



REVISTA #01

REVISTA NÃO OBSTANTE #01

Janeiro/junho 2017

www.naoobstante.com/revista





REVISTA #01

Janeiro/junho 2017

www.naoobstante.com/revista

Edição: Marcos Beccari e Daniel B. Portugal

Imagem da capa: Versão modificada de *A morte de Aquiles* (Henry Fuseli, 1780).



Creative commons. O conteúdo desta publicação pode ser compartilhado livremente, desde que observada a atribuição de autoria e sem propósitos comerciais.

Editorial

Este é o primeiro volume da revista *Não Obstante*, um periódico semestral coordenado por nós, Daniel B. Portugal e Marcos Beccari. Apesar de ser uma edição inaugural, trata-se de uma nova fase da parceria que temos cultivado há alguns anos com o site *Filosofia do Design* e o podcast *Não Obstante*. A decisão de organizar esta revista e um site com o nome do podcast é fruto do investimento em uma proposta mais abrangente do que a desenvolvida nos últimos anos no *Filosofia do design*.

O site *Filosofia do Design*, fundado em 2010, tinha o intuito de promover reflexões filosóficas no campo do design. Aos poucos, contudo, este foco foi se diluindo mediante a amplitude que é própria do pensamento filosófico. Um dos principais “desvios de rota” se deu em 2014 com o lançamento do podcast *Não Obstante*, cuja proposta já se enunciava de maneira ampla: refletir sobre temas diversos a partir de um prisma filosófico. Adotar o mesmo nome do podcast no título desta revista, então, expressa nosso desejo de persistir divulgando nosso trabalho acadêmico por meio da abrangência de temas e perspectivas possíveis, de modo que faça sentido para nós continuar escrevendo, não obstante, sobre filosofia de modo geral.

A revista se divide em duas partes: textos dos editores e textos de convidados. Os convidados para essa primeira edição foram os últimos colaboradores que contribuíram ativamente com o site *Filosofia do Design*. Assim, todos os textos foram selecionados por seus próprios autores, dentre os muitos publicados. Esperamos que este novo formato de publicação seja profícuo, como tem sido o nosso podcast.

Os editores

Sumário

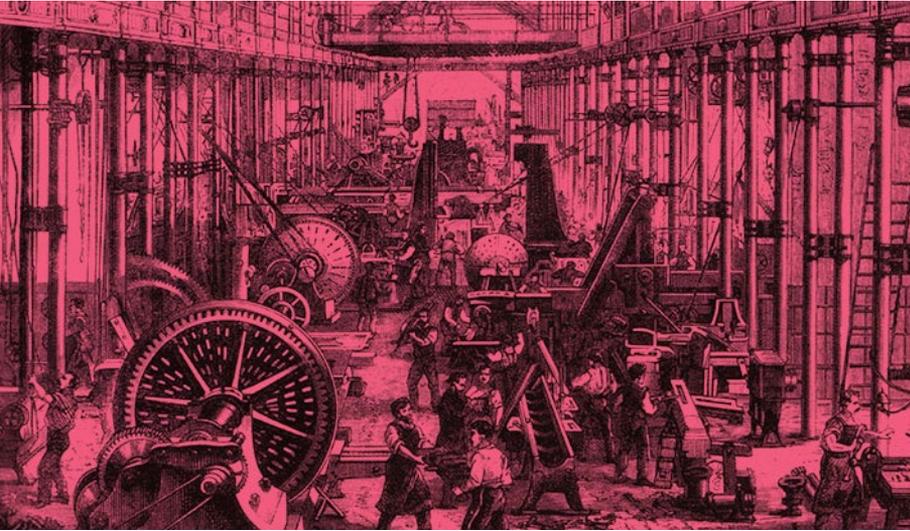
- [5] Éticas do design: considerações preliminares sobre os valores da produção industrial em modos de pensamento iluministas e românticos
Daniel B. Portugal
- [13] Todo mundo sabe o que ninguém quer mais saber
Marcos Beccari
- [20] Design e melhoramento do mundo: reflexões a partir da filosofia de Nietzsche
Daniel B. Portugal
- [29] O que há para ser dito e o que há para se ver
Marcos Beccari

- [35] Considerações sobre dispêndio e glória: resenha de *A parte maldita*, de Georges Bataille
Daniel B. Portugal
- [41] Da repetição no olhar que se desprende
Marcos Beccari
- [49] Enviei uma carta ao Vaticano sugerindo adicionar “pressa” como oitavo pecado capital. A demora deles em responder está me matando
Bolívar Escobar
- [61] Desenho para além da técnica: por uma epistemologia do artesanal
Gustavot Diaz
- [71] O conceito ético-estético de forma
Eduardo Souza
- [81] A sociedade do cansaço: neoliberalismo, hiperconectividade e outras urgências
Leonardo Amando

Éticas do design

considerações preliminares sobre os valores da
produção industrial em modos de pensamento
iluministas e românticos

Daniel B. Portugal



Versão modificada de recorte de: Autoria desconhecida. *Sem título*. 1868. Fábrica de Hartmann em Chemnitz, Alemanha. Fonte: Wikimedia Commons.

As referências à revolução industrial são bastante comuns quando se trata de pensar as origens do design como o entendemos hoje. Para muitos, o design – ou um tipo específico de design, o design como atividade moderna – emerge a partir da ruptura, promovida pela automação da produção, entre a atividade de projetar e a de produzir. Antes, o artesanato seria responsável tanto pelo projeto quanto pela produção, e não havia uma separação clara entre essas duas atividades. Concedamos que a atividade de projetar que hoje chamamos de “design” emerge, ao menos em parte, ligada às descritas mudanças promovidas pela revolução industrial. É preciso observar, contudo, que a automação da produção é apenas a condição material para a emergência do design como atividade moderna, e de maneira alguma pode oferecer dele uma

caracterização satisfatória. Se queremos compreender de maneira complexa o desenvolvimento do design a partir da revolução industrial, temos que abandonar, portanto, as perspectivas materialistas reducionistas sobre suas origens.

Com isso em mente, tenho me dedicado à investigação dos valores associados à produção material (e suas ressonâncias socioculturais) no pensamento dos séculos XVIII e XIX. Ao estudar a produção intelectual dos séculos XVIII e XIX que trata da produção material e dos impactos socioculturais da industrialização, é possível compreender os caminhos de consolidação tanto do pensamento promotor quanto do detrator da industrialização, da sistematização da produção e do “progresso civilizatório”. O foco do estudo é a produção intelectual britânica. Tal recorte justifica-se por ser a Grã-Bretanha não apenas o grande “berço” da revolução industrial – e, portanto, central para a emergência do design –, mas também um importante centro de desenvolvimento dos dois grandes movimentos intelectuais dos séculos XVIII e XIX: o Iluminismo e o Romantismo.

As categorias de Iluminismo e Romantismo, claro, estão longe de ser precisas. Ainda assim, elas ajudam a indicar os polos opostos das controvérsias a respeito dos rumos ideais da produção material e da dinâmica social que me interessam. Para tentar tornar as categorias de Iluminismo e Romantismo um pouco mais precisas, é comum fazer referência a países específicos.

Quando se fala, genericamente, em Iluminismo, tende-se a pensar nos Iluminismos francês, alemão e escocês. Quando se afirma (como fiz acima) que a Grã-Bretanha é um dos

centros do Iluminismo, portanto, a tendência é pensar de imediato na Escócia e nas duas figuras mais notáveis do Iluminismo escocês, David Hume e Adam Smith. Historiadores como Roy Porter e Luiz Carlos Soares, porém, mostram que existiu na Inglaterra um movimento iluminista bastante fecundo e que sua característica principal seria justamente o foco na aplicação prática e industrial do saber ilustrado. “A união do homem de letras ao homem do mundo’ se constitui numa das principais características da Ilustração inglesa” [1]. Paul Langford, segundo Soares, “chegou a caracterizar o movimento ilustrado naquele país [Inglaterra] como uma ‘Ilustração da mentalidade prática” [2]. Assim, para uma pesquisa preocupada em pensar sobre o design, o Iluminismo inglês é central. Seria interessante estudar, por exemplo, algumas propostas da Sociedade Lunar, um grupo que conseguia unir, na mesma mesa de discussão, Erasmus Darwin (famoso médico e cientista, avô de Charles Darwin) e Josiah Wedgwood (empresário e industrialista, famoso produtor de cerâmica).

No caso do Romantismo, a Inglaterra e a Alemanha são os dois centros indisputados. O Romantismo alemão é conhecido sobretudo por sua inclinação metafísica, e, embora muito do Romantismo inglês também seja influenciado pela metafísica alemã, ele é marcado também pela intensa preocupação com a situação da vida social na civilização industrial. Já no final do século XVIII, o escocês Adam Ferguson começara a desenvolver uma crítica que ligava certas formas de organização socioeconômica a uma condição humana dividida e isolada. E, no século XIX, enquanto Marx desenvolve seu pensamento (parte dele, inclusive, na Inglaterra), Carlyle e Ruskin produzem outro tipo de crítica da sociedade industrial, mas que se harmoniza em muitos pontos com a crítica marxista. Em seu livro *Past and Present*, por exemplo, Carlyle

[1]

Soares, L. C. *Albion revisitada: ciência, religião, ilustração e comercialização do lazer na Inglaterra do século XVIII*. Rio de Janeiro: 7 Letras / Faperj, 2007, p. 20.

[2]

Ibidem, p. 38.

[3]

Carlyle, T. *Past and present*. Project Gutenberg, 2004, s.p.

lamenta: “as coisas, com exceção dos simples produtos de algodão e ferro, tornaram-se desobedientes aos homens” [3].

Os pensamentos de Carlyle e Ruskin, suas raízes e influências, são centrais para a compreensão dos valores associados à produção material e a suas ressonâncias socioculturais, sobretudo considerando sua influência no pensamento de William Morris – reconhecidamente uma figura-chave na história do design.

Por meio de um estudo da disputa valorativa entre modos de pensar de inclinação romântica e modos de pensar de inclinação iluminista, é possível compreender melhor a posterior consolidação do design como campo profissional e, principalmente, notar sua tensão moral constitutiva.

[4]

Taylor, C. *The sources of the self: the making of modern identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Tratei do Iluminismo e do Romantismo, acima, como modos de pensamento. Em minha perspectiva, centrada na Ética, um “modo de pensar” pode ser compreendido como uma teia de valores ou, como propõe o filósofo Charles Taylor [4], de “avaliações fortes”, que oferecem as bases possíveis do pensamento. Taylor, como muitos outros pensadores, refere-se ao conjunto dessas diretrizes básicas que formam um modo de pensar como *framework*. O interessante em Taylor é que esse *framework* ganha uma natureza ética (isto é, valorativa). Isso importa porque se as bases de articulação do pensamento são éticas, então a pretensão de se resolver problemas éticos a partir de uma suposta objetividade do conhecimento se torna completamente absurda.

Ao contrário, a própria objetividade é que se transforma em um problema ético. Por que ser “objetivo” torna-se importante em certos contextos? Que valores regem o critério de “objetividade”? O que é valorado como uma “evidência”, por exemplo? Ou, para falar como Foucault: como certos campos discursivos constroem critérios de verdade e, assim, saberes (em oposição por exemplo a opiniões)? E como a construção desses saberes orienta e é orientada por relações de poder? Esse campo “base” do que é possível pensar e dizer, o campo discursivo, é indissociável, de um lado, de relações de poder, e, de outro, do campo efetivo do que é dito e pensado.

Como se pode perceber, já entramos aqui, de corpo inteiro, no complexo problema da relação entre ética e epistemologia. Em seu livro *Knowledge and social imagery*, David Bloor se aproveita das categorias de iluminismo e romantismo para ilustrar sua posição sobre o estatuto “social” do conhecimento. “Social” significando principalmente que o conhecimento nunca pode ser deduzido diretamente de um suposto terreno da evidência, pois toda evidência só se constrói como tal e produz saberes por meio do que ele chama de “metáforas sociais”, modos de “pensamento social” ou “ideologias” – noções que estão muito próximas do que apresentei acima como *framework* valorativo. O mais interessante é que ele mostra como os *frameworks* que estamos classificando esquematicamente de iluminista e romântico se infiltram em diferentes áreas do pensamento: na filosofia da ciência, na economia, na política, na moral... Ele esquematiza as tais “ideologias” da seguinte maneira:

1. *Ideologia iluminista*. Possui quatro características principais: (a) É individualista e atomista. Ou seja, encara a sociedade como uma soma de indivíduos, na qual a natureza dos

indivíduos não muda pelo fato de terem se agrupado. O agrupamento é encarado normalmente como uma espécie de contrato entre os indivíduos, como sugerem as famosas teorias do contrato social. (b) É universalista. O particular (concreto e contingente) costuma ser encarado como a manifestação de leis universais. Essas leis universais é que importam e que, em última instância, permitiriam explicar, prever e “dominar” o mundo concreto. (c) Muito próximo de seu universalismo está seu dedutivismo abstrato. Ele procura explicar os fenômenos socioculturais e comportamentais concretos recorrendo a princípios gerais abstratos. (d) Costuma ser prescritivo e moralizador. Os princípios universais muitas vezes servem não apenas como uma descrição explicativa, mas como uma espécie de “gabarito” para a realidade social, que é vista como devendo se enquadrar nessas leis.

2. *Ideologia romântica*. Pensando as características do romantismo a partir das quatro características iluministas descritas acima, temos: (a) Encara a sociedade como possuindo uma natureza própria – normalmente ligada a propriedades especiais como “espírito”, “tradição”, “estilo”, “identidades nacionais” ou o que quer que seja – que transcende a soma das partes. Em resumo, é “holística”. Os indivíduos só podem ser entendidos em contexto. (b/c) O concreto e o histórico são encarados como mais importantes que o abstrato e o universal. (d) O caráter prescritivo e moralista costuma se dissolver, nesta ideologia, em uma insistência em evidenciar tudo o que está sendo deixado de lado pela abstração, pelo racionalismo sistemático e pelo atomismo.

A descrição das ideologias, como se pode observar, é bem genérica, mas suficiente para mostrar como esse mesmo conjunto de oposições ideológicas reaparece em diversos contextos.

Como se pode perceber, questões valorativas aparecem diretamente, mas também – e esse é o ponto principal para nós – indiretamente, como base das descrições a princípio exclusivamente epistemológicas. A noção iluminista de que a sociedade é um contrato entre indivíduos, por exemplo, parece ter como base uma valoração que considera a relação “contratual” (racionalmente sistematizada) entre indivíduos como melhor do que uma relação “orgânica”.

Eis alguns excelentes exemplos de Bloor que mostram como a oposição entre o *framework* romântico e o iluminista aparecem em diferentes campos: no campo da filosofia da ciência, Popper “é individualista e atomista, na medida em que trata a ciência como uma coleção de teorias isoladas. Pouca atenção é dada às tradições de construção de teoria, às continuidades dentro das tradições e às discontinuidades entre diferentes épocas na ciência” [5]. Kuhn, por outro lado, com sua noção de paradigma, enfatiza justamente uma dimensão maior que une diversas teorias isoladas em um todo que lhes oferece seu sentido. Não há um caminho universal e ele não prescreve uma abordagem específica, como Popper.

No campo da política, contra os iluministas que evocam leis universais para justificar direitos e liberdades “naturais”, como Locke ou os pensadores ligados à revolução francesa, românticos como Burke afirmavam “o direito igualmente natural de ser governado e restringido e de viver em uma sociedade estável” [6]. No campo da economia, a proposta iluminista liberalista de pensadores como Adam Smith, para quem o humano se define por uma propensão natural para a troca e para o comércio, se opõem a propostas românticas como a de Carlyle, que vê a relação social atomizada baseada no dinheiro como falsa e alienante. No campo da moral, há uma oposição clara entre, de um lado, a proposta iluminista utilitarista

[5]

Bloor, D. *knowledge and social imagery*.
Chicago: The University of Chicago
Press, 1991, p. 64, tradução minha.

[6]

Ibidem, p. 66.

[7]
Ibidem, p. 72.

SOBRE O AUTOR

Daniel B. Portugal é professor da ESDI/UERJ. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ.

FORMATO PARA CITAÇÃO

PORTUGAL, D. B. Éticas do design: considerações preliminares sobre os valores da produção industrial em modos de pensamento iluministas e românticos. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 5-12, jan.-jul. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

que encara os humano como agentes perfeitamente racionais e calculistas, e define o bem como a maximização do prazer para o maior número de pessoas – maximização esta a ser buscada pelo caminho jurídico –; e, de outro, propostas românticas como a de Bradley, que “encara com escárnio a ideia de que a ação pode se basear em cálculos ou ser derivada de princípios utilitaristas abstratos” [7].

Observando os exemplos oferecidos, torna-se evidente para qualquer estudioso do design que a mesma oposição permeia também tal campo. De um lado, propostas iluministas funcionalistas como as da Escola de Ulm; de outro propostas românticas como a de Victor Papanek. Observar esquematicamente esta dualidade ou mesmo traçar exemplos históricos das duas posições não é uma tarefa particularmente difícil. O mais difícil é conseguir uma visão complexa da divisão, procurando alguns de seus valores fundamentais e compreendendo seus percursos históricos. Muitas vezes, alguns valores a princípios opostos se combinam em novas formas de valoração, tornando um mapeamento ético do design ou de qualquer outro campo extremamente complicado. Ainda assim, acredito que o esforço vale a pena e que um estudo dos valores permite uma compreensão particularmente interessante de disputas que normalmente não classificaríamos como éticas. Assim, sigo com minha investigação dos valores associados à produção material e suas ressonâncias socioculturais.

Todo mundo sabe o que ninguém quer mais saber

Marcos Beccari



Versão modificada de recorte de: Tracy Elaine. *Carnevale Beak Doctor Masks*, 2007.
Fonte: Wikimedia Commons.

Crianças compreendem diferentes tipos de coisas através dos mesmos filtros. É assim que elas funcionam: uma criança encontra um coelho pela primeira vez e pensa em como esse gato é esquisito. O que também funciona para atribuir um papel a cada pessoa desconhecida: o coleguinha engraçado, a bruxa má, a princesa frágil, o príncipe encantado e mais um apanhado de categorias que, sabemos, podem continuar funcionando durante muito tempo.

Só que uma mesma criança pode se comportar de muitas formas diferentes, pode mudar de opinião o tempo inteiro, pode passar do choro ao riso num instante e sem o menor constrangimento. Ou seja, não é necessário agir de maneira coerente, embora sempre exijamos certa coerência nos papéis atribuídos aos outros. E esses papéis, ainda que sejam

fixados como uma referência, funcionam apenas por conveniência: se o mundo se mostra por vezes inconveniente, tendemos a adotar uma explicação que o faça parecer mais conveniente.

Não por acaso uma das estratégias mais didáticas para ensinar crianças (mas não só) reside no recurso do “faz-de-conta”. Por exemplo: vamos fazer-de-conta que um monstro terrível assume o papel de chefe do mundo, mas depois surge um herói benevolente para derrotá-lo. Após a derrota, no entanto, o comportamento do monstro permanece atuante, mesmo sem o monstro. Ou seja, as pessoas se contaminaram com a maldade do monstro! Inclusive o herói que o derrotou, revelando-se então como uma farsa. Fim da história.

Pode parecer estranho, mas as crianças tendem a se incomodar com tal desfecho: por que terminou assim? O que acontece depois? Quem será o herói de verdade? Pois bem, a reação pode mudar se acrescentarmos o fato de que, na verdade, era o monstro que queria fazer o Bem e o herói que queria fazer o Mal. Além disso, o monstro só foi vencido com o apoio das pessoas, que pensavam equivocadamente estar fazendo justiça. Quer dizer, o que se aceita com facilidade é sempre a tensão entre lados opostos, desde que um se sobreponha ao outro. Mas a coisa complica quando esse conflito começa a ficar redundante: de um lado, a luta contra o mal; de outro, a luta a favor do bem.

Ora, o que há para ser decidido, ou mesmo discutido, se o que está em jogo é tão somente um lado? E em que medida esse lado abstrato pode de fato interferir na ordem do jogo? Os heróis sempre dizem que “o tempo vai mostrar que quem hoje está contra nós estava do lado errado da história”. Como se a história pudesse legitimar o que pode ser pensado e o que não pode. Como se houvesse um lado certo e um errado fora do faz-de-conta.

Em vez de “qual lado?”, então, o que me parece ser mais relevante é uma questão mais simples: por que podemos preferir azul em vez de amarelo? Podemos preferir porque são duas cores diferentes. Mas parece que o número “dois” ignora essa diferença, como se as duas cores fossem apenas duas grandezas de igual medida. Não são. As cores são sempre relativas, transitórias, casuais. Não são números.

E do modo como eu vejo, o mundo é feito de cores, não de números. Não existem oposições rigorosamente claras, há apenas intensidades em constante deslocamento, temperaturas que flutuam e penetram-se umas nas outras. Mesmo as cores que vemos não se deixam fixar senão de maneira muito nebulosa, muito confusa, já que não passam de uma impressão vaga, imediata e sempre última: a partir de que momento um azul se tornou amarelo?

Com isso quero sublinhar o óbvio, aquilo que todo mundo sabe e ninguém quer mais saber. Que em vez de “dois lados”, o que há são duas maneiras possíveis de interpretar o mundo: (1) admitindo que somente uma interpretação é válida, e mais nenhuma o é, ou (2) admitindo que todas são válidas, uma vez que não há como comparar objetivamente as “cores”, embora seja possível preferir uma à outra.

A primeira maneira tende a funcionar muito bem para identificar e resolver problemas iminentes – como um grupo de crianças que enxerga maldade nos coleguinhas mais travessos. Mas às vezes pode não funcionar. E nesse caso será impossível perceber que não está funcionando, porque um critério de verificação unilateral não consegue verificar a si mesmo. Decorre daí que um poder falido ainda acredita estar de pé apenas por força do hábito. E que

todos continuem a gritar cada vez mais alto apenas para não mais ouvir o outro e, portanto, para não mais precisar reconhecer a existência alheia.

Dito de outro modo, muitas pessoas criam pensamentos absurdos em nome dos quais, um dia ou outro, passam a rezar e a prestar contas. Algumas outras até chegam a se opor a todo tipo de pensamento, agindo como um espelho que só sabe refletir o contrário. O mais comum, no entanto, é querer apenas chegar até o fim do dia. Nada a pensar, existir somente. Não se trata de irracionalidade; é que o mais urgente é alheio à razão, não se afeta pelo pensamento, sendo também indiferente ao que sentimos.

Gostamos de pensar que estamos participando de algum “teatro” que explique tudo, como se a chuva tivesse que cair porque não poderia ser diferente. Sentimos orgulho ou culpa porque há um “roteiro” a ser encenado: crianças fingindo ser adultos e vice-versa, sabendo que cada instante é um a menos e que todos eles levam a um mesmo fim. Não há, enfim, quem não se importe com nada. E mesmo no caso dos papéis “desinteressados”, do tipo estoico ou zenbudista, o pensamento permanece ali, como que nos espionando, num entediante jogo de quem é que ri primeiro.

A brincadeira é sempre a mesma, atribuir certa existência ao que já existe, porque invariavelmente nada muda o fim de tudo o que existe – não mais existir. É este desnecessário “existir” que vai querer ser mais do que isso, um quase-nada. Mas o nada que ele nunca deixa de ser permanecerá indiferente, alheio ao que fazemos com ele, o que não nos impede de (re) vesti-lo: desacreditamos em algo com a mesma facilidade com que voltamos a acreditar noutra coisa. Não é uma questão de crença, é que o nada não anula a possibilidade de pensamento (que

também é nada), pois é propriamente nada o que possibilita todas as possibilidades.

Trata-se de “acaso”, que não é nada além do que acontece, sem qualquer princípio ou fundamento além da própria falta de princípio ou fundamento. Não é que o mundo seja incompleto ou insuficiente (em relação a quê?), é que *não há nada que possa nos assegurar que a vida seja regida por qualquer coisa além dela mesma*. Esplêndido é perceber como tal enunciado, assim como qualquer lógica que explique a realidade, não indica nada de real, apesar de ser pensável. Quer dizer, ao pensamento cabe menos decifrar o real do que, antes, fazê-lo “falar” por meio de uma sucessão de olhares sobre um mesmo nada.

Claro que, contudo, o pensamento permanece ali, tentando dar conta de tamanha urgência. “Pois no fundo nada mudou para ele e ele não sabe mais do que antes: não tem argumento algum para invocar em favor da existência, continua perfeitamente incapaz de dizer por que e em vista de que ele vive – e no entanto acha, doravante, a vida indiscutível e eternamente desejável” [1]. Penso que é nessa lógica que o criar artístico não se distingue do contemplar, do interpretar e do avaliar (moral, científico, filosófico etc.) – são atitudes criativas movidas por uma urgência que não se justifica.

Para ilustrar o que digo: a musicista Nina Simone sonhava em ser a primeira pianista clássica negra, mas fora reprovada na universidade. Passou a ganhar a vida cantando blues em barzinhos, tornando-se a voz do movimento negro pelos direitos civis nas décadas de 1950-60. Quanto mais crescia seu ativismo anti-segregação, mais eram-lhe fechadas as portas, as rádios, os palcos. Em entrevista a uma rádio europeia, Nina declarou: “se eu tivesse me tornado uma pianista clássica, teria sofrido menos”. O ponto é que tal sofrimento confessado se confunde,

[1]

Rosset, C. *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 27.

especialmente em suas músicas, com uma alegria indiscutível e incomensurável. Não é o caso de um gosto pelo sofrimento, e sim de *um modo de ser alegre mesmo diante do pior sofrimento*.

Porque existir é tão desnecessário quanto injustificável, porém urgente. Por mais que as coisas possam piorar, o mundo vai continuar colorido, isto é, embaralhando matizes quentes e frios. E uma vez que todas as cores e interpretações possíveis sejam de antemão admitidas, o que importa deixa de ser uma questão de posicionamento ou de distinção entre dois lados. O que importa é a tarefa particular de extrair e recombinar novas sensações cromáticas a partir das paletas disponíveis. Daí que Nietzsche negava a possibilidade de uma arte-em-si, de uma “arte pela arte”; ao invés disso, a finalidade da arte seria, segundo ele, retornar para a vida que a engendrou, intensificando-a.

Afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muito delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa para vê-las ainda – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte – ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não tenha completa transparência: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; mas nós queremos ser os poetas de nossas vidas, e primeiramente nas pequenices e cotidianidades [2].

Não há lugar onde termina a arte e começa a vida. Porque as intensidades que formam uma obra, nos termos nietzschianos, são também as que formam a vida. O que Nietzsche chama de arte, pois, não se restringe à atividade propriamente artística, mas indica uma

[2]

Nietzsche, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, § 299.

maneira de filosofar, uma boa consciência para com o nada e o sofrimento, um “saber lidar” com a vida desprovida de significado inerente. Não se trata de defender um modo de vida no âmbito dos imperativos morais, e sim de elogiar nosso impulso de intensificação da vida pela insignificância.

Por sua vez, o pensamento filosófico implica “não querer nada de outro modo, nem para diante, nem para trás, nem em toda a eternidade. Não meramente suportar o necessário, e menos ainda dissimulá-lo [...], mas amá-lo” [3]. Afinal, tanto o prazer quanto o sofrimento são insignificantes mediante a finitude de uma existência dada ao acaso: eis também a intensidade de sofrer ou deleitar-se. É dessa conjunção que desponta a perspectiva trágica no pensamento: “*Trágico* designa a forma estética da alegria, não uma forma medicinal, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade. O que é trágico é a alegria” [4].

É como a arte de cultivar uma planta: atenta-se às metamorfoses, à estranha gravidade que ali se arranja, para que assim se produza uma temperatura adequada. A existência da planta é tão provisória quanto a nossa, cada qual circunscrita a um intervalo singular. O que nos leva a uma última questão: qual é o maior número que existe? Eu penso que é o número um: este mundo é um só, a vida é uma só. Cada um de nós é um. Mas não só.

[3]

Nietzsche, F. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 374.

[4]

Deleuze G. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés, 2001, p. 29.

SOBRE O AUTOR

Marcos Beccari é Professor do PPG-Design da UFPR. Doutor em Educação pela USP.

FORMATO PARA CITAÇÃO

BECCARI, M. Todo mundo sabe o que ninguém quer mais saber. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 13-19, jan.-jul. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

Design e melhoramento do mundo

reflexões a partir da filosofia de Nietzsche

Daniel B. Portugal



Versão modificada de recorte de: Makis E. Warlamis. *Utopien 04*, 2007.
Fonte: Wikimedia Commons.

**Este texto é uma versão modificada e expandida de minha palestra Designotopia: projetando redensões, proferida no N design sp 2015.*

Uma coisa que sempre me intrigou no design foi a sua vocação messiânica. Uma das grandes obsessões dos designers é “melhorar o mundo”, uma espécie de eufemismo para “salvar o mundo”. Lembro que, após terminar a faculdade, eu participei de um curso de design e empreendedorismo no qual a primeira atividade proposta aos alunos era oferecer uma resposta para a pergunta: qual o seu plano para melhorar o mundo? Esse é apenas um exemplo pessoal, mas é fácil verificar que a expressão “melhorar o mundo”, ou suas variantes, aparecem frequentemente em palestras ou textos “engajados” de designers, seja exaltando o chamado “design social”, o design sustentável ou o design voltado para supostas “reais necessidades” do mundo ou da humanidade.

Quanto a mim, sempre que escuto ou leio essa expressão, lembro-me de um capítulo do *Crepúsculo dos ídolos*, de Nietzsche, que se intitula “Os melhoradores da humanidade”. Essa lembrança, claro, não é meramente casual. Parece-me, com efeito, que a percepção nietzschiana do que geralmente significa “melhorar” a humanidade ou o mundo é um dos pontos de partida mais interessante para refletirmos sobre o “melhoramento” do mundo que costuma ser vinculado ao design.

Ora, a ideia de “melhorar” alguma coisa pressupõe a crença em uma versão ideal dessa coisa, uma vez que melhorar nada mais é do que aproximar algo de sua versão considerada ideal. Sem esse ideal a ser utilizado como norte, não haveria “melhoria”, apenas mudança. A melhoria é a mudança que segue na direção de um ideal. Para se falar em “melhorar o mundo”, portanto, é necessário se criar um mundo ideal, do mesmo modo que, para “melhorar a humanidade” é preciso imaginar um humano ideal ou uma humanidade ideal.

É claro que a noção de um mundo ideal já ganhou tal naturalidade para nós, que chega a ser um desafio lançar-lhe um olhar de estranhamento, de suspeita. Na verdade, há uma dupla naturalização do “mundo ideal”. Primeiro, a naturalização de um ideal específico ou, para ser mais preciso, de alguns ideais específicos que na imaginação podem ser condensados livremente, deixando de lado as tensões que lhes são subjacentes. Quando falamos em mundo ideal, imaginamos logo um mundo onde reina a paz e a felicidade geral, onde todos desfrutam de bens de consumo em um cenário de natureza verdejante e clima ameno. O mundo ideal em voga na moral contemporânea mistura ideais de bem-estar proporcionados pela tecnologia, ideais de igualdade econômica, ideais de paz e ideais de harmonia com a natureza. É claro que,

em alguns casos, uma dessas dimensões é enfatizada, enquanto outras são deixadas de lado ou encaradas como uma perda necessária, mas elas estão a tal ponto arraigadas em nossa moral que é sempre seguro para uma vencedora de um prêmio de miss universo, quando perguntada o que deseja, dizer, sem hesitar: paz mundial! Ela poderia dizer, igualmente: “o fim da destruição da natureza” ou “o fim da miséria”. Obviamente, porém, é fácil imaginar épocas e lugares em que tais ideais seriam mais do que estranhos: imagine, por exemplo, um cavaleiro medieval ganhando um torneio, e quando o rei pergunta o que ele deseja, o cavaleiro solenemente responde: paz mundial!

O que me interessa aqui, porém, é a segunda naturalização, que diz respeito à própria importância que damos a um “mundo ideal”, quaisquer que sejam os valores específicos a ele associado. Por que criar e remeter sempre a um mundo ideal? O que nos leva a olhar o tempo inteiro para este mundo comparando-o com um mundo ideal que criamos? Ou, para ecoar Nietzsche, que encara os ideais como uma espécie de sintoma de certos estados existenciais: que estado existencial impulsiona a criação de um mundo ideal e o apego a tal mundo? A resposta de Nietzsche no *Crepúsculo dos ídolos*, é a seguinte: “não há sentido em fabular acerca de um ‘outro’ mundo, a menos que um instinto de calúnia, apequenamento e suspeição da vida seja poderoso em nós: nesse caso vingamo-nos da vida com a fantasmagoria de uma vida ‘outra’, ‘melhor’” [1].

Vingar-se desta vida com a fantasmagoria de outra melhor; ou seja, negar esta vida inventando um mundo imaginário no qual a vida seria boa, já que esta vida, a única que existe de fato, é sentida, experimentada, como ruim. É assim que criamos muitos ideais com os quais pretendemos justificar a vida, porque não aceitamos que ela seja como é: repleta de sofrimentos,

[1]

Nietzsche, F. *Crepúsculo dos ídolos*,
III, § 6.

incertezas, violências. Colocamos ideais acima da vida pela necessidade de procurar qualquer tipo de redenção, até mesmo, na falta de outro melhor, a redenção de sermos “úteis” — um instrumento para a “sociedade”.

Tais ideais provêm da impotência, de um sentimento de insatisfação e de empobrecimento da vida. E é interessante notar que eles também promovem a impotência. Afinal, é justamente em uma cultura obcecada por um “mundo ideal” que se desenvolvem compulsões por se enxergar como mau, culpado etc. Quando Nietzsche observa esse fenômeno, ele tem em mente principalmente os ideais cristãos que são acompanhados da noção de que somos pecadores, ímpios, culpados etc. Hoje, contudo, tais formas de valoração já não são tão difundidas. Outras as substituem: por exemplo, a noção de que somos destruidores da natureza.

O curta-metragem de animação *Man* [2], de Steve Cutts, ilustra bem a questão. Ele mostra um personagem que representa “o homem” destruindo a natureza brutalmente. Para nós, que de um modo ou de outro estamos imersos na moral contemporânea, é difícil ver tal vídeo e não sentir ao menos um ligeiro mal-estar. De um lado, o filme pode nos ajudar a realizar uma interessante crítica prática de certas formas de vida. De outro, porém, ele nos convida a aceitar, pelo menos por um momento, que nós somos o mal encarnado, e devemos nos regozijar, ao fim, com nossa destruição por alienígenas (o desfecho do curta). Os comentários na página do vídeo em questão no *Youtube* são igualmente ilustrativos: um deles afirma que tem “vergonha de ser humano”, outro que somos tão “egoístas, narcisistas e destruidores” que sequer nos damos conta do que fazemos, outro acredita que “a cruel realidade do ser humano está contaminando o mundo”, outro ainda que “o ser humano foi a pior coisa que já aconteceu no mundo”.

[2]

Em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=WfGMYdalCIU

[3]

Nietzsche, F. *A gaia ciência*, § 326.

Essa necessidade de se desprezar, culpar-se, agredir-se, é típica daqueles que se encontram em um estado existencial impotente. E são eles que abrem os ouvidos para diversos tipos de pregadores que lhes oferecem remédio, consolação ou salvação. Está claro, porém, que se o público persiste na afirmação de si, tais pregadores precisam vender antes de tudo a percepção de que tudo vai mal, acompanhada da ideia de culpa. Como percebeu Nietzsche: “todos os pregadores de moral [...] têm uma incivilidade em comum: todos eles procuram convencer os homens de que estão muito mal e precisam de um tratamento duro, radical, definitivo” [3].

Sejam impulsionados por pregadores ou inventados pelos próprios sofredores, o que cabe perguntar aqui a respeito dos ideais é: seriam todos eles formas de escape de uma vida que é sentida como ruim? Aqueles que não precisam de ideais, que sentem em si o poder da vida, são indiferentes, então, a tudo e a todos? Deveríamos nos fazer de cegos aos impactos ambientais e sociais de nossas ações, por exemplo, ou desconsiderar o ambiente no qual iremos viver amanhã? Claramente, não é isso o que estou propondo. Primeiro, porque esse “deveríamos” já indica a necessidade de se criar novas regras universais. Ao se criticar um tipo de pregação, é preciso tomar cuidado para que outra não venha emergir da própria crítica. Mas, mais importante, porque a resposta para a primeira pergunta é negativa: não, nem todos os ideais devem ser encarados como sintoma de um estado existencial impotente. Como observa Nietzsche, alguns ideais são efeito justamente de um transbordamento da vontade, de um excesso de vida.

Na *Genealogia da moral*, Nietzsche observa que os dois tipos de ideais são criados de maneiras opostas. Os ideais provenientes da impotência são criados negativamente: aquilo que

é experimentado como ruim recebe valor negativo e, em oposição a tal negatividade, emerge um ideal – o “mundo melhor”. Esse ideal é uma espécie de redenção imaginária da impotência. Trata-se de uma forma imaginária de reação ao sofrimento, de uma vingança imaginária daquilo que causa sofrimento – o que, em última instância, é a própria vida, já que ela pressupõe sofrimento. Se a vida for encarada como um conflito de forças, não há vida sem sofrimento. E sem dúvida parece ser este o caso, uma vez que ímpetos conflitantes não apenas promovem conflitos entre organismos (o ímpeto do predador em devorar a presa contra o ímpeto da presa de sobreviver, por exemplo, ou, de modo menos drástico, nossos desejos entrando em conflito com o desejo de outros), como também permeiam cada organismo (por exemplo, os desejos conflitantes dentro de nós).

Diferentemente dos ideais negativos, os ideais provenientes da potência são criados de maneira positiva, como a continuação de ímpetos que são sentidos como potentes. E os ímpetos potentes são também criativos, uma vez que encaramos força, aqui, como a capacidade de afetar o que ainda não é próprio, de orientar e moldar outras forças. Tal ímpeto criativo pode estar na base de uma valoração que enxerga seu projeto como “melhor” do que aquilo que atualmente vigora. Mas, como se pode perceber, é uma forma bastante diversa de se imaginar um “mundo melhor”. Nietzsche propõe que nos perguntemos, então, em cada caso: “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?” [4].

Nos casos explorados no início do texto, parece que foi principalmente a fome, a falta, que se fez criadora: trata-se, aqui, do impotente que busca, de um lado, um outro mundo diferente deste no qual a vida possa parecer boa e, de outro, algo que explique seu sofrimento

[4]

[4] *Ibidem*, § 370.

neste mundo e ao qual ele possa direcionar o rancor que guarda. Assim, almeja-se o outro mundo da vida eterna, do comunismo, da natureza restaurada (ou qualquer outro mundo ideal, “melhor”) porque se odeia este mundo (o mundo que então se descreve como do pecado, do capitalismo, da ambição...).

Os ideais que provêm da abundância costumam ser menos óbvios porque eles não têm a necessidade, como os ideais ressentidos, de valorar o aqui e agora como mau. Além disso, eles não se opõem a todo conflito – ou seja, não querem se instituir como a grande e única Verdade, o único e verdadeiro Deus, ou a Revolução para acabar com todas as revoluções. O conflito não figura necessariamente como problemático. Tais ideais se afirmam como uma força em meio a outras forças conflitantes que compõem o mundo – como ideais, eles se propõem a organizar outras forças a seu redor, mas não a solucionar todas as disputas recorrendo a qualquer bem absoluto. Eles se reconhecem como *parciais* – parte da vida, da força da vida, e por isso nunca pretendem julgar a vida como um todo, de fora.

Até aqui, falei em ideais que provêm da falta ou impotência e ideais que provêm da potência ou da abundância. Mas vale esclarecer que a questão não é tanto o ideal considerado autonomamente quanto o *modo de adesão ao ideal*. Ou seja, não importa o ideal como um conceito mas como um modo de dar valor. Inclusive, os mesmo conceitos ideais podem se vincular a formas distintas de valoração. Por exemplo: a adesão à liberdade como ideal pode se sustentar principalmente em uma reação de ódio a uma vivência sentida como de aprisionamento – seja em nosso próprio corpo, seja no corpo social, seja neste mundo cheio de sofrimentos ou de qualquer outra maneira –, o escape de tal situação sendo chamado

“liberdade”. Ou, ao contrário, ela pode se sustentar na afirmação de certas vivências que parecem indicar o caminho de uma força que se expande. A liberdade ideal, nesse caso, apareceria como o desdobramento ativo de uma vivência sentida como capaz de moldar outras e assim “livre”, enquanto as outras “têm que obedecer”. Como podemos perceber, o foco da liberdade proveniente da impotência é o mal do qual ela livra, enquanto o foco da liberdade proveniente da potência são as possibilidades que ela abre. Por isso, assim fala o Zaratustra de Nietzsche: “‘Livre de quê?’ Que importa isso a Zaratustra! Mas teus olhos devem claramente me dizer: ‘livre para quê?’” [5].

[5]

Nietzsche, F. *Assim falou Zaratustra*,
Do caminho do criador.

Também é ilustrativa a contraposição feita por Nietzsche entre os deuses gregos e o Deus cristão. Os primeiros podem ser encarados como uma criação potencializadora da vida humana, pois os deuses vivem essa nossa vida de maneira esplendorosa, afirmando tudo o que há nela — eles brigam, fazem sexo, inclusive com mortais, sentem ciúme, tramam, riem etc. Já o Deus cristão aparece como uma negação desta vida e ponte para uma vida melhor — um outro mundo que, longe de ser um espelho esplendoroso deste mundo é seu oposto, sua negação.

Os deuses gregos transfiguram, com sua potência, tudo o que existe neste mundo, incluindo o que há nele de terrível. Seria absurdo, afinal, imaginar uma vida na qual tudo agrada. Mas o fato de a vida incluir sofrimento não é necessariamente um motivo para negá-la: é possível afirmá-la mesmo mesmo assim — é este estado afirmador, no qual o sofrimento é sentido como um percalço em um caminho que vale a pena percorrer, no qual mesmo o sofrimento pode aparecer como parte constitutiva daquilo que se ama, que Nietzsche caracteriza como potente. Em oposição, o estado impotente é aquele no qual todos

os sofrimentos são remoídos e multiplicados, ao mesmo tempo em que se lamenta de que haja tanto sofrimento no mundo.

Após atentarmos para essas duas formas de criação de um ideal de liberdade ou de deus, fica mais fácil compreendermos o que está em jogo na noção de “melhoramento de mundo” com a qual começamos esta investigação. Como um eufemismo para salvar o mundo ou parte dele, está claro que a noção de melhorar o mundo está ancorada na impotência e no ressentimento. O destaque está sempre nas mazelas de um mundo que precisa ser salvo, ou melhorado, e a busca por adesão a tal projeto redentor se baseia na culpa. Os ideais potentes de “melhoramentos de mundo” não costumam se apresentar com esse nome, pois embora possam ser encarados, sob certo aspecto, como “melhoramentos”, o que interessa é a orientação particular da “melhoria”, sua *força própria* e não seu caráter genérico de “melhoramento” – que só marca, afinal, sua negação de “tudo o que está aí”. Tais projetos buscam adesão por sua capacidade de estimular, de potencializar. Desconfiemos, portanto, de qualquer proposta que se apresente como “melhoradora do mundo” – é fácil perceber, como diz Nietzsche, que elas não *cheiram* bem –, e procuremos as propostas projetuais que nos estimulam, que sentimos se afirmar por si mesmas. Somente assim poderemos caminhar na direção de um design afirmador do mundo.

SOBRE O AUTOR

Daniel B. Portugal é professor da ESDI/UERJ. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ.

FORMATO PARA CITAÇÃO

PORTUGAL, D. B. Design e melhoramento do mundo: reflexões a partir da filosofia de Nietzsche. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 20-28, jan.-jul. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

O que há para ser dito e o que há para se ver

Marcos Beccari



Versão modificada de recorte de: Anders Zorn. *Reveil*, 1920.
Fonte: Wikimedia Commons

Tu não vês senão a ordem e a organização desta pequena cova onde estás alojado [...].

– Montaigne (*Ensaaios*, II, 12)

O que há para ser dito não necessita ser dito. Se dizemos alguma coisa, é para ouvir alguma “voz” em tudo o que se diz. Dizer é um meio de fazer o mundo falar, ainda que este, indiferente, permaneça em silêncio. Nenhuma palavra que já não tenha sido dita. Mas só vivemos enquanto somos capazes de dizê-lo, como se o que vemos não pudesse comportar a ousadia de não ser dito.

Tudo o que vemos não é imediatamente visível, mas também não está oculto. Enquanto os enunciados são feitos de palavras, o que vemos é antes de tudo luz e sombra. Qual é a relação entre o que vemos e o que falamos? Podemos acreditar que falamos do que vemos, que vemos aquilo de que falamos e que os dois assim se encadeiam, quando na verdade o que é visível só pode ser visto, e o que é enunciável só pode ser dito.

Disso deriva que o conhecimento nada tem a ver com revelação de um segredo, iluminação de algo obscuro, resolução de um enigma. Conhecer é explicar, desdobrar, estender com palavras aquilo que se vê. Com efeito, o que é visível pode aludir a um enunciado que, por sua vez, pode insinuar o visível. Ainda assim, só vemos o que é visível, só falamos o que é dizível, e, embora seja possível até falar do que não se vê, falar não é o mesmo que ver.

Todo engano consiste em acreditar numa correlação necessária entre ambos. Não há correlação; há somente relações imaginárias (como o conhecimento) que nós inventamos. Um “enigma”, por exemplo, pressupõe a existência de uma verdade oculta que, embora não seja visível, pode ser enunciada. É como se a realidade pudesse se tornar mais transparente por meio de algum enunciado que, por sua vez, obtém força a partir do obscurecimento de si mesmo. Quando o enigma foge ao controle de seu enunciador, uma vez que a realidade se mostra mais contraditória do que ele imaginava, o argumento enigmático permanece operante: a verdade ainda está oculta!

Tal aspecto incontestável, no fundo, corresponde não tanto ao desejo de revelar um segredo, mas antes ao de criar um. Obscurecer a realidade implica submetê-la a uma verdade escondida, secreta, inacessível, fixa e imóvel – eis o que ampara tanto o niilismo quanto os fundamentalismos diversos. Há outras formas, em contrapartida, de olhar para a “escuridão”. Pois o escuro só existe para o olhar que procura luz. Entre a luz e a sombra, porém, são infinitas as possibilidades de gradação tonal.

I. Como não procurar o gato preto no quarto escuro

No nascer da história da filosofia ocidental encontramos em Heráclito uma noção de “enigma” muito distante do obscuro. Já superando a oposição entre segredo e revelação, ele abriu o horizonte de uma linguagem enigmática que não revela, nem oculta, mas *sugere*. Toda mudança no mundo sugere que as coisas continuam as mesmas, e vice-versa, as coisas continuam as mesmas porque mudam. Nunca somos os mesmos que éramos antes, mas também nunca deixamos de ser o que fomos.

A valorização das diferenças e dos opostos não levou Heráclito a uma visão dualística do mundo. Em vez disso, o enigma heraclítico é coincidência de opostos, concatenação das diferenças e contrariedade de coincidentes. Todos os dualismos que afligirão a filosofia ocidental foram assim resolvidos por Heráclito: as mudanças e diferenças pertencem a um único mundo comum a todos. O que há de enigmático, aqui, nada tem a ver com ocultação ou fixidez, pois tudo muda para continuar a mesma coisa.

Não significa, como uma leitura apressada poderia deduzir, que toda ação é inútil, já que o mundo muda para continuar o mesmo. Desde os tempos antigos a ação eficaz foi ponderada no limiar entre a espera e a tomada de decisão, na coincidência entre velocidade e lentidão – como preferiu o imperador romano Augusto, *festina lente*, “apressa-te lentamente”. Mas é no mundo barroco, em especial com a filosofia de Baltasar Gracián, que tal problemática adquire maior sutileza.

Em sua “arte da prudência”, Gracián ensina-nos que a ação contundente consiste em agir raramente, em esperar as circunstâncias favoráveis à ação. Quem quer, ao contrário, forçar os

eventos é frequentemente atropelado pela pressa, pela urgência, pela precipitação: “aquilo que com rapidez se realiza com igual rapidez se desfaz”. Uma ação a ser consolidada com firmeza, por sua vez, não deriva de nenhuma intenção absolutamente firme e inderrogável, mas da disposição de pender para onde o acaso determinar. O próprio querer, portanto, se conjuga somente no passado: “ninguém está à altura de dizer o que quer, mas apenas o que quis”.

II. A dobra: ontologia das gradações

O olhar barroco, ademais, mirava nas nuances, nos limiares, no que se mantém ambivalente. Em seu livro *A dobra: Leibniz e o barroco*, Deleuze apresenta o pensamento barroco não como a revelação de um segredo (*Erklärung*, iluminação, clarificação), mas como *explicatio*, dobramento e desdobramento. Nesse contexto, Leibniz aparece como um pensador barroco por excelência, o que contradiz muitos aspectos que são tradicionalmente conferidos a ele (como ser o fundador da metafísica wolffiana e o precursor do idealismo alemão).

O conceito deleuziano de “dobra” abrange os campos semânticos de quatro verbos latinos: *volvo*, *plecto*, *flecto* e *clino*. O primeiro significa girar em torno, donde provêm as noções de voluta, envolvimento, enrolamento – ou seja, um percurso não retilíneo, mas labiríntico. *Plecto*, por sua vez, remete à ideia de tecer (do grego *pléco*, entrelaçar) e, portanto, a de tecido. Debaixo das vestes há a pele, que é também um tecido, assim como todas as coisas; e da relação entre as vestes derivam o *amplexus* e o *complexio*, isto é, o abraçar e o tecer junto coisas diferentes.

Flecto significa flexionar: curvar de maneira contínua, sem variações bruscas. É o oposto de rigidez, endurecimento, inflexibilidade. Por fim, *clino* é inclinar, movimento que remete a relações de transversalidade. *Clinamen* é a palavra com a qual Lucrecio descreveu, no quadro da filosofia epicurista, o encontro fundamental que dá vazão à formação do mundo: entre as quedas verticais de cada átomo, o movimento do *clinare* se dá por meio de deslocamentos infinitamente pequenos.

O ponto em comum, a “dobra”, entre os quatro campos semânticos é a concepção do mundo em que os aspectos da continuidade, da sutileza e da fluidez prevalecem sobre separações claras e rigorosas. A partir dessa concepção, Deleuze observa que, na filosofia de Leibniz, não há nenhum dualismo entre sujeito e objeto: o que há são “mônadas” como diferentes pontos de vista de um mesmo universo. O que Deleuze “acrescenta” a tal pensamento é a ideia de que as divergências pertencem a um mesmo mundo (e não indicam outros, como pensava Leibniz).

Enquanto muitos críticos do barroco, como Wölfflin e Benjamin, só enfatizaram aspectos negativos do olhar seiscentista (debilidade, contradição, esvaziamento etc.), Deleuze nos propõe uma perspectiva pela qual há um máximo de visibilidade por um mínimo de extensão. A metáfora da dobra significa exatamente que, no mundo barroco, todas as coisas são “dobradas” para ocupar menos espaço possível – assim é olhar contemporâneo de Deleuze, para quem nada falta neste mundo.

III. Nada há para ser dito, tudo há para se ver

Se o mundo existe – diz Deleuze interpretando Leibniz –, não é porque seja o melhor, mas o inverso: é o melhor porque existe, porque é o único que existe. A ontologia da dobra, com efeito, pauta-se na ideia segundo a qual alguma coisa, por pior que seja, é sempre melhor que nada. Isso não implica, todavia, uma justificativa de renúncia ou conformação. Trata-se, ao contrário, da premissa de um olhar, que eu caracterizo como “trágico”, que quer permanecer atento ao que enxerga.

Já no olhar utópico (ou, por extensão, distópico), por exemplo, há uma clara contraposição sobre esse ponto: enquanto ele considera a sociedade atual como sendo a pior de todas as sociedades já existentes, o olhar trágico pensa que a pior realidade é sempre melhor que a melhor das utopias, justamente porque é, ao menos, uma realidade.

Quer dizer: ou se busca o que não se vê ou se atenta para o que é visto. No primeiro caso, a questão é sempre a mesma, o que há para ser dito, sempre à espreita de não ser compreendido. No segundo, não há enigmas nem segredos, apenas um exercício que não requer grande esforço: reconhecer que o que vemos é nada mais, nada menos, do que aquilo que aparece.

O olhar trágico não é um enigma, um obstáculo, uma negação das ilusões. É apenas um olhar que prefere mais ver do que falar. Pois o que há para se ver é sempre algo diferente em relação ao que se diz. O importante não é que seja melhor ou pior, mas que seja “desdobrável”, isto é, um olhar que consiga enxergar, no sentido heraclítico, diferenças na uniformidade e coincidências nas diferenças. Diante da sinuosidade do mundo, tudo se dá com a maior simplicidade possível: tudo é falso, tudo é verdadeiro, inclusive as diversas pronúncias daquilo que nos engole.

SOBRE O AUTOR

Marcos Beccari é Professor do PPG-Design da UFPR. Doutor em Educação pela USP.

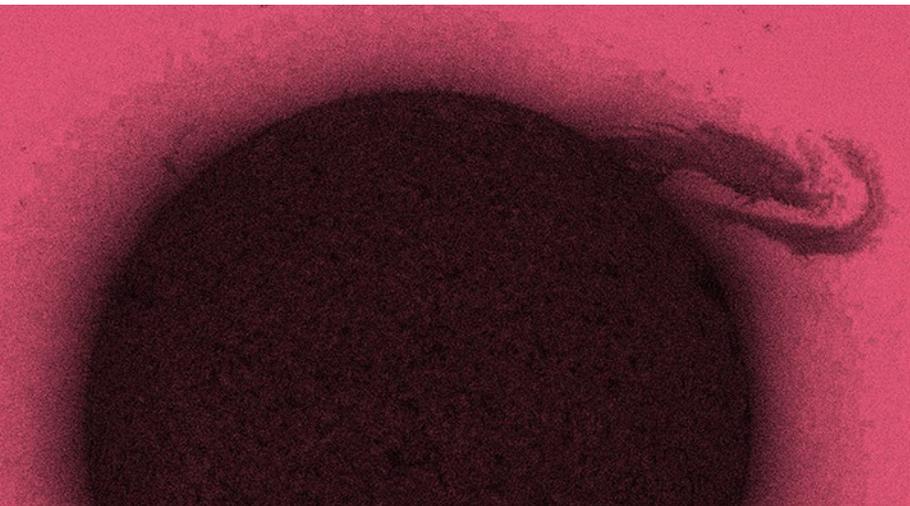
FORMATO PARA CITAÇÃO

BECCARI, M. O que há para ser dito e o que há para se ver. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 29-34, jan.-jul. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

Considerações sobre dispêndio e glória

resenha de *A parte maldita*, de Georges Bataille

Daniel B. Portugal



Versão modificada de fotografia de proeminência solar da NASA.
Fonte: Wikimedia Commons.

No que toca à célebre “luta pela vida”, até agora me parece apenas afirmada e não provada. Ela acontece, mas como exceção; o aspecto geral da vida não é a necessidade, a fome, mas antes a riqueza, a exuberância, até mesmo o absurdo esbanjamento [...].

– Nietzsche (*Crepúsculo dos ídolos*, IX, § 14).

A editora Autêntica lançou em 2013 uma nova e caprichada edição em português de um dos mais famosos livros do pensador francês Georges Bataille (1897 – 1962): *A parte maldita*, citada daqui para frente como PM (a numeração das páginas e a tradução são, naturalmente, as da edição da editora Autêntica). *A parte maldita* é um livro difícil de classificar em termos de área de pensamento, mas que Bataille faz filosofia no sentido mais radical do termo: uma filosofia que constrói suas próprias estruturas reflexivas, mas sem deixar tais estruturas endurecerem o suficiente para criar um “sistema”. Não espanta que Bataille tenha sido fortemente influenciado por Nietzsche.

A parte maldita em questão na obra de Bataille é aquela parte do humano e da experiência humana que foi

tradicionalmente denegrada pela ética dominante no ocidente desde Platão — qual seja, aquela ligada ao excesso e ao dispêndio inútil. Entretanto, Bataille, seguindo Nietzsche, enxergará essa parte como constituindo o próprio cerne da vida e do que significa ser humano: “não é a necessidade, mas seu contrário, o ‘luxo’, que coloca para a matéria viva e para o homem seus problemas fundamentais” (PM, p. 39).

Partindo dessa ideia, Bataille constroi em *A parte maldita* uma espécie de “economia geral” que busca refletir sobre questões humanas a partir das formas de alocação de energia ou riquezas. O ponto do autor é o de que os seres vivos, em princípio, recebem mais energia/suprimentos do que o necessário para se manterem vivos. “A energia (a riqueza) excedente pode ser utilizada para o crescimento de um sistema (de um organismo, por exemplo)” (PM, p.45). Porém, “se o sistema não pode mais crescer, ou se o excedente não pode ser inteiramente absorvido em seu crescimento, é preciso necessariamente perdê-lo sem lucro, despendê-lo, de boa vontade ou não, gloriosamente ou de modo catastrófico” (PM, p. 45).

Como sempre há limite para os crescimentos, fato é que todos os seres vivos estão envolvidos em uma gigantesca rede de dispêndio inútil de energia, e colaboram tanto mais para o dispêndio quanto mais complexos são. “A história da vida sobre a terra é principalmente o efeito de uma louca exuberância: o acontecimento dominante é o desenvolvimento do luxo, a produção de formas de vida cada vez mais onerosas” (PM, p. 53). E sua base é uma energia esbanjada pelo símbolo do dispêndio incessante, o Sol.

Bataille destaca três grandes “luxos” da natureza: a manducação (ou seja, a predação de uma espécie por outra), a morte e a reprodução sexuada. Com efeito, se a natureza funcionasse

pelo princípio do custo-benefício, tais “luxos” não fariam muito sentido — seriam mais econômicas a absorção de matéria inanimada e a reprodução assexuada, que envolve divisão, mas não morte no sentido próprio termo (por mais que o indivíduo que se divide deixe de existir tal como era para dar lugar a dois outros indivíduos diferentes).

Não duvido que alguém consiga achar alguma explicação mirabolante para dizer que os três supostos ‘luxos’ seriam, na verdade, a forma mais econômica de se chegar a qualquer lugar que não seria possível sem eles. O que Bataille nos convida a fazer, entretanto, é justamente abandonar essa obsessão de querer explicar tudo partindo do pressuposto de que o dispêndio está sempre sendo evitado em prol de um uso “racional” dos recursos. Pelo menos parte dessa obsessão provém da tradição ética ocidental da qual falei acima, que ataca o gasto descontrolado e que culmina nos paradoxos do ethos capitalista identificado por Weber em sua famosa obra *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. O efeito último de tal tradição ética é fazer com que o dispêndio inútil inerente à vida e, sobretudo, à vivência humana, ocorra de maneira catastrófica e vergonhosa ao invés de ocorrer de maneira gloriosa. “Glória”, com efeito, é um termo quase sem sentido para nós...

Em outras épocas, entretanto, o dispêndio já foi, de diferentes maneiras, a própria imagem da glória, seja na forma da ira descontrolada louvada em heróis como Aquiles e Cuchulainn [1], seja na forma de destruição festiva de bens como nos *potlatches*, ou seja, ainda, em rituais religiosos que envolviam frenesim de ordem sexual, suicida/sacrificial ou divinatório. Em *A parte maldita*, Bataille se detém mais demoradamente na análise dos *potlatches*. O *potlatch* é um “ritual” de desperdício ou doação de riquezas — atualmente bem conhecido por qualquer

[1]

Aos interessados no tema, sugiro consultar o excelente livro de Peter Sloterdijk *Ira e tempo* (Estação liberdade, 2012).

um familiarizado com a antropologia, devido em grande parte à famosa obra de Mauss, *Ensaio sobre o dom*, que Bataille, inclusive, utiliza como uma de suas principais referências.

Não será possível tecer comentários detalhados sobre o potlatch no espaço desta resenha, mas o que nos interessa, de todo modo, é que a difusão da prática do potlatch em diversos povos “primitivos” aparece como um dos muitos fatos que nos faz questionar o tradicional pressuposto de que o problema último da vida e do homem é o uso mais eficaz da energia e da riqueza e não seu dispêndio improdutivo. “Não haveria potlatch se, em geral, o problema último se referisse à aquisição, e não à dissipação das riquezas úteis” (PM, p. 79).

A reflexão sobre o potlatch é também o ponto de partida escolhido por Bataille para esboçar uma visada bastante original da história. O referencial teórico de sua “economia geral” centrada no dispêndio orienta mais pontualmente uma análise do Islã como paradigma de uma sociedade “de empreendimento militar” e uma análise do budismo lamaísta como paradigma de uma sociedade “de empreendimento religioso”. As sociedades de empreendimento militar são aquelas que canalizam suas energias e riquezas excedentes para a guerra — uma guerra encarada principalmente como meio para o crescimento e não como atividade gloriosa. Assim, as sociedades de empreendimento militar buscam, em última instância, eliminar o dispêndio improdutivo, apostando tudo no crescimento infinito. As sociedades de empreendimento religioso, por sua vez, alocam seu excedente em gastos inúteis relacionados à religião, seja na construção de obras monumentais como Igrejas, seja através dos dispêndios (suntuosos, dependendo do caso) de uma parasitária classe eclesiástica, seja através do gasto de energias exigido por rituais religiosos, ou de outras formas.

A sociedade industrial que começa a se desenvolver no ocidente a partir do século XVIII, por sua vez, se volta para outro tipo de empreendimento, o qual, entretanto, está muito próximo do “empreendimento militar” na medida em que busca eliminar o dispêndio improdutivo. Parece possível até mesmo enxergar o empreendimento industrial como a radicalização do empreendimento militar. Seja como for, se pensarmos na história do ocidente, é possível perceber um movimento (nem sempre linear, é claro) na direção de um horror cada vez maior do dispêndio inútil. Como já observado, a moral platônico-cristã clássica tende a denegrir o dispêndio excessivo ao invés de glorificá-lo. Mesmo assim, a sociedade cristã medieval canalizava boa parte de suas riquezas para gastos essencialmente improdutivos. O caminho da modernidade é o da contenção cada vez maior desses gastos. Com efeito, para Bataille, “o que distingue a economia medieval da economia capitalista é que, em parte considerável, a primeira — estática — fazia das riquezas excedentes uma consumação improdutiva, ao passo que a segunda acumula e determina um crescimento dinâmico do aparelho de produção” (PM, p. 114).

Entretanto, é impossível canalizar todos os excedentes para o crescimento. Ao crescimento são impostos limites de fora, de modo que dispêndios inúteis inevitavelmente ocorrem, mas ocorrem de modo catastrófico. É possível, com efeito, pensar no imenso dispêndio inútil das duas guerras mundiais assim: o dispêndio catastrófico, involuntário e vergonhoso de sociedades que buscavam eliminar todos os gastos inúteis.

Qual será, então, o movimento capaz de nos conciliar novamente com o dispêndio? No final de seu livro, Bataille tece considerações diversas a esse respeito, sem cair nas facilidades de

[2]

Jesúvio é uma fusão de Jesus e Vesúvio (o vulcão), que Bataille utiliza em *O ânus solar* e outros textos igualmente ensandecidos.

SOBRE O AUTOR

Daniel B. Portugal é professor da ESDI/UERJ. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ.

FORMATO PARA CITAÇÃO

PORTUGAL, D. B. Considerações sobre dispêndio e glória: resenha de A parte maldita, de Georges Bataille. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 35-40, jan.-jul. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

um suposto caminho de salvação — Bataille, é claro, não tem vocação para Jesus Cristo (só para Jesúvio [2]). Com efeito, parece impossível traçar um caminho ideal, no sentido de uma ação que resolva o problema, uma vez que estamos diante de um problema paradoxal. Ainda assim, Bataille encerra seu livro com um resumo da questão, que indica uma direção e a dificuldade fundamental que a ela se opõe. Reproduzo esse trecho na íntegra:

Os seres que nós somos não estão dados de uma vez por todas: surgem propostos a um crescimento de seus recursos de energia. Na maior parte do tempo, fazem desse crescimento, para além da simples subsistência, sua finalidade e sua razão de ser. Mas, nessa subordinação ao crescimento, o ser dado perde sua autonomia, subordina-se ao que será no futuro devido ao aumento de seus recursos. O crescimento, na verdade, deve se situar em relação ao instante em que ele se resolverá em puro dispêndio. Essa, porém, é precisamente a passagem difícil. Com efeito, a consciência a isso se opõe, no sentido de que ela busca apreender algum objeto de aquisição, alguma coisa, e não o nada do puro dispêndio (PM, p. 166).

Aproveitando as ressonâncias desse trecho fantástico, gostaria de acabar destacando a originalidade de Bataille em sua forma de enxergar problemas existenciais. É preciso não perder de vista que a economia geral de Bataille é um referencial teórico apto a lidar com as questões propriamente humanas — estamos muito longe aqui da visão econômica que reduz o homem a um acumulador de prazeres ou a um produtor cujo fim último é a mera sobrevivência.

Da repetição no olhar que se desprende

Marcos Beccari



Versão modificada de recorte de: Johannes Vermeer. Art of Painting, 1666-68.
Fonte: Wikimedia Commons.

Desvios ocasionados pela segunda lei da termodinâmica não são verificáveis, pois os instrumentos de medida estão sujeitos aos mesmos desvios das coisas que eles buscam medir.

– Feyerabend (*Contra o método*)

I. Revendo as mesmas impressões

Mais do que mostrar o aspecto inferencial de certas leis da física, o enunciado acima é um modo de falar sobre a *arbitrariedade* patente de toda ordem, sentido, razão que atribuímos ao que é mera casualidade – como a repetição genérica de certos momentos de indignação. O que por vezes não nos damos conta é que esses sentidos arbitrários são fatores que intensificam a repetição indiferenciada da vida cotidiana, capazes mesmo de “fabricar” diferenças significativas nos momentos que se repetem.

Tenho em mente, por exemplo, uma cena que se repete a cada início de ano letivo: estou diante de novos alunos, alguns curiosos, outros distantes, mas todos simplesmente confusos,

esperando obter alguma “educação”. Em determinada ocasião, explico a eles sobre a pintura de Vermeer, cujo aspecto realista consiste em pintar coisas, e não acontecimentos. É o que alguns chamam de pintura de gênero: o acaso de um momento do dia, numa cena onde nada de importante acontece.

Dessa realidade pintada por Vermeer o próprio artista está ausente, porque ele é apenas um acontecimento entre outros, mudo e insignificante. Com efeito, pouco se sabe sobre a biografia do pintor, que também não nos deixou nenhum autorretrato. Foi apenas numa tela inicialmente sem nome, hoje chamada *O ateliê*, que Vermeer arriscou pintar a si mesmo: de costas, como um pintor genérico, que poderia ser qualquer outra pessoa.

Pois bem, nessas primeiras aulas às vezes tenho a sensação de que qualquer um poderia estar ali em meu lugar, repetindo este ou qualquer outro conteúdo igualmente “genérico” (e qualquer um poderia escrever isso, e qualquer um poderia estar lendo). Os alunos querem aprender, claro, querem entender aquilo que desconhecem – mas o que exatamente desconhecem? Um nome do século XVII que eu julgo importante? Ora, antes de tudo sou eu que desconheço os alunos, e vice-versa. Por isso a situação é pretensamente genérica:

É sinal de presunção pressupor que se tenham soluções para pessoas de cuja vida não se compartilha e cujos problemas não se conhecem. É insensatez pressupor que tal exercício de humanitarismo distante terá efeitos que sejam agradáveis às pessoas envolvidas. Com base no próprio início do Racionalismo Ocidental, os intelectuais viram a si mesmos como professores, o mundo como uma escola e as “pessoas” como alunos obedientes. Isso está muito claro em Platão. O mesmo fenômeno ocorre entre cristãos, racionalistas, fascistas, marxistas. Os

[1]

Feyerabend, P. *Contra o método*. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 356.

marxistas não tentaram aprender com aqueles que queriam libertar, mas se atacaram uns aos outros sobre interpretações, pontos de vista e evidência, e tomaram como dado que o guizado intelectual resultante seria uma ótima comida para os nativos [1].

É no sentido contrário a tal presunção que Vermeer pintava coisas, e não acontecimentos. Porque não há nada de importante a ser pintado, dito ou ensinado, uma vez que todos os valores são relativos, infundados, casuais. Por sua vez, as coisas são sempre arbitrarias: acontecem do mesmo modo que poderiam não ter acontecido. Não há causa para a existência, para o sofrimento, ainda que saibamos bem as causas sociais para uma ou outra condição. A arbitrariedade dos valores, portanto, é o que torna genérica uma aula, uma pintura ou qualquer outra situação em que diferentes olhares se encontram ordinariamente indiferenciados.

Pensemos na Cinemateca de São Paulo: antes de ser tombado como patrimônio histórico, o prédio funcionava como matadouro municipal, talvez o lugar mais importante da indústria pecuária daquela região, agora perdido entre um núcleo urbano desindustrializado e um anel residencial suburbano. Em vez de bois sendo abatidos, hoje vemos ali o maior acervo da produção audiovisual brasileira. O que isso significa?

Nada, ou qualquer sentido arbitrário, o que dá no mesmo: significados são como fotografias que tentam fixar alguma coisa em suspenso no tempo, uma coisa na qual o observador está imerso e ao mesmo tempo desancorado. Resulta disso uma imagem genérica que não se estabiliza por definitivo, dada a impossibilidade de se constituir como natureza ou essência.

Bem diferentes são as intensidades que aparecem como aquilo que não foi percebido antes, ou que foi percebido vagamente apenas, como os detalhes que devem ser excluídos ou simplificados num desenho. Trata-se daquilo que produz a diferença na ordem dos sentidos genéricos, indiferenciados, que repetimos arbitrariamente de acordo com cada ocasião: o olhar determina o enquadramento, que por sua vez determina o olhar que o enquadra – outro modo de falar sobre o aspecto inferencial de certas leis da física.

II. Primeiro como repetição, depois também

É bem conhecida a ligação entre repetição e sentido como fundação ideológica no processo histórico. Marx escreveu, em *O dezoito brumário*, que os grandes fatos da história universal se apresentam duas vezes: primeiro como tragédia, depois como farsa. Algo similar foi dito por Barthes, segundo o qual haveria sempre um núcleo narrativo em todo grande acontecimento. O pressuposto é que todo fato historicamente significativo deve repetir um modelo, reatualizar um protótipo, reproduzir uma ideologia.

Em contrapartida, não foram poucos os filósofos, historiadores e críticos dos séculos XX e XXI que falaram de um “desaparecimento” da experiência (metanarrativas, personagens exemplares, fatos pesados.) como angústia de viver fora do presente (Benjamin, Hobsbawm, Agamben, Bauman etc.). Não obstante, a ideia fundamental que animou a desconstrução do romance (Henry James, Samuel Beckett, Henry Miller etc.) é justamente a de não narrar acontecimentos (repetições), mas mostrar cenas (não repetíveis).

Em todos esses casos, a noção de repetição somente faz sentido em relação a uma ação exemplar, passível de ser reproduzida. De fato, tal ideia influenciou nossa cultura desde as tragédias gregas, onde todos os acontecimentos importantes eram revelados já no prólogo, antes que comecem os episódios (a peça propriamente dita) – que, por sua vez, operavam nada mais que uma reconstituição, ou melhor, uma repetição dos “tempos imemoriais”.

Ocorre que, mais do que qualquer ação exemplar, há algo de mais elementar em toda repetição: o *reconhecimento* da repetição. É preciso que o espectador, no caso da tragédia grega, ali “se reconheça”, como se deparasse com uma ação claramente já prevista, sem que esta tenha sido, por ele, necessariamente vivida ou sequer pensada. A repetição é, com efeito, mais o reconhecimento da repetição (como em *Édipo rei*) do que propriamente uma repetição.

III. Dois tipos de reconhecimento

Alguém poderia aqui pensar, inevitavelmente, na teoria platônica da reminiscência. E com isso podemos avançar na distinção de dois tipos de reconhecimento da repetição: como retorno do mesmo (Platão, Eclesiastes, Kierkegaard, Schopenhauer) ou como retorno da diferença (Nietzsche, Deleuze). Para explicar tal distinção, recorro brevemente ao *Em busca do tempo perdido* (Proust), que é fundamentalmente a história de uma repetição: a ligação Swann-Odette que repete a do narrador com Gilberte, que por sua vez repete Albertine, e assim sucessivamente.

O que se busca através dessas repetições seria uma “reconhecimento” de tipo platônica? Em outros termos, busca-se uma Ideia de amor, da qual todas as aventuras (repetições) são cópias que se aproximariam cada vez mais de seu modelo ideal? Eis o reconhecimento do primeiro tipo: o amor assim buscado seria sempre uma repetição desajeitada que tanto poderia conduzir à transcendência platônica quanto, pelo contrário, não havendo aí nenhum princípio ou finalidade, a uma renúncia schopenhaueriana (repetição mecânica de uma vontade cega).

No entanto, como mostrou Deleuze em *Marcel Proust e os signos*, o alvo da busca proustiana é outro: em vez de um modelo exemplar, busca-se em cada repetição uma diferença singular. Trata-se então do segundo tipo de reconhecimento: a repetição amorosa é somente possível porque Gilberte difere de Odette, Albertine difere de Gilberte, sendo a diferença o motor da repetição, seu reconhecimento. O que vemos repetir, portanto, não é uma reprodução mecânica do já produzido, e sim um retorno do passado “enquanto ele era presente”, ou seja, uma reaparição da diferença, do singular, ainda que a partir de um mesmo.

Nunca é um “mesmo”, afinal, que se repete, mas sempre uma diferença que, junto ao reconhecimento da repetição, acusa a irreparável perda de todo instante vivido – daí a ideia de um tempo “perdido”. Buscá-lo implica admitir que tudo se perde antes de ter sido sequer reconhecido como repetição ou diferença, reconhecimento este que chega sempre “atrasado”. Eis a intuição, diga-se de passagem, de Nietzsche acerca do “eterno retorno”: se o que volta é o que nunca deixou de estar presente, resta-nos aprovar ou não aquilo que de todo modo virá.

IV. O que é visto coincide com o que se vê

Do reconhecimento da repetição como retorno da diferença não deriva, como repetem muitos sábios de hoje e de sempre, o “desaparecimento” das experiências significativas. Ao contrário, possibilita a afirmação da dimensão trágica e irreversível de toda experiência – em detrimento, isso sim, do modelo metafísico que se caracterizaria por remeter, atualizar ou adiar um acontecimento de outros tempos/mundos. Reconhecer o “eterno retorno” nietzschiano implica pronunciar-se sem reservas em favor da realidade apresentada, seja ela qual for.

Mesmo a noção de “significado histórico” não está diretamente ligada à repetição, ao menos à repetição como restauradora de uma narrativa original. Nunca houve nenhum tipo de constatação ou revelação, porque tudo só acontece tal como poderia não ter acontecido, ou seja, não havendo necessidade alguma de acontecer. Por sua vez, o significado que atribuímos aos fatos somente expressa o que já esperávamos deles, ainda que, como nas tragédias gregas, os significados sejam tão intercambiáveis quanto previsíveis.

Não fosse assim, viveríamos numa plêiade infinita de diferenças indefinidamente não diferenciáveis. Mas se reconhecemos e incorporamos ao cotidiano a pluralidade das diferenças que se repetem, é porque somos capazes de enxergar as coisas não tanto como elas poderiam ou deveriam ser, tampouco como elas “sempre foram” (repetição do mesmo), mas antes como elas *aparentam* ser em determinado momento.

Pois não é o mundo que se adapta ao sentido que damos a ele, mas o inverso: nosso olhar é que se adapta ao que nos é dado a ver. Não se trata de um modelo de como o mundo

deve ser enxergado; ao contrário, trata-se de reconhecer que, se os olhares são múltiplos e diferentes, o que vemos é um “conjunto disjuntivo” de impressões disjuntas e divergentes.

Noutras palavras, *o mundo que vemos é sempre o mesmo, mas o que é visto nunca é um mesmo mundo*. Difícil é assimilar a relação de equivalência, em vez de sobreposição, entre o mundo “mesmo” e a pluralidade que o compõe. Porque uma vez constatada a diferença de olhares sobre o mesmo mundo, corremos o risco de querer “limpar” o real das repetições que o velam e, com isso, anular o próprio real – jogar fora o bebê com a água suja do banho. Tal empreitada culmina na intenção clássica da “representação”: querer extrair aspectos coerentes e unívocos em meio às inconsistências que não cessamos de ver no mundo.

Penso que, pelo contrário, não há o que se ver “por trás” das coisas vistas. Por meio do desenho e da pintura, em especial, cada vez mais compreendo o mundo como aparência de mundo, traduzido por sentidos que o expressam pluralmente e por meio dos quais nos inserimos nele. Daí que, quando nada é dito, imaginamos mil coisas que poderiam ser ditas repetidamente. Mas quando se diz muito pouco, o que é dito mostra-se com todas as letras.

SOBRE O AUTOR

Marcos Beccari é Professor do PPG-Design da UFPR. Doutor em Educação pela USP.

FORMATO PARA CITAÇÃO

BECCARI, M. Da repetição no olhar que se desprende. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 41-48, jan.-jul. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

Enviei uma carta ao Vaticano sugerindo adicionar “pressa” como oitavo pecado capital

a demora deles em responder está me matando

Bolívar Escobar



Versão modificada de: Jorge Bermudez. *Ovni en Catemaco*, s/d.
Fonte: Freelmages.com.

Boa notícia: os extraterrestres finalmente apareceram para uma visita. Chegaram ontem, estacionaram a espaçonave em um terreno baldio na cidade de Erechim, no Rio Grande do Sul, e desceram em cinco acenando pro pessoal.

Má notícia: eles querem que alguém explique pra eles, precisamente, o que é “design”. Quatro chances, ou irão mandar explodir tudo.

A aparentemente absurda demanda dos nossos visitantes torna-se compreensível ao pararmos para analisar a história do povo do planeta deles em comparação à nossa. Embora jamais venhamos a entender a pronúncia do nome que

eles disseram ter como raça, podemos chamá-los de habitantes do planeta Ç. Os Ç, ao que tudo indica, conseguem entender qualquer língua do nosso planeta, e conseguem se comunicar tal e qual por qualquer idioma através de um aparato altamente tecnológico que usam no topo de suas cabeças, em formato de mini-antena parabólica. Por isso o contato não foi muito difícil: logo que chegaram, foram servidos de uma boa cuia de chimarrão e apresentados aos demais seres humanos.

Em poucas horas, autoridades do mundo inteiro já estavam instaladas na cidade e a entrevista corria muito bem: os Ç eram estranhamente parecidos conosco, embora sua evolução tivesse se dado de maneira muito bizarra. Segundo os relatos, o planeta Ç tinha forma de gota. Ao contrário da Terra, onde tivemos o azar de surgir como espécie, o planeta Ç era um pouco mais cuidadoso com seus habitantes e lhes oferecia as soluções para as intempéries da natureza como se fosse mágica. Vou explicar.

Na Terra, o homem teve que se virar por “tentativa e erro”, produzindo coisas para ajudar na vida. Começou lascando pedras, para só depois de milênios ser capaz de cortar uma cenoura em cubículos precisos com uma faca ginsu. Os Ç não: eles se deparavam com a cenoura, e o planeta imediatamente formava uma protuberância que “cuspiu” a melhor das facas na hora. Caso algum Ç um dia sentisse necessidade de sentar em algo mais confortável, o planeta imediatamente fazia aparecer uma poltrona reclinável. Quando os Ç perceberam que seus dejetos estavam causando problemas, o planeta detectou a preocupação de seus habitantes e fez surgir um sistema de esgoto e saneamento completos.

O paralelo, por fim, parecia óbvio: o homem teve que desenvolver a habilidade de encontrar, em meio às coisas do mundo, substrato material que, aliado à uma crescente capacidade cognitiva e criativa, lhe permitiu iniciar uma constante manipulação de elementos em busca de melhorias para a vida. Algumas dessas descobertas ocorreram por acaso, outras foram fruto de muita discussão, algumas surgiram inexplicavelmente e outras ainda nem sequer existem, haja vista os tantos problemas pertinentes ainda hoje. Já os Ç nunca precisaram desenvolver essa habilidade humana: o planeta se encarregava de ir aos poucos apresentando inovações, soluções para os problemas. O planeta respondia, não como um cenário montado para que alguém agisse sobre seus elementos, mas como um ser onipresente, vivo e zeloso por seus habitantes.

Em um belo dia, um habitante de Ç se perguntou se haveria no universo um planeta bizarro o suficiente para deixá-los em dúvida sobre o real sentido de suas tranquilíssimas vidas. O planeta Ç, atingido pelo desafio, rapidamente remexeu-se em seu interior e cuspiu para fora uma espaçonave prontinha, cinco lugares, assentos reclináveis e já programada para viajar até o nosso pálido ponto azul.

Os Ç ficaram bastante confusos com nosso vasto inventário de objetos estranhos, peças de arte, mercadorias iguais com marcas diferentes e, principalmente, houve uma estupefação perante nossa criatividade. Os Ç admiravam a quantidade de coisas que um ser humano era capaz de produzir a partir do nada, sem aparente necessidade, apenas por causa de uma vontade inexplicável de produzir. As autoridades presentes, tendo em vista a impaciência dos Ç, descobriram que, se alguém fosse precisamente capaz de explicar para eles o que era “design”,

talvez essas dúvidas seriam saciadas. O planeta bonachão dos Ç pode ter sido a benção da raça, mas o efeito colateral foi que sua prole era impaciente, desacostumada com o desconforto e bastante exigente. Trocando em miúdos, uns chatões de galocha.

O Alto-Conselho da Terra – órgão mundial emergencial formado após a chegada dos extraterrestres – decidiu enviar os quatro melhores designers do mundo para Erechim, cada um tendo sua chance de explicar do que se tratava sua profissão para os visitantes do espaço.

O primeiro a chegar, um rapaz norueguês de 30 anos, foi logo se apresentando e colocando em cima da mesa uma pesada maleta. Aberta, revelou em seu interior alguns gadgets tecnológicos, um computador de uma marca famosa por ser usada por muitos designers, um ferro de passar roupa ergonômico, um tênis de marca com mola embaixo e um espremedor de laranjas.

“Isso aqui”, disse ele, “é tudo design. Nosso mundo é cercado por produtos de diversos formatos e materiais – mesmo uma simples banqueta é um produto de design. Se fosse para explicar, eu iria demorar muito. Basta olhar em sua volta! Tudo é design!”

Os extraterrestres ficaram confusos. Pegaram os objetos nas mãos, olharam-se. Para eles, a explicação não foi suficiente, eles não entenderam exatamente onde estava o tal do design.

“Olha.” respondeu o rapaz. “Vejam isso:” tirou de outra maleta um espremedor de laranjas normal, feito em uma fábrica padrão e parecendo muito mais simplório do que o anterior. “Meus amigos, comparem esses dois produtos. Não está claro como há uma ausência de design nesse segundo? Vejam, não é tão bonito, tem peças demais, difícil de limpar...”

Não satisfeitos, os extraterrestres pediram para desmontar os dois espremedores para tentar encontrar o design em meio às peças. Mas isso claramente não funcionou. Tentaram

fazer o mesmo com os outros objetos, desmontando um por um para tentar encontrar o design em seus interiores. Sem sucesso, decidiram que a explicação do mancebo norueguês havia sido uma perda de tempo e dispararam um raio desintegrador contra a cabeça dele, explodindo-a. Alguns de seus miolos grudaram no teto.

O segundo candidato, uma doutora coreana, autora de inúmeros conceitos de design, ficou assombrada com a violência dos visitantes. Percebeu que tentar explicar o design através de objetos materiais não funcionaria, visto que os visitantes jamais tiveram qualquer discernimento acerca da composição de tais objetos. Teve uma ideia: levou os Ç para uma sala especial, colocou-os sentados em confortáveis poltronas e entregou para cada um um saco de pipocas. Em uma grande tela em suas frentes, passou a trilogia d'O Senhor dos Anéis – os três filmes, um atrás do outro. Ao término da sessão, iniciou seu discurso:

“Bem, colegas. O que vocês viram foi uma história que talvez explique bem a minha intenção como designer. Por favor, me acompanhem”. Levou o quinteto até uma nova sala, na qual obrigou cada um a sentar em cima de rochas pontiagudas. “Diferente a sensação de estar sentado em cadeiras boas, não é? Pois bem, o design serve para isso: imaginem que vocês tenham um problema, como os personagens do filme, e que a solução seja difícil. No caso, eles precisaram fazer um plano, montar uma sociedade e gastar recursos para destruir o anel – e assim solucionar o problema. Que bela metáfora, não é? Já aqui o problema está nessa rocha horrível na qual nos sentamos. Se fizermos os esforços corretos, podemos ter acesso à belas poltronas. É assim que o design funciona: um esforço que resolve os problemas do mundo!”

Dessa vez, os Ç refletiram um pouco. Um deles, tomado por um lampejo de lucidez, perguntou: “o mundo de vocês é ruim?” A coreana, não percebendo a profundidade dessa questão, deu de ombros: “sim, talvez sim. Só ficou bom porque a gente soube fazer ele bom.” “Então quer dizer que as coisas boas que vocês usam pra fazer design vieram de outro planeta?” – retrucou outro Ç. “Não, estava tudo aqui, a gente só precisou aprender a achar essas coisas”.

Os Ç estavam começando a ficar nervosos: “ora, não tem nenhuma diferença com o nosso planeta então. Lá as coisas boas também aparecem as vezes, não precisamos ficar nos preocupando com esse ‘problema maligno’ que é o que o design resolve.” A coreana refletiu, e logo a conclusão veio: “Sim, é exatamente isso: vocês não precisam fazer nada, mas nós temos que transformar as coisas ruins em coisas boas com a ajuda do design.”

“E onde diabos está o design então??” berrou um Ç. “Na minha cabeça!!” respondeu a designer. “Ele é um plano que está dentro da cabeça das pessoas, não existe no mundo real, pois o mundo é ruim.” Irritados, os Ç dispararam novamente o raio e explodiram a coreana. Se o design era um delírio dentro da cabeça das pessoas então não fazia sentido um objeto ser diferente do outro.

O terceiro voluntário foi chamado. Desviando dos restos dos dois designers anteriores, o rapaz se apresentou: um americano, autor de alguns livros sobre teoria do design e CEO de uma famosa agência de criação. Tendo observado as duas tentativas anteriores, ele rapidamente chegou a uma conclusão: a ideia que os Ç tinham de “bem” ou “mal” estava diretamente relacionada às reações de seu planeta. Se existia algo ruim, o planeta imediatamente o aniquilava, era tudo uma questão de esperar e desejar as coisas certas. O americano identificou,

portanto, um padrão de pensamento extremamente semelhante ao de um cristão no habitante do planeta Ç. O planeta era um Deus – só que um Deus que funcionava via SEDEX.

E como derrotar um cristão em um debate? A pergunta acometeu o americano imediatamente. Conhecendo bem seu país, sabia que na hora de discutir os cristãos fervorosos eram implacáveis – era mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha do que convencer um cristão de que ele está errado. No caso, os Ç não seriam convencidos pela lógica convencional ou por dualismos como bem *versus* mal, belo *versus* feio e etc. Temendo pela própria vida, o americano teve uma ideia: iria tomar o partido dos Ç e concordar com eles, pregando a não-existência do design. Assim, ficaria vivo, quem sabe ganharia um bom trocado escrevendo sobre isso depois, e quem sabe até receberia um presente por afagar o ego dos visitantes.

“Senhores!” começou ele. “Eu não quero mais fazê-los perder tempo. Acho que podemos ir direto ao ponto: não há design. Não existe tal coisa, é tudo um grande *gimmick* que nós inventamos para faturar um *money*, lucrar mais, enfim, é uma grande mentira. *Big fat lie*. Vocês tem razão ao não encontrá-lo dentro dos objetos e ao achar maluco quem pensa que ele só existe na mente. Afinal, o que é mente, não é mesmo? Ha ha ha vamos tomar uma cerveja e esquecer disso, que tal?”

Os Ç entreolharam-se. Os membros do Alto-Conselho, que assistiam tudo de camarote, também ficaram espantados. “O que esse homem está fazendo?”. Logo ficou óbvio que o americano, além de designer, devia também ser um grande jogador de poker, já que optara por uma estratégia de blefe. “Foda-se se vou perder clientes por causa disso” pensava ele.

“Vou mandar esses pentelhos embora do meu planeta como fizeram os meus antepassados no filme *Independence Day*”. O silêncio instaurou-se na sala. Os Ç não estavam satisfeitos com a complacência do voluntário. “Deixe de ser bundão”, exclamaram em uníssono. “Explique o que é design ou então terá o mesmo destino que os outros dois”.

“Mas vocês não entendem”, justificou-se o americano. “Explicar o que é design seria o mesmo que enganar vocês. O design só existe porque alguém quis enganar uma pessoa um dia. Ele não é real! É uma mentira, não existe isso”. Embora seu esforço retórico fosse bastante memorável, os Ç sabiam que algo não cheirava bem. Mesmo se o design fosse uma mentira, a manifestação física dessa mentira era visível por seus olhos – havia um resultado pragmático para ela –, uma mentira que resultava em uma verdade. Mesmo que o design não existisse, as coisas do design existem, a intenção do design existe, e o americano sabia disso.

“Você está querendo nos enganar” disse um deles. O americano caiu em contradição: se dissesse que não, então o que faz um designer, senão enganar os outros? Resolveu entrar no jogo dos Ç: “Sim, estou! Pois sou um designer!” – foi desintegrado. Os Ç detestaram essa nova ideia de poderem ser enganados. Nunca haviam sido enganados por seu planeta: ele havia prometido um sentido novo para suas vidas, e saber que esse sentido era resultado de uma trapaça não os deixou felizes. Queriam que o quarto e último candidato fosse capaz de dar uma explicação melhor que o americano – por mais que ela tivesse sido recusada, a semente da dúvida estava “plantada” na cabeça dos Ç.

E ela surgiu: a quarta candidata era uma tímida jovem sul-africana. Amedrontada pelas mortes de seus três antecessores, ela avançou pela sala até o encontro dos cinco Ç, cujas

expressões eram de mais profundo descontentamento. “Por favor, não vacile” disse um deles, antes que ela começasse a falar. Deixando a mochila de lado, a moça pigarreou, olhou em volta e, por fim, perguntou:

“Senhores visitantes, por acaso vocês já sabem como irão retornar ao seu planeta?” Silêncio. Um Ç prontamente respondeu: “A nave está programada para voltar, não precisamos nos preocupar com isso.” Não convencida pelos extraterrestres e ainda apostando no “verde” que lançara, a garota caminhou até o transporte e olhou para seu interior: não havia uma luz acesa nem nada que sinalizasse que aquilo ainda funcionava. “Por favor, peço que verifiquem novamente”.

Surpreendidos pela insistência dela, os Ç adentraram a espaçonave e fizeram a infeliz constatação: agora ela tratava-se apenas de sucata velha, não ligava mais e não poderia voar novamente. O planeta havia concebido-a como uma passagem só de ida.

“E agora, o que faremos?” perguntaram um para o outro. A desolação dos Ç era visível: pela primeira vez, seu planetinha não poderia socorrê-los e restava em sua frente apenas a incerteza. Definitivamente, naquele momento os Ç eram mais humanos do que qualquer outro ser humano. “Isso depende”, respondeu a designer. “Vocês realmente desejam voltar?” A resposta foi unânime: apesar da Terra ser aconchegante e muito provavelmente o único lugar no universo no qual é possível comer um frango recheado com outros animais, os Ç definitivamente queriam ser apenas uma visita passageira.

“Então percebam como agora o significado do design pode ser explorado” começou a comentar com eles. “Ele não pode ser encontrado dentro dos objetos, pois isso seria tirá-los

de seu contexto e de sua forma e reduzi-los a partes que, individualmente, não apresentariam jamais as características do todo. Se ele não é visível no objeto observado, tampouco pode ser encontrado no observador. O design não é meramente um ideal dentro de uma cabeça, ou uma forma intangível e inalcançável – ele não é uma religião, ou uma doutrina. Ele tem uma presença real que não depende apenas de imaginação ou intenção. Por isso ele também não é uma mentira – ele não está aqui dentro e nem aí fora, mas ele existe, vocês mesmos se convenceram de que suas consequências podem ser captadas”.

“Nesse sentido, diria eu, portanto, que o design pode ser encontrado em um espaço entre vocês, eu, e o que está entre nós: ele é um fenômeno. Depende do tempo em que foi criado, do espaço de que dispõe e do uso do qual é feito. É uma manifestação relativa de algo que não tem um fim por si só: ele precisa de uma intenção clara e, acima de tudo, de uma abertura.”

Os Ç permaneceram quietos. A ideia de que uma nova espaçonave poderia ser construída para levá-los embora foi aos poucos fazendo-se visível, mas eles não sabiam como isso seria construído, nem quem o faria e nem como ela iria funcionar, já que isso jamais havia sido uma preocupação para eles antes. Percebendo a expressão de medo no rosto extraterrestre dos visitantes, a designer tentou explicar o seu intento: reunindo uma equipe, iriam desmontar a nave dos Ç, descobrir como funcionava, iniciar uma série de experimentos e, por fim, elaborar um protótipo que os levaria de volta para casa.

“Jamais iremos esquecer esse favor” comentou Boquinha de Chupa-Minhoca, um dos cinco Ç, que agora subia para a recém finalizada espaçonave. Cada um deles recebera um apelido durante os 2 anos que ficaram na Terra, aguardando o término do projeto. De alguma forma, eles entenderam que esses 2 anos foram parte de sua experiência como usuários, e que agora eles deveriam partir para a etapa final dela. Levando sacolas com lembranças e trajando roupas de todos os cantos do mundo, os visitantes se despediam da multidão e das câmeras que filmavam seu retorno. Foi uma experiência transcendental tanto para os Ç quanto para os seres humanos, que agora empenhavam-se em organizar uma visita ao planeta de seus novos amigos intergaláticos.

A viagem seria longa. Apesar dos engenheiros terem compreendido o funcionamento do veículo original, a técnica que tínhamos à disposição estava anos-luz aquém da empregada pelo planeta Ç. O protótipo terráqueo, apelidado de “Tiro de Meta”, era o resultado de inúmeras tentativas de fazer uma cápsula de alta velocidade alcançar o destino onde supostamente estava o planeta deles. Coincidentemente, o protótipo tinha uma aparência muito parecida com o espremedor de laranjas do norueguês.

A designer sul-africana, gestora do projeto e porta-voz dos Ç, estava aguardando os cinco terminarem de subir na nave para selar as portas. O último deles, apelidado de Sexta-feira, virou-se para ela antes de dar o último passo. Seus olhos se encontraram enquanto ele exclamava suas últimas colocações:

“Eu sei que fomos um pouco rudes, mas há dois anos aquele americano falou uma coisa que deixou-me uma dúvida que eu ainda não pude saciar”.

“Pois não”, respondeu ela. “Diga o que lhe incomoda!”

“Ele falou que era tudo uma mentira e que vocês enganam as pessoas... com isso tudo. Design, sabe. Ele não estava falando sério, né? Digo, vocês não realmente enganam as pessoas, enganam?”

“Não! De maneira alguma, absolutamente não. Aquilo foi apenas uma jogada escrota do americano. Esqueçam, sério.”

“...”

“Sério, nada a ver aquilo.”

“Sério?”

“Seríssimo.”

“...”

“...”

“Ok. Até!” Subiu, a porta fechou-se e a contagem regressiva iniciou. Enquanto a multidão assistia a nave subir, a designer repetia o último diálogo em sua cabeça. Por fim, comentou para si mesma:

“Se bem que, dependendo do orçamento...”

SOBRE O AUTOR

Bolívar Escobar é designer gráfico pela UFPR e mestrando no PPG-Design da mesma instituição.

FORMATO PARA CITAÇÃO

ESCOBAR, B. Enviei uma carta ao Vaticano sugerindo adicionar “pressa” como oitavo pecado capital. A demora deles em responder está me matando. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 49-60, jan.-jul. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

Desenho para além da técnica

por uma epistemologia do artesanal

Gustavot Diaz



Versão modificada de: Jusepe de Ribera. *Estudo de olhos*, 1622.

O Desenho é uma prática que se confunde à história das civilizações, dado a extensão histórica e geográfica de sua expressão. Sua abrangência impõe uma compreensão associada à própria organização societal, devendo-se incorporar em sua interpretação um viés filosófico *para além da mecânica da técnica*. A natureza criativa desta atividade e a complexidade das operações de síntese que a compõem (formais e conceituais) impedem que seja reduzida a um mero debate de materiais. No presente texto apresentamos algumas elaborações que podem servir de premissas para uma enunciação epistemológica dos limites e prerrogativas dessa artesanaria que instrumentalizou o imaginário humano desde tempos imemoriais.

Desenhando com nuvens

A primeira tarefa é desconstruir as concepções míticas de “dom”, “talento” ou “gênio”: Desenho é uma técnica e, portanto se aprende. Uma prova indubitável de que qualquer pessoa é capaz de desenhar é a faculdade comum de reconhecer “pareidolias” – aqueles acasos formais que nos fazem enxergar “carneirinhos nas nuvens”, para citar um exemplo. O que falta aos que “não sabem desenhar” é somente domínio técnico (afinal, não se espera que alguém nasça sabendo manejar uma ferramenta). Enxergar pareidolias – atividade que Leonardo da Vinci aconselhava a seus discípulos – reverbera no sábio conselho que Ingres dava a seus pupilos: “*Desenhem com os olhos!*” Este dito revela que, na verdade, quem desenha é o olho – e assim a técnica se expande para muito além de mera habilidade manual.

A mão corresponde à ordenação do instrumental da linguagem. A ela cabe a execução das sínteses que o olhar fornece, quer dizer, a “enunciação material da forma”. É sempre tributária das coordenadas de orientação que a visão lhe dá – torna visível o que o olhar já Desenhou, conferindo-lhe expressão formal. Quando se fala em Desenho, trata-se, pois de uma *operação do olhar* ou, mais precisamente, uma *articulação entre os objetos e o olhar*. É a dimensão da visão que fornece os elementos do Desenho, de que resulta um axioma: só é possível desenhar o que vemos. Isso significa também dizer que *só é possível desenhar o que se conhece* – uma vez que só é visível o que é antes *conhecido*. O conhecimento é o que capacita o olhar na apreensão da forma.

Um relato da tradição oral *tingit* ilustra esta relação entre saber e ver: em 1780, esse povo originário do Alasca foi visitado por uma expedição científica. Ao verem chegar o navio, os

índios fugiram assustados, identificando a embarcação com a entidade central de sua cosmologia – o deus “Corvo”, que transformava em pedra quem o olhava diretamente. Um velho guerreiro da tribo, já quase cego, ofereceu-se então para se aproximar e averiguar. Lá chegando, percebeu tratar-se de mera construção humana, e o contato entre os povos aconteceu.

Aqueles que fogem, permanecem na ignorância. Tornam-se pedra os que apenas veem, sem saber. Mas o guerreiro pôde ver *porque conheceu* – fez a jornada por meio da qual o navio tornou-se objeto de seu saber, parte de sua realidade cognoscível. O relato elucida a necessidade do esquecimento daquilo que se sabe a fim de desaparelhar a visão. Colocado de outra forma: para ver é preciso conhecer, mas para conhecer é necessário primeiro *desconhecer*. Deixar de saber é o único meio de se abrir ao desconhecido e se colocar na posição de vir a saber algo. Sendo assim, desenhar é minar as estruturas da própria visão; desenhar é desver. Todos os objetos se comportam para o olhar iniciante como a embarcação descrita no relato *tlingit* porque nascemos cegos – o olhar será produto de um trabalho sistemático, uma conquista adquirida no contínuo e, por vezes doloroso, esforço de cognição. O trabalho do desenhista será o de substituir a imagem interior que traz dos objetos (estereótipo) por aquilo que ainda não possui dimensão visível (e por isso ainda não foi percebido). Isso implica não apenas dominar uma técnica ou manejar ferramentas – a verdadeira ferramenta do Desenho é o olhar; mão e lápis são extensões dele. Só então é que a visão instaura a forma, concebe o objeto, inventa seu modelo. Apenas o que se conhece pode ser visto e, logo desenhado; e assim ver é também dar a conhecer.

Como o *olhar* é o epicentro dessa atividade, além de características técnicas, um desenho nos apresentará também determinado *ponto de vista* através dos objetos escolhidos pelo

artista, informando direta ou indiretamente suas crenças, percepções políticas, estéticas: seu *modo de ver* o mundo. Apresenta-nos, enfim, um *lugar*, pois um ponto de vista exprime também a posição que o sujeito ocupa. As produções artísticas têm esse atributo de nos situar no lugar de observadores privilegiados do meio social e psíquico de seus autores. Fazem-nos cúmplices de sua imaginação, nos tornando *sujeitos de uma experiência*. É por esse viés que o olhar transformado do artista (para além da pobreza do senso comum, da banalidade dos padrões de normalidade) é capaz de produzir imagens transformadoras, na medida em que propiciar *novas experiências* a seu interlocutor.

Podemos concluir que Desenho não é a reprodução imediata do que se vê: é antes a *reconstituição das coordenadas de uma experiência visual*. Desenhar não é ver, mas tornar visível, “fazer aparecer”. Se a maneira *como* vemos determina *o que* vemos mundo, para o exercício do Desenho é imprescindível um olhar qualificado que transcenda as barreiras da invisibilidade do óbvio. Ao artista cabe aprofundar sua experiência vital, conhecer o universo simbólico da cultura e da ciência – assim como os seus limites – da Filosofia e da História da Arte para que esteja apto a apresentar uma experiência relevante ao público.

Se experiências são resultado de coordenadas que orientam a percepção do sujeito, o que substancia a experiência visual implicada na arte é a emulação das coordenadas espaço-tempo capazes de criar a ilusão da existência de um corpo no espaço (a sensação de tridimensionalidade: um modelo vivo numa folha de papel, por exemplo). *Como a imagem cria a experiência visual?* Essa é a pergunta central do Desenho, que todo desenhista deve considerar. Para investigá-la, tentaremos reconstituir o modo pelo qual a experiência passou a integrar o território artístico.

A experiência na arte

Quando a figuração do corpo humano foi aceita nas produções simbólicas da Idade Média, ele foi apresentado em forma de “alegoria”, como uma “encarnação de ideias abstratas” [1]. Não era uma imagem *estética* no sentido pleno: as representações tinham fins pedagógicos de exortação moral, não voltadas à estesia dos sentidos. A ausência de qualquer exigência “realista” naquele período inviabilizou qualquer outro tipo de representação (o que explica a inexistência quase total de elaboração técnica). As figuras nos mosaicos, encáusticas e afrescos anteriores ao século XIV parecem desproporcionais em tamanho, deformadas anatomicamente, deslocadas do espaço pictórico. É porque se trata de um período onde o misticismo religioso guiava o sentido da própria realidade *mediante valores estritamente simbólicos*: a *experiência* não havia entrado em jogo na representação; e sem ela ainda não era possível nem a perspectiva, nem a Anatomia no instrumental das oficinas (a ciência não havia sido convocada a interpretar os fenômenos naturais). Nenhuma dessas técnicas constituintes da experiência seria possível sem que antes surgisse um “*sujeito* da experiência”.

Para que algum valor realista tivesse efeito na representação da figura humana, seria imprescindível a organização da Anatomia como um saber artístico. Mas também a própria Anatomia dependia completamente de outra sistematização anterior, sem a qual os estudos anatômicos não teriam nenhuma consequência: o sistema de *perspectiva*. Foi a perspectiva responsável por ressituar o lugar do artista em relação às imagens. Ela deu origem à “experiência” na arte articulando a introdução do “sujeito da experiência” no campo da reflexão

[1]

Da Costa, Ricardo. Um Espelho de Príncipes artístico e profano: a representação das virtudes do Bom Governo e os vícios do Mau Governo nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (c. 1290-1348?). *Utopía y Praxis Latinoamericana*, v. 8, n. 23, pp. 55-72, out.-dez. 2003.

estética. No século XIV, esse sujeito – o sujeito moderno, em gestação havia vários séculos – enfim pode aparecer no horizonte humano, e precisava se expressar.

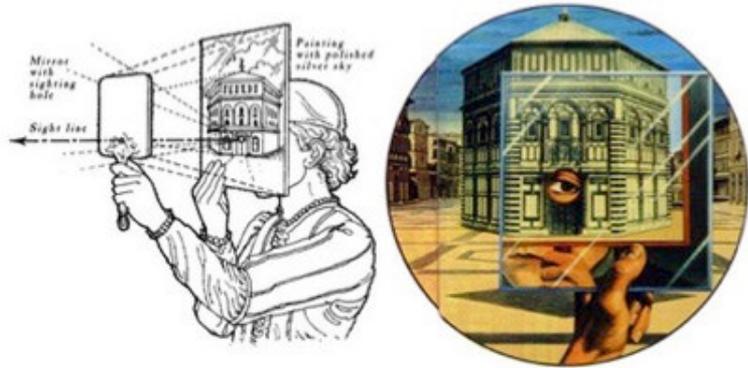
Perspectiva: eixo fundamental da representação

Foi então que Filippo Brunelleschi (1377/1446), um genial ourives florentino, estudou minuciosamente as ruínas do legado clássico disperso pela Itália e pode realizar alguns experimentos [2] que encontrariam imediata recepção na virada do século XIV para o XV. Num deles, Brunelleschi foi até o portal da catedral de *Santa Maria dei Fiori*, de onde podia ver o *Batistério* de Florença, e o pintou em uma placa de madeira. Sua pintura dava uma ilusão tão perfeita do Batistério que fora tida, para os padrões da época, como extremamente realista (mais ou menos o que são para nós hoje as pinturas de Gottfried Helnwein). Mas ele

foi além: abriu um orifício na madeira, precisamente no ponto de fuga da sua pintura. O experimento consistia em pedir que alguém olhasse não a tela diretamente, mas a imagem dela refletida em um espelho que o voluntário deveria carregar consigo (imagens ao lado). Mais do que uma pintura bem feita, o espectador tinha a impressão de que estava *diante do próprio* Batistério de Florença [3]. Qualquer pessoa que olhasse pelo orifício teria a mesma sensação, independente do lugar em que estivesse. O que Brunelleschi fez foi reconstituir as coordenadas da ilusão imagética, gerando uma experiência visual no observador. A pesquisa do mundo clássico possibilitou a criação desse sistema

[2]

Ver meu texto *Como entender o hiper realismo contemporâneo*. Em: <http://filosofiadodesign.com>.



[3]

Ver: Walker, P. *A Disputa que mudou a Renascença*: como Brunelleschi e Ghiberti marcaram a história da arte. Rio de Janeiro: Record, 2005.

de representação, mais tarde conhecido como “perspectiva”, que introduziu a experiência visual como substituta da mística que então coordenava a representação (na época ainda não baseada na observação direta).

Esse tipo de experiência, de fato só pode existir amparado em um regime específico de visualidade que no período passava por uma profunda transformação. Até então, os afrescos medievais eram imbuídos de uma noção cumulativa do espaço compositivo: acumulavam as figuras no suporte sem outra relação entre elas que a do valor simbólico atribuído ao que fosse retratado. Por exemplo: a Virgem, quando aparecia na pintura, podia ter o dobro do tamanho de outro personagem com importância simbólica menor; ou um rei poderia ser representado maior que seus súditos e até maior que seu próprio castelo; ou Jesus ser representado com o dobro do tamanho dos apóstolos, ou seja, sem regulação espacial que os dispusesse segundo a profundidade de plano. Como consequência, os corpos das figuras eram planos, bidimensionais e disputavam o espaço do suporte. Essa produção fora influenciada pela crença de seus autores na “verdade” das escrituras, que não dependia de nenhuma objetividade (ou subjetividade) de visão; nenhuma experiência comprobatória. Aquela “verdade” só era efetivamente uma verdade porque não pressupunha uma “visão pessoal”, mas dependia sim de uma vocação divina, de uma concepção do mundo que emanava de Deus, diante da qual toda subjetividade criadora do sujeito não seria possível (elementos esses de todo ausentes da sensibilidade medieval).

Os procedimentos de Brunelleschi permitiram a reorganização do espaço representacional porque o transformaram num ente “mensurável” (ao qual se podia dividir racionalmente e atribuir unidade), evidenciando um processo de transformação do olhar

e do regime de visualidade supracitado. O que antes era eterno (a corte celestial de anjos e santos, sem tempo e sem espaço) desce, enfim, à terra, onde os homens passam a demandar experiências sensíveis para confirmar sua crença. O espaço pictórico é reelaborado e com a perspectiva os personagens alcançam o poder de figurar encarnados como corpos finitos, sensíveis à beleza física. Sua disposição se daria por meio da geometria que unifica o espaço e iguala os personagens, representados então não mais mediante sua importância simbólica, religiosa ou afetiva – mas pela posição que ocupavam nos planos de profundidade.

A função narrativa do Desenho

A perspectiva desafogou uma série de demandas artísticas, entre elas a aplicação dos estudos anatômicos. Como os volumes corporais estão sempre em “escorço” (perspectivados), a Anatomia não teria sentido sem que o corpo pudesse ser compreendido em função de sua profundidade no espaço. Ao surgir, assumiu um papel prevalente na modificação do imaginário medieval sobre a figura, atuando como um “dispositivo tecnológico” na Arte. Para nós importa, sobretudo porque a Anatomia representou um importante passo na constituição da *experiência* no plano da arte. Vale citar o exemplo paradigmático de Andrea Vesalius – o médico que, retirando o cutelo das mãos do cirurgião-barbeiro, passou ele próprio a conduzir as dissecações, dando início à sistematização da Anatomia científica. A atitude empírica desse médico atento às implicações de suas descobertas desapareceu a visão medieval sobre o corpo. Sua pedagogia inspirou artistas (que muitas vezes acompanhavam suas aulas) e a dissecação se tornou uma

prática comum nos estudos artísticos desde então, confrontando conhecimentos idealizados à realidade material do cadáver. Com a perspectiva e a Anatomia, a representação do corpo passou a seguir uma ordem de exigência racional, baseada na observação empírica (termo que vem do grego *empeiria*, que quer dizer “experiência”).

Desta combinação de saberes resulta a *narratividade* como um função figurativa, pronta a reintegrar o repertório da imagem. Desde sempre a imagem contou histórias e seu poder de narrar esteve presente em suas mais remotas expressões; mas o fator “tempo” só foi dominado com o recurso da perspectiva. Assim também a “verossimilhança” pode se manifestar pelo domínio proporcionado pela Anatomia Artística. O paroxismo da conquista narrativa se daria quase um século depois de Brunelleschi, com Michelangelo Buonarroti, no *afresco da Capela Sistina* (1512). Ali, a codificação do conhecimento anatômico adquirido na prática de dissecação está sobreposta à estratégia de síntese do Antigo Testamento. O artista elaborou uma complexa narrativa, que só pode ser estruturada pela perspectiva – nas divisões do espaço da abóboda, a história foi plasmada em termos cronológicos, havendo um antes, um durante e um após. Há mesmo um *continuum* que aglutina e amarra espacialmente todas as figuras.

A liberdade inédita com que Michelangelo representa personagens “sagrados” exprime o nível de amadurecimento subjetivo do artista de então, autoconsciência enquanto indivíduo criador chegara a um ápice jamais visto: somente o *sujeito constituído* é capaz de criar no lugar de convenções genéricas tabuladas em padrões normativos. A perspectiva aplicada na arquitetura ficcional com que o artista organizou o espaço irregular da abóboda da Capela criando “molduras” ao afresco dentro das quais as figuras se apresentam em *trompe l’oeil* (efeito de

natureza realista capaz de produzir a experiência visual da ilusão tridimensional) evidencia que uma história complexa pode ser enfim contada através da arte, preservando sua complexidade.

A partir daí, esta função narrativa, assim como seus elementos constitutivos (perspectiva e anatomia) se transformaram até sua quase extinção no expressionismo abstrato e na arte conceitual das primeiras décadas do século XX. O desenho – que oscilou pendularmente ao longo do último século – operou um retorno impressionante no início do século XXI. Sua carga de significações, abrangência de funções e multiplicidade de suas aplicações merecem ser novamente retomadas como pertinentes a uma área estruturada do conhecimento, consideradas como instrumentos de interpretação do mundo.

SOBRE O AUTOR

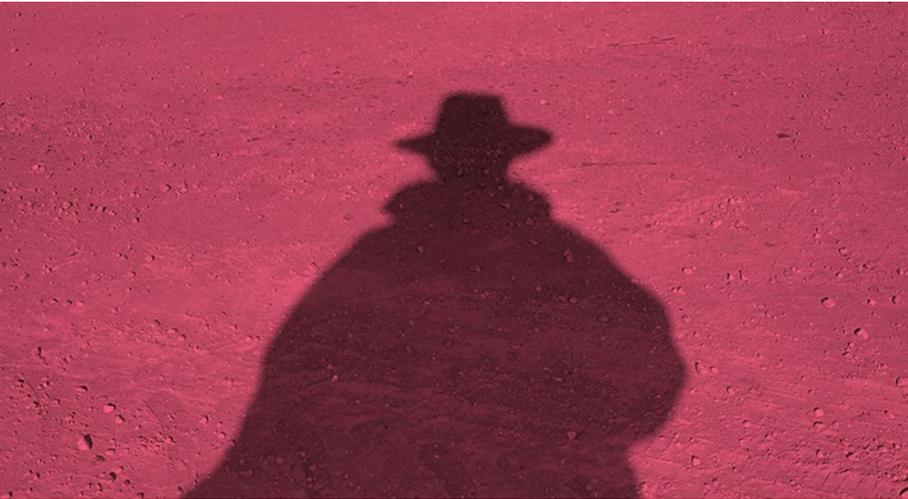
Gustavot Diaz é desenhista e pintor, formado em Artes Visuais pela UDESC. Co-fundador do MÍMESIS - Conexões Artísticas.

FORMATO PARA CITAÇÃO

DIAZ, G. Desenho para além da técnica: por uma epistemologia do artesanal. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 61-70, jan.-jul. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

O conceito ético-estético de forma

Eduardo Souza



Versão modificada de: Cornava. Sem título. 2007.
Fonte: wikimedia commons.

Há algo fundamental no campo do design que torna singular pesquisar através dele; seja a pluralidade teórica, a profusão de perspectivas ou ainda na atenção à sensibilidade e aos detalhes. Em sua acepção teórica, *design* é uma palavra potente que se desdobra e não se deixa limitar. De outro lado, para pensar e agir através dele, é necessário percorrer todos os níveis entre abstração e sensibilidade. Penso que talvez ele possibilite estruturar visões de mundo a partir das sutilezas que se desenham na forma sensível, fornecendo coordenadas não-linguísticas que permitem estruturar pensamentos, atitudes, conceitos; enfim, ficções.

Uma das consequências dessa potência é impossibilitar a dissociação do *quê* do *como*. No design, não é possível separar

o conceito abstrato de projeto da sensibilidade concreta. Nesse sentido, reconhecer um sujeito que tomou decisões para en-formar um artefato possibilita-nos articular significados a partir das sensibilidades. Em minha pesquisa, isso parece ter sido o que me direcionou para traçar paralelos com a teoria literária do Formalismo russo, em particular através do conceito de estranhamento.

De maneira ampla, “formalismo” é um termo carregado de significados que, em muitos aspectos, dizem coisas contrárias. Busco aqui diferenciar um formalismo vulgar – aquele em geral empregado de maneira pejorativa – da teoria literária do movimento conhecido como Formalismo russo. A partir de alguns conceitos-chave dessa teoria inacabada da arte, defendo que a acepção com que os Formalistas russos utilizavam *forma* é bem próxima ao que tenho encarado como um elogio à superficialidade. Por conseguinte, podemos desvencilhar a obra de uma ideia ou conceito transcendente e trazê-la à esfera sensível. Ou seja, todo discurso extraído de uma obra – o *quê* – está entrelaçado, invariavelmente, em sua forma – *como* ela se apresenta.

Michael Baxandall trata, no início de *Padrões de Intenção* [1], da éfrase (*ekphrasis*), um gênero de escrita comum na Grécia antiga que consistia em descrever uma pintura ou outra obra de arte. Em geral, era tido como um exercício retórico virtuosístico, pois seria admirável conseguir descrevê-la com clareza. Todavia, ao pensar mais sobre o que *clareza* poderia significar, criamos problemas estéticos. A exemplo, Baxandall defende que uma descrição não permitiria que o leitor reproduzisse a obra e que, se mais de um leitor o fizesse, as reproduções seriam distintas entre si e da obra descrita.

O que deve nos chamar a atenção é que “o que uma descrição tenderá a representar melhor é o que se pensa depois de ter visto um quadro” [2] em vez do próprio quadro. Isso é

[1]

Baxandall, M. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

[2]

Ibidem.

evidenciado por que o texto é redigido no tempo passado e expressa opiniões do autor com relação ao que é visto, como na écfrase de Libânio, filósofo grego do século IV a.C.:

Havia uma paisagem de campos e de casas como costumam ser as casas da gente do campo – algumas maiores, outras menores. À volta das casas, erguiam-se altos ciprestes. Não se podia vê-los por inteiro, porque as casas atrapalhavam a vista, mas suas copas apareciam por cima dos telhados. Eu diria que essas arvores serviam para proporcionar aos camponeses um lugar de repouso, à sombra de suas folhagens e com o canto alegre dos pássaros empoleirados nos galhos [3].

[3]
Ibidem.

Portanto, poderíamos dizer que o “conteúdo” da descrição de Libânio é seu pensamento ao ver a pintura e interpretá-la, ao passo que o “conteúdo” do quadro é a própria cena que se desenrolava aos olhos do pintor. Embora a descrição de Libânio se refira à pintura, eles não coincidem – nem em termos de “conteúdo”, nem de “forma”.

O problema em falar do “conteúdo” de uma obra é que presume que o contato com ela medeia um significado mensurável. O pacote *conteudístico* enviado pelo autor deveria ser assimilado por nós através dessa “forma”, que seria avaliada pela clareza na transmissão. Esse engano se torna insuportável se observarmos que nem sequer o pintor transpõe a realidade – não a re(a)presenta mimeticamente –, mas a recria. Ou seja, a pintura também é uma descrição e interpretação, mas do *medium* pictórico. E isso não varia por uma questão de verossimilhança: uma fotografia também não representa a realidade; também a recria, no mínimo, através do recorte feito pelo enquadramento.

Quando fala-se vulgarmente em *formalismo*, o que nos assalta o pensamento é a aceção do privilégio da forma em detrimento a esse conteúdo “por baixo da superfície”. Por isso, aquilo que é acusado como formalista diz respeito a signos sem referentes – pintura não-figurativa ou poesia onomatopéica, por exemplo. Ou, numa aceção ainda mais vulgar, de “arte pela arte”: existe apenas para a “mera fruição estética” – relegando um *status* superior a algum outro tipo de fruição intelectual, que me parece inexistente e ilusória.

Essa aceção parece fazer referência ao que Carroll chama de “doutrina da especificidade do *medium*” [4], que recomenda que os artistas explorem as qualidades distintivas do *medium* em que realizam suas obras e que repudiem os efeitos que são igualmente ou melhor realizados por outras formas de arte. Evidentemente, isso constitui uma espécie de purismo. Essa doutrina é atrativa, uma vez que propõe linhas gerais que o artista pode se guiar para saber o que pode funcionar em seu *medium*. Ou seja, indica que explorações podem ser promissoras ou abandonadas. Em última instância, ainda, um artista atinge a excelência ao dominar as características distintivas do *medium* em que trabalha.

É nessa linha que o crítico americano Clement Greenberg argumenta em seu ensaio *Pintura modernista*, de 1960, em defesa da pintura abstrata de sua época, como a herdeira da missão de atingir a pureza da área de competência da pintura: “foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa [...] pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica” [5]. Ou seja, a característica diferencial da pintura e do desenho é a superfície; logo, sua definição de pintura consiste em algo como “fazer marcas sobre superfícies”. Essa foi a grande ruptura da pintura

[4]

Carroll, N. *The philosophy of motion pictures*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

[5]

Greenberg, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 103, tradução minha.

moderna e, segundo Greenberg, foi plenamente realizada quando abdicou-se completamente do figurativismo no expressionismo abstrato – cujo estandarte foi Jackson Pollock.

De fato, isso parece remeter ao que Flusser aponta como a relação platônica entre forma e matéria. A ideia que está por trás da dualidade entre *hyle* e *morphé* é que “o mundo dos fenômenos que percebemos com os nossos sentidos é um caos amorfo atrás do qual estão escondidas formas eternas, imutáveis, que podemos perceber graças à visão supra-sensorial da teoria” [6]. Ou seja, “quando vejo alguma coisa, por exemplo, uma mesa, vejo madeira com a forma de uma mesa” [7]. Assim, “a forma da mesa é real e o seu conteúdo (a madeira) é só aparente” [8].

[6]

Flusser, V. *Uma Filosofia do Design: A Forma das Coisas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010, p. 15.

[7]

Ibidem.

[8]

Ibidem.

Greenberg inverte essa relação ao negar o figurativo, afirmando algo como “quando vejo uma mancha de tinta, vejo apenas uma mancha de tinta, não a representação falseada do real”. A ideia é que quando não podemos sequer nos remeter a algo tridimensional ao olhar uma pintura, a superfície se afirmava em sua autonomia, valorizando essa *differentia*. Todavia, essa definição de Greenberg expõe um platonismo que fundamenta a doutrina do *medium*. Se prescindir do figurativismo induz a uma superfície “mais pura” é somente por pressupor que a pintura figurativa existe como imitação de algo que se apresenta, *na realidade*, no espaço tridimensional. Todavia, mesmo para o próprio Platão os sentidos não seriam “confiáveis”, nem mesmo na imitação tridimensional de uma escultura – daí ele repudiar as grandes estátuas de proporções “deformadas”, para que fossem vistas de baixo para cima.

No entanto, essa aceção é oposta àquela defendida pelo Formalismo russo. Esse movimento plural e fraturado marcou a Literatura como o primeiro a desafiar e romper com a

estética historicista do século anterior, afirmando-se esteticamente moderno. Embora ele mal tenha sobrevivido até o fim da década de 1920, ofereceu uma resposta à dicotomia histórica entre forma e conteúdo ao defender que *uma obra é uma forma autônoma*: não pode ser dividida, nem esconder ou carregar um conteúdo. O que chamavam *sistema literário* assimila os fatos cotidianos e os transmuta em fatos literários, conferindo-lhe *artisticidade*.

Uma conclusão apressada afirmaria que essa perspectiva visa “alienar” a obra, dado que se ela não possui conteúdo, ela não possui nem referente nem potência no mundo real – no *sistema cotidiano*, por assim dizer. Esse foi justamente o argumento da crítica marxista da Rússia pós-revolucionária. De fato, a primeira onda do Formalismo russo facilitou esse tipo de conclusão com bravatas típicas daquele *zeitgeist*, mas essa crítica não parece se sustentar.

Por simplificação didática, o Formalismo – nome dado pelos próprios marxistas – ficou conhecido por reafirmar a oposição entre forma e conteúdo, porém tomando a forma como a “verdade verdadeira” por detrás da ilusão do conteúdo. Assim, era preciso se desvincular a obra do social, do ideológico, do mundano. Por isso, na história da literatura, sua grande contribuição foi reconhecer a autonomia da linguagem poética – em oposição à cotidiana – e da forma literária.

Todavia, creio que a solução teórica deles é mais complexa e contemporânea. A obra é autônoma, mas não alienada ou atemporal: ela é o todo necessário para sua própria apreensão e se mantém íntegra através de seus dispositivos artísticos. Desse modo, a autonomia que eles reivindicam não se trata de uma tautologia – como a da arte conceitual –, tampouco se refere a um isolamento do social – o que configuraria a alienação marxista. A autonomia que o Formalismo russo reivindica é a propriedade que permite que a obra abra espaço para criação

de sentidos – aquilo que nos faz ler Tolstói e ainda experiencarmos sua *literaturidade* séculos depois de ter sido escrito.

O Formalismo procedeu em uma investigação persistente de objetos singulares – os dispositivos literários – e parece ter encontrado algo que é próprio do fazer artístico. O conceito de estranhamento – cunhado por Viktor Shklovsky em *Arte como procedimento*, de 1923 – seria, para Kothe [9], o modelo negativo da mimese. Nesse sentido, a mimese parece ganhar potência justamente unida ao estranhamento – apesar das tentativas, ao longo de séculos, de entender a mimese como identidade.

A mimese como inevitável falseamento da identidade só faz sentido se conjugado à representação como deformação (no sentido pejorativo), própria do platonismo. Isso fica evidente na fábula clássica de Zêuxis e Parrásio: o melhor pintor seria aquele que mais se aproximasse da reprodução da “realidade”. Zêuxis enganou os pássaros com a pintura das uvas, enquanto Parrásio enganou o próprio Zêuxis com a pintura das cortinas. O mérito consistia em emular o conteúdo *real* através da forma *enganosa*. É pela tentativa de criar um engodo para a visão supra-sensorial da razão que os pintores não entrariam na República de Platão.

Por outro lado, se encararmos a mimese sempre portadora de estranhamento, é que podemos identificar aquilo que os formalistas chamaram de artisticidade. Por séculos, associou-se a pintura à representação do “realmente real”, à identidade. Se isto, de fato, fosse o objetivo para o qual o *medium* da pintura significasse, ela teria se extinguido com o surgimento da fotografia, mais eficaz para esse fim. Algumas versões da história afirmam que a pintura se reinventou e sobreviveu, mas elas ignoram que décadas antes da fotografia, a pintura já debatia

[9]

Kothe, F. Estranho estranhamento (ostranenie) [Partes 1 e 2. *Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial*. Belo Horizonte, n. 567-568, 13-20 ago. 1977. Disponível em: <<http://www.letas.ufmg.br/websuplit>>.

[10]

Cf. Baxandall, Michael. *Op. cit.*,
p.167-194.

[11]

Kothe, F. *Op. cit.*

[12]

Flusser, V. *Op. cit.*

o que Baxandall chamou de *ordem pictórica*, e, séculos antes, ela já *deformava* a realidade como um modo próprio de significação [10]

A fotografia, como sabemos, não suplantou a pintura e ainda adquiriu seu viés artístico. Nas palavras de Kothe, a descontextualização, a forma de significar, a autonomia do seu *medium*, “salvaram a fotografia para a arte” [11]. Dessa maneira, Kothe defende – e eu tendo a concordar – que, na arte, a mimese é estranhamento, estranhamento é mimese. A mimese é sempre submetida ao procedimento artístico, conferindo-lhe artisticidade, tornando-a singular. E ambos constituem aquilo que é próprio da artisticidade de uma obra.

Encaro, portanto, que a perspectiva Formalista não se caracteriza transcendente ou ideal mas estética e sensível, uma vez que não há fenômeno cognoscível sem que haja forma. A forma é a obra pois é aquilo com que nos relacionamos e a partir da qual criamos sentidos, formulamos discursos e moldamos a existência. De modo análogo, Flusser [12] elogia o superficial como o movimento de en-formar a realidade: ser “o «como» da matéria e a matéria o «quê» da forma”. Desse modo, “a matéria no design, como em qualquer outro âmbito da cultura, é o modo como aparecem as formas”. Não há dissociação entre a forma e o conteúdo, há apenas uma distinção linguística entre quê e como.

Nesse sentido, o critério de valoração estética – se é que precisa haver um – poderia se pautar na medida em que possibilita ou abre significações possíveis, cria perguntas e não fornece suas respostas. Se eu posso interpretar uma obra do ponto de vista político, discursivo, narrativo, linguístico, social, filosófico e todas elas permitirem a criação de discursos – que podem, inclusive, ser contraditórios – essa é uma boa obra.

O sentido contrário a isso é o próprio o conceito de conteúdo; é a tentativa de estabilizar o significado da obra. Por isso, a crítica do Formalismo russo não se referia ao conteúdo da obra – esse conceito fora abolido – mas ao processo de transformação do material da vida em arte através do procedimento, incorporados na obra enquanto dispositivos. O gesto, a pincelada, o ato, o recorte, o enquadramento, a palavra, a estrutura narrativa – esses são os componentes da crítica Formalista porque são aquilo que se origina no processo artístico.

Uma possível tradução da definição de Shklovsky para o papel fundamental do estranhamento é *fazer trans-viver*, viver através do outro [13]. Essa perspectiva associa o efeito da arte à fratura da identidade e da repetição. Todo o foco dessa suposta teoria estética do estranhamento, portanto, recai sobre o gesto artístico, o próprio *fazer* que transmuta aspectos da realidade caótica em fragmentos cognoscíveis de sentido. Isso pluraliza as possibilidades de expressão estética, pautando a artisticidade pelas articulações sensíveis de significado, não pelos discursos que emitem ou que lhe são associados.

Por exemplo, no desenho e na pintura, passamos a vê-los como uma afirmação da *esthesis* em sentido mais amplo do que o mero estímulo visual. Uma pincelada da pintura permite a articulação de diferentes modos de perceber a realidade. Por exemplo, a fluidez que transparece o gesto poderia atestar à ausência de sentido inerente ao real. A *differentia* imposta pela superfície pictórica – que foi constatada pela pintura moderna – passa a ser, portanto, parâmetro e não limite, como era na teoria de Greenberg. Em outras palavras, transformamos a representação em singularidade em vez de repetição e a mimese em estranhamento.

Produzimos todo tipo de ficção – textos, ciências, religiões, teorias, arte – na tentativa

[13]

Cf. Robinson, Douglas. *Estrangement and the Somatics of Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.

de firmar uma possibilidade de significado ou por acreditar que é possível se encontrar dentro do sistema em que estamos inseridos. A vantagem é que, se adotarmos essa noção de estranhamento, não resolvemos problema algum; apenas os multiplicamos. O fato é que a singularidade é banal e a desperdiçamos cada instante. Reconhecê-la como si própria – estar aqui e agora –, por outro lado, constitui o paradoxo fundamental nos modos de vida contemporâneos.

Nesse sentido, o curto-circuito que o estranhamento causa com a mimese é o mesmo que faz com que viver coincida com trans-viver. No âmbito da teoria estética Formalista, diríamos que é o que faz com que a forma coincida com o conteúdo e possibilite uma obra autônoma. Da perspectiva do design – na crítica e na prática do projeto –, é o que torna possível articular conceitos abstratos e significados particulares a partir da forma sensível. Eticamente, ainda, reflete uma atitude empática de *ver* o mundo através da alteridade, no lugar de apenas *reconhecer* a identidade estabelecida.

Todavia, creio que o design só traz consigo a potência de estruturar visões de mundo nesses sentidos quando aliado à filosofia. Quando desmembramos a criação de conceitos da sensibilidade estética, a prática projetual passa apenas a atender as demandas das superestruturas e a polaridade se inverte. O projeto motiva o reconhecimento e a repetição, alienando a existência dos indivíduos. Por isso, creio que todo esforço teórico e acadêmico feito em prol de uma Filosofia do Design visa, por um ou outro caminho, à experiência da vida como tal e à valorização das sensibilidades, já que são a própria mediação com o real.

SOBRE O AUTOR

Eduardo Souza é graduado e mestrando em Design na UFPE.

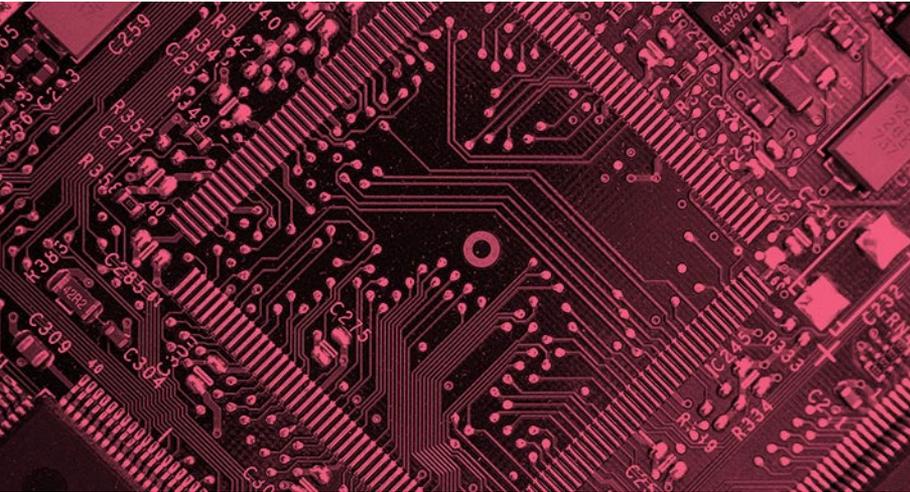
FORMATO PARA CITAÇÃO

SOUZA, E. O conceito ético-estético de forma. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 71-80, jan.-jul. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

A sociedade do cansaço

neoliberalismo, hiperconectividade e
outras urgências

Leonardo Amando



Versão modificada de: Sean Kearney. *Motherboard*. 2006. Fonte: freeimages.com.

Sim, passou rápido. No dia seis de agosto de 1991, Tim Berners-Lee, físico e pesquisador britânico do CERN, organização europeia para pesquisa nuclear, sediada na Suíça, apresentou a ideia de World Wide Web em vários grupos de discussão científica. Era a gênese da internet como a conhecemos hoje. Contrariamente à visão radical de negócio, típica do modelo econômico largamente implantado desde meados dos anos 1980, Berners-Lee abriu mão do direito de patentear, e, por conseguinte, comercializar com exclusividade a sua criação. Dessa forma, seu intuito de capilarizar o produto, através do livre aperfeiçoamento do mesmo, por outros interessados, obteve adesão em larga escala. Hoje, somos aproximadamente 3,2 bilhões de pessoas conectadas, graças ao

desprendimento daquele homem, que preferiu legar seu conhecimento ao planeta, sem auferir ganho objetivo algum, além do reconhecimento acadêmico. Nem mesmo o fato da internet ter se tornado um espaço universal de comércio, pareceu fazê-lo mudar de opinião. Contudo, o que viria a seguir é outra história...

Turbinadas pela alavancagem exponencial da revolução microeletrônica, sobretudo naqueles mesmos anos 80 do século XX, as possibilidades de realização de negócios e lucro alçaram as metas da sociedade a um outro patamar. A ciência do marketing é o elemento estruturador dessa nova condição, legitimado por uma nova ideia de financeirização do mundo e da acumulação de bens e serviços, como componentes imperativos à personalidade individual. O invento de Berners-Lee seria então uma espécie de rodovia pavimentada, pela qual seguiria parte dos anseios de um novo ser humano, perspectivado por um horizonte inédito de oportunidades, jamais imaginado. Após vinte e cinco anos, conectividade, globalização, informação e conhecimento parecem evidenciar um cenário perfeito, onde o Homem é ator de si e de seu próprio destino, satisfazendo seus objetivos e metas, conforme seus critérios de decisão. Não obstante o ganho evidente, qual tem sido o preço a pagar em troca?

Byung Chul Han é professor na Universidade de Berlim. Sul-Coreano, doutor em Filosofia, escreveu *A Sociedade do Cansaço*, livro no qual detecta a disfuncionalidade sistêmica pela qual todos passamos, em maior ou menor intensidade, confrontados com o tempo insano e irrefreável do mundo atual. Em sua obra, o autor descreve como a sociedade do século XXI é marcada por doenças neuro-cognitivas, como depressão, stress, TDAH e hiperatividade, que ocupam o lugar de outras doenças consideradas “antigas”, bacterianas e virais. Grosso modo, a

ideia é que estamos em um estado de flagelo autoimposto, motivado por estímulos ligados ao consumo e conectividade. Para ele, perdemos a capacidade de nos isentar do todo, na mesma proporção em que nos afastamos de nossa subjetividade.

Trata-se de uma espécie de “violência positiva”, resultante de um estado de superprodução, super-rendimento e supercomunicação. O contexto laboral dos séculos precedentes, caracterizado por liberdades negativas, como controle, disciplina, enquadramento, padronização e hierarquia, encontra-se agora introjetado, representado por conceitos como motivação, iniciativa, proatividade, rendimento. A violência passa a vir de dentro, na necessidade de cada um ser mais criativo, produtivo, empreendedor. Evidente que nos deparamos aqui com o dilema do burrico com a cenoura. Quanto mais caminhamos, mais somos incentivados a caminhar, na busca de metas que permanecem inexoravelmente distantes, ou, quando alcançadas, já não valem o esforço despendido, pois é preciso elaborar outras, no intuito de manter o ego em compasso com a roda da virtude. A observação aqui se prende ao fato de que, na história da civilização, as grandes criações humanas, seja na ciência, cultura ou arte, somente terem sido possíveis através de períodos de abstração das coisas do mundo externo, um voltar-se para si, em estado de concentração, reflexão sobre acertos e fracassos, estabelecimento consciente e isento, de prioridades. Mas há tempo?

Todavia, como fazer frente a esses excessos, de informação, comunicação, objetivos e afetos, sem que o conjunto deles nos provoque uma dispersão incapacitante, causadora de desgastes físicos e mentais graves? Como aprender a gerenciar os intermináveis estímulos com os quais somos bombardeados diária e ininterruptamente, sem perder conteúdo relevante, que

possa nos afetar nos âmbitos profissional e pessoal? A resposta é simples: não queremos pausa, pelo contrário, queremos a cenoura lá na frente. Somos absolutos quando de posse de nossos celulares, tablets, notebooks. Visitamos o mundo em um *click*, nos engajamos em causas que mal sabemos o fundamento, somos ativistas globais em constante atuação, temos opinião formada sobre tudo. Isso nos legitima perante a rede virtul de contatos sociais, embora mal percebamos o estado de submissão voluntária no qual nos inserimos

Conectados e disponíveis, já não existe mais, para nós, diferença entre trabalho e lazer. Tudo se torna massa disforme, algo que Bauman poderia definir como uma “vida pastosa”, na qual a jornada ininterrupta, de 24 horas por 7 dias da semana, transcorre conforme as demandas externas ao feliz proprietário de um dispositivo móvel. Há sempre um fazer, um brigar, um assinar, um remeter, um compartilhar, um opinar. A vida está do lado de fora. E não é na contemplação aristotélica do mundo nem nos encontros afetuosos de Espinoza com o real. A condição humana atual é de autossubmissão. Sobre esse cenário, o professor Han afirma em seu livro: “a sociedade do trabalho e a sociedade do desempenho não são sociedades livres. Elas geram novas coerções. A dialética do senhor e escravo não está, em última instância, para aquela sociedade na qual cada um é livre e que seria capaz de também ter tempo livre para o lazer. Leva, ao contrário, a uma sociedade do trabalho, na qual o próprio senhor se transformou num escravo do trabalho. Nessa sociedade coercitiva, cada um carrega consigo seu campo de trabalho. A especificidade desse campo de trabalho é que somos ao mesmo tempo prisioneiro e vigia, vítima e agressor. Assim, acabamos explorando a nós mesmos. Com isso, a exploração é possível mesmo sem senhorio”. Nem Adam Smith imaginaria tamanho comprometimento funcional espontâneo.

Em uma correria para fora de nós mesmos, o presente é um “deixar de ser” como nem o devir de Heráclito, cinco séculos antes de Cristo, poderia imaginar. O problema é que não existe um eu fora de si. O corpo não é uma barreira pela qual se possa atravessar e sim, a própria condição definitiva do humano. Ao nos darmos conta disso, iniciamos uma perseguição visando reencontrar um mundo interno, que já não habita em nós. E da pior maneira possível. Sem a noção de alteridade, a grande rede assume um caráter utilitarista de propagação narcísica, de um discurso autorreferente. Sem ouvir o interlocutor, este passa a ser objeto alvo de uma vontade de imposição pela destruição, ao menor sintoma de discordância propositiva. Há tanta informação disponível e tão pouco tempo e espaço para conter o ímpeto reativo, contido em cada um de nós. Cegos de certezas, pontuamos exclamações e textos em caixa alta, para marcar nossas posições, em debates com aspecto de monólogos. Os discordantes podem ser submetidos a um rito sumário de exclusão ou bloqueio, sem maiores remorsos, posto que são descartáveis, como todo o resto. Em seguida, vitoriosos, permanecemos no mesmo lugar sem nos darmos conta da “Vitória de Pirro” conquistada, prontos para um possível novo embate.

Enquanto isso, seguimos conectados, em prontidão multitarefa, como se a urgência fosse o norte da conduta. Ocorre que se tudo é urgência, não há urgência, mas o corpo perdeu a capacidade de intuir a respeito. Em consequência, depressão, esgotamento, overdose latente de fazer e poder, exigindo mais potência para existir. Segundo o autor, “a autoexploração é mais eficiente do que a exploração do outro, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade” e esta apreensão distorcida da realidade, nos remete a um estado de animalidade atávico, onde um sujeito só pode se reconhecer em meio a um emaranhado de atividades. Dessa

forma, infere-se que a capacidade multitarefa é um ganho evolutivo do ser humano, tornando-o melhor adaptado ao mundo que o cerca. Nada mais enganoso. Ser multitarefa é voltar no tempo, diretamente ao Estado de Natureza, definido por Hobbes, onde o cenário de insegurança e incerteza, decorrente da “guerra de todos contra todos”, impõe aos animais a realização de várias atividades simultâneas, visando garantir a sua sobrevivência e a do seu grupo social. Ao alimentar-se, obriga-se também a vigiar a prole, sua propriedade, seu estoque de alimentos. Ao dormir, impõe a si mesmo um sono superficial, para que não seja destruído por predadores enquanto descansa. A analogia com os tempos atuais parece evidente, causando-nos certa surpresa quando nos deparamos com alguém almoçando sem utilizar o celular como garfo.

Nos falta contemplação. Não é possível evoluir se, ao olharmos o mundo diante de nós, também exercermos uma simultaneidade prospectiva em direção ao passado, ao futuro e ao que é imposto pela superoferta mercadológica e profissional. Temos Twitter, Facebook, Instagram, Messenger, Emails, Google+, Telegram, Viber, Pinterest, Whatsapp, Spotify. E agora, temos Pokemon Go. Só não temos paz. Aderimos a todo e qualquer estímulo, autoimpondo-nos novas coerções, visando nos dar a impressão de relevância relativa, em um mundo que nos atropela a cada instante. Cada movimento é, na verdade, uma paralisia na busca de alternâncias, uma acomodação ao que se apresenta como legítimo, trazendo a sensação de que estamos funcionando no “tranco”, de espasmo em espasmo, em busca de causas e verdades provisórias. Quem tem carro velho entende o que é isso

Byung Chul Han nos deixa, ao final, com a idéia de que não há potência total, não há um permanente e absoluto “yes, we can”, nem tampouco um “poder fazer” ininterrupto e

ilimitado. Há um modo de existir baseado em um processo de interrogação permanente, onde o mal estar é tido como uma bifurcação fundamental entre a simples aceitação inercial da vida e a opção por desligar-se de um sistema autoescravizante. Há potência em “não fazer”. Há potência em retroceder, visando a reconexão com o que justifica a existência. Hesitar é preciso. Silenciar é imperativo. Voltemos ao início, para olhar à frente com serenidade. Voltemos ao início, para agradecer. Obrigado Tim Berners-Lee. Se existe alguma culpa, ela não é sua.

SOBRE O AUTOR

Leonardo Amando é Gestor Público. Graduado em Administração de Empresas e pós-graduado em Administração Pública pela FGV-RJ, e em Gerenciamento de Projetos pela UNESA-RJ.

FORMATO PARA CITAÇÃO

AMANDO, L. A sociedade do cansaço: neoliberalismo, hiperconectividade e outras urgências. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 81-87, jan.-jul. 2017. <<http://www.naobstante.com/>



www.naobstante.com