

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**ARTE E FILOSOFIA:
ALGUMAS BREVES APROXIMAÇÕES**

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Ivo Pereira Marçal

Almada, 30 de outubro de 2018

**ARTE E FILOSOFIA:
ALGUMAS BREVES APROXIMAÇÕES**

Ivo Pereira Marçal

Dissertação submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do professor Armando Nascimento Rosa, professor adjunto da área de Teoria.

Almada, 30 de outubro de 2018

Resumo da Dissertação de Mestrado

**Ivo Pereira Marçal, *Arte e Filosofia: Algumas breves aproximações*.
Escola Superior de Teatro e Cinema, 2018.**

Resumo: É pretendido avaliar o impacto, e principalmente as consequências, que os movimentos modernistas provocaram no panorama artístico no século XX. Esta análise parte de questões suscitadas por Platão, em *República*, no modo de entender o mundo e o humano, e projeta-se na mudança verificada no pensamento sobre a percepção e recepção de Arte. Para isso, verificam-se aproximações várias entre a Arte e a Filosofia, influenciando-se mutuamente.

Palavras-chave: Percepção, poesia, inteligível, sensível, pensamento, reprodução

Abstract: It is intended to evaluate the impact, and especially the consequences, that the modernist movements provoked in the artistic panorama in the 20th century. This analysis starts from questions raised by Plato in the Republic, in the way of understanding the world and the human, and is projected in the change verified in the thought about the perception and reception of Art. For this, there are various interlacements between Art and Philosophy, influencing each other.

Keywords: Perception, poetry, intelligible, sensitive, thought, reproduction

Índice

Agradecimentos.....	5
Introdução.....	6
1.Pensamento e Poesia a partir de María Zambrano.....	7
2.Representação do Homem.....	9
3.Percepção da Obra.....	26
4.De Anima.....	31
5.Emoção e Compreensão.....	37
6.Instinto e Inteligência – a partir do <i>Ensaio sobre o Drama</i> , de Fernando Pessoa.....	47
7. Comunicação e Diálogo – Paradoxos de Recepção.....	52
8. A importância de Marchel Duchamp e dos “ready-made”.....	55
9. Teatro Épico e o intuito de perceber o teatro.....	59
10. Reprodutibilidade Técnica.....	73
Conclusão.....	79
Referências Bibliográficas.....	81

Agradecimentos

A concretização desta dissertação de mestrado é, também, a concretização de um caminho que escolhi percorrer. Esse caminho jamais poderia ter sido feito sozinho, pelo que quero agradecer, primeiramente, aos que me ajudaram no trabalho produzido – com a devida saliência para o respetivo Orientador - e aos que me apoiaram através da sua presença e incentivo.

Agradeço, pois, aos professores, que me acompanharam desde o Ensino Básico até ao Ensino Superior, por me terem inculcado a importância do estudo e da formação e, também, por me terem apoiado na opção por este percurso artístico. Fui, assim, aprendendo, ao longo dos anos, que também somos aquilo que sabemos e experienciamos.

Agradeço, de igual modo, aos amigos, por me provarem que a vida representa atos de sucessiva partilha. Provam-me, também, que os percalços do trajeto podem ser momentos produtivos e felizes. Agradeço-lhes porque são uma família para mim, uma família que não escolhi, mas que me terá sido atribuída, generosamente, por algo Superior (mesmo não acreditando ou pondo reservas a dimensões transcendentalistas da existência), sendo certo que cada um deles tem qualidades que fazem diminuir as minhas inúmeras insuficiências.

Agradeço, finalmente, à família, em especial aos meus pais e irmãos, por me inspirarem na ideia de desenvolver e ser fiel à minha personalidade. Aos meus pais, por me educarem e por me fazerem ter orgulho nesta educação e no meu carácter, no respeito pelo outro. À minha irmã Hélia, por ser um exemplo de que me orgulho, em particular por me mostrar novas realidades e por me ajudar a ser a pessoa tolerante e solidária que procuro ser. E, para terminar, ao meu irmão Gil, companheiro de vida e garantia de novas e profícuas aventuras, em futuros que manterão, decerto, o essencial das vidas já vividas.

Introdução

Esta dissertação procura pensar sobre a forma como a obra de Arte, atualmente, se encontra virada para a filosofia, pelo modo da aporia. Para isso, assiste-se a uma tentativa de promover o enquadramento da percepção e receção da Arte nos dias de hoje, a partir de uma pergunta: Como devemos relacionar-nos com a Arte?

Deste modo, parte-se, neste texto, de uma leitura da *República* de Platão, em relação com um entendimento contemporâneo do que é a Arte, no qual é pretendido demonstrar que o conceito de percepção da Arte da atualidade parece mais aproximada com a ideia da percepção de Platão sobre o Homem e a sua sociedade. Em Platão, encontram-se várias maneiras de discutir sobre uma cidade, fazendo uso de diálogos de raciocínio, isto é, do campo das ideias para a sua obtenção. Nesta dissertação, a tentativa será demonstrar que o pensamento sobre um objeto de Arte está num campo superior ao da técnica na sociedade contemporânea e que, para existir uma relação com a Arte, tem de existir algum conhecimento. Por isso, a dissertação pretende, também, pensar que a relação com a Arte, atualmente, se insere nos domínios do labor do raciocínio, sendo também uma forma de conhecimento abstrato.

No campo de estudos desta dissertação, procura-se o pensamento sobre a percepção, nos quais se pesquisa, em modo de retrospectiva, a forma como o pensamento, do que a Arte é, mudou ao longo dos tempos. Contudo, tentar uma resposta do que a Arte é resultaria numa utopia. Ao invés disso, procura-se pensar sobre como a Arte se relaciona, isto é, a percepção. Qualquer forma de resposta ao que a Arte é, seria sempre do campo pessoal e individual.

A fim de se demonstrar o que é proposto, recorrer-se-á maioritariamente ao discurso de filósofos, pensadores e escritores; entre os quais, Platão, Aristóteles, George Steiner, María Zambrano, Walter Benjamin ou Fernando Pessoa, entre outros. Pensadores esses que são citados na tentativa de um pensamento fluído, incisivo e agregador. Tentar-se-á, também, procurar desconstruir questões e opiniões sobre a forma como as pessoas se relacionam com a Arte dos dias de hoje, e mostrar que existe uma modalidade de objetividade dentro da subjetividade na forma de relação com uma obra de Arte.

1. Pensamento e Poesia a partir de María Zambrano

O início do pensamento sobre a condição humana começou quando se adotou a filosofia como modo primordial de o Homem se pensar enquanto pertencente ao mundo. Permitiu-se o crescimento enquanto civilização renegando o pensamento a curto prazo, o pensamento ilusório e desejoso e o medo do outro. A Filosofia, e todas as subcategorias a ela ligadas, é a maneira de tornar o Homem mais ambicioso enquanto ser, desprendendo-se da conformidade. Deve-se entender a Filosofia como o espaço de abertura do pensamento ao desconhecido, a fim de uma forma conscientemente intrusiva o admirar. Como se o desconhecido fosse a total procura de respostas e questionamentos, como modo de se perceber e nos percebermos. É uma indagação infinita, ou seja, é como se existisse a procura para descobrir o desconhecido, sabendo que nunca é atingível. Contudo, esse método de pensamento é o que fez a humanidade evoluir, percebendo de que maneira existe com a constante noção de que poderá ser outra. A Filosofia é a possibilidade encontrada de alargar todos os conhecimentos com a percepção que, ao fazer-se, está-se também a fechar algum caminho de respostas. Assim sendo, insere-se um modo de abstração que o faz viver apenas como conceito ou ideia, deixando de ter um lugar, tornando-se inexistente e imaterial. Poder-se-á chamar a esta uma manifestação de um pensamento sobre o futuro, em modo de repercussão, renegando assim o presente e deixando, portanto, ‘algo’ num tempo incerto. María Zambrano caracteriza essa abstração de violência, mas, e indo por um pensamento filosófico, talvez essa possa ser uma ‘violência boa’, porque é a violência que nos permite existir enquanto seres pensantes. É a violência da relativização e da inconformidade. É violento porque dá a possibilidade de ter percalços de pensamentos tal como a possibilidade de não os ter. De certa forma, a única certeza é a de não existirem certezas ou, então, existirem até estas serem refutadas. É paradoxal, mas a Filosofia encara as melhores respostas como sendo as do questionamento total, a fim de encontrar novas maneiras de nos posicionarmos sobre o mundo, mesmo que tal nunca aconteça. É uma arte de perspectiva, que se posiciona de vários pontos.

Poderá ser a poesia o complemento da filosofia? Isto é, será que a poesia oferece o que a filosofia afasta? Ambas surgem do pensamento? E que pensamentos seriam esses? Entendendo o pensamento como a ação de pensar sobre ‘algo’, será a poesia um modo de

viver esse pensamento, ou seja, será um pensamento posterior à vivência? É de admitir que este modo de comparação poderá ser uma forma forçada de as unir. A única união advém do pensamento, mas a maneira como se encontra essa união é através de processos diferentes. A filosofia é movida pela contemplação e curiosidade e a poesia é movida a partir da inquietação e do presente. A poesia é uma forma hiperbolizada de viver as coisas. É a arte de tornar ‘algo’ não literal numa vivência coletiva. E isso transfere-se numa maneira romântica de se estar na vida, arranjando um modo de estar através de palavras, transformando o imaterializável em algo materializável, conseguindo tornar o divino num campo atingível ao Homem ou traduzindo palavras em algo palpável. Se a filosofia se centra numa divisão, na medida em que procura respostas, a poesia centra-se na união, em que tenta uma resposta. Transformando um campo de sensibilidade em que o Homem (o poeta) tenta perceber os limites de uma só sensação, assim sobrevive de uma exploração individual para algo coletivo. Caracteriza-se pelo pensamento sobre o que move, comove e desperta e a forma como nos altera, de certa forma a poesia é um ‘embelezamento’ de um pensamento, belo não por ser bem escrito, mas por tentar o alargamento de uma emoção, conseguindo convertê-la em palavras.

Será a poesia a forma de colocar o abstrato no concreto? E a filosofia o gesto de colocar o concreto no abstrato? Como se a poesia pensasse a dimensão de ‘algo’ num tempo preciso, e o da filosofia fosse a dimensão do tempo em ‘algo’. Se a primeira lhe altera a existência, como algo de dentro para fora, a segunda questiona-a, como algo de fora para dentro. Por exemplo: O filósofo perante um bloco de cimento encara-o como um questionamento de maneira ética, estético ou existencial. O poeta perante o mesmo bloco de cimento vê o que está lá dentro. E esse é o conflito, como ambos interagem perante o mesmo ‘objeto’. Se se podem entender ambas como uma forma de expressão, de que modo é que ambas se entrecruzam? Assim, sujeita-se a relacionar tudo com tudo, a pensar tudo de tudo, contudo a escolha pela filosofia ou pela poesia pode ser de uma maneira inconsciente, isto é, tanto se pode fazer poesia filosófica ou filosofia poética, mas nunca se executa as duas formas de expressão de forma equivalente. O confronto existe entre a evolução e o relativismo na filosofia, e entre a percepção do presente e a estagnação. Talvez a premissa de junção dos dois fosse a saída certa para um pensamento sem falhas, com visão do futuro através do presente, como modo de se perceber o Homem dentro do mundo. Ambas as formas de pensamento são incompletas e, possivelmente, a melhor maneira de uma expressão completa seria a união das duas numa única via. Contudo, a

melhor forma de ver a Arte do conflito entre estas duas maneiras de pensamento será, porventura, a negação desse mesmo conflito. Ambas se entendem enquanto objeto de expressão único, mas é uma falácia pensar-se numa forma de pensamento única.

2. Representação do Homem

A Arte, enquanto conceito, foi tida durante séculos como a maneira de representar a vida, servindo-se da poesia para tentar uma aproximação de um campo imaterial ao campo físico. Na ideia de campo imaterial, que pode ser tratado por metafísica (enquanto designação do que está para além da física), são tentadas várias formas de uma procura da representação de algo não existente. Representações como o mundo onírico (sonhos, fantasias, etc.) ou o mundo teológico (Deuses, Divindades, etc.) procuravam uma forma de relação, não só visual, mas também de afinidade entre o ser humano e o que existe para além da capacidade dele. Na época clássica grega, tanto na literatura como na pintura, na escultura ou no teatro, podia-se assistir a uma tentativa de explicação das perspetivas morais da vida, a partir de alegorias e de episódios mitológicos. A Arte tinha uma função: ajudava a explicar a vida, mimetizando os erros do Homem, as consequências desses erros ou as suas capacidades, tal como o mundo político, social, religioso ou moral, munindo-se da sua representação.

A *República*, escrita por Platão, é o exemplo perfeito dessa tentativa de compreensão do mundo e da procura da reflexão sobre os seus problemas. Nesse livro, junta-se a Filosofia como compreensão do mundo e a Arte literária como modo de a representar. Platão desenvolve nesses livros aquilo que se chamaria de utopia platónica: a cidade ideal, na sua própria perspetiva como forma de idealização política. Para isso, serve-se de Sócrates (que é apresentado como uma das personagens) como modo de uma citação indireta - ressalve-se que, naquela altura, Sócrates já teria falecido. Sócrates aponta um caminho para pensar sobre a ideia de Justiça. O que era a Justiça? De que forma se poderiam tornar os cidadãos da República mais justos? Para que servia a Justiça?

As dificuldades de resposta a estas perguntas são o que influenciam o desenvolvimento da República. Céfalo responde-lhe, no primeiro livro, que a justiça é dar a cada um o que lhe pertence. «Porém aquele que não tem consciência de ter cometido

qualquer injustiça, esse tem sempre junto de si uma doce esperança, bondosa ama da velhice, como diz Píndaro. São cheias de encanto aquelas suas palavras, ó Sócrates, de que quem tiver passado uma vida justa e santa: *a doce esperança que lhe acalenta o coração acompanha-o, qual ama da velhice — a esperança que governa, mais que tudo, os espíritos vacilantes dos mortais.*» [Platão, 8]. Essa resposta, num primeiro momento, parece agradar a Sócrates que, posteriormente, a refuta. Sócrates exemplifica a problemática desta questão, dando um exemplo sobre uma pessoa e uma arma. Se uma pessoa tem um amigo doente que lhe emprestou uma arma, e a pede de volta, será justo devolver-lhe a arma sabendo que, devido à doença, o amigo pode maltratar-se a ele ou a outros? Céfalos responde que não. Se existe esse problema, a solução apresentada por Céfalos, não é necessariamente válida. Este retira-se, posteriormente, e deixa Sócrates a falar com o seu herdeiro, Polemarco, o qual apresenta uma outra noção de justiça, a ideia de ajudar os amigos e desejar mal para os inimigos. «O parecer dele [Zeus] é que aos amigos se deve fazer bem, e nunca mal.» [Platão, 10] «o que um inimigo deve a outro é, em meu entender, o que lhe convém: o mal.» [Platão, 11]. Sócrates refuta novamente, afirmando que o homem justo não pode ter qualquer tipo de maldade. Depois de contra-argumentar a ideia de Polemarco, Sócrates diz: «se alguém disser que a justiça consiste em restituir a cada um aquilo que lhe é devido, e, com isso, quiser significar que o homem justo deve fazer mal aos inimigos e bem aos amigos - quem assim falar não é sábio, porquanto não disse a verdade. Efetivamente, em caso algum nos pareceu que fosse justo fazer mal a alguém» [Platão, 18]. Ser nocivo para alguém é incompatível com a ideia de ser justo, portanto fazer mal a alguém é incompatível com a ideia de ser justo. Durante a conversa que Sócrates tem com Polemarco, uma outra personagem intervém, Trasímaco. Este acreditava, por sua vez, que a Justiça deveria ser «a convivência do mais forte» [Platão, 23]. Este pensamento aponta para que a justiça seja uma forma crua de atuar, no qual ela não denota qualquer relação com o bem, mas que deve ser, ela própria, forma do mais forte controlar. Seria justo para os governos tomarem decisões pois são eles que governam. Assim sendo, o mais forte promulgaria as leis e os mais fracos aceitariam. Sócrates, mais uma vez, refuta esse pensamento, afirmando: «a medicina não procura a convivência da medicina, mas a do corpo» [Platão, 30]. Querendo com isto dizer, que o governo existe para quem exerce a função de governar. O governo faz o que é melhor para o seu povo, porque este lhe pertence, «nenhuma arte nem governo proporciona o que é útil a si mesmo, mas, como dissemos há muito, proporciona e prescreve o que é útil para o súbdito, pois tem por alvo a conveniência deste, que é o mais fraco, e não a do mais

forte» [Platão, 37]. Após a discussão pela procura de uma ideia de Justiça, Sócrates encerra-a afirmando que também ele não tem uma ideia do que a Justiça é.

O segundo livro da *República* é o retomar deste tema. Nesse, encontram-se duas pessoas a discutir com Sócrates, Adimanto e Glauco. O último volta a pegar no argumento de Trasímaco, mas para fazer uma apologia da injustiça, defendendo essa tese. Ele começa por narrar o primeiro mito da *República*, o anel de Gíges, em que a experiência mostra que os injustos são muito mais bem-sucedidos que os justos. Quem age pela sua própria vontade, consegue atingi-la mais facilmente, e só é justo aquele que teme as consequências, ele diz: «segundo dizem, se eu for justo, mas não o parecer, não tiro proveito nenhum, mas sim penas e castigos evidentes. Para o homem injusto, que saiba granjear fama de justiça, a sua vida diz-se que é divinamente boa. Portanto, «uma vez que a aparência», como me demonstraram os sábios, «subjuga a verdade» e é a senhora da felicidade, é para esse lado que devemos voltar-nos por completo» [Platão, 66]. Posteriormente à exposição deste mito, em que Glauco explica que todas as pessoas usariam o poder de Gíges da mesma maneira, Sócrates demonstra a incapacidade de demonstrar que a justiça é superior à injustiça. Este tipo de dificuldade de defender algo claramente pelo bem do carácter de cada pessoa como algo superior, em relação a algo completamente nocivo do carácter de cada pessoa, leva-os a um outro passo.

A fim de tentar defender que a justiça da alma se deve superiorizar à injustiça, teriam de partir de um ponto de maior amplitude. Esse ponto seria definir a justiça para a cidade: «devemos conduzir a investigação da mesma forma que o faríamos, se alguém mandasse ler de longe letras pequenas a pessoas de vista fraca e, então, alguma delas desse conta que existiam as mesmas letras em qualquer outra parte, em tamanho maior e numa escala mais ampla» [Platão, 71] «Portanto, talvez exista uma justiça numa escala mais ampla e mais fácil de apreender. Se quiserdes então, investigaremos primeiro qual a sua natureza nas cidades. Quando tivermos feito essa indagação, executá-la-emos em relação ao indivíduo, observando a semelhança com o maior na forma do menor» [Platão, 72]. Para se definir uma ideia de justiça num ponto de vista individualizado, teria que se olhar para uma forma mais geral, para a cidade. Depois de uma definição de justiça para a cidade, poder-se-ia procurar uma justiça individual. Assim sendo, posteriormente Sócrates optou por convidar os seus companheiros para uma idealização de uma cidade, a chamada ‘cidade platónica’. A génese da cidade dá-se pela procura de uma agregação em que todas as pessoas, de todos os extratos sociais, precisassem de procurar as suas próprias necessidades básicas. «Uma cidade tem a sua origem, segundo

creio, no fato de cada um de nós não ser autossuficiente, mas sim necessitado de muita coisa.» «Fundemos em imaginação uma cidade. Serão, ao que parece, as nossas necessidades que hão-de fundá-la.» [Platão, 72]. Para essa cidade, eles, através de uma série de mediações, conseguem chegar a três classes que comporiam a ideia de uma república justa. A primeira classe seria a dos artesãos e dos comerciantes, a segunda classe seria a dos guerreiros e a terceira classe seria a dos guardiões. O intuito seria a da criação de uma cidade cheia de gente ‘necessária’. A primeira classe estava imbuída da missão de criar as condições para progressão, a nível intelectual, científico, médico, da cidade. A segunda trataria de garantir que a primeira classe pudesse progredir de maneira segura. A terceira classe, por sua vez, legislava sobre as outras duas classes, constituindo-se como a classe governante da cidade.

Este tipo de definição criou uma outra problemática. Como se poderia ser justo se todo o humano tem, na sua natureza, formas de desejo, ambição e vontade? A resposta, para Platão, seria inserida numa forma de educação, na qual o guardião teria de juntar às suas capacidades de líder e de humano, competências para a compreensão do mundo. Ele afirma: «será por natureza filósofo, fogoso, rápido e forte quem quiser ser um perfeito guardião da nossa cidade» [Platão, 85]. Para esse tipo de educação bem-sucedida, o guardião teria que ter dois pilares: A ginástica e a *musicé* - que dizem respeito às artes das musas, nos quais se destacam a música, com o canto ou a harmonia, e a literatura, com a poesia que é uma base importante para a leitura dos mitos de cada região. «Então que educação há-de ser? Será difícil achar uma que seja melhor do que a encontrada ao longo dos anos - a ginástica para o corpo e a música para a alma?» [Platão, 86]. Nesta altura da obra de Platão, do segundo livro, entra em cena a crítica à poesia. Para Sócrates, a poesia tal como ela é ensinada aos jovens, naquela época, não pode ser a base educacional para que essas crianças desenvolvam o seu pensamento, isto é, a sua cidade ideal. «Logo, devemos começar por vigiar os autores de fábulas, selecionar as que forem boas e proscrever as más. As que forem escolhidas, persuadiremos as amas e as mães a contá-las às crianças, e a moldar as suas almas por meio das fábulas, com muito mais cuidado do que os corpos com as mãos. Das que agora se contam, a maioria deve rejeitar-se» [Platão, 87]. Esta crítica não deve ser considerada como um ataque à forma de poesia, pois aquilo que pretende é ser um ataque às formas de representações dos deuses. A ideia por trás da crítica sugere que os modelos do carácter dos Deuses revelam a ambiguidade dos Deuses, eles tanto são divinos como têm comportamentos do campo do Homem (a vingança, inveja, traição, a sedução, paixão, etc.), que Sócrates quer evitar na sua cidade.

Este pensamento não é uma procura da formatação do pensamento da cidade, mas sim a forma de superiorizar a ideia do bem, que deveria ser o mote da cidade ideal. Seria necessário fazer uma reformulação da poesia, pelo menos no primeiro momento da educação da cidade.

«Nem de modo algum (...) que os deuses lutam com os deuses, que conspiram e combatem - pois nada disso é verdade - se queremos que os futuros guardiões da nossa cidade considerem uma grande vileza o odiarem-se uns aos outros por pouca coisa. Não se lhes devem contar ou retratar lutas de gigantes e outras inimizades múltiplas e variadas, de deuses e heróis para com parentes seus. Mas, se de algum modo queremos persuadi-los de que jamais um cidadão teve ódio a outro, nem isso é sancionado pela lei divina, é isto que deve ser dito, de preferência, às crianças, por homens e mulheres de idade, e, quando elas forem mais velhas, também os poetas devem comprometer-se a fazer-lhes composições próximas deste teor. Mas que Hera foi algemada pelo filho, e Hefestos projetado a distância pelo pai, quando queria acudir à mãe, a quem aquele estava a bater, e que houve combates de deuses, quantos Homero forjou, é coisa que não deve aceitar-se na cidade, quer essas histórias tenham sido inventadas com um significado profundo, quer não (...) Por causa disso, talvez, é que devemos procurar acima de tudo que as primeiras histórias que ouvirem sejam compostas com a maior nobreza possível, orientadas no sentido da virtude.» [Platão, 89, 90].

Os Deuses deveriam ser o exemplo a seguir da cidade, e não deveriam ter traços identificáveis do simples Homem. Curiosamente, a ideia de Deus sugerida por Sócrates, aproxima-se mais do Deus cristão do que da mitologia Grega, pois as ações e pensamentos idealizados deles deveriam ser apenas e só direcionados para uma ideia de bondade divina e, por conseguinte, de bondade humana. A poesia e a educação deveriam ser trabalhadas em prol do conceito da cidade ideal, desta forma a crítica sobre a poesia (e artes no geral) era feita de um ponto de vista funcional. Exemplo: Se um livro mostrava que o carácter divino era nocivo, então o livro não era funcional devido às suas formas de entendimento serem possivelmente negativas e, portanto, era mau para a cidade e má poesia. Ao invés disso, se um livro mostrava o carácter divino de um ponto de vista irrepreensível e até superior ao Homem, então o livro era funcional, porque o Homem poderia tornar-se melhor pessoa e, portanto, o livro era bom.

Esta forma de pensamento, de distinção dos métodos de educação, leva a outro ponto sobre a Justiça, e primeira definição, referida no quarto livro. A justiça aconteceria quando existisse harmonia entre todas as partes da cidade, cada qual cumprindo a sua

função, função essa que é tratada como a aptidão de cada cidadão para exercer as suas tarefas na cidade. A ideia de desigualdade social ou de pobreza ou de superioridade de uma classe em relação à outra não existiria a partir do momento em que «quando toda a cidade tiver aumentado e for bem administrada, consentir a cada classe que participe da felicidade conforme a sua natureza» [Platão, 164]. Isto é, a sociedade da República estaria organizada de modo a que cada classe tivesse os seus benefícios individuais. Quem fosse pobre teria benefícios x, quem fosse rico teria de abdicar de y. Essas diferenciações seriam descritas no quinto livro. Começam por debater a natureza e a diferença dos Homens e das Mulheres e como a natureza individual afeta entendimentos coletivos; isto é, para Platão, não se deveria tomar os dois géneros por igual, por serem de natureza diferente. Depois de Sócrates e os seus interlocutores terem debatido sobre o drama dos homens, passam ao drama das mulheres, começando por analisarem a aptidão destas de serem guardiãs.

Sócrates inicia o debate ao fazer uma analogia com os cães de guarda, pois, segundo Sócrates, as fêmeas também fazem a vigilância e a caça, fazendo tudo igual tal como os machos. Continua dizendo que as fêmeas não têm o hábito de ficar em casa, porque para elas parir e criar as crias não as tornam incapazes. Assim sendo, fazem tudo em comum, mesmo tendo em conta que geralmente a sua constituição física as torna mais fracas. Sócrates não elabora muita explicação, sugere apenas a ideia de que, tal como nos cães são observáveis essas realidades, também nas mulheres deve poder ser feito da mesma maneira, ou seja, as mulheres teriam as mesmas aptidões para efetuar as tarefas tradicionalmente masculinas. A pergunta debatida, em suma, consiste em saber se as mulheres e a sua própria natureza são capazes de entrar em associação com os homens e a sua própria natureza, em todos os trabalhos? Ou se essa associação só resulta em alguns trabalhos? E, tendo em conta as características diferentes de cada género, qual seria mais apto para os desígnios da guerra? «Ora vamos lá a ver se encontramos alguma saída. Concordámos que a natureza distinta carece de função distinta e que a da mulher é diferente da do homem. Porém, agora afirmamos que naturezas diversas devem executar a mesma tarefa. É disso que nos acusam?» [Platão, 217]. Acaba, assim, por entrar em contradição com uma ideia de separação, substituindo-a por uma ideia de funcionalidade. Aqui, fica exposta a diferença entre o ser e o parecer. Parece que, do ponto de vista oral, a ideia da exposição de pensamento é linear, a de que as mulheres são aptas para fazer as

mesmas coisas que o homem, mas é uma contradição quando se afirma que o homem e a mulher têm características físicas e morfológicas diferentes.

«Portanto, prossegui eu, se se evidenciar que, ou o sexo masculino, ou o feminino, é superior um ao outro no exercício de uma arte ou de qualquer outra ocupação, diremos que se deverá confiar essa função a um deles. Se, porém, se vir que a diferença consiste apenas no facto de a mulher dar à luz e o homem procriar, nem por isso diremos que está mais bem demonstrado que a mulher difere do homem em relação ao que dizemos mas continuaremos a pensar que os nossos guardiões e as suas mulheres devem desempenhar as mesmas funções.» [Platão, 218]

Prosseguindo a discussão sobre o ser e o parecer, Sócrates, de seguida, continua a discussão usando uma outra comparação. O exemplo dado seria a de um médico em comparação com o carpinteiro, servindo o pensamento de Sócrates para ilustrar os diferentes sentidos em que o termo «natureza» é usado. Essa comparação inicia-se comparando um médico com outro médico, para assim mostrar que ambos possuem a mesma natureza. Depois usa a comparação de um médico e de um carpinteiro, demonstrando que possuem naturezas diferentes. Os dois médicos possuem semelhante natureza em relação aos trabalhos (*homoiōsis*); mas um médico e um carpinteiro possuem naturezas distintas, igualmente em relação aos trabalhos (*allōiōsis*). Sócrates faz posteriormente uma outra determinação da natureza humana, dizendo respeito àquilo que se designaria de ofício. Tendo em conta esta explicação de Sócrates e provando que as naturezas distintas são algo inerentes a todas as formas de existência, Sócrates conclui que as mulheres e os homens devem ter os mesmos direitos na cidade ideal. «Logo, não há na administração da cidade nenhuma ocupação, meu amigo, própria da mulher, enquanto mulher, nem do homem, enquanto homem, mas as qualidades naturais estão distribuídas de modo semelhante em ambos os seres, e a mulher participa de todas as atividades, de acordo com a natureza, e o homem também, conquanto em todas elas a mulher seja mais débil que o homem» [Platão, 230].

Platão prossegue, então, para definir a justiça das classes sociais. Para ele, as classes sociais teriam de ter as suas vantagens e desvantagens, de modo a que cada escolha fosse igualmente justa. Os guardiões não deveriam ter nem propriedades privadas nem família, e todos eles deveriam existir em comunhão de bens:

«Com efeito afirmámos que não deviam possuir nem casas próprias, nem terras, nem quaisquer bens, mas sim receber dos outros o seu sustento, como salário da sua vigilância, e despende tudo em comum, se quieram ser verdadeiros guardiões» [Platão, 235]

E deveriam ser os filósofos:

«Enquanto não forem, ou os filósofos reis nas cidades, ou os que agora se chamam rei e soberanos filósofos genuínos e capazes, e se dê esta união do poder político com a filosofia, enquanto as numerosas naturezas que atualmente seguem um destes caminhos com exclusão do outro não forem impedidas forçosamente de o fazer, não haverá tréguas dos males, meu caro Gláucon, para as cidades, nem sequer, julgo eu, para o gênero humano, nem antes disso será jamais possível e verá a luz do sol a cidade que há pouco descrevemos. Mas isto é o que eu há muito hesitava em dizer, por ver como seriam paradoxais essas afirmações. Efetivamente, é penoso ver que não há outra felicidade possível, particular ou pública» [Platão, 251]

Aí começa o problema da educação dos governantes, aquele que deve governar deve ter aptidões e uma educação adequada para isso, e essa educação só pode ser uma educação filosófica. Porque só a educação filosófica capacita o guardião para admirar a ideia do bem e da justiça, que é a ideia máxima existente no plano das ideias pela razão, «os únicos com razão para poderem chamar-se filósofos» [Platão, 256]

«Com estas bases, que me responde, e me dê a réplica este honrado homem que não acredita que exista algo honrado em si e na ideia de belo absoluto que se mantêm sempre da mesma maneira, mas que entende que há muitas coisas belas – esse amator de espetáculos que não consente de modo nenhum que alguém diga que o belo é um só, e do justo, e do mesmo modo as outras realidades. «Ora dentre estas coisas, meu excelente amigo, diremos que, das muitas que são belas, acaso haverá alguma que não pareça feia? E, das justas, uma que não pareça injusta? E, das santas, uma que não pareça ímpia?»» [Platão, 261]

Estas questões citadas acima são o ponto de partida para aquilo a que se dirige o discurso que se intensifica nos livros 6 e 7. Essas questões iniciam aquilo que se poderá chamar um desenvolvimento sobre a competência do filósofo. Para se responder a estas questões, dever-se-ia determinar primeiramente o que trata o objeto do saber do filósofo. Assim sendo, tudo o que deve ser identificável como razão do filósofo ou pensamento do filósofo deve, em primeira instância, ser alvo de reflexão daquilo que se designaria por conhecimento do filósofo.

«Concordemos, relativamente à natureza dos filósofos, em que estão sempre apaixonados pelo saber que possa revelar-lhes algo daquela essência que existe sempre, e que não se desvirtua por ação da geração e da corrupção. / (...) Além disso - prossegui - que estão apaixonados pela essência na sua totalidade, e que não deixam escapar de bom grado nenhuma das suas partes, seja menor ou maior, muito preciosa ou destituída de valor, como na exposição que anteriormente fizemos sobre os ambiciosos e os enamorados / (...) Depois disto, portanto, repara se é forçoso que, além desta qualidade, haja outra na sua natureza, se quiserem ser tais como os descrevemos. / (...) A

aversão à mentira e a recusa em admitir voluntariamente a falsidade, seja como for, mas antes odiá-la e pregar a verdade. / (...) Não só é natural, meu amigo, mas absolutamente forçoso que uma pessoa que seja por natureza enamorada preze tudo aquilo que se aparentar ou relacionar com a coisa amada. / (...) Ora, poderá encontrar-se algo de mais relacionado com a sabedoria do que a verdade? É possível que uma mesma criatura seja ao mesmo tempo amiga da sabedoria e da mentira? Logo, aquele que realmente gosta de aprender deve, desde novo, aspirar ao máximo à verdade integral.» [Platão, 267- 268].

Esta forma de definir o conhecimento do filósofo também ela foi alvo de uma avaliação. Seria necessária uma procura de formas que pudessem separar a ideia de conhecimento por categorias, porque não é só do racional que trata o conhecimento. Essa procura de definição acabou por se concretizar numa separação em três comparações, que serão tratadas ao nível de semelhanças.

O primeiro seria a comparação da linha, na qual se poderia assistir a uma divisão entre o carácter do sensível e do inteligível. O mundo sensível enquanto mundo dos fenómenos e acessível aos sentidos, e o mundo inteligível enquanto mundo dos pareceres que contempla e deturpa esses mesmos sentidos, o campo das ideias. Para Platão, o sensível era aquilo que se poderia nomear enquanto ‘sombra’ do inteligível, pois todas as formas da natureza só existem porque existem as ideias dessas coisas. Por exemplo, a ideia de existirem distinções entre formas feias e belas, bom e mau, ou de qualquer maneira antagónica, na natureza porque, precisamente, existem as concessões do que faz algo feio e do que faz algo belo, ou bom e mau.

«É como se uma pessoa, que tenha de criar um animal grande e forte, aprendesse a conhecer as suas fúrias e desejos, por onde deve aproximar-se dele e por onde tocá-lo, e quando é mais intratável ou mais meigo, e porquê, e cada um dos sons que costuma emitir a propósito de cada coisa, e com que vozes dos outros se amansa ou irrita, e, depois de ter adquirido todos estes conhecimentos com a convivência e com o tempo, lhes chamasse ciência e os compendiasse, para fazer deles objeto de ensino, quando na verdade nada sabe do que, destas doutrinas e desejos, é belo ou feio, bom ou mau, justa ou injusto, e emprega todos estes termos de acordo com as opiniões do grande animal, chamando bom àquilo que ele aprecia, mau ao que ele detesta, mas sem ter qualquer outra razão para tanto, antes designando por justo e belo o inevitável, porquanto nunca viu qual é a diferença essencial entre a natureza da necessidade e a do bem, nem é capaz de apontar a outrem.»

Platão continua ainda a fazer a distinção de ambas as partes (sensível e inteligível). Para ele, a noção que exhibe a qualidade do visível tem dois planos; o primeiro num plano de

qualidade inferior, a qual designa de zona *Eikones* (que diz respeito à ideia de ícones ou imagens), que são tornados reconhecíveis pela ideia da *Eikasia* (suposição). «E não é evidente que, quanto ao justo e ao belo, muitas pessoas escolherão as aparências e, ainda que não tenham realidade, mesmo assim é isso que querem praticar, possuir e aparentar, ao passo que, quanto ao bem, a ninguém basta já possuir a aparência» [Platão, 303]. No segundo plano, por sua vez superior, temos a *Zoa* (que diz respeito aos seres vivos e, também, aos objetos sensíveis), reconhecidos por meio da *Pistis* (fé): «Entendo, pela menos, que não vale muito a pena que o justo e o belo, sem se saber onde está o bem, tenham um guardião, enquanto ele desconhecer essa relação, e profetizo que, antes disso, ninguém conheceria suficientemente nenhum desses bens.» [Platão, 303]

Tal como a qualidade do sensível, também a qualidade do inteligível tem dois planos. O primeiro é conhecido através da *Dianóia* (que serve para designar o conhecimento, o resultado, o processo e a capacidade para o pensamento discursivo e argumentativo), por no qual, e por meio das hipóteses, tenta-se chegar ao adquirir da lógica das ciências, como a matemática ou as técnicas. «Entendo, pela menos, que não vale muito a pena que o justo e o belo, sem se saber onde está o bem, tenham um guardião enquanto ele desconhecer essa relação, e profetizo que, antes disso, ninguém conhecerá suficientemente nenhum desses bens.» [Platão, 303] O segundo plano, refere que o conhecimento se dá através da *Noesis* (que se opõe à *dianóia*, por ser a capacidade de compreensão imediata), de uma razão intuitiva, onde a dialética é a base, tentando alcançar o conhecimento filosófico. A semelhança da linha trata-se de uma proposta de Sócrates para a imaginação de uma linha dividida em duas partes. Essa linha dividiria os dois planos acima mostrados, que dividiam a realidade. O plano sensível, que é o da mudança e dos seres, que porque mudam, não têm uma realidade autêntica, e o do inteligível que procura percorrer essa realidade para se chegar ao máximo conhecimento de cada ideia. O inteligível existe para definir o sensível, a imagem. O exemplo sugerido por Sócrates é dado na terceira semelhança.

A segunda semelhança seria a analogia solar. A qual utiliza o sol de forma metafórica enquanto a origem de ‘ser iluminado’, aquilo que se entende por elevação intelectual. A metáfora reflete sobre a natureza da realidade última e na forma como o saber é conseguido. Para Platão, a visão seria algo incompleto para os sentidos, porque a visão necessita de uma via para a sua atuação, que seria a luz. A fonte de luz, originária

e na qual tudo aparece de forma mais clara, é o Sol, desta forma poder-se-ia assistir a uma maior clareza e apreensão do objeto de estudo. A semelhança do Sol trata da procura de ver o que, numa primeira fase de entendimento, não é visível.

«- Ainda que exista nos olhos a visão, e quem a possui tente servir-se dela, e ainda que a cor esteja presente nas coisas, se não se lhes adicionar uma terceira espécie, criada expressamente para o efeito, sabes que a vista nada verá, e as cores serão invisíveis.

- Que é isso a que te referes?

- É aquilo a que chamas luz.» [Platão 306]

A analogia solar não serve para definir o bem. O que o Sol é para o mundo sensível, a ideia do Bem o é para o mundo inteligível, é por isso que Sócrates defende a ideia do Bem. Porque se o Sol, no mundo sensível, é a fonte de crescimento e da necessidade humana da luz, a noção de Bem é aquilo que dá unidade e inteligibilidade às ideias. Este tipo de comparações permitiria uma obtenção da última semelhança, a Alegoria da Caverna, «Pois, segundo entendo, no limite do cognoscível é que se avista, a custo, a ideia do Bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que, no mundo visível, foi ela que criou a luz, da qual é senhora; e que, no mundo inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e que é precisa vê-la para se ser sensato na vida particular e pública.» [Platão, 319]

A Alegoria da Caverna, em que se entende a tentativa, de Platão, para explicar a condição de um ser ignorante que deveria procurar atingir a verdadeira realidade, baseando-se mais na razão do que nos sentidos. Esta última semelhança existiria quando se verificasse a junção das outras duas semelhanças. Para Sócrates, é essa a condição humana, a de que somos os prisioneiros da caverna em que tomamos as sombras por realidade. O prisioneiro que se revolta e que, posteriormente, é iluminado é o filósofo, que contempla as formas enquanto tais iluminadas pela luz. Tal como no conhecimento, pela ideia do bem o pensamento consegue contemplar as ideias e, ao contemplá-las, adquirir um critério que faça a distinção entre as pessoas de Bem e as outras. Portanto, um critério que consegue distinguir a imagem (as pessoas) da realidade (as sombras). Servindo-se desse pensamento, poderiam os guardiões (e filósofos) definir que tipo de leis poderiam fazer e como avaliar a relação das pessoas com as leis, pois teriam definido um critério para se ter o conhecimento, portanto não se estaria num plano da opinião, mas

sim do saber. A ideia de Justiça teria os alicerces nessa forma de pensar, em que se tentaria procurar o conhecimento, antes de se apresentar opiniões. Só assim, usando-se do exercício da dialética e do raciocínio, se poderia definir se alguém estaria a fazer algo pela força do Bem. Se as pessoas que habitam aquela caverna fossem justas, o prisioneiro iluminado não correria qualquer perigo de morte. Isto é, os prisioneiros que sempre viram sombras, entendiam as sombras enquanto a realidade, e o que se soltou e se iluminou negou essa realidade. Naturalmente, e por consequência, a larga maioria negaria uma outra realidade a uma que esteve perante eles todos os dias. Este tipo de forma de pensamento, em que não se questiona a realidade é do campo da opinião. Neste caso, o prisioneiro que soltou seria morto, porque a verdade estava na maioria da ideia de realidade. Logo, a verdade não pode ser opinião, e muito menos a opinião da maioria que pode ser manipulada. A Verdade da realidade, para Sócrates, deveria ser entendida de forma coletiva, usando tanto a inteligibilidade como o sensível.

O que seria então a ideia do Dialético? Como se poderia então afirmar que um guardião dispõe das capacidades para governar uma cidade? A resposta de Sócrates, foi clara, a educação:

«A educação seria, por conseguinte, a arte desse desejo, a maneira mais fácil e mais eficaz de fazer dar a volta a esse órgão, não a de o fazer obter a visão, pois já a tem, mas, uma vez que ele não esta na posição correta e não olha para onde deve, dar-lhe os meios para isso.

- Acho que sim.

- Por conseguinte, as outras qualidades chamadas da alma podem muito bem aproximar-se das do corpo; com efeito, se não existiram previamente, podem criar-se depois e pelo hábito e pela prática. Mas a faculdade de pensar é, ao que parece, de um caracter mais divino, do que tudo o mais; nunca perde a força e, conforme a volta que lhe derem, pode tornar-se vantajosa e útil, ou inútil e prejudicial. Ou ainda não te apercebeste como a deplorável alma dos chamados perversos, mas que na verdade são espertos, tem um olhar penetrante e distingue claramente os objetos para os quais se volta, uma vez que não tem uma vista fraca, mas é forçado a estar ao serviço do mal, de maneira que, quanto mais aguda for a sua visão, maior é o mal que pratica?» [Platão, 321]

A Educação serviria, assim, para preparar o guardião na sua forma de governo. Garantiria, ainda, que o guardião se apoiaria numa consciência e numa dialética, para fazer prevalecer a ideia do Bem na forma de comandar uma cidade. A educação teria por base a música e a ginástica e ainda disciplinas técnicas e científicas, como a matemática. «Aquela modesta ciência - prossegui eu - que distingue o um do dois e do três. Refiro-me, em resumo, à ciência dos números e do cálculo. Ou não é ela de tal modo que toda a arte e ciência é

forçada a ter parte nela?» [Platão, 328], a geometria, «Fiquemos, portanto, com esta ciência. Vejamos se o que lhe é afim porventura nos convém.» [Platão, 335], a astronomia, «E vamos pôr a astronomia em terceiro lugar? Ou não te parece» [Platão, 337]. No fim, e depois de adquiridas estas formas científicas, poderia, o guardião ir pelo caminho da dialética para juntar o conhecimento à inteligência e à argumentação. Só na dialética estará com capacidades que, ao contemplar a ideia do bem, usará para a governação da cidade. O guardião não receberia qualquer valor, para retribuir tudo o que a cidade lhe possibilitou aprender, o seu lugar de guardião será por dever para com a cidade.

Platão, no oitavo livro, decide fazer uma tipologia do governo, porque para ele a ideia de conceção de uma cidade significa também que a mesma se vai degenerar. Isto porque é uma característica de tudo o que se realiza no mundo do dever e do sensível, portanto, tudo o que nasce degenera-se. Neste caso, porque a filosofia também é refutar teses.

«Se se fizer a uma pessoa nessas condições esta pergunta: «Que é o honesto?», e, depois de ela responder o que ouviu ao legislador, a sua argumentação ficar confundida, e depois de ser refutada muitas vezes e em muitos pontos, for atirada para a opinião de que o honesto não é e mais honesto do que o vergonhoso, e se com o justo, o bom e as qualidades que ela mais venerava se fizer da mesma maneira, depois disso, que atitude julgas que ela tomaria, em relação a elas, no que respeita a honra e obediência?

Assim, e porque esta questão de um governo permanente parece ser de uma realidade utópica, na medida em que pode existir, mas que algo o faria cair. Platão, então, entende debruçar-se sobre a forma de governo que poderia substituir. Desta forma pensa em quatro formas de governo em que cada uma pode ser visível, ao longo dos tempos. Ele sintetiza cada forma de governo por uma tipologia humana, porque é da condição humana que ele se debate.

«Aqueles a que me refiro têm nome, a saber: a constituição [Timocracia], tao elogiada por muita gente, de Creta, e da Lacedemónia [Esparta]; a segunda, é também elogiada em segundo lugar, a chamada oligarquia, que é um estado repleto de males sem conta; a seguir vem aquela que lhe é oposta, a democracia; e a altaneira tirania, antagónica a todas estas, que é a quarta e ultima das enfermidades do Estado. Ou sabes de alguma outra forma de governo que se situe numa classe bem distinta? Pois as monarquias hereditárias ou adquiridas e outras formas de governo da mesma espécie ficam mais ou menos entre umas e outras, e não se encontrarão menos entre os bárbaros do que entre os Gregos.» [Platão, 363]

A Timocracia (epistemologicamente, Timos – honra / Crático - poder), o governo dominado pela ação militar e pela disciplina. Um governo que se determina pelo valor da coragem, e da conquista, no sentido em que a classe dominante é a dos guerreiros. Este governo, virar-se-ia para uma educação militarizada, em que a ginástica seria a principal forma de crescimento. Contudo, a disciplina reverte-se contra si mesma, porque aquilo que é muito disciplinado retorna numa outra paixão. Neste caso, a forma como as populações são reprimidas, e a forma como o governo acumula bens materiais das pilhas sem qualquer distribuição. Desta forma, os cidadãos disciplinados revoltam-se pela sua própria ambição de igualdade. A paixão pela disciplina é superada pela a paixão da ambição, no qual o tempo se encarregaria de fazer cair o estado timocrático. Tempo, na medida em que, devido à falta de valores intelectuais incutidos, por paralelismo com a forma de aumentar o exército, existe uma revolta, pelas novas gerações. Gerações essas que deixariam de ver necessidade do combate constante, e assim aproveitar as conquistas dos antepassados. Deste modo, as pessoas de guerra tornam-se pessoas ricas.

«Quando, pelo facto de os ignorarem, os nossos guardiões juntarem as noivas aos noivos fora da ocasião própria, as crianças que nascerem não serão bem constituídas nem afortunadas. Dentre essas crianças, os seus antecessores porão as melhores à frente do governo; mesmo assim, como são indignas disso, quando tiverem alcançado o poder (...) misturando-se o ferro com a prata, e o bronze com o ouro, surgirá uma desigualdade e anomalia desarmónica, que, uma vez constituídas, onde quer que apareçam, produzem sempre a guerra e o ódio. É desta geração que devemos dizer que surge a discórdia, onde quer que apareça.» [Platão, 366-367]

Assim, e porque um governo militarizado fica um governo de ricos, Sócrates debate que, depois de uma Timocracia ser destruída, uma outra forma de governo ocupa o seu lugar: a Oligarquia, em que os homens de paixão sobem ao poder. Assim, os ricos sobem ao poder criando uma divisão entre ricos e pobres. Eles governam porque, por serem ricos, seriam mais capazes. Esta definição do carácter dos ricos seria vista como algo não valioso, por ser entendido que conceitos de coragem e de honra podem ser aprendidos, e que a riqueza não. Deste modo, e porque quem tem o governo são as pessoas ricas, mais riqueza significaria mais poder. E acaba por ser essa a relação que Sócrates encontra com a Oligarquia, a da ambição pelo poder. Tal como os pobres que, percebendo que riqueza significaria poder, queriam ser ricos. E como, para existir ricos deve existir

também pobres, a criminalidade aumentaria, e a ideia de desespero evoluiria, o que resultaria posteriormente numa revolução. «A partir daí, por conseguinte, prosseguem cada vez mais no caminho das riquezas, e, quanto mais preciosas as julgam, menos valor atribuem à virtude. Ou não é certo que a virtude difere da riqueza tal como se elas se inclinassem sempre em direções opostas» [Platão, 373].

Este por sua vez, daria o poder ao povo, a democracia, que naquela altura seria um governo de liberdade absoluta. Que Sócrates designa por uma sociedade em que todos têm os mesmos direitos e em que existem dois valores fundamentais, a ideia da liberdade e da igualdade. Ideais esses que, do ponto de vista de Platão, são contraditórios, porque a igualdade é falsa, na medida em que não existem pessoas iguais. Tal como a democracia, Platão acha negativo partir do princípio que todos os cidadãos de uma democracia são igualmente sábios. Deste modo, a forma como o problema se expõe insere-se na ideia acima referida do campo das opiniões e do conhecimento. Tal como na liberdade, que leva a um princípio de amadorismo, porque os cargos eram distribuídos entendendo que todas as pessoas são iguais, e que de igual maneira poderiam exercer aquela profissão. Sócrates debate sobre a ideia de uma propagação de amadorismo, ao invés de procurar as pessoas especializadas para cada profissão. O problema da democracia seria iniciar-se em princípios errados, de que todos partilham dos mesmos direitos e deveres. Para Platão seria um pensamento pelo bem de todos, mas falha, exatamente, por não se particularizar as demais questões. Deste modo, Sócrates determina a democracia como um regime instável, porque os seus desígnios baseados na opinião que está sempre em constante mudança. Esta forma de mudança constante de opinião trás também uma instabilidade de rumo de um governo, isto é, a mudança traz crises de valores e de objetivos.

«Na oligarquia, devido a não gozar de consideração, e estar excluída das magistraturas, fica sem prática e sem influência; ao passo que, na democracia, é ela que está à frente, tirando raras exceções, e são os mais violentos que falam e atuam; o resto está sentado à volta das tribunas, zumba e não suporta que se fale em contrário, e de tal maneira que e .. nesse governo tudo, exceto num limitado número de assuntos, é administrado por pessoas dessas.» [Platão,397]

Por sua vez, e naturalmente, esse tipo de reação resulta num extremista, num tirano. Que é aquele que governa sozinho, com arbitrariedade total, sem uma ideologia fixa. Platão descreve-o como o pior governo de todos, por causa do seu absolutismo, da sua arbitrariedade e da sua movimentação por paixões e pelos medos. O governo é movido

de vontade e da forma como consegue meter medo ao seu povo. Deste modo, o tirano não consegue atingir a felicidade, por saber que é um homem odiado e que vive só, da mesma maneira que não consegue viver sem a sua guarda privada por temer pela vida. O tirano é aquele que é tirano de si e por isso tiraniza os outros. «Que deleitosa necessidade, aquela a que ele está amarrado! Uma necessidade que lhe prescreve, ou conviver com os homens que na maior parte nada valem, odiado por eles, ou renunciar a viver.» [Platão, 403]

Estas formas de exposição argumentativa dos diferentes tipos de governo resultariam enquanto defesa da sua própria tese, de que a República que ele próprio idealizou, mesmo tendo em conta as suas falhas, seria a melhor forma de governação. Porque, não só está consciente que vai falhar, mas sabe como os outros também falharam. E, portanto, ao seu poder de compreensão junta-lhe o caráter bom. Deste modo Sócrates propõe uma pesquisa sobre os desejos do homem, e como isso afeta a sua forma de justiça. A vida boa seria definida por ele como uma mistura, onde os prazeres e a reflexão atuam em conformidade para uma obtenção de um equilíbrio. Esse equilíbrio é exatamente a diferença entre o filósofo e o tirano. Enquanto que um se apoia apenas nos seus desejos para fazer valer a sua forma de governação, o filósofo usa-os como algo para intervir, usando assim o ato de reflexão. O filósofo teve e usaria toda a experiência que o tirano usufruiu em todos os seus prazeres, mas teria uma experiência a mais que o tirano não pretendeu usar: o prazer que é o mais elevado de todas as experiências, a da reflexão filosófica. Desta forma, e com o debate das formas de governo terminadas, Sócrates continua a sua indagação filosófica que se encerra num mito, o Mito de Er.

O mito trata de Er, que é um guerreiro. Este foi morto numa batalha e o seu corpo seria encontrado entre os demais cadáveres daquela batalha. Contudo, este demonstrava uma forma diferente dos outros corpos espalhados da batalha, o seu corpo estava «incorrupto». Levaram o corpo para casa a fim de preparar a sepultura, e então este acorda. Ao acordar conta que esteve num campo divino que perceberia existir a partir de uma presença de Hades, onde as almas se alinhavam para uma espécie de tribunal. Espaço esse onde os justos seriam mandados para o céu e os injustos para «baixo», condignamente com as suas sentenças. Quando Er se aproximou, para a sua sentença, disseram-lhe que deveria ser ele o «mensageiro» junto dos homens. Foi enviado para contar para a população que assistiu ao destino das almas de todas as pessoas. Havia juízes que notavam os justos e recomendava-os a entrarem no buraco que acompanhava para o

céu, os injustos por sua vez era recomendado que os enviassem para o buraco que apareceria no chão. Er vai reparando no local e na forma como as almas sujas e empoeiradas são indicadas para o buraco, assim ele pretende-as ouvir para perceber de que forma foram lá parar. Da mesma maneira, deslocasse para ouvir das almas puras e felizes os relatos que mostram a junção entre o prazer e a contentamento da vida justa. Assim, e após sete dias, ele volta à terra, para vir espalhar esses ensinamentos. O guerreiro regressa à terra, para o seu corpo, e encarrega-se de mostrar a realidade das formas do além.

«- [...] mas é para lá Glauco, que devemos olhar

-Para onde?

-Para o seu amor da sabedoria para o conhecimento dos objetos com que entra em contato, a espécie de companhias que procura, uma vez que é aparentada com o divino, o imortal e o eterno, e para aquilo em que se tornaria, se voltasse toda para as coisas dessa natureza, e se arrebatada por esse impulso, saísse do mar em que se encontra» [Platão, 480]

Esta é uma narrativa, em que Platão pretende compreender o mundo das ideias (dos deuses) e dos homens. Ele entende que o homem deve perseguir a perfeição mesmo que saiba que seria impossível alcançá-la. A justiça existe, exatamente, na tentativa de uma vida boa. Esta existe, por sua vez, na virtude. E a sabedoria do que a virtude é existe no filosofar. Assim sendo, só quem consegue atingir a reflexão como forma de se dispor no mundo consegue distinguir as demais variadas práticas. A filosofia é a forma de compreensão do mundo segundo a tese de Platão. Esta conseguirá tentar a explicação das diversas questões do mundo. Ao mesmo tempo que o Homem sabe que a perfeição é algo inatingível, também a filosofia entende que a forma de tentar responder a algumas perguntas universais são formas utópicas de raciocínio, esse entendimento existe exatamente porque a filosofia é do campo dos homens.

«Declaração da virgem Láquesis, filha da Necessidade. Almas efémeras, vai começar outro período portador da morte para a raça humana. Não é um génio que vos escolherá, mas vós que escolhereis o génio. O primeiro a quem a sorte couber, seja o primeiro a escolher uma vida a que ficará ligado pela necessidade. A virtude não tem senhor, cada um terá em maior ou menor grau, conforme a honrar ou desonrar. A responsabilidade é de quem escolhe. O deus é isento de culpa.» [Platão, 490]

Qualquer forma de entendimento de perguntas universais não é, contudo, desnecessária, defende Platão, pois aqueles que se dispõem a filosofar estarão mais perto da virtude, que separa os pensadores dos não-pensadores, os de Bem dos do Mal. A *República*, mais do que um pensamento sobre uma criação de uma cidade, deve ser vista como uma obra que se debruça sobre a forma de compreender através dos homens, pois o pensamento é aliado da *Láquesis* (o Passado), *Cloto* (o Presente) e *Átropos* (o Futuro) e assim procura uma não cair numa repetição do problemas. Platão, nesta obra, defende a filosofia como a Arte de todas as artes, pois só esta tenta a reflexão sobre ela mesma.

3. Percepção da obra

«[...] poesia mimética, dizíamos nos, imita homens entregues a ações forçadas ou voluntárias, e que, em consequência de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se em todas essas circunstâncias [...]» [Platão, 466]

A percepção, nesta dissertação, vai ser tratada como o ato de receber uma obra, pensando-a. Receber vai ser estudado enquanto entendimento da obra, e das suas características. Desde já, é importante definir alguns pontos: A fim de se perceber melhor uma obra, é importante esclarecer que existe uma divergência na ideia de recepção da obra e da obra em si, uma é independente da outra, e a recepção coabita no mesmo mundo artístico da obra; tudo enquanto recepção é do campo da subjetividade, com maior ou menor distâncias, enquanto a recepção de uma obra de arte não existe sem a obra, a mesma existe sem a vivência com a recepção; Todas as posições tomadas tem como base uma perspectiva e não funcionam enquanto verdades inquestionáveis, são elas mesmas alvas de perguntas dos próprios autores e a sua posição é sustentada numa ponderação própria, na qual é usada os seus contextos para a afirmação de um conceito, mesmo que tendo presente as dúvidas que essas mesmas afirmações evocam.

O uso do pensamento da *República* de Platão, pretende servir como mote para dissertar sobre a percepção. Tal como Platão anuncia nas diferentes tipologias de governos, também a Arte se encontra num modo ciclo. Contudo, aquilo que Platão escreve para a Filosofia, sobre a reflexão, é visto, atualmente, na Arte. Os problemas que se poderia

encontrar na obra acima referida, podem ser vistos também na Arte, enquanto conceito que deve ser de reflexão. A falta da reflexão da Arte faz com que esta não procure uma finalidade. Isto é, se existe uma forma breve de entendimento do que é a Arte, do pensamento que faz com que ela seja Arte e do objetivo da obra jamais poderemos entender o impacto que ela poderá ter. É certo que no campo das emoções a Arte pode ser reveladora, por se tratar de uma relação individual, mas, e como Platão pretende pensar, o verdadeiro impacto dela não será na forma que se consegue relacionar com um coletivo?

Existem enormes desfasamentos de receção, como vou tentar explicar mais à frente, onde muitas obras foram e são pobremente analisadas e discutidas pelo recetor. Ao longo dos tempos, a ideia da receção foi sendo debatida, não enquanto algo central de um entendimento da obra, mas sim enquanto ponte, que é intrínseca, entre a obra e o recetor. A obra, nos quais podemos destacar os seus caracteres qualitativos de todas as mais variadas propriedades, começou por ser uma forma condutora de fazer a Arte. A sua receção evidenciava-se na forma de conseguir uma mimese do mundo. Esse tipo de pensamentos, podem ser encontrados na *República de Platão*, quando ele afirma: «em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta - é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros gêneros» [Platão, 118]. Tornou-se claro que o percurso que a Arte teria de fazer, afim de representar melhor o mundo, teria de ser encarado enquanto uma tentativa de superação da qualidade artística. Assim, a Arte caminhou para um caminho de profissionalização, isto é, como forma de se trabalhar sobre uma qualidade, e da educação, como forma de evolução da própria Arte. Não só se procuraria a semelhança ao mundo através da prática, como por outro lado debater-se-ia o mundo através da teoria. Tal como se pôde assistir à evolução da ideia de Arte, também se assistiu ao progresso do pensamento sobre o mesmo, e das ideias de receção dela.

Em 1563, em Florença, nasceu a primeira escola de artes, encorajada pelo arquiteto, Giorgio Vasari, chamada *Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno*. Pela primeira vez, existiu uma forma pensada para o ensinamento das artes. Uma escola que foi criada com o intuito de representar a natureza, abordando esboços através da tentativa, e que se usava de aulas de anatomia e geometria como suporte para uma representação mais aproximada. Com o passar dos tempos, naturalmente, mais escolas foram criadas,

usando como o mote de educação aquilo que Vasari definia como “*arti del disegno*” (arte do desenho). Este tipo de educação propunha-se a estabelecer uma distinção entre Arte e Artesanato, e artistas e artesãos, estes que exerciam essa atividade como um ofício. Durante séculos, a escola acima referida, foi o início de um estudo intelectual das artes, que se suportavam de regras rígidas e convenções de intuito estético (desenho, perspetiva, composição, aplicação, materiais, forma, etc.) com o intuito da habilidade artística.

Esse tipo de formalidades artísticas tiveram uma súbita e grande alteração com o aparecimento da fotografia, pois esta assemelhava-se à realidade de maneira mais exata, de uma forma muito mais fácil e precisa. Aquilo que, até então, era o mote da criação de Arte foi substituído pela fotografia. Assim, e porque a Arte não consegue imitar a vida melhor que a fotografia, a mesma teve de se reinventar. Não foi um caminho facilitado desafiar questões já assentes no panorama artístico, porque as “regras” das academias foram um obstáculo para a criação de novas formas de se fazer Arte. Contudo, e com a presença da fotografia mais evoluída, e a sua aceitação enquanto uma arte, levou a Arte para uma evolução natural. Aquilo que antes era vista enquanto imitação da vida, como pensamento do que a Arte era, transformou-se para uma crença que a arte podia expressar a experiência humana e as suas particularidades. Aquilo que se verifica é, não só a abertura do conceito de Arte, mas também, a abertura da Arte para o pensamento do mundo.

Este tipo de abertura, fez com que surgissem diversas formas de se pensar a Arte, quer seja na abordagem, na interpretação ou no entendimento do conceito. Com a forma como o mundo se foi tornando mais desenvolvido, com a tecnologia, também surgiram momentos que o mudaram drasticamente, como as Guerras Mundiais ou o crescimento de novos movimentos políticos de e consequentes modos de repensar as sociedades - o crescimento de uma ideia de globalização, do sensacionalismo e do populismo, do capitalismo, de uma educação cada vez mais geral, em suma, de uma consciência generalizada das sociedades – também a Arte se foi moldando aos tempos. Este tipo de mudanças drásticas sociais, tornou a Arte como uma forma de questionamento, surgindo formas artísticas que se posicionam de forma adversa ao “sistema” (político, artístico, religioso, social), muitas vezes até como forma de rebelião contra definições assentes e tradicionais. Os movimentos artísticos – como o Futurismo, Expressionismo, Minimalismo, Surrealismo ou o Abstracionismo, entre outros – nasceram de forma natural também, não só defendendo visões da sociedade, mas também,

como forma de tentativa de inovação e de identidade. Este tipo de movimentos artísticos trouxeram uma mudança na forma como se constrói as obras, desta vez, também se teria um pensamento sobre a recepção do mesmo. Esta nova forma de fazer arte – uma espécie de ‘arte de ideias’, onde o foco está no pensamento – veio trazer uma crítica também mais elevada, juntando pensamentos que não são consequentes. O pensamento de que a ausência de perícia técnica não é sofisticada ou uma habilidade, tomou conta da Arte. Contudo, este pensamento é em si uma falácia, porque não existir técnica não significa que não existe qualidade artística. Durante muito tempo, apreciar arte era teoricamente simples: o espectador olhava para a obra, reconhecia o que a obra apresentava e, portanto, percebia-a. O mundo mudou, e a forma de se olhar para a Arte mudou também. É mais difícil ‘chegar’ ao espectador quando a forma de Arte não é literal ou ilustrativa, ou que, aparentemente, é vazia de qualidade técnica. Quando não existe qualquer tipo de óbvia habilidade ao contruir um objeto artístico, quer seja na forma como ele é exposto, na forma como usa objetos do dia-a-dia ou na falta de uma ideia de espetacularidade, as opiniões sobre as obras tendem a ser mais adversas. Adversas enquanto formas hostis de reagir a uma obra, formas essas que não tentam pensar sobre o objeto em si, mas sobre a forma, aparentemente simplista, se apresenta perante o espectador. É uma forma que não só não atribui valor nenhum à obra, como ao artista, com expressões como: “Isso até eu fazia”. Expressões essas que impedem de ter uma tentativa de perceber algo. São muitas vezes ignoradas questões que as próprias obras levantam ou a importância da obra naquele tempo. Muitas obras são pensamentos sobre o pluralismo da sociedade, sobre os problemas da dicotomia da vida espiritual e civil ou os efeitos que o ser humano ignora. Não pretendem o choque, mas sim o desconforto. Perceber a Arte de forma literal é despropositado, porque ao invés disso dever-se-ia pensar no porquê de fazer uma obra literal, tirando a literalidade.

Pensar na obra de Claes Oldenburg, “*Pancakes and Sausages*”, apenas como uma imitação da comida, é limitado. A obra tem importância pelo tempo em que ela foi feita. Oldenburg, faz esta obra numa altura do crescimento da cultura do Fast Food, do consumismo, da substituição da alimentação tradicional pela imediata. É uma obra que necessita de se pensar na altura. Atualmente, aquela obra não seria tão importante. Aquela obra é uma memória daquela altura, pensa sobre um problema que ainda não era abordado, tem uma abordagem tanto artística como temporal. Questiona a natureza da

arte na sociedade, numa altura de consumismo, os efeitos do materialismo ou a reação do espetador. É o pensamento aparente que transparece, não a qualidade artística. Ele afirma sobre a sua forma de trabalhar: «I like to take a subject and deprive it of its function completely» - “Eu gosto de usar um conceito e privá-lo completamente da sua função” – [Hodge, 25]. O que ele implica tem de se sobrepor à literalidade de uma leitura. Ele tem um pensamento sobre o consumismo. A obra Pop-arte que ele sugere é uma tentativa de complexificar o mundo essa problemática. A abordagem que ele toma, mesmo que tenha em si ideias provocadoras, é uma tentativa de reflexo de uma sociedade. Reflexo esse que se verifica nas analogias, comparações ou metáforas. É para uma leitura não literal.

Tal como na obra de Louise Bourgeois, “*Maman*”, em que é apresentada uma aranha gigante, feita de bronze. Que transparece ideias superiores à da literalidade. É uma obra que pensa sobre a razão das emoções, tentando sugerir a solidão, o conflito ou a vulnerabilidade. Esta obra de Bourgeois tem de ser pensada na maneira que ela pensa das aranhas. A obra chama-se *Maman* que é o termo francês para Mamã, e deve ser vista como uma homenagem. É uma aranha que está cheia de valor intrínseco. Bourgeois afirmou «The spider is an ode to my mother. She was my best friend. Like a spider, my mother was a weaver.» - “A aranha era uma ode à minha mãe. Ela era a minha melhor amiga. Como a aranha, a minha mãe era tecelã.” - [Hodge, 218]. Não pensar na obra sem esta dimensão, é tirar-lhe o sentido. Bourgeois continua dizendo «Like spiders, my mother was very clever. Spiders are friendly presences that eat mosquitoes. We know that mosquitoes spread diseases and are therefore unwanted. So, spiders are helpful and protective, just like my mother.» - “Como as aranhas, a minha mãe era muito esperta. As aranhas são presenças amigáveis que comem mosquitos. Nós sabemos que os mosquitos espalham doenças e, por isso, são indesejados. Portanto, as aranhas ajudam e protegem, tal como a minha mãe” - [Hodge, 218]. Apesar do carácter da obra tenebroso e vincado, também tem em si a ternura que Louise Bourgeois encontra na sua mãe. Esta dicotomia de perceção da obra não só a complexifica como exemplifica uma ideia de vínculo.

A literalidade de uma obra não existe, por inteiro. Mesmo a *Literal Art*, que procura a qualidade da literalidade, afastando parábolas, distorções ou formas de desvio de pensamento, falha, precisamente porque no campo imagético existe a imaginação (imaginação, essa, que é subjetiva e desviante). Dar uma ideia de perceção é evocar também o receber a obra. A subjetividade numa obra de arte existe, mas a compreensão de uma obra tem muito pouco do campo relativista. Deve-se dizer primeiramente, que

existe uma diferença entre recepção de Arte e percepção de Arte: o primeiro não implica o segundo, o segundo implica o primeiro; o primeiro contempla as faculdades da emoção e da compreensão, o segundo aprecia a compreensão em detrimento da emoção; o primeiro existe para todas as obras de Arte, o segundo existe em algumas obras de Arte.

4. De Anima

«[...] a arte de imitar, executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro.» [Platão, 465-466]

Tendo essa ressalva em mente. A recepção da Arte é algo que tem sido estudado desde que a Arte é entendida como tal. Na Grécia Antiga, os sofistas acreditavam que no conhecimento também existe a sensação, o que delimita a realidade à ideia que temos dela, isto é, ‘tudo o que conheço é real’ ou ‘tudo existe porque eu conheço’. Isto implica que todas as ideias são verdadeiras. Para melhor explicação usarei o exemplo dado que é o de um copo de vinho. Sucintamente, existe um vinho que é provado por duas pessoas ao mesmo tempo, uma delas é saudável e outra está doente. O vinho provado para o primeiro é doce, e para o segundo é amargo. A teoria sofista entendia, que o vinho era doce e amargo, em simultâneo. Esta teoria, foi refutada posteriormente por Aristóteles, ao argumentar sobre o que é a sensação e na forma como ela é diferenciada consoante as diferentes pessoas, «Ele afirma, por sua vez, que é preciso existir a qualidade sensível em ato antes de qualquer sensação, pois, o sensível é o agente da alteração que acompanha a percepção sensível» [Aristóteles, 37]. Esta afirmação, denota que, segundo Aristóteles, o conhecimento não tem a propriedade da sensação absoluta, nem, tampouco, o ser deve pertencer a uma percepção absoluta, criando assim um paralelismo e distinção entre conhecimento e sensação e entre perceber e ser. Nem tudo o que nos apresenta é real, contudo, tudo o que achamos desse tudo é. Em *De Anima*, Aristóteles tenta contestar a tese relativista da percepção humana. Naturalmente, este conceito, em si, é ambíguo porque não existe uma ideia de verdade absoluta, mas não é, contudo, intocável o debate sobre a proximidade da aparência de um objeto à sensação do mesmo, e da própria sensação ao conhecimento por si. Desde já, é também importante realçar que nem tudo o que existe na percepção humana e nem tudo o que nos é apresentado é verdadeiro, mas sabemos,

também, que tudo o que entra no campo da sensação é verdadeiro. É verdadeiro, na sensação, que a pessoa saudável tem o vinho como doce tal como é verdadeiro que a pessoa doente tem o vinho como amargo. Contudo, não é verdadeiro que o vinho seja doce e amargo ao mesmo tempo. Aristóteles defende então que, afim de se avaliar duas perceções diferentes do mesmo objeto, tem que se entender os dois recetores do mesmo. Assim sendo, e tendo em conta essa avaliação poderemos determinar quais os pontos que tornam uma perceção melhor que a outra, tornando assim uma perceção mais próxima do conhecimento sobre o objeto que a outra. Ter duas visões distintas do que o objeto em estudo é, por si só não significa automaticamente que o mesmo tem ambiguidade, a avaliação tanto do sujeito como do objeto deve ser tomada em conta para assim ser entendido. É importante definir porque é que uma pessoa saudável acha o vinho doce e porque é que a outra pessoa, doente, acha o mesmo vinho amargo. Tendo sido o mesmo vinho alvo do mesmo estudo ao mesmo tempo, e tendo sensações diferentes, denota-se que a problemática existe na forma de ambos terem essas sensações, deste modo, Aristóteles compreende que as características dos sujeitos recetores devem ser elas mesmas alvas de análise e não somente o objeto de estudo. O vinho, neste caso, não sofre nenhuma alteração, e é esse o ponto de Aristóteles. Quando, na sensação, há algo que a distorça, neste caso o facto da segunda pessoa estar doente, não se verifica uma alteração no objeto em si, mas no recetor. O recetor sim altera as propriedades do objeto em estudo, a pessoa que está doente altera, inconscientemente, as sensações do vinho. A perceção do vinho, neste caso, é de sabor amargo, mas este não perde as suas propriedades, o vinho continua com a sua doçura.

«A atividade do objeto perceptível e da perceção sensível são uma e a mesma, embora para elas o ser não seja o mesmo (quer dizer, o som em atividade e a audição em atividade, por exemplo). Pois é possível que o que tem audição não estar ouvindo, e o que tem som nem sempre soa. Mas quando o que pode ouvir está em atividade e o que pode soar soa, então a audição em atividade ocorre simultaneamente ao som em atividade (e uma delas poderia ser chamada de ato de ouvir e a outra de sonância). Se o movimento – a saber, a produção [e a afecção] – se dá naquele em que é há necessidade de dar-se na audição em potência tanto o som como a audição em atividade. Pois a atividade do capaz de produzir e de mover ocorre naquele que é afetado, pelo que não há necessidade de mover-se o que faz mover. A atividade do capaz de soar, então, é som ou sonância, e a do capaz de ouvir é audição ou ato de ouvir; pois não audição de dois modos, bem como o som. O mesmo argumento se aplica no caso dos demais sentidos e objetos perceptíveis. Pois tal como a produção e a afecção ocorrem no que é afetado e não no que produz, assim também a atividade do objeto perceptível e do capaz de perceber dá-se no capaz de perceber.» [Aristóteles, 106]

Não obstante, a percepção não se engana nunca quando percebe o atributo sensível, seja ele despertado de que maneira for, em que tempo for. O sujeito, esse sim, é que falha ao não ter em conta o seu estado para perceber que estímulo lhe orientou afim de ter uma conclusão sobre a sua percepção, isto é, apesar da natureza do objeto não poder ser definida pela qualidade da sensibilidade, contudo, a mesma não pode ser descorada da própria natureza do objeto. O objeto em estudo é também a sensação que se tem do mesmo, mas nunca por inteiro, porque a sensação de uma obra começa, exatamente, na obra. O vinho tem em si um fator sensível que faz a pessoa doente achá-lo amargo, mas não se pode ter em conta essa qualidade por inteiro afim de determinar a natureza do vinho, que é doce.

«O paradigma platônico pode ser resumido dessa maneira: (i) perceber é receber na alma os objetos sensíveis através do corpo, (ii) percebemos as qualidades sensíveis enquanto impressões que, tomadas em si mesmas, são indiscriminadas e que apenas sob a ação do raciocínio podem ser discriminadas e (iii) a função da percepção não é senão fornecer material, o que é evidente no caso das sensações contrárias, para que o raciocínio busque o ser das coisas. Como está dito acima, temos a definição de sensação em (i), a definição do objeto da sensação em (ii) e a função da sensação em (iii).» [Aggio, 78]

No significado de sensação, também é visível a ideia de Aristóteles, para a definir como uma aptidão a receção da obra. Porém, para Aristóteles o ato de receber a forma sensível diz respeito, não a uma maneira de receber algo indistinto, mas sim, quando se recebe, a que o seu sentido também diferencie o que é objeto sensível, que, logicamente, possui uma forma própria e, desta maneira, é por si mesmo, algo reconhecível. Este pensamento opõe-se à reflexão de Platão, que não atribui à sensação tal função diferenciadora, sendo o raciocínio quem assume essa função, por haver um entendimento de que as sensações são enganadoras. Para Platão, o sensível não é alvo de um reconhecimento individual, mas apenas sobre o lado arquetipo que se tem de uma ideia, o exemplo disso seria a tentativa de definir a Forma do Bem, que exigiria uma forma de raciocínio posterior. Porque, como Platão entende que corpo existe separado da alma, significa o homem que observa, saboreia, ouve, que está sobre a forma de sentido, tem uma forma de interpretação incompleta, pois não se percebe com os variados órgãos de sentido, mas com a alma para lá do corpo. O corpo não atua sobre qualquer função no processo preceptivo, senão a de permitir uma melhor reflexão instrumento da alma. Dito isto, em Aristóteles, o corpo é igualmente um instrumento da alma, e o corpo é constituído para que a alma possa usar os órgãos de sentido e assim perceber. Todavia, e ainda oposto a Platão, para Aristóteles, o corpo tem um papel fundamental no processo preceptivo,

porque é ele também motivo de afetação e de reação, ou seja, os órgãos do sentido alteram-se a fim de receber uma forma sensível e, sem existir uma afetação, a percepção não seria praticável. O ato de perceber é tido como um dos movimentos da alma sobre o corpo, porque o corpo constitui-se para que a alma entenda e ela própria se relacione. Desta forma, o corpo une-se à alma para que, em conjunto, possibilitem a sensação. Por exemplo, o corpo molda-se para ver melhor em variados sítios, ou para saborear melhor certos sabores, ou para ouvir melhor certos sons. Tal como na Arte, a receção dela torna-se melhor se se houver uma disposição do corpo e da Alma para ela. Pois assim, poderá fazer distinções de formas distintas da obra.

No exemplo do copo do vinho, apenas um tem o seu corpo e alma no mesmo foco de receção, em conjunto. Se o doente, que também se torna ignorante pelo facto de não se aperceber que a doença afeta o sabor, não tem os órgãos de sentido e a alma em relação, então a ideia de perceber o sabor do vinho torna-se uma irreabilidade, que contudo se assemelha à realidade. Por sua vez, o saudável relaciona-se com o vinho de forma mais apurada e desenvolvida. Este tem os órgãos de sentido e da alma em conexão o que não só lhe possibilita saber o sabor do vinho, como lhe possibilita perceber que a outra pessoa, o doente, avalia erradamente. Mesmo tendo em conta, que por ventura não conseguiria distinguir a qualidade do sabor que prova. Porque a ideia da qualidade não é preenchida pela ideia da percepção da qualidade, desta forma, percebe-se parte da qualidade do vinho, mas não a qualidade total do vinho. Além disso, e porque a receção de uma obra não pode ser o mesmo que a obra, isto é, se a qualidade do sensível é, portanto, de motivo interior do recetor, então deve ser entendida como externa à obra e ao artista. Desta forma, o entendimento que se pode fazer de uma obra não pode ser baseada, inteiramente nessa propriedade. Tem que se considerar que para existir algum tipo de sensibilidade tem que existir algum ponto para que a mesma seja demonstrada, isto é, a qualidade do sensível existirá sempre postumamente à obra. O sabor do vinho vem posteriormente ao vinho, pois é o sujeito que o deteta, o sujeito, neste caso, é que dá existência ao sabor do vinho. Antes do mesmo se auto propor a provar o vinho, o sabor permanece desconhecido. Isto é o mesmo que dizer que antes da subjetividade, neste caso o sabor amargo ou doce, existe a objetividade, o vinho. Tal como na Arte, primeiro temos a obra em si, e tudo o que a compõe, e posteriormente temos os tipos de sensações ou subjetividades que a mesma se propõe a dar.

«Cada sentido, portanto, concerne ao objeto perceptível subjacente, subsistindo no órgão sensorial como órgão sensorial, e discerne as diferenças do objeto perceptível subjacente (por exemplo, a visão discerne o branco e o preto, e a gustação, o doce e o amargo). E da mesma maneira nos outros casos. Já que também discernimos o branco e o doce, e cada objeto perceptível um do outro, por meio do que percebemos que eles diferem? É necessário que seja pela percepção sensível, pois eles são objetos perceptíveis. Pelo que também é claro que a carne não é o órgão sensorial último, pois se fosse, haveria necessidade de que o que discerne discernisse ao ser tocado.» [Aristóteles, 107]»

107]»

No entanto surgem questões que Aristóteles não aborda, se a percepção da primeira pessoa, neste caso o saudável, sobrepõe-se à do segundo por questões meramente de estado individual, se a doçura do vinho não poderá também ser uma percepção errada da primeira pessoa ou até de que maneira é que cada uma destas pessoas percebe de enologia. É certo que Aristóteles usa-se de um olhar exterior sobre essas duas pessoas, e que usa a lógica para estabelecer a comparação. Entende-se que a dicotomia exposta por Aristóteles se baseia, e bem, em dois pontos de partida semelhantes, em termos de conhecimento sobre aquela matéria. Todavia, a lógica que é usada é limitada por não se suportar em todos os dados afim de fixar uma posição. Parte-se do princípio que tanto a pessoa doente como a pessoa saudável fizeram um percurso, no que ao passado tem em conta, semelhante. É um princípio que é correto afim de estabelecer uma comparação entre pessoa A e pessoa B, na medida em que, doutra forma não é possível autenticar esta comparação. Contudo, também, falha à partida exatamente por isso. Isto é, por muita semelhança que ambas as pessoas tenham, uma semelhança total é difícil de equacionar. É certo que indivíduos com diferentes condições, estados de espírito ou disposições reagirão constantemente diferente consoante a alteração de contextos exteriores. Todavia, a forma de Aristóteles parece, mesmo tendo em conta a sua relatividade, aproximada em termos de tentativa de fazer uma distinção entre sensível e conhecimento.

Neste sentido podemos dizer que existe uma objetividade na subjetividade porque, e voltando ao exemplo do copo, as propriedades do vinho não são alteradas consoante o pensamento. Mesmo que alguém entenda que o vinho é das mais variadas maneiras, a sua propriedade (a doçura) não se modifica. Steiner, no ensaio *Narciso e Eco*, explica que existe algo que vem antes do pensamento que, neste caso, é o vinho. Ele explica:

«Assim, uma *lecture bien faite* (na injunção lapidar de Péguy) encerra princípios éticos que transcendem largamente os princípios de técnica e de modelação semântica, embora interajam em qualquer altura. E o postulado fundamental é o da precedência. O texto é existencialmente, temporalmente e logicamente precedente ao comentário.» [Steiner, 28]

Esta citação levanta questões acerca da forma de olharmos para o objeto artístico. A obra é o que é feito ou o que é observado/ lido/retirado da mesma? Ou seja, se a Arte está no significado do que a obra é ou na significância do que o sujeito observa, dando-lhe um ponto de vista, uma subjetividade? Steiner continua a sua interpretação sobre a receção afirmando que:

«o poema existe previamente à crítica, à glosa, à paráfrase, à recensão textual ou à tradução. O poema, a peça de teatro, o romance são base da existência (a *raison d'être* no seu sentido pleno) das nossas leituras, das nossas tentativas de uma resposta condigna. Seja através das paráfrases mais ingénuas e devotas ou através das desconstruções mais inventivas, o axioma da dependência é actuante. As nossas leituras *vêm depois*. Elas não compuseram o poema.» [Steiner, 28]

entendendo assim o conceito sobre o bruto da obra de arte, e não sobre o porquê, o sobre o quê ou o em torno de quê da obra de arte. Renunciando assim, algum excesso de interpretação crítica, alguma resposta teórica ou uma leitura maior sobre algo que não pode ser justificável inteiramente ou que não transporta em si, uma total veracidade. Steiner é contra uma forma de esmiuçamento das características da obra, que resultam num enviesamento da própria obra. Contudo, o ponto de vista de Steiner traz assim duas velhas questões máximas da Arte: Se a interpretação da Arte não pode ser 'validada' enquanto uma leitura aproximada, para que serve e o que muda se não sabemos o que significa. É claro que se nos deixamos envolver por este pensamento da Arte, que em si é niilista pelo seu ceticismo total sobre uma leitura, não existe qualquer justificação possível para entendermos a Arte em si, ou não existe qualquer leitura aceitável das obras porque tudo pode ser tudo ou o oposto. A separação da obra da sua receção torna a obra de Arte de valor inquestionável, porque qualquer leitura, que é subjetiva, passa a ser uma leitura infeliz e enviesada.

5. Emoção e Compreensão

A linha de pensamento acima referida leva, naturalmente, a um pensamento sobre estes dois termos. Enquanto o primeiro se refere a um conjunto de reações a algo, neste caso a Arte, e despoleta pensamentos/ sentimentos, o segundo é a faculdade de perceber o algo. A compreensão nunca existe sem a emoção. Esta divergência das duas, entre o sentir e o perceber, também é verificável na Arte. Platão entendia que a Emoção é uma forma de trocar o sentido da forma. A ideia de justiça que ele propaga por toda a República é a melhor forma de explicar o seu ponto de vista. Para ele, se existisse uma reflexão bem feita posterior ao lado sensível Sócrates não teria morrido por voto da maioria. A importância que a compreensão atinge neste nível assume-se como uma forma de dizer que a maioria emotiva tomou por verdade uma questão irreal. Assim essa questão irreal é tomada por verdade, e não a questão real. A justiça não seria justa. E é por esse ponto, que para Platão, a compreensão deve-se sobrepor à emoção, porque a razão existe no primeiro e a ilusão no segundo. Contudo, haverá uma ideia de justiça na percepção de Arte?

Na percepção de um objeto artístico tem de se ter em conta essas duas formas de observar, isto porque são completamente diferentes uma da outra, mesmo que em alguns momentos ambas sejam usadas. A percepção que etimologicamente quer dizer, conhecer por meio dos sentidos, é uma ligação dessas duas formas de leitura. Mesmo assim, o modo de observar uma obra, e de adquiri-la, resume-se em qual delas, isto é, qual das duas formas de percepção é a mais indicada para obter a obra? Por exemplo, consideremos duas possibilidades de recepção sobre o mesmo objeto: a primeira possibilidade uma pessoa que nada sabe sobre o objeto em causa, não sabe o país de origem, o seu autor, a sua época e está perante esse mesmo objeto pela primeira vez. Não tem as suas bases literárias em estudos artísticos, ou qualquer entendimento sobre arte. A segunda possibilidade é exatamente o oposto, sabe muito sobre o objeto em causa e sobre o seu autor, sabe de que época é, o que o autor contribuiu para a mesma, e como aquele objeto se distingue dos demais.

Qual deve ser a melhor leitura? Qual é a melhor recepção? E qual a mais fiel à obra?

Por ventura, a primeira inclinação da resposta é sobre o segundo. O primeiro suporta-se da sua sensibilidade para estabelecer o seu contacto sobre a obra. A relação que tem da obra é presencial, primário e instantâneo. Relaciona-se com ela na sua sensibilidade individual, nos seus contextos psicológicos e físicos e, também, nas condições materiais da obra. Todo o seu entendimento sobre a obra é vasto, geral e plural. Portanto, tem uma proximidade com a obra somente intuitiva, o que faz com que todas as leituras sobre a obra sejam possíveis e aceites. A obra tanto é uma coisa como também pode ser o seu oposto, todas as interpretações são pouco trabalhadas e são envolvidas de emoção. Assim sendo, todas as análises são possíveis, mas faltam-lhes profundidade – profundidade no sentido de uma análise/interpretação mais cuidada e fundamentada sobre a obra. Sendo este um claro caso de se ser sensível ao objeto de arte, a segunda possibilidade, e, portanto, o seu oposto, seria o seu entendimento, criando um paralelismo sobre sentir (pathos) e perceber (logos). A segunda possibilidade, claro está, é uma pessoa muito entendida sobre o tema, sobre o autor e a sua época. Este apoia-se no seu conhecimento sobre Arte, para poder receber a obra da melhor forma. Relaciona-se com ela, a Arte, de uma maneira mais racional, com uma leitura desenvolvida e com um foco na importância da obra no todo da Arte e da época. Esta segunda possibilidade tem uma limitação, não permite ao recetor uma variedade infinita de leituras. O seu conhecimento do artista e da Arte faz com que a sua leitura tenha uma base. Deste modo, a sua leitura não se faz desapojada, o que torna as possibilidades finitas, mas com uma maior facilidade de potenciá-las. Não admite todas as possibilidades e, portanto, intensifica a sua leitura em algumas, com o seu pensamento e consciência como base de sustentação da sua interpretação/receção. Tendo em conta esta problemática, de que forma poderemos estabelecer a leitura sobre aquele objeto de arte? Se a receção deve permitir uma variedade infinita de interpretações ou se deve ser uma menor quantidade das mesmas, mas mais apuradas/trabalhadas? Claro que sendo este pensamento uma falácia, por dividir uma leitura da outra, levanta duas formas de ver a Arte. De que, na Arte, todas as leituras são possíveis o que, no seu extremo, relativiza tudo o que é o pensamento sobre a mesma e levanta duas outras problemáticas: como separa os artistas dos não artistas, e até, como podemos afirmar que algo não é Arte; ou, o outro ponto de vista, que nem todas as pessoas estarão aptas para perceber de Arte, o que torna a Arte um conceito elitista o que, também no seu extremo, faz com que a Arte não seja para todos e que seja uma descrença no conceito dela mesma. E esse ponto de vista também cria problemáticas: como se separa

peças “entendidas” e “não entendidas” e quem afirma que algo é Arte. George Steiner tem uma passagem no texto que me parece muito apropriada sobre o relativizar da Arte:

«A afirmação de que “il n’y a pas de hors texte” é um *graffito* pueril sobre os muros do bom senso. Porém, por muito absurdo que possa parecer, esta borrada tem a sua própria importância. Ela é sintomática da trivialização. De um niilismo bizantino que desejaria reagir à barbárie do nosso século. Ironia luminosa: a afirmação da autonomia, do autismo absoluto do texto, do seu fechamento sobre si mesmo, da sua autorreferência intratextual (afirmação que remonta à doutrina da ausência, da anulação em Mallarmé) é ela própria solidamente imbricada no contexto – isto é, no fora do texto – política, social e epistemologicamente atual. Negação da própria referência ultrarreferencial.» [Steiner, 47].

Pode-se até afirmar, que a forma de ver/ de nos posicionarmos sobre a Arte, atualmente, é o reflexo do momento que a nossa sociedade atravessa. Isto é, podemos encontrar alguns reflexos na Arte que são questões da sociedade contemporânea como o existencialismo, a desconstrução ou a fenomenologia. Questões essas que trazem para a Arte, em geral, uma contínua e sem esgotamento procura. Será que como Platão explicava, a Arte deverá ser como a *musique*, servir como modo de educação, tal como a ginástica? Isto é, dando-lhe assim uma razão ou finalidade.

Tudo isto é uma forma demasiada vincada de colocar em paralelismo duas visões distintas do que é a Arte e o que a mesma faz. Produzir esta questão do que será a leitura bem-feita de um objeto artístico, é entender que há uma forma correta de ver uma obra de Arte. Aprender isso como uma verdade absoluta é também reconhecer a existência da intenção do Autor. O “significado” de uma obra de Arte, isto é a interpretação correta da mesma, está ligada à melhor maneira de juntar as informações que dispomos do Autor (tanto psicológicas, como biográficas), das ideologias do mesmo (no ponto de vista social, moral, religioso) e dos indícios que a obra indica e, a partir daí, criarmos uma leitura abrangente desses tais pontos. Contudo, como Steiner afirma «Há textos que jogam com uma ambiguidade total, que desejam ser para sempre desprovidos de sentido.» [Steiner, 54] o que cria uma negação, automaticamente, de que não exista uma leitura certa. Há uma diferença muito grande entre procurar a clareza e a procura da ambiguidade literária naquilo que se pode chamar da estética da recepção, que implica que o recetor num certo sentido tem sempre razão, porque nenhum argumento ou interpretação pode ser rebatido. Contudo, também está sempre errado, exatamente porque nenhum argumento pode ser rebatido, o que significa que o oposto também é igualmente justo e inatacável. Irmos por esse pensamento é relativizar qualquer forma de pensamento do criador, e da Arte em si.

É autodestrutivo. Em tempos, Samuel Beckett afirmou que «A arte sempre foi isto - interrogação pura, questão retórica sem a retórica - embora se diga que aparece pela realidade social.», e a interrogação constante é um afunilamento de ideias/questões e não um ponto de partida para diversas perguntas.

Torna-se relevante, portanto, pensar sobre a receção da intenção total do artista, na medida em que, se se estabelece alguma ponte entre intenção e receção, de que forma é identificável essa ponte e se essa ponte garante alguma fiabilidade à obra e ao artista em questão. Definir a Arte apenas por uma possível definição parece simplificar um conceito, que por si só é abstrato. É fundamental no exercício da interpretação dispor da maior quantidade de elementos que compõem uma obra. Nestes elementos, que provêm de uma só mente (ou várias se houver coautoria) que é quem sugere o veículo de comunicação, já por si, amplo, tem de equacionar o propósito do artista. Qual o intuito do artista, o que tenta comunicar. Mas entender esse propósito como certeza é inapropriado pois de que forma podemos ter a certeza do que a mente de alguém pensa ou de que estamos perto de atingir esse tal pensamento. Tudo enquanto definição se perde no campo abstrato. Assim sendo, poderemos afirmar que existe alguma autonomia da obra sobre o autor? Se a obra tem de ser “afastada” da receção, terá ela de se “afastar”, também do autor? George Steiner, ainda, pensa sobre a questão da autonomia da Arte de uma outra perspectiva. Para ele, definir algo, por si só indefinível, é dar-lhe um carácter primário a algo que individualmente é complexo. Quando ele diz «A evacuação da intencionalidade do texto original, a negação de um núcleo estável de significação, não se resume apenas a um jogo epistemológico. Encerra uma premissa de paridade entre “construtor” e desconstrutor, entre texto e glosa.» estabelece uma ligação inevitável entre autor, recetor e obra. Como se os três fizessem parte do mesmo campo de compreensão. Entendendo que o conhecimento sobre a obra e a “verdade” da obra são coisas diferentes, e que a verdade da obra jamais se vai saber.

Continuando no mesmo ensaio, é afirmado que também se deve ter em conta o tempo: «a intuição de que a interpretação de um texto é um processo em movimento temporal, e a de que a sensibilidade individual e o contexto ideológico-social alteram leituras aceites» [Steiner, 24], citação esta, que mete em causa uma interpretação temporalmente linear —enquanto um modo eterno de uma leitura —, e subentende-se que a forma de se olhar a Arte altera-se consoante os tempos, mentalidades e contextos históricos. Deste modo, os clássicos permanecem sempre clássicos, porque se relacionam

com todas as épocas. Essa eternidade é entendível porque há uma leitura sobre os mesmos com um rol de interpretações possíveis. Os ditos clássicos têm a característica da atualidade, de certa forma, e comunicam-na sempre que são encarados. A Arte, talvez esteja aí, na ligação com todos e na forma como todos sentem que é uma ligação individual. No *Livro de Desassossego* encontra-se uma passagem que descreve exatamente essa ligação dos clássicos, e o porquê de permanecerem clássicos:

«Leio como quem passa. E é nos clássicos, nos calmos, nos que, se sofrem, o não dizem, que me sinto sagrado transeunte, ungido peregrino contemplador sem razão do mundo sem propósito, Príncipe do Grande Exílio, que deu, partindo-se, ao último mendigo, a esmola extrema da sua desolação.» [Soares, 78].

Dir-se-á, portanto, que os clássicos assim o são porque parecem sempre do campo do presente. A genialidade dos clássicos é sobreviverem ao tempo, sendo assim, um presente permanente. Como se esse “presente” fosse as inúmeras possibilidades de leitura que dão, e como se os clássicos estivessem tangencialmente próximo da nossa realidade, e a acompanhassem. Como se naquilo que é entendido como obra clássica (não enquanto período clássico), seja da Pintura, da Literatura ou da Música, esteja uma complexidade a ser tratada de forma aparentemente simples. A separação dos clássicos e dos “não clássicos” é o tempo. O tempo de certa forma, faz a escolha/ o filtro artístico.

Temos vários exemplos nos dias de hoje. Um deles na música. É muito comum a afirmação que a música do presente é “inferior” à do passado, mas o tempo encarregou-se de nos fazer chegar as “melhores” músicas dos anos anteriores. Também na Pintura se faz essa distinção. É afirmado constantemente que nos tempos anteriores se tinha mais técnica ou qualidade, uma afirmação que ignora a evolução natural da Pintura. Ou que na Literatura se debatia melhor os temas, outra afirmação que omite as diferentes problemáticas das diferentes sociedades. No presente temos acesso ao que de “melhor” se fez, as outras obras foram ficando esquecidas com o tempo, tal como algumas de “hoje” ficarão no futuro. A insatisfação, geralmente falando, do tempo presente, e o desejo de uma vivência em tempos anteriores prende-se com o facto de se ter acesso às melhores partes do passado, ignorando questões políticas, sociais, religiosas. E esse tipo de pensamento sobre o tempo presente, e a insatisfação à volta do mesmo, existe desde o início da humanidade. Com a Arte passa-se exatamente o mesmo. No meu ponto de vista, deve-se analisar tanto o processo (enquanto pensamento) do caminho, como a Arte em si. Pablo Picasso fez um comentário que chamaria de feliz sobre esse tema, quando diz que

«não há na Arte, nem passado nem futuro. A Arte que não estiver no presente jamais será Arte.». Com este tipo de citação, pretendo afirmar que é importante analisar a Arte no seu tempo de criação, e só assim poderemos compreender o rumo tomado pela mesma até aos dias de hoje. Assim sendo, e partindo deste princípio, como nos posicionamos sobre a Arte do presente no presente? Isto é, como sustentamos uma visão sem algum tipo de distanciamento. E como relacionamo-nos com a leitura? Tudo culmina aí, por um lado estamos pertos demais da obra para nos apercebermo-nos, por outro estamos longe demais para percebê-la. O desenvolvimento sobre as leituras é se, mesmo com as possíveis interpretações, conseguimos perceber a obra como ela pretendia ser entendida, ou seja, se o espetador consegue-se relacionar com a obra da mesma maneira que o seu autor? Como, atualmente, conseguimos perceber inteiramente, e é essa a questão a do inteiro, por exemplo a *Guernica* do Pablo Picasso, quer culturalmente, quer emotivamente? Percebemos que se trata de uma obra que aponta para o bombardeamento da cidade de Guernica em Abril de 1937, entende-se a relação da obra com a Guerra Civil espanhola, o seu significado político (e até como objeto de rebelião contra um sistema), vemos os animais da obra intimamente ligados à cultura espanhola, percebemos o caos que a composição sugere, mas, até certo ponto, como fazemos essas associações a algo que não deixa de ser na sua índole abstrato? Como se pode afirmar que emocionalmente o Pablo Picasso estava de certa maneira ou o que é que ele tentou transmitir? Isto é, como poderemos perceber numa obra as ideologias dele, mesmo que estejam lá e seguramente algumas estarão. Mas como pode-se identificar? A ideia de identificar elementos “alheios” à obra – alheios enquanto não pertencentes literalmente à obra - parece-me um pouco excessivo à obra, isto é, não dão como sustentar esses pensamentos. Porque elevam-se outras questões: como ligamos o carácter do Autor ao da Obra, se a obra tem um carácter e, até, se será que a ressonância da obra, atualmente, é semelhante à daquela altura. A ideia de partir de leituras, de certa forma, universalmente compreendidas e desenhadas, poderá, por si própria ser negativa. A construção de uma interpretação de uma obra, também resulta da desconstrução da mesma, na medida em que atribuir certos caracteres ou ideias a uma obra, pode modificá-la por inteiro. Tentar traçar o traço psicológico de um autor através da obra não é justo, nem para a obra nem para o autor. Pensamentos sobre e num lugar puramente abstrato é, também, uma especulação, tal como, o equacionar de diversos cenários não é atuante a partir da obra, mas a partir do recetor. Toda a interpretação que vem daí é condenada à partida. Na literatura o *Livro do*

Desassossego, de Bernardo Soares, pensa sobre esta problemática, poeticamente claro, mas muito acertadamente ao dizer:

«Quem sabe sequer o que pensa ou o que deseja? Quem sabe o que é para si-mesmo? Quantas coisas a música sugere e nos sabe bem que não possam ser! Quantas a noite recorda e choramos e não foram nunca! Como uma voz solta da paz deitada ao comprido, a enrolação da onda estoira e esfria e há um salivar audível pela praia invisível fora» [Soares, 133].

A forma como nos ligamos a uma obra, não tornará essa obra alterada? Quanto mais vezes olhamos para uma obra essa obra transforma-se, multiplica-se, altera-se. É certo que não há uma ideia total de neutralidade de encarar uma obra, nem pode haver porque ninguém é imune a nada. Também está claro que um pensamento sobre uma ideia de percepção incorre em conflitos e paradoxos, porque a percepção está em constante mudança, e também ela exige essa mudança. E compreende-se que estas questões representam uma descrença, e a procura destas respostas não serão senão utopias, porque num pensamento mais extremo coloca-se uma outra questão: Como se pode afinal estudar, compreender ou teorizar sobre Arte. Se, e falando de um ponto de vista meramente pessimista, tudo o que entra no campo abstrato da Arte, é também especulação, vontade, momento. A teoria sobre algo abstrato, não será ela vítima de si própria, isto é, de vícios? Como se um objeto de arte assim o fosse porque acaba por cair nesses vícios teóricos do que é Arte.

George Steiner entende que a Arte se relaciona de duas maneiras, o sentido que o seu recetor dá e o que a obra sugere.

No primeiro na forma como ele, o recetor, interpreta a obra no seu espaço de exibição (museu, teatro, galeria), tendo aí mesmo, já uma análise que cria diferença entre os variados espaços. Também na interpretação que o recetor tem da mesma no seu próprio momento histórico/temporal e como se relaciona com esse tal momento, isto é, o recetor deve ter o entendimento da obra na sua contemporaneidade. A interpretação também é diferenciada no nível de literacia ou iliteracia sobre arte, no seu contexto social e histórico ou, até, no carácter psicológico do recetor, formado pelas suas ideologias éticas, morais, pela sua forma de se relacionar com religião e/ou características individuais (como país de origem, seio familiar, acontecimentos de vida, idade, etc.). Em suma, a compreensão individual do seu próprio posicionamento nos mais diversos campos da vida.

«A sua leitura incidirá, sobretudo, sobre a doutrina schopenhauereana da *Wille*, da vontade. O mundo é, em primeiro lugar e no fim de contas, vontade. Todo o movimento orgânico, todo o pensamento mais não são do que pulsões fenoménicas emanadas da vontade. Impulso do ser, sendo que o mundo e a dinâmica ontológica a que chamamos de “vida” apenas são uma manifestação sempre parcial, sempre prestes a nascer e a desaparecer, a vontade, *der Wille*, é simplesmente o ser, como diz o verbo “ser”» [Steiner, 39]

Vontade essa que também se estende à subjetividade. Em síntese, se tudo é movido da *Wille*, tudo o que individualiza alguém, as forma de pensamento, as ideologias e a sua interpretação particular de uma obra também o são. Seguindo, ainda, pelo pensamento de Steiner, toda e qualquer receção é motivada pela vontade individual, o que em si também carrega outras particularidades da subjetividade. Isto é, a natureza da obra/texto não se altera, apenas a sua leitura é parcial e partidária; a leitura global perde-se na génese do individual. Está em constante mudança, tal como o carácter de um indivíduo, recetor, se altera progressivamente.

«A proposição de Kant – o “eu penso que tem que acompanhar todas as minhas representações” – diz Schopenhauer – “é insuficiente pois o eu é uma grandeza desconhecida, quer dizer, nele próprio é um segredo. O que dá unidade e conexão à consciência, já que o seu suporte permanente, por meio da passagem através de um conjunto de representações, não pode ser determinado pela consciência e, assim não pode ser nenhuma representação, tem de ser antes o prius da consciência, a qual é invariável e simplesmente idêntica, tendo conduzido para esse fim a consciência» [Schopenhauer, em *A filosofia após Freud*, 131]

A leitura vai-se aprofundando à medida que existe um investimento na obra, portanto está em contínua transformação. A intensidade na procura do conhecimento total da obra tem a sua aproximação, mas nunca atinge aquilo que a obra pretende dizer. Importa realçar que o significado da obra em parte é o recetor que o dá, contudo, também carece de um total entendimento/sensibilidade a alguém exterior à obra. A forma de ver a obra é afetada pela a vontade individual, o que deixa a pergunta: Será que vejo na obra apenas o que quero ver? Isto é, se somos movidos por uma noção de vontade não será a obra a manifestação dessa mesma vontade? Se acreditamos em algo será que o refletimos na obra, mesmo que a mesma não tenha qualquer intuito disso? Onde, de fato, pode alguém encontrar os pontos mais relevantes para um paralelismo entre a Arte e o pensamento, em forma de psicanálise, cada uma na sua própria noção de verdade? Poderá existir algum paralelo, com uma certeza, de que o pensamento irá certificar-se de que existe conhecimento? Para além disso, as declarações que dizem respeito ao campo da

psicanálise e do pensamento, e que se opõem ao campo da ciência e do conhecimento, não podem, por si só, legitimar a existência de um lugar externo, mesmo que este seja alvo de todo o tipo de experimentações. Esse tipo de formas empíricas de pensar e de demonstração de pensamento, são apenas uma confirmação da afirmação individual. O objetivo do pensamento – mesmo que o pensamento seja a manifestação da vontade - é inacessível e definitivo, e não é passível de ser uma realidade. A experimentação artística é da mesma ordem de ideias: a ‘realidade’ de um tipo de leitura é subjetivada e transferencial, e só é produzida no momento em que reflexão acontece, no qual se torna num julgamento estético. Freud diz: “o pensamento é o ensaio da ação”, portanto pensar sobre ‘algo’, é agir sobre esse ‘algo’. Porque pensar sobre ‘algo’, significa atribuir significados a ‘algo’, e esse ‘algo’ que era uma coisa passará a ser, inevitavelmente, outra coisa. A interpretação de ‘algo’ é também a especulação de ‘algo’, tal como a especulação de ‘algo’ é um pensamento sobre ‘algo’. Porque o pensamento altera tudo o que se possa entender enquanto ‘algo’. O pensamento é, inevitavelmente, criativo porque origina novas realidades inexistentes.

O sentido que a obra sugere, por sua vez, estará diretamente ligado com aquilo que é pretendido com aquela obra e como a mesma é abordada, quer seja gestualmente, cromaticamente ou figurativamente. Assim como, a sugestão da individualidade do autor na obra, os conceitos ou temas que ele aborda, como estes se desenvolvem, e também o pensamento de como a obra se deve apresentar ou não. Este é um pensamento que se baseia mais no autor, ao inverso da primeira em que o recetor é o que sustenta o pensamento. Para isto parte-se de uma perspectiva única (se for uma só individualidade a criar), sobre a sua própria visão do mundo e da sua vida, e que tipo de questões as mesmas suscitam ou que pensamentos lhe entregam. É tudo resumido a uma questão de individualidade do autor, e a tentativa de aproximação a essa individualidade. O pensamento apoia-se na ideia de que a obra vem de alguém, é um pensamento desse alguém e reage a questões desse alguém. Nasce a partir do autor e, portanto, poder-se-á dizer que é uma visão de dentro (no seu carácter individual) para fora (a obra e o mundo). A obra é uma reação que, conseqüentemente e postumamente, nasce da ação do seu autor. Também no *Livro do Desassossego*, através de Bernardo Soares, podemos encontrar esse lugar de afastamento, mas de tentativa de insinuação.

«No fundo, há na nossa experiência da terra duas coisas só—o universal e o particular. Descrever o universal é descrever o que é comum a toda a alma humana e a toda a experiência humana—o céu vasto, com o dia e a noite que acontecem dele e nele; o correr dos rios—todos da mesma água sororal e fresca; os mares, montanhas tremulamente extensas, guardando a majestade da altura no segredo da profundidade; os campos, as estações, as casas, as caras, os gestos; o traje e os sorrisos; o amor e as guerras; os deuses, finitos e infinitos; a Noite sem forma, mãe da origem do mundo; o Fado, o monstro intelectual que é tudo... Descrevendo isto, ou qualquer coisa universal como isto, falo com a alma a linguagem primitiva e divina, o idioma adâmico que todos entendem. Mas que linguagem estilhaçada e babélica falaria eu quando descrevesse o Elevador de Santa Justa, a Catedral de Reims, os calções dos zuavos, a maneira como o português se pronuncia em Trás-os-Montes? Estas coisas são acidentes da superfície; podem sentir-se com o andar, mas não com o sentir. O que no Elevador de Santa Justa é universal é a mecânica facilitando o mundo. O que na Catedral de Reims é verdade não é a Catedral nem o Reims, mas a majestade religiosa dos edifícios consagrados ao conhecimento da profundidade da alma humana. O que nos calções dos zuavos é eterno é a ficção colorida os trajes, linguagem humana, criando uma simplicidade social que é no seu modo uma nova nudez. O que nas pronúncias locais é universal é o timbre caseiro das vozes de gente que vive espontânea, a diversidade dos seres juntos, a sucessão multicolor das maneiras, as diferenças dos povos, e a vasta variedade das nações.

Transeuntes eternos por nós mesmos, não há paisagem senão o que somos.

Nada possuímos, porque nem a nós possuímos. Nada temos porque nada somos. Que mãos estenderei para que universo? O universo não é meu: sou eu.» [Soares, 162]

Soares encara duas formas de relação. Descreve uma como universal, enquanto vivência coletiva, e outra de particular, enquanto entendimento individual. Encontra-se em todas as obras pontos de união entre pessoas na maneira de receber uma obra: a forma mais física da obra, mais concreta, mais literal. No texto, acima citado, seriam as palavras, os versos, a pontuação ou os parágrafos, num quadro seriam a paleta de cores usadas, as formas ou o material usado, num espetáculo de teatro seriam os atores, a luz, o uso do cenário ou o som, isto são exemplos em termos mais convencionais. De certa forma, o universal, é uma relação mais exata, factual, que não usa de raciocínio, mas de identificação. Identificam-se no imediato e é de forma coletiva. Tudo o que o universal implica é um reconhecimento de elementos pertencentes indubitavelmente à obra. Não se auxilia de ideias, preposições ou especulações sobre a obra, é sim a base para que esses pensamentos sejam explorados. O universal funciona como uma rampa para o particular, ao munir o mesmo de elementos a fim do particular se ir transformando e até modificando-se. O particular é, portanto, a exploração individual de ideias, pensamentos, especulações sobre uma obra de arte. É um espaço de interpretação, e a questão do particular, diz exatamente respeito ao carácter de uma procura subjetiva claro, mas, e

acima de tudo, individual de uma obra. É uma visão e adequação da obra de arte de forma única e intransmissível, ao que é sustentado mais no sujeito do recetor do que na obra em si. O universal estende-se a todos, é coletivamente assente por todos, e o particular tem um carácter mais privado e que pertence exclusivamente a um só indivíduo. *O Livro do Desassossego*, onde se explora através de poemas, filosofia, paradoxos, utopias etc., no poema número 123 pensa também sobre o modo de interpretar. Surge uma questão, se enquanto interpretadores deste poema, não se está também a incorrer naquilo que Bernardo Soares afirma de destruição: «Pensar é destruir. O próprio processo do pensamento o indica para o mesmo pensamento, porque pensar é decompor.» [Soares, 240].

6. Instinto e Inteligência – A partir do *Ensaio sobre o Drama*, de Fernando Pessoa

Ainda seguindo pelo universo pessoano, e numa forma de paralelismo, penso que o heterónimo não realça o pensamento de Pessoa. No *Ensaio sobre o Drama*, texto esse com a ligação ao texto *O Marinheiro*, Fernando Pessoa faz uma distinção entre instinto e inteligência. Sendo estes dois termos presentes na doutrina religiosa espiritualista, que emergiu através do trabalho do autor francês Allan Kardec, também serviu de trabalho de estudo do poeta português, a propósito do trabalho do dramaturgo.

O espiritismo, é uma religião sem dogmas indiscutíveis, sem qualquer tipo de cerimónias, sem estrutura hierárquica e em que a finalidade fundamental é ajudar o ser humano na sua evolução, características essas que, Fernando Pessoa, tenta passar para um pensamento sobre o Drama e sobre o seu valor artístico, sendo um ensaio pela defesa do Drama e não uma tentativa de ataque ao Drama. Fernando Pessoa, usa as bases do pensamento espiritista para justificar a existência de dramaturgos geniais, que tanto possuem a qualidade da intuição tal como, e principalmente, a da inteligência. Pessoa, enquanto ensaiador, neste ensaio, interroga-se do papel do dramaturgo e, também, do criador e na sua forma como os mesmos se distinguem. Ressalve-se que Pessoa não tenta fazer um tratado do drama, e que o drama, serve apenas para designar um género de literatura, na qual ele inclui a espécie da tragédia e da comédia, seja este em prosa ou

verso, nas mais variadas formas de ser feito e representado. No *Ensaio sobre o drama*, em que Pessoa se debate com uma questão de uma procura do valor do dramaturgo, estes dois termos são as formas de distinção da qualidade do mesmo. Distinções essas na literatura por si mesma, na qualidade de um texto dramático, e na Arte em geral, daquilo em que ele vai tratar de procura da «essência do objeto». Drama este, ao qual Pessoa emprega três atributos necessários e objetivos, aos quais chama de instintos: instinto psicológico, o instinto que cria e desenvolve as personagens, de que forma faz nascer o lado moral, físico ou psicológico de cada papel; instinto dramático, que dá seguimento a uma fábula, o drama e como o mesmo se desenrola; e instinto artístico, que junta os dois anteriores afim de procurar uma construção harmónica entre todas as partes, na qual a forma conflito se desenvolve assume-se como a principal relação do Autor com a Arte escrita. Ele afirma, «Ao dramaturgo, para que de natureza o seja, são necessários estes três instintos; e se o nome há-de valer como elogio, um ou outro tem que haver nele um grau notável» [Pessoa, 66], e posteriormente, acrescenta que essas mesmas propriedades, podem também ser tratadas de intuição. Intuição essa, que ele defende, que é um termo movido pela vontade, que ao não sofrer alteração é também impotente de «exceder os limites próprios da inteligência, que por natureza compreende, mas não cria» [Pessoa, 67]. Fernando Pessoa para além de fazer uma distinção entre intuição e inteligência, elege um desses termos como uma forma melhor de escrever. É defendida a tese que não existe um «dramaturgo verdadeiro» que não tenha uma das qualidades, acima mencionadas, da intuição e que a inteligência apenas é necessária na aplicação dos mesmos. Quando Pessoa diz: «Como os três instintos do dramaturgo, além do que seja comum a todos os instintos, têm, de próprio, vista a sua aplicação, o seu uso necessário da inteligência, com exatidão poderemos chamar-lhes instintos intelectuais», cria, conseqüentemente, uma relação temporal de posterioridade da intuição para a inteligência, isto é, primeiro há a intuição na forma de desenvolvimento do enredo de texto, depois há a inteligência como modo do texto se elevar na sua notabilidade e artisticamente. Contudo, parece-me que tratar destas duas formas de forma defasada uma da outra, um pouco irrealista. Automaticamente surge uma questão sobre se o instinto, não é ele próprio alimentado da inteligência, como modo de inclinação do enredo numa certa direção, ou seja, mesmo com o facto de que o instinto se move dentro de uma inconsciência, se essa inconsciência não tem em si algum tipo de inteligência. No capítulo seguinte deste ensaio, ele encerra esta dúvida, afirmando, que não existe outros princípios a seguir senão a da divisão em dois termos distintos. E desenvolve as suas ideias, afirmando que a partir dessas ideias, e

enquanto críticos, poderemos determinar qual o «valor» de um «dramaturgo» e da «obra dramática», ao qual ele restringe essas questões numa tentativa de descoberta da «força» do instinto e da inteligência. Contudo, Pessoa, levanta perguntas a esse mesmo pensamento que, embora as repostas sejam do lugar da utopia – no sentido em que são irrealizáveis e ideais – por serem, justamente, o defeito da crítica e da consequente subjetividade e embora não tenha em si propriedades científicas ou objetivas, não deixam de ser pertinentes: «Qual o sinal necessário, pelo que se distinga objetivamente um produto do instinto de uma composição da inteligência? Qual o sinal gradativo, por onde se meça, num produto do instinto, a quantidade ou força do instinto que o produziu» [Pessoa, 68].

A inteligência e o instinto, acima referidos, distinguem-se nas obras em que as mesmas são aplicadas, aos meios, onde essa aplicação se reflete, e aos fins, a quem e a quê se destinam. Ele, Fernando Pessoa, começa essa distinção com a inteligência, e como a mesma necessita do intelecto a fim de adquirir a compreensão de algo. A inteligência, tem na sua raiz o pensamento, que se desenrola a fim de procurar uma tentativa de resposta da situação observada. É por isso, também passiva, e demorada, e quanto mais «forte» ela é, a inteligência, mais lenta a sua análise é, isto é, quanto maior o investimento individual na receção de uma obra, mais prolongada a análise fica. Na receção, propriamente dita, tem a sua origem no produzir de uma análise. No Autor, tem o seu início na compreensão do objeto artístico desenvolvido - «A inteligência, como tem por fundamento a consciência, tem por fim o conhecimento ou a compreensão, que é o com que a consciência se define» [Pessoa, 69]. O instinto, por sua vez, acontece no momento, num olhar de dentro para fora. Encontra-se como uma forma de despoletar da ação e do movimento. É, na forma, uma relação mais imediatista e emocional. A inconsciência é parte inerente que também é construtora da ação. É um movimento ativo e criador. É anti artificial por ser primário, na medida em que tem como primeiro impulso o de uma vontade. A receção, tem a sua origem no olhar sobre a natureza e o que esta envolve. No Autor, a origem é no modo deste se colocar na natureza - «o instinto, como tem por fundamento a vida, tem por fim a ação, que é o que a vida se manifesta.» [Pessoa, 69]. Como tem por fim compreender, a inteligência assume como objetivo uma visão universal ou geral, na medida em que tem uma procura de um entendimento do todo que envolve aquela obra de leitura, quer seja do enredo como dos pequenos pormenores que o mesmo integra. E o instinto, o particular, na forma como alguém se predispõe a se

relacionar, dentro da sua individualidade pessoal, com a obra, na qual a catarse remete-se para um campo prioritário desse mesmo termo. A catarse surge, então, como uma inibição do raciocínio e como uma «força» do instinto. O instinto é o que se diferencia da ciência. Pessoa, apesar de ter uma forma binária de inserir estes dois termos, e talvez até seja a melhor forma de os introduzir, persistentemente procura a sua união, afim de completar aquilo que ele chama de «genialidade», tanto do dramaturgo (neste caso) como na obra. Esta configuração que ele arranja para pensar sobre estes dois termos, apesar de, enquanto um todo, ser injusta, é também uma tentativa de catalogação de formas de um autor se manifestar. Por ventura, há argumentos que carecem de concordância, mas esta tentativa de entender que a receção de uma obra começa numa compreensão do lado do Autor, é uma, a meu ver, uma possibilidade feliz. Ainda sobre essa dicotomia expressada por Pessoa pode-se verificar que ele também separa alguns outros critérios. Um deles na forma tentada da inteligência, na qual, ele afirma que a mesma «tem por qualidade a extensão» [Pessoa, 70] e que tem como sua própria natureza ascender ao universal e que assim, quanto maior for, maior também será o número de objetos com que a mesma se relaciona, ou seja, a produção intelectual é uma das bases da tentativa de aproximação ao Autor, assim sendo, também ela poderá ser uma forma contínua de relação com as mais diversas artes. A ideia de Pessoa, tem por base o aumentar de um lado intelectual afim de o individuo conseguir se multiplicar nas formas de ver uma obra de Arte, assim criando uma proximidade às suas causas e efeitos. Paralelamente, no instinto, encontra-se o exato oposto. Tem por qualidade a relação primária perante uma obra, e a sua forma concentrada e intensa que a mesma sugere. A ideia de Pessoa, transparece para um lugar emocional de relação com a obra, na qual, se verifica conexões fortes, mas também prendidas, isto é, perante uma obra de arte tem-se um movimento “apaixonado”, na qual se é notória a sua concentração e intensidade, mas que não consegue uma mudança de raciocínio, relaciona-se com o menor de objetos possíveis. E quanto mais «forte» esse instinto «mais completamente o considerará sozinho», e mais se «inteirará da essência do objeto» [Pessoa, 71].

Estas duas formas de relação resumem-se no ser e no insinuar. A obra é x, mas insinua y. Nunca a obra e a sua insinuação são a mesma coisa. Podem-se tocar em pontos, mas não na sua totalidade. Todas as visões do que a obra é, são também insinuações e especulações, portanto. é tratar o conhecimento da Arte como um conjunto de crenças e verdades. Epistemologicamente falando é uma avaliação das valências individuais e não,

somente, das propriedades da obra. Uma tentativa da procura de uma tal certeza de uma leitura de uma obra específica, sabendo à partida que essa nunca será atingida é, por ventura, uma melhor forma de nos relacionarmos com a Arte. Ou seja, talvez a melhor relação do recetor com a Arte, deve se estabelecer na impossibilidade da certeza total da leitura da obra e na tentativa incessante de ter a certeza. É olhar para uma obra de arte de leituras plurais, e quanto mais se olhar mais pluralidade ela adquire, e juntar numa só leitura esses pontos.

George Steiner propõe então uma forma de leitura mais apropriada. Uma leitura que deve ter em conta as premissas temporais, socioeconómicas ideológicas do Autor. Na literatura, tem que se entender a linguagem usada, na língua mãe do discurso, e com a importância daquelas palavras no contexto de vida do Autor. Por exemplo, «A palavra “sombra” enegreceu depois de Hugo; a palavra “coisa” irradia obstinadamente depois de Ponge» [Steiner, 45], com isto, pretendo dizer que a linguagem está em constante evolução e essa evolução deve ser tomada em conta. Não só a linguagem nos dá existência, como também nos dá um tempo, e deve ser tida em conta de modo a evitar equívocos. Um dos equívocos, da nossa contemporaneidade pode ser observável nos Estados Unidos da América, onde se alterou a palavra “*nigger*” nos livros de Mark Twain porque a mesma palavra foi ganhando contornos consoante os tempos futuros ao livro. Não só há um equívoco na alteração da palavra, isto é, no erro cometido por não se entender o texto no tempo em que ele foi escrito, como na forma, por ter sido uma personagem (nomeadamente Huckleberry Finn) a dizê-la. Em suma, a leitura deve ser tanto subjetiva, como com conta no mundo histórico e no mundo fenoménico. Steiner ressalva, ainda, que «toda a leitura bem feita permanece provisória e tangencial. Nesse cálculo diferencial do “ler bem”, aproximamo-nos cada vez mais das vidas do sentido do texto sem jamais as confinar por completo, sem jamais as poder substituir pela explicação da paráfrase, da precisão ou da análise.» [Steiner, 49], na medida em que, e parafraseando, Antoine Lavoisier, «Na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma». Continuando por este ponto de vista, Steiner afirma que uma boa leitura, vem de releituras, porque qualquer análise é renovada em cada nova tentativa, porque há mudanças na vida, na sensibilidade, nas condições humanísticas, psicológicas, materiais do recetor, tudo o que vem de fora de texto deve estar inerentemente no texto, porque é para esse “fora de texto” que o texto se volta. As releituras, conseqüentemente, tornam a leitura bem feita numa leitura constantemente incompleta, na medida em que nunca se aproxima totalmente da totalidade da leitura bem feita.

Entendo o discurso de Steiner como uma forma muito teórica de criar uma “forma” de receção. Se por um lado, percebo a necessidade de estabelecer essa “forma” devido à tentativa de procurar a compreensão, penso que parte dessa compreensão está, também, no imediatismo da presença sobre a obra, na primeira reação. Isto porque o embate inicial compreende coisas que não estavam forma compreendida, ou seja, o imediatismo acrescenta à compreensão o que a teoria não demonstra. Para mim, neste caso, a teoria é a oposição da sensibilidade. A sensibilidade, com estes elementos assentes, não permite ao recetor chegar ao “âmago” em si, mas sim ao “fenómeno”. É sim a partir, desse “fenómeno” que se chega à tentativa de chegar ao “âmago”. Tanto a sensibilidade como a compreensão estão em polos opostos do objeto em si. O meio dos dois é a interpretação/leitura.

7. Comunicação e Diálogo – Paradoxos de Receção

A ingenuidade, por parte do recetor, sobre o autor e o seu estado (político, social, filosófico, psicológico, etc.) permite, ao mesmo tempo, uma abertura das possibilidades de interpretações como um fechamento da potencialização das mesmas no carácter da obra. Não conhecendo o autor, ou não tentando uma aproximação ao mesmo, recusa-se o diálogo, apenas existe comunicação. O diálogo com a obra não se realiza porque parte de uma só perspetiva sobre a obra em questão. O recetor emprega, na obra, uma leitura formada com base na sua própria existência, e coloca no ato de relação apenas os seus confrontos com a sua realidade, coletiva e individual. A relação estabelece-se entre recetor e obra, assim sendo, apenas é comunicado, através de sensações, o que o recetor deve pensar. A obra não é percebida, mas sim, sentida, o que pode dar a oportunidade à especulação mais variada, sustentada pela intuição. Apesar de existir um infinito de possíveis interpretações, nenhuma delas pode ser potenciada pela exata inexistência de limites/certezas.

Mesmo que a obra seja independente do artista, uma leitura da obra é melhor entendida com uma compreensão do autor, mesmo que seja, em sua parte, alterada a sensação primária ou que entre em conflito com a coexistência recetor-obra/recetor-autor. O diálogo estabelece-se quando a obra é usada como veículo de relação entre o autor e o

recetor, isto é, quanto o que o autor pensa se liga ao recetor. “Por seu turno, a biografia de um escritor não é uma pedra de toque neutra a partir da qual se poderá testar a intencionalidade e o sentido num texto” [Steiner, 35]. Procurar a neutralidade afim de nos posicionarmos o mais distante possível de pensamentos de outrem, procura também uma forma de leitura mais sensata. A analogia mais feliz seria sermos uma espécie de juiz, sem um posicionamento específico sobre o réu ou o acusado.

O diálogo, em si, pressupõe um julgamento individual do autor. Assim sendo, o paradoxo cria-se. O diálogo é a recusa da reação imediata, o intelectualizar a Arte ou o esmiuçar de interpretação. Mas não será a Arte também ela o primeiro conceito, a sensibilidade, a emoção? Não será também o anonimato, a melhor forma da obra se expressar por si, recusando uma relação entre a ideia que o recetor tem do autor?

A vida de um autor, o que ele pensa, a época em que viveu, é apenas um mote para a criatividade, não a obra em si. As múltiplas interpretações, conseguem sempre arranjar alguma forma de ligação, que é impossível provar que não existe/que existe. Não será a Arte um meio para nos questionarmos sobre tudo? Será errado procurar respostas na Arte, uma expressão que se valoriza, exatamente, pela sua subjetividade. Sentir e Perceber/ Comunicação e Diálogo são, em si mesmas, vínculos, que apenas diferem no sentido de intimidade, e no sentido de predisposição. Esse estabelecer de vínculo não será um lado teleológico, em última análise, de cada pedaço de Arte? A Arte só existe quando é vista, e só coexiste quando se vincula ao recetor. A pergunta da finalidade da Arte, com a variante da expressão/conceito do autor, resulta sempre numa aporia, mas, com certeza, uma parte dela é a partilha/o vínculo/o debate.

Por sua vez, Kandinsky afirma, em *Do Espiritual na Arte*, que «Na vida (como na arte), o que conta é a pureza dos objetivos. Uma obediência cega às leis científicas nunca é tão nociva como negá-las sem sentido» [Kandinsky, 114] que levanta mais duas questões sobre a perceção: a ideia de entendermos como conseguimos encarar o lado puro, e também, se há na arte algum tipo de pureza. Se a arte se entende como um modo de envolvimento entre o artista e outrem e, que por sua vez, depende de ser vista e, então, analisada, como podemos aceder a uma forma de pureza que é destruída no ato da análise? Neste sentido, se na arte pura é, da mesma forma, necessária uma relação entre o objeto e o exterior, de forma a ser discutida enquanto arte, como poderemos entender uma ideia de pureza enquanto algo incontaminável? Ou seja, tendo em conta que a única forma de

Arte acontecer é se for vista, porque não existe uma ideia de ‘arte interior’, propulsionada pelo pensamento do artista, nem tampouco é esta visível, como poderemos proceder a uma aproximação do artista?

Assim, e indo por essa ordem de raciocínio, o dilema do artista deveria ser a maneira de como fazer arte para ninguém ver. Tornando o objeto de arte completamente exterior à realidade do artista e do outro, sendo assim a arte na sua forma mais pura, porque não procura a relação, quer emotiva quer compreensiva. Porque o que contradiz o artista é a noção de que ele é influenciado, conscientemente ou inconscientemente, pelo mundo que o integra a partir do momento em que faz arte, com o intuito desta ser vista. Porque a visão é propulsionadora do pensamento. Assim sendo, poderemos afirmar que a obra feita não pode ser completamente do artista, porque este envolve-se com ela de uma maneira egocêntrica (mesmo que seja involuntária) – enquanto forma do eu se manifestar. A pureza de uma obra de arte deve ser originária no pensamento do Autor. O que o artista deveria procurar e pensar, na primeira etapa, seria: De que maneira se pode produzir arte de forma completamente independente? A resposta seria, talvez, o afastamento total da ideia de que ela vai ser vista/analizada pelo exterior. A Arte dever-se-ia posicionar enquanto um movimento contra o olhar. E uma conclusão que se pode tirar, logo à partida, é de que os artistas verdadeiramente puros seriam aqueles que nunca foram descobertos, porque fazem a Arte da forma menos exterior possível, sem qualquer intenção da sua própria descoberta. Vivem a arte enquanto experiência artística e apenas coabitam com ela. Exemplos disso: o ato de pintar um quadro e afastá-lo do sentido da visão, o ato de escrever uma música para nunca ser ouvida, ou o ato de fazer um espetáculo para nunca ser apresentado. Exemplos disso podem ser encontrados, nos livros encontrados de Fernando Pessoa após a sua morte, ou de Kafka. Com isto, reconhecendo-se o carácter do autor enquanto algo imaculado de tentações de procurar algum tipo de reação, posteriormente às obras.

Essa recusa de um campo dos sentidos seria o momento de transformação da própria obra de arte. Modificar-se-ia perante um rasto da sua própria natureza, em que se afasta do campo da humanidade e se aproxima do campo do divino, por força da iluminação platoniana. Será o estado de recusa da permanência do comum e a elevação para o campo esotérico e, quiçá, transcendente. A pureza de um artista estará na forma como ele se identifica, pois este entenderia a Arte como inspiração do Divino e do transcendente e não como inspiração do mundo. Possivelmente, seria nesse modo de

posicionamento que existe o desenvolvimento enquanto uma ideia de artistas/criadores, em que se sobrepõe a arte à própria natureza humana e a desenvolvemos através de uma vocação, que existe por cima do artista, e da sua própria ambição. A arte apresentar-se-ia como reflexo dos deuses e, posteriormente, como presságio do mundo, porque a relação com ela seria puramente espiritual. Assim, será que o lado mais imaterial - enquanto definição de espiritual ou religioso, ou enquanto algo que se opõe à literalidade - da obra se pode apresentar como um momento de autenticidade da obra, e também como um modo da obra se destacar das demais?

8. A importância de Marchel Duchamp e dos “ready-made”

Duchamp foi um artista que é conhecido na forma de questionar a Arte através do seu trabalho. O seu papel, enquanto autor, foi mais impactante pelo uso da contestação e da ironia afim de assumir as suas posições ideológicas. O trajeto dele, e da sua obra, é tida como um momento de mudança no panorama artístico mundial; na forma como conseguiu abrir as perspectivas sobre a Arte, e da forma de se fazer Arte. Essa abertura de horizontes artísticos, e até de uma maneira relativista de ver a Arte, atravessa ainda a questão atual da situação artística: Qual o limite da Arte. Duchamp, que é um dos principais nomes do momento dadaísta, apropriou-se da forma como o mundo estava-se a industrializar e em constante mudança. Os problemas geopolíticos ou a falta de valores sociais motivados pelas guerras, pela maquinação da dos trabalhos ou da facilidade de consumo que aparentavam estar em crescimento, foram algumas das problemáticas dos dadaístas para pensar sobre a Arte. A forma como tudo se tornava muito mais facilmente reproduzível fez a criação do conceito de “ready-made”. Este surgia como uma forma de combater essa proliferação de cópias, ignorando noções comuns da arte histórica como forma de se fazer arte. É uma atitude anti arte afim de tentar a emancipação da Arte de métodos ou técnicas de criação. Os “ready-made” que reage à facilidade da industrialização a partir do imediato da obra. Richard Hamilton

«Probably the most 'difficult' of Duchamp's concepts and creations are the 'Readymades'. They are outrageous yet logical demonstrations of their suspension of the laws of artistic causality, for he has substituted for the traditional 'hand-made' work of art such ordinary, mass produced, machine made articles the snow shovel, the comb, a bottle The

substitution of an anonymous article of everyday use for the conventional painting or sculpture can be understood only as an intellectual or philosophical decision»

Tratam-se, os “ready-made”, como um modo de rompimento de uma forma artesanal enquanto operação ou método artístico. Uma vez que se apropria de produtos feitos, normalmente industrializados com um carácter de uso prático e funcional, o que é tentado fazer insere-se na desvinculação desse mesmo carácter. O que era tido como um objeto industrializado inicialmente, era agora elevado a objeto artístico. A tentativa dos dadaístas de alterar o carácter do objeto, dando importância específica a esse mesmo objeto, deve ser vista como uma alegoria. Este movimento dos “ready-made” é uma forma de tentativa de afastar a Arte da literalidade. Escolher um objeto comum e industrializado, afim de pertencer a uma obra, também o distingue dos demais iguais; essa escolha é também dar mais significado à obra. Por exemplo, destacar uma roda de bicicleta sobre um banco como Duchamp fez, é juntar dois objetos úteis em um só objeto ‘inútil’, contudo este objeto ‘inútil’ não deve ser visto apenas assim: Embora, haja uma sugestão de movimento, dada pela roda, também existe a sugestão da inércia, que o banco transmite. A ‘Arte’ desta obra existe exatamente, por sugerir uma ideia; existe por não existir do acaso, Duchamp pensou exatamente em colocar uma roda de bicicleta por cima de um banco. O “ready-made” nasce do caso, e não do acaso: A roda de bicicleta preta por cima de um banco branco é diferente de uma bicicleta branca por cima de um banco preto. Do mesmo modo, a funcionalidade dos objetos é também metida em causa. O trabalho que os “ready-made” se propuseram a desenvolver é, pegando num objeto comum, alterar o seu carácter, modificando-lhe também a sua função; os objetos têm função x, os “ready-made” dão-lhe função y. Por exemplo, a roda da bicicleta serve para ser pedalada e o banco serve para as pessoas se sentarem, a justaposição de um por cima do outro, impede que a roda dê para pedalar, ou que o banco dê para se sentar. Esta alteração de funcionalidade torna-se num novo elemento de uma obra que os “ready-made” lhe dão. Trata-se de um deslocamento de uma situação não artística para o seio da Arte. Por esta obra se tratar de um conceito, ou de uma ideia, a sua imitação será sempre impossível, precisamente porque Duchamp a fez primeiro. A imitação existe apenas como uma possibilidade de replicar o objeto, contudo o que este objeto apresenta é uma ideia que se sobrepõe ao objeto *per se*. Certamente que se pode alegar que se trata de uma confecção simplista ou até de possível infinidade, mas a beleza e a importância desta obra está exatamente na forma como foge de uma lógica tradicional de se fazer Arte; lógica tradicional enquanto técnica ou qualidade. Pensar nesta obra, é também entender que a

mesma desafia as técnicas artísticas com o conceito da obra. Não se trata de ser uma obra feita de um ponto de vista estético ou técnico, trata-se exatamente da ideia de ter sido feita. Existe enquanto uma alegoria, ou seja, significa mais do que a literalidade da própria obra. Transmite uma sensação de estranheza, movida pela escolha do autor. A obra de Duchamp reside na escolha desses objetos afim de criar um outro objeto. O equívoco que é tomado pela relativização da obra enquanto objeto artístico, é também um dos objetivos da mesma. O facto de se ‘perder tempo’ a pensar se a *Roda de Bicicleta* é uma obra artística é, também, tempo que se ganha a pensar em Arte. Esta forma de justaposição de conceitos de Arte e ‘Antiarte’ em um só objeto trata-se de um gesto artístico.

Esse gesto artístico existe também na sua obra mais icónica, *The Fountain*. Esta surgiu em 1917, numa candidatura a uma exposição desse mesmo ano da Associação dos Artistas Independentes de Nova York. Assinada por um seu heterónimo, R. Mutt, esta obra foi a maneira mais provocadora de problematizar o conceito artístico dos anos 20. A origem desta obra começou por existir na compra de um urinol básico nas lojas de Nova York, afim de apresentar enquanto trabalho nos principais museus do país. Trata-se de um objeto com poucas transformações, que Duchamp entendeu enquanto Arte, virando simplesmente o urinol. *The Fountain*, contudo, teve a sua exibição recusada por este objeto violar os princípios de decência e seriedade que a própria exposição pretendia ter; isto tendo também em conta que, uma vez membro da Associação dos Artistas Independentes de Nova York, a obra teria o direito de ser exposta. Esta recusa de um painel da Associação abriu precedentes na forma de olhar a Arte. Os mecanismos que o dadaísmo aproveita desde daí são irreverentes; a sua atitude enfatiza uma ideia: de a Arte ser o que o artista diz que é, e não o que os críticos dizem que é. *The Fountain* é uma forma de revolta perante esse estado de ‘filtro’ artístico. Entender a obra sem perceber o estado daquela altura é, não só injusto para a obra, mas também, minimizar o seu impacto. O “ready-made” é mais complexo que escolher e assinar um qualquer objeto comum; ao invés disso, o “ready-made” é uma maneira de descontextualizar o objeto tanto no espaço como no significado. Assim sendo, a mudança de sentido da obra artística é notória na forma como as propriedades do objeto são modificadas; alterando assim os entendimentos de como são vistos. Exemplos disso, é o isolamento do objeto, trazendo maior realce àquela unidade do mesmo, o retirá-lo do seu local, modificando a forma de leitura do objeto, ou a alteração de uma perspetiva funcional, procurando exatamente o oposto.

Um outro argumento usado para a recusa da obra foi a sua facilidade de imitação e aparente simplicidade, “por se tratar de um trabalho de um canalizador e não de um artista”. Um artigo publicado naquela altura, que não se sabe de quem é sua autoria apesar de se apontar a Duchamp, explicou a importância da *The Fountain*, no pensamento que lhe sucedeu: «Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view - created a new thought for that object.» — “Se o senhor Mutt produziu a obra com as suas próprias mãos ou não, não tem importância. Ele ESCOLHEU-A. Ele pegou num artigo ordinário da vida, expôs-lho de modo que o seu significado desapareça sobre um novo título e ponto de vista – criou um novo pensamento para esse objeto”. - Foi com este simples, mas provocador, gesto artístico e consequente recusa que Duchamp mostrou que os artistas deveriam se afastar das críticas elitistas de se olhar para a Arte, e que os museus deveriam definir o que entendem por Arte. Com a obra que ele apresentou também ele se propõe a pensar a Arte. A obra dele é exatamente a exposição do seu pensamento, a sua simplicidade complexifica-a. Esta obra, que tem precedentes claros, é a problematização de um novo momento artístico: da modernidade.

Arturo Schwart, no livro *The Complete Works of Marcel Duchamp*, explica a forma como o dadaísmo é, essencialmente, uma vanguarda conceptual - conceptual no sentido em que tudo o que o que é feito é pensado, desde o título à obra em si. Ele diz:

«Here again, the process may be concerned with the physical, or more abstractly with the logical context of the object... Displacement from physical context is achieved by changing the visual angle from which an object is ordinarily perceived and by isolating it from its ordinary surroundings. This is the principal at work in the 1913 Bicycle Wheel (the fork is upside down screwed to a kitchen stool), the 1914 Bottle Dryer (to be viewed hanging from the ceiling like the 1917 Hat Rack), and the 1917 Trap (a coat rack designed for the wall but nailed to the floor) Displacement from ordinary logical context is achieved by re-naming the object, the new title having no obvious relationship to the object as ordinarily understood. This process is exemplified in the 1914 Pharmacy a commercial print of a winter landscape); In Advance Of The Broken Arm (1915, an ordinary snow shovel); in the 1915 ,Pulled At Four Pins (an unpainted chimney ventilator); and in Fountain(1917, a urinal).... The 'Readymade is sometimes a un in three dimensional projection. Trap (Trebuchet) is then an example not only of physical displacement, but of logical displacement as well since the word itself is a pun on the phonetically identical chess term trebucher, the french word meaning 'to stumble over'.

The pun is also used in the titles of Apolinere 19 Enameled(1916-1917); The 1919 bearded and mustached Mona Lisa, L.H.O.O.Q.(when read in french becomes 'she has a hot bottom'); and Fresh Widow (1920) a pun on french window.» [Schwartz, 32]

A ação de fazer "ready-mades" enquanto forma de arte, é muitas vezes tratada como uma maneira de misturar a ideia de distinção entre arte e vida. O modo como se tenta uma junção de objetos do comum com a Arte não é uma forma de descartar a Arte, mas sim de pensar sobre ela. Eleva questões sobre os limites da própria Arte, e onde se pode traçar a sua distinção: Que características ou condições definem um objeto enquanto obra de Arte? Deve a Arte apelar primeiro ao olho do que ao pensamento? Deve a Arte envolver algum tipo de transformação de materiais ou pode um objeto já feito também ser considerado? É certo que as respostas a essas questões são, como demonstradas anteriormente, utópicas; contudo, é neste momento que os pensamentos que advém das mesmas se elevam. O que Duchamp propõe é pensar no mundo através de um olhar literal e metafórico, não descartando nada para a sua leitura. O olhar para o mundo deve ser a partir de objetos artísticos e, também, de objetos comuns. O gesto de trazer para o museu o que se trataria de um objeto ordinário tira-lhe essa característica, ou seja, um objeto ordinário ganha importância. A ênfase da obra é sobre a sua própria apropriação dentro de um contexto utilizado. Os "ready-made" são, acima de tudo, um movimento filosófico e conceptual, deste modo, a leitura de uma forma de deslocamento é central para se pensar sobre a obra. Uma vez em relação com a obra, são usadas a ironia, o caos ou o absurdo para uma dilatação do pensamento. O pensamento/ conceito sobrepõem-se a definições de Arte.

9. Teatro Épico e o intuito de perceber o teatro

Poderá o mundo de hoje ser representado pelo teatro? Esta pergunta, originalmente proferida pelo Friedrich Durrenmatt, foi o mote de pesquisa para Brecht começar o trabalho sobre o que era o Teatro Épico. A frase corresponde, justamente, àquelas questões que, ao serem levantadas, desde logo se impõem na forma de entender a vida e de que forma o teatro a representa. Naquela altura, o teatro exigia ser apenas uma reprodução do mundo, suscetível de ser vivido, e não um mundo que se interroga sobre o viver *per se*. Assim sendo, e para que essa reprodução do mundo se tornasse uma

vivência, exigia-se que estivesse em sintonia com a vida e a forma de viver e, também, com as particularidades que a dificultam e complexificam. A possibilidade de encontrar parecenças entre a vivência e o teatro tornava-se cada vez mais reduzida e era cada vez mais limitado o número de artistas que reconheciam que a reprodução do mundo atual tinha aumentado progressivamente de dificuldade. Tornava-se agora difícil acompanhar a velocidade das notícias, da evolução e variedade de pensamentos ou dos momentos bélicos que faziam parte da contemporaneidade de cada país, nos quais se destacava o nazismo e, conseqüentemente, a Segunda Guerra Mundial. O teatro, naquela altura, tinha parado numa cronologia diferente desses acontecimentos. Foi precisamente a consciência que se tomou, deste fato, que levou alguns dramaturgos e encenadores a tentar procurar novos processos para que a realidade e o teatro coabitassem novamente em simultâneo.

As regras aristotélicas foram um dos motes que tratou de encarregar, durante muito tempo, a reflexão sobre como tratar de uma escrita para teatro, e, posteriormente, que tipo de função para com o mundo podemos esperar dele. Aristóteles, através da *Poética*, apresentou uma estrutura processual a partir da qual a criação teatral se devia reger, contudo verificou-se a evolução do teatro e as estruturas que, na Grécia Antiga, faziam sentido foram permanecendo mais e mais limitadas, ignorando a mudança do mundo e as alterações a fazer, tendo em conta a conjuntura de cada época própria. Segundo Aristóteles, o teatro devia ter limitações quanto ao local de apresentação, o qual devia ser reconhecível, para isso teria de ser dado num tempo contínuo, sem divergências temporais, que eram apenas referidas, de modo que a ação fosse compreensível e recebida por todos. Mesmo tendo em conta que, originalmente, a *Poética* tinha sido escrita sob a forma de conselhos e/ou sugestões, a importância com que foi levada estabeleceu-se como ordem, até então não devidamente considerada. Todavia, as novas interpretações sobre as pretensões aristotélicas vieram criar os movimentos que contradizem essas mesmas vontades. Verificou-se, na ideologia aristotélica, um esgotamento, até este se modificar em algo mais próximo de uma ideia de contextualização contemporânea. Assim, notabilizou-se o desejo de mudança de novos enredos, quer na história quer na forma de escrever, na criação de novos tipos de personagem e também sobre o termo da tipologia, nos pensamentos de novas maneiras de pôr o texto em cena e o que esse pensamento implica, nas diferentes noções do que é o tempo e o espaço e de que forma são representáveis, nas interrogações subjetivas sobre o que é a obscenidade que seria por sua vez representada, de modo orgânico e natural. Peter Szondi, nomeou este tipo de

transformações, quer no ponto de vista estético quer formal, de “crise do drama”, no livro chamado *Teoria do Drama Moderno*. Nesse movimento revolucionador do teatro, Szondi identificou autores como Ibsen, Tchekov, Strindberg, Maeterlinck ou Hauptmann como os revolucionadores na tentativa de mudança, perante o paradigma teatral das suas contemporaneidades e modos de ser e estar. Szondi começa por afirmar o seguinte:

«Mas não é exatamente o naturalismo que Piscator e Brecht defenderam e levaram ao êxito às custas da forma dramática, e sim seu antagonismo interno, que, sob o domínio da lei formal do drama, limitava-se a aparecer em um disfarce temático. Porém, enquanto o diretor Piscator retira da estrutura antitética do “drama social” o elemento de revista e o converte em novo princípio formal, o dramaturgo Brecht vai mais fundo: interessa-lhe a entronização do princípio científico, que, embora pertença essencialmente ao naturalismo – como mostram os romances de Zola – não podia vigorar na drama naturalista senão de maneira acidental» [Szondi, 133]

Esta mudança que ocorreu pode ser identificável na forma como o diálogo deixa de ser a principal força de ação dramática e, nesse momento da “crise do drama”, pode-se assistir à reflexão sobre a mudança na história do drama, que viria a traduzir-se numa modificação estilística, no sentido em que esta se verifica na transição para movimentos textuais que, embora dramáticos, já se afastam da convencionalidade da palavra em quanto forma maior do texto. Esta transição agora imposta permite que os termos “encenação” ou “encenador” ganhem maior relevância e notoriedade dentro do panorama teatral e artístico. Agora não são apenas os autores dotados do lado artístico, mas, também, os encenadores com a maneira como o texto é apresentado em cena e de que forma é que o mesmo tenta representar problemáticas que, embora com a possibilidade de representações temporalmente do passado, usam da metáfora de modo a trazer algum tipo de atualidade. Assim sendo, a ação dramática de teatralidade aproveita-se do passado, de modo a tentar uma relação com o presente e, sobretudo, a pensá-lo.

Esse tipo de mecanismo é a base que inicia o conceito da teoria do Teatro Épico. Iniciado por Bertolt Brecht, este é um tipo de teatro que pretende atingir uma forma didática de ver o teatro, com o intuito do espetador refletir sobre o momento social a que corresponde a proposta artística, apreendendo o ponto de vista que o autor e o encenador sugerem. É um conceito que pretende uma forma ativa do espetador, contrariando os preceitos do teatro clássico ou tradicional que, por sua vez, tentam o envolvimento do espetador com a história, produzindo para tal mecanismos que visam suscitar algum tipo

de emoção e desinibição. Brecht entendia o teatro, não como um evento social, mas como um sítio que pretende a estimulação de uma atitude crítica sobre a sociedade. É um teatro que, embora seja político, tenta não se traduzir numa só forma de entender o mundo, mas sim de uma tentativa de expansão do mesmo, produzindo questões e pensamento. O teatro é um mote para tentar a mudança, em modo de julgamento da sociedade, tentando implicar o espectador nessa mudança. Opõe-se, claramente, a qualquer tipo de ilusão e emoção, ao tentar uma distanciamento que, em si, afetará o espectador e as suas ideologias na forma de ver aquela realidade. Na obra, que Brecht intitulou de *Estudos sobre o teatro*, começa-se por dizer que a representação épica era uma maneira de fazer teatro consciente de ambas as partes: o autor e encenador, na forma como desenvolvem um pensamento sobre a sociedade, que argumentos usam para defender as suas ideologias, que tipo de mensagem tentam propor e que mundo mostrar e como o mostram; e o espectador, que se presta a receber o que lhe é mostrado, que pensa sobre o que recebeu e que, a partir disso, desenvolve o seu próprio pensamento, que mais tarde poderá ser ação, seja ela de mudança de ideologias ou de forma social na sua realidade presente. Sobre como o teatro épico se propõe a ser, Brecht afirma que:

«da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que exprimam claramente o sentido dos acontecimentos. Renuncia a composições "acidentais", que "simulem a vida", "arbitrárias"; o palco não reflete a desorganização "natural" das coisas. É precisamente o oposto da desorganização natural que se aspira, ou seja, à organização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole histórico-social». [Brecht, 32]

Dessa forma, começa logo a estabelecer uma relação de proximidade muito clara entre o que é a vida e como o teatro épico estabelecia que ela poderia ser. Este pensamento brechtiano do impacto que o teatro tem no espectador, poderá parecer sobrevalorizado. A ideia de que o espectador consegue atingir o que um espetáculo propõe é romântica. Como apresentado nos pontos anteriores, não é plausível pensar que a totalidade de um pensamento seja transmissível. Contudo, será de pensar que o que é apresentado seja, pelo menos em parte, um intuito do Teatro Épico. Isto é, pensar no que adquirimos, ao ver um espetáculo, corresponderá à implicação de que Brecht falava? Porventura, o pensamento sobre algo aprofunda-se quanto mais se pensa ele, mas que tipo de ação social se verifica com pensamento, na medida em que, enquanto pensamos, não existe ação exterior? Percebe-se que as suas divergências com o teatro que era representado eram muitas. Não concordava com as falsas representações do real, que eram apresentadas de forma

contínua, mesmo as que eram conectadas a uma ideia de naturalismo, ignorava a estética teatral quando esta desviava as intenções morais e sociais da peça, rejeitava o teatro como meio de comércio ou de rejúbilo por parte das organizações, opunha-se, claramente, a uma ideia da Arte pela Arte, mas, de que forma é que ele poderia afirmar que os espetáculos que ele fazia não passavam essa mesma ideia ao espectador, espectador esse que percebeia?

Toda a sua produção é dada numa orientação anti burguesa, com uma crítica às formas de vida, à ideologia e concepções artísticas da burguesia, destacando a necessidade do homem para atingir a felicidade como a maneira de viver a vida. Com a sua dedicação ao marxismo, essa posição tornou-se mais radical e alterou-se ao pensar que uma pessoa deve ser enquadrada num contexto da sociedade como um todo. Ele tenta uma forma de aliar o pensamento a uma prática ativa e revolucionária, assim sendo entendia a filosofia como a doutrina do bom comportamento, fazendo disso parte integrante da sua maneira de escrever e do seu trabalho. Neste sentido, fez textos como tentativas de provocar o espanto progressivo, a reflexão e mudanças de atitude e comportamento no espectador. A técnica que Brecht usa consiste num favorecimento da atividade do público, entrando no jogo do ator e da encenação, enquanto algo participativo. Normalmente, o estilo de encenação que propunha consistia numa representação histórica, com peças dentro do contexto de cada época e no contexto ideológico que a ela corresponde. Era proposto ao espectador um distanciamento, a fim de este não se deixar iludir pelo caráter ilusório, trágico ou dramático da peça, munindo-se assim de mecanismos que impediam que a ilusão tivesse efeito. Em suma é, portanto, um sistema antidramático e anti aristotélico (épico), realista e dialético.

Peter Szondi, n' *A Teoria do Drama Moderno*, tenta estabelecer a distinção entre forma Dramática de teatro e forma Épica de teatro. Contudo, deve-se separar as duas formas de particularizar esta noção de Teatro Épico, pois o pensamento de Szondi é diferente do de Brecht. Armando Nascimento Rosa, em *As Máscaras Nigromantes*, faz a explicação dessa diferença, ele diz:

«Depois de Benjamin e de Luckács, Szondi reflecte dialecticamente sobre o modo como o teatro na modernidade respondeu às mutações civilizacionais, agudizadas sobretudo pela era científica e industrial, fazendo opor ao teatro dramático tradicional (em que o tempo da acção corresponde ao tempo do drama) um tipo de teatro que integra o tempo e a acção diferidos como núcleo propulsor da própria acção dramática. São várias as modalidades desta acção diferida, que Szondi analisa

caso a caso num retorno operativo às categorias da *Poética* aristotélica, dilatando em extremo e desconstruindo o domínio de aplicação do conceito de teatro épico brechtiano, do qual este será somente uma variante formal entre muitas outras que concretizam modelos de epicidade com diferentes estratégias, como sejam os casos: por elipse ou prolepse cénicas evocadas pelas personagens (o exemplo de Ibsen); seja por aprofundamento psicológico da subjectividade das personagens em detrimento da progressão da acção (o caso de Tchekov); seja pela substituição da acção por uma situação que a contraria (Maeterlinck); seja por tomar a forma do drama como tema crítico que o constitui (Pirandello); ou pela substituição da aristotélica unidade da acção pela unidade do eu, numa dramaturgia subjectivista (Strindberg). Toda a forma teatral que recuse restringir-se à acção dramática em tempo real - fuga resultante da necessidade de representar no palco um mundo cuja complexificação torna mais difícil legitimar a mimese dramática - será para Szondi um exemplo de teatro épico, visto que insere em si elementos que não são exclusivamente da ordem do tempo dramático directo, entendido em sentido estrito. Assim, enquanto o teatro naturalista seria uma forma última para tentar manter esse tempo dramático válido na cena moderna, todas as restantes vias tenderiam a subverter este entendimento do dramático, e a todas elas chama Szondi modalidades distintas de teatro épico, enquanto respostas a isso que o teórico diagnostica por moderna «*crise do drama*» [Rosa, 102-104]

Assim, e com as devidas distinções feitas, na medida em que uma simplifica a forma de leitura, também se deve perceber que o Teatro brechtiano era puramente experimental. Talvez por existir essa experimentação, também por isso se tornou, mais tarde, impulsionadora de outras tentativas de pensamento sobre o mundo. Ele disse: «Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respetivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.» [Brecht, 142]. E, assim, define uma tentativa de separação entre ideia dramática e épica:

«Forma dramática de teatro

Forma épica de teatro

1. o teatro "incorpora" um processo
2. envolve o espectador em uma ação
3. consome sua atividade
4. possibilita-lhe sentimentos
5. transmite-lhe vivências

1. ele narra um processo
2. faz dele um observador
3. desperta sua atividade
4. força-o a tomar decisões
5. transmite-lhe conhecimentos
6. ele é contraposto à ação

- | | |
|---|---|
| 6. o espectador é deslocado para dentro de uma ação | 7. trabalha-se com argumentos |
| 7. trabalha-se com sugestão | 8. são estimuladas para chegar às descobertas |
| 8. as sensações são conservadas | 9. o homem é objeto de investigação |
| 9. o homem é pressuposto como conhecido | 10. o homem mutável e modificador |
| 10. o homem imutável | 11. expectativa sobre o andamento |
| 11. expectativa sobre o desfecho | 12. cada cena para si |
| 12. uma cena em favor da outra | 13. os acontecimentos têm curso em curvas |
| 13. os acontecimentos têm curso linear | 14. <i>facit saltus</i> |
| 14. natura non facit saltus | 15. o mundo como vem a ser |
| 15. o mundo tal como ele é | 16. o que o homem tem de ser |
| 16. o que o homem deve ser | 17. seus motivos |
| 17. seus impulsos | 18. o ser social determina o pensamento» |
| 18. o pensamento determina o ser | |

Em termos de dramaturgia, uma das questões principais é o processo da simplificação efetuado. Simplificação, não num objetivo qualitativo, mas como modo de recepção geral. Assim, o procedimento das pessoas do drama (personagens) pode ser mostrado de forma mais eficaz, e, dessa maneira, o espectador tem a possibilidade de apreender integralmente a significação política. Pode-se chamar à estética que Brecht apresenta de estética de recepção, no sentido em que o foco primordial existe na recepção do espectador e, seguindo por este ponto de vista, ele afirma que «o objetivo desta técnica do efeito de distanciação é conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos» [Brecht, 129]. Este pensamento transforma-se numa vontade de proporcionar uma postura diferente no receptor e espectador, de forma a que o intuito seja o de «mostrar o mundo de tal forma que este se torne suscetível de ser moldado» [Brecht, 139], postura essa que se transmitiria de forma ativa na sociedade e onde esta, por sua vez, poderia ser alterada segundo a vontade do Homem. Sobre a simplicidade, e tendo em conta o que se propõe implicar, Brecht defende-a quando afirma que a «simplicidade, porém, não significa primitivismo» [Brecht, 61].

No teatro épico, é completamente exequível que uma personagem se dê a conhecer, ao declarar unicamente “Eu sou o professor desta aldeia, o meu trabalho é muito difícil...etc.” porque para Brecht, a simplificação também se mune de formas para tentar um discurso mais direto. Para algo ser possível, é preciso alguém tornar esse algo

possível, porque a possibilidade de algo existir está latente na definição e na forma de lhe dar existência. Como o que interessa ao espectador se cinge apenas em formas meramente identificáveis, o comportamento das personagens e o reconhecimento desse comportamento, a forma como o “gesto” é tratado pode ser em termos somente estéticos, significativos e típicos, porque a leitura desses termos é o espectador que escolhe, pela definição da personagem, e não o que o autor imagina que a personagem possa ser ou na forma como a mesma é idealizada para traduzir certas convicções que são próprias e individuais do mesmo. O processo de simplificação salta essas mesmas definições, afim de serem entendidas de forma plural e, até, não convencional. Pode-se, portanto, afirmar que uma das principais definições do teatro Brechtiano, nomeadamente o teatro épico, é a sua ligação única com o público, sendo tratado o teatro como um ato de oferta ao público de consciência de algo maior. Essa oferta é multiplicada de diferentes maneiras, propondo-se ao público desenvolver o pensamento, interrogar-se sobre problemáticas, ser ativo e, conseqüentemente, ativista, ser alvo de incómodos. No lado oposto, é recusado o objetivo de fornecer ao espectador a possibilidade de passar um bom momento e se poder emocionar, considerando Brecht que o reconhecimento individual, ao assistir-se a um espetáculo e a catarse que o mesmo pode proporcionar, impedem uma leitura consciente e consistente, porque aparecem enquanto termos desviantes de aptidões intelectuais e surgem enquanto razões emocionais.

Tradicionalmente, a palavra “dramaturgia” designa não só a ligação do texto e da representação, mas também da relação entre a representação e o público. É a técnica de pensar a arte dramática. O objetivo, que se poderia designar de final, do teatro proposto por Brecht é o de representar o mundo, com tudo o que este implica, figurando-o num universo autónomo artístico. A sua dramaturgia tem em conta o pensamento de uma percepção, ou seja, a relação que se pode estabelecer entre a Arte e o público que assiste, tornando-o parte integrante do espetáculo. O tipo de relação que se estabelece com o público é uma ligação que determina se o teatro deve entreter ou instruir, dar conforto ou perturbar, elucidar ou questionar. «O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou antes, causar-lhe estranheza.» [Brecht, 92]

Se no teatro dramático se pode identificar o motor de ação como sendo o conflito, o teatro épico apoia-se na ideologia da contradição, pois prescinde de uma leitura fechada de um espetáculo ou de uma representação. Uma das contradições é que, para se estar afastado, é preciso um certo nível de proximidade e de compromisso. Também se podem

identificar características anti-heróis, ao condicionar uma certa tipologia de personagens que, tradicionalmente, são vistas como intocáveis e exemplos, mostrando falhas e formas de os mesmos serem de novo recolocados nos campos da humanidade. Estas características, acima referidas, da dramaturgia brechtiana tem como objetivo provocar a estranheza no espetador, pois, tendo essa estranheza, o mesmo pode meditar sobre ela. O distanciamento perante o espetáculo é o que permite ao espetador pensar transversalmente a representação, já que, de certa forma, o distanciamento permite pensar sobre o espetáculo em si, atalhando por formas que, aparentemente, são apenas acessórias para o espetáculo se impor. Esta relação com o pensamento crítico, que Brecht tenta didaticamente produzir, é feita com analogias ou metáforas da sociedade contemporânea de cada época e tentando identificar o que se pode reverter nela a fim de não terminar de uma maneira trágica e, de certa forma, fantasiosa. Estas poderão explicar, não verbalmente, o ponto de vista do autor, funcionando com exemplo de argumentos que o próprio tenta expor.

Brecht parte, portanto, do princípio que o espetador tem formas de conseguir entender esta forma de fazer a Arte, tal como parte do princípio que o Autor consegue fazer a Arte, como algo que permitirá o espetador atingi-la. Conseguiu ligar pequenos nichos de ideias teatrais numa grande ideia teatral. Por exemplo, conseguiu juntar as ideias textuais de Piscator, enquanto movimento de participação política, com a forma de criação de imagens do expressionismo, às quais se unem com as ideias de rutura constante e repentina e com narrações de espetáculos vistas não só em *cabaret*, mas também em discursos políticos. Criar assim o teatro épico, surge como uma necessidade antissistema, o qual poderá servir enquanto movimentos de protesto ou de divisão. O que se desenvolve é apresentado de muitas maneiras estéticas e artísticas, nas quais se podem identificar as projeções, como modo de desvio do mundo ficcional, as repetições, como modo de passar uma ideia / uma mensagem, a anulação da quarta parede, como forma de implicar o público, não só mentalmente mas também fisicamente, ou uma representação em forma de afastamento da peça, com comentários sobre a mesma.

Brecht encara o teatro como uma representação de imagens vivas, cujo intuito de perceber também passa por divertir, mas sem se desviar do que a mensagem tenta passar. Defende que os atores devem emocionar o público sem ilusões estéticas, devem emocionar segundo forma de superação humana. A maneira de diversão que Brecht procura com a obra feita prende-se com a ideia de entreter o público, através de uma

crítica satírica sobre momentos da sua época. Essas maneiras de exposição eram tidas em conta com aquilo que Brecht defendia ser a introdução da ciência no teatro, porque a ciência e a arte mostram e simplificam o mundo e, por sua vez, compreendem também a natureza humana e a sua evolução. A Arte e a Ciência são um mote para a interrogação sobre o mundo, aguardando a correspondentes respostas. Ao invés de fechar conceitos sobre um assunto, Brecht tenta abrir novas possibilidades de leitura sobre o mesmo, a fim de o espectador desenvolver o pensamento filosófico. Sendo assim, a filosofia é apresentada como uma arma de libertação humana de um pensamento geral, limitado ou fechado sobre os diversos temas que compõem a organização de uma sociedade. Como o teatro de Brecht pretende ser ativista, isto é, no sentido de tornar as pessoas mais próximas e vocais dos locais de decisão, quer mostrar um lado escondido ou omitido da sociedade a fim de a mesma tratar de a mudar e procurar a inserção social. É assumida a sua forma crítica das relações humanas dentro de um mundo capitalista, pois este também traz problemas sociais graves, como desigualdades ou a proeminência do materialismo em desfavor das pessoas. Posiciona-se, exatamente, contra a diminuição de uma identidade comunitária, dada pela luta de classes ou falta de solidariedade, de uma identidade política, onde se verificam formas extremistas de posicionamento, ou de identidades ideológicas, onde se pode assistir a falhas de um pensamento sobre a condição humana. O espetáculo, para o espectador, deve-se posicionar como momento harmonioso e tranquilo enquanto o mesmo dura, chegando por vezes a recorrer ao mundo onírico, sem deixar o desenvolvimento de pensamento e de consciência sobre o mundo envolto de polémica. Dessa maneira, podemos afirmar que o teatro de Brecht é, como afirma Jean Jacques Roubine, na obra *Introdução às grandes teorias do teatro*, anta aristotelismo, pois o teatro é perspectivado como um veículo para o protesto do povo. É defendido que o teatro deve definir o que são as elites e, depois, ser usado contra as mesmas, e não as defender, servindo como um modo de pensamento das minorias e não de algo assente na sociedade. Tem de dar relevo ao povo, mostrar as suas condições enquanto parte integrante da sociedade, e não a um nicho elitista que decide o futuro dos primeiros. Pode-se dizer que o teatro brechtiano é o primeiro espaço de abertura social, mas, para isso, tem que se perceber não só o mundo, mas, também, a mensagem que os artistas tentam passar. Em suma, Brecht assume o perceber como um mote de ativismo. É claro que Brecht, ao atribuir esta função ao teatro, também lhe atribui um sentido e uma razão: o teatro, e a Arte no geral, servirá como modo de consciência e pensamento da condição humana, a fim de atuar na própria sociedade.

Esse tipo de pensamento pode ser visto nas personagens pois, também nelas, se verifica um tratamento cuidado. Enquanto as personagens principais conservam um caráter mais geral, a fim de mais facilmente o público se identificar com elas, as personagens menores revelam uma diferenciação de personalidade a fim de alertar os espetadores para os perigos da sociedade. Para os atores, contudo, é uma representação difícil, pois o ator deve ser constantemente surpreendido pelo texto, denota-se a complexidade na forma de compor a personagem, no sentido em que estas devem ter pontos opostos, por exemplo, uma personagem de carácter bom tem também de ter características maldosas. Deve propor uma personagem complexa, sem nunca se transformar realmente na personagem, e com forças contrastantes, isto é, não deve ser apenas uma personagem de bem, também deve ter algum mal dentro dela, sem necessariamente ter de o demonstrar. A complexidade das personagens brechtianas está exatamente no equilíbrio na criação. A dificuldade para o ator também se verifica na forma como se relaciona com o texto, que, ao fazer as primeiras leituras, não deve seguir as primeiras intuições de criação, pois estas desviam do efeito de distanciamento. A personagem é tida como uma pessoa que tem tentações, pensamento próprio e do coletivo, interesses e sentimentos, e o ator nunca se pode fundir na personagem, mas tem de tentar representar com a maior veracidade possível. Assim, conseguir-se-á desviar dos preconceitos da sociedade, obtendo mais proximidade à realidade e ao naturalismo, e afastando-se da catarse proporcionada pela vontade de um espetador se querer identificar com uma situação ou personagem e de se misturar numa ideia de enredo.

A maneira do teatro épico continuar a influenciar o mundo estará na contribuição que este teve na maneira de fazer teatro. Tanto na forma de o manter moderno (acompanhar os tempos) como na tentativa de tornar o público participativo, assume-se como algo principal para a evolução quer do pensamento quer da humanidade. O teatro épico é tido como sendo importante na educação geral, pois estimula o pensamento e a compreensão do mundo. O entendimento do mundo é, para Brecht, a forma de tentar que eventos que já aconteceram, nomeadamente guerras ou perseguições, sejam evitadas. O sentido cívico que ele propõe é plural e democrático. A emoção é tida como forma de ação que não é totalmente consciente, e o que Brecht propõe é o debate a fim de ter a consciência para agir. Assim, perceber Brecht é tentar perceber uma forma de ver a Arte como ponto de encontro de ideias, opostas ou não, e procurar um consenso para a ação. São esse tipo de ideias que permitem a emancipação individual, tanto dos governos ou de

medos como na criatividade e na expressão. Chegar a um entendimento da Arte que Brecht insinua é tida como uma abertura social. A Arte é tida como rutura e questionamento do próprio tempo.

Este tipo de pensamento Brechtiano propõe uma forma superior de perceber a obra, neste caso, o perceber da obra sobrepondo-se ao emocionar-se com a mesma. Uma teoria que se opõe à de Stanislavski, em aspetos formais, mas também estéticos. Este defende um entendimento da personagem, ao vivermos como ela, isto é, a tentativa de desenvolvimento de um estado anestesiado, em que se produzem qualidades psíquicas e técnicas afim de estabelecer uma melhor veracidade da personagem, Brecht por sua vez defende o entendimento da sociedade, que neste caso seria uma forma de expor as suas fraquezas e o que delas advém. A percepção da obra de Brecht é, por vezes, sobre a própria confusão, porque também a sociedade é confusa. É também um paralelismo o posicionamento do espetador nestas duas formas de encarar a obra de Arte. Enquanto que Stanislavski propõe a emoção e a compaixão do espetador, a função que Brecht encontra é a de implicar, isto é, a de tentar embater com os pensamentos do espetador.

Forma-se, também, a oposição a uma relação de semelhança do espetador, como forma de receção em que o espetador sente o mesmo que a personagem, pensa como a personagem ou defende a personagem. Semelhança essa que afeta uma leitura imparcial e cria uma leitura enviesada, em que atribuímos definições ou valores às ações das mesmas, que não são ditas, demonstradas ou sugeridas. Não será até certo ponto um pensamento criador, na medida em que este explica as ações através das emoções? Não estará o espetador a dar significados que não existem a uma obra? Se as emoções entram num campo austero, não estará o recetor a criar uma ambiguidade sobre a obra? Emoções essas, que Brecht defende serem ilusórias e enganadoras. O espetador ver-se na personagem é justificar as ações dela. É de uma mestria, claro, a criação de personagens que geram identificações, contudo, estas identificações são subjetivas, a mestria existe exatamente por não parecerem subjetivas. Assim sendo, o não parecer subjetivo é onde existe a ilusão. O defender um ponto de vista sobre a personagem, o entendermos a personagem como se da própria vida se tratasse, o reconhecimento da personagem e dos seus contextos é a ilusão de uma percepção. Não será a ambiguidade de uma obra dada somente pela leitura da mesma?

Claro que a obra é também feita pela ideia que o recetor tem dela, desta forma, todas as obras podem ser tudo. A forma mais clara de explicar a problemática da subjetividade de uma leitura de uma obra de Arte é, exatamente, expondo esse problema para obras não artísticas. Por exemplo, como é que alguém consegue provar que algo não é Arte se a subjetividade permite a leitura desse algo enquanto Arte? Como se consegue definir os parâmetros entre uma leitura acertada e não acertada? É óbvio que a tentativa de explicar uma questão utópica é também ela questão de subjetividade. Mas esta problemática, que existe, é também presente num campo da educação sobre a Arte, será que a educação do ensino artístico vale a pena existir? Como se ensina a Arte? Até que ponto, não é o ensino de Arte também subjetivo naquilo que é entendido como Arte? Ou a problemática de uma forma de identificação pessoal. Como podemos afirmar que alguém é artista, se não conseguimos arranjar uma forma de perceção de Arte? O que é preciso para ser um artista? Educação, obras, pensamentos, olhares, técnica - o que torna um pintor um artista, e um informático um “não artista”? Parece que, para se perceber o que a Arte é, que é de um domínio utópico, tem que se pensar sobre a tentativa de perceber a Arte. Só depois de se estabelecerem linhas de conformidade sobre uma ideia de perceção, poderemos afirmar o que é entendido como Arte e o que não é. Tal como poderemos perceber o que é um artista e o que faz dele artista. Deve assistir alguma objetividade na subjetividade, mas defini-la é paradoxal. As teorias de arte nunca passarão assim do campo teórico. Claro que este paralelismo existente entre Arte e “não Arte” é e será sempre uma questão não acabada. Mas talvez se deva pensar em mais um termo que esteja no meio destas duas formas de ver a esta matéria. Por exemplo, o dia é o oposto da noite, mas ambas se encontram na tarde, a tarde é o ponto de equilíbrio de ambos. Talvez se deva definir esse ponto de equilíbrio na Arte, em que algo está entre a Arte e a não Arte. Para tal, poder-se-á usar, como exemplo, o termo “expressão artística”. A Arte, em termos gerais, tem de demonstrar algum tipo de pensamento e deve implicar o espetador, mesmo que ele seja destruidor do pensamento. O termo que se propõe, “expressão artística”, deve ser visto como um equilíbrio entre a ideia de Arte e a ideia de “não Arte” (comum), e assim funcionar como mote de perceção. Em Platão, verifica-se uma distinção entre o que é sensível e o que é inteligível, a ‘expressão artística’ seria onde um termo termina e o outro se inicia. Deste ponto de vista, a Arte seria ‘expressão artística’, mas nem toda a ‘expressão artística’ seria Arte, assim como, todos podem executar ‘expressões artísticas’, mas nem todos conseguirão fazer Arte, porque a Arte tem de revelar a habilidade para a fazer e a alma como modo de uso do órgão do sentido. A Arte

é, também rutura, presságio, inovação, é, em si um mundo visto pelo obreiro dela (pensamento), ‘expressão artística’ não deve requerer essas valências, mas sim valências técnicas (mestria). Arte, ainda, pode ser vista como momento e a percepção no seu próprio tempo, tornando o invisível visível ou o foro pessoal no campo do comum, como se o artista fosse, em termos de analogia, o mensageiro que se propõe no ato de entrega. Ele entrega ao mundo algo que este não sabia precisar e que, perante esta oferta, o mundo não consegue mais viver sem ela. Tem de ser encontrada, não procura ser encontrada (como modo de iluminação). Em termos temporais, a Arte é presente e futuro, neste caso, a ‘expressão artística’ seria apenas o presente (ideia de realidade). A Arte não deve partir do comum para o incomum (tirano), mas sim o seu oposto (filósofo). Não existe, se não for exposta, e não é exposta se não for pensada. Procura que o público se relacione com ela, e não o oposto. Usando uma analogia para o ponto que se pretenderá demonstrar: a ‘expressão artística’ seria a forma de tentar encaixar uma caixa dentro de um planeta, a arte seria a forma de tentar encaixar um planeta dentro de uma caixa, a ‘não-arte’ seria existir uma caixa e existir um planeta, separadamente. Mesmo assim, podemos ver pontos que convergem com as questões acima enunciadas. De que forma qualitativa podemos classificar a Arte, ou a ‘expressão artística’? De que forma podemos perceber algo que não entre em campos científicos? Mesmos os campos científicos estão em constante negação de teorias anteriores. Perceber o que a Arte é, não é também perceber de que forma ela atua? E será que atua de facto? Que valor terá a Arte? Com certeza terá algum, doutra forma não haveriam teorias ou teses sobre a mesma. Mas como é que se atribui esse valor? A complexidade da Arte talvez esteja na forma como todos têm opinião sobre as questões acima referidas. Leonard Ravenhil, o escritor britânico, tem uma frase sobre a percepção da condição do humano que penso que se insere no ponto que ora se pretende demonstrar. Ele afirma: «Em cada um de nós existem três pessoas: a que nós achamos que somos; a que os outros pensam que somos; e a que Deus sabe que somos». Todas estas formas de percepção fazem o conjunto de uma pessoa. Mas tudo é também maleável na forma como se reage às diferentes situações. É esse um dos grandes problemas do ser humano, desconhecer a sua identidade pelo total. O humano nunca vai saber o que é, mas pode saber de coisas que não é. Com isto, existe algum tipo de identidade, mesmo que não a seja por inteiro. Na Arte existe também isso. Algum lado objetivo numa não definição. Percepções mais próximas de uma leitura total ou percepções mais distantes da mesma. Com isto em mente, nem todas as percepções têm o mesmo tipo de qualidade. Isto é uma negação do conceito de subjetividade da Arte, mas, e paradoxalmente, é também,

a validade da mesma, porque não se tem a percepção total, nem se sabe qual delas é a mais ‘verdadeira’ ou ‘aproximada’.

10. Reprodutibilidade Técnica

Numa altura em que é ainda mais fácil repetir e encontrar repetições, o ensaio expresso por Walter Benjamin ganha outros contornos. Desde a primeira publicação do texto, em 1936, o mundo voltou a transformar-se. Se a transformação aquando da publicação se verificou na força da industrialização, atualmente o mundo vive num panorama que conseguiu a metamorfose através da ligação entre ambos os hemisférios, dada pela facilidade e rapidez da comunicação e de transporte, a globalização. Hoje é, e principalmente com a chegada da Internet, bastante mais acessível conseguir entender de que forma o resto do mundo é noticiado. Ainda assim, mesmo decorrendo a transformação que se verifica como rápida, o ensaio de Walter Benjamin não perdeu a sua temporalidade, pelo contrário preservou-a.

O mundo capitalista representou, para a Arte, das melhores e, também, das piores condições de desenvolvimento. Isto é, a proliferação da arte atingiu extratos fora do campo das elites e passou a constituir algo de “bem público”, contudo as pessoas que, entretanto, passaram a ter acesso à Arte eram desinformadas sobre o porquê de aquilo ser Arte e entrou-se numa era em que tudo o que é entendido como belo é, diretamente, entendido como arte. A facilidade de ter acesso a obras de arte de todas as épocas e autores, a estudos sobre Arte, quer sobre a evolução histórica como sobre a teoria, e de uma abertura do conceito de arte, permitiu a experimentação a mais pessoas. Contudo, essa aparente facilidade de criação do que qualquer pessoa entende como arte resultou numa perda de identidade cultural de cada país, pelo que aquilo que era uma identidade nacional, torna-se global e, também, plural.

Dito isto, a contemporaneidade assume-se como um período confuso sobre a Arte, em que a mesma se testa constantemente, o que se traduz nas mais variadas definições sobre o que cada um acha que é arte. Neste sentido, pode-se dizer, que a forma como se gerou a proliferação de obras de arte questiona, maioritariamente, o que é a Arte, através

da pluralidade das suas formas e dimensões, sem prejuízo de que apenas nessa pluralidade é possível encontrar a unicidade.

Esta proliferação das repetições dos objetos de arte tem, certamente, mais aspetos positivos que negativos. Perde-se enquanto algo autêntico pois é repetido, mas por outro lado, e paradoxalmente, ganha muito mais valor, o autêntico, pois é repetido, ou seja, a repetição de um objeto de arte torna-o valioso porque dá ao mesmo a unicidade e autenticidade perante os demais iguais. Essa proliferação retira, também, algum do sentido de a obra existir, mas, e de novo paradoxalmente, dá-lhe outros sentidos, transformando assim uma obra de arte em outra obra de arte. É certo que pode ser injusto modificar a razão ou contexto de uma determinada obra de arte, mas a pluralidade de leituras da mesma obra é mais vantajosa para a Arte, em si, do que ser presa a uma só visão, o problema existe exatamente no forma como a obra atinge dimensões que ela mesma não se propõe a atingir. A repetição constante também permitiu aos artistas pensar sobre como contestá-la, desta forma a Arte ganha, ainda, outras características em que a mesma não sobrevive sem a interação com o espectador, converte-se em efémera. Talvez o maior paradoxo seja esse, o da efemeridade, porque nunca noutra época teve a forma de Arte tanta possibilidade de visões do mundo. Consegue-se ir buscar obras de outra era, e torná-las como objeto de culto. A Arte agora tem, também, um lado político inserido e suplantando o lado técnico, essa inserção seria aquilo que Platão definiria enquanto um pensamento que pensa sobre o passado para não o repetir, assumindo-lhe as propriedades quer políticas quer filosóficas. A Arte passa a deixar de ser uma mimese do mundo, mas uma forma de o compreender, isto é, aquilo que Platão entendia como uma falha das repúblicas é o que a Arte tenta mostrar. A Arte passa a ser usada como uma forma de mostrar aquilo que poderia ser entendido de modificador ou, pelo menos, tenta essa modificação.

Aquilo que era visto somente para um benefício das elites torna-se algo com fácil acessibilidade ao resto da sociedade e, com isso, assiste-se, cada vez mais, ao modo como o desenvolvimento do pensamento sobre a Arte, e do próprio conhecimento da mesma, deixou de se tornar algo restrito a uma pequena minoria. Não é pretendido o ensino, mas a reflexão sobre tudo o que rodeia o mundo. E, assim, tudo o que pode ser visto como arte difunde-se em informação, que, desta vez, comunica reflexões dos artistas sobre os mais variados temas. A Arte que a contemporaneidade apresenta é uma Arte de ideias, em que se procura levantar questões em vez de dar respostas. Aquilo que era visto como o ofício

dos filósofos, a reflexão, passa a ser também dos artistas, em que, mais importante que questões meramente técnicas, se dá azo a formas de pensamento, consciência ou de protesto.

Atualmente, e com essa proliferação das obras de Arte, também se patrocina a vontade de ser artista e, de uma maneira criticável, pode-se dizer que esse patrocínio criou uma corrente de artistas que não fazem Arte, e o pior é que os mesmos não têm essa noção. Funciona como se a própria Arte se estivesse a anular a si mesma, tendo em vista que, aquilo que anteriormente era um despertar para a Arte, pelo fascínio da mesma, modifica-se para um interesse pela Arte derivado do excesso de formas de expressão artístico desinteressante. Aquilo que é entendido enquanto Arte é mais dificilmente acessível, exatamente por existirem muitas mais formas de as pessoas se expressarem. Com isto dito, o mundo artístico encheu-se de desinformação e desinteresse da própria Arte, precisamente por não se conseguir uma forma de divisão e filtro. Vivemos num período em que muitas pessoas usam a Arte para se mostrar e não como modo de debate sobre o mundo e a vida e, assim, as pessoas que têm as habilidades técnicas e estéticas para a Arte não precisassem de pensar sobre ela. Atualmente ela existe enquanto um estado em que se tornam pessoas artistas, quando o que fazem não se poderia chamar de Arte, e, talvez, seja esse problema que nasce com a intrusão da Arte na sociedade como um bem público. Também, o “aqui e agora” da obra de arte desaparece com a sua reprodução. Sendo ela a história e a tradição do gesto artístico, o seu desaparecimento pode ‘reaparecer’, isto é, o “aqui e agora” eterniza-se, o que faz com que na história reapareça como o primeiro de muitos. A aura das obras de Arte, segundo Benjamin perdeu-se e a obra ganha a autonomia. Mas até que ponto a Aura faz parte do objeto de arte? Sendo ela a ambiguidade entre o presente e o ausente, não poderá ela própria transformar-se numa dúvida entre a realidade e a ficção? Isto é, se tudo representa um tempo e um lugar, a proliferação pode ser o questionamento desses mesmos termos ou, também, ser o gesto de apropriação dos objetos de Arte nos dias de hoje e o que o isso significa, ou até, quiçá, o modo de reinventar os significados e as próprias obras.

Benjamin começa por dizer que na reprodução mais perfeita «falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra» [Benjamin¹, 64], no qual procura explicar, usando-se de contextos históricos, a aura como algo fora do «domínio da arte». A aura, segundo Benjamin, pode-se encontrar numa ideia de autenticidade, na qual, devido à reprodutibilidade, se perde. A história da obra de Arte,

ou seja, o contexto por trás da sua criação, em que a obra original é a ‘autêntica’, perde-se com a sua reprodução em massa. A aura, que elevaria uma obra de Arte, no momento em que ela se industrializa, perde-se, porque o que poderia ser entendido como uma obra de arte única, com a tal industrialização, ‘vulgariza-se’. Existe a partir dos contextos, da história, das situações, das imagens ou da qualidade da escrita do autor. O carácter, que não deve ser visto como algo superior às outras possibilidades anteriores juntas, aliado à durabilidade torna uma obra autêntica. Por exemplo, na pintura pode ser entendida como o carácter que não pode ser totalmente reproduzido como o desgaste que a moldura original tem, devido às viagens que teve ou a falha na tinta que o quadro tem, de modo que, mesmo replicado, não seria exatamente igual. Benjamin afirma:

«Pode resumir-se essa falta no conceito de aura e dizer: o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura. O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia caracterizar-se a técnica da reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações.» [Benjamin¹, 66].

«A definição de aura como «a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja» mais não representa do que a formulação do valor de culto da obra de arte em categorias da percepção espacial e temporal. Lonjura é o oposto de proximidade. A lonjura essencial é inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto. Pela sua própria natureza, mantém-se «longe, por mais próxima que esteja» A proximidade propiciada pela sua matéria não afecta a lonjura que mantém depois da sua manifestação» [Benjamin¹, 69]

Dando posteriormente o exemplo do filme, como um elemento destruidor dessa própria aura, em que o mesmo se liberta da tradição, porque poderá ser visto por todas as pessoas, de um só ponto de vista, o que é dado. A percepção visual do filme é única, e é essa percepção que o teatro não perderá. O teatro é aquilo que se aproxima mais da ideia que Benjamin tem da aura, porque apesar dos textos poderem ser reproduzidos, existe uma linha autoral e do tempo que necessitará da ideia de ‘presença’. Enquanto que o primeiro se afigura por uma via só, o teatro procura o imaginário, assim para Benjamin, o cinema seria algo ‘vulgar’ numa ideia de autenticidade e de unicidade de perspectiva e o teatro seria o ‘aqui-agora’. A revolução do teatro surgiu com o cinema, tal como se sucedeu com a pintura quando surgiu a fotografia. Tanto a fotografia como o cinema representavam a realidade mais fielmente do que o teatro ou a fotografia, desta forma, tiveram que se reinventar. Essa reinvenção seria através de movimentos disruptores de

um reconhecimento, procurando principalmente, uma vertente mais filosófica do pensamento. «*Em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência colectiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial. O modo em que a percepção sensorial do homem se organiza – o médium em que ocorre – é condicionado não só naturalmente, como também historicamente*» [Benjamin¹, 67]. Tal como os atores, enquanto que no teatro são um elemento fundamental para o espetáculo se desenrolar, no cinema são um «adereço» a quem é esperado que tenham um take bom. A forma do ‘aqui-agora’ assume-se como um fator de risco, enquanto que no cinema essa forma não existe, por serem produzidas variadas formas de representação, sobre as quais incidirá posterior processo de escolha. No cinema, ao invés do teatro, pode-se auxiliar de ângulos, takes ou montagens para melhor promover uma ideia que o realizador pretende passar. Esta forma ilusória de se criar algo sequencial, em que a tecnologia e o engenho têm grandes responsabilidades, é uma maneira da ideia de autenticidade desaparecer, privilegiando-se o produto e a ‘melhor’ imagem. Assim, Benjamin afirma que o filme não tem um carácter único, pois é uma interação do recetor com o equipamento e não com o autor ou com a obra, porque só existe uma maneira de haver relação. Não se procura uma relação com o público, mas sim que o público tenha uma relação com a obra. E esse tipo de relação é próxima da ideia de Platão sobre os diferentes políticos, em que vendem uma imagem única ao invés de procurarem a relação, porque essa imagem é manipulável. Tal como o designer não tem contacto com o público, que serve só de recetor, e, no caso de contacto, o designer já passa a ser artista dos tempos modernos, onde se impõe no artista um carácter para a sua obra. E aquilo que poderia ser uma contemplação de uma forma de arte, neste momento de consumismo, é completamente alterada, porque a obra não tem tempo para ser contemplada. Porque no cinema não se consegue fazer a crítica, pois a mesma exige uma atenção que é desviada pela forma como as imagens se multiplicam. «O público é um examinador, mas distraído» [Benjamin¹, 91]

«Comparemos a tela em que se desenrola um filme com a que está subjacente a um quadro. Esta última convida o observador à contemplação, perante ela pode entregar-se ao seu próprio processo de associações. Diante do filme não pode fazê-lo, mal regista uma imagem com o olhar e já ela se alterou. Não pode ser fixada [...] «Já não posso pensar o que quero pensar. As imagens em movimento tomaram o lugar dos meus pensamentos.» De facto a sucessão de imagens perturba o processo de associações daquele que as observa. Neste facto reside o efeito de choque do cinema» [Benjamin¹, 89]

Num outro sentido, também critica a imprensa por esta ter aberto demasiado as portas da literatura ao mundo, em que neste momento todo o leitor é autor. Para isso expõe duas causas para esse efeito, sendo uma a evolução da sociedade no sentido de uma maior especialização do trabalho, possibilitando assim artigos de todas as mais variadas áreas, e sendo a outra a abertura dos espaços de imprensa a artigos de opinião, que para Benjamin é, sem dúvida, a mais grave. Este fenómeno contribuiu, no olhar de Benjamin, para uma generalização e vulgarização da literatura, em que, como se tentou demonstrar ao longo desta dissertação, abre um caminho a uma relativização de todas as formas de entender o mundo, mais especificamente a Arte; em que cada qual tem a sua subjetividade sobre cada assunto, fazendo com que todas as formas de objetividade sejam contestáveis. Este tipo de pensamento faz com que, devido ao consumo em massa, se crie uma aversão generalizada ao ‘novo’ e uma aceitação do ‘normal’ se se criticar competentemente uma forma e outra forma.

A aura aproxima-se de um contexto de tradição, em que, ela própria está viva. Talvez essa forma de a Arte procurar essa vivência, nos dias de hoje, é através de pensamentos impactantes, em que o que se tenta é procurar o pensamento. É certo que as obras, na generalidade, podem ser reproduzíveis, mas também é certo que o conceito para que elas foram criadas é impossível de recriar. A ideia de autenticidade existe na ideia / conceito, porque esse é único e intransmissível. Porventura, entender esses movimentos conceptuais como algo reproduzível é entendê-los como vulgares, no sentido em que os conceitos são replicáveis, porém, se um conceito existir enquanto forma de rutura, este não terá impacto pela sua reprodução. Apenas o ‘conceito original’ tem a sua importância. Pensando novamente no urinol de Duchamp, as réplicas não substituem o valor intrínseco do original, exatamente por serem uma herança do original. As réplicas só existem porque o conceito de rutura que Duchamp procurou, resultou. As réplicas só existem a seguir, quando a ideia de Duchamp concretizou-se. Tal como Platão explica quando fala do individual, para se pensar no carácter individual deve-se pensar pelo coletivo, mas tem de se ter em conta que o individual não se altera pelo coletivo. Essa mudança de paradigma foi prevista por Brecht, nos *Ensaaios 8-10*, em que este percebeu que como o mundo mudava, também a Arte teria de mudar. Ele pensou sobre a mudança de paradigma que se fazia sentir, há relativamente poucos anos, no processo de criação de Arte, na qual seria necessária e natural uma alteração:

«Se o conceito de obra de arte já não é aceitável relativamente à coisa que surge quando uma obra de arte é transformada em mercadoria, então temos de abandonar esse conceito, cuidadosa e prudentemente, mas com ousadia, se não quisermos ser nós próprios a liquidar a função desta coisa, porque ela tem de ultrapassar esta fase, e sem preconceitos; não se trata de um desvio facultativo do caminho certo, pois o que aqui lhe acontece é uma modificação radical, o afastar do seu passado, de forma tal que se o antigo conceito fosse recuperado – e sê-lo-á, porque não? – não evocaria qualquer recordação da coisa que, no passado, designara.» [Brecht, 301-302]

Conclusão

A Arte encontra-se agora muito mais suscetível a tornar-se objeto de culto e, com isso, com potencial para ter maior impacto no mundo. Verifica-se na Arte uma tentativa de aproximação à filosofia, mesmo tendo em conta a maneira como surgem outros problemas. Aquilo que Platão idealizou, como uma cidade em que houvesse um sentido crítico, em que se pudesse sugerir uma ideia de Bem, de procura da Justiça ou até como forma de memória, assiste-se atualmente a Arte. A Arte tem o filtro do tempo, que destaca as melhores formas de criação, mas também deve ser vista como uma memória do tempo. Assim sendo, entender as obras como mimese do mundo e da vida, no seu próprio tempo, em que se reproduz aquilo que era alvo de debate, funcionará como fator de reflexão sobre o futuro. É sabido que o que Platão escreveu é sobre uma ideia de República ideal, a que não se tem total acesso por ser utópica, mesmo tendo em conta que ele procura reproduzir as problemáticas do seu tempo. Mas o que a obra propõe acontece - a reflexão - tal como aquilo que ele propõe, ao definir os filósofos, e os artistas. Como se os artistas se relacionassem com a obra de Arte da mesma maneira que os guardiões (filósofos) se relacionam com a cidade, na medida em que também existe a decisão, o pensamento, a compreensão e até uma ideia de Justiça. Os Artistas são novos filósofos, pois também eles pensam sobre o mundo e o que nos faz viver nele. A mimese existe exatamente através da metáfora que os artistas usam para mostrar o mundo, contudo, tal como nas metáforas, o seu entendimento por vezes é desviante e desviado numa diferente direção. O que os artistas apresentam é claro, a sua perceção é que não o é. Tentar entender a obra na sua globalidade, como aliás se procura ensaiar no presente texto, é uma utopia, porém a aproximação existe e dá-se pelo recurso à contemplação de uma obra. As artes, no seu geral, têm formas de serem percecionadas, não totalmente é certo, porque existe a

impossibilidade de entendimento total, mas com uma procura de respostas. Daí a junção entre a filosofia e a arte, pois os dois domínios procuram a leitura dos objetos. Tal como o mundo é alvo do pensamento do filósofo, também o pensamento do artista é demonstrado nas suas obras. Parece, assim, lógico dizer que a Arte atual é de conceitos / pensamentos, porque, subvalorizando paradigmas técnicos, sobressai o lado intelectual.

O artista é, também, filósofo porque as suas obras devem ser vistas como um debate de ideias, em que o que este apresenta se confronta com o recetor, e existe um debate. Debate esse que se estabelece numa tentativa de compreensão. O artista representa o seu mundo e os seus ideais, tal como o filósofo pensa sobre o seu mundo e os seus ideais. Ambos tentam uma comunicação, embora de formas diferentes. O que os separa não é o pensamento, mas a forma como o demonstram. Enquanto que o filósofo se usa das palavras de forma literal para demonstrar a pensamento sobre o homem no mundo, o artista usa-se da obra de forma não literal para demonstrar o pensamento sobre o homem no mundo. A mimese, enquanto representação do mundo, ainda acontece, embora de forma intelectual e parcial. O que poderia ser visto como o campo da semelhança estética do mundo, pode agora ser visto como a semelhança intelectual do artista na obra. O que a Arte é, atualmente, insere-se no campo da vontade e do pensamento, na qual o artista também se interroga. Não é pretendido afirmar-se que a Arte do passado não teria pensamento, o que se pretende é dizer que o pensamento, atualmente, sobrepõe-se à qualidade técnica. Conceptualmente, a Arte insere-se como um olhar único, mas transmissível. A perceção, essa, é que deverá perceber o que torna uma obra conceptual em algo de qualidade, onde para isso é preciso ser alvo do pensamento. A critica de arte tem acima de tudo de existir no campo intelectual, e não na mera esfera do prazer.

11. Referências Bibliográficas

- Aggio, Juliana. “Percepção e Conhecimento segundo Aristóteles, Platão e Protágoras: uma breve comparação”. Brasil: *Prometeus Filosofia em Revista* 3 de Janeiro de 2009
- Aristóteles. *De Anima*. São Paulo – SP Brasil: Editora 34, 2006
- Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Glubenkian, 2008
- ¹Benjamin, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d’Água, 2012
- ²Benjamin, Walter. *Estética e Sociologia da Arte*. Belo Horizonte – BH Brasil: Autêntica Editora, 2017
- ³Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Bahia – BA Brasil: Taurus, 1987
- Bezerra, Cícero Cunha. “Filosofia e Poesia em Maria Zambrano”. Brasil: *Revista Odisseia – PpgEL/UFRN n°6*. Julho-Dezembro 2010
- Brecht, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro – RJ Brasil: Nova Fronteira, 2005
- Brook, Peter. *Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008
- Cary, Luz e Ramos, Joaquim José Moura. *Berlot Brecht, Michael Habart, Walter Benjamin, Henri Lefebvre, Erwin Piscator, Guy Scapetta, José Moléon, M. Sys, Jerzy, Grotowsky, Roger Planchon, Bernard Dort, R. D. Davis. Teatro e Vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, 1973
- Costa, Tiago Bartolomeu. *O cego que atravessou montanhas, Conversas com Luís Miguel Cintra*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016
- Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*. Guimarães Editora, 2000
- Duve, Thierry de. *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp’s Passage from Painting to the Readymade*. University of Minnesota, 1991
- Goffman, Erving. *A Apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio d’Água, 1993
- Goldberg, RoseLee. *A Arte da Performance (2ª Edição)*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012
- Hodge, Susie. *Why your five year old could not have done that*. Londres – Reino Unido: Thanos & Hudson, 2012
- Horácio. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Glubenkian, 2012

- Kandinsky, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Dom Quixote, 2017
- Molinari, Cesare. *História do Teatro*. Lisboa: Edições 70, 2010
- Neves, M.J., “Filosofia e Poesia em María Zambrano”. *ExÆquo*Nº 9, Oeiras: Editora Celta. 2004
- Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo – SP Brasil: Editora Perspectiva, 1999
- Pessoa, Fernando. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017
- Pessoa, Fernando. *O Marinheiro*. Almada: Textos de Almada, 2008
- Platão. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Glubenkian, 2001
- Ricoeur, Paul. *Teoria da Interpretação: O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 2013
- Rosa, Armando Nascimento. *As máscaras nigromantes*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003
- Safatle, Vladimir e Manzi Ronaldo. *A filosofia após Freud*. São Paulo – SP Brasil: FFCLH/USP, 2008
- Schwart, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Nova York – EUA: Harry N. Abrams. 1970
- Steiner, George. *Artes do Sentido, Narciso e Eco*. Lisboa: Relógio D’Água, 2017
- Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo – SP Brasil: Cosac e Naify, 2001
- Zambrano, María. *A Metáfora do coração e outros escritos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993