no espaço, ou seja, da liberdade motora que é descrita como derivada da liberdade imagética: se a motilidade é uma das características próprias dos animais, ela ocorre como resultado da capacidade imagética. Não é difícil concluir que é nesse horizonte que Jonas situa, ontologicamente falando, o desenvolvimento da capacidade técnica, entendida como capacidade de produção dos instrumentos e dispositivos, ao longo da história – capacidade essa que estaria fundada, portanto, na imaginação – o *homo faber* também deriva do *homo pictor*, portanto.

Chegamos, aqui, ao ponto que nos interessa: é pela liberdade imagética que o ser humano desenvolve suas potencialidades, tanto técnicas quanto teóricas. Eis a importância do estudo da imagem na obra de Jonas: ela refaz o percurso (por meio de uma descrição amparada fenomenologicamente) para responder a pergunta ontológica fundamental sobre a condição humana. É a imaginação, portanto, que funda a possibilidade de todo e qualquer controle eidético do movimento:

O que nós temos aqui à nossa frente é uma situação transanimal, uma situação humana única: o controle eidético da capacidade de movimento, isto é, da atividade muscular, regido não por esquemas fixos de estímulo e reação, mas sim por uma forma livremente escolhida, interiormente imaginada e propositalmente projetada. Desta forma, o controle eidético da capacidade de movimento, com sua liberdade da execução exterior, completa o controle eidético da imaginação, com sua liberdade de projeção interior. Sem a última não existiria nenhuma capacidade racional, mas sem a primeira sua posse não teria valor, porque não seria eficaz. As duas juntas possibilitam a liberdade do ser humano. *Homo pictor*, expressando as duas evidências em uma evidência única visível e indivisível, representa o ponto em

que o *homo faber* e o *homo sapiens* se unem - ou mesmo onde eles se comprovam como um e o mesmo ser humano. (Jonas, 2004, p. 195).

A citação não poderia ser mais precisa: ela evidencia a centralidade da capacidade imaginativa/eidética como próprias do ser humano, inaugurando a rede complexa de elementos e continuidades que partem do *homo pictor* (o que cria imagem), passa pelo *homo faber* (o que produz coisas) e chega ao *homo sapiens* (o que pensa, ou seja, que imagina – não apenas o que vê, mas também o que não vê, como é o caso das realidades suprassensíveis). Essa questão é o tema central do segundo texto supracitado: *Ferramenta, Imagem e túmulo: sobre a transanimalidade do ser humano*. Sobre isso limitar-nos-emos, por razões didáticas ligadas ao objetivo e tamanho do presente texto, a remeter a outro trabalho já publicado sobre o tema⁸.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da pergunta sobre o que é próprio do ser humano, Jonas utiliza-se da descrição fenomenológica própria da sua fenomenologia da vida para perscrutar o papel da percepção visual na constituição de sua identidade. Para isso, contudo, foi necessário responder à pergunta sobre o que é uma imagem para concluir que ela é um artefato, ou seja, um produto de um ser que, sendo assim, é um ser capaz de criar imagens. Da imagem, portanto, chegamos ao ser que a criou; da imagem à imaginação. Esse caminho, demonstrou como Jonas reconhece a centralidade do problema em sua teoria, na medida em que estabelece as pontes entre o ser humano e os demais seres vivos (especialmente os animais), realizando-se no seio da continuidade ontológica que se desenvolve em sua biologia filosófica.

A partir daí, resta não apenas reconhecer como tal reflexão contribui para a formulação dos problemas antropológicos (do homem como criador de imagens, para aquele que cria tecnologia e também pensa metafisicamente), mas também indica os caminhos que uma ética preocupada com a crise da *imagem de homem* em um tempo em que os poderes tecnológicos (segundo os programas melhoristas do transumanismo, por exemplo) se arvoram o direito e a obrigação moral de alterar dados essenciais da chamada “natureza” humana. Nota-se, assim, que o tema recobre diferentes aspectos e se relaciona fecundamente com as três perspectivas abordadas por Jonas ao longo de sua obra filosófica: a ontologia, a antropologia e a ética/bioética.

REFERÊNCIAS

- Jonas, H. Herramienta, imagen y tumba. Lo transanimal en el ser humano. In: Jonas, H. *Pensar sobre Dios y otros ensayos*. Trad. de Angela Ackermann. Barcelona: Herder, 1998. P. 39-55.
- _____. *Pensar sobre Dios y otros ensayos*. Trad. Angela Ackermann. 2. Ed. Barcelona: Herder, 1988.
- _____. *Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1992.

⁸ Oliveira (2011).

_____. *The phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*. Illinois: Northwestern University, 2001.

_____. *O princípio vida: fundamentos para uma biologia filosófica*. 2. ed. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Petrópolis: Vozes, 2004.

Lopes, W. E. S. *Hans Jonas e a diferença antropológica*. São Paulo: Edições Loyola, 2017.

Oliveira, J. A transanimalidade do homem. *Bioethikós* (Centro Universitário São Camilo), v. 5, p. 141-151, 2011.

Rubio, R. Hans Jonas como teórico de la imagen. Análisis crítico de la recepción de Jonas en el marco de la Bildwissenschaft. *Alter. Revue de phénoménologie*, n. 22, p. 63-77, 2014.

_____. *Homo Pictor*. In: Oliveira, J; Pommier, E. *Vocabulário Hans Jonas*. Caxias do Sul: EDUCS, 2019, p. 127-130.

Tibaldeo, R. F. *Bild*. In: Bongardt, M.; Buckhart, H. *Hans Jonas, Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: J. B. Metzler, 2021.

Submetido: 18 de julho de 2024

Aceito: 6 de agosto de 2024

A terceira margem do design: uma ontologia do devir e uma ética monísta para um campo em movimento

The third bank of Design: an ontology of becoming and a monistic ethics for a field in movement

Sérgio Luciano da Silva¹

Universidade do Estado de Minas Gerais

Rita Aparecida da Conceição Ribeiro²

Universidade do Estado de Minas Gerais

26

RESUMO

A contraposição entre as concepções cosmológicas de Parmênides e de Heráclito pauta a abordagem deste ensaio no âmbito da filosofia do design, e com principais interlocutores os filósofos Hans Jonas, Ernst Cassirer, Bruno Latour e Vilém Flusser e os teóricos do design Per Galle e Richard Buchanan. O pano de fundo se estabelece com os recorrentes debates sobre o “contexto da indeterminação” dos problemas em design. Ao buscar compreender idiosincrasias desse campo em bases metafísicas, nos afastamos da rigidez de ontologias substancialistas e de éticas dualistas e nos concentramos na ontologia do devir, na ética monísta e no conceito de “*Homo Pictor*” de Jonas, pensador influenciado pela teoria evolucionista darwiniana. O objetivo é explorar conexões entre esses conceitos filosóficos e características projetivas, em benefício de atuações menos antagônicas dos designers, em suas relações com projetos, com o mundo construído e com a natureza.

PALAVRAS-CHAVE

Ontologia; ética; filosofia do design; design;

¹ E-mail: sergiolucianosilva@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4379-339X>

² E-mail: rribeiroed@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0748-854X>

ABSTRACT

The contrast between the cosmological conceptions of Parmenides and Heraclitus guides the approach of this essay within the scope of design philosophy, and whose main interlocutors are the philosophers Hans Jonas, Ernst Cassirer, Bruno Latour and Vilém Flusser, and the design theorists Per Galle and Richard Buchanan. The background is established with the recurring debates about the “context of indeterminacy” of design problems. In an attempt to understand the idiosyncrasies of this field on metaphysical foundations, we move away from the rigidity of substantialist ontologies and dualist ethics and focus on the ontology of becoming, monist ethics, and the concept of “*homo pictor*” of Jonas, a thinker influenced by Darwinian evolutionary theory. The aim is to explore the connections between these philosophical concepts and design characteristics, to the benefit of less antagonistic actions by designers in their relationships with projects, the built world and nature.

KEYWORDS

Ontology; ethics; philosophy of Design; Design;

Resta só um relato sobre a via que é.
Há sinais nela, muitos, vários,
de que o ser é incriado e indelével,
pois completo é, imóvel e ainda infindo.
Parmênides de Eleia – DK 28 B 8
(PARMÊNIDES, 2020, p. 320)

Nos mesmos rios entramos e não entramos,
somos e não somos.
Heráclito de Éfeso – DK 22 B 49a
(HERÁCLITO, 1989, p. 56)

Aquele que entender a “vontade” do babuíno
fará mais pela metafísica do que Locke.
Charles Darwin – Notebook M 84e
(DARWIN, 2008, p. 539, tradução nossa)

INTRODUÇÃO

O problema do devir, desde os primórdios do pensamento ocidental, é recorrente, por colocar no bojo das reflexões a humanidade, o mundo e a natureza, na *geração e corrupção* das coisas materiais, e na transição entre nascimento e morte dos seres vivos. Não sem razão, historiadores da filosofia costumam afirmar que uma das questões capitais para os gregos é a do movimento. Os eleatas, como Parmênides e Zenão, e um de seus seguidores mais ilustres, Platão, buscaram um fundamento que fosse permanente e seguro, para tentar explicar o *aparente* caos e as mudanças no

cosmos. Na direção oposta, Heráclito afastou-se desses princípios de estabilidade, convencido de que é no *devenir* que se encontra a essência de tudo o que existe.

Depois de 2.500 anos, esse debate não perdeu seu vigor. Em um mesmo campo como o da mecânica quântica —uma consistente teoria científica com resultados experimentais e práticos inquestionáveis—, encontramos elementos usados para corroborar ambas as teses metafísicas³. A quantificação da teoria, por exemplo, é um dos argumentos para justificar concepções platônicas alinhadas ao formalismo de uma linguagem matemática precisa, passível de ser atrelada a ontologias substancialistas. Por outro lado, princípios como o de *Indeterminação* e o de *Complementaridade*, e paradoxos⁴ a eles associados, descrevendo um mundo atômico em completo fluxo, subsidiam argumentos de uma ontologia heraclitiana do *devenir*.

Fora da filosofia da ciência, mas ainda no âmbito da epistemologia, no início deste século, Per Galle, em ensaio despretensioso⁵, mas seminal —“*Philosophy of design: an introduction*”—, elabora uma lista de sete itens com perguntas de caráter metafísico, na busca por fundamentação do design. O item seis dessa lista é bastante oportuno para nossa investigação:

6. Quais são as relações entre a filosofia do design e a filosofia em geral? Por exemplo, considerando os problemas centrais da filosofia do design (sejam eles quais forem, talvez além de definir “design”), eles são casos especiais de problemas filosóficos familiares ou são novos? Sem dúvida, a filosofia do design pode se basear em percepções de outros campos da filosofia. Também pode oferecer novos insights? (GALLE, 2007, p. 3, tradução nossa).

28

Nas poucas linhas dessa citação, Galle propõe três questões indispensáveis para o estabelecimento de bases para uma filosofia do design, ao mesmo tempo em que confirma sua verve para problematizar. Admitindo a pertinência das provocações de

³ Entre as definições de metafísica (empregadas em distintas escolas de pensamento e pensadores), uma das possibilidades é considerá-la como uma disciplina impossível, enquanto almejando o conhecimento de uma realidade transcendente, por suas proposições não pertencerem à lógica e matemática ou às ciências experimentais. Essa é, por exemplo, a posição do empirismo, incluindo o positivismo, com a qual discordamos. Outra, à qual aderimos, é entendê-la enquanto um campo que congrega conceitos e princípios formando uma base não empírica tão fundamental quanto a experiência sensível, para a constituição das ciências e de outras áreas do conhecimento, entre as quais incluímos as disciplinas projetivas e o design.

⁴ Sinalizamos aqui para dois paradoxos na mecânica quântica, sem recorrer ao *Paradoxo EPR* (Einstein-Podolsky-Rosen), por ser desdobramento dessa teoria: O *Princípio de Complementaridade* de Niels Bohr aceita aspectos mutuamente excludentes em nível subatômico considerando-os, ao mesmo tempo, complementares. E o *Princípio de Incerteza* (cujo nome anuncia um paradoxo), de Werner Heisenberg, deriva do formalismo quântico, independentemente das relações de incerteza serem interpretadas como ligadas às alterações de condições produzidas pelo observador e seus instrumentos, como quer inicialmente Heisenberg, ou serem características essenciais da mecânica quântica, como acredita Bohr (CASSIRER, 1956).

⁵ “A própria juventude da filosofia do design sugere que uma definição esculpida em granito não seria viável nem bem-vinda. Como outros jovens, é provavelmente melhor deixar o campo crescer por conta própria, sem ser apadrinhado por muitos preconceitos sobre sua identidade futura” (GALLE, 2007, p. 3, tradução nossa).

Galle, adaptamos suas dúvidas para os interesses deste ensaio, a partir das duas concepções anteriores — a da ontologia substancialista e a do movimento:

- (1) É possível que uma ontologia substancialista e/ou uma ontologia do devir mostrem-se frutíferas para refletir sobre “os problemas centrais da filosofia do design”?
- (2) Se sim, é possível obtermos “novos *insights*” sobre o design?

Como o título deste ensaio revela, nossa hipótese, ou aposta metafísica, recai sobre a ontologia do movimento. Sigamos através dela, contrapondo-a com sua rival.

1 A INDETERMINAÇÃO NO DESIGN E A AMPLIAÇÃO DO REAL

Partimos dos conceitos de permanência e devir sobre o *ser em processo* no design e em seus objetos projetados, que vêm ampliando seus significados e avançamos para algumas consequências das relações da humanidade com esses artefatos, com o mundo e com a natureza. Tais significados podem ser identificados com o que Bruno Latour (2004a, 2004b, 2014) nomeia de “*matters of concern*” (questões de interesse). Segundo este filósofo tais questões encontram-se no cerne das atividades do design na contemporaneidade (LATOUR, 2014), e por irem além das rígidas “*matters of fact*” (questões de fato), próprias, segundo ele, da modernidade, transcendem suas funções e usos rígidos originais e por vezes as abandonam completamente:

29

[...] penso que meu objeto é o estudo dos *matters of concern*, a invenção de um certo empirismo — um segundo empirismo, digamos, que não tem a ver simplesmente com os objetos, no sentido tradicional do empirismo, mas com os *matters of concern*, com as *coisas* que constituem *causas*, em oposição aos objetos [...] (LATOUR, 2004a, p. 398).

Se esse conceito de Latour pode parecer abstrato, exemplos da cultura moderna e contemporânea demonstram que este tipo de transcendência não é novo. Desde o emblemático urinol, na expressão de Arthur Danto (2005), “transfigurado” na obra de arte *A Fonte* (1917), por Marcel Duchamp, e a *Brillo Box* (1964), de Andy Warhol (SILVA, 2020c), passando pelo banco *WV* (1990), de Philippe Starck (SILVA; RIBEIRO, 2021), a *Biciclótica* e a *3ª Margem do Rio*, de Guto Lacaz (Figura 1), até os inumeráveis *gadgets* do cotidiano, como *smartphones* e seus assemelhados, esses “objetos” muitas vezes assumem a condição de “*coisas*” ou de “indiscerníveis”, para empregar outra expressão de Danto (2005). E os designers precisam enfrentar essas questões em disputa sobre os significados e sentidos dessas classes de objetos, isto é, essas *questões de interesse*.

Figura 1: A) *A Fonte* (Duchamp); B) *Brillo Box* (Warhol); C) *Banco WW* (Starck); D) *Biciclóptica* (Lacaz); E) *3ª Margem do Rio* (Lacaz).



Fonte: A) tate.org; B) moma.org; C) starck.com; D) e E) gutolacaz.com.br

Se Latour estiver certo, designers precisam antes compreender e depois dominar minimamente tais questões, para serem bem-sucedidos em seus projetos, ao invés de simplesmente se colocarem, como os “modernos” (LATOURE, 1991), acreditando que as “*questões de fato*” são imutáveis e que é possível “[...] construir, destruir, transformar radicalmente [...]” (LATOURE, 2014, p. 5), sem se importar com as consequências. Por tudo isso, *dar conta de objetos em movimento implica além de uma ontologia, como veremos na seção 3, uma ética.*

A partir dessa perspectiva, é preciso recuar um pouco mais em posições metafísicas, assumidas algumas vezes de forma não consciente pelos designers, para compreender como estas posições afetam o resultado de seus projetos. Neste contexto, outra pergunta de Galle mostra-se pertinente: “Que suposições ontológicas e epistemológicas devem ser feitas para explicar o aparente fato de que os designers podem saber ou prever as propriedades de um artefato, que não existe para ter propriedades?” (GALLE, 2007, p. 3, tradução nossa). Tal questão justifica retomarmos os ideários de permanência e devir e submetê-los às nossas demandas.

Em investigações anteriores, (SILVA, 2019a) e (SILVA; RIBEIRO, 2020b), questionamos a visão de uma hierarquia entre áreas do conhecimento, visão ainda

presente na atualidade, por exemplo, em círculos platônicos e também positivistas. Uma das consequências de assumir esse pressuposto é defender a autonomia de todos os campos, e a equivalência de seus conhecimentos enquanto saberes distintos, mas complementares e não excludentes. A partir desse entendimento, nos concentramos na capacidade do design de proporcionar ampliações do real, ou seja, criar objetos e conceitos que ainda não existem.

Apesar de nos alinharmos com Latour acerca da relevância das *questões de interesse*, nossa posição se choca com a ideia defendida por ele entre outros teóricos, de que o design nunca inicia suas criações do zero, “*ex nihilo*” (LATOUR, 2014, p. 8), mas está sempre reelaborando seus objetos. De modo diverso dessa compreensão, que consideramos reducionista, pensamos como Richard Buchanan, quando afirma que “O problema para os designers é conceber e planejar **o que ainda não existe**, e isso ocorre **no contexto da indeterminação dos wicked problems**”⁶, antes que o resultado final seja conhecido” (BUCHANAN, 1992, p. 18, tradução nossa, negritos nossos). Tal entendimento coaduna com a pergunta anterior de Galle, que é reforçada com outra afirmação sua sobre o mesmo tema: “[...] parece claro que sempre há design sem artefatos, pois no momento em que um dado artefato foi projetado, ele ainda não havia sido construído” (GALLE, 2007, p. 3, tradução nossa). Para tentar compreender como essas ampliações do real são possíveis a partir da indeterminação e do não existente, abordamos nossas escolhas nas seções a seguir.

31

2 UMA ONTOLOGIA DO MOVIMENTO

O primeiro núcleo teórico a investigar está voltado para a identificação e explicitação de singularidades do design em relação a outros campos do conhecimento. Associamos esse núcleo com o pensamento originário de Heráclito, que concebe o real em contínuo movimento. Como veremos, essa associação também justifica uma interlocução crítica com Ernst Cassirer, Vilém Flusser, Per Galle, Bruno Latour e Hans Jonas, pensadores que, com teorias diversas e posições epistemológicas distintas —e em alguns aspectos conflitantes— têm em comum uma crítica à visão hierárquica do conhecimento, defendendo uma concepção relacional dos campos de saber e uma compreensão da natureza em concordância com a nossa. Iniciamos com “*A filosofia das formas simbólicas*” de Cassirer:

Nenhuma destas configurações [da linguagem, mito, arte e ciência] se funde pura e simplesmente com a outra ou dela pode ser derivada, uma vez que cada uma delas designa uma determinada forma de compreensão, na qual e através da qual se constitui um aspecto particular do “real”. Assim sendo, não se trata de maneiras diferentes

⁶ Horst Rittel e Melvin Webber empregam a expressão “*Wicked Problem*” para diferenciar os problemas de planejamento dos problemas científicos: “Os tipos de problemas com os quais os planejadores lidam — problemas sociais— são inerentemente diferentes dos problemas com os quais os cientistas e talvez algumas classes de engenheiros lidam. Problemas de planejamento são inerentemente perversos [*wicked*]” (RITTEL; WEBBER, 1973, p. 160, tradução nossa).

pelas quais algo real em si se revela ao espírito, e sim de caminhos que o espírito segue em direção à sua objetivação, isto é, à sua autorevelação. Se considerarmos neste sentido a arte e a linguagem, o mito e o conhecimento, verificaremos que de imediato deles surge um problema comum, capaz de oferecer um novo acesso a uma filosofia geral das ciências do espírito (CASSIRER, 2001, p. 19-20).

Alinhados com esta posição de Cassirer, retomamos de uma investigação anterior (SILVA, 2019a) a metáfora de Flusser, do design enquanto ponte entre ciência e arte:

A palavra design entrou nessa brecha como uma espécie de ponte entre esses dois mundos. E isso foi possível porque essa palavra exprime a conexão interna entre técnica e arte. E por isso design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamentos, valorativo e científico[7]) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura (FLUSSER, 2007, p. 183-184).

Mas, se a *ponte flusseriana* encontra-se no “contexto da indeterminação” de que nos alerta Buchanan, é preciso uma abordagem capaz de compreender tal incompletude. Ora, o alargamento de fronteiras direcionado a novos conceitos, e concepções a partir de um distanciamento intencional do senso comum e da problematização da realidade, ou até da *criação de novos problemas*⁸, é, antes de tudo, inerente à filosofia desde os seus primórdios. Essa rica característica não se encontra em todos os campos do conhecimento pelas próprias especificidades, necessidades e prioridades de cada área. E parte dessas áreas objetiva apenas solucionar enigmas e quebra-cabeças, como diria Kuhn (1987), ao tratar da “ciência normal”, o que não é pouco. Mas o que ocorre no âmbito do design?

Acreditamos que designers estão cada vez mais dispostos a não apenas solucionar problemas, mas, em ações que vão além desses protocolos, e tratam de *questões de interesse*, criar novos problemas antes de solucioná-los. Em outras palavras, até onde podemos compreender, um projeto, que não é “pre-visto” (*præuidẽo*) —e, por isso, pode conter uma gama de significados e atributos que tendem a se ampliar e se

⁷ Flusser não se preocupa em explicitar a diferença entre ciência e técnica, permutando o uso desses conceitos. Essa também é uma postura adotada por Platão, em alguns momentos de seus diálogos, como em “*A república*”, em relação à *tékhnē* e à *epistēmē* (SILVA; RIBEIRO, 2020b).

⁸ Um exemplo de limitação que o senso comum impõe até aos círculos da reflexão filosófica vem de Pierre Aubenque. Com o propósito de ressaltar a originalidade de determinados problemas e conceitos filosóficos, como o da ontologia, ele afirma que: “O problema do ser —no sentido da questão *O que é o ser?*”³⁸ — é o menos natural de todos os problemas, aquele que o senso comum nunca se colocou, aquele que nem a filosofia pré-aristotélica nem a tradição imediatamente posterior se colocaram enquanto tal, aquele que tradições outras que as ocidentais jamais conjecturaram ou abordaram” (AUBENQUE, 2012, p. 22).

³⁸ Aristóteles não se fez, tanto como o pensamento grego em seu conjunto, esta outra questão: *Por que há o ser em vez do nada?*” [nota de Aubenque em pé de página]

alterar com o tempo—, não é uma antevisão de algo permanente, que se *descobre* ao modo platônico, mas antes de tudo é um *problema inventado*, que pode produzir novas perspectivas e compreensões do mundo, além de gerar diversas soluções ainda não pensadas.

A capacidade e a disposição para problematizar, motivada por um olhar atento às incompletudes do mundo, talvez herdada da filosofia pelo design —nas palavras de Heráclito: a “natureza ama esconder-se” (HERÁCLITO, 1989, p. 63)—, não é exclusividade desses dois campos. Ela também é descrita por Umberto Eco como essencial à arte em seu sentido contemporâneo, que “[...] não quer agradar e nem consolar, mas colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas” (ECO, 1988, p. 280). Além disso, o *problema*, que normalmente se estabelece antes das *soluções*, não necessita ser dado e equacionado nessa sequência, mas também pode ser produzido em ordem inversa, algo que pode ser comprovado também nas ciências exatas. Em algumas ocasiões, matemáticos contrariaram a ideia do problema ser estabelecido em primeiro lugar. Por exemplo, os polinômios propostos por Sergei Bernstein foram criados sem a intenção desse matemático de aplicá-los como solução para problemas da indústria automotiva, ou de fontes tipográficas digitais e estruturas 3D computadorizadas, que surgiriam anos depois (SILVA, 2016, p. 41-42).

A tudo isso somam-se características e processos em design que sempre envolvem *questões de interesse* e solicitam conceitos não calcados na ideia de substância e permanência das coisas, mas em uma ontologia do movimento como arcabouço, para suportar minimamente este campo dinâmico, não circunscrito, até o momento, por definições. No design, ao contrário, por exemplo, da ciência, a impossibilidade e até recusa de contornos definidos deve-se em parte à “expansão” de seu conceito, como defende Latour (2014), ou, em outras palavras, por este campo estar sempre em movimento, junto com seus propósitos e objetos. Neste ponto, importa retomar Cassirer:

A visão substancial do mundo certamente procura no “ser” algo absolutamente permanente; ela o toma como um atributo, como um predicado que deve ser atribuído a certos sujeitos e, ao contrário, negado a outros. Para uma concepção “crítica” do conhecimento, porém, essa alternativa não mais é válida, pois para ela o ser deixa completamente de designar um “predicado real”. O que é aqui denominado o “objeto” do conhecimento somente adquire sua significação definida ao ser relacionado a uma função do conhecimento. E entre essas funções em si não ocorre uma mera disputa ou conflito, mas elas se encontram numa relação de correspondência e de complementação recíproca. Cada uma delas não nega simplesmente a outra, ou a aniquila, mas a assimila para colocá-la respectivamente num outro contexto sistemático e a partir dele reformulá-la e redefini-la. E é somente nesse tipo de reunião que a

explicação e a fundamentação do “objeto” do conhecimento podem ser encontradas (CASSIRER, 2011, p. 545).

Atentemos para a defesa de Cassirer da primazia das relações “complementares” e dinâmicas e, diríamos, em devir, em contraposição à ideia de substâncias “permanentes”, na busca pela compreensão da realidade nos diversos campos do saber:

A conquista do “**mundo como representação**” é antes o objetivo e o resultado das formas simbólicas, um produto da língua, do mito, da religião, da arte e do conhecimento teórico. Cada uma dessas formas constrói um reino próprio, um reino inteligível de significado intrínseco, que se distingue de modo claro e nítido de todo comportamento meramente objetivo dentro da esfera biológica (CASSIRER, 2011, p. 472, **negrito nosso**).

A escrita formal e sistemática deste pensador, em certa medida, tem correspondência conceitual com o trecho do artigo de Flusser, a seguir. E o estilo ensaístico e exemplos prosaicos de Flusser (SILVA; RIBEIRO, 2020b) contribuem para conectar suas ideias com o cotidiano, com os objetos do design, com as obras de arte e com os conceitos da ciência:

Tomem como exemplo esta mesa. É uma tábua sólida sobre a qual repousam os meus livros. Mas isto é ficção, como sabemos. Essa ficção é chamada “realidade dos sentidos”. A mesa é, se considerada sob outro aspecto, um campo eletromagnético e gravitacional praticamente vazio sobre o qual flutuam outros campos chamados “livros”. Mas isto é ficção, como sabemos. Essa ficção é chamada “realidade da ciência exata”. Se considerada sob outros aspectos, a mesa é produto industrial, e símbolo fálico, e obra de arte, e outros tipos de ficção (que são realidades nos seus respectivos discursos). A situação pode ser caracterizada nos seguintes termos: do ponto de vista da física é a mesa aparentemente sólida, mas na realidade oca, e do ponto de vista dos sentidos é a mesa aparentemente oca, mas sólida na realidade vivencial e imediata. Perguntar qual destes pontos de vista é mais “verdadeiro” carece de significado. Se digo “ficção é realidade”, afirmo a relatividade e equivalência de todos os pontos de vista possíveis (FLUSSER, 2000⁹, p. 2).

Claro, Flusser não confunde “relatividade” com relativismo, e entende, como Cassirer, que a complementaridade entre as diversas áreas do conhecimento é fundamento para um saber alargado e não excludente. Mas, o mais relevante: ao modo heraclítico, Flusser também questiona a *mesidade* parmenídica e platônica da mesa,

⁹ O artigo foi originalmente publicado no *Diário de Ribeirão Preto* em 26 de agosto de 1966.

ou, em outras palavras, tem dúvidas sobre uma essência do real que seja imutável, permanente e substancial. Em seu lugar propõe um olhar perspectivista e mediador, em consonância com nossa compreensão de objetos em devir, que ampliam a realidade.

3 UMA ÉTICA MONISTA

É um truísmo afirmar que os projetos e objetos nos quais o design se concentra não podem prescindir das questões sociais. No entanto, como é possível comprovar na literatura especializada e na prática do design, a relação intrínseca desse campo com o social e suas demandas somente nas últimas décadas passou a incorporar maiores preocupações com os impactos ambientais, e com outros seres vivos, ainda assim, em parte por causa dos prejuízos que a humanidade vem sofrendo por suas próprias ações, incluindo o risco de autoextermínio.

Basta recuar na história do pensamento ocidental, para identificarmos que subjacente a essa visão do planeta Terra —entendido como fonte de recursos a serem apropriados e explorados — encontram-se ideias antropocêntricas que foram estabelecidas e difundidas lenta, mas inexoravelmente e se ampliaram a partir da modernidade. Ao humanismo confiante de Descartes até Kant veio se somar a lógica do capitalismo e a revolução industrial. Tais concepções solaparam quase por completo a possibilidade de se defender algum tipo de liberdade para o mundo natural. Essa compreensão da realidade, descrevendo ao longo dos últimos quinhentos anos uma natureza sem autonomia, até para aqueles que pretendem “salvá-la”, é criticada, entre outros, por Latour (1991, 2014) como a face nefasta do modernismo e das *questões de fato*, que justificam, como vimos, os ideais de construir e destruir, acreditando em progresso e controle humano sobre o mundo, sem grandes danos. No entanto, como outros filósofos atentos ao design, Latour aponta para um crescente alargamento das fronteiras de atuação desse campo, consequência da atenção voltada cada vez mais para as *questões de interesse*, questões essas, em movimento e disputa:

[...] o design se estendeu dos detalhes de objetos cotidianos para cidades, paisagens, nações, culturas, corpos, genes e, como argumentarei mais à frente, para a própria natureza — a qual precisa urgentemente ser reelaborada. É como se o sentido da palavra tivesse crescido tanto naquilo que os lógicos chamam de “compreensão” quanto no que eles denominam “extensão” (LATOUR, 2014, p. 2-3).

Se concordarmos com Latour sobre esta expansão tanto do conceito de design quanto de seus objetos, não é possível pensar uma ontologia do devir sem a companhia de uma ética que fundamente nossas ações cada vez mais ampliadas, inclusive em relação à natureza. Flusser também segue por essa trilha, e no exercício do filosofar não nos poupa de perguntas embaraçosas:

Esse é um problema de design: como devem ser as máquinas, para que seu contragolpe não nos cause dor? Ou melhor: como devem ser essas máquinas para que o contragolpe nos faça bem? Como deverão ser os chacais de pedra¹⁰ para que não nos esfarrapem e para que nós mesmos não nos comportemos como chacais? Naturalmente podemos projetá-los de modo a que nos lambam, em vez de morder-nos. Mas queremos realmente ser lambidos? São questões difíceis, porque ninguém sabe de fato como quer ser. No entanto, devemos debater essas questões antes de começarmos a projetar chacais de pedra (ou talvez clones de invertebrados ou quimeras de bactérias). E essas questões são ainda mais interessantes do que qualquer chacal de pedra ou qualquer futuro super-humano. Será que o designer estará preparado para colocá-las? (FLUSSER, 2007, p. 49-50).

Ao nomear como “problema de design” questões que antecedem aos projetos, Flusser, um filósofo, transfere parte da responsabilidade de reflexão sobre os fins da humanidade e da natureza de áreas com as quais nos acostumamos a estas tarefas, ou seja, da filosofia e da ciência, para o âmbito do design. E, por consequência, inclui o designer no “debate” dessas questões éticas, que devem preceder aos projetos. Assim, fazendo coro a Victor Papanek (1995), Tony Fry (2009), entre outros designers envolvidos com a causa ambiental, acreditamos que, para alcançarmos um entendimento minimamente razoável acerca dos reais valores do design e de seus objetos a projetar, não basta nos atermos às relações deste campo com o universo social e a cultura de nossa civilização. É preciso, pois, avançarmos sobre questões morais em busca de saídas para os graves problemas que põem em risco o mundo *natural* e o *construído*, como também provoca Flusser.

Em termos metafísicos, se a razão reflexiva representa o polo interior que nos põe a pensar sobre nós mesmos e nossa ação projetiva no mundo (SILVA; DE MORAES, 2019b, 2020a), e a *mímesis* representa o polo oposto do mundo que nos pauta modelos bem-sucedidos da natureza a compreender e recriar com nossos propósitos (SILVA; SILVA, 2013a), como ter responsabilidade para com o mundo e, pelo menos, mitigar distúrbios irreversíveis sem fazer da natureza apenas objeto de uso? Atentos a essa indagação, vamos ao encontro das reflexões de Hans Jonas. Este pensador parte do pressuposto da ineficácia do dualismo enquanto modelo teórico para compreender a complexidade e riqueza da realidade:

Necessitamos estabelecer alguma autoridade para determinar modelos e, a menos que professemos o dualismo, aceitando uma heterogeneidade absoluta da origem do sujeito do conhecimento em relação ao mundo, essa autoridade só pode se apoiar em uma substancial suficiência do nosso Ser, como ele se desenvolveu neste mundo. Essa suficiência da natureza humana, que deve ser postulada

¹⁰ Para Flusser, assim como as “facas de pedra” imitam e substituem os dentes incisivos, os “chacais de pedra” assumiram o lugar das “máquinas ‘inteligentes’ (chacais, burros e escravos)” (FLUSSER, 2007, p. 46-47).

como o pressuposto de toda autorização para conduzir criativamente o destino, e que nada mais é do que a suficiência para a verdade, o juízo de valor e a liberdade, é algo extraordinário no fluxo do devir do qual emergiu e do qual a sua essência transborda, mas pelo qual ela pode ser também novamente engolida. Sua posse, na medida em que nos foi concedida, significa que existe um infinito a ser preservado naquele fluxo, mas também um infinito que pode ser perdido (JONAS, 2006, p. 80).

Jonas nos alerta para a riqueza da liberdade que possuímos e ao mesmo tempo o risco de indigência que corremos, quando olhamos para a realidade de forma cindida, constituída por elementos heterogêneos e, algumas vezes até maniqueístas: homem *versus* natureza, subjetividade *versus* objetividade, liberdade *versus* acaso, razão intelectual *versus* *mimesis*, são só alguns exemplos. Mas não significa que a realidade, indo além de nossa percepção sensível e construtos mentais, se resume a tais dualismos, ou precise ser compreendida somente dualisticamente. Se manifestações dessa natureza surgem nas nossas relações com o mundo —e isso pode causar conflitos, como o da razão pertencente somente ao homem e não à natureza, o da subjetividade limitando o conhecimento objetivo da realidade, e o da liberdade sendo entendida como própria somente do ser humano e não dos demais seres vivos—, podemos repensá-las em dicotomias¹¹, ao invés de dualismos que podem gerar aporias e antinomias¹². Como afirma Jonas, na citação anterior, “[...] uma heterogeneidade absoluta da origem do sujeito do conhecimento em relação ao mundo [...]” é obra de uma concepção dualista. Ao contrário, e sob influência do darwinismo, este pensador assume que nossa evolução neste mundo não é heterogênea em relação ao resto da natureza, mas ocorre como a dos demais seres vivos:

37

As grandes contradições que o ser humano encontra em si mesmo — liberdade e necessidade, autonomia e dependência, o eu e o mundo, relações e isolamento, atividade criadora e condição mortal — já estão germinalmente prefiguradas nas mais primitivas manifestações da vida, cada uma delas mantendo um precário equilíbrio entre o ser e o não-ser, sempre já trazendo dentro de si um horizonte de “transcendência” (JONAS, 2004, p. 7-8).

¹¹ Distinguimos dicotomia de dualismo, entendendo a primeira como uma divisão em par, de caráter heurístico, ou seja, como uma hipótese de trabalho, não essencial, e o segundo, com sentido forte, ontológico, de independência e antagonismo entre duas unidades singulares com naturezas distintas. Assim, ao contrário da irredutibilidade entre os elementos do dualismo, duas propriedades ou aspectos dicotômicos podem ser compreendidos dentro de um único fundamento, ou concepção monista.

¹² Um clássico exemplo de dualismo distinguindo áreas projetivas de áreas científicas, que desemboca intencionalmente em uma antinomia, com consequente aporia para um dos seus elementos, é a tese de Horst Rittel e Melvin Webber (1973) sobre “wicked problems” e “tame problems”. Uma análise e proposta de solução desse “dilema” encontra-se no artigo “‘Wicked Problems’ and ‘Tame Problems’: deconstructing an aporetic dualism in dialogue with Karl Popper and Thomas Kuhn” (SILVA; RIBEIRO, 2024a).

A esta atenção ao “fluxo do devir” e ao “precário equilíbrio entre o ser e não-ser”, das duas últimas citações, Jonas acrescenta sua inquietação com o mundo artificial criado pelo homem em contraposição à natureza:

Pois a fronteira entre “Estado” (pólis) e “natureza” foi suprimida: a “cidade dos homens”, outrora um enclave no mundo não-humano, espalha-se sobre a totalidade da natureza terrestre e usurpa o seu lugar. A diferença entre o artificial e o natural desapareceu, o natural foi tragado pela esfera do artificial; simultaneamente, *o artefato total, as obras do homem que se transformaram no mundo, agindo sobre ele e por meio dele, criaram um novo tipo de “natureza”*: isto é, uma necessidade dinâmica própria com a qual a liberdade humana defronta-se em um sentido inteiramente novo (JONAS, 2006, p. 44, grifo nosso).

Em contraponto a uma compreensão que se volta para a tecnologia com certo otimismo, como na filosofia da técnica de Gilbert Simondon (1958), e em uma “ciência do artificial” de caráter positivista e empirista, que incorpora também o design, como em Herbert Simon (1969), Jonas, sem ser um *tecnofóbico*¹³ questiona o risco do ultrapassamento da “fronteira” da natureza pela humanidade, com a ideia do “artefato total”. Aqui, não podemos deixar de nos lembrar da metáfora flusseriana dos ameaçadores “chacais de pedra” e das “quimeras de bactérias”.

Ao criticar, modificar e ampliar o *Imperativo Categórico* de Kant (2017), indo do âmbito do privado para o do público e do presente até o futuro, Jonas defende a ideia de liberdade também na natureza. Em lugar de dualismos, Jonas propõe um monismo que procura ultrapassar as cisões entre homem e mundo. Como dissemos, respaldado pelo darwinismo, Jonas não admite a ideia de uma diferença essencial entre a espécie humana e outros seres vivos. Em termos ontológicos, esse pensador não entende a humanidade como pertencendo a uma classe distinta e superior, como, por exemplo, propõe Descartes (1982) com o dualismo do homem como o ser pensante (*res cogitans*) e o resto da natureza como somente extensão numérica (*res extensa*)¹⁴. Para Jonas, essa diferença não é qualitativa, mas apenas de grau. Todos os seres vivos trazem dentro

38

¹³ Jelson de Oliveira (2022) questiona Gerard Lebrun (2006) sobre Jonas pertencer ao grupo dos filósofos tecnofóbicos: “O equívoco original de Lebrun é não ter separado com precisão o que seria uma atitude tecnofóbica e aquilo que podemos chamar de uma exigência de reorientação ética (*ethical turn*) da tecnologia proposta por Jonas. Ao confundir as duas coisas, o filósofo não só comete um erro e uma injustiça contra o autor de *O princípio responsabilidade*, mas parece reivindicar o direito à liberdade ilimitada do progresso técnico — algo que, dadas as evidências históricas, só pode ser levado adiante por má-fé ou por ignorância, atitudes que vêm legitimando o negacionismo climático e tantas outras atitudes criminosas que levam, neste mesmo instante em que escrevo este texto, a Amazônia, o Pantanal e o Cerrado brasileiros abaixo, sob fogo, contando com o patrocínio do atual governo federal” (OLIVEIRA, 2022, p. 201).

¹⁴ “[...] o postulado de Descartes quanto ao caráter racional da subjetividade —que, por conseguinte, só poderia existir no homem— não é capaz de convencer nenhum observador racional; pode ser ridicularizado por todos os donos de cães” (JONAS, 2006, p. 125).

de si algum grau de liberdade. Até em seres unicelulares, a liberdade, por mínima que seja, se expressa sob a forma do metabolismo e da relação desses seres com o meio ambiente, na medida em que suas ações e reações, mesmo não conscientes, demonstram escolhas de cada indivíduo na condução de sua vida. Nas palavras de Jonas, “[...] o metabolismo, a camada básica de toda existência orgânica, permite que a liberdade seja reconhecida — ou que ele é efetivamente a primeira forma da liberdade” (JONAS, 2004, p. 13).

Assim, Jonas, ao reformular o *Imperativo Categórico* de Kant (2017), cobra da humanidade, que alçou o mais alto grau de liberdade, uma responsabilidade equivalente a tal liberdade, em relação a tudo o que existe, e, além disso, uma preocupação moral não apenas com o presente, mas voltada também para o futuro e suas gerações de seres vivos:

2. Um imperativo adequado ao novo tipo de agir humano e voltado para o novo tipo de sujeito atuante deveria ser mais ou menos assim: “Aja de modo a que os efeitos da tua ação sejam compatíveis com a permanência de uma autêntica vida humana sobre a Terra”; ou, expresso negativamente “Aja de modo a que os efeitos da tua ação não sejam destrutivos para a possibilidade futura de uma tal vida”; ou, simplesmente: “Não ponha em perigo as condições necessárias para a conservação indefinida da humanidade sobre a Terra”; ou, em um uso novamente positivo: “Inclua na tua escolha presente a futura integridade do homem como um dos objetos do teu querer.” (JONAS, 2006, 47-48).

39

Jonas amplia o ato da escolha para além da humanidade. Para este pensador, a escolha é uma atribuição de todos os seres vivos. *E se a liberdade só existe onde há escolha, aí também se encontra a incompletude*. Neste sentido, a incompletude, ao contrário de ser algo negativo é o que permite à humanidade fazer suas escolhas, ou seja, funda a liberdade. Claro, essa é uma concepção de liberdade distinta daquelas que pressupõem e exigem plena consciência do sujeito pelos atos praticados, como em Kant (2017), e como qualquer outra, passível de críticas. Mas se aceitamos este giro conceitual de Jonas, junto com sua concepção de liberdade, ampliamos a responsabilidade humana sobre o mundo e limitamos eticamente sua ação indiscriminada sobre a natureza. E, por consequência direta de capacidades adquiridas ao longo da evolução de nossa espécie, torna-se justificado também este mais alto grau de responsabilidade ética que devemos ter conosco e com os demais seres vivos, que não podem nem devem ser apartados de nós.

4 UMA TERCEIRA MARGEM PARA O DESIGN

Os princípios e conceitos oriundos da ética monista de Jonas são férteis para pensar aqueles valores que Flusser nomeia “problema de design”, e entende como um predecessor moral à criação de “chacais de pedra”. Mas as reflexões de Jonas também

abrem possibilidades no âmbito específico da criação e da criatividade, mantendo coerência com o seu monismo, o que nos permite direcionar esses conceitos para questões projetivas em design.

A concepção jonasiana que nos interessa parte de sua recusa em definir o ser humano como simplesmente *homo sapiens*, ou *homo faber*, o que reforça sua crítica à heterogeneidade da espécie humana em favor da ideia de evolução comum a todos os seres vivos. Em lugar desses dois conceitos, este pensador defende que somos “*homo pictor*” (JONAS, 2004). Segundo Jonas, em nossa evolução, ao adquirirmos capacidade simbólica e habilidade manual, passando a desenhar em cavernas animais caçados, conquistamos o fundamento da representação:

O que nós temos aqui à nossa frente é uma situação transanimal, uma situação humana única: o controle eidético da capacidade de movimento, isto é, da atividade muscular, regido não por esquemas fixos de estímulo e reação, mas sim por uma forma livremente escolhida, interiormente imaginada e propositalmente projetada. Desta forma, o controle eidético da capacidade de movimento, com sua liberdade da execução exterior, completa o controle eidético da imaginação, com sua liberdade de projeção interior. Sem a última não existiria nenhuma capacidade racional, mas sem a primeira sua posse não teria valor, porque não seria eficaz. As duas juntas possibilitam a liberdade do ser humano. *Homo pictor*, expressando as duas evidências em uma evidência única visível e indivisível, representa o ponto em que o *homo faber* e o *homo sapiens* se unem — ou mesmo onde eles se comprovam como um e o mesmo ser humano. (JONAS, 2004, p. 195)

40

Jonas não vê sentido em pensar dois polos heterogêneos e conflitantes: de um lado uma racionalidade interna ao *homo sapiens* e isolada do mundo. De outro, uma capacidade e domínio de movimentos, externa, do *homo faber*. Essas duas “evidências” expressam dicotomia, mas não dualismo, e com o conceito de *homo pictor*, este pensador vai ao mesmo tempo ao encontro da imaginação e da representação da imagem, explorando “uma situação humana única”. Deste modo, justifica a singularidade criativa na evolução de nossa espécie. Tal singularidade, podemos acrescentar, envolve também as capacidades projetivas do ser humano.

Mas como pensar essas capacidades, que nos distinguem enquanto humanos dos demais seres vivos, em seus fundamentos ontológicos? Ou, reformulando a pergunta, ao transportar tais capacidades para o âmbito do design, que espécie de ontologia suporta, na atualidade, projetos que equacionam questões de interesse, problemas e objetos mutáveis? Novamente, Jonas abre espaço para refletirmos sobre tais interrogações, em condições tão dinâmicas:

Nossa ontologia [a contemporânea] não é a da eternidade, mas a do tempo. Não é a perpetuação do mesmo que é a medida da perfeição, mas justamente o contrário. Abandonados ao “devir soberano”

(Nietzsche) e a ele condenados, após havermos “abolido” o Ser transcendente, somos obrigados a procurar o essencial naquilo que é transitório. Só a partir daí a responsabilidade se torna um princípio moral dominante. O Eros platônico, voltado para a eternidade e não para a temporalidade, não era responsável pelo seu objeto. O que se buscava nele era um “algo” superior, que não “seria”: mas “era”: Esse algo, que o tempo não pode afetar e a que nada pode suceder, não pode ser objeto da responsabilidade. [...] Só se é responsável por aquilo que é mutável, ameaçado pela deterioração e pela decadência, em suma, pelo que há de mortal em sua mortalidade [...] (JONAS, 2006, p. 212).

Neste contexto, a metáfora da *ponte flusseriana do design*, que empregamos em investigações anteriores (SILVA, 2019a), (SILVA; RIBEIRO, 2020b), apesar de sua relevância, não nos parece mais dar conta plenamente da singularidade e expansão do design. Isto porque, diante da constatação do “devir soberano” (como nos lembra Jonas sobre os tempos pós nietzscheanos), é preciso reavaliar a ideia subjacente a tal metáfora: mesmo que o designer tenha autonomia para se mover pela ponte, se aproximando mais da ciência ou da arte, ou buscando uma posição de equilíbrio, o design, se comparado a tal ponte, carrega certa estabilidade parmenídica e platônica que impõe limites estreitos aos seus movimentos.

41

Assim, mantendo-nos fiéis pelo menos ao espírito da metáfora flusseriana, o designer pode compreender a relevância da ponte, mas deixá-la e assumir como piloto o leme de sua embarcação autônoma. E ao explorar a incompletude do design e do mundo, fazer escolhas enquanto segue o rio, atento ao seu movimento, curso, margens, podendo olhar para frente e para o futuro, sem se esquecer de volver atrás, para o passado, perscrutar o que subjaz às águas e contemplar o que se encontra acima dele. Além disso, não estar ancorado não é o mesmo que estar sem lastro ou sem rumo: a literatura universal de Guimarães Rosa, em toda a sua profundidade filosófica, faz coro com Heráclito e nos convida a experienciar o leito do rio, sem estar à deriva, nos pautando por uma terceira margem: “A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia (ROSA, 2019, p. 38)”. Nossa aposta é por uma terceira margem que não existe, *mas acontece*, e, quiça, fará parte do esforço para unir natureza e ser humano criador, *homo pictor*, sob a égide de uma ontologia do devir e uma ética monista, aos moldes de reflexões como as de Jonas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a metáfora do rio favorece simbolicamente uma percepção de continuidade com a da ponte flusseriana, ela também problematiza, ao incorporar *intencionalmente* a indeterminação em nosso modelo teórico. No entanto, ao seguirmos por essa vereda ontológica, não significa que consideramos o campo do design como um território completamente indeterminado, por quê:

(1) O “contexto de indeterminação”, do qual nos alerta Buchanan (1992), não é algo absoluto, mas diz respeito aos objetos deste campo, ou seja, seus *wicked problems*.

(2) Em outra expressão de indeterminação, as *questões de interesse* de Latour (2004a, 2004b, 2014) não podem prescindir de conciliação entre aqueles que as disputam, o que obriga a se estabelecer determinações, ou, pelo menos, critérios acordados entre as partes *interessadas*.

Essas duas faces de uma só questão conduzem ao que propõe este ensaio para o *status* ontológico do design, em sua autonomia: entendemos que tal indeterminação, ao contrário de comprometer os propósitos desse campo do conhecimento — como ocorreria nas ciências em seus modelos e métodos atuais — é antes de tudo um estímulo às suas faculdades intrínsecas de criação, de ampliação da realidade e de produção de soluções inusitadas, principalmente para aqueles problemas inventados, que advogamos. Estas são idiossincrasias do design, às quais procuramos estar atentos, e, segundo nossa visão, não devem ser represadas se os designers pretendem explorar a riqueza de possibilidades das incompletudes deste campo.

Sem perder de vista o contexto metafórico, tão relevante para a filosofia, quanto para a arte e para o design, é preciso considerar que a ampliação desse campo projetivo — ou como afirma Latour (2014, p.3), seu crescimento em “compreensão” e “extensão” — será favorecida pela postura de designers que queiram estar em sintonia com valores como os de Jonas, de integrar *homo pictor*, mundo e natureza. Se tal disposição ou vontade parece difícil ou até mesmo impossível de ser assumida, uma vez que razão e natureza, humanidade e mundo, simbólica e culturalmente apartadas umas das outras desde Prometeu, continuam até os dias atuais em lados opostos e conflitantes, não podemos nos esquecer da afirmação de Tony Fry de que “[...] a história do homem tem sido muitas vezes a consecução da impossibilidade” (FRY, 2009, p. 18), e de Buchanan: “[...] o que muitos chamam de ‘impossível’ pode, na verdade, ser apenas uma limitação da imaginação, que pode ser superada por um melhor pensamento de design” (BUCHANAN, 1992, p. 21, tradução nossa). Para nós, esta é uma aposta imprescindível, ao mesmo tempo metafísica e moral.

42

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico: Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores, v. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- _____. *Política*. Tradução: António Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Vega, 1998.
- AUBENQUE, P. *O problema do ser em Aristóteles*: ensaio sobre a problemática aristotélica. Tradução Cristina de Souza Agostini e Dioclécio Domingos Faustino. São Paulo: Paulus, 2012.
- BUCHANAN, R. Wicked Problems in Design Thinking. *Design Issues*, v. 8, n. 2, p. 5–21, 1992. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1511637>. Acesso em: 12 ago. 2023.
- CASSIRER, E. *A Filosofia das formas simbólicas v. I: Linguagem*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A Filosofia das formas simbólicas v. III: Fenomenologia do conhecimento*. Tradução: Eurides Avance de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- _____. *Determinism and indeterminism in modern physics*: historical and systematic studies of the problem of causality. Translation: O. T. Benfey. New Have: Yale University Press, 1956.
- DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- DARWIN, C. *Charles Darwin's Notebooks, 1836-1844*: Geology, Transmutation of Species, Metaphysical Enquiries. Edited by Paul H. Barrett, Peter J. Gautrey, Sandra Herbert, David Kohn and Sydney Smith. New York: Cambridge University Press, 1987, digitally printed version 2008.
- DESCARTES, R. *Œuvres de Descartes*: Meditations. Traduction française du latin. Publiées par Charles Adam & Paul Tannery. Tome IX-1. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1982.
- ECO, U. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FLUSSER, V. Da ficção. *Matraga*: Estudos Lingüísticos & Literários – Revista do Programa de PósGraduação em Letras da UERJ, v. 13, 1º SEMESTRE DE 2000. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca13/matraca13flusser.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2024.
- _____. *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. Tradução: Raquel AbiSâmara. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FRY, T. *Reconstruções*: ecologia, design, filosofia. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- GALLE, P. Philosophy of design: an introduction. *Researchgate.net*, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/242276576_Philosophy_of_design_an_introduction. Acesso em: 19 mar. 2022.
- HERÁCLITO. *Fragmentos*. In: SOUZA, José Cavalcante. *Os Pensadores*: Os Pré-socráticos, v. 1, Tradução: José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 51–63.
- JONAS, H. *O Princípio Responsabilidade*. Ensaio de uma ética para a civilização tecnológica. Tradução: Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto - Ed. PUC Rio, 2006.
- _____. *O Princípio Vida*. Fundamentos para uma biologia filosófica. Tradução: Carlos Almeida Pereira. Petrópolis: Vozes, 2004.
- KANT, I. *Crítica da razão prática*. Tradução: Monique Hulshof. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2017.
- KUHN, T. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 1987.
- LATOUR, B. *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1991.
- _____. *Por uma antropologia do centro*. *Mana* 10(2), p. 397–414, 2004a. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/i/2004.v10n2>. Acesso em: 12 ago. 2023.
- _____. *Um Prometeu cauteloso? alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk)*. Tradução: Daniel B. Portugal e Isabela Fraga. *Agitprop*: revista brasileira de design, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014. http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=repertorio_det&id=86&titulo=repertorio. Acesso em: 15 jun. 2024.
- _____. *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*. *Critical Inquiry*, Vol. 30, n. 2, p. 225–248, 2004b. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/421123>. Acesso em 12 ago. 2023.
- LEBRUN, G. *Sobre a tecnofobia*. In: LEBRUN, G. *A filosofia e sua história*. Organização de Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Maria Lúcia M. O. Cacciola e Marta Kawano. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 481–508.
- OLIVEIRA, J. *Para uma ethical turn da tecnologia: por que Hans Jonas não é um tecnofóbico*. *TRANS/FORM/AÇÃO*: Revista de Filosofia da Unesp, [S. l.], v. 45, n. 2, p. 191–206, 2022. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/11953>. Acesso em: 15 jun. 2024.

PAPANEK, V. *The green imperative: ecology and ethics in design and architecture*. London: Thames and Hudson, 1995.

PARMÊNIDES. *Sobre a natureza*. Tradução: Pedro Barbieri. *Classica-Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 33, n. 1, p. 311–325, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.24277/classica.v33i1.853>. Acesso em: 17 mar. 2022.

PLATÃO. *A república*. Introdução, tradução e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

RITTEL, H.; WEBBER, M. *Dilemmas in a general theory of planning*. *Policy Sciences*, 4, p. 155–169 (1973). Disponível em: <https://doi.org/10.1007/BF01405730>. Acesso em: 16 jul. 2023.

ROSA, J. G. *Primeiras Estórias*. São Paulo: Global Editora, 2019.

SILVA, S.L. *Faces & Fontes Multiescrita: fundamentos e critérios do design tipográfico*. 1. ed. Belo Horizonte: Adaequatio Editora, 2016. v. 1. 232p. Disponível em: https://www.dropbox.com/scl/fi/cjnz17xbpgxhb39/Faces_e_Fontes_Multiescrita_Sergio_Luciano.pdf?rlkey=e1le8egpibwgus5wrijmoa5um. Acesso em: 19 mar. 2022.

SILVA, S.L. *Os fundamentos ontológicos das relações entre design e arte*. 224f. Tese de doutorado. Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019a. Disponível em: https://sucupiralegado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7672534#. Acesso em: 20 out. 2022. Acesso em: 19 mar. 2022.

_____. *Warhol e Duchamp: o cotidiano e o design incorporados à arte*. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, [S. l.], v. 25, n. 43, 1–20, 2020c. DOI: 10.22456/2179-8001.100959. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/100959>. Acesso em: 23 dez. 2022.

SILVA, S.L.; DE MORAES, D. *Heidegger e a fundamentação ontológica do design: um paradigma que precede à ciência*. *Estudos em Design*. Rio de Janeiro: v.28, n. 2, p. 6–20. 2020a. Disponível em: <<https://doi.org/10.35522/eed.v28i2.981>> Acesso em: 19 mar. 2022.

SILVA, S.L.; DE MORAES, D. *Subjetividade e objetividade: antinomia kantiana do gosto na arte e no design*. *Estudos em Design*. Rio de Janeiro: v.27, n. 3, p. 62–78, 2019b. Disponível em: <https://doi.org/10.35522/eed.v27i3.773>. Acesso em: 19 mar. 2022.

SILVA, S. L.; RIBEIRO, R. A. C. *Duas cosmogêneses como chave de leitura para a Ponte Flusseriana do design*. *Intexto*, Porto Alegre, n. 51, p. 320–341, 2020b. DOI: 10.19132/1807-8583202051.320-341. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/101318>. Acesso em: 23 dez. 2022.

_____. *Philippe Starck e a apropriação de conceitos da arte para o design*. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v. 26, n. 46, p. 1–23, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.123713>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/123713>. Acesso em 23 dez. 2022.

SILVA, S.L.; SILVA, S. A. *O conceito aristotélico de Mimesis aplicado ao processo criativo em design*. *Estudos em Design*, v. 21, n.1, p. 1–14, 2013a. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/107>. Acesso em: 12 ago. 2023.

SILVA, S.L.; RIBEIRO, R. A. C. *“Wicked Problems” and “Tame Problems”: deconstructing an aporetic dualism in dialog with Karl Popper and Thomas Kuhn*. *Estudos em Design*, v. 32, n.2 p. 06–22, 2024a. Disponível em: <https://doi.org/10.35522/eed.v32i2.1972>.

SIMON, H. *The sciences of the artificial*. Cambridge: The MIT Press, 1969.

technique. Paris: Aubier, 1958.

O komorebi de Wenders: Uma abordagem fenomenológica de *Dias Perfeitos* (2023)

Wenders' komorebi: A phenomenological approach to *Perfect Days* (2023)

Felipe Kaizer¹

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP

Priscyla Gomes²

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP

46

RESUMO

Este artigo oferece uma leitura fenomenológica da rotina de Hirayama, faxineiro de banheiros públicos em Tóquio, protagonista do mais recente filme do cineasta alemão Wim Wenders, *Dias Perfeitos* (2023). Ao examinar sua vida diária, focando em seus movimentos, objetos e modos de ser, o filme retrata suas atividades repetitivas e meditativas. O filme originou-se de um projeto chamado "The Tokyo Toilet", responsável por banheiros públicos inovadores em Tóquio, combinando a cultura de limpeza japonesa com a criatividade arquitetônica moderna. A análise aprofunda-se no significado dos instrumentos cotidianos de Hirayama, explorando os conceitos de Martin Heidegger de *Besorgen* e *Zuhandenheit*. O uso de repetição e variação no filme destaca a beleza nos gestos mundanos sem tensão dramática. Silêncio e música desempenham papéis cruciais na narrativa, com uma trilha sonora que apresenta clássicos do *pop* e *rock* dos anos 1960 e 1970. O artigo também discute as interações de Hirayama com personagens secundários, enfatizando sua natureza contemplativa e solitária. Acompanhando a temática do filme, o presente estudo reflete sobre a autenticidade da vida cotidiana e a importância de viver o momento presente, como ilustrado pelas experiências de Hirayama.

PALAVRAS-CHAVE

Fenomenologia; cinema; arquitetura; Design

¹ E-mail: fk@felipekaiser.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-8743-7511>

² E-mail: priscylagomes@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-9068-9074>

ABSTRACT

This article offers a phenomenological reading of the routine of Hirayama, a public toilet cleaner in Tokyo, the protagonist of the latest film by German filmmaker Wim Wenders, *Perfect Days* (2023). By examining his daily life, focusing on his movements, objects, and ways of being, the film portrays his repetitive and meditative activities. The film originated from a project called "The Tokyo Toilet," responsible for innovative public toilets in Tokyo, combining Japanese cleanliness culture with modern architectural creativity. The analysis delves into the significance of Hirayama's everyday equipment, exploring Martin Heidegger's concepts of *Besorgen* and *Zuhandenzeit*. The use of repetition and variation in the film highlights the beauty in mundane gestures without dramatic tension. Silence and music play crucial roles in the narrative, with a soundtrack featuring pop and rock classics from the 1960s and 1970s. The article also discusses Hirayama's interactions with secondary characters, emphasizing his contemplative and solitary nature. Aligning with the film's theme, this study reflects on the authenticity of everyday life and the importance of living in the present moment, as illustrated by Hirayama's experiences.

KEYWORDS

Phenomenology; cinema; architecture; Design

47

INTRODUÇÃO

O mais recente filme do diretor alemão Wim Wenders, *Dias Perfeitos* (2023), é uma apologia à concisão. A história descreve os dias e noites de um homem de meia-idade solitário que trabalha como faxineiro dos banheiros públicos localizados em Tóquio, mais precisamente no bairro de Shibuya. Hirayama (Koji Yakusho) mora sozinho em um pequeno apartamento duplex próximo às margens do Rio Sumida e sua rotina diária assemelha-se a um mantra: trata-se de uma repetição mais ou menos rigorosa, que leva a um estado meditativo e à experiência originária de presença.

No seu dia a dia de trabalho, Hirayama prescinde do relógio. De segunda à sexta-feira, desperta com um som vindo da rua, amplificado pelo silêncio da primeira hora da manhã. Trata-se do som de um instrumento banal: a vassoura de uma vizinha idosa. O ruído do varrer é o primeiro de uma pequena suíte: depois de levantar, dobrar seu colchão, escovar os dentes, aparar o bigode e fazer barba, Hirayama umedece as plantas com um borrifador. O varrer da vassoura, o zumbido do barbeador e o ruído do *spray* compõem uma breve harmonia de vozes.

De início, no filme de Wenders, prevalece o som. Podemos supor que a luz tênue da aurora citadina não permitiria que fosse de outro modo. Em todo caso, acompanhamos o protagonista na primeira hora de sua rotina sem vê-lo com nitidez, imersos nos tons violetas que prevalecem em sua casa. Os ruídos de cada ato ou objeto são o primeiro modo de aparição das coisas no filme.

Esse mesmo homem veste seu macacão azul com o logotipo corporativo "The Tokyo Toilet", composto no tipo sem serifa Futura, atravessa a soleira de casa e fita o céu com satisfação. É a luz que precede o calor e que levou muitos no passado a acreditar que a luminosidade era uma propriedade da atmosfera e não do sol. Antes mesmo que este desponte, Hirayama insere uma moeda na máquina de refrigerantes posicionada ao lado de sua casa. Bebe sempre a mesma lata de café gelado, abre a porta de sua *van*, também azul, e parte.

À primeira vista, Wenders descreve a experiência de seu protagonista por meio de uma observação aparentemente passiva. O olhar do diretor retém-se, segue o personagem, não se coloca nem o interpela frontalmente. Como todo olhar, o de Wenders está implicado no que assistimos, mas ele se aproxima como um documentarista.

A câmera não só acompanha a rotina de Hirayama, como transita com ele pela cidade de Tóquio. As tomadas alternam-se entre planos abertos e os meticulosos detalhes projetivos dos banheiros aos quais dedica seu trabalho.

Essa alternância entre escalas é muito bem explorada por Wenders. Como se fosse possível alternar olhares entre a escala urbana de Tóquio e a visão de uma lupa. A limpeza é cuidadosa e até a mais ínfima sujeira é retirada das frestas e cantos; Hirayama alcança lugares invisíveis a olho nu. Portando um pequeno espelho, perscruta cada reentrância do vaso sanitário; limpa os misturadores de um bidê e percorre uma mangueira de torneira, esfrega o filtro de um mictório com uma escova. Cada etapa dessa rotina é flagrada pela câmera, o que leva o espectador a se indagar sobre a seleção desses gestos como norteadores dos planos da película.

A proposta que levou à realização do filme elucida em parte essa escolha estética. Wim Wenders foi convidado pelo empreendedor Koji Yanai para produzir um curta-metragem ou uma série de curtas sobre as instalações de The Tokyo Toilet. Inaugurado entre 2020 e 2023 no bairro de Shibuya, o projeto fundado por Kanai conta com dezessete banheiros públicos projetados por renomados arquitetos japoneses como Shigeru Ban, Sou Fujimoto, Kengo Kuma e Tadao Ando (THE TOKYO TOILET).

Aliando o asseio típico da cultura japonesa à possibilidade de construir inventivamente banheiros que se opusessem à ideia de espaços escuros e não convidativos, The Tokyo Toilet comissionou exemplares únicos de arquitetura pública a expoentes projetistas. Um dos espaços registrados pela câmera de Wenders vale-se de uma tecnologia recente que torna transparentes ou opacos os vidros que circunscrevem os banheiros por meio do acionamento ou corte de uma corrente elétrica. Desse modo, os usuários podem verificar do lado de fora o estado do banheiro e, à noite, a instalação ilumina o parque como uma lanterna.

Wim Wenders foi chamado para examinar a singularidade de cada uma dessas instalações e o resultado foi um longa-metragem, concebido juntamente com o roteirista Takuma Takasaki. A filmagem do longa ocorreu ao longo de dezessete dias e a produção foi feita pela Master Mind Limited (Japão) e Spoon Inc. (Japão), em parceria com a Wenders Images (Alemanha).

Filmado na proporção 4:3, o filme optou por duas diretrizes principais: o enquadramento das áreas exíguas dos lavatórios e a reiterada referência de Wenders à cinematografia de Yasujiro Ozu, diretor japonês.

Filmamos *Dias Perfeitos* em Tóquio sessenta anos depois de Yasujiro Ozu ter feito seu último filme, *A Rotina Tem Seu Encanto* (1962). E não é por acaso que nosso herói se chama Hirayama, como o personagem interpretado por Chishu Ryu naquele filme. (PAVARD, 2023)

O cineasta sempre manteve uma ligação estreita com a cultura japonesa e sua admiração pelo cinema de Ozu. A visão do faxineiro hiper-dedicado e apaixonado por seu trabalho remonta a *Tokyo-Ga* (1985), documentário que revisita locações de Ozu, sai em busca de seus colaboradores³ e observa em detalhe os modos de vida locais que ele representa. Filmado logo após o diretor receber a Palma de ouro em Cannes por *Paris, Texas* (1984), o longa não concede o mesmo reconhecimento ao diretor precursor do Cinema Novo Alemão, sendo revisitado muito tardiamente. De todo modo, a relação de Wenders com a cidade e a cinematografia de Ozu, perpassaria muitos momentos de sua carreira. Um fascínio que já se fazia evidente, nos escritos de seu diário de filmagens de 1985:

Tóquio era como um sonho, e minhas próprias fotografias da cidade me parecem fantásticas hoje. É como encontrar um pedaço de papel no qual você escreveu o que sonhou enquanto amanhecia lá fora: algo que você lê com total espanto, nenhuma das cenas que contém lhe é familiar, como se fosse o sonho de outra pessoa. [...] Muito antes de viajar, eu tinha uma imagem preconcebida muito forte de Tóquio e de seus habitantes, mais do que de qualquer outro lugar do mundo: era algo que vinha dos filmes de Ozu. Nenhuma outra cidade ou seus habitantes me pareciam tão próximos e familiares. Eu estava tentando encontrar essa proximidade, era essa intimidade que minhas cenas em Tóquio procuravam. (MARTINS, 2015)

Seu fascínio pela cidade e pelas retratações realizadas por Ozu fizeram do documentário mais uma peça-chave nas películas de Wenders. *Tokyo-Ga* soma-se a outras tantas narrativas nas quais o diretor explora o ponto de vista do estrangeiro; como em muitos outros filmes, seu ensaio assemelha-se a um roteiro de percurso, uma viagem. Por esse viés, muito do que é filmado enfatiza os fluxos incessantes, os neons e *outdoors* da capital japonesa.

Alguns anos depois, Wenders volta à cidade para retratar o estilista Yohji Yamamoto no documentário *Notes on Cities and Clothes* (1989). Na película, o ofício do protagonista é um tema basilar. A câmera desvenda parte do seu processo criativo,

³ Wenders conversa com dois dos principais colaboradores de Ozu: o ator Chishu Ryu e o operador de câmera Yûharu Atsuta.

acompanhando seu dia a dia e as inúmeras provas de sua coleção. Essa operação parece prenunciar o enfoque dado em *Dias Perfeitos*, agora abordando um ofício considerado aparentemente menos glamouroso, sobre o qual Wim Wenders afirma:

[...] por um lado, existe esta ideia muito forte na sociedade japonesa ligada ao serviço comunitário, ao bem comum. Por outro lado, existe a beleza puramente arquitetônica daqueles sanitários públicos. Me surpreende como esses banheiros podem fazer parte da cultura cotidiana, e não simplesmente o reflexo de uma necessidade fisiológica um tanto embaraçosa. (PAVARD, 2023)

Por mais simples (ou mesmo simplório) e repetitivo que seja o dia de trabalho de Hirayama, ele é rico em modos de ser-estar. E essa riqueza é acompanhada de satisfação e plenitude. Isso, ou melhor, o contraste chocante disso com a realidade da sociedade do cansaço (HAN, 2015), é que nos desloca e intriga, nós, os espectadores do filme.

A preparação do ator também influenciou na magnitude e na reiteração desses gestos considerados banais. Yakusho disse que trabalhou em estreita colaboração com a equipe de manutenção dos banheiros públicos ao se preparar para o papel, incluindo dois dias de treinamento sobre procedimentos de limpeza. Um cuidado que se torna explícito na caracterização do personagem.

50

1 REPETIÇÃO E VARIAÇÃO

O princípio de repetição e variação, presente no minimalismo musical encabeçado pelos compositores estadunidenses Steve Reich (1936) e Philip Glass (1937), tem sido uma característica proeminente também no cinema. Tal princípio baseia-se em padrões que, à medida que se repetem com variações sutis, criam uma estrutura complexa e uma experiência hipnotizante.

Um exemplo cinematográfico dessa técnica é *Jeanne Dielman* (1975), da cineasta belga Chantal Akerman. A obra apresenta a rotina rígida de uma viúva solitária que cuida de um filho adolescente. O cotidiano dessa dona de casa, que também trabalha como prostituta, encontra no exercício repetitivo de suas tarefas um meio de fugir do colapso e da loucura. Akerman aposta numa redução severa da vida como forma de preservá-la, utilizando o minimalismo para construir uma tensão acumulativa e desnudar a fragilidade da existência cotidiana.

Wim Wenders, contemporâneo de Akerman, vale-se também do recurso da repetição de gestos cotidianos em *Dias Perfeitos*, porém não como modo de tensionamento dramático, mas preservando uma reserva contemplativa de natureza documental.

Poderíamos pensar que o filme é um exemplo de exercício de observação convertido em ficção, um longa-metragem com um roteiro breve que se desenvolve

sem muita intervenção do outro lado da câmera. Mas essa é uma impressão falsa, já que a produção segue um modelo de roteiro preciso nos mínimos detalhes.

Como o próprio diretor aponta, o filme é fruto de um exaustivo trabalho de escrita e de uma caracterização cuidadosa do personagem principal. A primeira meia hora de exibição estabelece os ritmos e rotinas que, mais tarde, se alteram, às vezes de forma sutil, às vezes abruptamente.

Em seus dias de descanso, a rotina é diferente, assim como o ritmo da edição. Hirayama abre os olhos depois do fim da madrugada e a limpeza geral da casa é seguida de um passeio de bicicleta com paradas pré-determinadas: lava roupa em uma lavanderia, visita a loja de revelação fotográfica, onde entrega o filme da semana e busca o filme da semana anterior, compra um livro em um sebo e, por fim, ao anoitecer, ingere um pouco de comida e álcool em um barzinho administrado por uma mulher (Sayuri Ishikawa) com quem um envolvimento com Hirayama é vagamente sugerido. Ela canta a pedido da pequena clientela uma versão japonesa do clássico "The House of the Rising Sun".

2 INSTRUMENTOS COTIDIANOS

A câmera de Wim Wenders também é responsável por outro feito de natureza estética: ela ilumina com maestria a relação de Hirayama com seus instrumentos cotidianos – aqueles que lhe são mais próximos e dos quais depende para realizar seu ofício.

Os primeiros minutos do filme são de tal modo atentos à objetualidade do cotidiano retratado, que poderia-se dizer que a primeira personagem, por ordem de aparição, não é Hirayama, e sim uma vassoura de bambu. Do mesmo modo, poderíamos atribuir agência ao barbeador, ao borrifador, à *van*, às fitas cassetes que definem a trilha do seu trajeto diário até o trabalho, enquanto o dia se enche de luz.

Assim que Hirayama chega ao seu destino, Wenders revela as coisas em todo seu brilho e cor: as chaves, a fivela do cinto, o esfregador, a placa amarela, a embalagem plástica do papel-higiênico, o balde azul claro. Não mais os ruídos de uma vida secreta, resplandecem seus instrumentos cotidianos. Wenders salienta a realidade dessas presenças mediante o enquadramento de um *mop* de limpeza, ao rés do chão, que ocupa quase todo plano visual.

Aqui torna-se claro que não se trata mais da visão de Hirayama. O olhar do espectador descola-se do olhar do personagem. Vemos aquilo que o que o diretor decide ver. Não é a visão de Hirayama também porque o modo de aparecimento de qualquer instrumento junto àquele que dele se ocupa, sabidamente, não é esse. Nesse sentido, apelamos brevemente à fenomenologia de Martin Heidegger.

Heidegger tem o que dizer sobre o ser das coisas ou dos instrumentos mediante os quais realizamos nossas tarefas diárias, os quais nomeia "*Zeug*". Ele aborda essa questão no terceiro capítulo da primeira parte de *Ser e tempo* (2006) – "A mundanidade do mundo" –, com destaque para os parágrafos 14, 15 e 16, nos quais Heidegger apresenta e se demora sobre os tópicos da ocupação (*Besorgen*), da cotidianidade

(*Alltäglichkeit*) e da manualidade (*Zuhandenheit*). Ainda que Heidegger trate do *Zeug* em textos posteriores a sua conhecida virada (*Kehre*) – como em *A origem da obra de arte* de 1950 –, tais parágrafos de *Ser e tempo* são particularmente esclarecedores.

De modo a revelar a questão do instrumento, Heidegger começa pela cotidianidade, tópico central para o projeto da obra:

Uma analítica da presença constitui, portanto, o primeiro desafio no questionamento da questão do ser. Assim, torna-se premente o problema de como se deve alcançar e garantir a via de acesso à presença. Negativamente: a esse ente não se deve aplicar, de maneira construtiva e dogmática, [nenhuma] ideia de ser e realidade por mais "evidente" que seja. Nem se devem impor à presença "categorias" delineadas por tal ideia. Ao contrário, as modalidades de acesso e interpretação devem ser escolhidas de modo que esse ente possa mostrar-se em si mesmo e por si mesmo. Elas têm de mostrar a presença tal como ela é antes de tudo e na maioria das vezes, em sua cotidianidade mediana. Da cotidianidade não se devem extrair estruturas ocasionais e acidentais, mas estruturas essenciais. (HEIDEGGER, 2006, p. 54)

Grosso modo, poderia-se dizer se tratar de uma fenomenologia enraizada na existência cotidiana. Mais exatamente, Heidegger empreende uma refundação do método fenomenológico em seu lugar próprio, onde habita o ser-aí (*Dasein*), a saber, na vida cotidiana que conhece e com a qual está familiarizado.

A ocupação (*Besorgen*) é o modo do ser-aí “mais imediato e cotidiano”, pois nomeia o “ser que se ocupa junto ao que está à mão dentro do mundo” (HEIDEGGER, 2006, p. 439). Multiplicam-se desse modo os exemplos do estar ocupado: “ter o que fazer com alguma coisa, produzir alguma coisa, tratar e cuidar de alguma coisa, aplicar alguma coisa, fazer desaparecer ou deixar perder-se alguma coisa, empreender, impor, pesquisar, interrogar, considerar, discutir determinar [...]” (HEIDEGGER, 2006, p. 103).

Para os espectadores, é fácil perceber como Hirayama se ocupa: desde o gesto de dobrar seu colchão até o fechar a porta de sua *van*, por exemplo. Ainda assim, sua ocupação não é homogênea ou monolítica; ela é modulada por momentos de contemplação e entusiasmo, melancolia e alegria.

No momento em que higieniza os banheiros, Hirayama está mergulhado em uma ocupação. Essa é, afinal, sua "ocupação" no sentido de trabalho ou serviço prestado. É seu meio-de-vida e há algo de salutar no modo como Hirayama cumpre suas obrigações: com atenção e esmero. No contraste com o modo de seu assistente – Takashi, que se distrai com no celular enquanto esfrega uma privada –, torna-se mais evidente o respeito de Hirayama ao trabalho *como trabalho a ser feito, nada mais e nada menos do que isso*. Mesmo as palavras são aí desnecessárias e Hirayama se mantém em silêncio a maior parte do tempo.

Ao tratar do modo da ocupação, Martin Heidegger conceitua aquilo que seria a “demonstração fenomenológica do ser dos entes que se encontram mais próximos”, nesse caso os instrumentos (HEIDEGGER, 2006, p. 114). Seguindo o “fio condutor do ser-no-mundo cotidiano”, o modo de ocupação e lida com tais entes é não apenas “o mais imediato”, mas também “não é o conhecer meramente perceptivo e sim a ocupação no manuseio e uso, a qual possui um “conhecimento” próprio” (HEIDEGGER, 2006, p. 114-115). Em outras palavras, os instrumentos em uso não são, de início, objetos de contemplação – o que explica o estranhamento provocado pelo enquadramento de Wenders do *mop*. Nosso primeiro conhecer dos instrumentos está inscrito em seu uso.

Em sua concepção do instrumento no modo de ser da cotidianidade que chama ocupação, Heidegger retorna à Antiguidade:

Os gregos possuíam um termo adequado para dizer as "coisas": πράγματα, isto é, aquilo que se lida (πρᾶξις) na ocupação. [...] Designamos o ente que vem ao encontro na ocupação como o termo instrumento [Zeug]. Na lida, encontram-se instrumentos de escrever, de medição, de costura, carros, utensílio. (HEIDEGGER, 2006, p. 116)

Em suma, a princípio, os instrumentos – não apenas de Hirayama – nunca “são” ou aparecem como “sendo em si mesmos”; doutro modo, aparecem inicialmente como “algo para” (*Um-zu*), mantendo uma “pertinência a outros instrumentos” (HEIDEGGER, 2006, p. 116-117). Eles determinam-se por sua utilidade, em uma cadeia de instrumentos para outros instrumentos. A *van* transporta o balde, assim como o balde alimenta de sabão o esfregador, e assim por diante.

Mas é preciso caracterizar com mais nitidez o ser do instrumento no modo da ocupação, isto é, a maneira como Hirayama “percebe” ou “conhece” imediatamente seus instrumentos. Para tanto, retornemos ao conhecido exemplo de Heidegger do martelo:

O modo de lidar, talhado segundo o instrumento, e único lugar em que ele se pode mostrar genuinamente em seu ser como, por exemplo, o martelar com o martelo, não apreende tematicamente esse ente como uma coisa que apenas ocorre, da mesma maneira que o uso não sabe da estrutura do instrumento como tal. O martelar não somente não sabe do caráter instrumental do martelo como se apropriou de tal maneira desse instrumento que uma adequação mais perfeita não seria possível. Ao se lidar com o instrumento no uso, a ocupação se subordina ao ser para (*Um-zu*) constitutivo do respectivo instrumento; quanto menos se fixar na coisa martelo, mais se sabe usá-lo, mais originário se torna o relacionamento com ele e mais desvelado é o modo em que se dá o encontro naquilo que ele é, ou seja, como instrumento. O próprio martelar é que descobre o “manuseio” específico do martelo. Denominamos manualidade [*Zuhandenheit*] o

modo de ser do instrumento em que ele se revela por si mesmo. O instrumento está disponível para o manuseio, em sentido amplo, unicamente porque todo instrumento possui esse "ser-em-si" [...]. (HEIDEGGER, 2006, p. 117)

O modo de ser próprio do instrumento é, portanto, a manualidade, o que é tornado patente na atividade do faxineiro. Em outras palavras, Hirayama não "contempla" seus instrumentos; conhece-os na medida em que estão à mão (*zuhanden*) durante sua ocupação. Como Heidegger resume: "O que está imediatamente à mão caracteriza-se por recolher-se na sua manualidade para, justamente assim, ficar à mão" (HEIDEGGER, 2006, p. 118). Se o instrumento é matéria cinematográfica, é-o contrariamente à experiência da personagem.

O instrumento aparece para aquele que com ele trabalha apenas em casos especiais, quando há uma falha ou falta do instrumento. Heidegger enumera três possibilidades: a surpresa (*Auffallen*), a importunidade (*Aufdringlichkeit*) e a impertinência (*Aufsässigkeit*). A surpresa, quando o instrumento não pode ser empregado – em função, por exemplo, de algum dano –; a importunidade, na ausência e simultânea necessidade do instrumento; e a impertinência, quando algo "obstrui o caminho" e impede a continuação ou cumprimento da ocupação (HEIDEGGER, 2006, p. 121-122). Nesse sentido, quando há uma tal deficiência no modo de ocupação, o instrumento torna-se um "troço" ou "traste" (ainda "*Zeug*") do qual se gostaria de desembaraçar (HEIDEGGER, 2006, p. 123).

Em *Dias Perfeitos*, não há um caso explícito de falha do instrumento. Mas, tendo em vista o *frame* ocupado pelo *mop* de limpeza, poderíamos falar em um "demorar-se junto a" do diretor e do espectador, um *Einrahmung* (enquadramento) que "permite um encontro com o ente intramundano em sua pura configuração (*εἶδος*)" (HEIDEGGER, 2006, p. 108). Wenders já se pronunciara sobre essa operação cinematográfica básica em outro filme; ele afirma em *Janela da alma* (2001):

[...] Acho que você está mais ciente da moldura... Por exemplo, durante um tempo, quando eu tinha uns trinta anos, tentei usar lentes de contato e, mesmo quando estava com as lentes, eu procurava constantemente pelos meus óculos [...] eu via nitidamente [com] as lentes, mas sentia falta da moldura. [Com a moldura], sua visão, seu olhar, fica mais seletivo, eu acho. E você está mais ciente do que realmente vê. Se eu não estou com meus óculos, sinto que vejo demais, e não quero ver tanto assim. Quero ver um pouco mais limitado [*refrained*].

Tal "limitação" do olhar do diretor, que enquadra e transforma em imagem o cotidiano de Hirayama e seus instrumentos, é o gesto por excelência daquele que permanece estranho ou estrangeiro à situação que retrata.

3 O FAXINEIRO - ARTISTA

Entre materiais de limpeza, panos úmidos e esfregões a cumprir a sua função antibacteriana, Hirayama observa diariamente a cidade e tudo o que a compõe. Em seu horário de almoço, ele se senta em um parque para comer um sanduíche e, enquanto admira o entorno, retira uma pequena câmera de 35 mm do bolso. Ela é sua companheira inseparável para os numerosos registros que realiza das folhagens. Hirayama tenta capturar em filme o momento preciso em que o movimento das folhas de uma árvore gera um determinado brilho, graças à fusão de luzes e sombras causadas pelos raios solares, ou simplesmente, em japonês, o *komorebi*. Nesse gesto, Hirayama preserva um método memoravelmente discreto: tal qual alguns fotógrafos documentaristas que buscam flagrar seu retratado sem parecer invasivo, ele segura a câmera longe do olho e apenas a inclina na direção do que quer fotografar.

Depois do trabalho, Hirayama às vezes toma banho em uma casa de banho pública; janta em um restaurante casual em um *shopping* subterrâneo, onde é saudado como *habitué*. Em seguida, ele volta para casa, lê, adormece e – com sonos pontuados por sonhos, sempre em preto e branco, dominados pela folhagem e pela luz – acorda ao som da vassoura e começa sua rotina novamente.

No fim de semana, ele avalia obsessivamente suas fotografias analógicas, organizadas por mês e ano, em uma meticulosa série de caixas idênticas que ocupa muitas prateleiras. A renúncia de *Dias Perfeitos* à tecnologia atual é parte de uma visão utópica que vê a era pré-digital como um refúgio. O mesmo se dá com sua escolha pelas fitas cassete. A proposta do filme parece apontar para essa era como um lugar nostálgico, próprio à invenção artística. É ele quem estabelece a dualidade de ofícios de Hirayama: ora faxineiro de banheiros, ora artista.

Hirayama vê coisas que outras pessoas não conseguem. Um tipo de visão que talvez muitos de nós tenhamos perdido. Ele parece encontrar um significado profundo na vida, percebendo-a como um presente da natureza, um milagre desprovido de origem, contexto, passado ou futuro.

A beleza de *Dias Perfeitos* também é simples e transparente pela sua qualidade física, tangível e até materialista. O penúltimo plano é sustentado por mais de um minuto no rosto de Yakusho, enquanto o vermelho da tarde o ilumina e o toca-fitas reproduz a versão de Nina Simone de "Feeling Good". Nesses segundos, os traços do ator e do personagem vão da tristeza à felicidade e, às vezes, há coincidência de ambas as emoções em um momento fugaz. É o *komorebi* de Wenders.

4 SILÊNCIO E MÚSICA

O silêncio do protagonista é talvez o preço a pagar pela sua grande capacidade de observação. Ele modula as relações do personagem e a presença estonteante da trilha sonora na condução da narrativa. Ao longo do caminho, a música o acompanha, e sua coleção de fitas originais dos anos 1960 e 70 inclui desde The Velvet Underground até The Animals, passando por Patti Smith, The Kinks, Van Morrison e Rolling Stones.

O título do filme é emprestado da música "Perfect Day" de Lou Reed, de 1972, que Hirayama ouve em casa. Nesse aspecto, *Dias Perfeitos* tem paralelo com *Alice nas Cidades* (1974), *Movimento em Falso* (1975) e *No Decurso do Tempo* (1976), trilogia do diretor no qual as músicas ocupam um lugar central. O primeiro filme é a história de um jornalista alemão em viagem nos Estados Unidos que abandona sua reportagem para tirar fotos Polaroid. Wenders é há muito tempo obcecado pelo *pop* e *rock* americano desde os anos 1960 – tanto que seu filme de 1972, *A Angústia do Goleiro no Momento do Pênalti*, não foi distribuído por muito tempo devido ao custo proibitivo dos direitos de suas músicas. Nesses e outros filmes, o diretor privilegia a produção musical crítica ao entretenimento musical dos anos 1950, então conhecido na Alemanha como *Schlager*, e ao qual se opôs o Krautrock, gênero e movimento musical do qual participaram Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder (KRAUTROCK, 2009).

A música de Reed narra uma conversa sobre o dia perfeito compartilhado com alguém. Quando Hirayama ouve o trecho, ele está sozinho, e a música perdura enquanto ele anda de bicicleta ao ar livre, novamente sozinho. A solidão de Hirayama é apresentada não como uma privação, mas como autossuficiência, um isolamento contente. O filme oferece uma vaga sugestão de que há algo ou alguém com quem ele está literalmente sonhando; mas nada em seus sonhos sugere o que ou quem poderia ser.

Essa expectativa frente às relações de Hirayama é algo que dura todo o filme, como se seus diálogos mais contundentes pudessem se dar mesmo sem proferir som algum. Exemplos paradigmáticos são dois de seus encontros. O primeiro com a jovem que compartilha a rotina do almoço no parque, sempre avessa às suas mínimas tentativas de contato; e o segundo com um personagem oculto com quem trava um jogo da velha através de um bilhete deixado em uma das sancas do banheiro.

Não se trata propriamente de um esvaziamento dos demais personagens. Alguns operam importante papel, inclusive por contraste. Takashi (Tokio Emoto), jovem faxineiro que trabalha como seu assistente, é o oposto de Hirayama não somente pela clara alienação do trabalho, como pela verborragia. É notável e cômica a recorrência do assistente em fomentar um diálogo, invariavelmente reduzido a pequenas reações de Hirayama, que responde com um som e um gesto universalmente compreensível.

O encontro com Aya (Aoi Yamada), uma garçonete que o jovem Takashi tenta seduzir sem muito sucesso, desperta o interesse por aquelas velhas fitas que Hirayama ouve em sua *van*, em particular por uma música de *Horses* (1975), de Patti Smith. Trata-se de mais uma das conexões estabelecidas pelo protagonista sem muito diálogo, que ancora-se na música como uma forma de possibilitar sincronias.

Aya procura novamente Hirayama para ouvir aquela música, naquele toca-fitas. Mais uma vez na *van*, Aya experimenta uma memória que não é sua: a música remete-a a uma vida que não viveu. Aya não frequentou a Factory de Andy Warhol ou o CBGB de Hilly Kristal em Nova York, assim como nada leva a crer que Hirayama tenha experimentado heroína na juventude. A letra de Smith é para ela incompreensível, e,

contudo, ainda assim, alguma coisa da experiência de vidas passadas possivelmente se transmite pelo som. A música produz memórias indefiníveis, que viajam no tempo e no espaço, em direção a destinatários insuspeitos. Aquilo que chega a Aya, a música que escuta naquelas condições específicas, produz uma experiência singular, sua, a despeito das particularidades das origens da trilha.

Hirayama não é completamente avesso à tecnologia; ele tem um celular (um *flip phone*), mas isso é tudo. Ele nunca é visto usando um computador ou uma TV; paga tudo em dinheiro; sua câmera usa filme (embora aparentemente seja autofocus e autoexposição). Não nutre a curiosidade pelo alheio. Lê apenas livros como *Palmeiras Selvagens* de William Faulkner, *Eleven* de Patricia Highsmith, *Árvores* de Aya Kōda, nenhum de autores vivos. Embora ele não seja um eremita *stricto sensu*, sua vida social parece inexistente, exceto quando ele não pode evitar falar com um colega, um vizinho ou uma mulher no balcão do restaurante do *shopping*. O que fala é sucinto, e Hirayama, em qualquer caso, não inicia a conversa.

Na medida em que enfrenta os percalços da vida, Hirayama é muitas vezes inspirador – como, por exemplo, em um encontro casual com um homem doente (Tomokazu Miura) que enseja um momento de empatia e compaixão. Hirayama aproxima-se da dor do desconhecido possibilitando um momento de epifania compartilhada. Muitos dos protocolos sociais do encontro de dois homens adultos e desconhecidos são quebrados de maneira lúdica. O jogo de sombras que ensejam remonta novamente a uma simplicidade e ingenuidade que parece subjazer mesmo nos momentos mais árdusos.

Ele também recebe uma visita surpresa de sua sobrinha, Niko (Arisa Nakano), que passa alguns dias em sua casa e se junta a ele em sua rotina. Niko é um exemplo de admiração genuína pelas escolhas de vida do tio, com muitas sinergias e paralelos entre os personagens. Wenders explora essas sinergias também para além da palavra, em cenas em que repetem coreograficamente gestos prosaicos. Quando eles ouvem uma fita cassete de Van Morrison, ela se pergunta se a música está no Spotify; Hirayama não faz ideia do que é isso – e Wenders não dá continuidade à conversa. O vínculo de Hirayama com Niko envolve aforismos abstratos e bem-humorados, sem entrar em detalhes.

Suas relações familiares, com exceção da sua sobrinha, são também nulas. Claramente distante de sua irmã (Yumi Asô) e de seu pai, por razões deixadas conspicuamente vagas, Hirayama vivencia um nó, uma espécie de angústia, em um dos poucos momentos do filme no qual ocorre um transbordamento de suas emoções. Hirayama chora em uma de suas despedidas e tem seu abraço evitado por um desencontro com a irmã. Ele parece não ter amigos, próximos ou distantes, além de suas relações cotidianas e comerciais. Se ele já teve um relacionamento romântico, isso nunca é sugerido no filme.

5 EPÍLOGO

Em um dos trechos de *Tokyo-Ga*, Wim Wenders realiza uma importante consideração sobre o propósito do cinema:

Resumindo, cada pessoa vê por si mesma: a vida. E cada um sabe a diferença enorme que geralmente existe entre experiências pessoais e as representações daquelas experiências na tela. Consideramos essa enorme distância que separa o cinema da vida como perfeitamente natural. Ficamos sem fôlego e nos sobressaltamos quando descobrimos algo verdadeiro ou real em um filme, embora seja só o gesto de um menino em segundo plano, ou um pássaro que cruza a imagem, ou uma nuvem que por um instante projeta sua sombra na cena. É raro no cinema de hoje encontrar momentos de autenticidade, ver pessoas ou coisas que se mostram realmente como são. Isto é o que era excepcional nos filmes do Ozu, sobretudo nos últimos: neles havia momentos de verdade. Não só momentos, era uma verdade extensa que durava da primeira à última imagem. Eram filmes que continuamente falavam da vida em si, e nos quais as pessoas, as coisas, as cidades e paisagens se revelavam. Tal representação da verdade, tal arte já não se encontra no cinema. Em um tempo, ela existia. (TOKYO-GA, 1985)

Diante da profusão de imagens que passaram a nos atravessar desde o final do século XX, a busca por algo autêntico, que se distancie da banalização propiciada pela mídia e também da mecanização dos gestos nas atividades cotidianas, tornou-se premente no cinema.

Como ressalta o filósofo Nelson Brissac Peixoto, em seu ensaio *O olhar estrangeiro* (1988), a indústria cultural tornou indistinto "realidade e artifício", "experiência e ficção", "história e estórias", e condicionou as novas ideias de identidade e lugar. Fugir desse construto seria um dos propósitos do cinema contemporâneo, que se "defronta com a dificuldade de criar novas imagens e contar histórias originais" (TOKYO-GA, 1985, p. 362).

Um exemplo bem conhecido, citado pelo filósofo para ilustrar essa dificuldade, resgata a figura de Gary Cooper sacando um revólver, nos anos 1950. Naquele momento, "seu gesto parecia natural e espontâneo". Ao longo das décadas, muitas cenas que repetem o mesmo gesto no cinema estariam "inevitavelmente fazendo uma citação" (TOKYO-GA, 1985, p. 364).

Considerando os termos cunhados por Gilles Deleuze em seu compêndio sobre a relação entre cinema e filosofia – *Cinema 1 – A imagem-movimento* e *Cinema 2 – A Imagem-Tempo* –, mais do que uma transição nos regimes de imagem e da primazia do movimento pelo tempo, o cinema contemporâneo estaria buscando certa inocência:

Tentativa de reencontrar o espaço e a intimidade. Tudo aquilo que costumávamos chamar de interioridade. Em vez das imagens de glamour, cenas domésticas, pessoais: restos do café da manhã numa mesa, sapatos desalinhados num canto do quarto, fotos e livros sobre

uma escrivaninha... Imagens marcadas por um olhar muito pessoal, onde tudo remete a alguém ou a um momento particular. (TOKYO-GA, 1985, p. 365)

O que se vê através do olhar estrangeiro de Wenders ao retratar Hirayama e seu cotidiano não é só uma dilatação do tempo em cada uma de suas atividades. Propiciada pelo acompanhamento interessado e detalhista da câmera, cada gesto ganha magnitude por valorar na repetição e no cuidado uma certa reverência ao trivial. Essa dilatação é que nos permite acompanhar, como uma lufada de ar pulmões adentro, cada pequena variação de humor ou estado de espírito de Hirayama. Percebemos o personagem em todas as suas vicissitudes.

Em suas considerações sobre a importância do olhar de estrangeiro em seus filmes, o cineasta alemão comentou que o deslocamento ou a viagem permitia como poucas situações a experiência do presente, momento a momento. Para Wenders, a viagem é um importante artifício para abandonar nossos vínculos com o passado e expectativas com o futuro. Na atuação de Hirayama, Wenders preconiza, como poucos, essa presentificação. Vive com primazia cada singela experiência que a vida lhe proporciona.

Um diálogo com Niko parece resumir muitas das convicções de Hirayama sobre a vida. Em um passeio de bicicleta, ambos param para observar o rio e Niko indaga ao tio:

- Ele deságua no oceano?
- Sim. No oceano.
- Quer ir?
- Da próxima vez.
- Quando é isso?
- Da próxima vez é a próxima vez.
- Quando é isso exatamente?
- Da próxima vez é a próxima vez. Agora é agora.

Ambos saem a pedalar repetindo:

- Da próxima vez é a próxima vez. Agora é agora.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- Dias Perfeitos*. Direção: Wim Wenders. Produção: Master Mind; Spoon; Wenders Images. Intérpretes: Kōji Yakusho, Tokio Emoto, Arisa Nakano, Aoi Yamada, Yumi Asō, Sayuri Ishikawa, Tomokazu Miura, Min Tanaka. Alemanha, Japão, 2023. Disponível na plataforma streaming MUBI.
- HAN, B.-C. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2006.

Janela da Alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: João Jardim, Flávio Ramos TAMBELLINI. Elenco: Hermeto Pascoal, José Saramago, Antonio Cícero, Wim Wenders, Eugen Bavar, Marieta Severo *et al.* Brasil, 2001. Disponível na plataforma streaming Prime Video.

Krautrock: The Rebirth of Germany. Direção: Benjamin Whalley. Produção: Ben Whalley; Mark Cooper. Elenco: Amon Düül II, David Bowie, Holger Czukay, Zappi Diermaier, Daniel Fichelscher, Wolfgang Flür *et al.* Reino Unido, 2009. Disponível na plataforma on-line BBC.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, I. *paisagem no cinema de Wim Wenders*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2015.

PAVARD, C. e. Perfect Days, Wenders' poetry of the everyday. Festival Cannes - Official Selection, 28.11.2023. Disponível em: (<https://www.festival-cannes.com/en/2023/perfect-days-wim-wenders-poetry-of-the-everyday/>). Acesso em: 25 de jul. de 2024.

PEIXOTO, N. B. *O olhar do estrangeiro*. In: Adauto Novaes. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1988, p. 361-366.

Perfect Days. Website promocional do filme. Japão, 2023. Disponível em: (<https://www.perfectdays-movie.jp/en/cast/>). Acesso em: 20 de jul. de 2024.

Princeton University. East Asian Studies Program. Princeton, New Jersey, 2023. Disponível em: (<https://eap.princeton.edu/events/tokyo-toilet-perfect-days-koji-yanai>). Acesso em: 21 de jul. de 2024.

SILVA, M. da. *Encontro de Olhares no Espaço Cinematográfico: Wim Wenders, Yasujiro Ozu e a cidade de Tóquio*. Belo Horizonte, MG. (Dissertação de Mestrado). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, 2021.

The Tokyo Toilet Project. Website promocional do projeto. Japão, 2020. Disponível em: (<https://tokyotoilet.jp/en/>). Acesso em: 20 de jul. de 2024.

Tokyo-Ga. Direção: Wim Wenders. Produção: Chris Sievernich. Elenco: Chishû Ryû, Werner Herzog, Yûharu Atsuta, Chris Marker. República Federal da Alemanha: Wim Wenders Stiftung, Gray City, Chris Sievernich Filmproduktion, 1985. Disponível na plataforma streaming MUBI.

Submetido: 18 de julho de 2024

Aceito: 12 de agosto de 2024

A tentação e o mal-estar Gurlitt: entre a justiça e a memória diante da espoliação de obras de arte dos tempos de Hitler e depois

The temptation and malaise of Gurlitt: between justice and memory in the face of looted art from the time of Hitler and after

Daniel Afonso da Silva¹
USP/SP e UFGD/MS

61

RESUMO

O artigo reconstitui o mal-estar decorrente da descoberta do acervo de Cornelius Gurlitt (1932-2014) contendo mais de mil peças de obras de arte valiosas espoliadas pelos nazistas a serviço de Hitler entre 1933 e 1945. Mostra que o estado alemão concedeu posse das obras à família Gurlitt e informa que as famílias espoliadas, em contraponto, passaram a reivindicar o patrimônio de seus antepassados tão logo descobriram o seu paradeiro. E, por fim, apresenta essa tensão como um complexo dilema entre justiça e a memória.

PALAVRAS-CHAVE

Gurlitt; artes; espoliação; justiça; memória

ABSTRACT

The article reconstructs the discomfort resulting from the discovery of the collection of Cornelius Gurlitt (1932-2014) containing more than a thousand pieces of valuable works of art plundered by the Nazis in the service of Hitler between 1933 and 1945. It shows that the German state granted possession of the works to the Gurlitt family and reports that the dispossessed families, in contrast, began to claim their ancestors' heritage as soon as they discovered their whereabouts. And, finally, it presents this tension as a complex dilemma between justice and memory.

¹ E-mail: daniel.afonso66@hotmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9785-5894>

KEYWORDS

Gurlitt; arts; spoliation; justice; memory

“A arte é a mentira que nos permite
conhecer a verdade”.
(Pablo Picasso)

INTRODUÇÃO

Aquele 19 de maio de 2014 amanheceu agradável em Düsseldorf. O dia ia claro. A temperatura, amena. O Reno, tranquilo. E a primavera parecia começar a anunciar o verão. Nada indicava qualquer quebra de padrão. Tudo seguia normal. Em todas as partes e em todos os sentidos. Até que um funeral modificou de súbito a sensação. Como de hábito, o féretro, típico cristão alemão, vinha em cerimonial modesto. O ataúde não portava requintes. Ele era, em contrário, sóbrio em cores e com poucas flores. Mas a surpresa geral vinha do público. Não havia público. Ou, melhor, tinha. Mas muito pouco. Entre os parentes do morto, só havia um primo e já entrado em anos. Entre os distantes, advogados. Entre os amigos, uns poucos marchands de artes vindos de muitas partes. Entre os neutros, representantes do governo alemão.

Era curioso, muito curioso o que se via ali. O ambiente indicava que algo não ia bem. Ninguém chorava nem sorria. Eram todos alemães. E alemães costumam, sim, conter emoções e expressões. Mas não tanto assim. O que tornava tudo muito estranho. As razões não eram evidentes. Mas, pouco a pouco, algumas informações começaram a aparecer e esclarecer o inusitado da situação. À lapide do morto vinha a nomeação Cornelius Gurlitt (1932-2014) (BENTURA, 2014).

Gurlitt era nome de rua em Düsseldorf. Mas ainda não se sabia se esse nome de rua tinha alguma relação com o, agora, inumado. Era o caso de se tirar saber.

Cornelius Gurlitt vivia em Munique, no bairro de Schwabing, numa discricção absoluta e num silêncio integral. Às voltas com os oitenta anos, a sua saúde começou a fraquejar. O seu coração queria parar. O que o levou a internações e cirurgia. Internações e cirurgia porque, malgrado ermitão, ele não queria morrer. Mas se fosse para morrer, preferia morrer em casa. E assim se deu. Na manhã do 6 de maio de 2014, ele deu o último suspiro. Era uma terça-feira. E, como de costume, ele estava só. Ou quase. Um médico e uma enfermeira velavam os seus últimos momentos (BIÉTRY-RIVIERRE, 2014).

Tão logo a sua morte se sucedeu, a notícia correu mundo. Os meios artísticos, culturais, educados e eruditos do mundo inteiro apreenderam a nova com um misto de espanto, indiferença e contrição. Todos sabiam do que se tratava. Para alguns, era, simplesmente, o óbito de mais um ermitão de Munique. Para outros, Cornelius era a encarnação de uma complexa e constrangedora controvérsia. Complexa e constrangedora a ponto de quase ninguém querer abordar. Ela remontava aos tempos de Hitler e se espalhava por depois (BENTURA, 2014).

1 O “HERDEIRO MALDITO”

Cornelius Gurlitt era filho e herdeiro de Hildebrand Gurlitt (1895-1956). Mas essa informação parecia vazia para quem vivia a sua vida em tranquilidade em 2014. Mas ela ganhou novos contornos quando se apercebeu que Hildebrand Gurlitt fora simplesmente um dos maiores marchands de artes dos tempos de Hitler – e, claro, sob a tutela do *Führer* (KUHN & HOFMANN, 2016). 2014 estava, por claro, parecia longe no tempo, na história e mesmo na memória das tentações do *Reich*. Mas, olhando bem, não (CATINCHI, 2018).

Com a morte de Cornelius Gurlitt, a imprensa voltou a veicular – mas agora com mais ênfase e pelo mundo inteiro – a reportagem principal da revista *Focus* do dia 05 de novembro de 2013 que anunciava na portada “*Der kampf um den nazi-schatz*” [A luta pelo tesouro nazista] e indicava por complemento “*Hitlers Hehler: der kunsthändler Hildebrand Gurlitt*” [A cerca de Hitler: o negociante de arte Hildebrand Gurlitt].

Essa reportagem retirou Cornelius Gurlitt do inteiro anonimato e avivou todo o mal-estar que, depois, até hoje, entre os entendidos e entre os implicados, jamais se acalentou.

2 OS PONTOS ABORDADOS

O ponto de partida imediato do problema remetia, inicialmente, a setembro de 2010. Naquele mês e ano, Cornelius Gurlitt vinha da Suíça para a Alemanha, Zurique para Munique, quando foi interceptado numa inspeção aduaneira de rotina. Quando, ao acaso, a polícia alemã identificou que Cornelius carregava perto de 9 mil euros em espécie. O montante – convenha-se – não era exorbitante. Mas, mesmo assim, causou suspeição.

Cornelius ganhou passagem. Aquele dinheiro não era fruto de nenhuma contravenção. Mas a suspeição – por decoro – gerou investigação. Uma investigação que, ano e pouco depois, ao longo de 2012, levou inquiridores a visitar o apartamento de Cornelius em Munique.

Uma vez por lá e dentro, a perplexidade tomou conta dos oficiais. Todas as dependências do apartamento de Cornelius estavam cobertas de obras de arte. E não quaisquer. Tratava-se nitidamente de Renoir, Picasso, Klee, Kokoschka, Daumier, Canaletto, Max Liebermann, Franz Marc, Théodore Rousseau, Delacroix, Rodin, Otto Dix, Chagall, Matisse e tantos outros. Todos com aparência de legítimos. Leia-se: originais. O que não se tardou a comprovar. Todos, ao somado, contanto 1406 peças. Que, postas à venda, custariam centenas de bilhões de euros (LEMAÎTRE, 2014).

3 O CHOQUE E DEPOIS

Essa descoberta impulsionou uma ruidosa diatribe jurídica, artística e memorial na Alemanha, Europa e no mundo inteiro.

Aquele acervo extraordinariamente impressionante fora adquirido por Hildebrand Gurlitt, pai de Cornelius. E o período majoritário de sua aquisição remetia

aos anos de 1933 a 1945. Sob a égide de Hitler e do *Reich*. Quando parte importante dessas obras foi espoliada ou tiveram a sua venda forçada. Eram tempos difíceis. Tempos nazistas.

Mas depois, quando alguma normalidade voltou a ambientar cotidianos, o estado e o aparato jurídico alemão não contestaram a posse dessas obras a Hildebrand Gurlitt. Bem a contrário. Deram, inclusive, endosso. Entenderam se tratar de direito inviolável de propriedade.

Com a morte de Hildebrand Gurlitt, Cornelius passou a ter a posse legítima do acervo. Mas ninguém – ou quase ninguém – sabia. Mas, após a interpelação em seu apartamento em 2012, variados estados europeus e entidades privadas passaram a litigar as obras. Ao fim das contas, eram patrimônios espoliados em tempos de guerra. Mas, diante do sigilo e do silêncio sobre essa situação, a revista *Focus* foi conduzida a publicar a matéria de capa do dia 05 de novembro de 2013.

Essa matéria, além de notabilizar Cornelius e avivar a memória dos feitos de seu progenitor, instrumentalizou novas investigações que permitiram a localização, em fevereiro de 2014, de outro apartamento de Cornelius em Salzburgo, na Áustria, contendo 238 obras, das quais 39 pinturas a óleo e aquarelas de Monet (*Waterloo Bridge, temps gris*), Corot, Renoir, Manet, Courbet (*Portrait de M. Jean Journet*), Pissarro, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Liebermann, Cézanne et Nolde (BIÉTRY-RIVIERRE, 2014).

64

O conjunto dessa situação, a partir de 2010, levou Cornelius a acelerar a confecção de seu testamento e determinar a doação – em legado – de todo o acervo ao Museu de Berna, na Suíça.²

Por tudo isso, aquele 19 de maio de 2014 – dia de sua morte – não foi tão trivial assim. Ele escancarou o mal-estar Gurlitt.

4 A TENTAÇÃO TOTALITÁRIA

Desde a mais longínqua noite do tempo que existem querelas e controvérsias pela posse, autoria e legislação sobre obras de arte. Por isso, desde sempre, que artes plásticas – arquitetura, desenhos, pinturas, esculturas, vídeos e fotos –, teatro, composição musical, coreografia, literatura e, mais recentemente, cinema seguem objeto de disputa, contravenção, guerra e dominação (SUR, 2010).

Mas foi sob a “modernidade totalitária” das guerras totais, de 1914 a 1945, que essa tentação ganhou relevo (TRAVERSO, 2002). Foi aí que as artes foram utilizadas como instrumento positivo e negativo de admoestação. Nazistas como fascistas as mobilizaram ou censuraram amplamente para a fabricação do “homem novo”.³ Nesse

²Vide: <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/provenance-research/gurlitt-estate>, e <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/en/>

³ É vasto o conjunto de referências sobre esse assunto. Mas ficar apenas em algumas obras centrais, veja-se, especialmente FURET, François & NOLTE, Ernest. *Fascismo e comunismo*. Trad. Francisco Agarez. Lisboa: Gradiva, 1999. FRANK, Robert & AGLAN, Alya. 1937-1947 – *La guerre-monde I*. Paris : Gallimard, 2015. BEEVOR, Antony. *The second world war*. London: Weidenfeld & Nicolson, Phoenix, 2012.

sentido, Hitler e Mussolini construíram um verdadeiro *index* para tipos de artes e tipos de artistas.

No caso alemão, a objeção inicial e frontal era a toda manifestação artística produzida por judeus. O antissemitismo de Hitler era notavelmente imenso.⁴ Em seguida, toda obra reconhecível como moderna foi proscria do ideário nazista. E, por fim, essa objeção se materializou na identificação dessa arte moderna como “arte degenerada” e, nesse sentido, causadoras da “degeneração humana” (JEANPIERRE, 2015).

Por essa razão, artistas de reconhecimento mundial como Otto Dix e Paul Klee foram ostensivamente censurados na Alemanha dos anos de 1930. Não ao acaso, Otto Dix foi proscria da Academia de Dresden e Paul Klee, da de Düsseldorf (JEANPIERRE, 2015, pp. 2.127-2.128).

Na Itália, o movimento de censura e preferências foi similar. Inicialmente com a ênfase na ostentação de uma arte de tipo neoclássico de exaltação da guerra, da força e do belicismo. Adiante, com a afirmação de um pan-latinismo imaginário com vistas a impor a língua latina em todas as partes. E, por fim, a construção de uma estética cinematográfica – com o apoio inicial, antes de romperem com Mussolini, de Roberto Rossellini e Frederico Fellini – ancorada no realismo (JEANPIERRE, 2015, pp. 2.127-2.128).

Hitler e Mussolini desejavam, com isso, desmoralizar e desumanizar segmentos inteiros da sociedade. Indo mais longe, o seu propósito era, ao fim das contas, um “genocídio cultural”. E, nesse quesito, eles tiveram muito êxito. O avanço de suas ofensivas promoveu uma gigantesca circulação – para não dizer, diáspora e, mesmo, êxodo – artístico no mundo inteiro.

Aproximadamente 500 mil alemães – notadamente de origem judaica, mas não apenas –, devido a tudo isso, precisaram fugir da Alemanha, da Áustria, da Hungria e da Tchecoslováquia entre 1933 e 1945. 130 mil atravessaram o Atlântico em busca de refúgio nos Estados Unidos. Especialmente em Nova York. Entre eles, pelo menos, 5 mil médicos, 2 mil professores e pesquisadores, outros 2 mil advogados, juristas, psicólogos e psiquiatras, perto de 1 mil pintores e escultores do nível de Lipchitz e Kisling e da qualidade de Josef Albers, Max Ernst e George Grosz, entre 2 e 3 mil atores de teatro e cinema assim como músicos sem contar os gigantes nomes da literatura alemã como Lion Feuchtwanger, Thomas, Heinrich e Klaus Mann, Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Franz Werfel entre outros (JEANPIERRE, 2015).

A Suíça e o Reino Unido foram outros destinos de mais de 100 mil alemães em necessidade de refúgio e perto de 300 mil em busca de imigração. Sem contar a Turquia, a Holanda, Suécia, Argentina, Brasil, Bolívia, Uruguai, Chile, México que receberam milhares alemães de todas as qualificações.

Entre os italianos, o volume de expatriados foi quase similar. Pelo menos 450 mil pessoas precisaram fugir do regime de Mussolini. Grande parte dela seguindo,

⁴ Vide, especialmente, KERSHAW, Ian. *Hitler*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

também, para os Estados Unidos. Mas outras tantas indo para destinações similares a dos alemães no mundo inteiro.

Eminências do cabedal dos físicos Enrico Fermi, Emilio Segrè e Bruno Rossi e do economista Franco Modigliani encontraram refúgio nos Estados Unidos e, em seguida, seriam recompensados com prêmios Nobel por suas contribuições. Também para os Estados Unidos ainda iriam o biólogo Salvador Luria, o filósofo Guglielmo Ferrero, o historiador da arte Lionello Venturi, o chefe de orquestra Arturo Toscanini e tantas outras personalidades de imensa presença artística e força cultural (JEANPIERRE, 2015).

Praticamente nenhum país do mundo passou incólume a esses fluxos de população. Não somente por perseguição diretamente artística. Mas essencial e estruturalmente por perseguição cultural.⁵

5 O CAMINHO DE DAMASCO DE HILDEBRAND GURLITT

Mais que Mussolini, Hitler, ao chegar ao poder, em 1933, possuía uma percepção clara do lugar das artes na condução de sua tentação. O seu julgamento estético seguia um programa amplamente antissemita de desmoralização, desumanização e proscrição de variados segmentos sociais. Por essa razão, desde os seus primeiros dias frente ao *Reich*, ele instruiu o seu ministro da Educação, Goebbels, a catalogar as manifestações culturais que precisariam ser urgentemente destruídas na Alemanha. Daí as notórias queimas, em praça pública, de milhares – talvez, milhões – de livros e o confisco de outras tantas milhares de peças de arte – perto de 5 mil (JEANPIERRE, 2015, pp. 2.127-2.128).

Esse confisco foi pensado com dois propósitos.

O primeiro, mais evidente, para a retirada de obras de circulação e exposição. O outro, menos perceptível, para venda dessas obras no estrangeiro com fins de se angariar fundos para os esforços nazistas de guerra.

Nesse ínterim, após a exposição de arte moderna – e, portanto, entendida como degenerativa pelo *Reich* – em Munique, de 1937, reunindo peças de artistas judeus, comunistas, bolcheviques e antimilitaristas alemães com o objetivo de desmoralizá-los, Hitler e Goebbels nomearam uma comissão de marchands de arte para confiscar todos os exemplares de “arte degenerada” contidos nos museus e galerias pela Alemanha – e, em seguida, por toda a Europa. Entre os membros dessa comissão figurava Hildebrand Gurlitt.

Hildebrand Gurlitt completara 38 quando Hitler chegou ao poder em 1933. Era um amante de arte. Tinha formação técnica, teórica e histórica nessa área. Havia estudado história da arte na Universidade de Dresden e na Universidade de Berlim e, desde 1924, era doutor (PhD) na matéria pela Universidade de Frankfurt. Mas – talvez,

⁵ Esse assunto é imensamente vasto e complexo. Para uma visão panorâmica, veja-se, especialmente POLACK, Emmanuelle. *Le marche de l'art sous l'occupation*. Paris: Éditions Tallandier, 2019.

inclusive, pela sua formação – apreciava justamente o tipo de arte proscrita pelo *Reich*. A saber: a arte moderna.

Entre as suas afeições residiam, nesse sentido, justamente o expressionismo alemão e o estilo produzido pelos pintores de Montparnasse, em Paris. Por essa inclinação, malgrado respeitado, ele havia perdido dois postos de direção em museus alemães. Mesmo assim, preferiu ficar na Alemanha em lugar de fugir depois da ascensão de Hitler. E, talvez para sobreviver, em 1937-1938, aproximou-se de Goebbels e tornou-se integralmente útil ao regime (KUHN & HOFMANN, 2016).

Após ser nomeado marchands do *Reich*, ele começou a transitar livremente pelos museus em toda a Alemanha em busca de peças de “*arte degenerada*” para arremate. Constituído pelos poderes projetados no famoso decreto de Hitler do dia 31 de maio de 1938 – que obrigava os museus a vender as suas peças de arte moderna sem apelação e a preço vil –, ele iniciou a sua imensa e faustosa coleção. Pouco a pouco, assim, ele foi tornado um dos maiores marchands de artes de toda a Europa. E, quem sabe, do mundo (BENTURA, 2014).

Com o avanço da tentação nazista, o seu espaço de atuação segura foi sendo proporcionalmente ampliado. Até que a queda, o armistício e a ocupação da França em meados de 1940 modificariam tudo. As suas ambições chegariam a níveis jamais imaginados.

6 A ESTRANHA DERROTA

A queda da França frente a *blitzkrieg* alemã em junho de 1940 causou espanto no mundo inteiro e traumas insuperáveis entre os franceses. O general De Gaulle – exilado em Londres – foi dos primeiros a afirmar que aquela tragédia era uma continuação de 1914. O primeiro-ministro Churchill seguiu o general francês indicando se tratar de uma imensa noite escura. Alfred Rosenberg sugeriu que Hitler seria o novo “*Napoléon de l’Europe*” [Napoleão da Europa]. Hannah Arendt – a caminho de seu refúgio dos Estados Unidos – seguia considerando aquilo tudo como as fagulhas da grande explosão de 1914. Alguns mais embrenhados de História da França estabeleceriam paralelos daquele *malaise* terminal francês de 1940 com a derrota francesa na batalha de Pavie, no 24 de fevereiro de 1525, onde o rei François I teria dito que, para a França, “*Toute est perdu fors l’honneur*” [tudo se perdeu exceto a honra]. E o cultuado medievalista Marc Bloch, reagindo a tudo isso, entendeu se tratar de uma “*étrange défaite*” [estranha derrota]. Onde “*Nos chefs n’ont pas su penser cette guerre. En d’autres termes, le triomphe des Allemands fut, essentiellement, une victoire intellectuelle et c’est peut-être ce qu’il y a là de plus grave*” [Os nossos líderes não souberam pensar esta guerra. Em outros termos, o triunfo dos alemães foi, essencialmente, uma vitória intelectual e talvez nisso resida o mais grave].⁶

⁶ É gigantesco o conjunto de referências sobre esse assunto. Para uma abordagem geral, veja-se, essencialmente BEEVOR, Antony. *The second world war*. London: Weidenfeld & Nicolson, Phoenix, 2012. BLOCH, Marc. *Étrange Défaite*. Paris: Gallimard, 1990. BUTLER, J. R. M. *History of the Second World War*. Grande Strategy. London, Her Majesty’s Stationery Office, 1957-1972. 6 vols. DE GAULLE, Charles. *Mémoires de*

Independente dos diagnósticos, o fato foi que, no 14 de junho de 1940, quando a *Wehrmacht* começou a adentrar a capital francesa, mais de $\frac{3}{4}$ da população parisiense já tinha desertado. Menos, portanto, de 25% dos seus residentes permaneciam por lá. E, por tudo isso, adiante, pouco a pouco, a cidade foi ficando alemã, falando alemão e vivendo ao estilo dos alemães. Monumentos emblemáticos – como a Ópera, a torre Eiffel, o hotel dos Inválidos, o Panteão, a basílica de *Sacré-Coeur* – passaram a ter o verniz do *Reich*. Apartamentos particulares e vilas privadas, hotéis e palácios públicos feitos o Bourbon, o Senado, as residências de ministros, imóveis industriais e comerciais, hospitais, cinemas e até prostíbulos [*“maisons closes”*] receberam o viés alemão. Ao todo, foram milhões de ocupantes alemães que invadiram Paris e a França desse junho de 1940 até 1944 (1945-1947). Pelos números de Alya Aglan e Robert Frank, desembarcaram na França e, essencialmente, em Paris perto de 80 mil soldados alemães de junho a dezembro de 1940, mais 130 mil até fins de 1943 e mais um milhão e meio até agosto de 1944. Sem contar os milhares de nazistas civis alocados em todas as partes. Nessa ambiência, a pilhagem, a espoliação e a circulação de bens culturais foram, sinceramente, imensas. Tornando o protagonismo dos predadores oficiais de artes do *Reich* – Hildebrand Gurlitt à frente – simplesmente extraordinário (FRANK & AGLAN, 2015).

Coleções inteiras foram confiscadas. Famílias judias deportadas tiveram todos os seus bens todos saqueados, destruídos ou espoliados. Todas as residências abandonadas foram pilhadas. Preciosidades multisseculares tornadas produtos para arremate a preços ridiculamente vis. Salas de exposição e venda dessas preciosidades – produto de espoliação, para não dizer roubo – foram abertas em toda a capital francesa a mando do *Führer* já nos primeiros dias da ocupação em junho-julho de 1940.

68

7 DEPOIS DA TORMENTA

O sucesso da operação *Overlord* de liberação da França pôs fim às espoliações. Mas, ao mesmo tempo, deu início ao esforço de recuperação das peças em todas as partes da Europa e do mundo.⁷

O destacamento de *“monuments men”* – ao fundo, uma comissão militar de historiadores da arte norte-americanos – criado pelos aliados com esse fim, mobilizou perquirições incisivas especialmente ao encontro dos marchands nazistas. E, nesse sentido, não se tardou a interceptação de Hildebrand Gurlitt.

guerre – *L’Appel*, 1940-1942 (1954), *L’Unité*, 1942-1944 (1956), *Le Salut*, 1944-1946 (1959). Paris : Plon, 1954-1959. FRANK, Robert & AGLAN, Alya. 1937-1947 – *La guerre-monde I*. Paris : Gallimard, 2015. FRANK, Robert. *Juin 1940 – la défaite de la France ou le sens de Vichy*. In.: FRANK, Robert & AGLAN, Alya. 1937-1947 – *La guerre-monde I*. Paris : Gallimard, 2015. LIDDELL HART, B. H. *History of the Second World War*. London: Cassell, 1970. LIDDELL HART, B. H. *The German Generals Talk*. New York: Quill, 1979. LIEB, Peter. *Débarquer en Europe, 1943-1944 : enjeux et réalités*. In. : FRANK, Robert & AGLAN, Alya. 1937-1947 – *La guerre-monde I*. Paris : Gallimard, 2015. TAYLOR, A. J. P. *The Origins of the Second World War*. New York: Macmillan, 1963.

⁷ Vide, especialmente, JUDT, Tony. *Post-war. A history of Europe since 1945*. London: Penguin, 2005.

Desde o desembarque na Normandia que Hildebrand Gurlitt evadiu Paris e a França para ganhar Dresden. E para lá levou parcelas expressivas suas peças adquiridas na França.

Entretanto, o bombardeio Dresden em 1945 o levou a, novamente, migrar. E nessa nova movimentação que ele foi interceptado e interrogado pelos “*monuments men*” para, em seguida, ser transferido para interrogatórios promovidos pelas comissões francesas de recuperação de obras de arte, mais precisamente, pelos especialistas do Museu do Louvre e Jeu de Paume – onde os nazistas amantes de arte, como Göring, reuniam-se para ampliar as suas próprias coleções particulares na Alemanha.⁸

Hildebrand Gurlitt foi longamente interrogado. Restituiu, em consequência, algumas obras. Informou, em juízo, onde outras – que ele havia comprado e vendido – poderiam estar. Denunciou, por covardia, outros marchands. E, ao fim, já em 1947, foi relaxado de todas as investigações e moveu-se para Düsseldorf para reiniciar, normalmente, a sua vida depois da guerra. E assim fez. E com êxito. Tanto que ele não demorou a ser tornado diretor da casa de artes da cidade (BENTURA, 2014).

8 O MAL-ESTAR GURLITT

Hildebrand Gurlitt morreu em 1956 em decorrência de um acidente de trânsito extraordinariamente banal. E, ao morrer, deixou uma fortuna financeira significativa e outra fortuna simbólica de valor incalculável. Tudo em função de sua atuação no círculo nazista nos tempos de Hitler.

De volta no tempo, ele sofreu o processo de desnazificação após 1945. Mas não seria objeto de nenhuma reprimenda. Ele justificou ter sido ele próprio vítima do regime nazista, vez que tinha origem judaica. E, mais que isso, conseguiu convencer a todos que o seu acervo tinha sido adquirido de modo correto, legítimo e legal nos tempos de guerra. Mas nunca se mensurou – com ele em vida – quais eram nem quantas eram as peças de seu acervo.

Tão logo vieram a público as revelações da *Focus* do dia 05 de novembro de 2013, o mundo inteiro quis, então, saber. E, desse modo, as páginas mais controversas da história da arte, do nazismo e da Alemanha durante e depois da guerra foram reabertas.

Ao fundo, o direito alemão – ao que tudo indica – tornou prescritos os crimes de espoliação após 30 anos de sua execução. E, com isso, deixou de considerar que parte expressiva das obras encontradas no apartamento de Cornelius Gurlitt em Munique, em 2012, tinha sido adquirida sob venda forçada nos tempos da guerra. Mas não era – nem é – esse o entendimento dos herdeiros das famílias espoliadas.

⁸ Merece destaque a importantíssima atuação da Sra. Rose Valland (1898-1980), resistente francesa que auxiliou decisivamente na recuperação de obras de arte espoliadas na França sob a ocupação nazista. Sobre o assunto, entre outros, veja o site <https://www.monumentsmenandwomenfnd.org/valland-capt-rose> e também o livro POLACK, Emmanuelle. *Le marche de l'art sous l'occupation*. Paris : Éditions Tallandier, 2019.

Essa tensão entre direito e memória levou o estado alemão a constituir uma comissão de investigação sob a direção da jurista Ingeborg Berggreen-Merkel.⁹

Cornelius Gurlitt era herdeiro do acervo de seu pai. O seu pai tinha sido funcionário de Hitler e adquirido a maior parte do acervo nessa condição. Os herdeiros dos antigos proprietários denunciavam espoliação e requerem reparação. Ninguém sabe o que fazer e, por isso, segue o dilema entre justiça e a memória diante da espoliação de obras de arte dos tempos de Hitler e depois.

REFERÊNCIAS

- BEEVOR, A. *The second world war*. London: Weidenfeld & Nicolson, Phoenix, 2012.
- BENTURA, S. *Les marchands d'Hitler*. Paris: TV5, 2014. (doc. 60min.)
- BIÉTRY-RIVIERRE, E. Trésor nazi: Cornelius Gurlitt est mort. In: *Le figaro*, 06/05/2014.
- BLOCH, M. *Étrange Défaite*. Paris: Gallimard, 1990.
- BUTLER, J. *History of the Second World War*. Grande Strategy. London, Her Majesty's Stationery Office, 1957-1972. 6 vols.
- CATINCHI, P. *Les marchands d'Hitler: le sombre héritage de Cornelius Gurlitt*. *Le monde*, 18/10/2018.
- Collins, J. *The Gurlitt Trove: its past, present and future*. Vermont: University of Vermont, 2016.
- DE GAULLE, C. *Mémoires de guerre – L'Appel, 1940-1942* (1954), *L'Unité, 1942-1944* (1956), *Le Salut, 1944-1946* (1959). Paris: Plon, 1954-1959.
- FRANK, R & AGLAN, A. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris: Gallimard, 2015.
- FRANK, R. *Juin 1940 – la défaite de la France ou le sens de Vichy*. In.: FRANK, Robert & AGLAN, Alya. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris : Gallimard, 2015.
- FURET, F & Nolte, E. *Fascismo e comunismo*. Trad. Francisco Agarez. Lisboa: Gradiva, 1999.
- JEANPIERRE, L. Géographie culturelle de la guerre. In.: FRANK, Robert & AGLAN, Alya. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris: Gallimard, 2015.
- JUDT, T. *Post-war. A history of Europe since 1945*. London: Penguin, 2005.
- KERSHAW, I. *Hitler*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- KUHN, N & HOFMANN, M. *Hitlers Kunsthändler Hildebrand Gurlitt 1895 - 1956. Die Biographie*. München, C. H. Beck, 2016.
- KUNST MUSEUM BERN. Disponível em <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/provenance-research/gurlitt-estate>. Acesso em 14 jul. 2024
- KUNST MUSEUM BERN. Disponível em <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/en/>. Acesso em 14 jul. 2024
- LEMAÎTRE, F. *Disparitions – Cornelius Gurlitt, l'homme du trésor nazi est mort*. *Le monde*, 06/05/2014.
- LIDDELL HART, B. *History of the Second World War*. London: Cassell, 1970.
- _____. *The German Generals Talk*. New York: Quill, 1979.
- LIEB, P. *Débarquer en Europe, 1943-1944 : enjeux et réalités*. In.: FRANK, Robert & AGLAN, Alya. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris: Gallimard, 2015.
- POLACK, E. *Le marche de l'art sous l'occupation*. Paris : Éditions Tallandier, 2019.
- SUR, S. *L'art au prisme de la mondialisation*. *Questions internationales*, n. 42, mars-avril 2010.
- TAYLOR, A. *The Origins of the Second World War*. New York: Macmillan, 1963.
- TRAVERSO, E. *La violence nazie. Une généalogie européenne*. Paris: La Fabrique, 2002.

⁹ Sobre Ingeborg Berggreen-Merkel e o conjunto da diátribe, vide, especialmente COLLINS, Jacob R. *The Gurlitt Trove: its past, present and future*. Vermont: University of Vermont, 2016.

Submetido: 18 de julho de 2024

Aceito: 6 de agosto de 2024

Como ser aquele em que hei de tornar-me: uma “hermenêutica de si” a partir de Nietzsche

How to be the one I am to become: a “hermeneutics of the
self” based on Nietzsche

Marcos Beccari¹
UFPR/PR

Gustavo Díaz²
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

72

RESUMO

Tomando como ponto de partida a célebre sentença “torna-te o que tu és”, do poeta grego Píndaro, este estudo aborda as relações entre arte, hermenêutica e autoformação, na esteira da filosofia nietzschiana. Para tanto, o ato poético é entendido como indissociável da experiência vivida e, sobretudo, do movimento do vir a ser, com o entendimento da arte como um modo de vida. Essa abordagem é levada a cabo tendo em vista as implicações educacionais de um tal princípio ético pautado na transformação de si como chave para a compreensão e releitura do mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Hermenêutica, autoformação, criação de si.

ABSTRACT

Taking as a starting point the famous sentence “become what you are” by the Greek poet Pindar, this study addresses the relationships between art, hermeneutics and self-formation, in the wake of Nietzschean philosophy. To this end, the poetic act is understood as inseparable from the lived experience and, above all, from the movement of becoming, with the understanding of art as a way of life. This approach is carried out considering the educational implications of such an ethical principle based on the transformation of oneself as the key to understanding and reinterpreting the world.

¹ E-mail: contato@marcosbecari.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2178-097X>.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Educação da USP. E-mail: gustaveaux@gmail.com.

KEYWORDS

Hermeneutics; self-education; self-creation

INTRODUÇÃO

“Como alguém se torna o que é”, subtítulo de *Ecce homo*, é a máxima que Nietzsche (2009) resgata da segunda das *Odes Píticas*, do poeta grego Píndaro (1997), para fazer frente ao “conhece-te a ti mesmo” socrático³. A formulação original “sê quem tu és, aprendendo quem és”⁴, na tradução de Carlos Leonardo Bonturim Antunes (2012, p. 220), atenua o oxímoro que parece abalizar sua abreviação mais famosa, “torna-te quem tu és”; afinal, como tornar-me aquele que já sou? Analisado como norma deontica, parece se tratar de um imperativo que ordena revogar disposições atávicas e assumir protagonismo e agência, onde o aprendizado se confunde com o processo de subjetivação. “Ser” constitui, assim, um tipo de aprendizagem, não uma forma espontânea de existir no mundo. Mais que isso, pode-se inferir que o existir resulta de um exercício hermenêutico: ao interpretarmos o mundo, não só conhecemos o mundo, mas antes (re)criamos os valores que circunscrevem quem somos no mundo.

“Torna-te quem tu és” relacionaria, pois, hermenêutica a um processo formativo e cultural. Formativo porque, exigindo o recurso de um conhecimento prévio para existir no intuito de tornar-se, demanda, por conseguinte, um tipo de gesto criativo precedente ao ser. E cultural porque, ao narrar-se enquanto autor da própria existência, o sujeito é capaz de alterar seu lugar e participação na cultura, recriando-se nela enquanto a interpreta. O processo pode ser ilustrado pela experiência mesma da leitura: capturado pela narrativa com a qual o texto propõe seu próprio universo de sentido, é o leitor quem acaba sendo levado a “compreender-se diante do texto”, nos termos de Paul Ricoeur (2008, p. 68) — de forma análoga, outrossim, à célebre proposição de Paulo Freire (2003), que via no ato de ler um prolongamento e um retorno crítico à leitura do mundo.

Ainda decorrência do adágio de Píndaro, temos o “interpretar/aprender” como “tornar-se”, constituindo um processo de autocomposição: “o mundo não é, o mundo está sendo”, citando outra vez Paulo Freire (2015, p. 90). Levando em conta que no radical de *compositio* há o verbo *ponere* (pôr, colocar) — correlato ao de *poiésis* (do verbo *poien*, fabricar, criar) —, pode-se assumir que aquela autocomposição (ou autopoiese) se irmana etimologicamente ao sentido de *capere*: pegar, trazer para junto de si, dispor, arranjar, gestos estes relacionados à estética, ao aprendizado e sobremaneira à

³ Sabe-se, no entanto, que a sentença *gnosi seautón* estaria gravada no pórtico do oráculo de Delfos, antes de ser atribuído, por parte de Platão, a Sócrates. Segundo Foucault (2014, p. 267), tal princípio era, no contexto oracular, “um conselho técnico, uma regra a observar para a consulta do oráculo. ‘Conhece-te a ti mesmo’ significava: [...] ‘Sabe bem qual é a natureza de tua pergunta quando vens consultar o oráculo’”.

⁴ Nietzsche suprime a palavra *mathon*, que no fragmento de Píndaro (*genói hoios essi mathon*) faz alusão ao aprendizado. No contexto original, o verso de Píndaro (1977) foi cantado em função das dificuldades e lições que tornaram um esportista um herói, um vencedor.

atividade artística. De sorte que a atitude incentivada por Píndaro significa, em sua radicalidade, implicar-se na matéria-texto do mundo, misturando-se nela, descobrindo-se visceralmente não como parte autônoma, mas pertencente a uma mesma *compositio*. Qual seja, aquela de nossa própria existência, que ao ser narrada e rearticulada faz do ato de compreender um gesto simultaneamente artístico e autoformativo.

Neste estudo, investigamos como, na filosofia nietzschiana, o aprender com quem se é acarreta um esforço criativo que nos implica no mundo, como uma autoria poética do próprio destino para implicar-se nele. Em um primeiro momento, delineamos brevemente a crítica de Nietzsche em relação a um sujeito fixo e acabado que preexiste às suas vontades e ações. Em seguida, esclarecemos como a dimensão hermenêutica torna-se ontológica quando assumida de forma criativa no exercício de um *vir-a-ser* subjetivo. Mencionamos, ainda, o interesse tardio de Foucault pelas técnicas de si na Antiguidade clássica para indicarmos, por fim, a possibilidade de um sujeito como obra a ser trabalhada, tanto no sentido de tornar-se artista de si mesmo quanto no sentido de criar a vida como obra de arte — e, para ilustrar essa possibilidade, tomamos de maneira abreviada o próprio percurso biográfico de ambos os filósofos mencionados.

1 DO SI MESMO AO QUE SE É

A noção de “tornar-se o que se é” não aparece somente em *Ecce homo*, mas percorre de forma dispersa toda a obra nietzschiana⁵. Ao mesmo tempo, também é constante em Nietzsche a crítica da noção de sujeito, de consciência e de um “eu” coeso e autônomo. Com isso, importa-nos assinalar de saída o que para ele significa “o que se é”: certamente não se trata de uma ideia abstrata como a alma ou a verdade sobre si. Em vez disso, o predicado “tornar-se” faz o *que se é* coincidir com um *vir-a-ser*. É nesse sentido que Nietzsche contrapõe o adágio de Píndaro ao imperativo socrático “conhece-te a ti mesmo”: o que há para se conhecer, nesse caso, é nossa essência ou alma, ou seja, aquilo que é o que sempre o foi e sempre o será; não passível, pois, de *vir-a-ser*.

Para Nietzsche, é ilusória a crença em um “si mesmo” como substância fixa e como causa/origem de nossas ações. Inversamente, são as *ações* que constituem o que somos: “Não há nenhum ser atrás do fazer, do atuar, do devir, o ‘agente’ foi ficticiamente acrescentado ao fazer, o fazer é tudo” (NIETZSCHE, 1998, I, § 13). Noutros termos, o que somos é verbo: um fazer, um querer, um tornar-se; e não uma coisa dada. Destarte o conhecer a si mesmo, essa busca por um suposto “eu” perdido no fundo do que somos, não faz mais do que reiterar juízos e valores que nos foram relegados em forma de consciência (cf. NIETZSCHE, 2000, II, § 52). Quando, por exemplo, alguém procura compreender certa ação, vontade ou decisão, é comum pressupor que por trás dela haveria uma espécie de caráter ou natureza por parte do sujeito que a exerce. No entanto, tudo o que se pode aí encontrar — bondade,

⁵ Por exemplo: no aforismo 263 de *Humano, demasiado humano*; nos parágrafos 270 e 335 de *A gaia ciência*; e em várias das seções de *Assim falou Zaratustra*.

perversidade, razoabilidade, alienação etc. — são valores acrescentados à ação, e não inerentes a ela. Nos termos de Nietzsche,

Todo homem irrefletido acha que somente a vontade é atuante; que querer é algo simples, puramente dado, não deduzível, em si mesmo inteligível. [...] Para ele, a vontade é uma força magicamente atuante: crer na vontade como causa de efeitos é crer em forças magicamente atuantes. Originalmente, toda vez que presenciou um evento, o homem acreditou numa vontade como causa e em seres pessoais, donos de vontade, atuando no fundo. (NIETZSCHE, 2012, § 127)

Uma questão, pois, parece ser inevitável: se não há um eu antes da ação, o que é que poderia tornar-se o que (ainda não) é? O humano é, para Nietzsche, constituído por impulsos cegos e fisiológicos, isto é, os fluxos e refluxos de um corpo não controlável em absoluto pelo intelecto. “O tempo do metabolismo mantém relação precisa com a mobilidade ou a paralisia dos pés do espírito: o próprio ‘espírito’ não passa de uma forma desse metabolismo” (NIETZSCHE, 2009, p. 38). Significa que o eu não é a mesma coisa o tempo todo; enquanto um metabolismo, tende a incorporar cada vez mais traços de personalidade e modos de ser⁶. Seu único traço constante é propriamente a inconstância: enquanto estivermos vivos, enfrentaremos sempre novas situações que nos levam a acolher novos impulsos e a exercer novas ações. Daí que, “quando queremos descer ao rio que aparentemente é mais nosso e pessoal, vale a afirmação de Heráclito: não se entra duas vezes no mesmo rio” (NIETZSCHE, 2000, II, § 223).

75

A partir dessa premissa, outras questões podem advir: seria o tornar-se o que se é uma decisão a ser feita, algo da ordem da vontade? E seria possível tornar-se outra coisa que não o que somos? Ora, como “ninguém tem um poder absoluto sobre si mesmo, ninguém poderá, em virtude de uma simples decisão, modificar-se profundamente em um sentido determinado” (DIAS, 2011, p. 116); mesmo “a vontade de superar um afeto é, em última instância, tão somente a vontade de outro ou vários outros afetos” (NIETZSCHE, 2005, § 117). E como salienta Jorge Larrosa, o tornar-se o que se é passa ao largo da lógica identitária do autodescobrimento ou da autorrealização; ao contrário, remonta a uma lógica inventiva de desidentificação:

Diferente de Rousseau, o chegar a ser o que se é não repousa sobre a observação introspectiva de si mesmo. Para Nietzsche, não há um eu real e escondido a descobrir. Atrás de um véu sempre há outro véu; atrás de uma máscara, outra máscara; atrás de uma pele, outra pele. O eu que importa é aquele que há sempre além daquele que se toma habitualmente por sujeito: não está por descobrir, mas por inventar; não por realizar, mas por conquistar; não por explorar, mas por criar

⁶ “Nós contemos em nós o esboço de muitas personalidades: o poeta se trai em suas criaturas. As circunstâncias tiram de nós uma forma, mas, quando as circunstâncias mudam muito, descobrem-se em si mesmo duas ou três personalidades. A partir de casa um dos instantes de nossa vida, há numerosas possibilidades: o acaso sempre põe a mão” (NIETZSCHE, 1995, II, § 219, p. 295-296).

da mesma maneira que um artista cria uma obra. Para chegar a ser o que se é, tem que ser artista de si mesmo. (LARROSA, 2009, p. 64-65).

Portanto, o tornar-se o que se é “nada tem a ver com o saber, o poder e a vontade como atributos de um sujeito que sabe o que é e o que quer; é, ao contrário, um desprender-se de si” (DIAS, 2011, p. 130), posto que “o ego é tão somente um embuste superior; um ideal” (NIETZSCHE, 2009, § 5). O *vir-a-ser* faz apenas alusão a um sujeito que, a partir da recolha de experiências e do exercício da experimentação, pode se desidentificar de si mesmo e passar a se conceber como forma a compor, como uma narrativa múltipla, inacabada e errante — “nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem” (NIETZSCHE, 2000, I, § 638). Larrosa (2009, p. 67) ainda observa que, na ideia de experimentação, vemos tanto o radical “ex” de exterior, exílio, estranho, êxtase, quanto o radical “per” de percurso, do passar através, mas também da permanência de um eu que não cessa de recompor e ensaiar a si mesmo. É também um processo, ademais, de desenraizamento, algo próximo ao *bodenlos* enquanto condição existencial que Vilém Flusser incorporou ao longo de toda a sua vida: sem chão, apátrida, sem descendência (BECCARI, 2021).

2 DA INTERPRETAÇÃO/ARTE COMO VONTADE CRIADORA

Se, nos termos de Larrosa, como vimos, o tornar-se o que se é equivale a ser “artista de si mesmo”, resta-nos compreender o ato criativo aí presumido. Uma vez que o imperativo de Píndaro não remete a uma escolha a ser feita a partir da soberania de um sujeito capaz de criar-se a si próprio, de onde viria essa ação criadora? Em sua *Genealogia da moral*, Nietzsche (1998, III, § 25) argumenta que arte e “vontade de verdade” (isto é, o anseio de descobrir o que há “por trás” das coisas) são impulsos autoexcludentes — sendo que, para o filósofo, a ideia de “arte” não se restringe ao fazer artístico e às obras de arte, mas compreende toda forma (e vontade) de criação e transfiguração. Nesse sentido abrangente,

Criamos o mundo, desde que não o pensemos como entidade abstrata; criamos as coisas, que não são realidades neutras, mas valores. Não há no mundo entidades subjacentes que um olhar observador pudesse descobrir e explicar. A “coisa”, a substância é ficção pela qual o imobilizamos e o submetemos ao conceito. [...] Quando Nietzsche afirma que não há nada para ser “explicado”, mas interpretado, que nada há para ser descoberto, mas inventado e que explicar é referir uma coisa inusitada a coisas habituais, ele está querendo dizer que não há um mundo de coisas dadas para o intelecto desvelar, para extrair delas sua verdade. Tudo o que constitui o mundo é uma soma de valorações. [...] Para determinar o valor das coisas, não basta conhecê-las: é preciso que se tenha o direito de valorá-las. Interpretar e organizar o mundo não quer dizer conhecê-lo, mas criá-lo. (DIAS, 2011, p. 58-59)

Da mesma forma que interpretar um texto não equivale a explicá-lo (um mesmo texto admite inúmeras interpretações), interpretar o mundo não implica conhecê-lo, mas antes criá-lo. E assim como não há leitura sem interpretação, não há experiência de mundo sem uma reescritura, sem a criação de valores e pontos de vista. O mundo dos valores, o único existente, está sempre em devir, como criação contínua. Mas o que, afinal, significa criar? É a vontade de *vir-a-ser*, interpretar, dar forma. Para Nietzsche, o ato de criar (*schaffen*) “não designa apenas um ato particular, mas um ato fora do qual nada existe” (DIAS, 2011, p. 65). É a atividade de dar forma a novas possibilidades de existência, tal como a interpretação tende a engendrar, nos termos de Paul Ricoeur (2008), novas proposições de mundo. Ao interpretar desde os mínimos eventos cotidianos, o eu só se torna quem é tecendo uma narrativa sobre si e sobre o mundo capaz de transmutar “acaso em destino” (RICOEUR, 2006, p. 114).

Ou, nos termos de Zaratustra, “o que chamais de Mundo, isso deve ser criado primeiramente por vós. [...] Mas assim quer minha vontade criadora, meu destino. Ou, para dizê-lo mais honestamente: é justamente esse destino — o que deseja minha vontade” (NIETZSCHE, 2011, p. 86-87). A arte enquanto vontade criadora, que Nietzsche contrapõe, como vimos, à vontade de verdade, é o que impede qualquer sentido de se fixar, e qualquer forma de existência a não se reduzir a um mero instinto de autoconservação. Em última instância, a vontade criadora é aquela que se reinventa sem cessar, em defesa da transitoriedade. Enquanto a doutrina do “conhece-te a ti mesmo” privilegia um eu perene e estável, o “tornar-se o que se é” remete não tanto ao sujeito criador, e menos ainda ao resultado criado, mas a uma ação, um impulso, um fluxo ininterrupto de criação. De sorte que, aos olhos de quem cria, não há um eu dado nem um mundo já realizado em relação ao qual é preciso se adequar. Também não há diferença, nesse viés, entre a criação de obras, o criar-se a si mesmo e o criar o mundo como obra de arte, já que toda criação é parte de um mesmo mundo.

O que importa é que a vontade criadora não se dá porque falta alguma coisa ao mundo ou à existência, mas porque não poderia haver mundo ou existência sem criação. O mundo são nossas interpretações, e a existência é o que fazemos dela. Nesses termos, passar da posição de um si-mesmo contemplativo para um *vir-a-ser* ativo requer o fazer interpretativo/criativo de transmutar acaso em destino: “Todo ‘Foi’ é um pedaço, um enigma, um apavorante acaso — até que a vontade criadora fala: ‘Mas assim eu quis!’” (NIETZSCHE, 2011, p. 133-134). O conceito de *amor fati* assinala essa lida com um devir que, “afirmado pelo ato de querer, [...] transfigurado pelo poder da afirmação é possibilidade de criação contínua” (DIAS, 2011, p. 78). Amar o destino, nesse sentido, não é meramente aceitá-lo, mas jogar com ele, agir junto com o devir. Por conseguinte, não se trata apenas de tornar-se o que se é, mas também de desejar isso, reconhecendo como nosso tudo o que nos tornamos e que ainda podemos nos tornar.

A vida de cada dia e cada hora parece demonstrar sempre de novo essa tese. Seja o que for — tempo bom ou ruim, a perda de um amigo, uma doença, uma calúnia, a carta que não chegou, a torção de um pé, um olhar de relance para uma loja, um argumento contrário, o ato de abrir

um livro, um sonho, uma trapaça —, imediatamente ou pouco depois, tudo se revela como algo que “tinha de acontecer”. É algo de profundo sentido e utilidade justamente para nós. (NIETZSCHE, 2012, § 277)

Tornar-se o que se é implica, pois, tornar absolutamente necessário o devir que nos acomete, tudo o que vem até nós ao acaso e de maneira inesperada. Não se trata de uma escolha, não se pode refazer o que já foi feito, mas é somente quando afirmamos tal sorte de destino, quando o queremos e nos implicamos ativamente nele, que somos impulsionados a uma ação criadora. A potência de todo *vir-a-ser* abarca essa capacidade de assimilar o acaso/devir que nos trouxe até o presente, de reinterpretá-lo e de apropriar-se dele. E tudo isso só pode ser feito contra um eu/mundo já constituído, ainda que com o necessário cultivo de valores, referências e tradições que perfazem tanto a ordem do mundo quanto a de um eu a ser reinventado. Em outras palavras, quando abandonamos um si-mesmo em virtude de um *vir-a-ser*, toda interpretação passa a ser impulsionada por uma vontade criadora e somos finalmente levados a encarar a vida como obra de arte, tornando-nos artistas de nossa própria existência.

3 DA ARTE DE CRIAR A VIDA COMO OBRA DE ARTE

78

O que me espanta é que em nossa sociedade a arte só tenha relação com os objetos, e não com os indivíduos ou com a vida; e também que a arte seja um domínio especializado, o domínio dos especialistas, que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que um quadro ou uma casa são objetos artísticos, mas não a nossa vida? (FOUCAULT, 1984, p. 331, trad. nossa)

A noção de “fazer da vida uma obra de arte” passa ao largo de qualquer ímpeto frívolo, cosmético ou ornamental de esteticismo. É um trabalho que exige interpretar os valores e eventos que nos constituem e, a partir deles, apreender uma forma capaz de dar inteligibilidade e coesão a quem de todo modo nos tornamos. Da mesma maneira que toda escritura depende de uma miríade de leituras previamente feitas, essa articulação do mundo e de nós mesmos só se inscreve a partir de referências, memórias e toda sorte de caracteres que já nos deram forma. Aqui se acrescenta algo, ali se suprime outro tanto; eis o interminável exercício. Muito do que ainda parece vago e resiste a tomar forma pode ser reservado para talvez ser retomado mais adiante.

Nada aí é certo e definitivo, e o próprio reconhecimento histórico-filosófico desse tipo de prática é impreciso. Foi somente a partir de 1980, por exemplo, que um filósofo como Foucault passou a admitir que o indivíduo pode ser capaz de reinventar a si próprio; até então, a subjetividade era por ele tratada como produto intrincado de poderes e saberes interiorizados. No curso *A hermenêutica do sujeito*, de 1981, Foucault (2004) se debruçou sobre certas práticas, denominadas “técnicas de si”, pelas quais alguns sujeitos da Antiguidade se relacionavam consigo mesmos. Essas práticas revelam que havia uma forma de subjetividade que se instaurava em uma espécie de

torção do saber/poder, proporcionando tanto jogos de verdade quanto um lugar de invenção de si. E aquilo que ele identificou como “cuidado de si”, na esteira do “tornar-se o que se é”, não se reduz a um conhecer-se a si mesmo, mas está ligado a uma técnica/arte que faz do “eu” o resultado de todo um trabalho sobre si:

Para um grego, a liberdade humana encontra sua obrigação não tanto ou não apenas na cidade, não tanto ou não apenas na lei, tampouco na religião, mas na *tékhnē* (esta arte de si mesmo) que nós mesmos praticamos. É, portanto, no interior desta forma geral da *tékhnē toû bíou* [arte da vida] que se formula o princípio, o preceito “ocupar-se consigo mesmo”. E lembremos justamente de Alcibiades que, pretendendo fazer carreira política e ter a vida de um governante, foi interpelado por Sócrates a propósito daquele princípio que ainda não percebera: não podes desenvolver a *tékhnē* de que precisas, não podes fazer de tua vida o objeto racional que pretendes, se não te ocupares contigo mesmo. Portanto, é na necessidade da *tékhnē* da existência que se inscreve a *epiméleia heautoû* [cuidado de si]. (FOUCAULT, 2004, p. 543)

O que chama a atenção de Foucault, pois, é essa noção de um sujeito como obra a ser trabalhada, “como sendo aquilo através do que fazemos a experiência de nós mesmos” (FOUCAULT, 2004, p. 590), em oposição a um sujeito que faz de si e do mundo um objeto a ser meramente conhecido. E essa própria ênfase tardia que o filósofo francês encontrara no sujeito não foi por ele apresentada como uma nova temática, mas como o fio condutor de toda a sua obra. Ou seja, ao descobrir, em seus últimos anos de vida, aquilo que Nietzsche já sabia e defendia — a saber, que a arte e a filosofia eram, para os gregos, um modo ativo de vida —, Foucault transformou um “assim foi” em “assim o quis”; seus escritos atestam esse processo constante de reelaboração do autor para consigo mesmo, bem como a percepção de que a nossa experiência de mundo não ocorre nem no interior nem no exterior do que somos, mas se instaura por meio das coisas que fazemos. São nossas práticas o que nos permite reelaborar o que somos, de tal maneira que um livro sempre tem algo a ensinar não tanto a quem o lê, mas antes e sobretudo a quem o escreve, conforme Foucault o expressa com clareza:

[...] eu me disse também que não haveria, talvez, sentido em se dar a pena de fazer livros se eles não devessem ensinar a quem os escreve o que ele não sabe, se eles não devessem conduzi-lo para onde ele não havia previsto e se eles não devessem lhe permitir estabelecer para ele próprio uma estranha e nova relação [consigo mesmo]. O sofrimento e o prazer do livro são de ser uma experiência. (FOUCAULT, 2014, p. 213)

As diversas práticas e técnicas que cultivamos ao longo da vida operam, assim, uma redescritção hermenêutica do mundo que nos permite assumi-lo como uma narrativa, uma ficção de nós mesmos. A vida como obra de arte, com efeito, inscreve-se como ficção, a ficção do *amor fati* — como um sentido que damos à nossa história, à

somatória das escolhas que fazemos com o fortuito da existência. Afinal, “[...] nós somos, até a medula e desde o começo — habituados a mentir. Ou, para expressá-lo de modo mais virtuoso e hipócrita, em suma, mais agradável: somos muito mais artistas do que pensamos” (NIETZSCHE, 2005, § 192). Essa arte de sujeitar o mundo a uma ficção, que para Nietzsche constitui o âmago da relação do humano com o mundo, uma relação facilitadora, só se torna criativa quando reconhecida como tal e exercida sobre nós mesmos: “Por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos um tal fenômeno” (NIETZSCHE, 2012, § 107).

4 CONSIDERAÇÕES À GUIA DE UM *VIR-A-SER*

Neste ponto já não há como eludir a resposta à questão de como *alguém se torna o que é*. [...] Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente *o que é*. Desse ponto de vista possuem sentido e valor próprios até os *desacertos* da vida, os momentâneos desvios e vias secundárias, os adiamentos, as “modéstias”, a seriedade desperdiçada em tarefas que ficam além d’a tarefa. (NIETZSCHE, 2009, II, §9, grifos no original)

80

Cabe-nos, por fim, encarar o dilema fundamental de uma hermenêutica de si: como tornar-se o que se é sem saber o que se é? Questão essa que, embora não possa ser respondida senão por cada vivência individual, pode ser lida a partir de uma chave educacional que é própria do adágio de Píndaro, conforme sublinhamos no início deste estudo: *sê quem tu és aprendendo quem és*. Trata-se de um tipo de aprendizado que não se confunde com aquele do ensino formal, propedêutico, pois somente advém por entre as errâncias e os desacertos de um *vir-a-ser* aquilo que não suspeitamos sequer remotamente o que é. Nos termos de Foucault (2014, p. 231), afinal, não pode haver obra “sem uma *askesis* [ascese] que deve ser considerada como uma aprendizagem de si por si”.

Ora, o que seria essa aprendizagem de si por si senão uma experimentação, um ensaiar mil anseios e possibilidades de ser? Não haveria, portanto, qualquer indicação conclusiva acerca dessa empresa autoformativa e *ethopoietica*, isto é, que produz, modifica, transforma o *êthos*, a maneira de ser de um indivíduo. Mas, à guisa de uma conclusão, podemos apenas apontar uma abreviação de como o próprio Nietzsche e também Foucault levaram a cabo, de formas distintas, esse princípio de Píndaro ao longo de suas vidas.

Aos cinco anos de idade, Nietzsche perdeu o pai, os avôs paterno e materno, e alguns dos tios. Entregue então aos cuidados da mãe, das avós e das tias, foi ensinado a ser pastor, seguindo os passos do pai. Aos vinte e um anos, rebela-se contra a família e decide abandonar o curso de Teologia; foge de casa e se matricula na Faculdade de Filologia da Universidade de Leipzig. “No dia de sua matrícula havia uma celebração dos 100 anos da entrada de Goethe na mesma Universidade. Nietzsche considera esse acaso um sinal de boa ventura” (HARA, 2020, p. 19). E com apenas vinte e quatro anos,

Nietzsche é nomeado professor de Filologia Clássica da Universidade da Basileia, na Suíça, em reconhecimento de sua brilhante trajetória acadêmica.

No início de sua carreira docente, Nietzsche idealiza a figura romântica do gênio, uma ideia que ele aprendeu com Schopenhauer e que projetou na figura de Wagner. Mas, em meio a tantos trabalhos acadêmicos a corrigir, e na lida com um estado de saúde que só se deteriorava, Nietzsche abandona seus heróis e pede demissão da Universidade ao completar dez anos enquanto professor. Nos próximos dez anos, viveria como um andarilho solitário, escrevendo dez livros cuja impressão, de baixa tiragem, era por ele próprio financiada. Tal percurso se encerra na escrita, em 1889 — três meses antes de seu trágico colapso mental em Turim⁷ — de *Ecce Homo*, cujo subtítulo reinterpreta a máxima de Píndaro, como uma espécie de coroamento de um longo itinerário transmutado em obra.

No caso de Foucault, a tônica do tornar-se quem se é se expressou como forma de diferenciar-se de si mesmo. A começar pela rejeição ao nome do pai, Paul, que é também o primeiro nome de Foucault — mas ele preferia ser chamado de Michel, seu segundo nome, escolhido pela mãe. Sua família esperava que ele se tornasse médico, como o pai; em vez disso, em seus primeiros livros, *História da Loucura e Nascimento da clínica*, ele tratou de estudar os precedentes coercitivos da prática médica. Foucault também foi, desde a juventude, repreendido por sua orientação homossexual, além de ter sofrido intervenções médicas por causa de duas tentativas de suicídio. Não é por acaso, portanto, o seu interesse em descrever as condições que tornam possíveis as práticas sociais que coagem os sujeitos, e através das quais também nos tornamos o que somos.

Mas Foucault nos ensina que, embora tais práticas nos sujeitem, elas não nos determinam. Daí o seu esforço em *reinterpretar* a história do mundo ocidental para entender a si mesmo. Se ele prosseguiu reavaliando o passado, era por insistir em encará-lo como novo, como uma redescoberta do presente a partir do silêncio de tudo o que permanece impensado. E o fazia não como uma busca por algum sentido profundo, na esteira de um “conhece-te a ti mesmo”; mas, ao contrário, para desfazer as tessituras dos sentidos, para desrealizar o mundo, desatando sua naturalidade em prol de novas configurações, lógicas e modos de vida. É dessa maneira, afinal, que Foucault exercia a sua assumida influência nietzschiana: nunca lhe interessou somente repercutir as lições do mestre, mas também nunca se dedicou apenas ao desenvolvimento de suas próprias ideias; o que mais lhe importava é o *uso* dessas ideias como instrumentos — sempre provisórios, dispersos, imprevistos — para que outros se apropriem deles e os reelaborem na lida de si consigo mesmos e com o mundo.

Em certo sentido, tanto Nietzsche quanto Foucault chegaram a ser o que foram não mirando para o alto, tampouco para dentro de si mesmos, mas sempre para o chão, para o caos que foram ora deixando, ora recolhendo pelo caminho. A matéria prima

⁷ Aos quarenta e quatro anos de idade, Nietzsche sofre um colapso mental que é posteriormente atribuído à parêntese geral atípica devido à sífilis terciária, mas tal diagnóstico vem sendo questionado até hoje. Nietzsche viveu seus últimos anos sob os cuidados de sua mãe até a morte dela em 1897. Depois, caiu sob os cuidados de sua irmã, até morrer em 1900.

do *vir-a-ser* é justamente essa “multiplicidade de forças em permanente estado de tensão e de expansão” (HARA, 2020, p. 34-35) e que nos atravessam inevitavelmente ao longo do tempo. Tudo o que nos acontece é propício para que reinterpretemos o que somos, o que não somos e o que ainda podemos ser, num processo em que todo ponto de chegada se desdobra em infinitos pontos de partida. O fio condutor desse fluxo não é outro senão a vida — não uma vida abstrata, vivida genericamente por todos, mas a nossa própria. Com efeito, Nietzsche e Foucault nos inspiram a ter coragem de repensar indefinidamente o mundo e a nós mesmos mediante as várias linhas que se cruzam e se desprendem deste novelo que é o que chamamos de “eu”.

O principal interesse na vida e no trabalho é tornar-se alguém que você não era no início. Se você soubesse, quando começou um livro, o que você diria no final, você acha que teria coragem de escrevê-lo? O que é verdadeiro para a escrita e para uma relação amorosa é verdadeiro também para a vida. O jogo vale a pena na medida em que não sabemos qual será o fim. (FOUCAULT, 1988, p. 9, trad. nossa)

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rogério de. *O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha*. Tese de Livre-docência em Educação e Cultura. São Paulo: FEUSP, 2015.
- ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. *Métrica e Rítmica nas Odes Píticas de Píndaro*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.
- BECCARI, Marcos N. A estranheza de Flusser: entre arte, ciência e filosofia. *Concinnitas* (Instituto de Artes da UERJ), v. 22, n. 40, p. 276-295, 2021.
- DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 2003.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- FOUCAULT, Michel et. al. *Michel Foucault, un parcours philosophique: Au-delà de l'objectivité et de la subjectivité*. Paris: Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, Michel. Truth, Power, Self: An Interview with Michel Foucault. In: MARTIN, Luther H.; GUTMAN, Huck; HUTTON, Patrick H. (eds.). *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: Curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos IX: Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- HARA, Tony Renato. Torna-te o que tu és: um modo de vida filosófico. *Rev. Psicol. UNESP*, v. 19, n. 1, 2020, p. 15-37.
- LARROSA, Jorge. *Nietzsche e a Educação*. Belo Horizonte : Autêntica, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance* — vols. I e II. Trad. Geneviève Bianquis. Paris: Gallimard, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: Como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PINDAR. *Olympian Odes & Pythian Odes*. Edited and translated by William H. Race. London: Harvard University Press, 1997.

RICOEUR, Paul. *Percursos do reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006.

RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e ideologias*. Petrópolis: Vozes, 2008.

Submetido: 18 de julho de 2024

Aceito: 10 de agosto de 2024

O regime de informação na hipermassa

The information regime in the Hyper-Mass

José Isaías Venera¹
Univille/SC

RESUMO

Neste artigo teórico, articula-se autores que apresentam uma interpretação sobre os processos de subjetivação do nosso tempo, marcados pela captura e modulação algorítmica. O controle pela modulação da subjetividade depende dos extratores de dados que formam o substrato do regime de informação. As *big techs* concentram usuários em escala global, formando o fenômeno da hipermassa. Já não se fala mais em indústria cultural, mas em superindústria do imaginário. A fantasia de totalidade e completude é retroalimentada pelos próprios usuários, que se regulam a partir da exploração, sobretudo, de duas paixões: amor e ódio. A renúncia do “eu” em favor do amor ao “líder” depende de um terceiro, a quem se contra todo o ódio. Esse movimento das duas paixões – amor e ódio – está, também, na base das chamadas bolhas digitais.

84

PALAVRAS-CHAVE

Hipermassa; comunicação; subjetividade, algoritmos

ABSTRACT

This theoretical article brings together authors who present an interpretation of the processes of subjectivation of our time, marked by algorithmic capture and modulation. Control through the modulation of subjectivity depends on data extractors that form the substrate of the information regime. Big techs concentrate users on a global scale, creating the phenomenon of hypermass. We no longer speak of a cultural industry, but rather of a superindustry of the imaginary. The fantasy of totality and completeness is fed back by the users themselves, who regulate themselves based on the exploration, above all, of two passions: love and hate. The renunciation of the “self” in favor of love for the “leader” depends on a third party, to whom all hate is opposed. This movement of the two passions – love and hate – is also at the base of the so-called digital bubbles.

KEYWORDS

Hyperspace; communication; subjectivity, algorithms

¹ E-mail: jose.venera@univillebr.onmicrosoft.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9220-446X>

1 DAS COISAS DO MUNDO À INFORMATIZAÇÃO DAS COISAS

Para Vilém Flusser, o design é resultado da convergência entre arte e tecnologia modelando a cultura a partir do século XIX. Dar forma às coisas é informar. As coisas do mundo têm uma forma que se ambientam ao mundo e criam ambientes. Mas, em uma escala crescente, desde os anos 90 do século passado, o mundo entrou em um regime digital, sobrepondo a relação com as não-coisas. Como observou o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2022, p. 11), “a ordem digital *descodifica* o mundo ao *informatizá-la*”. Decodificar significa interpretar o que já foi codificado. Quando o mundo adquire uma forma cultural, passa-se do registro da natureza para codificação. A decodificação é uma operação de segunda ordem. Decodifica-se o que está codificado.

O mundo habitado por sujeitos e coisas mudou. Já tinha mudado para Flusser (2007), no século XX, mas, agora, poderemos dar um giro a mais na sua observação. A modernidade, marcada pelo desenvolvimento tecnológico e científico, tornou as coisas mensuráveis, calculáveis, manipuláveis. Codificou o mundo. Mas não somente as coisas – máquinas, veículos, roupas, objetos de toda ordem –, mas também os seres humanos. Esses últimos passaram a ser objetos da ciência – psiquiatria, psicologia, antropologia, sociologia etc. –, tornaram-se, portanto, “como as demais coisas” (FLUSSER, 2007, p. 60). As ciências humanas e sociais codificaram o sujeito na sua relação com a sociedade, com a linguagem, com a cultura, com a psiquê. Essa codificação dos seres humanos nas ciências modernas é o tema de *As palavras e as coisas*, de Foucault (1999).

Há dois ordenamentos para Flusser (2007): tudo aquilo que é manipulado pelo ser humano são coisas – “o mundo por ela [a mão] apreendido como um conjunto de coisas, como algo concreto”, da natureza; e o mundo cultural, das “coisas disponíveis, informadas” (FLUSSER, 2007, p. 60). A ordem cultural é um ordenamento simbólico sobre a vida. Quando o ser humano se tornou objeto de conhecimento, passou a ser mensurável, manipulável, entrou para as estatísticas e para as estratégias de produção (da subjetividade), dando forma à biopolítica (FOUCAULT, 2008).

Mas de qual informação o sujeito contemporâneo tornou-se objeto? Se o mundo atual entrou em um regime digital a partir das coisas – como a internet das coisas em que informa a partir dos dispositivos de conexão –, esse regime tem se automatizado e criado ou interferido no mundo. Para Han (2022), “nós não habitamos mais a terra e o céu, mas o Google Earth e Cloud”. Habitamos nas “nuvens” e existimos nos grandes bancos de dados (big data).

O regime digital – de informatização do mundo – é também um regime de informação. Não é propriamente informar o que os usuários acessam, mas, sobretudo, construir bancos de dados dos usuários; informar um perfil. O regime de informação opera por extração. Extrai informações dos usuários para controlá-los. O controle se dá pela modulação – fluxos do que entram no campo de visibilidade dos usuários – formando a economia da atenção.

2 SOCIEDADE DE CONTROLE

No centro de seu conciso texto “*Post-scriptum* sobre as sociedades de controle”, Deleuze (1995b) mostra, nos processos históricos, o jogo da diferença e da repetição no desenvolvimento do capitalismo: “São *sociedades de controle* que estão substituindo as sociedades disciplinares. ‘Controle’ é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como o nosso futuro próximo” (DELEUZE, 1995b, p. 220).

A sociedade disciplinar, descrita por Michel Foucault, alcançou seu ápice no século XIX e parte do XX e, depois da segunda guerra mundial, entrou em crise generalizada. As instituições – prisões, escolas, fábricas, hospitais, quartéis – se tornaram ineficientes. Crise generalizada. A disciplina, tanto das áreas de conhecimento quanto dos corpos, dependia de um *modus operandi*, do sujeito sequestrado nas instituições e por meio das quais sua alma e seu corpo seriam adestrados. Mas, no nosso tempo, o poder das instituições disciplinares perde centralidade.

Na leitura de Lazzarato (2006, p. 62) sobre texto de Deleuze:

O processo constitutivo das instituições capitalistas e da multiplicidade só poderão ser compreendidos se apelarmos para a noção de virtual e suas modalidades de atualização e efetuação. A passagem das sociedades disciplinares às sociedades de controle não pode ser simplesmente deduzida das transformações do capitalismo, mas deve sim ser compreendida a partir da potência da multiplicidade.

86

O ponto chave para a mudança da sociedade disciplinar para a de controle é o desenvolvimento das tecnologias de ação a distância, que são as máquinas de modulação. Essas modulações a distância acontecem por dois modelos cujas estruturas se diferem: os meios de comunicação de massa, no século XX, na relação de um (meio) com a maioria (audiência); e os meios de convergência no século XXI, na relação de todos com todos em um espaço privado, as plataformas digitais. A modulação é da subjetividade.

Para Lazzarato:

A sociedade de controle exerce seu poder graças às tecnologias de ação a distância da imagem, do som e das informações, que funcionam como máquinas de modular e cristalizar as ondas, as vibrações eletromagnéticas (rádio, televisão), ou máquinas de modular e cristalizar os pacotes de bits (os computadores e as escalas numéricas). Essas ondas inorgânicas duplicam as ondas através das quais as mônadas agem umas sobre as outras.

Os processos de subjetivação, sobretudo a partir do século XX, desterritorializam os dispositivos. A TV e o rádio podem ser consumidos de diferentes lugares. São

aparelhos que captam o sinal, cuja programação se atualiza diariamente a partir de um centro produtor com destruição descentralizada. A atualização diária de programações, como o telejornalismo, permite o agendamento de temas que tentem a ser pauta da opinião pública – a chamada hipótese da *agenda setting*. É também o que levou o linguista Noam Chomsky (1988) a chamar de fabricação do consenso. É o mundo que foi codificado pelo jornalismo até modular a opinião da maioria. Mas esse é um fenômeno dominante no século XX.

O adestramento da alma já não dependeria mais, ou ao mesmo na mesma intensidade, dos espaços físicos das instituições – os dispositivos de projeção do imaginário passaram, desde a invenção das mídias de massa, a entrar nas casas com os jornais e as revistas. Posteriormente, no século XX, são as mídias de transmissão como o rádio e a TV, as mídias, que atualizam diariamente a programação. São modulações por agendamento. Para Cassino (2018, p. 15), “a modulação, portanto, tem por poder modular, cristalizar, uma determinada subjetividade desejada na memória, no cérebro das pessoas”. Podemos dizer que o sujeito deseja o que é mostrado na mídia.

Se Deleuze (1995) indicou a mudança da disciplina – memória corporal e saber disciplinar – para o controle – modulação do cérebro –, essa alteração tem relação com os dispositivos e a partir dos quais os sujeitos estão implicados. “O homem da disciplina era um produtor descontínuo de energia, mas o homem do controle é antes ondulatório, funciona em órbita, num feixe contínuo” (DELEUZE, 1995, p. 223).

Passamos a conviver com os dispositivos de captura que seguem as ondulações (ou modulação) do fluxo contínuo, o que faz do controle um novo monstro ainda mais perverso do que o do tempo das disciplinas. Os dispositivos de poder na *sociedade de controle* visam reter os fluxos, ou melhor, controlar a distribuição do fluxo. Melhor dizer: controlar a multiplicidade, aprisionar o que está fora, enclausurar as potencialidades, impedir as virtualidades. Não à toa, o buscador do google funciona análogo a um oráculo em que tudo se pode consultar – um deus digital. Controlar a multiplicidade é a abertura para todos de expressarem em um espaço cujo controle é exercido por plataformas privadas. Podemos, na articulação com Han, dizer que o “todo” forma o regime de informação e o *big data* é seu substrato.

3 O REGIME DE INFORMAÇÃO

Han (2022, p. 7) chama de regime de informação “a forma de dominação na qual informações e seu processamento por algoritmos e inteligência artificial determinam decisivamente processos sociais, econômicos e políticos”. A determinação não se dá pela suposta verdade que circula na rede, mas pelas informações extraídas dos usuários.

A passagem que aponta Han (2022) é semelhante a proposta por Deleuze, sendo que ambos têm a noção de sociedade disciplinar como referência para marcar a descontinuidade histórica. No regime disciplinar, a dominação se dava pelos processos industriais, era a forma maquinal. “Todos e cada um são uma roldana no

interior da maquinaria disciplinar do poder” (HAN, 2022, p. 8). Já, no capitalismo da informação, a comunicação e a conexão ganham centralidade.

No regime de informação, a verdade do conteúdo não tem importância, o que se destaca é capturar o desejo do usuário. A principal experiência midiática para esta afirmação, da captura do desejo, se deu a partir de 2016, com a campanha de Donald Trump pautada em *fake news*, assim como a propaganda enganosa que levou a vitória do “Brexit” no Reino Unido (BUCCI, 2019). Ambos os eventos foram marcados, por um lado, pela desinformação, mas, por outro, pela informação obtidas dos usuários, de que, pelo perfil elaborado a partir de seus dados, eles seriam sensíveis ao conteúdo. Pouco depois dos desfechos no EUA e no Reino Unido, várias pesquisas já davam conta de que as chamadas *fake news* circulavam 70% mais do que as notícias produzidas pelos jornais que gozam de mais credibilidade (Agência Brasil, 2018).

Eugênio Bucci entende que:

nas redes sociais, diferentemente do que acontecia nos tempos da TV e do cinema, a programação das mensagens depende diretamente da ação das audiências e, aí, o desejo sobrepuja o pensamento. Uma notícia (falsificada, fraudulenta ou mesmo verdadeira, pouco importa) ganha repercussão à medida que corresponda a emoções. Sobre o factual predomina o sensacional – daí o sensacionalismo.

88

Tudo indica que a partir dos dados extraídos dos usuários, desenvolve-se um controle invisível, algorítmico, para movimentar a economia da atenção. Como isso se dá? Identificando a partir dos dados extraídos, quais conteúdos vão ao encontro do desejo dos usuários, ao mesmo tempo em que remodela o desejo formando o que ficou conhecido como bolhas virtuais.

O regime de informação é também um regime de dados. O que alimenta os usuários, ou seja, sujeitos digitalizados, codificados e cujo perfil que se cria a partir dos acessos forma a decodificados do usuário. A partir da decodificação (o perfil) se processa o gerenciamento dos conteúdos que, em sua maioria, exploram emoções em excesso. São internautas mobilizados pelas paixões, como amor ou raiva.

4 COMUNICAÇÃO NA HIPERMASSA²

As redes sociais passaram, em 2023, dos 5 bilhões de usuários (O GLOBO, 2024). Esse número equivale a 62,3% da população mundial. Entre as redes com mais audiência estão: Facebook, do grupo Meta, com 2,19 bilhões de usuários; Instagram, com 1,65 bilhões; e TikTok, com 1,56 bilhões. Audiência inimaginável no contexto dos meios de comunicação de massa – jornal, revista, rádio e TV. Diferentemente do paradigma dos meios de massa, a maior parte da produção de conteúdo nas redes digitais, pós-massiva, é feita por seus usuários, assim como as interações que a mídia

² A expressão hipermassa foi usada inicialmente no ensaio *Da rede à crueldade: “aqui é Bolsonaro!”*, publicado no *Le Monde Diplomatique*, em 2 de agosto de 2022. Posteriormente, nos anais do congresso da Intercom (VENERA, 2023).

possibilita, mas isso não desimplica a relação mídia e massa indiferenciada que se relaciona no Facebook, Instagram ou no TikTok. São mídias privadas em que parte de seu capital vem da extração e comercialização dos dados dos usuários.

Nesse sentido, a economia da atenção ganha centralidade. Como ampliar e manter os usuários por mais tempo na mídia? Para se integrar à rede, pouco importam o gênero, a etnia, a classe social etc.; a conexão é para todos. Ao se integrar à rede, inicia-se a diferenciação. A partir do momento em que os dados dos usuários passam a ser lidos pelos algoritmos, uma seleção silenciosa passa a funcionar com a finalidade de captar e colonizar o desejo para manter o usuário por mais tempo na rede.

A hipermassa aponta para a concentração de usuários na rede e por meio da qual o engajamento é mobilizado por dois afetos – o amor e o ódio. Essa perspectiva, por sua vez, se liga ao que Eugênio Bucci (2022) chama de superindústria do imaginário; um processo de exploração do olhar por dispositivos que operam como extratores consumindo a energia dos usuários, fazendo-os trabalhar sem remuneração. É uma economia do olhar em um nível de exploração jamais vista na história. Para Bucci (2022, p. 25-26):

Quando as *big techs* desfilam no grupo das empresas mais valorizadas do mundo, não cabe mais nenhuma dúvida a respeito disso. As tais “gigantes da internet” não fazem outra coisa que não seja capturar o olhar mediante anzóis libidinais (que interpelam o desejo), comercializar esse olhar (e a atenção que supostamente o olhar carrega) e retroalimentar o circuito de sedução e comércio indefinidamente. Tudo o que se vê é uma fabricação da Superindústria do Imaginário.

89

A superindústria do imaginário produz o fenômeno da hipermassa constituindo a estrutura a partir da qual se concentra todo olhar. A incessante repetição dos usuários à tela³ dos dispositivos de conexão à internet aponta para o gozo (que se manifesta na repetição) e para a pulsão escópica, ou seja, a busca sem fim pela satisfação através do olhar.

Hipermassa se forma a partir de *media* em rede que retroalimentam fantasias em comum. Rodrigues (2019, p. 27) ao explicar o que são afinal *media* mostra que:

a invenção dos mais recentes dispositivos técnicos a que nos acostumamos a dar o nome de mediáticos e a sua rápida assimilação nas sociedades atuais [...] não produz propriamente novas modalidades de experiência, mas artefactos que tornam possível a realização ou a reificação técnica de simulacros das modalidades da experiência que, desde sempre e em todas as sociedades, foram vivenciadas pelos seres humanos.

³ No artigo “Por uma teoria do sujeito intervalar na experiência com a tela escura” articula-se a constituição do sujeito na relação com a tela dos dispositivos de conexão à internet. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/rua/artigo/capa?publicacao_id=240>. Acesso em: 29 out. 2022

Os *media* na hipermassa se caracterizam pela rápida assimilação na sociedade, em escala global, reificando representações sem compromisso com o referente. Fenômeno que caracteriza sobretudo com as redes sociais ao tornar possível que usuários deem corpo (simulacros) as suas demandas, ao mesmo tempo em que as *big techs* criam demandas com dados coletados por extratores.

A questão central agora é especular o que sustenta o vínculo entre os usuários de redes sociais na sociedade da hipermassa.

5 O VÍNCULO ENTRE A MASSA E O LÍDER

A psicanálise nasceu no fim do século XIX às voltas da histeria como principal sintoma à época. Os fenômenos de conversão histérica resultavam (e resultam) de desejos amordaçados que se manifestam no corpo – sem sintomas fisiológicos. Desejos sufocados que expressam também dinâmicas de vida pautadas em hierarquias, valores sociais cristalizados e formas de dominação crescentes. A histeria seria, assim, um sintoma social. Nas formas de governo que marcam a modernidade – com o projeto iluminista, o avanço da ciência, o desenvolvimento de técnicas e tecnologias, o florescimento de democracias –, não se limita somente ao aprimoramento de uma nova racionalidade, mas também na exploração dos afetos libidinais. A civilização caracterizada pelo avanço científico e tecnológico adquiriu nas formas de governo uma relação de dominação cuja barbárie não sai do horizonte (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Os séculos XIX e XX marcaram um projeto civilizatório pautado na renúncia à satisfação pulsional (FREUD, 2020a), ou ao que Foucault chamou de sociedade disciplinar constituindo uma gramática para a produção de determinadas subjetividades. Diferentemente, no século XXI as relações sociais têm sido inscritas no imperativo do gozo; é preciso gozar a qualquer custo.

Na literatura freudiana, o gozo não tem *status* de conceito; aparece em *Além do princípio do prazer* (2020a), de 1920, como o “prazer” na dor e aponta para “fenômenos repetitivos que podem ser remetidos à pulsão de morte” (VALAS, 2001, p. 7). Posteriormente, para outro psicanalista Jacques Lacan (1998), o gozo é articulado como um conceito, no qual a repetição vem como reinscrição de algo que se perdeu na busca de uma satisfação completa. Por trás da compulsão ao consumo, estaria, nessa via, a repetição à busca de um gozo a qualquer custo (e o curso para suprir uma falta existencial consome a vida toda). Não seria mais a renúncia pulsional (FREUD, 2020b) por meio de dispositivos disciplinares (FOUCAULT, 1987), mas a integração ininterrupta à lógica do consumo. Como podemos deslocar o debate do tempo de Freud para os nossos dias? Em que medida os afetos amor e ódio, mobilizados por Freud (2020b), marcam também os fluxos de conteúdos digitais? Como o amor e o ódio se integram à lógica das mídias digitais?

6 A MASSA MOBILIZADA POR DOIS AFETOS

Publicado em 1921, *Psicologia das massas e análise do eu*, de Sigmund Freud (2020b), ressoa ainda sobre nosso tempo como um clássico que nunca para de dizer algo novo. Para Calvino (1993, p. 11), “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. O que Freud tem, ainda, a nos dizer?

À época, Freud estava sob os efeitos do fim da primeira grande guerra (1914-1918), do crescimento do antissemitismo na Europa, do fascismo que começava a se estruturar com o manifesto de Benito Mussolini, de 1919 – eventos que criavam laços sociais pautados no amor entre os membros do grupo e no ódio ao outro, este demarcado como inimigo. Nesse contexto, Freud se voltou à análise das massas. A obra integra-se a outras dedicadas à cultura: *Totem e tabu*, de 1913; posteriormente *O futuro de uma ilusão*, de 1927; *O mal-estar na cultura*, de 1930; e *Moisés e o monoteísmo*, de 1939. *Psicologia das massas e análise do eu* foi escrito praticamente junto com *Além do princípio do prazer*, de 1920, texto com base no qual Freud (2020a) desenvolve o conceito de pulsão de morte. Na análise sobre o vínculo nas massas, Freud remete-se a Le Bon (2018), autor de *Psicologia das multidões*, de 1895, para quem o indivíduo se anula em proveito das aspirações da massa.

A emergência dessa discussão se dá às voltas de insurgências no século XIX e do crescimento populacional nas grandes cidades, marcando uma “alma coletiva”. A renúncia de si na multidão, constituindo um instinto gregário, para Le Bon (2018) era um fato, enquanto para Freud, como observa Assoun (2012), era um problema.

A questão que se apresenta com base em Freud (2020b) pode ser formulada assim: o que demanda do sujeito esse movimento de anulação de si em favor das massas? Um dos caminhos é entender como as pulsões arcaicas são liberadas – pulsões sexuais (de amor) e agressivas (de ódio).

Freud (2020b) cita dois exemplos de grupos para falar da ligação libidinal: o exército e a Igreja. Não é o amor sexual envolvido, mas uma forma primitiva de amor manifestada pela identificação. Na teoria freudiana, a identificação começa na vida infantil. Pode ser observada quando o menino manifesta interesse pelo pai, tomando-o como ideal de seu modelo e, a partir daí, passa a apresentar atitudes similares às dele.

Pelos processos de identificação, pode-se entender o fenômeno que estrutura os vínculos na massa. A estrutura libidinal conduz para que o objeto (líder) passe a ocupar o lugar do ideal do eu, ou seja, a instância que regula a organização subjetiva.

Se para Freud a questão era colocada no sentido de entender os mecanismos subjetivos de identificação do “todo” com o “um”, ou seja, das massas com o líder, não precisaríamos de muito esforço para estabelecer a convergência com o modelo comunicacional que adquiriu seus contornos mais definidos a partir do século XIX, mas alcançou sua potência mesmo no século XX, primeiramente com a onipresença do rádio e, depois, da televisão na vida social. Os meios de comunicação de massa se estruturam na relação de um (o meio) com o todo (a audiência).

7 ADORNO COM FREUD

O filósofo Theodor Adorno entrou nesse debate em 1949, poucos anos após o fim da segunda grande guerra, em “A teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista” para interpretar os vínculos entre a massa e o líder. A questão que se apresentava era: “Por que os seres humanos modernos retomam a padrões de comportamento que contradizem flagrantemente seu próprio nível racional e o presente estágio da civilização tecnológica esclarecida” (ADORNO, 2015, p. 159). A saída via Le Bon (2018) seria dizer que o indivíduo na massa cede lugar aos instintos primitivos, mas isso reduz a interpretação a um fato observável, sem explicar o processo.

Para dar conta da questão, Adorno volta-se à “Psicologia das massas e análise do eu”. Ele busca interpretar a força psicológica que marca a mudança do indivíduo para a massa. O desafio é entender o que estrutura os vínculos na massa. Para Freud (2020b), esse vínculo teria natureza libidinal, ou seja, como a pulsão sexual se manifesta na vida psíquica. Pertencer a um grupo seria mais do que um desejo; vem como demanda que marca a constituição do sujeito para suportar a experiência do desamparo (marcada desde o nascimento com a separação em relação ao corpo da mãe).

O modo como Adorno articula Freud para pensar a propaganda fascista é colocado assim: “Uma rebelião contra a civilização, o fascismo não é simplesmente a reordenação do arcaico, mas sua reprodução na e pela própria civilização” (ADORNO, 2015, p. 162). Importa menos perceber que na massa os indivíduos operam mais no registro das pulsões primitivas, mas sim como a própria modernidade se desenvolve na gestão das pulsões primitivas: raiva, violência, cólera etc.

Sobre a cena estrutural da comunicação do século XX, Novaes (1991) fez uma observação que vai ao encontro desta articulação – de que a reordenação do arcaico não é oposta à civilização, mas se integra à própria civilidade. Em “O olhar melancólico”, o autor diz:

Não é difícil descrever os tipos de emoções e paixões trabalhadas pela televisão brasileira: ambição (emoção que nasce da cólera), delação, lisonja (que é um tipo de mentira), ódio, vingança, cólera, ciúme, covardia, medo e, por fim – o mais comum dos temas –, a violência, que é o gênero de “força apaixonada e que visa a quebrar a resistência pelo terror” (NOVAES, 1991, p. 89).

Podemos resumir essas emoções descritas por Novaes (1991) ao afeto de ódio, que adquire, na mídia, a condição de discurso de ódio e se remete, ao mesmo tempo, a ações agressivas e violentas no convívio com o outro.

Se o debate acadêmico no século XIX era demasiadamente moralizante, de condenar os movimentos de massa, com as rebeliões urbanas, na primeira metade do século XX, tanto via Freud quanto via Adorno, o mal-estar teria relação com as formas de controle das pulsões, culminando na experiência nazista como exemplo máximo de extermínio das diferenças. Podemos dizer que os séculos XIX e XX são marcados pelo governo das populações, o qual o filósofo Foucault (2008) chama de biopolítica, contendo nesse movimento a ambiguidade do racismo de Estado.

Na perspectiva de Adorno (2015), a rejeição do “eu” – ao se integrar às massas – faz parte do projeto moderno, o que resulta na recusa imediata da dicotomia entre barbárie e civilização. Essa tese já fazia parte de uma obra anterior, *Dialética do esclarecimento* (1985), de 1947, escrita em parceria com Horkheimer.

Em que medida o governo das pulsões primitivas faz parte de nossa contemporaneidade, naquilo que também marca a diferença do nosso tempo com épocas anteriores? As condições materiais que melhor caracterizam nosso tempo são as tecnologias digitais, que possibilitam fluxos assimétricos de conteúdos e interações.

A cena comunicacional atual, pós-massa, como vimos, difere-se radicalmente do século XX. Mesmo presentes, os meios de comunicação de massa – cuja origem remonta ao século XIX e sua genealogia no século XV com a prensa de Gutenberg – vêm perdendo força. As mídias pós-massivas, ao qual permitem vínculos de hipermassa, via dispositivos e plataformas de conexão à internet, são marcadas sobretudo pela participação dos usuários na produção de conteúdos. Esse modelo rompe com a passividade do receptor; passividade no sentido de que na mídia de massa a informação alcança um grande público sem que este possa se manifestar na própria mídia. No entanto, principalmente no campo político, observa-se a circulação desses dois afetos – amor e ódio – alimentando a polarização e o vínculo entre os líderes e a massa digital.

93

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio teórico partiu da leitura de autores que constroem uma interpretação do tempo presente. Por mais de *démodé* que o termo comunicação de massa soa aos dias de hoje, o que se observa é uma via ainda mais totalizante, estruturante da cultura, mas não mais pela via de um controle do conteúdo do que é produzido, mas por um gerenciamento dos conteúdos produzidos por todos os usuários da rede. A essa estruturação totalizante – que congrega quase todos os usuários da rede em poucas plataformas digitais – chamamos de hipermassa.

Há uma hiperconcentração de usuários ao mesmo tempo que há um hiperbanco de dados (big data) no processo de codificação (digitalização dos usuários) e decodificação (montagem de perfil dos usuários). A hipermassa indica um regime de informação que forma a caverna de Platão do século XXI.

Para Han (2022, p. 14-15), “o paradoxo da sociedade de informação é: as pessoas estão aprisionadas nas informações. Afivelam elas mesmas os grilhões ao se comunicarem e ao produzirem informações. O presídio digital é transparente”. Diferentemente da leitura de Han, a comunicação não se resume aos fluxos de conteúdos e a sua decodificação. O regime de informação não é um regime de comunicação, mas de anulação do sujeito e da alteridade. A renúncia do “eu” em prol do “líder”, por exemplo, em um contexto político. O regime de informação é a operação da incomunicação.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- _____. A teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista. In: ADORNO, Theodor. *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: Unesp, 2015. p. 153-189.
- ASSOUN, P.-L. *Freud e as ciências sociais: psicanálise e teoria da cultura*. São Paulo: 2012.
- BUCCI, E. *A superindústria do imaginário*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- CALVINO, Í. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CASSINO, J. F. Modulação deleuzeana, modulação algorítmica e modulação midiática. In: SOUZA, Joyce; AVELINO, Rodolfo; SILVEIRA, Sérgio Amadeu. *A sociedade de controle: manipulação e modulação nas redes digitais*. São Paulo: Hedra, 2018.
- CHOMSKY, N.; Herman, Edward S. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books, 1988.
- DELEUZE, G. Post-Scriptum Sobre as Sociedades de Controle. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- FLUSSER, V. *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naif, 2013.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins fontes, 2002.
- _____. *Nascimento da biopolítica: curso no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020a.
- _____. Psicologia das massas e análise do Eu. In: FREUD, Sigmund. *Cultura, sociedade e religião: o mal-estar na cultura e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b. p. 137-232.
- HAN, B.-C. *Infocracia: digitalização e a crise da democracia*. Petrópolis: Vozes, 2022.
- _____. *Infocracia: digitalização e a crise da democracia*. Ed. Vozes, 2022.
- _____. *Não coisas: Reviravoltas do mundo da vida*. Ed. Vozes, 2021.
- LACAN, Jacques. Seminário sobre “A carta roubada”. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13-66.
- LAZZARATO, M. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2006.
- LE BON, G. *Psicologia das multidões*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- NOVAES, A. O olhar melancólico. In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 85-90.
- VALAS, P. *As dimensões do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- VENERA, J. I. Teoria da comunicação na hipermassa: entre o amor e o ódio. In: 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, PUCMinas, 2023. Disponível em: https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0817202320140764dea9bf17a7f.pdf. Acesso: 13 de jul. 2024.
- _____. *Por uma teoria do sujeito intervalar na experiência com a tela escura*. RUA, Campinas, SP, v. 25, n. 2, p. 505-521, 2019. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/jabrao,+6.+A383+-+Por+uma+teoria+do+sujeito+intervalar+na+experiencia+com+a+tela+escura%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/jabrao,+6.+A383+-+Por+uma+teoria+do+sujeito+intervalar+na+experiencia+com+a+tela+escura%20(3).pdf) Acesso em: 12 jul. 2024.

Submetido: 10 de julho de 2024

Aceito: 10 de agosto de 2024

Elementos da comunicação e pressupostos para a estruturação do self e da identidade organizacional

Elements of communication and the self as assumptions for structuring the organizational self and identity

Marcilene Machado Reinert¹

Universidade da Região de Joinville- Univille

João Eduardo Chagas Sobral²

Universidade da Região de Joinville- Univille

Marli Teresinha Everling³

Universidade da Região de Joinville- Univille

95

RESUMO

A construção da identidade organizacional no século XXI está intrinsecamente ligada à comunicação e ao discurso, especialmente após a aceleração das transformações digitais impulsionadas pela pandemia. Este artigo explora como a identidade discursiva das organizações, particularmente *startups*, é formada e comunicada através de interações contínuas e discursos que moldam a percepção interna e externa da organização. A análise se baseia em teorias de autores como Albert e Whetten (1985), Brewer (1991; 1996) Charaudeau (2009), Maingueneau (2008) e Jung (2009), enfatizando a importância de um *self* organizacional coerente para a sustentabilidade e reconhecimento no contexto corporativo. O estudo oferece *insights* sobre como *startups* podem estruturar suas identidades discursivas e sociais para construir uma marca sólida e confiável.

PALAVRAS-CHAVE

Self organizacional; identidade discursiva; comunicação organizacional

¹ E-mail: marcilene.machado@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7837-5732>

² E-mail: sobral41@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5758-9985>

³ E-mail: marli.everling@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1310-9502>

ABSTRACT

The construction of organizational identity in the 21st century is intrinsically linked to communication and discourse, particularly following the acceleration of digital transformations driven by the pandemic. This article explores how the discursive identity of organizations, especially *startups*, is formed and communicated through continuous interactions and discourses that shape the internal and external perception of the organization. The analysis is based on theories from authors such as Albert and Whetten (1985), Brewer (1991; 1996), Charaudeau (2009), Maingueneau (2008), and Jung (2009), emphasizing the importance of a coherent organizational *self* for sustainability and market recognition. The study offers *insights* into how *startups* can structure their discursive and social identities to build a strong and reliable brand.

KEYWORDS

Organizational self; discursive identity; organizational communication

INTRODUÇÃO

A história do século XXI certamente já tem seu primeiro ponto de inflexão definido. A pandemia de Covid-19⁴ acelerou o ritmo das transformações que já vinham ocorrendo. Se antes as empresas já estavam numa corrida pela inovação, essa corrida se intensificou com o surgimento da inteligência artificial, levantando uma nova onda de transformação digital.

É nesse contexto que levantamos o conceito de *self* organizacional como um tema de discussão relevante. Falamos de um espírito diretivo que guia a organização em suas decisões estratégicas e operacionais, funcionando como um farol em meio às tempestades do mundo corporativo. Este *self* não é apenas um reflexo estático, mas algo vivo, em constante diálogo com os diversos artefatos da organização, e estes, em constante comunicação com o público através do discurso e da comunicação. Ele é um pilar fundamental para a construção de uma presença duradoura para qualquer empresa.

Diversos autores já abordaram o fenômeno da busca por uma essência nas organizações sob diferentes perspectivas. Portanto, vamos aproveitar algumas dessas discussões anteriores para que suas vozes permeiem o discurso produzido aqui. Acreditamos que é possível encontrar padrões nas observações desses autores sobre a identidade e identidade corporativa. Para o conceito de *self*, nos apoiamos no conceito junguiano de um espírito diretor que é o motor das decisões e que ao mesmo tempo se constrói por meio delas (JUNG, 2009). Ao falar de identidade organizacional, consideramos um conjunto de atributos centrais, duradouros e distintivos que tornam uma organização única e reconhecível ao longo do tempo (ALBERT & WETTEN, 1985).

⁴ Doença manifestada em seres humanos em decorrência da infecção provocada pelo vírus SARS-CoV-2 (PORTAL DO BUTANTAN).

Se Albert & Wetten já consideravam necessário o desenvolvimento de uma presença duradoura nos anos oitenta, ainda mais agora no contexto descrito inicialmente.

Por isso, consideramos relevante tratar neste ensaio do tema da construção do *self* relacionado à identidade discursiva. Entendemos que este processo envolve interações complexas, onde cada palavra e mensagem contribuem para a formação e reforço do *self* organizacional. A comunicação, nesse contexto, não se limita à transmissão de informações; é uma teia intrincada de significados e narrativas que moldam a percepção interna e externa da organização.

Em particular, daremos ênfase à dimensão discursiva da identidade organizacional, que se refere à maneira como as organizações constroem e comunicam sua identidade através do discurso. A dimensão discursiva da identidade organizacional é essencial para entender como as organizações se apresentam e se legitimam publicamente. Essa dimensão envolve a análise dos elementos de comunicação e dos discursos que permeiam a organização, revelando como ela constrói e mantém sua identidade ao longo do tempo. Este estudo é liderado por uma profissional graduada em Letras (Marcilene M. Reinert) no âmbito da pós-graduação stricto sensu em Design e orientado por um pesquisador graduado em Design e Filosofia (João E. C. Sobral), destacando a interdisciplinaridade orientada para a linguagem.

Os elementos da comunicação organizacional incluem discursos formais, como declarações de missão e visão, e discursos informais que emergem nas interações cotidianas entre os membros da organização e seus *stakeholders*. A análise do discurso é uma disciplina importante para essa finalidade, pois nos provoca a perceber as vozes que atravessam o discurso organizacional e como essas vozes contribuem para a construção da identidade organizacional.

Charaudeau (2009) e Maingueneau (2008) são referências importantes para compreender a identidade discursiva. Eles destacam que tal identidade está sempre em construção, sendo influenciada pelas interações contínuas entre a organização e seu ambiente. Em um contexto atual de superexposição, potencializado pelas mídias digitais, a coerência entre o discurso e as ações da organização é essencial para manter uma imagem autêntica e confiável.

Assim, a identidade discursiva não é estática, mas um processo dinâmico que reflete a evolução da organização e sua adaptação às mudanças d. Afinal, a comunicação é um processo intrinsecamente humano, permeado por elementos complexos que vão além da simples troca de informações. Quando aplicamos a Análise do Discurso (AD) ao estudo das organizações, podemos revelar camadas profundas de sentido que influenciam a construção da identidade organizacional e de marca, destacando sua relevância na formação do *self* organizacional. Esclarecemos que o estudo visa auxiliar no reconhecimento do *self* organizacional, como estágio preliminar ao que antecede o desenvolvimento da sua marca, do seu sistema de identidade visual, visando a consistência da gestão de sua imagem e comunicação para o público externo. As teorias que fundamentam a constituição do *self* organizacional

são oriundas de autores da filosofia e da linguagem. Dirigimos o estudo para *startups* porque são empresas nascentes e, por isso, mesmo, carecem de clareza em termos de identidade, de *self*, de compreensão de "si mesmo".

1 ELEMENTOS DA COMUNICAÇÃO E DISCURSO

Para entender melhor a relação entre identidade organizacional e discurso, é essencial compreender alguns pressupostos fundamentais. O primeiro deles é que as *startups*, como organizações, são entidades retóricas e discursivas (PORTER, 2000). Assim, é fundamental dar atenção especial aos processos de produção de discurso e como eles contribuem para a construção do *self* organizacional. O segundo pressuposto é que a produção de discurso, a criação da narrativa e identidade da organização, e a construção de marca são processos interligados.

Ferramentas discursivas como manuais de tom de voz, voz de marca e território verbal são recursos cuja relevância está cada vez mais reconhecida, evidenciando a crescente percepção da função do discurso na construção da identidade da organização e no relacionamento com o público. Essas práticas costumam ocorrer após outros processos de gestão de marca (*branding*) e pesquisa, facilitando a definição do que será considerado aceitável ou não nas práticas de redação. Contudo, neste artigo, é importante deixar claro que consideramos que a construção do *self* organizacional passa pelo discurso. Assim, é necessário mergulhar no universo da comunicação e análise do discurso para uma melhor compreensão dos termos que trazemos ao longo do texto. Os principais autores de referência foram Albert e Whetten (1984), Charaudeau (2009), Maingueneau (2008) e Jung (2009).

O discurso, na perspectiva da Análise do Discurso (AD), vai além da simples transmissão de informação. Ele é uma prática social, cultural e ideológica que envolve a produção de sentidos. O discurso é produzido por um sujeito em uma determinada situação de comunicação e é influenciado por diversos fatores históricos, sociais e culturais. Diferentemente de um texto ou fala isolados, o discurso requer um sujeito que deseje produzir um determinado sentido, e é através dele que as organizações constroem suas identidades e se relacionam com seu público.

Na AD, o sujeito não é apenas um indivíduo que fala ou escreve, mas uma posição assumida ao emitir um enunciado. Essa posição é influenciada por sua relação com a história, a língua e o imaginário social. O sujeito é simultaneamente influenciado por, e replicador de discursos que já passaram por ele anteriormente. Ele está inserido em uma ideologia e numa instituição da qual é porta-voz, e sua escolha de palavras e entendimento delas refletem essa inserção. Portanto, uma mesma pessoa pode se posicionar como diferentes sujeitos dependendo do discurso com o qual interagir.

O lugar de fala é outro conceito importante para a AD, referindo-se ao contexto a partir do qual o sujeito enuncia seu discurso. Esse lugar é determinado por fatores como posição social, experiência pessoal, e contexto histórico. O lugar de fala influencia o modo como o discurso é recebido e interpretado, e é através dele que se pode entender as diferentes vozes que atravessam um discurso organizacional.

A AD investiga o sentido do texto para muito além da sintaxe, considerando as relações entre sujeito, sociedade, cultura, ideologia e a produção de sentido no discurso. Sua relevância reside na compreensão de como os discursos são produzidos e de como podem ser recebidos. Ela contribui para a percepção de que discursos não podem existir isoladamente nem somente por quem os evoca, mas são o produto da interação de diversos elementos sociais. A análise do discurso permite compreender, por exemplo, por que uma palavra como "jovem" pode ter diferentes significados dependendo de quem está interagindo com ela.

No contexto organizacional, o discurso é manifestado através de diversos artefatos e meios, como discurso de vendas, adjetivos utilizados com frequência, nomes de departamentos e equipes, títulos dos cargos, artefatos digitais e até mesmo a escolha de artefatos físicos. O discurso está presente e é manifestado o tempo todo, e atenção especial deve ser dada à identidade relacionada a ele. A construção do *self* organizacional passa pela elaboração cuidadosa de um discurso coerente e consistente, que reflete os valores, missão e visão da organização, além de suas práticas e relacionamentos com o público.

Portanto, é essencial compreender que no discurso de cada empresa há o atravessamento de diversas outras vozes. O discurso organizacional não é estático, mas dinâmico e em constante evolução, refletindo as interações e influências de diversos fatores internos e externos. Assim, a análise cuidadosa do discurso pode revelar muito sobre a identidade da instituição e sua posição no mundo das organizações e na sociedade.

99

2 IDENTIDADE DISCURSIVA E SOCIAL

Em um contexto acadêmico, a análise da identidade discursiva e social revela uma profunda interconexão entre a comunicação e a percepção de si, tanto para indivíduos quanto para organizações. Exploremos primeiro a identidade discursiva, um conceito que se entrelaça com a própria essência da expressão humana e organizacional.

A identidade discursiva, no âmbito do indivíduo, refere-se à forma como uma pessoa se constrói e se apresenta através da linguagem. É por meio do discurso que o indivíduo expressa suas crenças, valores e experiências, moldando sua identidade em interação com os outros. Nesse sentido, a linguagem se apresenta não como meramente um veículo de comunicação, mas um espaço onde o *self* é continuamente negociado e (re)construído. A forma como nos comunicamos, os temas que escolhemos discutir e a maneira como estruturamos nossos argumentos revelam e reforçam quem somos. Em cada interação, a identidade discursiva é reforçada ou modificada, evidenciando sua natureza dinâmica. Um exemplo prático pode ser observado nas redes sociais, onde a forma como comentamos, postamos e interagimos constitui uma narrativa pública de quem somos e como desejamos ser percebidos. Já no âmbito organizacional, as empresas comunicam sua identidade através de discursos

institucionais que abrangem desde declarações de missão e visão até campanhas de *marketing* e interações cotidianas com clientes e *stakeholders*.

Chamando atenção para a necessidade da noção de uma identidade discursiva, e explorando sua relevância no âmbito identitário de uma organização, apresenta-se o que Charaudeau (2009, p. 4) afirma sobre. A identidade discursiva tem a particularidade de ser construída pelo sujeito falante para responder à questão: 'Estou aqui para falar como?'. Assim sendo, depende de um duplo espaço de estratégias: de 'credibilidade' e de 'captação'.

Dito isso, é possível afirmar que essa identidade é uma resposta à necessidade de convencimento da audiência, colocando-a "num universo de evidências que exclui a possibilidade de discussão" (IBIDEM, p.4). Então, 'credibilidade' se refere ao valor das afirmações de um indivíduo, a fim de que se dê crédito ao que ele afirma, respondendo à questão 'como fazer para que me levem a sério?'. Assim, o indivíduo defende uma imagem de si mesmo, ou seja, um 'ethos' (CHARAUDEAU, 2009) O autor ainda argumenta que se recorre a três atitudes discursivas: neutralidade, distanciamento e engajamento.

Já a captação, por sua vez, ocorre quando o Eu-falante não está em posição de autoridade com a audiência, não podendo então, ordenar o modo de pensar dela

(dever crer). Por isso, precisa de atitudes que respondam à questão 'como fazer para que o outro seja tomado pelo que digo?' (fazer crer). Assim, precisará recorrer à razão, ou à emoção. Nesse âmbito, Charaudeau descreve três atitudes discursivas a serem escolhidas: atitude polêmica, de sedução ou de dramatização.

O revezamento desses elementos dentro da identidade discursiva é bastante comum e perceptível, de forma que muitas vezes são usados de forma intercalada no discurso das marcas. Por isso, também, que ele se torna objeto de interesse para as estratégias de posicionamento. O que leva à conclusão de que a adesão do público a uma organização e sua marca, é a adesão ao discurso, e esse discurso precisa estar firmado em uma identidade discursiva bem desenvolvida.

Ainda explorando o campo da identidade discursiva, Charaudeau (2009, p.5) defende que ela se constrói, portanto, [...] com base nos modos de tomada da palavra, na organização enunciativa do discurso e na manipulação dos imaginários sócio discursivos. Ao contrário da identidade social, a identidade discursiva é sempre algo 'a construir- em construção'. Resulta de escolhas do sujeito, mas leva em conta, evidentemente, os fatores constituintes da identidade social. Assim, é possível compreender que a identidade discursiva está sempre em 'acontecimento', na mesma medida em que a interação com o discurso também acontece. Desta forma, é importante evidenciar a vulnerabilidade dessa identidade discursiva. Em uma realidade social marcada pela superexposição potencializada pelas mídias digitais, as organizações ficam sob a mira de olhares públicos em ativa vigilância. Desta forma, o público percebe uma diferenciação que revela que o 'dizer' é diferente do 'fazer' (IBIDEM), a duplicidade da identidade se mostra colocando em jogo todo o ethos e o jogo de persuasão com a audiência.

Transitando agora para a identidade social, observamos que, no nível do indivíduo, esta é moldada pelas interações com grupos sociais e pelas posições que ocupamos dentro dessas estruturas. Ela envolve a internalização de normas, valores e expectativas sociais, sendo mediada por processos de categorização social. Indivíduos pertencem a múltiplos grupos sociais – por exemplo, famílias, grupos de amigos, comunidades profissionais – e cada um desses grupos contribui para a formação da identidade social (BREWER, 1991; 1996). Esta multifacetada identidade é, portanto, contextualmente dependente, sendo reforçada ou desafiada através de interações sociais e eventos que influenciam a percepção de pertencimento e distinção (BREWER, 1991; 1996; JUNG 2009).

No contexto organizacional, a identidade social se manifesta através da cultura corporativa e das relações que a organização estabelecem com seus diversos públicos. A cultura organizacional, composta por valores, normas e práticas compartilhadas, forma a base da identidade social da organização. Além disso, a identidade social de uma organização é influenciada pela forma como ela é percebida por seus *stakeholders* externos, incluindo clientes, fornecedores, parceiros e a sociedade em geral. A gestão da identidade social organizacional envolve a manutenção de uma imagem positiva e coerente que ressoe com as expectativas e valores do público.

Ambas as identidades são construídas e negociadas continuamente através de interações discursivas e sociais, refletindo uma complexa teia de influências internas e externas. Uma gestão eficaz dessas identidades pode fornecer uma base sólida para a construção de uma marca forte e uma presença de mercado sustentável, alinhando as percepções internas e externas de forma coesa e adaptativa. Organizações que conseguem integrar suas identidades discursiva e social de maneira harmoniosa tendem a ter uma vantagem competitiva, pois oferecem uma experiência autêntica e consistente.

Partindo de um ponto mais facilmente reconhecível nas organizações, principalmente falando de empresas, e especificamente *startups*, encontra-se a identidade social da instância publicitária descrita pelo autor como a proposta de um sonho, como por exemplo ‘emagrecer’, ‘comprar a casa própria’, ‘melhorar a aparência física’ etc. Nesses casos, não se pede da audiência um compromisso, mas apenas se evoca a ‘voz do desejo’.

Reiterando que se considera aqui o processo construção do *self* em uma relação de dependência com a comunicação (CHARAUDEAU, 2009; GONÇALVES-NETO, FERREIRA DE LIMA, 2017; MORRIS, 2015), considerando as vulnerabilidades das *startups* enquanto organização, e a peculiaridades da modernidade, é importante ainda destacar especificidades do discurso ao contrapor situações de comunicação no âmbito publicitário e político, ambos descritos por Charaudeau (2009).

Já no discurso político, a situação envolve uma ‘idealidade social’. Se trata de atitudes discursivas que respondem às perguntas: ‘estou aqui para defender quais ideias?’ e ‘como fazer aderir a essas ideias?’. Tomando como exemplo o estereótipo brasileiro clássico de um candidato a um cargo político, é possível perceber na fala

desse sujeito as alternâncias entre diferentes lugares de fala. Por vezes se coloca como homem político e por consequência, homem do povo, representante da sociedade. Evoca valores comuns e se posiciona como porta voz dos interesses que compartilha com o público. Assim se identifica como parte da coletividade em afirmações do tipo 'juntos construiremos uma cidade melhor'. Em outros momentos, já se destaca desse coletivo e se dirige a ele como se fosse apenas o portador da voz de um terceiro elemento, como quando faz afirmações semelhantes a 'os direitos de acesso à saúde do povo precisam ser garantidos'. E por fim, também se posiciona como indivíduo, destacando o 'eu' na fala ao discorrer sobre sua trajetória pessoal, sua família, carreira e demais individualidades. Assim, Charaudeau (2009) afirma que a identidade social na instância política acaba desempenhando dois papéis: (1) fornecer instruções para se construir, através do discurso, um 'nós' (reunindo as dimensões 'eu-homem político', 'tu-cidadão', e 'ele-voz de um terceiro'). (2) servir de base para a construção de sua credibilidade, seja reforçando, rejeitando ou justificando valores e ações. Tomando noção desses dois âmbitos, é possível identificar a presença de ambos na identidade discursiva das organizações. Se antes, a instância política ocorria de forma imperceptível ou mesmo discreta, na atualidade, cada vez mais as organizações usam suas marcas para se posicionar ideologicamente. O que, por vezes, incorre em riscos se feito de forma a não coincidir com a identidade social da organização. Pode-se afirmar, assim, que nessas situações ocorre um problema de coerência e autenticidade discursiva.

102

Seja originário da identificação autêntica da organização com tais temas, ou apenas para gerar uma maior identificação com o público, é preciso um bom alinhamento do 'fazer' organizacional com a estratégia relacionada ao 'dizer'. Quando a prática da organização não reflete o ethos discursivo, essa dissonância fica evidente para o público em pouco tempo. Um discurso que não é autêntico, coerente com a práxis e valores de um grupo, não pode ser sustentado por muito tempo pelas mais poderosas estratégias de *marketing* e publicidade.

Essa 'imagem de si', ou o ethos, tão pertinente ao *branding*, precisa muitas vezes ainda ser construída pela própria empresa. No caso de uma *startup* ela estará, na maioria das vezes, ainda no processo de estabelecimento de seus valores, propósitos e caráter, intrinsecamente relacionados à ideologia predominante. Eles podem estar até descritos em um enorme mural na parede, mas podem não ser proporcionalmente tangíveis aos colaboradores, investidores e público se não estiverem verdadeiramente ligados à verdadeira essência da organização, e ainda, se não estiverem devidamente alinhados ao discurso da marca e suas ações, sejam externas ou internas.

Além disso, antes mesmo dessa falta de coerência ficar evidente na interação com a organização, levando a uma exposição pública dessa falta de autenticidade, internamente já podem estar acontecendo muitos conflitos e perdas. Na experiência do colaborador, a falta de identificação da equipe não deixa de ser menos perigosa, pois pode levar à falta de engajamento, insatisfação e frequentes desligamentos de

colaboradores. E como se pode saber através de métricas de gestão de pessoas, os processos de aquisição de talentos são onerosos.

Enfim, as identidades fazem parte de um movimento contínuo no *self*, enquanto ao mesmo tempo, ele é construído e atualizado por esse movimento. Os processos de descoberta e construção envolvendo as identidades pessoal, social e discursiva são entendidas como parte da construção do *self* em si, uma vez que exigem o movimento da individuação, ao se olhar para dentro e para fora, buscando aproximação e diferenciação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões sobre identidade discursiva e social, especialmente no contexto das *startups*, revelam-se fundamentais para o sucesso sustentável dessas empresas emergentes. As *startups*, caracterizadas pela inovação, incerteza e necessidade de rápida adaptação, encontram na construção de uma identidade forte e coesa um alicerce indispensável para navegar os desafios do mercado. A identidade discursiva, construída através de comunicações consistentes e autênticas, estabelece credibilidade junto ao público, criando uma base sólida de confiança. A captação, por sua vez, engaja e motiva, assegurando que as mensagens da empresa ressoem de maneira significativa e persuasiva. Assim, a habilidade de uma *startup* em alinhar seu discurso e suas ações não apenas fortalece sua marca, mas também diferencia a empresa em um contexto competitivo, atraindo investidores, clientes e talentos.

Além disso, a identidade social das *startups* desempenha um papel fundamental na criação de uma cultura organizacional robusta e no estabelecimento de relacionamentos positivos com a sociedade. *Startups* bem-sucedidas são aquelas que compreendem e internalizam a importância de se comunicar de maneira transparente e coerente, refletindo seus valores e práticas em todas as interações. Ao fazê-lo, elas não apenas constroem uma imagem positiva e atraente, mas também criam um ambiente de trabalho que promove engajamento e lealdade entre os colaboradores. Em um mundo onde os consumidores e os talentos são cada vez mais exigentes em relação à autenticidade e aos valores das empresas, *startups* que investem na construção de uma identidade discursiva e social sólida estão mais bem posicionadas para alcançar um crescimento sustentável e impactante.

REFERÊNCIAS

- ALBERT, S., WHETTEN, D. A. Organizational Identity. Research in Organizational Behavior, 1984, volume 7, 263-295.
- BREWER, M. B. The social self: On being the same and different at the same time. Personality and Social Psychological Review, 1991, 17, 475-482.
- _____. Gardner, Wendi. Who is this 'We'? Levels of Collective Identity and Self Representations. Journal of Personality and Social Psychology, 1996, Vol.71, No. 1, 83-93.
- CHARAUDEAU, P. Identidade social e identidade discursiva: o fundamento da competência comunicacional, In: PIETROLUONGO, Márcia. (Org.) O trabalho da tradução. Rio de Janeiro: Contra

Capa, 2009, p. 309-326., 2009. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Identidade-social-e-identidade.html> Acesso: 05/06/2022

GONÇALVES-NETO, J. U., FERREIRA DE LIMA, A. Usos e significados de “self” e “identidade” em Mind, Self e Society. Revista Científica Guillermo de Ockham, vol.15, no.1, 2017. Universidade de San Buenaventura, Colombia. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105352363007> Acesso em: 25/05/2022.

JUNG, C. G. Tipos psicológicos. Petrópolis: Vozes, 2009. MAINGUENEAU, Dominique. A Propósito do Ethos. In: *Ethos Discursivo*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MORRIS, C. W. *Mente, self e Sociedade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

PORTER, J. et al. *Institutional Critique: A Rhetorical Methodology for Change*. College Composition and Communication, vol. 51, no. 4, 2000, pp. 610–42. JSTOR. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/358914?origin=crossref>> Acesso em: 03/03/2022.

PORTAL DO BUTANTAN. Disponível em: <https://butantan.gov.br/covid/butantan-tira-duvida/tira-duvida-noticias/qual-a-diferenca-entre-sars-cov-2-e-covid-19-prevalencia-e-incidencia-sao-a-mesma-coisa-e-mortalidade-e-letalidade>. Acesso em 29/07/2024

Submetido: 18 de julho de 2024

Aceito: 12 de agosto de 2024

O processo criativo na pandemia de COVID-19: análise da série 'Seres Vacinados' sob a perspectiva da Gestalt-terapia

The creative process during the COVID-19 pandemic:
analysis of the series 'Vaccinated Beings' from a Gestalt-
therapy perspective

Afonso Vieira¹
IFSC/SC

105

RESUMO

Este estudo investiga como o contexto histórico e social da pandemia de COVID-19 pode desencadear o processo criativo, com foco na arte como meio de expressão e reflexão sobre a vacina. Utilizando a Gestalt-terapia como referencial teórico, explora-se o processo criativo de um artista que usa o desenho como uma linguagem capaz de despertar o humor, a reflexão, e de construir sentidos de identificação, consciência em relação a um tema cotidiano. A pesquisa usa o método de análise de conteúdo da entrevista e dos desenhos criados por Humberto Soares na série "Seres Vacinados", analisando-a através de conceitos da Gestalt-terapia como figura e fundo, contato, *awareness* e campo/organismo/ambiente série. O estudo destaca o quanto a práxis criativa combina a capacidade de imaginar possibilidades novas e inovadoras com a habilidade de traduzir essas ideias em ações tangíveis e impactantes durante tempos de pandemia.

PALAVRAS-CHAVE

Processo criativo; Gestalt-terapia; pandemia de COVID-19; arte e vacina

ABSTRACT

This study investigates how the historical and social context of the COVID-19 pandemic can trigger the creative process, focusing on art as a means of expression and reflection on the vaccine. Using Gestalt therapy as a theoretical framework, it explores the creative process of an artist who uses drawing as a language capable of evoking humor, reflection, and constructing senses of identification and

¹ E-mail: afonsovieiramusico@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8272-5317>

awareness regarding a daily theme. The research employs the content analysis method on the interview and drawings created by Humberto Soares in the series "Vaccinated Beings," analyzing it through Gestalt therapy concepts such as figure and ground, contact, *awareness*, and field/organism/environment. The study highlights how creative praxis combines the ability to imagine new and innovative possibilities with the skill to translate these ideas into tangible and impactful actions during pandemic times.

KEYWORDS

Creative process; Gestalt-therapy; COVID-19 pandemic; art and vaccine

INTRODUÇÃO

A pandemia de COVID-19 trouxe desafios sem precedentes à humanidade, afetando todos os aspectos da vida cotidiana, influenciando o processo criativo de forma complexa e multifacetada, e atuando como um catalisador para o processo criativo. Trouxe à tona também, uma série de emoções complexas e contraditórias, desde o medo e a ansiedade até a esperança e a resiliência. A arte, como uma forma de linguagem, oferece um meio único de explorar e expressar essas emoções. A vacina, em particular, tornou-se um símbolo poderoso, evocando uma gama de respostas emocionais e intelectuais.

Nesse contexto, a arte emergiu como uma ferramenta poderosa para expressar emoções, refletir sobre a realidade e criar novos sentidos de conscientização, identidade e subjetividade. O isolamento social permitiu buscar outras formas de fazer contato, e a vacina, como símbolo de esperança e controvérsia, tornou-se um tema central na narrativa da pandemia, influenciando profundamente a experiência humana. Apesar dos desafios, a crise também impulsionou o surgimento de novas formas de expressão e colaboração, demonstrando a capacidade humana de se reinventar e encontrar soluções criativas mesmo em tempos adversos.

Na perspectiva da Gestalt-terapia, a arte sobre a vacina pode ser vista como um processo de "fechar o ciclo", onde o artista lida com suas emoções e experiências relacionadas à pandemia, integrando-as em uma expressão concreta. Este processo de integração é essencial para a formação da identidade e da subjetividade. A Gestalt-terapia enfatiza a importância das relações sociais e das experiências afetivas na constituição da identidade. Durante a pandemia, a arte serviu como um meio de conexão social, permitindo que indivíduos compartilhassem suas experiências e encontrassem um senso de comunidade. A arte sobre a vacina, em particular, pode servir como um ponto de convergência para discussões e reflexões coletivas sobre a pandemia, fortalecendo o senso de identidade e pertencimento.

Este estudo revela que o contexto histórico e social da pandemia de COVID-19 pode ser um poderoso desencadeador do processo criativo, especialmente quando a arte é utilizada para refletir sobre temas cotidianos como a vacina. Através da análise de conteúdo das entrevistas e dos desenhos de Humberto Soares, busca-se refletir e analisar o processo criativo deste artista, em época de pandemia, em sua obra: "Série

de imagens criadas de seres vacinados, que acabaram se transformando em jacarés e “jacaroas”, que são inspirados em pessoas reais”, a partir das concepções teóricas da Gestalt-terapia.

O trabalho está dividido como se segue. A Seção 1 traz uma visão geral de alguns conceitos da Gestalt-terapia (Figura e fundo, contato, *awareness*, campo/organismo/ambiente), vinculados ao processo criativo que serviram de categorias de análise; a seção 2 mostra o percurso metodológico da pesquisa; a seção 3 mostra a análise e interpretação dos dados coletados através da entrevista feita com o artista, e seus desenhos, relacionando aos conceitos descritos na seção 1.

1 VISÃO GERAL

A criatividade é a celebração da grandeza de uma pessoa ... não é somente a concepção, é o ato em si, a realização do que é urgente, do que exige ser anunciado ... não é apenas a expressão de toda gama de experiências de um indivíduo e de sua sensação de singularidade, mas também um ato social - (ZINKER, 2007, p, 15).

A Gestalt-terapia², é uma abordagem psicoterapêutica criada por Fritz Perls e seus colaboradores, com suas raízes ontológicas, dialéticas e fenomenológicas, oferece uma perspectiva singular sobre o processo criativo, tecendo uma rica conexão entre seus conceitos fundamentais e a dinâmica da criação. Através da lente da Gestalt³, podemos compreender a criatividade como um processo holístico, entrelaçado com a experiência individual e a interação com o mundo, além de compreender também como a arte e seu processo criativo podem servir como um meio de objetivação e subjetivação.

Este estudo explora como a arte, em tempos de pandemia, pode catalisar o processo criativo, objetivando, ou seja, quando o artista põe em forma, dá uma estrutura significativa (uma *gestalten*) a situações da vida cotidiana, em forma de desenho. Para tal empreitada, analisaremos primeiramente alguns conceitos fundamentais da Gestalt-terapia, que serviram como placas de orientação, para na sessão seguinte relacioná-los à experiência artística.

² A Gestalt-terapia foi o nome de batismo, decidido por Frederick Perls, para uma nova terapia que desenvolvera, desde 1946, junto com um grupo de intelectuais (Isadore From, Paul Goodman, Ralph Hefferline, Laura Perls, dentre outros colaboradores de segunda e terceira geração que continuaram seu desenvolvimento... é uma síntese coerente de várias correntes filosóficas, metodológicas e formando uma verdadeira filosofia existencial, uma forma particular de conceber as relações do ser vivo com o mundo (ORGLER; LIMA; D'ACRI, 2012, p. 131.)

³ Gestalt é uma palavra alemã para a qual não há tradução equivalente em outra língua. Uma Gestalt é uma forma, uma configuração, o modo particular de organização das partes individuais que entram em uma composição (PERLS, 1973).

1.1 AWARENESS

Fritz Perls e Laura Perls, fundadores da Gestalt-terapia, enfatizam a importância da experiência presente e da consciência plena (*awareness*) no processo terapêutico. No contexto do processo criativo, essa consciência plena permite ao artista estar em contato profundo com suas emoções e experiências, que podem ser transformadas em expressão artística.

Awareness, ou consciência plena, é a capacidade de perceber o que está acontecendo no momento presente. O termo é um elemento central na Gestalt-terapia e no processo criativo. Estar presente no aqui e agora, atento aos detalhes, sensações e pensamentos, é crucial para o artista se conectar com sua inspiração e dar forma à sua criação.

Na criação artística, a *awareness* permite ao artista observar o fluxo de ideias, identificar bloqueios criativos, perceber nuances e detalhes que podem enriquecer a obra. Através da consciência plena, o artista se torna mais sensível às suas emoções e intuições, guiando-o em seu processo criativo de forma autêntica e fluida.

A Gestalt-Terapia vê o indivíduo como um sistema aberto que cresce e se desenvolve através de trocas criativas com o ambiente. O indivíduo é sempre parte de um campo ou sistema, sendo assim um ser relacional (CIORNAI, 1994). Sua interação com o ambiente, baseada em critérios próprios, permite criatividade e desenvolvimento. Porém, se ele se alienar de si mesmo e de seus critérios, manterá uma posição impessoal e menos criativa, o que impede o crescimento. O processo criativo começa com a compreensão clara e impactante do que está ao nosso redor, isto é, uma *awareness* (ZINKER, 2007).

Para Ginger (2007, p, 180) esta “consciência imediata” do presente em todas as suas dimensões se dá através de um estado de atenção no campo emocional, intelectual e corporal, e tem o foco interno na vivência íntima e subjetiva, e também externo no meio ambiente, ou seja, percepção e consciência de si e ambiental.

Em outras palavras Yontef (1998, p. 215), irá reconhecer a *awareness* como “uma forma de experienciar: é o processo de estar em contato vigilante com o evento mais importante do campo indivíduo/ambiente, com total apoio sensorio motor, emocional, cognitivo e energético”.

Awareness é a habilidade de estar consciente das sensações, sentimentos, pensamentos e ações no momento presente, com o potencial de transformar em processo criativo.

1.2 CONTATO

Outro termo caro a Gestalt-terapia é o conceito de contato, que pode ser aplicado de forma profunda ao processo criativo. Esse termo pode ser utilizado para definir o intercâmbio entre o indivíduo e o ambiente, considerando-os um todo indivisível. “Refere-se aos ciclos de encontros e retiradas no campo organismo/meio” (D’ACRI, LIMA e ORGLER, p. 59, 2007).

Estabelecer contato significa, portanto, conectar-se consigo mesmo, com suas emoções, pensamentos e sensações, e também com o mundo ao redor. No ato da criação, o artista entra em contato consigo mesmo, explorando seus sentimentos, ideias e experiências, buscando inspiração e direcionamento para sua obra.

Contato é a maneira de reconhecer e lidar com o outro e o novo, sendo criativo e dinâmico, pois deve enfrentar o desconhecido para ser. É a relação do indivíduo com o meio e consigo mesmo, uma atividade essencial e primordial, um fenômeno nos limites entre organismo e ambiente: “Falamos do organismo que se põe em contato com o ambiente, mas o contato é que é a realidade mais simples e primeira” (PERLS, HEFFERLINE e GOODMAN, 1951/1997, p. 41).

Ao mesmo tempo, o artista se conecta às ideias, com o material que utiliza, com as ferramentas e técnicas que escolhe, estabelecendo um diálogo com a matéria prima da criação. Esse contato profundo permite que o artista se expresse de forma autêntica, imprimindo sua criatividade e sua essência na obra. “Contato é, portanto, é um jeito de ser e de se expressar” (RIBEIRO, 2007, p.39).

A criatividade pode ser entendida como a posse pelo indivíduo da aptidão de se orientar pelas novas exigências das circunstâncias. Para Perls, Hefferline e Goodman (1997, p. 44-45) “ todo contato é criativo e dinâmico. Ele não pode ser rotineiro, estereotipado ou simplesmente conservador porque tem de enfrentar o novo, uma vez que só ele é nutritivo”. Os autores também afirmam que “todo contato é ajustamento criativo do organismo e ambiente”, consciente no campo. É o instrumento de crescimento no campo.

109

1.3 CAMPO/ORGANISMO/AMBIENTE

A Gestalt-terapia também tem como teoria de base a Teoria de Campo, onde traz o conceito de campo se referindo à totalidade das condições que influenciam o comportamento do indivíduo, incluindo fatores internos (organismo) e externos (ambiente). A perspectiva de campo enfatiza que o comportamento e a experiência do indivíduo só podem ser compreendidos em relação ao seu contexto total.

Segundo Perls (1973, p. 30) “o homem não é uma criatura puramente racional”, e o conceito holístico de campo unificado “nos dá um instrumento para lidar com o homem global. Agora podemos ver como suas ações mentais e físicas estão entrelaçadas”. A experiência do todo unificado do artista que imagina, representa e faz, é possível captar a si mesmo.

O conceito de campo, que na Gestalt-terapia engloba organismo (o indivíduo) e ambiente, traduz a interdependência entre o artista e o mundo ao seu redor. A criação artística não se dá de forma isolada, mas sim em um contexto rico em influências e interações. Pois o artista, como organismo, carrega consigo suas experiências, memórias, conhecimentos e emoções, que moldam sua forma de criar. Já o ambiente, composto por elementos físicos, sociais e culturais, oferece estímulos, materiais e ferramentas que inspiram e direcionam o processo criativo.

Na Gestalt-Terapia, o sujeito é visto como um sistema aberto, em constante desenvolvimento por meio de trocas criativas com o ambiente, sendo um ser relacional que interage com o mundo. As funções de contato são mecanismos criativos para lidar com o novo. A auto regulação organizmática ocorre quando o indivíduo responde às informações, sensações e percepções dessas trocas. Os ajustamentos necessários para experimentar o mundo são sempre criativos, pois envolvem a assimilação entre o novo e o já conhecido (CIORNAI, 1994).

Na dinâmica da criação, organismo e ambiente se entrelaçam em uma teia complexa. O artista se apropria de elementos do ambiente, os transforma e reinterpreta à luz de sua própria perspectiva, criando algo novo e original. Essa troca constante entre organismo e ambiente é fundamental para a nutrição da criatividade.

Para Perls, Hefferline e Goodman (1997, p. 42), uma nova antropologia pode ser pensada a partir da unidade indivisível da experiência, baseada no “campo organismo/ambiente”. Goodman considera o campo a célula integrativa da experiência. Qualquer ação humana deve ser entendida a partir de uma abordagem de campo para ser completa, pois “em toda e qualquer investigação biológica, psicológica ou sociológica temos de partir da interação entre o organismo e o ambiente”.

1.4 FIGURA E FUNDO

110

Outro termo tomado emprestado da psicologia da Gestalt é a de figura e fundo. A concepção de "figura e fundo" em Gestalt-terapia é derivada da psicologia da Gestalt, conforme proposto por seus fundadores, Wertheimer, Köhler e Koffka. Eles argumentaram que a percepção não é simplesmente a soma dos dados sensoriais recebidos passivamente, mas um processo ativo que organiza esses dados em uma forma ou estrutura de conjunto, conhecida como Gestalt. As partes isoladas não possuem as mesmas características do todo (D'ACRI, LIMA e ORGLER, 2007, p. 59).

Para Ribeiro (2012), esses elementos, parte e todo, figura e fundo são interdependentes e formam uma relação dinâmica e criativa. Em uma experiência humana devemos focar no todo dela, que envolve cada uma de suas partes, e focar em uma parte que afeta o todo, pois há uma relação existencial entre as partes e o todo, como entre cada nota e a sinfonia. O objeto de conhecimento possui uma ordem, quantidade e significado inerentes, independentemente de nossa atribuição. As pessoas tendem a atribuir significado, ordem e quantidade aos objetos e tentam criar relações com base nessas atribuições.

A percepção segue certas leis, como a lei da boa forma, a lei do fechamento e a lei da semelhança, que permitem que uma figura emerja de um fundo, o qual ao mesmo tempo a constitui e a circunscreve. Na relação figura/fundo, a figura é mais pregnante, brilhante, clara e vivaz, destacando-se de um fundo difuso e amorfo. O fundo se refere ao campo perceptual, abrangendo tudo relativo ao organismo e ao ambiente. O significado da figura é sempre determinado por sua relação contextual com o fundo. Segundo Perls, uma vida saudável é expressa pela fluidez no processo de formação

figura/fundo, onde as necessidades dominantes do organismo são satisfeitas conforme emergem (PERLS; HEFFERLINE; GOODMAN, 1997).

No processo criativo, assim como na percepção do mundo, figura e fundo se entrelaçam em uma dança dinâmica. A figura, representando a idéia, o impulso criativo que emerge do fundo, e assim a vastidão de possibilidades e experiências acumuladas, ganham forma e se destacam. Essa distinção, porém, não é rígida, pois a figura se transforma à medida que se integra ao fundo, moldando-se pelas circunstâncias e recebendo influências do ambiente.

Na criação artística, por exemplo, o artista inicialmente vislumbra uma ideia (figura) que se destaca em meio a um universo de inspirações (fundo). Ao longo do processo criativo, essa ideia se transforma, se adaptando às técnicas, materiais e à própria expressão do artista, moldando-se até se integrar à obra final.

Resumindo, na Gestalt-terapia, *awareness* refere-se à capacidade de perceber e estar presente no momento, essencial para a auto regulação e o processo criativo, permitindo ao indivíduo reconhecer e explorar suas emoções e pensamentos. O contato é o processo de interação entre o indivíduo e o ambiente, fundamental para o crescimento pessoal e para a manifestação da criatividade, pois é através do contato que novas experiências são assimiladas. O conceito de campo/organismo/ambiente destaca que o comportamento e a experiência do indivíduo são moldados pelo contexto total, incluindo fatores internos e externos, influenciando e sendo influenciado pelo processo criativo. A relação figura e fundo é crucial, pois no processo criativo, a figura (ideia ou elemento em foco) emerge do fundo (contexto ou ambiente), e essa dinâmica de destaque e contexto é o que dá significado e clareza à criação artística. Assim, a criatividade na Gestalt-terapia é vista como um fenômeno holístico, onde a *awareness*, o contato e o campo perceptual interagem continuamente para formar novas figuras e significados a partir do fundo da experiência vivida.

Esses conceitos também serviram como categorias para a análise de conteúdo da entrevista e desenhos, na experiência artística de Humberto Soares.

2 METODOLOGIA

Para este estudo, de abordagem qualitativa, utilizamos a metodologia de análise de conteúdo (Bardin, 2016), que é uma técnica de pesquisa que permite criar inferências sobre um conteúdo específico, através da pré-análise, exploração de material e tratamento dos resultados (inferência e interpretação).

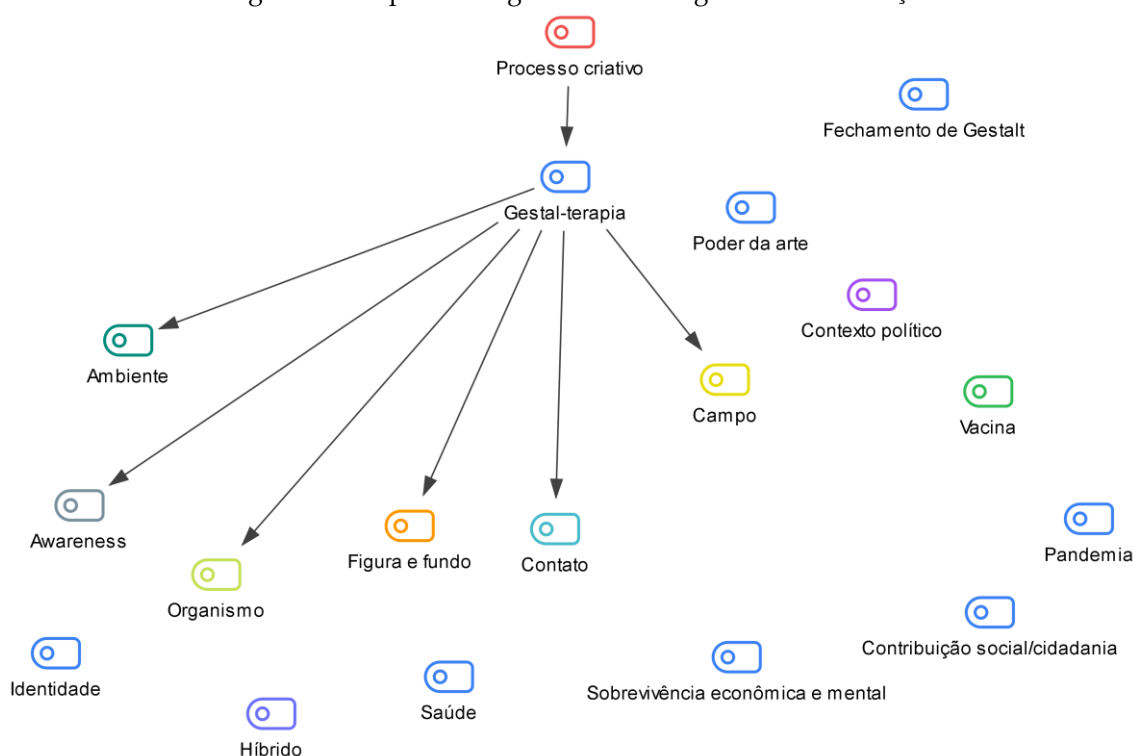
O pesquisador codifica o conteúdo aplicando códigos que formam categorias. Códigos são palavras ou frases curtas que resumem ou classificam dados baseados em texto e ou imagens (SALDAÑA, 2012).

Assim sendo, a codificação foi realizada a partir da entrevista individual semiestruturada e dos desenhos do artista Humberto Soares, explorando suas experiências e processos criativos durante a pandemia. Os dados brutos foram transformados em unidades sistemáticas, o que permitirá fazer uma descrição precisa das características do conteúdo. Para tanto, foi utilizado o Software MAXQDA que

serve para auxiliar na análise temática de conteúdo, permitindo uma compreensão profunda das narrativas e temas emergentes.

Nessa pesquisa usamos como categorias os conceitos detalhados na seção anterior. Além dos conceitos já dissertados na sessão 1 (*awareness*, contato, figura-fundo, campo, organismo, ambiente), que se tornaram uma pré codificação para a análise de conteúdo, a pesquisa localizou também subcategorias a posteriori, na entrevista e nos desenhos do artista, analisados na próxima sessão. Na figura 1 encontramos um mapa dessas categorias e subcategorias utilizadas:

Figura 1 – Mapa de categorias e subcategorias e suas relações



112

O registro da entrevista foi coletado virtualmente através de gravação, previamente agendada com o artista no mês de julho, por meio da plataforma GoogleMeet, com duração de 40 minutos. Seguiu um roteiro previamente elaborado, e encaminhado ao artista, com questões que abordavam: O surgimento da ideia da série de imagens e o contexto, a influência da pandemia no processo criativo, a forma e as referências de transformação do humano em jacaré, a relação entre as experiências pessoais e a arte de transformação, a contribuição para si e para a sociedade, a evolução do processo criativo, o retorno das pessoas que recebiam o desenho, o término e avaliação do processo.

A entrevista foi posteriormente transcrita para uso na análise de conteúdo. O registro das figuras obra: "Série de imagens criadas de seres vacinados, que acabaram

se transformando em jacarés e jacaroas, que são inspirados em pessoas reais”, foram coletadas da rede social⁴ do artista.

A escolha desse sujeito pautou-se na criatividade e riqueza estética de sua produção artística no decorrer de sua trajetória como artista, bem como o modo como se relaciona com seu público.

A fundamentação epistemológica que norteou a interpretação dos dados coletados foi a Gestalt-terapia. Por um lado, a análise de conteúdo interpreta dados textuais ou visuais, por outro lado a Gestalt-terapia explora experiências presentes dos indivíduos. Ambas adotaram uma perspectiva fenomenológica, valorizando a experiência subjetiva na construção da realidade. Elas buscam uma visão holística dos fenômenos, considerando o contexto dos dados e integrando diferentes aspectos do ser. A transformação é um objetivo comum. A interação entre as duas pode enriquecer tanto a pesquisa quanto a prática terapêutica, oferecendo novos insights e ferramentas.

Na figura 2 sintetizo o processo metodológico que evidencia o processo criativo através das interfaces entrevista-desenho-categorias de análise.

Figura 2 – Processo metodológico



3 ANÁLISE E RESULTADOS

Uma parte de mim é todo mundo; outra parte é ninguém: fundo sem fundo. Uma parte de mim é multidão; outra parte estranheza e solidão. Uma parte de mim pesa, pondera; outra parte delira. Uma parte de mim almoça e janta; outra arte se espanta. Uma parte de mim é permanente; outra parte se sabe de repente. Uma parte de mim é só vertigem; outra parte, linguagem. Traduzir-se uma parte na outra parte – que é uma questão de vida ou morte – será arte? –
(FERREIRA GULLAR)

⁴ https://www.facebook.com/media/set/?set=a.3821478194577871&type=3&locale=pt_BR

Início essa sessão com a epígrafe de um poema de Ferreira Gullar. Ela pode servir para sintetizar o quanto o processo criativo pode evidenciar as várias partes que coexistem em um todo unificado. E partes, como observamos quer na entrevista, como nos desenhos aqui analisados, que evidenciam a característica de hibridação, marca evidente na sociedade contemporânea.

3.1 ANÁLISE DA ENTREVISTA

Começamos com *awareness*, ou consciência, que se refere à grosso modo à percepção do presente. Humberto demonstra *awareness* ao perceber a importância emocional e social de suas caricaturas. Ele reconhece que sua arte oferece uma sensação de proteção e encorajamento em um período de incerteza. Vemos alguns exemplos em algumas questões (Q) respondidas:

[...] foi me dando também uma agonia ao mesmo tempo, de ver pessoas que eu gostava estavam sofrendo com isso, outras falecendo e ao mesmo tempo... (Q1)

[...] a pandemia me deu isso de sobreviver financeiramente e também de não enlouquecer, porque eu consegui criar uma série também interna... (Q5)

[...] Eu senti aquilo que as pessoas falavam pra mim, que ela se sentiu emocionada de se ver transformada em jacaré ou jacaroa... (Q6)"

114

Com relação ao *contato*, que pode ser resumido como o processo de interação consigo mesmo, como também entre o indivíduo e o ambiente. Na entrevista, Humberto descreve o contato com seus amigos e o público como fundamental para seu processo criativo. Ele interage com as pessoas para obter fotos e características pessoais, integrando esses elementos em suas caricaturas. Vejamos alguns exemplos:

[...] comecei a ver os amigos que foram sendo vacinados e comecei a pedir se eu podia transformá-los.... Falei que eu ia criar essa série... (Q1)

[...] Então a gente começou a fazer lives, a gente começou a ficar mais próximo do público de uma forma virtual... (Q 16)

[...] Então eu me senti muito produtivo. ...E daí as coisas que iam acontecendo em volta do mundo acabavam meio que eu superando com o desenho... (Q18).

[...] eu desenhava e publicava nas minhas redes antes de tudo; antes da pessoa publicar então. E movimentou muito as minhas redes sociais. E eu me sentia muito valorizado quando eu via o retorno das pessoas... (Q20)

Para a Gestalt-Terapia, as funções de contato são o instrumental do indivíduo para interagir com a realidade, sentir, avaliar, selecionar e responder ao seu entorno, sendo sempre criativas por lidar com o novo. Todo contato implica mudança e uma

nova concepção ao enfrentar situações e contextos novos. Ciornai destaca que “o contato com o desconhecido, o aqui e agora das nossas relações, sempre trazem um ingrediente do novo, e nos permite vislumbrar outras dimensões”. A criatividade, ao interagir com a realidade, introduz algo novo na mesma (CIONAI, 1994, p.).

Verificamos agora questões relacionadas a *figura e fundo* onde na Gestalt-terapia referem-se ao que está em foco (figura) e ao que compõem o contexto (fundo). Na entrevista, a série dos desenhos de “jacarés vacinados” emerge como a figura, um elemento claro e destacado na narrativa de Humberto. O fundo é composto pelo contexto da pandemia de COVID-19, as falas do presidente, e o ambiente social que influencia a criação dessas figuras. Humberto já na questão 1, menciona que a ideia e o processo criativo surgiram a partir de uma fala presidencial, um elemento do fundo que passou a constituir a figura central de sua arte: “...uma fala do presidente do mandato 2019-2022... ficou na minha cabeça.... Aí eu comentei com o Alex... essa fala foi tão horrível... ela tem esse potencial de criação...” (Q1).

Percebemos também no processo de criação dos desenhos esse elemento se apresenta (posteriormente veremos o desenho). “Mas os últimos eu fui trabalhando mais o cenário, colocando mais elementos visuais também. Não era só a figura” (Q9).

Já nos conceitos de *campo/organismo/ambiente* que abrange a totalidade das condições que influenciam o comportamento, Humberto menciona como o campo da pandemia e o ambiente político influenciaram sua arte. O ambiente de isolamento social, as políticas de saúde e as respostas emocionais da sociedade formam o campo que molda sua criação artística. Eis algumas falas:

[...] a pandemia não interferiu muito no meu processo de produção, porque eu já produzia na prancheta, sozinho, desenhando... foi me dando também uma agonia ao mesmo tempo, de ver pessoas que eu gostava, estavam sofrendo [...] (Q2).

[...] E quem recebeu mandou vários depoimentos. A pessoa até gravou um vídeo falando que que foi tipo um acalento assim... Porque ela recebeu uma coisa num momento que estava todo mundo recluso e recebia pelo correio uma caixa e quando abria ela tinha essas imagens [...] (Q13).

[...] porque era um processo assim: eu desenhava e publicava nas minhas redes antes de tudo. ...E movimentou muito as minhas redes sociais. E eu me sentia muito valorizado quando eu via o retorno das pessoa [...] (Q20).

Outras subcategorias surgiram dessa entrevista a saber: identidade, contexto político, contribuição social, e cidadã, sobrevivência econômica e mental, saúde e bem-estar, autoestima, poder da arte e fechamento de Gestalt. Exemplificaremos cada item respectivamente com um fragmento da entrevista.

Se nota uma *identidade* de percepção na fala:

[...] E as pessoas comentavam também que mostravam, digamos, para crianças. Criavam uma coisa muito legal na criança também o adulto a reconhecia. A minha sobrinha me reconheceu mesmo... e isso era bonito também (Q 12).

O contexto político, faz brotar a experiência:

[...] surgiu exatamente da fala do presidente do mandato 2019-2022. Quando ele teve uma fala negando o valor da vacina, falando, brincando até, falando que iam virar jacaré quem não tomasse a vacina [...] (Q1).

A geração de uma contribuição social e cidadã:

[...] E foi o momento que eu me senti como artista útil, assim fazendo a diferença, digamos, porque as pessoas ligavam ao SUS, falavam: Viva o SUS! As pessoas vibravam de ter a imagem até ali transformada, né? Inclusive eu mesmo. Foi engraçado porque quando chegou a minha vez de ser vacinado, eu também me transformei (Q 6).

Impacto na sobrevivência econômica e mental:

[...] Ter a arte me deu muito poder de viver, de sobreviver. Porque, por exemplo, eu consegui me manter com o desenho" (Q 5)[...]Eu me sentia tão bem, não tinha tempo para ficar muito triste porque tinha que trabalhar, né? E daí as coisas que iam acontecendo em volta do mundo; acabava meio que eu superando, com o desenho [...] (Q 18).

A saúde e bem-estar apareceram em algumas falas. Uma delas dizia assim:

[...] E também protegido pela arte... todo mundo falava: a arte cura... (Q 20), e "...e subjetivamente eu me senti contribuindo mesmo para a saúde. Não sei explicar isso assim de que forma, mas cada vez que as pessoas iam marcar e falavam viva o SUS[...] (Q 11)

Os retornos das pessoas geraram também *autoestima*, como lemos no texto "... E eu me sentia muito valorizado quando eu via o retorno das pessoas" (Q 20).

O *poder da arte* expressada assim: "... A arte salva... *Tinha* esse poder de curar. E de salvar de alguma forma"? (Q 20).

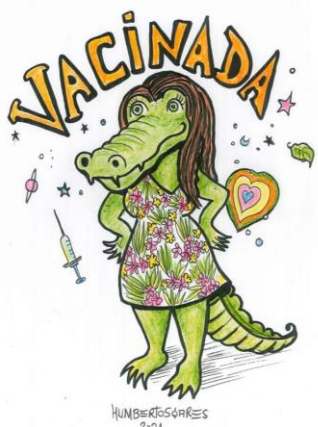
E por fim o *fechamento de Gestalt*, conceito básico da psicologia da Gestalt, na qual a Gestalt-terapia entende como o fechamento de projeto, situações. Por um lado, entrar em contato constitui a formação de uma Gestalt e afastar-se representa seu fechamento. Quando perguntado sobre o término da série, Humberto coloca nesses termos o encerramento, o fechamento:

[...] Eu acho que quando começou a liberar ali o pessoal para sair. O pessoal meio que foi voltando. Já era vacina tripla... Então ali já começaram a acabar também os pedidos. Foi meio que natural assim (Q 19).

3.2 ANÁLISE DOS DESENHOS

Passamos a analisar alguns dos desenhos, dos 329 feitos, de Humberto Soares, que evidenciam algumas categorias aqui trabalhadas. Cada desenho transformado em jacaré ou “jacaroa”, assim denominado pelo artista, postado em sua rede social, continha o nome da pessoa da pessoa que foi inspirada, dizendo que foi vacinado e se transformou em jacaré ou “jacaroa”. Observamos nas figuras 3 e 4 suas primeiras imagens que destacam alguns temas como a questão de identidade, a hibridez (humano-animal), figura destacada de um fundo, e o tema da vacina escrito. Esses temas vão estar presentes em todo os desenhos.

Figura 3 - imagem inicial Figura 3 - imagem inicial



Fonte: Humberto Soares



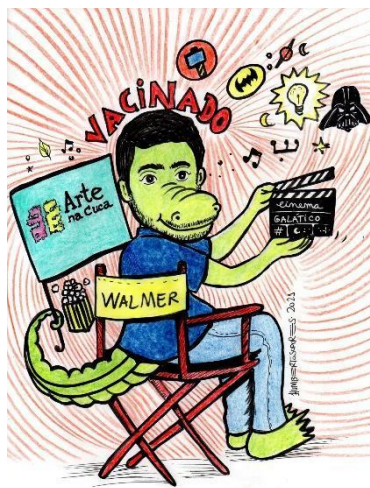
Comentário:

Conforme o artista em entrevista “.... Eu acho que o primeiro mesmo que eu fiz, ele não tinha tanto esses ícones em volta. Ele era mais a pessoa só de jacaré ou jacaroa. Aí, claro, tinha alguma coisinha ali da pessoa, né? Uma porque as pessoas mandavam fotos de eu via o figurino delas que eu chamo a roupa. E ela colocava que ajudava também a pessoa a se reconhecer” (Q9).

117

Nas próximas figuras (5 e 6), percebemos o processo criativo das suas imagens onde o fundo vai sendo enriquecido com mais detalhes (características pessoais, profissão, etc).

Figura 5 - detalhes do fundo Figura 5 - detalhes do fundo



Comentário:

Conforme o artista em entrevista "...Mas os últimos eu fui trabalhando mais o cenário, colocando mais elementos visuais também. Não era só a figura. (Q 9). "...e também a profissão. Vou mostrar mais um aqui! Esse aqui é cineasta, ele trabalha com vídeos e tal, então eu colocava algumas características..." (Q8).

Fonte: Humberto Soares

Nas figuras (7, 8 e 9), percebemos a inclusão de identidades (religiosas, étnicas, gênero).

Figura 7- identidade



Figura 8- identidade



Figura 9- identidade



Fonte: Humberto Soares

As figuras (10, 11 e 12) evocam elementos no campo da unidade familiar que se vacina, da educação, da saúde trazendo o aspecto do corpo saudável que alimenta seu filho.

Figura 10 - unidade familiar

Figura 11 - unidade familiar

Figura 12 - unidade familiar



Fonte: Humberto Soares

Enfim, muitos outros aspectos podem ser captados e evidenciados nos desenhos na série "Seres Vacinados" de Humberto Soares. Seus desenhos é um grito, como relata em sua entrevista:

[...] é como se eu quisesse falar: ó, vão se vacinar! É preciso se vacinar! E eu também estava esperando a minha vez de se vacinar!... O poder da vacina, de querer ser vacinado. E isso foi me dando essa coisa também de criar, que eu sou muito de desenhar, de escrever. E a pandemia me fez produzir mais ainda. Como as caricaturas, a caricatura, eu nunca investi tanto no meu processo criativo. E a série Seres Vacinados me deu essa oportunidade de eu treinar a caricatura. Porque eram as pessoas de jacaré. Mas eu desenhava o olhar da pessoa, desenhava a roupa da pessoa e características da pessoa" (Q2).

119

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A entrevista com Humberto Soares e análise de seus desenhos revelam como os conceitos de figura e fundo, contato, *awareness* e campo/organismo/ambiente da Gestalt-terapia se manifestam em seu processo criativo. Outras subcategorias ligadas aos conceitos também emergiram compondo um todo para a análise. A figura das caricaturas de jacarés vacinados emerge de um fundo de contexto político e social; o contato com amigos e público alimenta a criação; a *awareness* de Humberto sobre seu impacto emocional e social molda seu trabalho; e o campo da pandemia e o ambiente político influenciam profundamente seu processo artístico.

A criatividade está profundamente ligada ao histórico do criador, refletindo seu contexto, vivências e necessidades atuais. Cada nova criação carrega marcas históricas do criador, demonstrando a relação entre sujeito e objeto, onde o ambiente molda o homem e vice-versa. O criador é influenciado por sua própria criação, sendo levado a refletir sobre a nova realidade que introduz no mundo. Assim, ao criar um desenho,

uma música ou uma pintura, o indivíduo confronta uma nova realidade e é convidado a refletir sobre essa novidade, há uma objetivação de sua subjetividade.

Por questão de espaço, não foi possível fazer uma análise mais apurada de todos os desenhos. Outros elementos podem ainda ser percebidos por um olhar de outro pesquisador ou por uma outra proposta epistemológica. Há campos a serem ainda explorados dentro da experiência aqui relatada, por exemplo, das “pessoas que viraram jacarés” e dos comentários relatados na rede social do artista, pois quem cria nunca passa imune àquilo que foi criado. A Gestalt aqui se fecha, pois, “toda experiência também segue um ciclo: ela começa, se desdobra e acaba” (CIORNAI, 1994, p. 61).

REFERÊNCIAS

- BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. Lisboa, Portugal; Edições 70, LDA, 2016.
- CIORNAI, S. Arte-terapia gestáltica. Um caminho para a expansão da consciência. In: *Revista de Gestalt*, v. 1, n. 30, p. 5-31, 1994.
- ORGLER, S.; LIMA, P.; D'ACRI, G. (Ed.). *Dicionário de Gestalt-terapia: gestaltês*. São Paulo: Summus, 2012.
- PERLS, Frederick.; HEFFERLINE, R. F.; GOODMAN, P. *Gestalt-Terapia*. São Paulo: Summus, 1951/1997.
- PERLS, F. *A abordagem gestáltica e testemunha ocular da terapia*. São Paulo: Summus, 1973.
- RIBEIRO, Jorge Ponciano. *Gestalt-terapia: refazendo um caminho*. Summus Editorial, 2012.
- RHYNE, J. *Arte e Gestalt: Padrões que convergem*. São Paulo: Summus, 1993.
- SALDAÑA, J. *The coding manual for qualitative researchers*. Londres: Sage, 2012.
- ZINKER, J. *Processo Criativo em Gestalt-terapia*. São Paulo: Summus, 2007.
- YONTEF, Gary. M. *Processo, diálogo e awareness*. São Paulo: Summus, 1998.

Submetido: 10 de julho de 2024

Aceito: 09 de agosto de 2024

Fundamentos teóricos para a série audiovisual *Latínarte*: O movimento da arte moderna na América Latina

Theoretical foundations for the audiovisual series *Latínarte*: The Latin American modern art movement

Elenir C. Morgenstern¹

Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade da Região de Joinville

Marli Teresinha Everling²

Universidade da Região de Joinville- Uníville

Milene Buschle Moura³

Universidade da Região de Joinville

Helena Morgenstern⁴

Egressa do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade da Região de Joinville

RESUMO

O artigo apresenta fundamentos para o projeto *LATINARTE* "Arte Moderna brasileira/catarinense no contexto cultural da América Latina: produção de conteúdo virtual instrucional." O estudo objetiva mapear os principais cruzamentos materiais e conceituais entre Arte Moderna brasileira catarinense e Arte Moderna na América Latina, com vistas a produção de série audiovisual didática que apoie práticas de ensino. A delimitação geográfica da pesquisa abrange a região sul da América Latina, decorre da proximidade territorial com o Brasil, mais especificamente o estado de Santa Catarina; já a consideração da região norte, deriva do fato de que o México, único país da América do Norte que integra a América Latina, possui destacada produção de arte moderna evidenciando cruzamentos com

¹ E-mail: ele.stern18@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6384-6068>

² E-mail: marli.everling@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1310-9502>

³ E-mail: milenebmoura10@gmail.com

⁴ E-mail: hmzamberlan@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4502-1767>

produções do Modernismo Brasileiro. A investigação está classificada na área de Ciências Sociais Aplicadas de natureza aplicada. O artigo apresenta o arcabouço teórico da pesquisa, no tocante a definição de América Latina e seu movimento de arte moderna; ainda, discorre acerca da primeira etapa de aplicação da pesquisa prática, junto a países sul-americanos, focalizando aspectos socioculturais definidores dos aspectos estético-formais de sua arte modernista, num recorte entre 1920 e 1950.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte moderna brasileira; Arte moderna latino-americana; contexto estético/cultural

ABSTRACT

The article presents foundations for the LATINARTE project "*Brazilian/Santa Catarina Modern Art in the cultural context of Latin America: production of virtual instructional content.*" The study aims to map the main material and conceptual intersections between Brazilian Modern Art in Santa Catarina and Modern Art in Latin America, with a view drive to a didactic audiovisual series that supports teaching practices. The geographical delimitation of the research covers the southern region of Latin America, due to its territorial proximity to Brazil, more specifically Santa Catarina state; the consideration of the northern region, on the other hand, derives from the fact that Mexico, the only country in North America that is part of Latin America, has an outstanding production of modern art, showing crosses with productions of Brazilian Modernism. The research is classified around Applied Social Sciences. The article presents the theoretical framework of the research, regarding the definition of Latin America and its modern art movement; furthermore, it discusses the first stage of application of practical research, in South American countries, focusing on socio-cultural aspects that define the aesthetic-formal aspects of their modernist art, in a period between 1920 and 1950.

KEYWORDS

Brazilian modern art, Latin American modern art, aesthetic/cultural context

INTRODUÇÃO

A investigação relatada está alinhada aos estudos e práticas do Projeto de Pesquisa SIMBOL mantido pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade da Região de Joinville (PPGDesign/Univille). Uma vertente de estudos do referido projeto investe em pesquisas relacionadas à história da arte e do design, visando produção e comunicação de conteúdos virtuais. Em 2019 foi criado um canal no Youtube, para publicação de videodocumentários e, em 2020, foi desenvolvido o serviço de compartilhamento *Portal Arte & Design* (linktr.ee/portal_arteedesign) que é integrado por site, canal Youtube, perfil de Instagram, Spotify e twitter. O interesse desse serviço é pesquisar a história, por vezes não contada, da arte e do design; em termos práticos, investimos na pesquisa e captura de imagens nos próprios sítios históricos, analisando documentos de época, conhecendo a história pela perspectiva de seus moradores, considerando o entorno sociocultural das produções de arte e design.

Com a proposta *LATINARTE - Arte Moderna brasileira/catarinense no contexto cultural da América Latina: produção de conteúdo virtual instrucional* objetivamos mapear os principais cruzamentos materiais e conceituais entre Arte Moderna brasileira catarinense e Arte Moderna na América Latina, com vistas a produção de série audiovisual, que apoie práticas de ensino. Financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação de Santa Catarina (FAPESC), o artigo apresenta, além da fundamentação, a primeira etapa de aplicação do projeto referente aos países latinos integrantes da América do Sul, destacando os aspectos socioculturais definidores dos aspectos estético-formais de sua arte modernista, num recorte entre 1920 e 1950. A intenção é promover reflexões acerca do impacto recíproco entre cultura, sociedade e produções de arte do período aludido. Destaca-se também a perspectiva de que houve influência recíproca entre as diferentes culturas dos países da América Latina efetivando-se um hibridismo cultural (acompanhando a concepção de CANCLINI, 1997).

1 CONCEITO DE AMÉRICA LATINA ASSOCIADO AO LATINARTE

O continente americano é um dos cinco do mundo, compreendendo geograficamente a América do Norte, a América Central e a América do Sul. Diversas línguas são faladas em diferentes nações; a grande maioria dos idiomas sobreviventes é proveniente de sua colonização europeia. A América Latina, por sua vez, é o termo usado para compreender a região do continente americano que engloba os países que falam as línguas derivadas do latim, como o português e o espanhol. São aproximadamente 20 países, a saber: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Esses países se caracterizam por sua ampla diversidade demográfica, social, territorial e política.

Povos nativos habitavam a América Latina antes da conquista europeia, a exemplo dos incas, dos maias e dos astecas e de outros povos da floresta. Enquanto na América do Norte a colonização europeia foi de povoamento, na América do Sul a colonização europeia foi principalmente para a exploração dos recursos naturais. Reduzidas a um número ínfimo, as populações nativas do território latino-americano tiveram as terras que habitavam ocupadas pelos invasores europeus que trouxeram a mão de obra escravizada para explorar todas as riquezas locais.

Apenas por volta do século XVIII as nações da América latina iniciaram o movimento de independência de seus colonizadores, portanto os processos de urbanização e industrialização aconteceram bem mais tarde que na Europa. Isso se reflete também nas artes. De acordo com Pereti (2022, p. 148) a irrupção das vanguardas artísticas do começo do século XX acentua, nos diferentes sistemas literários latino-americanos, a crise de representação sobre o conceito de Estado nação, instaurado a partir dos movimentos de independência do século XIX. Para o autor, trata-se de uma crise que reincide sobre outras que se estendem desde o apossamento até a origem da ideia de nacionalidade na região, sendo que, no extenso e diverso novo

mundo submetido à empresa colonial europeia, foram sendo implantadas – gradativa e sistematicamente – as estruturas hierárquicas, racistas, teológicas, econômicas e patriarcais dos reinos cristãos europeus.

A população nativa da América Latina possuía vasto conhecimento arquitetônico, linguístico e artístico, isso muito antes da chegada dos colonizadores europeus. Sua produção cultural era rica e diversa. Com a colonização se estabelece uma hegemonia cultural, onde a língua espanhola prevalece, assim como na sua etnia, onde o conhecimento nativo é apagado, sendo marginalizado e muitas vezes desmerecido.

O conceito de América Latina não é um consenso. Para alguns ele derivou da noção de latinidade, expressão elaborada na França como forma de rivalizar, com Inglaterra e Alemanha, a hegemonia na Europa (MIGNOLO, 2007 *apud* QUENTAL 2013). O termo América Latina segundo aponta Bethell (2009), é essencialmente de origem francesa derivado da terminologia “*Amérique Latine*”, sendo utilizado primeiramente por intelectuais franceses em meados do século XIX, para justificar o imperialismo francês no México sob domínio de Napoleão III. No entanto, segundo Morse (1988), Napoleão III utilizou o termo América Latina quase quatro séculos após a descoberta das índias ocidentais como parte de um discurso “geoideológico⁵” no intuito de uma possível unidade linguística, cultural e racial dos povos latinos em contraposição aos germânicos, anglo-saxões e eslavos.

Com a colonização houve uma miscigenação de raças, resultando numa América Latina com uma identidade múltipla bastante densa, controversa e muitas vezes tratada como subdesenvolvida. Souza (2011, p. 33-34) destaca que, enquanto a autoimagem americana se propunha moderna, progressista e desenvolvida como um agente de sua própria história, a América Latina era definida como primitiva, tradicional, atrasada e subdesenvolvida e na oposição assimétrica racial – que ocorria quando o Outro era definido pela falta ou incompletude das características físicas ou psicológicas do Eu (contexto que a América se percebia como branca e anglo-saxônica e a América Latina era definida como uma região de não brancos e mestiços).

Pela perspectiva europeia (e mencionamos essa perspectiva em decorrência das origens formadoras do povo latino-americano e, também, em virtude do respaldo que tem a Europa, em virtude da tradição artística), a América Latina foi se estabelecendo no mundo ocidental moderno como periferia, inferiorizada e explorada. (FARRET e PINTO, 2011 p. 31). Para Souza (2011 p. 34) a legitimação da identidade de um povo, de uma nação, representa entre outros significados o reconhecimento de sua cultura, modo de vida, língua, costumes e demais especificidades inerentes ao seu grupo social. A composição da identidade latino-americana também pressupõe estas prerrogativas. (SOUZA, 2011 p. 34)

Pereti (2022, p. 149, 150, 151) argumenta que, para muitos escritores e intelectuais latino-americanos, o colapso no pensamento ocidental nos primeiros decênios do

⁵ “subcampo da Ciência das Ideias encarregada de compreender as ideias relativas ao espaço geográfico” (REGIANI e MARTIN, 2018, p.144)

século XX – responsável pelo surgimento das vanguardas artísticas europeias – significou também uma revisão histórica desse projeto de nação hegemônico e a tentativa de criação de uma nova narrativa que comportasse os elementos étnicos e culturais, historicamente marginalizados, dentro do campo de expressão da nação moderna. Isso, providencialmente, em um momento no qual muitos países da região celebravam seu primeiro centenário do que se convencionou chamar de “independência”... na América Latina, alguns escritores e artistas começaram a reconhecer ... outros aspectos “encobertos” ... entre eles, o extermínio cultural e a imposição violenta de valores empreendidos sobre as populações indígenas com a chegada dos colonizadores e sobre as coletividades negro-africanas por meio do desarraigamento forçado e da escravização.

No Brasil, temos como exemplo a recriação dos textos indigenistas presentes no romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, assim como a incorporação simbiótica da Antropofagia proposta por Oswald de Andrade. Todos esses autores, a seu modo, se tornaram expoentes vanguardistas da apropriação recriadora da cultura tradicional.

2 O MODERNISMO BRASILEIRO: PESQUISA E TEORIZAÇÃO DE LACUNAS HISTÓRICAS

No tocante ao movimento de arte moderna, em contexto brasileiro, as memórias estão conectadas ao "modernismo brasileiro", cujo marco foi a Semana de 1922. No Brasil, o modernismo preconizava um retorno às origens: à simplicidade da vida no campo, em Tarsila do Amaral; à força e lutas do negro e do índio, em Portinari; à classe operária em Anita Malfati; à beleza negra, nas obras nomeadas como "mulata"⁶, em Di Cavalcanti, entre outros. A representação do povo brasileiro incluía simplicidade e originalidade, aplicando as cores da natureza, destacando flora, fauna e aspectos culturais. Entretanto, nas formas, a estética replicava o que os artistas brasileiros acompanhavam entre as vanguardas europeias. Existe um certo consenso teórico de que o movimento modernista foi muito mais um fenômeno de síntese do que de ruptura, reunindo tendências artísticas surgidas no fim do século XIX, como o parnasianismo, o simbolismo, o naturalismo e o impressionismo. A produção artística, teorizada em seus manifestos, reivindicava uma identidade própria e tinha clara necessidade de manter um distanciamento da herança colonizadora.

Algumas discussões destacadas durante as comemorações do *Centenário da Semana de Arte Moderna* (de 14 a 18 de fevereiro de 2022), organizado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), evidenciam posicionamentos ambíguos no retomar dos fatos e produções do modernismo brasileiro. Mesmo nos múltiplos vieses, há uma evidência de que as discussões reforçam as mudanças que vêm atravessando o sistema da arte nos últimos anos. Uma ala teórica levanta argumentos acerca do decolonialismo, com reflexões complexas e, no entendimento da pesquisa

⁶ Lilia Schwarcz (2012) aborda associações relacionadas aos termo mulato, considerando-o inadequado por associações pejorativas.

ora relatada, legítimas, que revelam as circularidades entre as noções de alteridade e apropriação cultural, destacando que não há como discutir classe, sem discutir raça e gênero. Muitas destas discussões tratam da noção de “re-antropofagia” (utilizada por artistas para definir a necessidade da devoração daqueles que antes os devoraram), sugerindo uma reapropriação, das ideias e estéticas modernistas, para reparar estragos causados pela colonização ao campo das artes. Balestrini (2023, p. 108) destaca que exposições, debates e publicações, em 2023, salientam o saqueio cultural e a subalternização intelectual das culturas tradicionais, regionais, indígenas e afro-brasileiras.

Por essa vertente de pensamento, é destacada a relevância da descolonização como um diagnóstico e um prognóstico envolvendo diversas dimensões relacionadas com a colonialidade do ser, saber e poder (BALESTRINI, 2023, p.108). Ou seja, revisitar as ideias do pós-colonialismo, sugerindo um repensar no sistema das artes, compreendendo as consequências do colonialismo e buscando descolonizar o olhar e as interpretações.

Da parte de outros teóricos, há a argumentação de que a produção modernista é também influência das narrativas indígenas. De que a narrativa indígena não estaria posta apenas como narrativa exótica, mas de vanguarda, configurando-se num modo de narrar como base para o projeto nacionalista. Esta abordagem encontra apoio, por exemplo, na narração do artista indígena Jaider Esbell, publicada sob o título *Makunaima, o Meu Avô em Mim!* na revista *Iluminuras*⁷ em 2018. De acordo com Almeida (2023) o artista narra suas conversas com esse avô, que conta ter se “grudado” na capa da obra de Mário de Andrade de forma intencional, pois sabia que, com isso, sua vida ganharia outra dimensão e ajudaria a propagar a causa indígena. Essa interlocução mostra como as vozes vão conversar e como nesse Mário tudo assume uma multiplicidade, se mistura e traz à tona questões em torno da narrativa indígena (ALMEIDA⁸, 2023)

No dia 18 de fevereiro como parte da programação do Centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil promovido pela PUC-SP foi realizada a mesa *Cultura e ancestralidade: A presença indígena na arte brasileira – Imaginário e identidade* com a participação do escritor Daniel Munduruku⁹ (Instituto UK'A) e do antropólogo João Paulo Tukano (Yepamahsã). O debate¹⁰ direcionou para uma indagação acerca do que haveria mudado, de lá para cá, ou seja, se os indígenas atualmente estariam com seus direitos, reconhecimento e acesso garantidos na sociedade brasileira.

⁷<<https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241/49065>>.

⁸<<https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/biblioteca/educacao-e-cultura/561/presencas-e-ausencias-indigenas-na-semana-de-arte-moderna-de-22>>.

⁹ Oriundo do povo indígena Munduruku, com mais de 60 livros publicados, sendo a grande maioria da categoria infante-juvenil.

¹⁰ disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gcuAmgd6YwA>>.

Do mesmo modo, Emicida¹¹ por meio de sua arte, denuncia o apagamento da participação negra na literatura, arte, direito, arquitetura e reivindica o reconhecimento da participação da ancestralidade negra nos mais diversos campos culturais. Aqui a equipe LATINARTE, abre aspas para declarar um posicionamento inescapável: o reconhecimento quanto ao fato que as poéticas indígenas e afrodescendentes não tiveram espaço e que houve apropriações apresentando, muitas vezes de forma banal ou distorcida, seus aspectos culturais. Reconhecemos também a notoriedade de que essas ausências estão postas até hoje, em setores sociais múltiplos, não só entre artistas. Ademais, assim como as outras dimensões da vida, as produções artísticas reproduzem limitações, incompletudes, preconceitos e concepções do seu tempo. Mesmo quando há sérias intenções de crítica social, ou de abordar lutas sociais, de classes ou de gênero, ou de associar uma produção a ativismos sociais, ainda assim permanece a impossibilidade de transcender a experiência individual ou de considerar todas as questões simbólicas inerentes e, a depender do recorte geográfico e do contexto histórico ou cultural, tais produções podem contrastar com o repertório e as vivências culturais promovendo leituras não previstas. Assim nessa e em outras reflexões optamos por entender as produções da arte como modos diferentes de relatar a história (ver BURKE, 2004 e BECKER, 2009) e, por essa perspectiva, entendemos que sim, o modernismo brasileiro conta uma versão da história, por meio de suas representações e manifestos, pois apresentam evidências da sociedade de época, com as limitações, distorções e exclusões sociais que de fato aquele tempo e contexto reproduziram. Também alertamos quanto a uma lacuna no campo das artes no que tange às produções de artistas fora do circuito Rio de Janeiro e São Paulo, resultando em oportunidades para contar outras histórias, incluindo contradições, ainda não contadas da produção artística brasileira.

127

Posto isto, reafirmamos nossa intenção que é de, a partir de coleta teórica e imagética, *in loco*, produzir uma série audiovisual pedagógica que promova acesso aos fatos, processos e produtos artísticos desse local geográfico, a América Latina, tantas vezes esquecido, excluído, malvisto, desvalorizado e tantos outros adjetivos que levaram a uma lacuna gigantesca em nossos filmes, classes, exposições. Assim, a partir destas ausências textuais, nos relatos da história da arte modernista, em específico reportando a fase inicial da pesquisa (aplicada entre Peru e Bolívia) se debruça a pesquisa aqui relatada, intencionando mapear as produções de arte do movimento modernista catarinense, no contexto da América Latina.

3 A PRIMEIRA ETAPA DA PESQUISA DE CAMPO DO LATINARTE: CONECTANDO ARTE, CULTURA E SOCIEDADE

O projeto LATINARTE delimita a abordagem da arte no período situado entre 1920 e 1950, momento em que se desdobrava o nomeado "movimento de arte moderna" no Brasil e também em outros países da América Latina. desafio, movido

¹¹ Leandro Roque de Oliveira, rapper, compositor e cantor; além da música utiliza a moda e o audiovisual como instrumento de manifestação artística vinculada a cultura hip hop.

por inúmeras indagações dos estudantes de graduação da Univille, acerca das ausências textuais referentes à arte na América Latina, repercutiu na investigação a história das produções artísticas neste recorte geográfico. Assim, tirando o viés eurocêntrico, mapeando idealidades e produções resultantes no intuito de perceber pontos de conexão (conceitualmente ou materialmente) entre as produções artísticas (do campo visual) do Brasil, num recorte que compreende Santa Catarina e um grupo selecionado de países da América Latina, originou-se o projeto LATINARTE. A investigação tem como principal objetivo aplicar cruzamentos entre práticas e produções desses países com o intuito de produzir-se materiais virtuais de apoio ao ensino. Para além das intenções científicas, o projeto tem cunho didático ao passo que propõe o estudo da arte na América Latina, considerando-se a escassez desses materiais, desenvolvidos sob ancoragem científica, disponibilizados a professores e estudantes. Reforçando o cunho didático, a produção audiovisual é desenvolvida por um grupo de estudantes, dos cursos de design, cinema e artes visuais, vinculados ao projeto SIMBOL da Univille. As etapas produtivas são desdobradas a partir de oficinas (figura 1) em meios as quais, com ancoragem teórica (provindas do cinema, design e artes), os próprios estudantes definem pesquisa, roteiro, edição e divulgação dos materiais audiovisuais produzidos; por essa perspectiva o projeto assume também função de Laboratório de profissionalização audiovisual.

Figura 1 - Planejamento, captação e disseminação das produções.

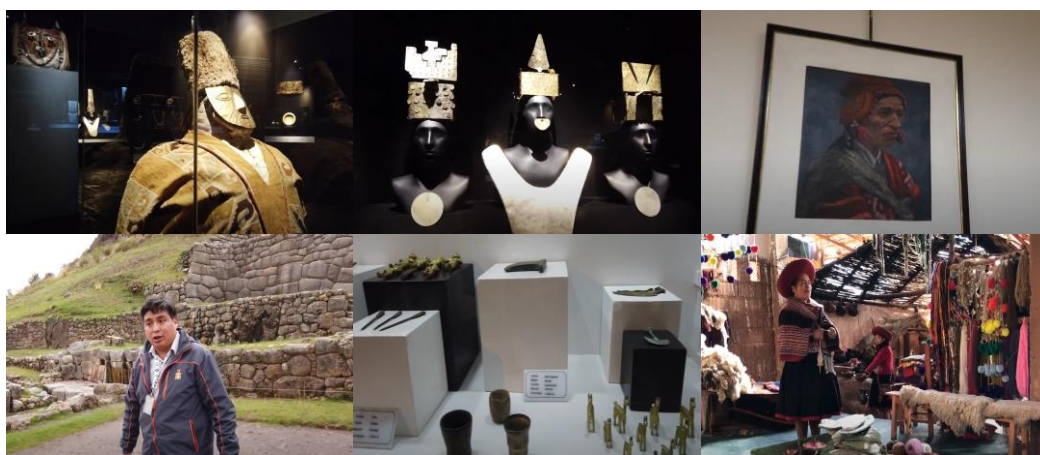


Fonte: Primária (2023)

Após a fundamentação teórica apresentada nos tópicos *Conceito de América Latina Associado ao LATINARTE* e *O modernismo brasileiro: pesquisa e teorização de lacunas históricas* apresentamos a cidades definidas para a coleta de imagens; estabelecemos que a prioridade estaria para as capitais dos países da América do Sul e a capital de Santa Catarina. Essa escolha derivou de dois fatores: a partir do levantamento do estado da arte, percebeu-se que o maior número de museus e sítios históricos se encontram nas capitais e o acesso às capitais, em termos de deslocamentos aéreos e terrestres seria facilitado.

Os audiovisuais, produzidos partiram das imagens coletadas *in loco* (figura 2) e a captação, por sua vez, procurou considerar não só imagens dos objetos em si, mas também cultura e sociedade em que foram produzidos. A captação *in loco* é um dos diferenciais das produções do serviço de design Portal Arte & Design (que opera as produções audiovisuais do projeto SIMBOL, ao qual está integrado o LATINARTE).

Figura 2 - Captação de imagens *in loco*.



Fonte: Primária (2024)

Na América do Sul, o primeiro país visitado foi o Peru. Nele, a captação das imagens foi aplicada nas cidades de Lima, Cusco e Machu Picchu detalhando-se conteúdos dos museus Larco, Centro Cultural de San Marcos, Museu de arte da Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Museu histórico regional de Cusco Casa del Inka Garcilaso de la Vega, Museu de arte contemporânea dentre várias outras coisas como os sítios arqueológicos de Sacsayhuaman e Machu Picchu, por exemplo. Os roteiros foram desenvolvidos com base nos fundamentos do cinema (conforme dados de pesquisa publicados no artigo de Morgenstern et.al *Diretrizes para o design de conteúdo de história da arte digital*, 2022); os elementos visuais (ícones, transições, grafismos, legendas) foram desdobrados a partir das teorias do design e da linguagem visual, conforme apresenta a figura 3.

Figura 3 - Elementos visuais LATINARTE.



Fonte: Primária (2024)

Os complementos de texto a partir de legendas foram definidos por meio de pesquisa em compêndios das artes, considerando-se anais de congressos relevantes da área e artigos indexados dos últimos cinco anos. Paralelamente, foram produzidos materiais audiovisuais para as demais mídias¹² do projeto, visando os usuários de smartphones, com publicações de curta duração, como shorts no YouTube, reels no Instagram (figura 4) e TikTok.

Figura 4 - Reels no Instagram.



Fonte: Primária (2024)

¹² Todas as mídias podem ser encontradas acessando o link: https://linktr.ee/portal_arteedesign

Até o momento foram produzidos sete vídeos audiovisuais, representativos da arte, cultura e sociedade no Peru e iniciada a produção dos materiais respectivos à Bolívia. Nesses dois países, o destaque foi para o "indigenismo", movimento de retomada, reconstrução e valorização dos povos nativos ocorrido na América Latina, sob a forma do indianismo e do indigenismo. O indigenismo é um conceito mais contemporâneo, ligado a políticas de proteção ao indígena que se desdobrou conectado à tendência literária de idealização da vida indígena no século XIX. No Brasil a visão eurocêntrica também estava presente na condução da vida política, econômica, religiosa e cultural, desde o início da colonização, no século XV, até meados do século XIX. Inicia-se aí o processo de integração do indígena à sociedade brasileira (ALMEIDA, 2018, p. 612). Com a colonização, muito da cultura indígena foi perdida. Porém, os indígenas conseguem resistir e transmitir sua cultura no país. Conforme apontam Battestin, Bonatto e Quinto (2020 p.17): os indígenas brasileiros seguem produzindo e comercializando artesanatos e, devido à resistência, puderam manter os traçados, a geometria, as cores e as marcas de suas identidades e grupos étnicos. Para esses teóricos, as manifestações culturais dos indígenas retratam uma identidade que resistiu ao tempo, e que, por meio das fendas, transpassa luz e força para seguir lutando diante das imposições de outros modos culturais.

Entendemos que as contribuições indígenas, assim como da cultura preta, apesar das restrições estruturais de acesso à espaços de poder, estão para muito além do artesanato, da música e da dança; sua influência está na linguagem, na culinária, nas lutas políticas de resistência, na história, na literatura, no folclore, no espaço construído e em uma cosmovisão alternativa de relação com o mundo natural. Considerando que este estudo passa pelo audiovisual, não podemos deixar de mencionar que Emicida utiliza sabiamente tal recurso, assim como estratégias associadas a música, a moda, a literatura, para reescrever visualmente parte da história apagada e não visibilizada da participação negra na cultura, história e identidade de um país.

Se as estratégias narrativas do presente contam com o audiovisual, o período ao qual estamos nos dedicando está preservado, com todos os vieses de interesse incorporados àquele período e ao nosso, em museus. No intuito de conhecer estas camadas o processo de pesquisa nos países já considerados, priorizou os seguintes aspectos: disponibilidade de acervo de arte produzida no período do movimento de arte moderna; de arte antiga que tenha influenciado esteticamente o movimento modernista; de dados culturais das sociedades nos dois períodos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação relatada objetiva mapear os principais cruzamentos materiais e conceituais entre Arte Moderna brasileira catarinense e Arte Moderna na América Latina, com vistas a produção de série audiovisual que apoie práticas de ensino/LATINARTE. A intenção da pesquisa é promover reflexões acerca do impacto recíproco entre cultura, sociedade e produções de arte do período aludido. Destaca-se também a perspectiva de que houve influência recíproca entre as diferentes culturas

dos países da América Latina efetivando-se um hibridismo cultural de acordo com a concepção de Canclini.

O artigo apresentou a primeira etapa de aplicação do projeto referente aos países latino-americanos integrantes da América do Sul, destacando aspectos socioculturais definidores dos aspectos estético-formais de sua arte modernista, num recorte entre 1920 e 1950. Em seu desenvolvimento, no intento de evidenciar as bases da pesquisa, apresentou o conceito de América Latina associado ao projeto LATINARTE; destacou o modernismo brasileiro, elencando pesquisas e teorizações acerca de lacunas históricas; e esclareceu acerca da primeira etapa da pesquisa de campo do LATINARTE: conectando arte, cultura e sociedade. O "indigenismo", movimento de retomada, reconstrução e valorização dos povos nativos ocorrido na América Latina, sob a forma do indianismo e do indigenismo constitui-se em elemento de diálogo com as produções audiovisuais; ao adentrar no recorte específico do Modernismo na América Latina, o artigo destacou o indigenismo, conceito contemporâneo, ligado a políticas de proteção ao indígena que se desdobrou conectado à tendência literária de idealização da vida indígena no século XIX. Evidenciou que, no Brasil, prevalecia a visão eurocêntrica, também presente na condução da vida política, econômica, religiosa e cultural, desde o início da colonização, no século XV, até meados do século XIX. Destacou que em meio a colonização, muito da cultura indígena foi perdida, porém, parte dos povos indígenas resistiram e legaram elementos de sua cultura (que não é devidamente reconhecida) ao país.

Os principais resultados da pesquisa, alcançados até o momento e evidenciados no artigo, referem-se ao início da produção e publicação de série audiovisual de finalidade pedagógica a partir dos conteúdos teoréticos e imagéticos coletados durante a pesquisa: 7 videodocumentários publicados até o momento, no canal do Youtube; preparação inicial de exposição de fotos em formato virtual, catálogo da exposição em formato virtual, áudio elucidativo da exposição de fotos e banco de imagens, que serão disponibilizados por intermédio do site do serviço de design *Portal Arte & Design*; conteúdos complementares publicados em formato carrossel, shorts e reels no Instagram e Youtube vinculados ao Projeto SIMBOL da Univille.

A reflexão teórica, de fundo ao desenvolvimento da série audiovisual, ao mesmo tempo em que evidencia rigor e confiabilidade aos conteúdos produzidos, também possibilita a equipe considerar as linhas, entrelinhas e camadas do que está sendo comunicado, no intuito de evitar questões que alimentem o preconceitos e reforcem apagamentos de contribuições oriundas da história extraoficial.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. C. Aspectos das políticas indigenistas no Brasil. In: *Revista Interações*. V. 19, n. 3, julho 2018, p. 611-626.
- BATTESTIN, C.; BONATTI, J.; RUFINO QUINTO, J.. A colonização e resistência dos povos originários da América Latina. In: *Revista Fórum Identidades*. V. 30, n. 01, 2020, p. 13-27.
- BALESTRINI JR, J. L.; HELLER, B. Universidade Paulista. Narrativas mitológicas como documentos de memória: sociedade narcisista. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da

- Comunicação e 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – PUCMinas –2023. Disponível em https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0815202309144564db6c355c68a.pdf. Acesso em 15 jul. 2024
- BETHELL, L.. O Brasil e a ideia de "América Latina" em perspectiva histórica. In: *Estudos Históricos*. V. 22, n. 44, julho 2009, p. 289–321.
- BECKER, Howard. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- BOURDIEU, P. *Esboço de Uma Teoria da Prática, Precedido de Três Estudos de Etnologia Cabila*. Oeiras: Editora Celta, 2002.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- COUTO, M. de F. M. Para além das representações convencionais: a ideia de arte latino-americana em debate. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. V. 7, n. 13, maio 2017, p. 124–145.
- DE CARVALHO, J. C. Indianismo, indigenismo ou pós-indianismo? In: *Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade*. V. 11, n. 2, 2019, p. 170-186.
- ESBELL, J. Mkunaima, o meu avô em mim! In: *Iluminuras*, v. 19, n. 46, jan/julho de 2018, p. 05-10.
- FARRET, R. L.; PINTO, S. R. América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia. In: *Topoi*. V. 12, n. 23, julho 2011, p. 30–42.
- FERRAZ, J., e BRUGNARO JUNIOR, M. Arte e reconhecimento das identidades latino-americanas. In: *Le Monde Diplomatique Brasil*. N. 200. 21 de março 2024.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, Alejandra. Arte Latino-Americana: percursos e omissões na historiografia da arte. In: *Encontro de História da Arte*, n. 1, Campinas, SP, 2005, p. 395–403.
- HORTA, C. A.. América Latina: conceito e limites. In: *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*. V. 15, n. 2, 2022. p. 191–218.
- MORGENSTERN, E. C.; EVERLING, M. T.; ZAMBERLAN, H. M.; FERREIRA DA SILVA, L.; GOULÃO, M. J. Diretrizes para o design de conteúdos digitais de história da arte. In: *DAT Journal*. V. 7, n. 3, 2022, p. 65–89.
- MORSE, R. *O Espelho de Próspero: cultura e ideias nas Américas* [1982]. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PERETI, E. Vanguardas artísticas latino-americanas: modernidade, utopia e desolação. In: *Scripta*. V. 26, n. 58, 28 fev. 2023, p. 146-170.
- PORTAL ARTE E DESIGN. Portal Arte & Design. Página inicial. Disponível em: <<https://www.portalarteedesign.com/>>. Acesso em: 15 jul. de 2024.
- PORTAL ARTE E DESIGN. Facebook Portal Arte & Design. Disponível em: <<https://www.facebook.com/portalarteedesign>>. Acesso em: 15 jul. de 2024.
- PORTAL ARTE E DESIGN. Canal do YouTube Portal Arte & Design. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@elenirmorgenstern>>. Acesso em: 15 jul. de 2024.
- PORTAL ARTE E DESIGN. Spotify Portal Arte & Design. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/0OrCoFJnpGN0w33YUTpaqz?si=4b9UXm-3TpKREteRebGRQA&utm_source=copy-link&dl_branch=1&nd=1&dlsi=4f6cba866a974185>. Acesso em: 29 jul. de 2024.
- PORTAL ARTE E DESIGN. TikTok Portal Arte & Design. Disponível em: <<https://www.tiktok.com/@portalarteedesign>>. Acesso em: 29 jul. de 2024.
- REGIANI, R. e MARTIN, A. R. Geopolítica e Geoideologia na Atualidade: rumo ao pluralismo ideológico? In: *Revista de Geopolítica*, v. 9, nº 2, p. 142 - 156, jul./dez. de 2018.

- ROSA, D. de F. C.; AMARAL, R. G. do; MELO, J. J. D. A construção histórica do conceito de América latina: desvendando uma identidade. In: *Revista Percurso*, Maringá, v. 12, n. 2, 2020, p. 23-43.
- SCHWARCZ, L. M. *Nem Preto Nem Branco, Muito pelo Contrário - Cor e Raça na Sociabilidade Brasileira*. São Paulo: Claro Enigma/Companhia das Letras. 2012
- SOUZA, A. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. PRACS: In: *Revista de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP*. Macapá, n. 4, dez. 2011, p. 29-39.
- SOUZA, M. N. Modernidade, modernos e modernistas. In: *Revista Santa Catarina em História*. Florianópolis, v. 9, n. 2, 2015, p. 51-59.
- QUENTAL, P. DE A. A latinidade do conceito de América Latina. In: *GEOgrafia*. V. 14, n. 27, 14 jan. 2013 p. 46-75.
- ZAMBERLAN, H. M. *Design de serviço: comunicação de conteúdo didático/instrucional de arte e design*. Marli T. Everling [orientadora]. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em design). Curso de Design - Universidade da Região de Joinville, Joinville: 2020.

Submetido: 18 de julho de 2024

Aceito: 12 de agosto de 2024

Estética da exclusão: a perpetuação cultural no Brasil

The aesthetics of exclusion: the perpetuation of culture in Brazil

Ana Maria de Barros¹
UFPE/CAA

Bruno Ferreira R. dos Santos²
UFPE

135

Marta Araujo Ramos³
PUC/Rio

RESUMO

Este artigo se dispõe a examinar um fenômeno social construído ao longo de séculos não só na sociedade brasileira, mas no mundo inteiro que culmina na definição de uma estética oprimida, excluída e invisibilizada: a estética da exclusão. Essa expressão vai sendo edificada ao longo dos anos através de práticas escravistas, segregadoras, classistas e “aporofóbicas” que se desdobram também em outras fobias à grupos economicamente vulneráveis e naturalmente subalternizados. Este trabalho recorre a alguns recortes da história do Brasil, autores do pensamento social brasileiro e questões atuais que evidenciam a discrepância, ainda, estimulada por diferenciações estéticas que interferem de forma arbitrária, naturalizando tais práticas e aumentando a distância entre os que serão excluídos pela sua estética.

PALAVRAS-CHAVE

Estética; aporofobia; exclusão; desigualdade

¹ E-mail: ana.mariab@ufpe.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1681-6501>

² E-mail: bruno.rsantos@ufpe.br Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-1639-3627>

³ Graduada em Comunicação Social – ênfase em Jornalismo - pela PUC-Rio, graduanda do curso de pedagogia da UERJ, Professora dos anos iniciais da Rede Municipal de São João de Meriti-RJ e membro do Coletivo 30 Anos PUC-Rio

ABSTRACT

This article aims to examine a social phenomenon built over centuries not only in Brazilian society, but throughout the world, which culminates in the definition of a dominant and dominating aesthetic: the aesthetics of exclusion that has always been naturalized in Brazilian territory. This expression has been built over the years through slave-owning, segregating, classist and “aporophobic” practices that also unfold into other phobias for economically vulnerable and naturally subordinated groups. This work uses some excerpts from the history of Brazil, authors of Brazilian social thought and current issues that highlight the discrepancy, also stimulated by aesthetic differentiations that interfere in an arbitrary way, naturalizing such practices and increasing the distance between those who will be excluded by their aesthetics.

KEYWORDS

Aesthetics; aporophobia; exclusion; inequality

INTRODUÇÃO

A estética está intimamente ligada aos elementos que antecedem a sociedade moderna. Não por acaso, padrões que derivavam das experiências da mitologia grega, mesmo após os pensamentos platônico e aristotélico sobre o tema, seguem até hoje sendo referência no assunto. Desta forma, o belo, o feio e toda e qualquer adjetivo para algo que nos salta às vistas e nos provoca o “*thauma*”⁴, interiormente, seguem até os dias atuais fazendo parte do nosso cotidiano. Isso é demonstrado através da sensibilidade que contribui para a formação do juízo estético, como define Immanuel Kant, promovendo autonomia onde apreensão espontânea no que tange a beleza e ao sublime são parte da natureza humana (KANT, 1997).

A estética não está atrelada necessariamente a um tipo, mas passa por padrões definidores que se sustentam principalmente em crenças que proporcionam aos indivíduos a capacidade de estabelecer julgamentos. Baseia-se em construções que alcançam níveis culturais sustentadas por “verdades” que podem mudar ou são sustentadas pelo conforto de alguns às custas do desconforto de outros. Com base nesse desconforto deseja-se trabalhar algumas questões neste texto relativas aos elementos estéticos que definem padrões ao longo de séculos no Brasil e provoca a exclusão de grande parte da população que não goza desses privilégios.

O processo de exclusão no Brasil foi forjado em vários momentos como escravidão, exploração da classe trabalhadora, acúmulo de bens e, principalmente, na naturalização da superioridade de alguns seres humanos sobre os outros, somando-se ainda elementos que envolvem a esfera racial, fobias e mutações de práticas que auxiliaram na perpetuação deste modelo que não reconhece o outro como igual (MOREIRA e MARTINELLI, 2023). Desta forma, pretende-se buscar o conceito estético com base em elementos filosóficos a partir de Aristóteles (2002) e Vattimo (2020) para ofertar abordagens sobre o belo nas suas diversas concepções. Adorno

⁴ “*Thauma*”, expressão grega que se associa a “admiração”, “espanto” e “maravilhamento”. Para saber mais acessar: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/59280/32576>.

(2006) também contribui para o debate, demonstrando que muitas vezes esse processo estético resulta em elementos totalitários e opressores que culminam no processo de exclusão.

A partir de recortes que trabalham a questão da estética na história, busca-se, através de algumas situações históricas que oportunizaram questionamentos como o de Bauman ao demonstrar que dependendo do contexto o belo deixa de ser. Vide seus exemplos baseados no “Mal-Estar da Pós-Modernidade” (1998) até o conceito de aporofobia⁵ sustentando por Cortina (2020).

A partir de questões sociais brasileiras que produziram exclusão, desigualdade e opressão foram forjadas, desde o período colonial, e se sustentam até o século atual, pensamentos de Faoro (2012), Holanda (1995 e 2012) e Leal (2013) em conjunto com outros autores auxiliam no entendimento da sedimentação da estética do domínio e despromoção da estética do outro. O homem cordial que se reconhece nos seus iguais e a apropriação do estado para fins patrimonialistas são instrumentos que corroboram com a promoção da estética colonial solapando não só os que foram escravizados no passado, mas os pobres que são rejeitados por não serem elitizados. Desta forma, fazem dos excluídos enquadramentos como massa de manobra a ser manipulada pelo coronelismo, populismo e clientelismo político.

A reflexão sobre como a estética ainda é um ponto sensível do país ocorre buscando evidenciar como essas questões têm sido enfrentadas e as fobias que ganham espaço sustentando a exclusão dos que esteticamente não são reconhecidos como cidadãos no judiciário, no mercado de trabalho e, tão somente, no seu direito de existir: Mendigos, drogados, flanelinhas, pessoas que destoam da estética do “sucesso capitalista” tornam-se, como afirma Arendt (1963) descartáveis e sem lugar no mundo. Famintos, apátridas, pessoas em situação de rua que “*enfeiam a estética das cidades*”, são um problema para a afirmação dos gestores públicos, basta lembrar a relação da cidade de São Paulo com a área denominada de “cracolândia” e a perseguição ao Padre Júlio Lancelotti⁶ em seu trabalho junto a essa população perseguida que não “embeleza” as cidades.

137

1 BREVE CONCEITO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA

Quando abordado, o tema Estética, inevitavelmente abre-se o universo que tocará em muitos temas relacionados com o assunto. Mas no que diz respeito ao belo

⁵ *Aporofobia* deriva do grego “à-poros” (sem recurso, indigente, pobre) e “fobos” (medo) dado origem a um neologismo cunhado pela escritora espanhola Adela Cortina que diz respeito ao desprezo e rechaço pela pessoa pobre. Está associado principalmente a quem não pode entregar algo (principalmente no aspecto econômico) em troca fazendo-se excluído de um mundo onde essas trocas são naturalizadas. Para saber mais leia Aporofobia, 2020.

⁶ Julio Lancelotti, padre da Igreja Católica do Brasil, pedagogo de formação acadêmica e notável na luta referente a população de rua com grande engajamento na Pastoral do Povo de Rua. Hoje é o principal expoente da luta do pobres e desassistidos não só na cidade de São Paulo mas no Brasil inteiro recebendo inúmeros prêmios e homenagens, como a que se segue no link: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2023/08/29/lula-condecora-padre-julio-lancellotti-com-medalha-da-ordem-da-justica.htm>

e ao feio, questões imagéticas são um dos primeiros pensamentos. No entanto, este tema já advém há mais de dois milênios ocupando espaços reflexivos na cabeças gregas e macedônias.

A partir de Aristóteles temos como ponto de partida o desenvolvimento do conceito de estética do qual o texto aborda. Pois o conceito de organismo foi criado pelo filósofo grego que também retrata a evolução da vida que se transforma ao longo do tempo (OLIVEIRA, 2009). Antes mesmo da definição da “estética”, Aristóteles aborda tal tema através das perspectivas científicas, como na matemática (ARISTÓTELES, 2002), nas questões referentes a “Eudaimonia”, no que diz respeito a felicidade do homem (Ética a Nicômaco), onde fala desses elementos atrelando-os exclusivamente aos homens e negando aos animais. Abordando, principalmente, o viés intelectual do equilíbrio do prazer, da felicidade, na lógica e, também, na visão suprema que estão direcionadas a aspectos contemplativos aos olhos dos homens: astros e planetas. Estes últimos associados à beleza suprema (OLIVEIRA, 2009). Ou seja, todos esses elementos são fundamentais para compreender a visão aristotélica que estão associados a elementos no contexto de imagens.

Através do ponto de vista de Gianni Vattimo, que demonstra clara preocupação com a estética a partir do ponto de vista artístico (MIRANDA, 2020), é possível tomar alguns conceitos emprestados para formular o pensamento estético que se forma, e se sustenta, ao longo do tempo. Para Vattimo (2020), ao realizar uma análise do conceito de estética a partir de Ética a Nicômaco, ele entende que mesmo com as duas divisões da alma (racional e irracional). Se relacionado aos aspectos artísticos do ponto de vista ético e intelectual, o valor autônomo não existe. Só existe do ponto de vista contingenciado a partir da finalidade política que ela assume (MIRANDA, 2020). Ou seja, a estética assume um papel a partir do que se observa, do que se comunica, do que é visto e interpretado por quem está absorvendo a imagem.

É possível perceber que a estética esteve conectada a temas sensíveis. Por exemplo, segundo Sulamita Lino, a partir de “*Experiência Estética do Feio nas Artes Pictóricas*”, ao tratar de elementos que são notabilizados de forma oposta ao belo, ao sublime, ao que apetece os sentidos e proporciona experiências confortantes e aprazíveis. Ou seja, o belo nunca existiu sem o feio, o repulsivo ou, tão simplesmente, o que não nos atrai esteticamente (LINO, 2020). E com base nisso, a estética de Adorno demonstra claramente em sua teoria que o feio está relacionado ao arcaico, ao primitivo e é combatido a partir das vanguardas do estado totalitário (ADORNO e HORKEIMER, 2016 p.27). Ou seja, conceituando também com questões sociais é possível compreender que a estética serve de norte em situações que apresentam aspectos de repulsa e gera exclusões dentro da nossa sociedade.

Para melhor compreensão é importante promover um giro através de alguns recortes históricos para refletir sobre o problema estético ao longo do tempo e como essa discussão promove a dissociação de uns para outros de forma excludente demonstrando superioridade na relação entre pessoas privilegiadas e pessoas oprimidas.

2 ESTÉTICA AO LONGO DA HISTÓRIA

A história demonstra que elementos estéticos sempre auxiliaram na sua condução, na construção de suas narrativas. Zygmunt Bauman contribuiu cirurgicamente com questões que auxiliam no entendimento a partir de elementos estéticos que traz em sua obra. No livro *“O Mal-Estar da Pós-Modernidade”*, Bauman (1997) através de ponderações que retratam contextos sociais em que cada coisa, situação e elemento, deve estar inserido no seu local específico, em conformidade com o que se espera dela: *“As coisas que são “sujas” num contexto podem tornar-se puras por serem colocadas num outro lugar – e vice-versa.”* (BAUMAN, 1997, p.9).

Bauman (1997) segue exemplificando elementos que geram a repulsa do olhar, do estranhamento através da perspectiva estética relacionada ao local incomum quando: *“Sapatos magnificamente lustrados e brilhantes tornam-se sujos quando colocados na mesa de refeições. Restituídos ao monte dos sapatos, eles recuperam a prístina pureza.”* (BAUMAN, 1997, p.9). E, complementa de forma brilhante quando: *“Uma omelete, uma obra de arte culinária que dá água na boca quando no prato do jantar, torna-se uma mancha nojenta quando derramada sobre o travesseiro.”* (BAUMAN, 1997, p.9). Ou seja, através deste último exemplo, é possível compreender que qualquer desconforto se dá de forma maior quando acontece justamente no seio onde o repouso ocorre. Para ilustrar de forma prática, através da história do mundo, e do Brasil, podem-se apontar inúmeras questões que se justificam pela estética que não agrada e a repulsa pelo que não é belo. No entanto, cada uma delas está associada principalmente a elementos que dentro do seu contexto geraram repulsas.

Ao longo da história, principalmente após o século XV, devendo-se aos impulsos econômicos, as expansões ultramarinas foram elementos motrizes, principalmente nas américas, para desencadear problemas de dominação de um povo sobre outros povos graças a elementos estéticos (FANON, 1961). Já em 1444, na cidade de Lagos, pequeno vilarejo da região do Algarve, tem-se o primeiro leilão de pessoas negras promovido por dom Henrique, quinto filho do então Rei dom João I. Era uma carga de 235 homens, mulheres e crianças, que serviriam de escravizados em inúmeras áreas (GOMES, 2019).

Através de Goldenberg (2003) é possível alcançar o entendimento sobre o *“Mal de Cam (Ham)”*, Posição que evidencia a escravidão negra como um fato relevante diante da história sustentada até mesmo no livro bíblico Gênesis (9:22-27) informando que o personagem ou figura bíblica de Cam seria escravo dos seus irmãos. Ou seja, ao ser deixado pelos seus, teria contaminado um povo com a sua “maldade” e tornado essas pessoas negras (GOLDENBERG, 2003). Estando em elementos bíblicos seria mais fácil sustentar o racismo por instituições religiosas como a Igreja Católica que durante muitos anos apoiou de forma irrestrita a escravização de pessoas negras só pela sua estética e isentou o indígena, posteriormente ao início das missões, por entendê-lo como “cristão selvagem” (GOMES, 2019).

A questão estética teve forte relevância associada ao contexto alemão no período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial. Pois Hannah Arendt (1951), em sua obra: *"A Origem do Totalitarismo"*, retrata os caminhos comuns percorridos por um regime que deu início ao movimento que também tem base em aspectos estéticos: o nazismo, que baseado em uma visão de preconceito e antissemitismo, defendia o extermínio dos povos não arianos e "puros", praticando o genocídio de aproximadamente doze milhões⁷ de pessoas que não atendiam a sua estética. Povos supérfluos e descartáveis são a tônica do pensamento "Arendtiano" ao retratar uma estética totalitária e excludente que protagonizada pelo estado tornou viável as atrocidades realizadas contra o povo judeu (ARENDR, 2006).

Abordando o tema dos povos escravizados, é importante destacar que a população ameríndia foi alvo de elementos estéticos proporcionados por uma visão eurocêntrica que a condicionou ao trabalho somente pela diferença. É preciso ressaltar que os indígenas foram os primeiros escravizados no Brasil; eram perversamente capturados pelos bandeirantes, tratados como "heróis" na historiografia eurocêntrica. Mas Frantz Fanon (1961) em sua obra: *"Condenados da Terra"* mostra que as dominações passavam pelo campo estético. Ou seja, tudo que fosse diferente do colonizador não tinha vez e nem espaço (FANON, 1961).

Para Fanon (1961) alguns dos elementos que mais contribuíram para as ações desenfreadas contra os povos colonizados, estão associados, predominantemente, ao capitalismo (FANON, 1961, p.61). É importante destacar que muitos sofrimentos ocorreram às populações colonizadas: desterritorialização, demonização da cultura e das crenças dos colonizados, imposição da língua europeia, imposição do cristianismo, entre outros elementos de desqualificação do colonizado. No entanto, sofrimentos de ordem física e psíquica foram fundamentais neste trabalho de extração de mercadorias determinando o enriquecimento do colonizador através da tortura e da desumanização do colonizado (AMARO, 2023).

Para falar de Brasil é importante tecer algumas ponderações como o tempo de existência do país. São 524 anos de existência do maior país da América Latina, que também tem ainda o marco de 388 dedicados de forma integral a escravidão de indígenas e, na sua maior parte, da população negra (GOMES, 2019). Escravidão que focou não somente nos interesses capitalistas, mas na sustentação de práticas que, pela estética, inferiorizava a população negra. Esta, por sua vez, era remetida às piores humilhações ao ponto de entender como "*natural*" tais práticas de dominação. O que se deu através de um processo de internalização da sua inferiorização pela questão racial, num processo perverso de alienação, cujo objetivo era mantê-los servis e subservientes.

Com a chegada de 1888: (*assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel*) que denotou o "*fim da escravidão*" do ponto de vista legal, a população negra foi trocada por outra população que diferia esteticamente: os imigrantes. População essa que assumiu status de trabalhadora assalariada devido a sua estética. Para isso é importante citar

⁷ Dados apresentados no Julgamento de Nuremberg que julgou líderes nazistas. Entre os assassinados estavam aproximadamente seis milhões de judeus, e o restante entre: Ciganos, homossexuais, pessoas com deficiência, testemunhas de Jeová, comunistas, sindicalistas, criminosos comuns, entre outros.

um dos principais expoentes nesta empreitada estética: Arthur Gobineau⁸ que defendia a mestiçagem como degeneração das raças: *“O resultado da mistura é sempre um dano”* (Apud, SCHWARCZ, 2005, p.50). Permanecendo na cidade do Rio de Janeiro por quinze meses, o seu olhar sobre a população local endossava sua posição sobre a inferioridade das populações *“mestiças”* e negras: *“Trata-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito assustadoramente feio”* (Apud, SCHWARCZ, 2005, p.13). Ou seja, visões como essas foram se enraizando na população local devido às suas crenças e visões superiores à população escravizada ao ponto de sedimentar a exclusão com a negação de qualquer direito após a abolição (GOMES, 2019).

A estética sempre ocupou posição destacada no país inteiro. Mas em Minas Gerais, por exemplo, nas décadas de 1920 e 1930, houve um movimento bastante engajado acerca da educação estética. Nádia Rezende em sua obra: *“A Educação estética no debate pedagógico em Minas Gerais”* aponta aspectos que enfatizam a estética como elemento que auxiliaria no *“up grade”* da população: *“A autora constatou que a educação estética preconizada para o povo era embasada no diagnóstico das elites de que nas populações prevalecia a falta de gosto e a ausência de sensibilidade para a percepção da beleza”* (REZENDE, 2023, p.6). Este trabalho geraria desdobramentos que contribuiriam para uma população mais aceitável: *“Assim, subjacente às proposições de educação estética elaboradas no período, percebemos um projeto de educação dos sentidos, do gosto e das sensibilidades do povo, segundo padrões almejados”* (REZENDE, 2023, p. 6).

Percebe-se que aspectos estéticos não se limitam apenas ao físico, mas a postura com que as pessoas se posicionam diante do outro. Por trás de todo trabalho pontuado na educação estética em questão, destaca-se o posicionamento burguês predominante no Brasil (RESENDE, 2023). Elementos que são atrelados a concepção estética através do viés capitalista são questionados principalmente por Glauber Rocha⁹ em *“Estética da Fome”*. Movimento de grande relevância que protagoniza, a partir do cinema novo, questões sociais e o prisma estético: *“No manifesto: “Estética da fome” Glauber Rocha propõe que o Cinema Novo, enquanto arte engajada e revolucionária, teria o papel de mostrar aos exploradores, classe média urbana incluída, as consequências da miséria social e, conseqüentemente, do subdesenvolvimento...”* (JUNIOR e GUSMÃO, 2021).

Através deste recorte histórico é possível perceber que não só no Brasil, mas em todo mundo a estética possui clara interferência na forma como se divide a sociedade. Segundo Cortina (2020) em sua obra: *“Aporofobia, aversão ao pobre”*, é possível compreender quando diversas realidades sociais precisam de nomes para sustentar as diferenças que separam uns dos outros. No entanto, as brumas do

⁸ Arthur Gobineau foi um dos mais relevantes racistas do século XIX. Seus pontos eram disseminados com base em racismos científicos que afetavam de forma diretamente a população negra. Portanto foi um dos fortes incentivadores da imigração europeia no Brasil.

⁹ Glauber Rocha, cineasta brasileiro considerado por diversos críticos com um dos maiores da no cenário nacional. Notabilizou-se no cinema por ser um dos grandes expoentes do cinema crítico e de vanguarda dando norte ao Cinema Novo.

anonimato sustentam, por muito tempo, a naturalidade de elementos que são sedimentadores de práticas ideologicamente naturalizadas. Onde as classes dominantes valem-se desses elementos para seguir mantendo a dominação (CORTINA, 2021, p.24).

Através deste “passeio” pelas referências estudadas, entende-se que muitas atitudes e ações, injustificáveis, ficam associadas a um passado de dominação e violência social cravada na história. Mas trazendo elementos da contemporaneidade como o caso recente que ganhou as redes sociais, sites de notícias e mídia televisiva, quando um casal, ela argentina e ele brasileiro, em um samba do grupo PedeTeresa na cidade do Rio de Janeiro, dançavam imitando macacos¹⁰, numa clara manifestação racista de se comparar a comunidade de pessoas negras aos macacos. Ou seja, práticas que tocam no viés estético ainda são deliberadamente usadas pelo viés discriminatório estético. Elas são vistas de forma recorrentemente mesmo com todo posicionamento contrário e com leis que ganham mais rigor. Desta forma, deseja-se compreender por que no Brasil esse tipo de situação é tão enraizada quando já nos encontramos no século XXI?

3 POR QUE A ESTÉTICA NOS SEPARA?

Razões para diferenciar pessoas pela estética não é algo incomum no Brasil. A história do país evidencia que questões estéticas auxiliaram no processo de formação da exclusão social do Brasil. Essa prática não era apenas deliberada de alguns indivíduos, mas formada através do caráter social brasileiro que se constituía com bases em elementos que partiam do racismo, da misoginia e até das fobias as quais ao longo do tempo sempre foram suscetíveis a mudanças para perpetuar práticas incabíveis na conjuntura social.

Gilberto Freire em sua obra “Casa Grande Senzala” (1933) contribuiu para a perceptividade da distância separatista promovida não apenas no Brasil, mas que antecede além-mar. A naturalização do negro como mercadoria para fins laborais evidencia a distinção clara e plástica que se naturalizou (GOMES, 2019). Em solo brasileiro Gilberto Freire evidencia que: “*Sociedade que se desenvolveria defendida menos pela consciência de raça quase nenhuma do português cosmopolita e plástico, do que pelo exclusivismo religioso desdobrado em sistema de profilaxia social e política*” (FREIRE, 2015, p.79). Ou seja, ecos do passado foram norteadores para a consciência estética do brasileiro do período colonial já trazido pelos colonizadores. A questão religiosa cede o espaço para questões que vão fundamentando suas estruturas científicas e positivistas de cunho deterministas nos campos: biológico, ambiental e climático. Figuras como Cesare Lombroso, Enrico Ferri e, no Brasil, Silvio Romero e Raimundo

¹⁰ Situação ocorrida em uma Roda de Samba promovida pelo Grupo PedeTeresa onde os integrantes do grupo e organizadores são negros e possuem grande letramento racial não tolerando qualquer forma de racismo. Incidente protagonizado por uma argentina e um brasileiro que dançavam indiscriminadamente como macacos agredindo deliberadamente não só as pessoas, mas ao ambiente onde de encontram. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-07/casal-que-imitou-macacos-em-roda-de-samba-e-investigado-no-rio> . Acesso em 23 de julho de 2024.

Nina Rodrigues foram ouvidos e aceitos na construção dessas justificativas discriminatórias e racistas (ALMEIDA, 2019)

No entanto, através de teorias que sustentavam que o subdesenvolvimento do país estava vinculado ao seu prisma estético (SCHWARCZ, 2005) ao fim do período colonial a troca de mão de obra significa renovação e desejo de seguir adiante com o projeto de desenvolvimento nacional proporcionando a naturalização da exclusão. Naturalização apoiada integralmente pela sociedade que não reconhecia quem não fosse esteticamente igual: *"Cala boca, negra, eu não te arranquei do tronco, do vira mundo, do bacalhau, da escada da gargalheira e da senzala para sofrer desaforo teu."* (Francisco Nardy Filho, Apud, GOMES, 2022).

Depois do período colonial, mais precisamente a partir do início século XX, encontramos marcos dos pensamentos que evidenciam o quanto as práticas de diferenciações estéticas foram fundamentais para a manutenção do *"status quo"*¹¹ no país. Mas não bastava as diferenciações no cunho racial, mas também as diferenciações de classe que foram acentuadas. Sergio Buarque de Holanda em sua obra: *"Raízes do Brasil"* (1936) destaca que é perceptível que os elementos diferenciadores foram estabelecidos. Ou seja, assim como as monarquias europeias protagonizaram com claras distinções de seres que não pertenciam a esferas sociais e dinásticas, no Brasil o desenho já estava pré-definido desde as distribuições das capitanias hereditárias (ANDRADE, 1986).

Sergio Buarque de Holanda aponta fato relevante que diferenciaria as classes de forma bastante clara: o fenômeno industrial separador de empregadores e empregados nos processos de manufaturas (HOLANDA, 1995). Este fenômeno em solo brasileiro proporciona o distanciamento entre pessoas. Ou seja, acumulação de bens para os patrões, salários deficitários aos empregados e os encontros apenas em ambientes de trabalho (dependendo da ocasião). O encontro, a divisão de ambiente, que eram comuns nas pequenas corporações de ofício, escancaram a distância que resultará no afastamento do empregador que não deseja ser semelhante ao empregado e o assalariado que não terá condições de ser semelhante ao dono de suas empresas graças ao baixo salário que recebe.

Além do aspecto econômico há um movimento bastante natural de descolamento do que esteticamente não é atrativo. Ou seja, reflete-se na questão urbanística delimitando, nas grandes metrópoles, espaços de quem economicamente pode viver bem e quem será excluído para ambientes periféricos. Cabe uma breve análise sobre o quilombo como espaço que não era apenas esconderijo para negros que fugiam das fazendas no passado. Este também foi espaço de acolhimento aos excluídos mesmo com predominância negra. Pois havia pessoas brancas de credos religiosos diferentes, pessoas que fugiam de outras e lá ficavam para preservar a sua vida e inúmeros outros casos que ressaltam aspecto excludente das elites e o acolhedor dos excluídos (CAMPOS, 2010).

¹¹ Expressão latina que significa Estado das Coisas e denota a perpetuação de algo descaracterizando a vontade, de alguma parte, de que isso mude.

Um dos catalisadores das questões sociais, o quilombo surge como uma das opções de análise que possibilita o entendimento de cultura, política discriminação socioespacial e, desde sempre, a criminalização dos que lá habitam. Desde então, próximos aos espaços urbanos, principalmente após a abolição, continuam a ser ocupados em detrimento do atendimento das demandas de trabalhos locais (CAMPOS, 2010). Diferente dos ambientes pontuados, a formação do indivíduo, segundo Holanda, a velha civilização européia se faz presente principalmente na herança cultural estabelecida na vida intelectual com a busca dos pais enviarem seus filhos para obter conhecimentos em países europeus e manter uma estética semelhante à dos colonizadores (HOLANDA, 2012).

Raymundo Faoro contribui com o debate proposto apresentando questões relacionadas ao patrimonialismo. Ou seja, na formação do estamento burocrático é possível ver a apropriação dos aparatos políticos, administrativos em prol de benefícios próprios (FAORO, 2012). Associando a formação do “Homem Cordial” de Holanda (1936) para compreender-se que a não distinção entre estado e família, o público e o privado e, principalmente fazendo do estado a sua casa oferecendo oportunidades para os seus e não para quem ele julga diferente (HOLANDA, 2012). Neste caso, o estado era formado por membros da elite brasileira que seguiria atendendo as elites brasileiras, a serviço dos seus interesses e de seus protegidos. Fato que se sustenta também em elementos estruturados em meritocracia, discriminação, ideologia e bases culturais que consolidam a acentuação das diferenças estéticas e negação do que não é semelhante fisicamente e, muito menos. economicamente (ALMEIDA, 2019).

A estética desses homens não se assemelhava a maioria. Como a célebre frase de Nicolau Maquiavel (1532): “*Aos amigos os favores, aos inimigos o rigor da lei.*”, através do uso da máquina estatal em pequenas cidades, não se pode deixar de citar o regime coronelista que vigora até os dias atuais. Victor Nunes Leal através do seu estudo demonstra de forma bastante clara as práticas coronelistas e quem era esse público que frequentemente estava na alça das práticas (LEAL, 2012). O resultado dessas práticas alcança as artes nas pinturas de Portinari, as xilogravuras obras de J. Borges, nos versos de Patativa do Assaré quando diz respeito a necessidade de abandonar o seu chão, João Cabral de Melo Neto em Vida e Morte Severina e, também, na obra de Graciliano Ramos que não só escreve mas faz ver nas suas letras a busca de oportunidades em ambiente desconhecido, que mais tarde, se descobrirá repleto de elementos fóbicos fazendo uso da estética para segregar (XAVIER, 2020). Destaca-se que a literatura brasileira nos exemplos de dominação pela força da opressão e na substituição dos direitos pelos privilégios das elites dominantes, das capitanias hereditárias aos dias atuais.

Josué de Castro nas suas muitas obras ilustra o problema da fome de forma bastante clara e objetiva. Em seu clássico “*Geografia da Fome*” (1946), demonstra que apesar da má alimentação ser resultante de questões que partem da natureza, ela possui o seu principal estímulo nas questões político-econômicas (2022). A vontade política de combater a fome, denunciada por Josué de Castro, não ocorre senão para atender os interesses particulares. Um bom exemplo para isso, principalmente

associada a estética da fome é o *“Quarto de Despejo”*, obra de Carolina de Jesus (1960). O diário de uma favelada ilustra as dificuldades da fome, da moradia, da salubridade e de elementos estéticos das quais são comparados o tempo todo com pessoas que vivem em situações mais confortáveis. A autora diz: *“Os políticos só aparecem aqui no quarto de despejo, nas épocas eleitorais.”* (JESUS, 2014, p.42). E por fim sintetiza o que é um quarto de despejo: *“A favela é o quarto de despejo. E as autoridades ignoram que tem o quarto de despejo”* (JESUS, 2014, p.98).

A partir desta exposição compreende-se que a questão estética no Brasil é também um problema social que define o lugar de cada um dependendo do contexto dentro da sociedade. Inúmeros desdobramentos ocorrem graças ações como estas. Mas cabe recortes dentro da esfera universitária, mais especificamente na PUC-Rio, onde na década de 90 diversos embates ocorreram em virtude da tipificação física dos alunos e alunas bolsistas que passaram a integrar o corpo discente da instituição. A PUC-Rio sempre se notabilizou não só pela sua incomparável qualidade acadêmica, mas pelo seu trabalho vanguardista de inclusão através da educação oferecendo oportunidades de estudo integralmente gratuita para alunos e alunas oriundos das zonas periféricas da cidade e estado do Rio de Janeiro e, em alguns casos, de outros estados do Brasil (MARQUES, 2023). Muitos embates ocorreram graças ao “estranhamento” destes novos alunos e alunas da universidade que, muitas vezes, negras ou negros, brancas ou brancos impactavam por apenas não ter a estética esperada.

As questões das cotas nas universidades públicas geraram grandes embates do ponto de vista social no país. Um dos fatores que mais pesam neste sentido foi o critério. Todos os ataques promovidos aos estudantes que seriam beneficiados pela cota eram de cunho racista e aporofóbico enfatizando a falta de capacidade e, até mesmo, afirmação de que a vaga era dos estudantes que tinha condições de disputá-las (AZEVEDO e FONSECA, 2020). Ou seja, a estética das pessoas que sempre foram excluídas incomoda principalmente quando elas estão fora do ambiente de onde se espera que elas estejam (BAUMAN, 1997). São suportadas desde que não transgridam ao disputar os espaços historicamente e estruturalmente destinados aos representantes das elites.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos da complexidade do tema que apresentamos; realizamos um recorte para a partir dele enfatizar que um dos principais problemas da questão que tange a exclusão pela estética no Brasil é a inserção social dos excluídos. Nessa perspectiva trazemos alguns pontos importantes para este debate.

O primeiro ponto do problema está incrustado na cultura brasileira, tem raízes no processo de europeização cultural, assola milhares de brasileiros, e especial as brasileiras, que é a prática da solicitação da “boa aparência”, principalmente para os bons cargo e empregos. Se o termo não é mais escrito, por ser ilegal, continua como uma prática de segregação: seja racial ou socioambiental, valendo salientar os

emergentes estudos sobre racismo ambiental. A boa aparência define-se na sua grande maioria, por pessoas que não deveriam ser negras, obesas, com deficiências e isentas de quaisquer estigmas relacionados ao corpo (THEBALDI, 2020). Desta forma compreende-se que a discriminação estética segue pouco teorizada na literatura brasileira, e sua necessidade de visibilidade se justifica pela realidade que retrata a permanência das práticas perenes na vida social que usam a aparência como critérios de seleção e inclusão, de acesso aos direitos ou privilégios sociais, naturalizadas contra mulheres e pessoas de grupos subalternizados (MOREIRA e MARTINELLI, 2023).

As práticas estão relacionadas também ao culto ao corpo como elemento que demonstra saúde, qualidade de vida e alimentação adequada caracterizando um processo ditatorial entre jovens do sexo masculino e feminino. Mas cabe ressaltar que as mulheres são vítimas dessa violência direta que não enxerga nos corpos cultuáveis desleixo, descaso, olhares machistas, misóginos e estereotipados (RIBEIRO e WEBER, 2020). Posturas como estas vinculam o físico a intelectualidade: o primeiro critério é a estética e não o conhecimento (MOREIRA e MARTINELLI, 2023).

As questões pontuadas refletem na população através de dados estatísticos demonstrando as diferenças entre estéticas raciais. Em dados publicados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, no ano de 2021 a taxa de pobres, considerando a linha de pobreza monetária do Banco Mundial, no Brasil era de 18,6% entre brancos e entre pretos e pardos somavam 72,9% (IBGE, 2022). As diferenças também refletem na taxa de desocupação e rendimento médio econômico demonstrando que os impactos causados pelas diferenças estéticas vibram de forma intensa, como quem está ocupando cargos dentro do mercado de trabalho. Segundo o IBGE, mais da metade da população trabalhadora, 53,8%, são pretos ou pardos. Mesmo assim, apenas 29,5% dos cargos gerenciais são ocupados por eles enquanto brancos ocupam 69% (IBGE, 2022). Por mais que as metas de muitas empresas sejam ter pessoas esteticamente diferentes do habitual ocupando cargos gerenciais a médio e longo prazo, os requisitos impostos são questionáveis demonstrando desconhecimento da história e da realidade brasileira.

Quando assunto é moradia e terra, desdobramentos relacionados a aspectos de poderio econômico, essas diferenças se fazem presente também. A insegurança da moradia é retratada com 40,5% de pessoas negras e pardas residentes de domicílios que não possuem documentação de propriedade, enquanto o de pessoas brancas é 4 vezes menor com apenas 10,1% delas em situação análoga. Enquanto 79,1% de pessoas brancas são proprietárias de terras com mais de 10 mil hectares, apenas 17,4% de pessoas pardas e 1,6% de pessoas negras estão em situação semelhantes (IBGE, 2022). Juntando pretos e pardos não se chega à quarta parte que a população branca possui. Isso demonstra que as condições de equidade entre pessoas com diferentes estéticas nos aspectos moradia e terras são inexistentes.

O terceiro e último ponto destacado, a violência, revela faces tão cruelmente díspares quanto as das outras. Para compreensão deste “fenômeno produzido de forma histórica, Achile Mbembe (2016) defende que as visões sobre “biopoder” definem quem irá viver ou morrer e quais são esses corpos matáveis a partir de um

padrão estético (MBEMBE, 2016). Isso leva a crer que há uma estética definida pelo estado brasileiro vulnerável a “infortúnios” contra a sua própria vida. Com base no Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2024 a possibilidade de um homem negro morrer é quatro vezes maior que um homem branco. Pois 82,7% dos homens negros assassinados pelo estado brasileiro 72% são jovens com idades entre 12 e 29 anos (2024). E quando não ocorre as mortes as punições e humilhações se seguem com o encarceramento em massa com equívocos de prisões mais frequentes entre pessoas com a estética negra e parda (BORGES, 2019).

A violência assume contornos desumanos promovida pelo poder público em pleno 2024 quando a Câmara Municipal da maior e mais importante cidade do país, São Paulo, aprova em primeira votação a proibição de doação de alimentos para moradores de rua sob pena de multa em R\$ 17,000,00 para quem descumprir. Mesmo o projeto deixando de seguir graças a repercussão pública, só o fato de a proposta partir da casa legislativa e ter sido aprovada revela grande necessidade de preocupação com as pessoas que esteticamente incomodam os parlamentares. Atitudes como estas revelam a passagem da exclusão para um nível mais drástico como a eliminação pela fome assim como já ocorre em territórios historicamente criminalizados: eliminação por violência direta praticada pelo estado (MBEMBE, 2016). Fato que se choca com a Constituição Brasileira que garante o direito a alimentação a qualquer cidadão do país¹².

147

Inúmeras questões caberiam nessa reflexão. Mas buscando estimular outros diálogos, reconhece-se que a estética subalternizada sobreviveu, e sobrevive, a práticas perversamente duras demais para sucumbir diante de desejos desumanos e excludentes. Com todas as limitações há embates que sustentam o desejo de mudanças e combate à exclusão assim como é feito através deste texto.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Ed. Zahar. RJ. 2006.
- ALMEIDA, S. L. de. *Racismo Estrutural*. Coleção Feminismos Plurais - São Paulo ; Polén, 2019
- AMARO, F. O. Epistemologias de resistência: estratégias de enfrentamento da opressão colonial. *Revista Antropolítica*, v. 55, n. 2, Niterói, e57552, 2. quadri., mai./ago., 2023
- ANDRADE, M. C. de. *A terra, e o homem no Nordeste*. Ed. Brasiliense, 1986.
- Anuário Brasileiro de Segurança Pública / Fórum Brasileiro de Segurança Pública*. – 1 (2006)- . – São Paulo: FBSP, 2024.
- ARENDT, H. *Origens do Totalitarismo*. Tradução Roberto Raposo – São Paulo, Ed. Schwarchz. 1998
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. 4ª edição – São Paulo. Ed. Nova Cultural, 1991.
- _____. *Metafísica*. Ed. Loyola, São Paulo, 2002
- BAUMAN, Z. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Ed, Zahar, RJ. 1998.
- BÍBLIA SAGRADA. <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/gn/9/22-27>

¹² De acordo com a Constituição da República Federativa do Brasil (1988) o Artigo 6º defende que: “São direitos sociais a educação, a saúde, alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição.” (Constituição da República Federativa do Brasil, 2022)

- BORGES, J. *Encarceramento em massa*. Coleção Feminismos Plurais - São Paulo ; Polén, 2019
- CASTRO, J. de. *Geografia da fome : O dilema brasileiro : pão ou aço* / Josué de Castro ; apresentação Milton Santos ; prefácio a esta edição Silvio Almeida. — 1. ed. — São Paulo : Todavia, 2022.
- CAMPOS, A. *Do Quilombo à Favela – A produção do “Espaço Criminalizado” do Rio de Janeiro – 3ª Edição* – Rio de Janeiro: Ed, Bertrand Brasil, 2010
- CORTINA, A. *Aporofobia, a aversão ao pobre: um desafio para a democracia*. Adela Cortina; tradução de Daniel Fabre – São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.
- FANON, F. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- FARAMELLI, A. *A Estética da Descolonização em Psicoterapia: Psicoterapia Institucional e o Paradigma Ético-Estético de Fanon*. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, RS, v. 25, n. 44, jul-dez. 2020. ISSN 2179-8001.
- FAORO, R. *Os donos do poder – Formação do patronato político brasileiro – 5ª ed.* – São Paulo – Ed. Globo, 2012.
- FERREIRA, G. L. *Os Retirantes de Portinari: uma estética da miséria, da fome e da morte*. *Ekstasis: Revista De Hermenêutica E Fenomenologia*, 2023, 12(1), 179–201.
<https://doi.org/10.12957/ek.2023.66801>.
- FREIRE, G. *Casa Grande & Senzala – Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 50ªed. São Paulo: Global, 2005.
- GANDRA, A. *Casal que imitou macacos em roda de samba é investigado no Rio*. Agência Brasil 22 de julho de 2024, Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-07/casal-que-imitou-macacos-em-roda-de-samba-e-investigado-no-rio> . Acesso em 23 de julho de 2024.
- GOLDENBERG, D. M. *The curse of Ham : race and slavery in early Judaism, Christianity, and Islam*. Princeton University Press. Oxfordshire OX20 1SY. 2003.
- GOMES, Laurentino. *Escravidão – Volume I – Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*. 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- _____. *Escravidão – Volume III – Da Independência do Brasil à Lei Aurea*. 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Globo Livros, 2022.
- HOLANDA, S. B. de. *O Homem Cordial*. Ed. Schwarchz: – São Paulo – 2012.
- _____. *Raízes do Brasil*. 26ª edição – São Paulo – Ed. Companhia das Letras. 1995.
- HONÓRIO, G. Câmara de SP aprova em 1ª votação projeto que prevê multa de R\$ 17 mil a quem doar comida a moradores de rua; entenda. G1, 27 de junho de 2024, Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2024/06/27/camara-de-sp-avanca-com-projeto-que-pode-dar-multa-de-r-17-mil-a-quem-doar-comida-a-pessoas-em-situacao-de-rua-entenda.ghtml> Acesso em 25 de julho de 2024.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Desigualdade Social por Cor ou Raça - 2ª edição*, RJ, 2022.
- JESUS, M. C. de. *Quarto do despejo – Diário de uma favelada*. 10ª ed. Ed. Ática, 2014.
- JUNIOR, J.F. e GUSMÃO, M. S. *Memória, estética e política no documentário Maranhão 66, de Glauber*. Arquivos do cmd, v. 09, n. 01, jan/jul 2021.
- KANT, I. *Crítica da Razão Prática*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1997.
- LEAL, V. N. *Coronelismo, Enxada e Voto*. Cia das Letras, 7ªed., 2013
- LINO, S. F. *A experiência estética do feio nas artes pictóricas*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia. 2020.
- MARQUES, B. M. *Derrubando Barreira: 30 anos da política de bolsas de estudo da PUC-Rio para estudantes da periferia (1993-2023)*. Letra Capital, RJ – 2023.
- MBEMBE, A. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. N-1 Edições, Rio de Janeiro 2018.

- MIRANDA, L.U. *A estética filosófica de Gianni Vattimo*. Kriterion, Belo Horizonte, nº 149, Ago./2021, p. 459-480.
- MOREIRA, J.A. e MARTINELLI, G. D. Discriminação Estética. *Rev. Direito e Práx.*, Rio de Janeiro, Vol.14, N.03, 2023, p.1934-1959.
- OLIVEIRA, J. V. G. *Estética em Aristóteles*. Phoinix: UFRJ (2009), v. 1, p. 20-32.
- REZENDE, N. B. *A Educação Estética no Debate Pedagógico em Minas Gerais (décadas de 1920 e 1930)*. Revista História da Educação (Online) 2023, v. 27, e124298.
- RIBEIRO, D.C. e WEBER, M.T.D. *A empregabilidade em Secretariado executivo: o caso dos padrões estéticos e comportamentais*. v. 19 n. 1, Revista Expectativa, 2020.
- SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. Ed. Schwarcz: São Paulo, 2005.
- THEBALDI, B. Os integrados e os outsiders da aparência: o "belo" e o "feio" em tempos de "culto ao corpo". *Revista Parágrafo*: 14ª Edição, Janeiro-Abril de 2020.
- XAVIER, J. S. O PRECONCEITO CULTURAL E LINGUÍSTICO ENRAIZADO ENTRE REGIÕES DO BRASIL. *Scientia: Revista Científica Multidisciplinar*, 5(3), 44–58, 2020. Recuperado de <https://www.revistas.uneb.br/index.php/scientia/article/view/8907>

Submetido: 18 de julho de 2024

Aceito: 10 de agosto de 2024

Mercado público de Porto Alegre e arquitetura eclética: da proteção de matriz africana ao controle psicossocial

Porto Alegre public market and eclectic architecture:
from African matrix protection to psychosocial control

Agemir Bavaresco¹
PUCRS

Henrique Streit²
PUCRS

150

RESUMO

O estudo realiza uma análise histórico-crítica de como os cidadãos de Porto Alegre vivenciaram as mudanças estruturais e as instrumentalizações de controle psicossocial nas décadas de 1910 e 1920, com foco no Mercado Público (MP). O objetivo é explicitar como a estrutura do mercado funcionava, simultaneamente, enquanto um dispositivo de segurança cultural e controle psicossocial sobre os corpos nas relações de consumo de bens e serviços. Investiga-se em que contexto foram introduzidos os dispositivos de segurança cultural e de controle panóptico arquitetônico, ou seja, quais são as diferentes concepções de segurança presentes no MP. Para interpretar esse fenômeno histórico-arquitetônico, são utilizadas referências como “Porto Alegre, Arquitetura e Estilo – 1880 a 1930” de Bárbara Schäffer e “Vigiar e Punir” de Foucault. Primeiramente, descreve-se a edificação, a origem arquitetônica do entorno do MP e a inclusão da religiosidade popular do Batuque gaúcho. Em seguida, reconstrói-se o sistema de controle panóptico por meio das funções arquitetônicas. Por fim, refletem-se as diferentes formas de segurança no contexto do mercado, a saber, a segurança cultural e a função panóptica de controle e policiamento, especialmente durante as reformas do MP. A pesquisa interdisciplinar conecta a Psicologia Social e Institucional com a Arquitetura e Estética, oferecendo um diagnóstico atual do ecossistema urbano do MP.

PALAVRAS-CHAVE

Mercado público; religiões afro-brasileiras; arquitetura; controle psicossocial

¹ E-mail: abavaresco@pucrs.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7967-4109>

² E-mail: contacthenriquestreit@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-4901-6547>

ABSTRACT

This study employs a historical-critical approach to examine the experiences of Porto Alegre citizens regarding the structural changes and instrumentalizations of psychosocial control during the 1910s and 1920s, with a particular focus on the Public Market (PM). The objective is to elucidate the way the market structure operated as a mechanism of cultural security and psychosocial control over individuals engaged in the consumption of goods and services. The investigation considers the context in which the devices of cultural security and architectural panoptic control were introduced, namely the various conceptions of security present in the PM. To interpret this historical-architectural phenomenon, references such as "Porto Alegre, Arquitetura e Estilo - 1880 a 1930" by Bárbara Schäffer and "Vigiar e Punir" by Foucault are employed. Firstly, the building is described, along with the architectural origins of the PM's surroundings and the inclusion of the popular religiosity of Batuque gaúcho. Subsequently, the panoptic control system is reconstructed through an analysis of the architectural functions. Finally, the different forms of security in the context of the market are considered, namely cultural security and the panoptic function of control and policing, with particular reference to the renovations of the PM. The interdisciplinary research connects Social and Institutional Psychology with Architecture and Aesthetics, offering a current diagnosis of the PM's urban ecosystem.

KEYWORDS

Public market; afro-Brazilian religions; architecture; psychosocial control

151

INTRODUÇÃO

Este estudo realiza uma análise histórico-crítica das transformações estruturais e das instrumentalizações de controle psicossocial impostas sobre a população de Porto Alegre ao longo dos anos. A pesquisa focaliza o ambiente circundante do Mercado Público, no centro da capital gaúcha, explorando as diferentes propostas arquitetônicas, os mecanismos de controle psicossocial e os vieses históricos relacionados à segurança nesse espaço mercantil.

Os objetivos são de explicitar como a população de Porto Alegre foi submetida aos mecanismos de controle psicossocial meio a arquitetura eclética clássica na década de 1910 e 1920, para explicar como se mantém esse controle panóptico dos arredores do ambiente do mercado, no centro da cidade; apresentar a evolução histórica da arquitetura do ambiente do Mercado Público no centro de Porto Alegre, avaliando o propósito das edificações, atravessamentos culturais, e suas reformas até a década de 1930; explicitar o constructo de Foucault sobre o panóptico, para diagnosticar a prática de "vigiar e punir" sobre a população, identificando os elementos panópticos das mudanças arquitetônicas do ambiente do Mercado Público; descrever os impactos psicossociais e culturais ao longo da história sobre a população para compreender as diferentes concepções de arquitetura, segurança e controle do mercado.

Para isso, utilizamos a pesquisa de Bárbara Schäffer “Porto Alegre, Arquitetura e Estilo – 1880 a 1930” para compreender historicamente a evolução arquitetônica de Porto Alegre até o período das reformas ecléticas clássicas no centro da cidade (1898-1931). Referenciamos a obra “Vigiar e Punir” para apresentar a função panóptica de controle psicossocial - conceito fundamental ao se analisar as funções arquitetônicas ecléticas do Mercado Público e seus arredores.

Primeiramente, apresenta-se a concepção do ambiente do Mercado Público de Porto Alegre e seus arredores, seu atravessamento cultural à divindade do Batuque gaúcho, e as diferentes propostas de reformas até o momento de consolidação da arquitetura eclética clássica da década de 1910. Após, descreve-se o constructo de Foucault a respeito da função panóptica por meio da arquitetura. Por fim, aproximam-se as diferentes concepções histórico-culturais a respeito da segurança imposta neste espaço urbano, analisando sua origem e suas evoluções arquitetônicas.

A pesquisa adota a metodologia hermenêutica-dialética como abordagem central à uma pesquisa interdisciplinar entre Psicologia, Filosofia e Arquitetura. Seu viés crítico e aberto permitirá um questionamento contínuo ao fortalecimento de novas perspectivas, evocando compreensões profundas, oferecendo inovações na integração de distintas disciplinas e valorizando a complexidade e a pluralidade inerente aos fenômenos sociais e culturais abordados na pesquisa.

A relevância desta pesquisa reside na capacidade de desvelar as complexas interações entre arquitetura, controle psicossocial e as dinâmicas histórico-culturais que moldaram a experiência urbana dos cidadãos de Porto Alegre, nos arredores do Mercado Público. Ao analisar as transformações estruturais e as instrumentalizações de controle impostas desde o início do século XX, o presente estudo contribui à análise das transformações históricas e culturais sob a segurança deste espaço urbano da capital gaúcha.

1 OS ATRAVESSAMENTOS HISTÓRICOS DO MERCADO PÚBLICO DE PORTO ALEGRE E SEUS ARREDORES

1.1 CONSTRUÇÃO DO MERCADO PÚBLICO: RELIGIOSIDADE DO BATUQUE GAÚCHO

Em 1844, foi consolidada a edificação do primeiro Mercado Central de Porto Alegre, que apresentava uma planta arquitetônica de configuração quadrangular, erigida em alvenaria de tijolos. A construção foi concebida para centralizar a totalidade do comércio de carnes da cidade. No ano subsequente, 1845, foram iniciadas intervenções para o revestimento externo do mercado, o que incluiu a aplicação de reboco e a caiação das paredes, visando melhorar a estética e a durabilidade da estrutura. Neste mesmo ano, discutia-se sobre a possibilidade da construção de um novo mercado, estruturado de maneira mais ampla.

Anos após, em 1861, o engenheiro alemão Frederico Heydtmann apresentou o projeto para a expansão desejada, desenvolvendo o Mercado Público, a partir da arquitetura neoclássica. Este projeto original da edificação foi significativamente modificado, com a ampliação de suas dimensões e a adição de torreões nos cantos da edificação. Após a homologação do projeto revisado, a pedra fundamental da construção foi lançada em 29 de agosto de 1864. A inauguração oficial do mercado ocorreu em 3 de outubro de 1869, e a estrutura foi aberta ao público em 1 de janeiro de 1870. Essas modificações e a subsequente abertura do mercado refletem um esforço contínuo para atender às crescentes demandas comerciais e às necessidades urbanísticas da cidade.

Na segunda metade do século XIX, observou-se um movimento migratório significativo de escravos e ex-escravos das regiões de Pelotas e Rio Grande para a cidade de Porto Alegre. Muitos destes migrantes envolveram-se na construção do Mercado Público enquanto mão de obra escrava, desempenhando papéis fundamentais na edificação deste importante centro comercial. Este período migratório também foi marcado pela introdução e disseminação da religião do Batuque gaúcho na capital, praticada pelos migrantes, e que se trata do resultado do sincretismo religioso entre as tradições espirituais dos povos da Guiné, Benim e Nigéria, incorporando também alguns elementos do Candomblé baiano.

De acordo com os relatos dos praticantes da religião do Batuque gaúcho, durante o processo de construção do Mercado Público, foi realizado o ritual de “assentamento”³ de um Bará. Este rito consiste em enterrar uma pedra sagrada, chamada Ocutá, para a divindade Orixá pertencente à religião de matriz africana, acompanhada de cinco bois. Desta forma, enterram-se também os fundamentos e a proteção espiritual associados ao Orixá, assegurando o espaço do Mercado Público enquanto um ponto central de preservação desses fundamentos religiosos e em um símbolo da resistência cultural de seu povo.

Na concepção religiosa, o Bará é a divindade dona das chaves, das encruzilhadas e dos caminhos, possui vestimentas vermelhas, forma de humano e tem consigo sete chaves (em ordem, as chaves da: prosperidade, sabedoria, saúde, amor, proteção, justiça, felicidade). Trata-se do primeiro Orixá a ser saudado em orações, e deseja-se que ele possibilite que se abram os caminhos da vida.

O Bará é visto como o dono e protetor do Mercado Público, sendo identificado como Bará Agelú Olojá, um Orixá jovem associado aos cursos d’água. Visitantes do Mercado Público frequentemente lhe oferecem tributos na forma de moedas, chaves e balas de mel, posicionando-as ao centro do mercado - local onde ele foi assentado e ponto de encontro entre as quatro entradas, ou os quatro caminhos, do estabelecimento. Este Orixá continua a ser homenageado pelos praticantes das

³ Assentar um Bará refere-se ao ritual de consagração e fixação do Orixá em um local específico, geralmente por meio da vinculação de uma pedra preparada especialmente para ele. Este processo envolve uma série de envoltivos que podem incluir cânticos, oferendas, defumações e sacrifícios. O objetivo é criar um ponto de conexão estável e permanente com a energia de Orixá, garantindo sua presença, proteção e atuação contínua naquele espaço.

religiões afro-brasileiras dentro do mercado, que o saúdam e realizam suas oferendas, perpetuando as tradições e práticas religiosas vinculadas a ele até os dias atuais:

Atualmente Bará é um elo central nos processos de reterritorialização das populações negras em nível regional e conforme apresentado ao longo do texto, o orixá Bará do Mercado, reelaborado em solo brasileiro, é reconhecido por autoridade africanas devido a sua importância nas continuidades afrodiaspóricas das tradições Yorubás. Bará e o panteão de orixás africanos cultuados em uma Porto Alegre do século XXI são (re)feitos junto com o Mercado e com a miríade de produtos, plantas e alimentos suscitados em suas ritualizações. O sagrado se espalha pelos quatro cantos do espaço, desde as vozes repetindo que o deus africano é o dono dali, até as marcações materiais, nem sempre diretamente visíveis, presentes no local (RODRIGUEZ, 2023, p. 71)

Movimentos importantes dizem respeito ao reconhecimento do Bará enquanto patrimônio imaterial da cidade de Porto Alegre no ano de 2013. Neste mesmo ano, foi construído um mosaico dentro do mercado público em sua homenagem. A arte é realizada com pedras brasileiras das cores vermelho e amarelo, e o desenho do mosaico contém suas sete chaves em bronze. No ano de 2021, foi aprovada a lei nº 12.824, que vincula o Bará do Mercado Público enquanto um patrimônio histórico-cultural do município de Porto Alegre.

Movimentos significativos ocorreram no ano de 2013 com o reconhecimento do Bará enquanto patrimônio imaterial da cidade de Porto Alegre. Neste mesmo ano, um mosaico foi construído no interior do Mercado Público em sua homenagem - a arte foi confeccionada com pedras brasileiras nas cores vermelho e amarelo e apresenta, em seu desenho, suas sete chaves em bronze. Posteriormente, em 2021, foi aprovada a Lei nº 12.824, que formalizou o Bará do Mercado Público enquanto um patrimônio histórico-cultural do município de Porto Alegre. Esta legislação reforça a importância do Bará não apenas como um elemento religioso, mas também como parte integrante da identidade cultural e histórica da cidade, reconhecendo e preservando a resistência das tradições afro-brasileiras.

1.2 AS MUDANÇAS ARQUITETÔNICAS

Um relevante antecedente relacionado à construção do Mercado Público se introduz no ano de 1824, quando ocorreu um significativo movimento de imigração alemã para o Vale do Rio dos Sinos. Alguns desses imigrantes optaram por se estabelecer na capital, Porto Alegre, e o local designado às suas instalações corresponde à atual Rua Voluntários da Pátria, situada no centro histórico da cidade.

Uma parte desses imigrantes alemães consistia de artesãos e construtores que desempenharam um papel fundamental nas construções da cidade. No contexto pós-

revolução industrial, Porto Alegre experimentou décadas de significativo crescimento econômico, impulsionado em grande parte pela imigração - neste cenário, a partir de 1849, os imigrantes alemães iniciaram o envolvimento às construções de arquitetura neoclássica da cidade, especialmente no centro histórico. Este estilo arquitetônico, que havia sido amplamente disseminado na Alemanha entre as décadas de 1770 e 1780, é caracterizado por suas linhas simétricas, proporções equilibradas e referências à arquitetura clássica greco-romana.

Neste período de consolidação da arquitetura neoclássica em Porto Alegre, destacam-se figuras como Phillip von Normann, responsável pela elaboração dos projetos como a Casa da Câmara e do Teatro São Pedro a partir do ano de 1849. Influenciado pelo trabalho de Normann, Frederico Heydtmann, anteriormente mencionado, foi encarregado de projetar o Mercado Público em 1861, e que foi aberto ao público em 1870.

Avalia-se que a edificação do Mercado Central de Porto Alegre, em sua construção original de 1844, não possuía um estilo arquitetônico em definição - tratou-se de uma estruturação que possuía fins utilitaristas comerciais, típicos das construções deste período. Desta forma, verifica-se que a influência dos imigrantes alemães ao neoclassicismo na arquitetura de Porto Alegre foi determinante para o desenvolvimento urbano da cidade, conferindo uma nova estética europeia e contribuindo para a diversificação cultural e arquitetônica - tanto do Mercado Público, quanto da capital gaúcha como um todo:

Em Porto Alegre, edificações com características neoclássicas começam a ser identificadas, a partir de 1849, com a construção do Teatro São Pedro. Seguem outras obras de destaque em estilo neoclássico no mesmo período como a Casa de Câmara, a Bailante, o Mercado Público, a Cúria Metropolitana e o Hospital São Pedro [...] o prédio da Assembleia Provincial, de 1860; o Solar dos Câmaras, no que se refere à reforma de 1874 (SCHÄFFER, 2011, pp. 26 e 29).

Destaca-se que neste período de construção a mão de obra predominante nas edificações era composta por escravos, tanto os residentes em Porto Alegre quanto aqueles que migraram de outras cidades. Avalia-se enquanto um movimento de colonização significativamente simbólico, pelo qual a ancestralidade afro-brasileira encontra-se enterrada e acima ergue-se a nova estética arquitetônica europeia proposta para a capital gaúcha, construída sob mão de obra negra, brasileira. A respeito do processo de escravidão, esclarece Rodriguez: a população negra da cidade participou ativamente não apenas dos circuitos alimentares da capital, mas também enquanto mão-de-obra escravizada para construção do espaço (RODRIGUEZ, 2023, p. 14)

A partir do ano de 1898, a linha estilística de arquitetura que emergiu em Porto Alegre tornou-se a eclética clássica, principalmente, entre os anos de 1898 a 1931. As suas principais características dizem respeito a grandiosidade, rigorosa

hierarquização dos espaços internos e elaborada riqueza decorativa, e as principais edificações que passaram por esta reforma, e que possuem natureza monumental, dizem respeito a: Palácio Municipal (1898); Escola de Engenharia da UFRGS (1898); Igreja de Nossa Senhora das Dores (1900); Banco Pelotense (1910); Colégio Militar – primeiro piso (1912); Biblioteca Pública (1912); Mercado Público (1913)⁴; Escola Elementar Paula Soares (1918); Sede do Jornal “A Federação” (1921); Secretaria da Fazenda (1924); Instituto Parobé (1925); Sede do Jornal “Correio do Povo” (1925); Cemitério São Miguel e Almas (1926); Palacete Santo Meneguetti (1926); Livraria do Globo (1927); Hidráulica da 24 de Outubro (1928); Banco Nacional do Comércio (1931).

A respeito desta transição entre a arquitetura neoclássica e eclética clássica, Schäffer esclarece os pontos de aproximação e de divergências, analisando as características de ambos os estilos:

Estes dois estilos têm muitos pontos em comum, dentre os quais se destacam o emprego das ordens clássicas e seus elementos complementares. A diferença é relevada na maior profusão de elementos decorativos, tanto na linguagem clássica como de ornamentos aplicados (estatuária, texturas, frisos, etc.) (SCHÄFFER, 2011, p. 34).

156

O processo de reforma do Mercado Público de Porto Alegre ao novo viés estilístico arquitetônico teve início em 1909, a partir de um relatório elaborado pelo ex-intendente José Montaury. Este documento reforçava ideias anteriores para a adição de um segundo piso ao estabelecimento, destinado à instalação de escritórios comerciais e industriais, além de repartições públicas. O objetivo visava diversificar funcionalidades, como também aumentar a eficiência operacional e a receita do mercado.

O projeto iniciou neste mesmo ano do relatório, contudo, enfrentou danos significativos por decorrência de um incêndio ocorrido em 1912, que comprometeu parte das estruturas do mercado em reforma. Apesar deste contratempo, a reconstrução foi retomada e a reforma foi concluída com sucesso em 1913.

A reforma eclética clássica do mercado, caracteriza a atual estética nos dias atuais que, assim como outros estabelecimentos do centro histórico de Porto Alegre, possui grandes entradas e janelas, na parte superior e inferior, posicionados em uma visão holística 360°, e com grande riqueza de detalhes e ornamentos que o tornam vasto, agradável e seguro. A partir desta visão histórica, entende-se que esta importante edificação carregada de uma potente história assegura a revitalização e a continuidade funcional do espaço enquanto um importante centro comercial e cultural da cidade de Porto Alegre.

⁴ Apresenta-se que, neste novo momento de reforma, o Brasil já havia atravessado a fase de promulgação da Lei Áurea, a qual aboliu a escravidão no país em 13 de maio de 1888. Com isso, houve uma substituição sistemática da mão de obra escrava por trabalhadores imigrantes.

A reforma eclética clássica do Mercado Público de Porto Alegre define a atual estética da edificação, alinhando-se aos demais estabelecimentos do centro histórico da cidade. Caracteriza-se por suas amplas entradas e janelas dispostas tanto na parte superior quanto na inferior do edifício, concebidas para proporcionar uma visão panorâmica de 360° em relação ao seu exterior. A riqueza de detalhes e ornamentos contribui para a grandiosidade, atratividade e segurança do espaço.

Do ponto de vista histórico, o Mercado Público possui uma carga significativa e potente - representa um símbolo de revitalização urbana e continuidade funcional como centro comercial e cultural de Porto Alegre. Destaca-se como um espaço de resistência que continua a desempenhar um papel fundamental na vida urbana e religiosa da cidade.

2 FOUCAULT E A FUNÇÃO PANÓPTICA DE CONTROLE PSICOSSOCIAL

O Mercado Público de Porto Alegre, aberto para o comércio em 1870, é um dos marcos históricos mais relevantes da cidade, e em sua concepção, visou centralizar e organizar o comércio, além de fornecer um espaço de convivência e troca cultural. Ao longo dos anos, o mercado passou por diversos momentos de reformas, sendo a reforma eclética clássica de 1913 uma das mais significativas, consolidando sua atual estética.

Historicamente, o mercado funciona como um ponto de convergência para diversas comunidades, destacando-se os praticantes de religiões de matriz africana, avaliando que em sua construção, entre 1864 e 1869, ocorreu o assentamento do Orixá Bará no centro do estabelecimento, realizado pelos escravos envolvidos na obra. Essa profunda conexão com o espaço físico contribui até hoje para a disseminação e preservação das práticas culturais e religiosas.

A reforma da arquitetura eclética clássica, ocorrida em 1913, introduziu avanços significativos em termos de infraestrutura e organização, refletindo também as dinâmicas de poder através da arquitetura. A reforma consolidou o mercado como um dispositivo de vigilância constante, implementando grandes portas e janelas que permitiam uma visão holística de 360°. Essa função arquitetônica, alinhada com os princípios do panoptismo, reforça o controle e o monitoramento constante, características presentes no constructo de Foucault.

Michel Foucault, em seu livro "Vigiar e Punir", apresenta o sistema panóptico de controle psicossocial enquanto uma arquitetura projetada para permitir a vigilância contínua e invisível sobre os indivíduos. Esta função panóptica organiza-se no espaço de forma a centralizar a observação - pelo qual um único vigia pode observar todos ao redor, sem que possam saber se estão sendo observados em determinado momento. Desta forma, instaura-se um efeito de visibilidade permanente, induzindo os indivíduos a internalizarem a vigilância e regularem seu próprio comportamento em conformidade com as normas estabelecidas.

Foucault esclarece que essa função arquitetônica é predominante nas sociedades disciplinares modernas, pelas quais a disseminação de dispositivos de

vigilância e controle permeiam diversas instituições sociais - como prisões, hospitais, escolas, fábricas, dentre outros, e organizam uma forma de controle que é ao mesmo tempo contínua e automatizada. A arquitetura, nesse sentido, torna-se um instrumento primordial ao poder, facilitando a prática de "vigiar e punir" ao transformar a observação em um mecanismo de dominação psicossocial.

Assim elucidado, é possível refletir que a introdução do dispositivo panóptico no Mercado Público de Porto Alegre, através da função arquitetônica eclética clássica em 1913, ainda dizia respeito à organização social típica das sociedades disciplinares. Este tipo de arquitetura, portanto, representa uma herança dessa estrutura disciplinar que se mantém em nossa atual sociedade de controle. Foucault esclarece que, embora as lógicas de disciplinaridade e controle se sobreponham, elas não se substituem completamente - desta forma, reflete-se sobre uma continuidade nas formas de organização e vigilância social, onde as características da sociedade disciplinar são integradas e adaptadas às novas modalidades de controle.

A aplicação das ideias de Foucault sobre panoptismo no Mercado Público de Porto Alegre revela como estruturas de vigilância e controle estão integradas ao funcionamento cotidiano desses espaços. A vigilância constante, neste caso, em nível arquitetônico, atua de forma a manter a ordem, influenciando comportamentos e assegurando a conformidade com as normas estabelecidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

CONCEPÇÕES HISTÓRICAS SOBRE A SEGURANÇA

A análise histórico-crítica revela uma interligação profunda entre a concepção de segurança cultural e religiosa na construção inicial do Mercado Público de Porto Alegre, finalizada em 1869, e a subsequente evolução dessa segurança através da arquitetura eclética clássica resultante da reforma de 1913. Desde sua fundação, o mercado incorporou elementos simbólicos e espirituais que refletiam as crenças, práticas e resiliências religiosas locais, a partir da presença do orixá Bará, enterrado no centro do edifício.

O assentamento do Bará durante a construção do mercado desempenha um papel significativo na percepção de segurança espiritual e cultural dos frequentadores do estabelecimento até os dias atuais. Este aspecto histórico destaca como práticas religiosas e as construções físicas podem estar intimamente interligadas na formação da identidade, segurança cultural e o senso de pertencimento e comunidade. Esse espaço público permite a circulação de saberes e práticas ancestrais, contribuindo para a resistência e a manutenção da identidade cultural afro-gaúcha.

Com a reforma eclética clássica de 1913, observamos um novo atravessamento na concepção de segurança, agora centrada no monitoramento panóptico e na arquitetura projetada para facilitar a vigilância e o controle, que é ao mesmo tempo invisível e eficiente. Essa abordagem reflete uma multifacetada adaptação aos desafios urbanos contemporâneos e seus atravessamentos psicossociais - a

continuidade na preocupação com a segurança pública, monitoramento, controle sob os corpos e a eficiência operacional do espaço.

A partir desta reforma, o Mercado Público passou por uma significativa transformação estética e funcional. Essa modernização, enquanto visava embelezar e organizar o espaço, também trouxe implicações socioculturais importantes: a) A reforma eclética introduziu uma maior ordem e regulamentação no mercado. As novas estruturas e a organização do espaço refletiam uma imposição de controle sobre as atividades comerciais e sociais; b) Com base no constructo de Foucault sobre panoptismo, a arquitetura eclética do mercado facilitava a vigilância dos frequentadores.

Ao longo de sua história, o Mercado Público de Porto Alegre evoluiu como um centro econômico e cultural, testemunhando complexas interações entre seguranças em instâncias culturais e físicas. Isso retrata como as construções arquitetônicas podem ser protagonistas na narrativa da identidade e segurança na vida da sociedade ao longo do tempo – na edificação em análise servindo, simultaneamente, enquanto resistência cultural e instrumento de regulamentação social, a partir de diferentes concepções sobre a segurança em sua história.

Hoje, o Mercado Público de Porto Alegre permanece um símbolo significativo da história e identidade cultural da cidade, representando um marco arquitetônico e um espaço de memória e resistência. As práticas culturais de matriz africana neste estabelecimento continuam simbolizando um importante núcleo cultural de Porto Alegre, testemunhando a persistência e a vitalidade das tradições afro-brasileiras. Ao refletir sobre essa história, reconhecemos a importância de proteger e valorizar as práticas culturais e religiosas de todas as comunidades, garantindo que a diversidade cultural continue a florescer em espaços compartilhados.

159

REFERÊNCIAS

- BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. *Corpocidade - Debates, Ações e Articulações*. Bahia: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2010.
- _____. *Corpocidade - Gestos Urbanos*. Bahia: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2017.
- CALVINO, I. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FOUCAULT, M. *Em Defesa da Sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- MENEGOTTO, R. G. G. *Porto Alegre, Cidade Baixa: Um Bairro que Contém seu Passado*. Rio Grande do Sul: Marcavisual, 2020.
- NARDI, H. C.; SILVA, R. N. da. *A Emergência de um Saber Psicológico e as Políticas de Individualização*. Rio Grande do Sul: Educação & Realidade, 2004.
- RODRIGUEZ, A. C. *Na Encruzilhada do Mercado: Sagrado e Memória no Mercado Público de Porto Alegre*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023.
- SANTOS, I.; SILVA, C. da; FIALHO, D. E. P.; BARCELLOS, V. D.; BETTIOL, Z. *Colonos e Quilombolas. Memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre*. Rio Grande do Sul: [s/n], 2010.

SCHÄFFER, B. *Porto Alegre, Arquitetura e Estilo – 1880 a 1930*. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

Submetido: 18 de julho de 2024

Aceito: 6 de agosto de 2024

TRADUÇÃO

Husserl póstumo¹

Husserl postumo

Norberto Bobbio

Tradutores²

José Dias³

Daniela Valentini

Universidade Estadual do Oeste do Paraná- UNIOESTE

161

A fenomenologia, isto é, a escola de Husserl, já parece um evento distante e, em geral, passou sob silêncio. Mas, ao invés disso, Husserl permanece bem vivo; o pensador do olhar penetrante, mesmo se nos limites bem definidos da sua pesquisa e da sua operosidade, da concepção ambiciosa da função da filosofia; mesmo se na circunscrita esfera da sua visão do mundo, do sentido firme e sólido e vigoroso; mesmo se na sua disciplinada compostura, da vida teórica; permanece o seu pensamento, finalmente podado dos louros do triunfo, e substancialmente livre de muitos equívocos e das falazes supra estruturas, impostas pelo imediato e demasiadamente fácil sucesso: um pensamento já muito bem marcado nas suas linhas de direção e de desenvolvimento, e que, não mais disperso nos numerosos e diversos grupos de estudantes, mas todo recolhido e fechado em si mesmo, quer ora ser considerado unicamente na sua história interna e somente em função desta, compreendido na sua singular história de crescimento interior e de racional e racionado alargamento de temas em um único raio de ação.

¹ “Nota” de Bobbio intitulada “Husserl postumo”, publicada originalmente em *Rivista di Filosofia*. 31, n. 1 (jan.-mar. 1940), p. 37-45.

² Revisão de Rafael Salatini e Roberto S. Kahlmeyer-Mertens

³ E-mail: prof.dias.br@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5339-8652>

Tradutores

José Dias & Daniela Valentini

Toledo, v. 7, n. 3 (2024) p. 181-170

É sobre Husserl, portanto, não mais sobre a fenomenologia, que convém se deter doravante, e não somente sobre o primeiro ou o segundo Husserl, mas sobre todo Husserl, para pôr, finalmente, em evidência o seu centro e os seus limites. Por ora, a essa obra se cinge egregiamente um respeitável e férvido discípulo, Fink,⁴ que, inserido na mesma esfera de sugestão do mestre e, portanto, fechado nos mesmos limites, tem também espírito aberto e mão firme ao evidenciar os motivos profundos desse pensamento, para tal reconstrução se vale não só da obra escrita, mas das lições ouvidas ou lidas e, em geral, do ensinamento do mestre. Fink, em suma, conhece já aquele que podemos chamar o “Husserl póstumo”, aquele novo, senão diverso, Husserl que será revelado por seus numerosos manuscritos – talvez, em sua maioria, anotações de aulas universitárias – ainda inéditos, e cuja publicação deveria contribuir para tornar mais transparentes e menos abstratas certas fórmulas programáticas e para dar-nos o exemplo mais autorizado daquilo que seja propriamente uma pesquisa fenomenológica. E, assim, como desse Husserl póstumo cada um aguarda uma revelação antes de pronunciar-se em um juízo, senão um definitivo, ao menos um exigente, pode ser útil na espera a indicação daquilo que gradualmente se publica.

Há menos de um ano da morte [de Husserl], prescindindo de um breve inédito, publicado por Fink,⁵ com propósito comemorativo, a curiosidade dos estudiosos foi saciada com a publicação de um grande e importante livro,⁶ editado em Praga sob organização de um antigo assistente de Husserl, Ludwig Landgrebe, que já havia ajudado o mestre a refinar literariamente uma obra precedente, a *Formale und transzendente Logik* [Lógica formal e transcendental], (Cf. *ivi*, p. 15) e que, depois da dispersão da escola, fez parte de um dos mais ativos núcleos de seguidores da herança husserliana, o Círculo filosófico de Praga.

Landgrebe, num breve prefácio, antes de tudo, nos dá notícias pormenorizadas quanto ao modo com que esse livro veio se formando através de uma série de eventualidades de pelo menos uma década. Landgrebe adverte-nos de que Husserl, dado o crescente número dos seus manuscritos, nas duas últimas décadas, preocupou-se em encontrar novas vias, em colaboração com alunos, para valorizar o fruto das suas pesquisas, cuja quantidade ele sozinho não era mais capaz de dar conta. Assim, desde 1928, o próprio Landgrebe fora encarregado de recolher e sistematizar os manuscritos concernentes ao problema da lógica transcendental, valendo-se, para tanto, de vários escritos, em grande parte protocolos de aulas que remontam à vários anos; essa recolha de material devia servir de base a uma publicação, cuja redação definitiva competiria a Husserl. Mas o desenho completo e geral desse trabalho foi abandonado por um certo tempo, porque de uma breve tratativa sobre o problema da lógica transcendental, que deveria servir de simples introdução ao trabalho completo, em brevíssimo tempo,

⁴ FINK, Eugen. *Das Problem der Phänomenologie*. Edmund Husserl [O problema da fenomenologia. Edmund Husserl], do qual até agora saiu, que eu saiba, uma primeira parte em *Revue Internationale de Philosophie* (1939, fasc. II, p. 226-270).

⁵ *Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentional-historisches Problem* [A questão da origem da geometria como um problema histórico-intencional], in *Revue Internationale de Philosophie*, eod., p. 203-225.

⁶ HUSSERL, E. *Erfahrung und Urteil* [Experiência e juízo]. Academia Verlagsbuchhandlung: Praga, 1939, XXIV, 478p.

Husserl tirou a *Formale und transzendente Logik* [Lógica formal e transcendental], que aparece como livro separado do resto. Essa publicação requereu uma reelaboração não só formal, mas também material do projeto primitivo, e foi levado a termo, em 1929-1930, um segundo projeto, cuja composição era também resultado de acréscimos e correções pessoais da parte de Husserl, e da obra de sistematização dos diversos elementos e de partes de capítulos e parágrafos vindos de Landgrebe, em contínuo contato oral e escrito com o mestre. Mas também esse projeto foi posto de lado pelo acúmulo de trabalhos mais urgentes. Assim, somente em 1935 foi finalmente possível voltar a ele com o apoio do Círculo filosófico de Praga e então chegar ao estado atual da obra com uma última revisão pela mão de Landgrebe, com algumas adições husserlianas e, sobretudo, com o acréscimo da introdução, que ocupa as primeiras 72 páginas, e que intenta vir ao encontro do leitor não necessariamente especializado em filosofia fenomenológica, reconectando a presente obra ao último escrito de Husserl ("Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie" [A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental]. In: *Philosophia*, 1, 1936) e à *Formale und transzendente Logik* [Lógica formal e transcendental], de cujo programa metodológico deveria representar uma execução, como pesquisa particular diante da impostação geral do problema. Landgrebe observa que, em toda a obra, não há nada que não tenha sido autorizado pelo próprio Husserl e que, portanto, ela é o fruto de uma singular colaboração, com base na qual o material bruto provém todo de Husserl, enquanto a responsabilidade da elaboração literária recai completamente sobre o editor.

À parte as contribuições materiais ao estudo da lógica, da qual, aliás, buscaremos dar um resumo, essa nova obra de Husserl deve ser também considerada a partir do ponto de vista da contribuição que ela oferece à clarificação da personalidade de Husserl e à delimitação da sua esfera de atividade. Não podemos esquecer que, nesses últimos tempos (naturalmente falo sempre em referência à Itália), prevalecia uma interpretação metafísica da filosofia de Husserl, que teria terminado por fechar também Husserl nos esquemas de "idealismo" e "realismo", e para mover o eixo do interesse crítico sobre partes não essenciais ou, ao menos, não igualmente vitais. Esse deslize, em grande medida, foi devido ao fato de que, na Itália, a nossa particular formação filosófica não era, de modo algum, premunida diante das lisonjas de uma interpretação metafísica das várias correntes estrangeiras de filosofia; antes, era predisposta a ler nas entrelinhas de qualquer livro de filosofia sempre a mesma história dos próprios casos, que não eram, de modo algum, universais, mas de portada particularíssima e sempre o mesmo ressoar das próprias ideias. Isto explica por que, na Itália, a atenção dos estudiosos tenha se detido mais na parte espetacular da filosofia de Husserl, isto é, naquela que melhor correspondia a um ideal de construção e de sistema, e melhor se prestava a satisfazer as ambições e as preocupações de uma filosofia-metafísica. Quero dizer, sobre o método da redução fenomenológica e sobre a renovação da consciência absoluta, os quais são expostos em *Ideen* [Ideias]. A esse

deslize, porém, contribuía em grande parte o mesmo Husserl ao manter-se, nos últimos anos,⁷ com demasiada insistência no nível programático e com o não ir às pesquisas singulares, sempre anunciadas e sempre adiadas, e certamente a maior difusão, por evidentes razões de compreensibilidade, das *Méditations cartésiennes* [*Meditações cartesianas*], nas quais não faltam nem a fórmula compreensiva, nem o programa para o futuro, nem a reconexão histórica, donde a fácil, mas equívoca etiqueta do neocartesianismo, era motivo suficiente para que a filosofia de Husserl fosse vista muito mais como sistema do que como pesquisa, na sua presumida função construtiva muito mais que na sua função descritiva, e que fosse esquecido o já distante Husserl da “filosofia como ciência rigorosa”, que ainda era o Husserl genuíno.

O novo livro, que estamos examinando, reconduz-nos a esse Husserl genuíno, no modo mais persuasivo. Ele, em primeiro lugar, põe-nos diante do Husserl pesquisador: Husserl é um pesquisador por excelência, escrupuloso, minucioso e incansável; na sua pesquisa, em primeiro lugar, ensina-nos a não haver pressa; lá onde também o investigador mais astuto vai além, ele se detém, antes, volta atrás, e sempre encontra o aspecto ainda não posto à luz; ali se demora e se difunde com uma superabundância de anotações particulares, que torna difícil e lenta, e contudo sempre exigente, a leitura das suas obras e nos faz pensar em uma análise microscópica da consciência; mas nessa escrupulosidade, que pode parecer superficialmente pedante, nada é anotado que não seja necessário; antes, uma das características mais salientes de Husserl, e que mesmo na sua função aparentemente modesta de pesquisador lhe dá um lugar tão proeminente, é a sua prodigiosa capacidade de colher o essencial dos fenômenos a estudar. Em segundo lugar, o novo livro é um livro de lógica, portanto, também pelo seu conteúdo nos reconduz ao Husserl genuíno; ele se agrupa com as duas grandes obras lógicas precedentes, as *Logische Untersuchungen* [*Investigações lógicas*] e *Formale und transzendente Logik* [*Lógica formal e transcendental*]. À primeira se refere em modo evidente pela estrutura formal, enquanto também é constituída por uma série de investigações lógicas; à segunda, vincula-se diretamente pelo princípio que a anima, tanto de poder ser considerada pelo editor como uma parte capital das pesquisas analítico-descritivas, destinadas à fundação transcendental da lógica, cujo programa foi, exatamente, naquele livro estabelecido. Trata-se de uma obra que, substancialmente, poder-se-ia chamar, com uma fórmula breve, de “lógica descritiva” ou de “fenomenologia da lógica”. O seu projeto é amplíssimo, abraçando nas três partes em que é dividida os três momentos fundamentais do processo lógico, *experiência receptiva*, *juízo* e *conceito*. Precede uma introdução, na qual o projeto da obra encontra a sua justificação; seguem dois apêndices.

⁷ A expressão “nos últimos anos” deve ser lida levando-se em conta que o presente ensaio foi publicado em 1940.

É necessário começar dizendo que também essa obra se inspira na fórmula fundamental da fenomenologia: “zu den Sachen selbst”.⁸ Tal fórmula, explica Fink, engloba os dois motivos fundamentais da pesquisa fenomenológica: a *originalidade* e a *immediatez*, que se realizam no esforço de descobrir a essência das coisas em um saber livre de todos os esquemas e de todos os hábitos mentais, em uma palavra pela tradição. A originalidade e immediatez da fenomenologia são dadas pela descoberta da consciência intencional, portanto, cumprem-se em um retorno ao sujeito transcendental, tomado em suas direções ao ser.

Esses motivos fundamentais se encontram na introdução. Já no subtítulo, o livro se anuncia como uma pesquisa de “genealogia da lógica”. Portanto, o seu tema é o estudo da origem da lógica, entendendo por origem não a origem histórica nem psicológica, mas a origem essencial das operações lógicas na constituição transcendental da consciência. Em particular, o livro estuda o juízo predicativo. Portanto, com as próprias palavras de Husserl, a tarefa da presente investigação pode-se definir como uma “*Wesensklarung*” [clarificação das essências] do juízo predicativo mediante a investigação da sua origem. Nesta formulação, está contido aquele motivo polêmico contra a lógica formal no sentido tradicional, que será desenvolvido ao longo do livro. A lógica possui dupla problemática: de um lado, ela estuda as formas do pensamento na sua estrutura formal, mas essas não são mais que as condições simplesmente negativas de uma possível verdade; de outro lado, deve estudar o processo positivo de alcançar a verdade, isto é, remontar ao sujeito e às condições subjetivas dela.

Nessa segunda investigação, o problema central é o da *evidência*: portanto, a lógica não há de pôr-se somente o problema do juízo em sentido lato, mas mais precisamente o problema do juízo evidente, que é aquele que somente estabelece um real conhecimento. Agora, a lógica tradicional, toda voltada ao primeiro problema, principalmente negligenciou o último ou o confiou à psicologia genética, ignorando sua importância, ao fazê-lo tema central de uma pesquisa de lógica, e, simultaneamente, ao libertá-lo da investigação meramente psicológica está a razão essencial da lógica fenomenológica, que é lógica subjetiva. Em segundo lugar, para a lógica fenomenológica, a esfera da lógica parece ser muito mais extensa do que parecia para a lógica tradicional: isto é, ela descobre que a atividade lógica já se exerce em certos estratos inferiores da nossa atividade cognoscitiva, em que se devem pesquisar, como será amplamente documentado ao longo da pesquisa, os pressupostos de fenômenos que habitualmente são fixados na esfera superior da lógica, propriamente dita. Assim, elucida-se porque ao estudo do juízo predicativo, do qual a lógica tradicional começa e no qual também a presente pesquisa fixa o seu tema principal, se segue um estudo sobre o aprendizado receptivo dos objetos, isto é, sobre o estágio anterior à atividade judicativa, que Husserl chama “experiência antepredicativa”.

⁸ Palavras de ordem do movimento fenomenológico: “Às coisas mesmas” o que admite ainda a tradução de “De volta às coisas mesmas”.

Posto o problema do juízo evidente, como problema fundamental da lógica, o retorno ao estágio antepredicativo se torna necessário. Toda atividade judicativa, de fato, presume dos objetos dados em antecedência; agora, a fim que o juízo seja verdadeiramente juízo cognoscitivo precisa que seja um juízo evidente, isto é, que os objetos sejam dados em modo que o seu “ser dado” renda possível o juízo evidente, isto é, precisa que sejam dados no modo da evidência. Portanto, todo juízo evidente não é possível se o objeto mesmo não for dado em modo evidente, pelo qual a problemática da evidência apresenta ao menos dois graus: a evidência dos objetos e a evidência predicativa. A lógica formal, detendo-se na sua maior extensão ao segundo problema e não curando o primeiro, arbitrariamente limitou o seu âmbito. Fica entendido que, aqui, o conceito de evidência é utilizado no significado husserliano já conhecido de *Selbstgebung* [autodação] dos objetos, isto é, como aquele modo de dar-se dos objetos, que é o dar-se por si.

A teoria da experiência antepredicativa se põe, portanto, como o primeiro traço da teoria fenomenológica do juízo; e ela também tem a necessidade de uma elucidação preliminar: em primeiro lugar, o que há na consciência antes do surgir da atividade constitutiva da experiência? Antes de toda experiência, não existem objetos isolados, mas sim toda uma esfera de dados preliminares que estão passivamente na consciência, como em um fundo, prontos a possuir destaque ora aqui ora ali, como e quando a atividade de captação da consciência ali se dirija. Esse âmbito de dados preliminares é, em uma palavra, o *mundo*, como fundo de uma fé meramente passiva no ser, que toda prática do homem, seja a prática da vida, aquela que o conhecimento, pressupõe. Enquanto experiência propriamente dita, ela também não é constituída de objetos isolados e independentes um do outro, mas há a estrutura de um *horizonte*: ou seja, que o objeto atualmente em evidência remete, em uma corrente ininterrupta (porque interrompível) de experiências sempre renovadas, ao conhecimento dos outros aspectos do mesmo objeto e dos outros objetos que já são dados com ele. Em suma, toda experiência tem um horizonte no interior do qual progride e enriquece. Em particular, todo objeto tem o seu horizonte, em cujo âmbito se desenvolve o conhecimento do objeto singular com o aprendizado sucessivo dos diversos aspectos do objeto, e um horizonte, constituído pelos outros objetos dados em antecedência junto a ele. O mundo, como mundo da vida, é horizonte de todo possível substrato de juízo; mas se se quer chegar à origem do conhecimento não precisa esquecer que esse mundo, como nos é dado na fé passiva do ser, está já todo atravessado por operações lógicas: basta pensar que ao nosso mundo pertence já tudo aquilo que as ciências naturais têm produzido em fato de determinações do ser, e em particular a ideia da matematização da natureza; portanto, ele não é mais uma experiência originária. A experiência originária não se pode obter senão com a preliminar eliminação dessas idealizações, e isto é, no fundo, a justificação da “*doxa*” diante da “*episteme*”. A essa originalidade não pode chegar, como pretende a psicologia genética: e eis ainda uma importante especificação. Lá onde a pesquisa fenomenológica chega no esforço de atingir a originalidade, a psicologia não pode chegar; também a [pesquisa] fenomenológica é um retorno ao sujeito, mas em um sentido muito mais radical. O sujeito da psicologia é sempre um sujeito em um mundo já feito, idealizado; o sujeito

da fenomenologia é o sujeito transcendental, do qual o mundo mesmo tira a sua explicação. A fenomenologia, não a psicologia, haure, põe e resolve o problema da origem.

Passando, agora, às análises particulares contidas no livro, elas se agrupam em três grandes partes: a primeira, sobre a *experiência receptiva*, que precede a atividade do julgar, com particular referência à percepção; a segunda, sobre o *juízo predicativo*; a terceira, sobre os *universais* e sobre o *juízo universal*.

A primeira parte começa descrevendo as estruturas essenciais da experiência receptiva; detém-se sobre a *percepção* como operação ativa do eu, que pressupõe uma esfera de dados preliminares em cuja formação entram em jogo, antes de tudo, fenômenos associativos. Através da *atenção*, cuja característica é a tarefa da tendência ao objeto, e depois do simples *interesse* ao objeto, a tendência perceptiva procede ao aprendizado do objeto também em relação àqueles lados, que no primeiro ato ficaram não percebidos, isto é, procede rumo ao horizonte interno do objeto, passando do modo inicial da *Abzielung* [propósito], ou do simples mirar o objeto, àquele sucessivo da *Erzielung* [alcançe], ou do alcançar o objeto; nessa última fase, a simples tendência do eu se transforma em um verdadeiro e próprio fazer do eu, do momento que este tender a sempre novos modos de aparição do objeto é uma verdadeira e própria produção de tais modos. A tendência à completação da percepção pode ser, porém, interrompida por circunstâncias externas (o objeto desaparece ou surge um outro que suscita mormente o nosso interesse) ou, então, pela *desilusão*, que pode ter lugar em vez do cumprimento da expectativa, como quando algo que parece vermelho, num primeiro momento, depois venha aparecer verde; nesse caso, verifica-se um contraste e, depois, uma rejeição da primeira fase por parte da segunda, ainda que estejamos conscientes da primeira, mas com o caráter do nada. Muito digno de relevo nessa operação de aniquilamento é o fato de que, nela, pela primeira vez, apresenta-se à consciência o fenômeno da *negação*, isto é, da eliminação do outro; e isto é digno de relevo porque contra a tese de que a negação apareça pela primeira vez na estrutura do juízo predicativo mostra-se, aqui, que ela se encontra já na esfera antepredicativa, como modificação da consciência. Por outro lado, além da negação, aqui, encontram-se também as, assim chamadas, modalidades do juízo: basta pensar que, na interrupção de uma tendência perceptiva, pode-se verificar antes que uma desilusão, uma simples *dúvida*, como quando não se está certos se o objeto visto seja um homem ou um fantoche; da parte do objeto aqui não se fala mais de negação, mas sim de pretensão do ser, isto é, de *possibilidade*. Também o fenômeno da possibilidade pertence, portanto, à experiência receptiva.

As três fases sucessivas, dentro das quais se pode recolher todo o processo da experiência de um objeto, são: o *simples aprendizado*, o estudo de “aquilo que está ainda na tomada da consciência”, da retenção e da protensão; a *explicação*, que consiste na apreensão do objeto S nas suas determinações A, B etc., e constitui uma importantíssima antecipação da doutrina do juízo; e a *tratativa relacional*, que consiste

na consideração do objeto em relação com os outros objetos, nos dois típicos modos de relação, ligação e comparação.

O estudo do juízo se inicia com a observação preliminar que, somente nessa segunda fase da direção ao objeto, atinge-se o conhecimento. Diferentemente da experiência receptiva, a atividade judicativa estabelece uma verdadeira e própria *posse* do objeto, enquanto o objeto vem posto fora do seu tempo objetivo; e em contraposição à receptividade da experiência ela é uma criação espontânea. Para compreender a essência da atividade judicativa, precisa partir do processo de explicação de S através das suas determinações A, B etc., estudado na primeira parte. O juízo representa uma fixação do resultado da explicação realizada mediante um retorno sobre S já enriquecido pelas suas determinações, retorno que não é uma simples rememoração, mas uma nova posição defronte ao objeto, acompanhada por uma intenção ativa e não mais por um simples estado de receptividade, e a que corresponde à formação de duas novas formas temáticas, o *sujeito* e o *predicado*, em substituição daquelas próprias do processo de explicação, o *substrato* e a *determinação*. Da mais simples forma de juízo, S é P, a descrição procede gradualmente rumo a formas sempre mais complexas. As formas de juízo estudadas são as seguintes: o juízo com mais determinações (S é P, Q); aquele correspondente a uma explicação interrompida defronte a um horizonte aberto (S é Q; S é Q etc.); aquele no qual o predicado não corresponde mais a uma determinação não por si, como aquelas consideradas até aqui, mas a uma determinação por si: trata-se dos juízos na forma do “tem” (S tem P); os juízos de relação (A é maior que B); aqueles em que o interesse não é distribuído igualmente sobre todos os predicados, donde se distingue uma população principal de uma secundária (S, que é P, é Q), e a sua modificação atributiva (SP é Q); e, enfim, o juízo de identidade (S, que é Q, é idêntico a S que é Q).

168

A situação S é Q, fixada em um juízo, em uma palavra, o julgado constitui um novo objeto diverso do objeto da experiência sensível, parece-se nela fundado: é o *objeto do intelecto* ou *categorial* ou *sintático*. Tais objetos diferem daqueles sensíveis pelo fato de que, enquanto estes são dados em uma originária passividade, eles são constituídos na espontaneidade predicativa, pela qual o seu modo originário de dar-se é a sua produção na atividade predicativa do eu. Mas a diferença essencial se refere ao tempo: os objetos sensíveis estão imersos no tempo objetivo; os objetos categoriais não; eles são descobertos em um momento do tempo, mas eram antes de serem descobertos, e seriam mesmo se ninguém os houvesse enunciado; a sua temporalidade é uma super temporalidade, uma temporalidade universal, que também é um modo da temporalidade. A sua característica é a *irrealidade*: real é tudo aquilo que é individuado e uma colocação espaço-temporal; irreal toda determinação que, mesmo fundada sobre uma realidade, pode atribuir-se a diversas realidades como idêntica.

Passando a estudar as modalidades do juízo, Husserl afirma que o julgar é um decidir-se em prol ou contra uma experiência ou um juízo precedente, e é, portanto, *reconhecimento* ou *rejeição*; mas reconhecimento e rejeição não são duas qualidades do juízo, como considerava a lógica clássica (juízo afirmativo e juízo negativo), porque o negar é simplesmente um “pôr fora de uso”, e, portanto, não tem caráter principal, mas secundário. A negação não é uma forma fundamental do juízo; antes, não existem

formas fundamentais, do momento que a única forma fundamental é o juízo categórico, S é P. Quanto aos vários tipos de juízo, Husserl distingue o *juízo de existência* do *juízo de verdade*, por sua vez, o juízo de existência, que tem o seu contrário na negação da existência, não deve ser confundido com o *juízo de realidade*, que tem o seu contrário na predicação da ficção: o dizer que “A não é”, não quer dizer que A seja falso. Importante é ter presente que nem a predicação da existência nem aquela da realidade são predicções determinativas, isto é, não são tais que delas o predicado receba uma determinação; que um objeto seja real quer dizer simplesmente que eu não fantasio; mas o objeto permanece, do ponto de vista das suas determinações, aquilo que é.

Até agora, mirou-se somente o objeto individual, do momento que se mencionou juízos que derivam da experiência, e a experiência não é senão individual. Trata-se, agora, de chegar à consideração de juízos universais, isto é, nos quais o objeto não é mais esse objeto singular, mas um qualquer objeto dessa espécie. A universalidade não é dada passivamente, mas construída por uma nova atividade criadora espontânea, que representa o extremo grau da atividade lógica. Existem dois graus de universais: os *universais empíricos*, que derivam da experiência; os *universais essenciais* ou *essências*, que são construídos diretamente pela criação espontânea. A característica dos primeiros é a *acidentalidade* no sentido que eles podem compreender um número qualquer e indefinido de objetos singulares, mas ao mesmo tempo o singular que deu origem à formação do conceito é um qualquer, accidental. A característica dos segundos é a *necessidade a priori*; estes repousam na livre produção de variantes sobre um objeto dado, assumido como exemplo, isto é, sobre uma livre variação através da qual permanece adquirida uma invariante, que é a essência ou *eidos* em sentido platônico, mas livre de toda interpretação metafísica. À essência corresponde a *intuição das essências*, que é o modo próprio de colher a essência, e como tal se distingue da intuição do individual. Ainda um passo adiante no alcance das essências puras se realiza separando a essência de toda referência ao mundo real: as essências puras em sentido próprio, como as proposições geométricas e matemáticas, não têm um âmbito de fatos, mas de puras possibilidades. E, aqui, Husserl possui ocasião de reiterar uma regra a ele familiar, que as verdades ideais precedem as verdades de fato, isto é, são *a priori*. O estudo dos universais abriu a via ao estudo final sobre os juízos universais. O primeiro juízo, que deriva da experiência, é o *juízo individual*: “esta rosa é amarela”. Do juízo individual se passa ao *juízo particular*: “uma rosa é amarela”; também: “algumas rosas são amarelas”, que já contém uma intenção universal; por fim, ao verdadeiro e próprio *juízo universal*, que surge do juízo particular mediante a transformação da proposição: “alguns A são B”, nesta outra: “alguns A, quaisquer eles sejam, são B”, e possui a sua fórmula na proposição: “todo A é B”.

Submetido: 30 de setembro de 2024

Aceito: 10 de outubro de 2024