

“Arte, linguagem e hermenêutica estética.”

Entrevista com Paul Ricoeur realizada por Jean-Marie Brohm e Magali Uhl

Admitindo com Kant que é belo o que agrada universalmente sem conceito ou que a partir do momento em que fazemos um juízo sobre os objetos unicamente com conceitos, toda a representação de beleza desaparece, será possível sustentarmos o inverso, isto é, que é feio o que desagrada universalmente sem conceito? Por outras palavras, como pode estabelecer-se, na sua opinião, uma discussão argumentada sobre a arte e a estética, como conceber, do ponto de vista da crítica do juízo estético, a tensão paradoxal entre o universal e o singular?

Penso que para esclarecer esta questão e apontar uma resposta, é preciso que nos situemos no contexto do trabalho do universal, porque temos aí um universal que Kant, no início da terceira *Crítica*, opõe ao universal do juízo determinante. Este último coloca a regra e a experiência é por ela subsumida: o caso é colocado pois sob a regra. A situação inversa é, nesse sentido, excepcional e incrivelmente desconcertante. É a do juízo estético; aqui todos os juízos são singulares, mas diretamente singulares, não por subsunção mas por apreensão direta. A hermenêutica de Gadamer permite reforçar o meu sentido quanto a esta posição kantiana inicial da singularidade do juízo estético: esta rosa é bela. Singularidade que comporta a ideia de efeito da coisa bela em nós. Até um certo ponto, a ideia de dominação marca uma certa rotura com Kant enquanto modo de compreensão, de apreensão da singularidade. Mas o que continua a reforçar a análise kantiana, é que há, todavia, universal: Kant resiste com todas as forças à ideia de que cores e gostos não se discutem, o que encerraria cada um no seu prazer, no seu humor. Ora, como pode haver aí universal? A grande força da solução kantiana, é a de ter apostado tudo na ideia de *comunicabilidade*. A comunicabilidade é a modalidade do universal sem conceito; trata-se aqui de uma espécie de rastilho, de contágio de um caso ao outro. E o que é que é assim comunicado? Não é nem a regra, nem o caso, mas é o jogo entre o entendimento e a imaginação. Cada um de nós revive esta espécie de debate, de conflito, entre uma regra e a imaginação, que se encontra afetada no sublime pela desmedida, pelo carácter excessivo do objeto relativamente à capacidade de o conter, enquanto no belo há uma imaginação da harmonia. É esta contaminação, este rastilho, que leva os indivíduos à comunicação na participação de uma a mesma emoção.

Dito de outra forma, recusa, por exemplo, o relativismo estético que poderia ser sustentado, de um ponto de vista etnológico ou antropológico, quer no tempo quer no espaço?

À primeira vista, podemos dizer que a sociologia desaprova Kant, porque há uma historicidade que não aparece de todo na sua conceção; de facto, numa primeira análise, a história dos estilos e dos gostos não lhe dá razão. Numa segunda análise, ela dá-lhe razão, porque numa escala maior, como é visível na obra de Malraux, revela-se uma dimensão de trans-historicidade. E esta trans-historicidade consiste, em suma, na permanência, ou melhor, na perduração das obras de arte que escapam à história da sua criação. O que é perturbador na experiência estética é que ao contrário dos fenómenos económicos e políticos em que o

resultado é, por assim dizer, proporcionado à sua produção, este é aqui como que em excesso relativamente à sua produção. Poderíamos dizer que a obra de arte escapa à história da sua criação e é esta temporalidade de segundo grau que constitui a temporalidade da comunicabilidade. Esta comunicabilidade trans-histórica é o equivalente racional da objetividade, tanto no belo como no sublime. Para continuar nesta via, seria preciso analisar a temporalidade específica da obra de arte, coisa que Kant não fez.

O que fez Heidegger...

O que Heidegger fez, efetivamente; e com ele toda a tradição hermenêutica, porque esta foi confrontada de uma forma muito mais ameaçadora do que Kant, com o historicismo, com o relativismo histórico. É deste modo que a reconquista do trans-histórico sobre a história constitui o benefício pós-kantiano de um retorno à estética kantiana. Podemos refletir sobre o estranho estatuto da obra de arte, que tem talvez um equivalente na especulação sobre os anjos e a sua temporalidade, a qual não é nem a eternidade imutável de Deus, nem a precaridade das coisas humanas. Os medievais tinham forjado para este efeito o conceito de *perene*, de *sempiterno*. Há aí mais do que uma aproximação, uma espécie de afinidade profunda entre o estatuto dos anjos, na grande tradição medieval, mas igualmente multisecular, e a ideia de espécie aplicada a um só indivíduo. E, em suma, a obra de arte é uma espécie aplicada a um só indivíduo.

Admite, então, a noção de transcendência temporal da obra de arte?

Sim, mas talvez fosse então necessário introduzir uma componente que não é relevada em Kant, apesar de ela estar presente subterraneamente, a saber, a relação com um público, a relação com um amador no sentido forte do termo; porque é do lado do recetor da obra de arte que se revela uma outra historicidade, a da *recepção*. É talvez a historicidade da recepção que podemos decifrar, melhor em proveito da constituição das permanências, através da sua historicidade: como se a obra de arte criasse para si mesma um público temporalmente aberto e indefinido. Mas, então, que há entre os dois? Resposta: a *revelação*, o facto de uma obra de arte visar, para lá da intencionalidade do seu autor e, enquanto obra de arte, o facto de ser partilhada, logo, de ser sobretudo mostrada. Podemos então retomar as artes uma a uma para mostrar de que forma cada uma exhibe o seu carácter de revelação, a sua capacidade de ser partilhada entre o criador e o público. Seria então necessário distinguir, como o faz Henri Gouhier, entre as artes que se realizam a um tempo e as artes a dois tempos, isto é, aquelas em que a existência da obra coincide com a sua criação, a pintura e a escultura por exemplo, e aquelas em que a existência da obra requer um segundo tempo, que é o da sua nova-criação (representação teatral, execução musical, execução coreográfica a partir do texto de um libreto, de uma partitura, de um argumento). Podemos então questionar qual é o estatuto de um bailado ou de uma partitura musical quando eles não são tocados, quando aguardam a execução. Nesta capacidade indefinida de ser reincarnado está talvez a razão, substancialmente e essencialmente fundadora da ideia de que o significado profundo do libreto ou da partitura ocupa esse estatuto do *sempiterno*, de cada vez e de modo historicamente diferente.

No fundo, a questão que podemos colocar é esta: onde está a obra de arte? Qual é o seu lugar ontológico onde é que ela existe? Quando não há receção, quando ela dormita durante décadas, a obra existe certamente, mas onde?

Diria que ela não apenas existe na sua capacidade de revelação...

Em relação à sua tese sobre a comunicabilidade, constata-se do ponto de vista da revelação ou da receção que todas as grandes obras de arte foram incomunicáveis ou de uma certa forma não foram recebidas à partida...

Sim, é uma viragem temporal a introduzir, que é o atraso na receção; e há sem dúvida aí qualquer coisa de específico na obra de arte: o seu carácter profético, no sentido em que, ao fazer a rotura com os valores de utilidade e os valores mercantis, a transcendência da obra afirma-se por oposição a esta utilidade que se esgota toda ela no momento histórico. É a capacidade de transcender o utilitarismo imediato que caracteriza a obra de arte nesta capacidade de reinscrição múltipla e indefinida. Poderíamos afirmar que nas artes a dois tempos, o momento do sempiterno está no recuo do libreto e do argumento, mas a prova temporal está na revelação. A capacidade de uma revelação renovada sem descanso, como sendo sempre diferente embora o mesmo constitua o laço entre o sempiterno e o histórico; aqui está talvez a marca temporal mais relevante da obra de arte.

O problema reside em saber se pode haver aí uma criação que não seja uma antecipação da sua própria receção. Trata-se da questão colocada pelo diário íntimo, em particular o diário íntimo de Pepys que lhe estava destinado; aqui temos um caso extremo e muito duvidoso, já que a obra foi preservada para ser publicada. Não será igualmente a ideia de um génio desconhecido um caso limite e como que o negativo de uma expectativa não concretizada ou de uma expectativa em diferido? Haverá uma espécie de “Nachträglichkeit”, como que um “mais tarde” que marca finalmente a vitória da revelação sobre o desconhecido. Na verdade, se um artista permanecesse totalmente desconhecido, não o conheceríamos! Com efeito, não entram na glória comum senão os que mais tarde, foram finalmente reconhecidos. E este reconhecimento tardio é aliás, uma outra forma de vencer a temporalidade, ao nível do seu decurso. Desta antecipação retrospectiva deriva uma rotura na sucessão que faz com que seja no futuro que a criação será temporalmente recebida: será verdade que esta obra tem o destino da revelação e, por isso, do reencontro e do reconhecimento.

Distinguiu nos seus trabalhos uma hermenêutica arqueológica e uma hermenêutica da teleológica, uma hermenêutica redutora – por exemplo a psicanalítica – orientada para o regressivo, o infantil, o arcaico, e uma hermenêutica amplificante – por exemplo fenomenológica – atenta ao excesso de sentido e orientada para um telos de completude significativa para retomar a sua expressão. Como situa esta oposição no contexto de uma hermenêutica da obra de arte?

Não continuei essa linha que era resultado de um debate com a psicanálise. Defendia, por um lado, que o domínio da psicanálise se orientava para o que está sob, atrás, por assim dizer, voltando-se sempre para o mais primitivo, o mais arcaico, o mais selvagem, o mais incoativo e, por outro lado, que o sentido só fica completo quando as figuras do Espírito se ultrapassam umas às outras mediante uma espécie de retomada do anterior em direcção a um mais. Tomei

o exemplo da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel porque temos nela o modelo de uma compreensão em que o sentido de uma figura está na figura seguinte. A ligação de uma figura à outra parece contingente, mas quando figura seguinte aparece, ela torna-se retroativamente necessária. Surge inscrito na figura anterior a ideia de que a seguinte será tal qual ela é. Isso permite, então, de desempenhar com certeza uma dialética, a que chamei outrora a dialética da suspeita e da amplificação, mas não estou seguro que ela seja universal. Apliquei-a ao caso mais favorável, o do *Édipo* de Sófocles: o seu sentido não se reduz ao drama da sexualidade, do incesto e do parricídio; mas procede da história do reconhecimento: é a tragédia da verdade, logo, ao mesmo tempo, a retrospeção na direção da origem, mas igualmente o caminho para trás na direção do esclarecimento, da *catharsis*, a iluminação (penso aliás que é preciso traduzir *catharsis* por esclarecimento, tal como por purificação no sentido médico ou místico do termo). A compreensão hermenêutica consiste assim nesta capacidade de engendrar, ao longo da história da compreensão, um sentido novo, em prol desse movimento que vai da arqueologia para a teleologia. Por sua vez, esse movimento viria superar-se no trans-histórico da perenidade e da perduração. Tal seria a persistência da obra de arte, capaz de gerar, de cada vez, a ultrapassagem do arqueológico em direção ao teleológico.

Não estará a apontar para o mistério da criação e da arte como interpretação do mundo? Podemos interpretar a obra de arte de maneira redutora como a refração, o produto, o reflexo, a mimêsis, etc. do que já existe, e então temos todas as teorias sociológicas ou antropológicas que reconduzem a obra de arte às condições da sua produção: o mercado, o habitus, o campo social, o ambiente sócio cultural, as pulsões, até o ar do tempo ou da moda. A obra de arte seria assim a expressão do que já existe. A arqueologia é um exemplo disto. Parece-me que a arte está sobretudo na posição inversa, a da teleologia, em que a obra é um fim e um antes, um projeto para fazer acontecer no sentido em que o entende Ernst Bloch...

Regressando a Kant, é impressionante constatar que ele ficou fortemente embaraçado para situar o génio em relação ao juízo do belo e do sublime, porque resta sempre qualquer coisa de retrospectivo no juízo de gosto, enquanto belo criado novamente. Interessei-me por este problema, quer a partir da metáfora, quer a partir do narrativo, sob o tema da inovação semântica. Nos dois casos, a ideia surgiu a partir de um sentido novo que não estava lá. Assim, a metáfora é a capacidade para produzir um sentido novo, ao ponto da centelha de sentido em que uma incompatibilidade semântica se afunda na confrontação de múltiplos níveis de significação, para produzir uma significação nova, que não existe senão na linha de fratura dos campos semânticos. No caso do narrativo, arriscava-me a dizer que o que eu chamo a síntese do heterogéneo não deixa de criar menor novidade do que a metáfora, mas desta vez na composição, na configuração de uma temporalidade narrada, de uma temporalidade narrativa. Juntar simultaneamente acontecimentos múltiplos, causalidades, finalidades e acasos, é produzir uma significação nova que é a intriga. Cada intriga é singular e tem exatamente o estatuto de obra de arte segundo Kant: a singularidade passível de ser partilhada.

Irá até ao ponto de estender esta função metafórica da arte a todas as formas de arte? É o que parece sugerir ao dizer que a obra de arte pode ter um efeito comparável ao da metáfora: integrar níveis de sentido empilhados, retidos e contidos em conjunto. Podemos estender a noção de metáfora para lá do tropo? Para além da linguagem propriamente dita?

Para além da linguagem, mas igualmente para além das figuras de estilo. O que talvez podemos conservar do metafórico generalizado, para além da linguagem e do tropo, é a semelhança, mas agora a semelhança enquanto produto da metáfora. A metáfora não recolhe uma semelhança dada, mas cria-a pelo facto de produzir sentido, de criar a semelhança aí onde ela não existia. Em suma, há criação de semelhança. Um dos mais belos textos que comentei outrora, *A Poética* de Aristóteles, sublinha que metaforizar bem, é ver a semelhança. Esse ver a semelhança permite ler a semelhança aí mesmo onde não a víamos. Em suma, ela cria a semelhança que doravante não podemos deixar de ver.

Admite a função mimética da arte?

Na condição de distinguir bem a *mimèsis* da cópia. Há, com efeito, todo um peso histórico. Kant di-lo a propósito do génio quando distingue *Nachhmung* e *Folge*, imitação servil e herança exemplar. Não é preciso, diz, repetir os Antigos, mas segui-los. Não temos aliás um termo em francês para a ideia de seguir, a não ser atualizar que se opõe à noção de repetição. A noção de cópia obstruiu a receção do conceito grego de *mimèsis*. Quando Aristóteles diz que a intriga é uma *mimèsis* da ação, trata-se uma *mimèsis* criativa. As personagens históricas tornam-se protagonistas da intriga, são por isso sobrelevadas acima do seu papel empírico e tornam-se figuras constitutivas de uma intriga; são metaforizadas, configuradas ao mesmo tempo que a história narrada: há configuração de personagens na medida da configuração da história para a qual elas contribuem. Será que poderíamos estender esse traço à totalidade das artes? Existe, certamente, uma arte que não é mimética, a música. Apesar disso, não poderemos dizer, no limite, que a cada peça de arte corresponde uma disposição (*mood*)¹? A obra de arte refere-se, com efeito, a uma emoção que desapareceu como emoção, mas que foi preservada como obra. Poderemos então dizer que cada peça musical cria uma disposição, que é o seu humor próprio. Tonalidades afetivas, as *Stimmungen*, que estavam como que dormentes, não são agora apenas atualizadas, mas criadas: cada peça de música gera a sua cadeia de tonalidades, o seu movimento de disposições e de humores. Nesse sentido, poderia haver aí uma relação mimética quando o acento estivesse colocado sobre a produção de um humor que não existia na experiência da natureza. Penso neste instante em Olivier Messiaen, no seu *São Francisco de Assis* e na sua recriação dos cantos dos pássaros. Aqui, temos um exemplo perfeito de *mimèsis* criativa e recreativa, que faz com que estejamos sobretudo inclinados a entender os cantos dos pássaros como transfigurados, aquando musicados, pela passagem por um registo de sons que transfigura o ruído. O canto dos pássaros talvez seja já nele mesmo uma espécie de reino intermédio entre o ruído e o som, mas é justamente arrancado ao mundo dos ruídos e elevado ao nível do som *puro*. No *Stimmung* há *Stimme*, a voz...

Em inglês há uma expressão: sintonizar. Em francês poderíamos dizer: colocar no mesmo tom, repercutir as tonalidades, harmonizar, acordar. Há em Messiaen uma espécie de acordo entre o canto dos pássaros e a recreação musical. Podemos assinalar igualmente na denominação de certas peças de música uma relação alusiva e não descritiva aos seres, em prol da própria recreação do sentido, falaríamos de transfiguração mais do que de nova figuração do sentido:

¹ Na versão original.

O mar de Debussy, *Concerto em memória de um anjo* de Alban Berg, *Pelleas und Melisande* de Schoenberg; há aqui de cada vez uma alusão à natureza cósmica, a uma situação emocional, a um ser. Estaria aí a forma extrema da metáfora generalizada. Reencontramos o mesmo problema com pintores como Constable, Turner ou Ruisdaël, com a evocação de paisagens, tempestades, marinas.

Apesar disso, há aí figuração enquanto na música é difícil falar de figuração.

A não ser figuração das *disposições* dos humores, mas que são de tal forma frágeis, por não serem ditos e por defeito de adequação da linguagem. É a música que se responsabiliza pela concretização sonora da *disposição* que cada peça possui: um certo humor, e é neste contexto que ela instaura em nós o humor ou a tonalidade correspondente. A música inaugura em nós uma região onde vão poder ser figurados sentimentos inéditos e ser expresso o nosso ser afetado. Como realcei em *A Crítica e a convicção*, a música cria-nos um sentimento que não têm nome; estende o nosso espaço emocional, abre em nós uma região onde vão poder figurar sentimentos absolutamente inéditos. Quando escutamos *tal* música, entramos numa região da alma que não pode ser explorada de outra forma que não seja pela audição *desta* peça. Cada obra é autenticamente uma modalidade da alma, uma modulação da alma.

Para voltar a Messiaen que é um compositor maior, é impressionante constatar que a maior parte das suas partituras têm uma denominação transcendente, religiosa, mística e mesmo cósmica. Ora, quando damos a escutar essas peças a profanos que não são necessariamente crentes, que podem mesmo ser agnósticos, não há necessariamente essa evocação desejada por Messiaen. Dito de outro modo, qual é realmente o poder expressivo, descritivo, alusivo da música que parece passar pela mediação da linguagem poética? Não será esse poder evocador da linguagem o que dá mais tarde um sentido à música ou mesmo uma expressão? Sabemos que Stravinski, por exemplo, defendeu que a música era por essência incapaz de exprimir o que quer que fosse: um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenómeno da natureza, etc. mas tinha como único fim instituir uma ordem nas coisas, compreendida aí no concreto e sobretudo, entre homem e o tempo. A música não seria portanto nem uma pintura das emoções humanas nem uma descrição fenomenológica do mundo, mas a organização de relações temporais entre as elevações das notas, das tonalidades, dos ritmos, das frases melódicas. É precisamente esta construção, acrescentava Stravinski, esta ordem alcançada que em nós produz uma emoção de carácter inteiramente especial, que nada tem em comum com as nossas sensações normais e as nossas reações devidas a impressões da vida quotidiana. Não seríamos capazes de precisar melhor esta sensação produzida pela música a não ser que a identificássemos com aquela que provoca em nós a contemplação do jogo das formas arquiteturais. Goethe compreendia-o bem quando dizia que a arquitetura é uma música petrificada. Se aceitarmos esta tese de que a música é um universo sonoro, uma construção ordenada entre o humano e o tempo, não será preciso admitir que ela não tem mais nada a ver com o sentido?

Em todo o caso, não há sentido denominado. Tomemos o caso de Messiaen no que diz respeito à significação mística. Esta mística é pela sua escrita o caminho próprio de Messiaen, mas aquele que o entende acompanha-o até certo ponto, ainda que Messiaen não tenha nunca sonhado em converter quem quer que seja. A sua música introduz a uma região sonora capaz de uma mística; *e é bem presunçosa*: é justamente o momento para lembrar que a estética não é da ordem da predicação. A música conserva-se no limite da mística; e se nos debruçamos sobre esse limite, todo o mundo sente a distância enorme que se cava em relação à mundanidade, *a fortiori* em relação aos valores mercantis e utilitários. Há destarte limites, e sobretudo o limite minimal da rotura com o utilitário. Uma cadeira posta sobre uma estrada, no momento em que não nos sentamos nela é uma obra de arte, uma garrafa posta sobre uma estante igualmente. O próprio facto do intocável, do inutilizável, opera a rotura no próprio utilitário. Aí reside o limite minimal. Do outro lado, teríamos o limite extremo de abertura para outras regiões como o sagrado. Podemos muito bem admitir a ideia de um espectro aberto desde as fronteiras do utilitário até às fronteiras de outras regiões tais como, o religioso, o sagrado, o místico.

Considera que a arte pode ser um caminho de acesso à transcendência divina?

Sim, mas sem obrigação, nem injunção.

Através de um caminho interno? Será o caso de Messiaen?

Não estamos obrigados a partilhar a motivação da composição, mesmo quando há para o criador uma adesão completa da sua motivação à sua composição. E o amator não é forçado a repetir o seu caminho. A atualização não é aqui da ordem da imitação da sua motivação. Tomemos um caso intermédio: a tonalidade maçónica de *Fígaro*. Não somos de todo, forçados a partilhar esta religiosidade racionalizante e a seguir uma via que não é a nossa. Tomo o exemplo de um teólogo que admiro, Karl Barth, que colocava Mozart acima de Bach. Bach era intencionalmente religioso, Mozart não. Mas podemos escutar Mozart com um fervor que revelará em nós motivações religiosas. Bach constitui o limite por assim dizer, transponível ou não, da estética religiosa. O próprio Kant tinha admitido um outro limite: o da ética pelo sublime. No sublime a nossa imaginação é ultrapassada pelo excesso, quantitativo ou dinâmico; mas nós estamos a salvo, isto é, nós reafirmamos a nossa superioridade moral face à superioridade das forças que nos esmagariam, se a elas nos entregássemos. Mas podemos afirmar também que uma tonalidade ético-religiosa é evocada pelo “céu estrelado acima das nossas cabeças”. O sublime tem de igual forma uma valência potencialmente religiosa, mas não de forma expressa, ou necessária.

Vladimir Jankélévitch nota a propósito da música uma outra forma de limite: o do mistério, do inexprimível que conduz ao trabalho sem fim, inesgotável da linguagem para dizer o que não pode dizer-se ou pode apenas por alusão, sugestão, alegoria e metáfora. O mistério musical, escreve, não é indizível, mas inefável. É a noite negra da morte que é indizível, porque ela é treva impenetrável e desesperante não-ser, e porque um muro intransponível nos afasta do seu mistério: e a este respeito, é inefável aquilo do qual ela não tem nada a dizer, e que torna o homem mudo, esmagando e assombrando o seu discurso. E inversamente, o inefável é inexprimível porque tem de dizer a si mesmo infinitamente, interminavelmente: tal é o mistério insondável de Deus, tal é o inesgotável mistério do amor, que é mistério poético por excelência. Pensará Jankélévitch que a arte é uma maneira de nos fazer aceder a esta fronteira do indizível e do inefável, a morte, o amor, a experiência mística e porventura ainda outras regiões similares, o que realçaria a função ucrónica e utópica da arte?

O inefável tem um carácter de incoesão, de indiferenciação que está justamente acima da obra de arte. Esta está por certo estruturada de forma diferente da linguagem, mas está estruturada; e nesse sentido cada obra de arte tem a singularidade da sua estruturação. Nas páginas que dediquei à experiência estética no final de *A Crítica e a convicção*, insisti sobretudo nesse carácter estruturado singular, o facto de que cada obra ser a resolução de um problema. Podemos retomar aqui as análises de Merleau-Ponty sobre Cézanne. Na pintura o problema é singular: é a conjunção, numa mesma instância entre a cor, a forma e a luz e esta combinatória é de cada vez singular. O que me parece inefável colocá-lo-ia não em cada pintura, mas no que a provocou, a saber, se tomarmos o exemplo de Cézanne, nesse regresso permanente sobre o objeto da pintura, como se houvesse um inesgotável a dizer. Existe uma espécie de aproximação persistente, por meio de uma outra perspetiva, de um outro perfil, sempre diferentes. Insistiria aí na injunção inefável e na efetuação de cada vez, singular. É uma análise que encontro admiravelmente feita por Granger, a propósito da álgebra de Pascal. O nome próprio é o da singularidade da resolução do problema. Reencontramos aqui a afirmação inicial: esta singularidade da resolução de um problema, que exige uma resposta singular a um desafio peculiar, é eminentemente comunicável. Compensamos a falta de universalidade da resolução singular do problema pela comunicabilidade. Existe evidentemente um paralelo com Kant, quando ele sublinha que é o jogo do entendimento e da imaginação que é comunicável. E no caso da resolução de um problema, podemos dizer que é o jogo do desafio e da solução.

*Podemos entender também outra coisa naquilo que acaba de dizer a propósito de Cézanne. Qual é, efetivamente, essa necessidade incessante de retomar as aproximações do objeto pintado? Não se tratará da questão explicitada por Husserl, a do fluxo dos *Abschattungen*, da questão do que está em face, dos esboços, dos perfis, das silhuetas num horizonte temporal de percepção? A obra de arte estaria então, em termos husserlianos, sobretudo do lado do correlato noemático, do lado do objeto transcendental, ou estará do lado da noese, do lado da intencionalidade do objeto; não será finalmente esta relação entre o objeto visado e a intenção do objeto que poderá definir a obra de arte?*

Desejaria abordar esta questão pelo seu equivalente linguístico, a saber que uma linguística de tipo saussuriano, binário, não funciona. O significante e o significado são o avesso e o direito do signo. É preciso uma semiótica a três termos: significante, significado, referente. É a exigência do referente que não é nunca esgotada pela duplicidade de significante-significado.

Será que esse referente é um imaginário, no sentido em que o entendem por exemplo Sartre e uma certa tradição fenomenológica, que faz passar pela linguagem o acesso ao referente?

Quero dizer que o referente é exterior ao signo; mas há múltiplos modos de exterioridade. É talvez na natureza da exterioridade que está o problema. Na pintura há as paisagens, os retratos, os temas intimistas, os motivos alegóricos, as composições abstratas, etc. Veja o exemplo de Poussin; é um exemplo notável, porque ele entrecruza constantemente figuras cristãs, figuras pagãs e paisagens. A exigência de sentido surge aqui do cruzamento de múltiplas referências, umas literárias, mitológicas, bíblicas, outras naturalistas, com uma espécie de contaminação mútua, na medida em que a natureza se torna, ao mesmo tempo, pagã e bíblica e reciprocamente as figuras mitológicas e bíblicas são investidas na natureza. Voltando à relação com a linguagem, não se pode apreender esse gênero de obras sem uma certa cultura verbal. Não seria portanto necessário colocar a questão de outra maneira: poderemos imaginar as artes em seres que não têm linguagem? Será que apenas os seres que puderam significar através de palavras e frases puderam ter a ideia da iconicidade do fantasmático, do seu valor referencial, do reenvio a outra coisa e não apenas do significante interno?

A música é finalmente o caso limite. A maior parte dos músicos, com efeito, não estão na linguagem, estão na organização do som. É talvez a relação entre o significado e o som que constitui o caso limite.

Sim, mas é preciso igualmente tomar todas as artes em conjunto. Há a música porque ao lado há a pintura, o teatro, etc. Na sinfonia das artes há gradações, ela vai decrescendo desde o romance, o teatro, o narrativo, até à música, passando pela pintura, a escultura, as artes intermediárias. Restará sempre à linguagem esta superioridade que nos permite falar *sobre* a música? Então, será que existiram artes, como a música, sem a capacidade reflexiva da linguagem, que é a de tentar dar nomes a esses humores que falamos? As nossas emoções, com efeito, são igualmente o produto de uma grande literatura de denominação, de exploração e também de estruturação das paixões, como ressaltaram Descartes e Spinoza, que consiste não apenas em denominá-las, mas em ordená-las e eventualmente derivá-las no quadro de uma grande sistemática.

É a isso que chama a “refiguração” que exprime a capacidade da obra de arte de reestruturar o mundo do leitor, do auditor ou do espectador desordenando o seu horizonte habitual, contestando as suas expectativas, remodelando os seus humores trabalhando-os a partir do interior; será isto o que chama tão justamente “o poder da obra de arte de morder o mundo da nossa experiência”?

Será que esse trabalho não é absolutamente paralelo na linguagem àquele que se faz fora da linguagem, pelas artes não reproduzíveis pela linguagem, como a música essencialmente, mas igualmente e a níveis distintos, como acontece na pintura e na escultura? A possibilidade de “falar sobre” pertence sem dúvida ao carácter de significação, ligado aos signos verbais e aos signos não verbais, à sua capacidade de se interpretarem mutuamente. A música dá talvez que pensar dando que falar. O trabalho da crítica musical ajuda-nos a compreender, no fundo, não apenas como uma obra está estruturada, mas como ela estrutura os sentimentos e a tentar denominar os sentimentos assim criados: o que é que na nossa linguagem, perguntamos, estaria mais próximo da singularidade deste humor?

Léos Janacek diz substancialmente que aí onde falta a palavra, começa a música, aí onde as palavras terminam, começamos a cantar...

É ainda uma maneira de dizer, porque é igualmente uma marca da linguagem, o facto de as palavras faltarem: trata-se de uma falta da linguagem. Talvez todas as artes estejam igualmente em falta de uma outra forma.

De que forma?

Provavelmente do impulso criador, de aquilo a que chamamos o inefável, o informe, que não vai ser senão parcialmente esgotado pelas formas. A formalização é de cada vez uma correspondência ao que quer ser dito. Qualquer coisa exige ser figurada, composta, estruturada. O quê? Podemos adotar nomes de outros domínios das ciências humanas, como a ética, o religioso, etc. Continuará intraduzível em qualquer outra espécie de linguagem diferente dessas.

Admite esta noção de intraduzível absoluto que seria talvez esse imaginário transcendental? Poderemos concebe-lo filosoficamente?

Apenas pela falta, pelo estar em-falta, que é igualmente um estar em dívida. Existem belas análises heideggerianas sobre a *Schuld* (culpabilidade) que é mais do que moral: é o estar-em-dívida, que está igualmente ligado ao ser que se denomina *gefallen*, isto é, limitado no seu ser situado

Finalmente, em relação ao que diz Wittgenstein: “Acerca de aquilo de que não se pode falar, devemos ficar em silêncio”, será que não poderemos sustentar o inverso: relativamente à intraduzibilidade: do que não se pode dizer, é preciso tentar sempre dizê-lo?

Sim, evoca a conclusão do *Tractatus*, isto é, um tipo de discurso fechado que indica no final a sua própria falta. Mas Wittgenstein explora igualmente a linguagem ordinária, a mística, a moral. Há outros jogos de linguagem possíveis. No *Tractatus* ele apenas utilizou um, aquele que está perfeitamente estruturado no teórico puro mediante a afirmação: “Isto é o caso”. O encerramento deste discurso indica-se a ele mesmo, no final, pelo silêncio; mas esse silêncio pode ser quebrado por um outro tipo de discurso, pelo próprio Wittgenstein, que não parou, de facto, de falar... E o *Tractatus* torna-se assim uma ilha fechada num mar de discurso.

Acaba de evocar as noções de falta, de ausência, de silêncio. Como vê a instauração pela obra de arte deste outro que é o silêncio, que é a ausência?

É a condição da própria obra de arte. A música, precisamente, rompe o silêncio, mesmo quando igualmente cria o silêncio. Ela destaca-se do silêncio e revela, por assim dizer, o silêncio, ao mesmo tempo, intersticial e limítrofe, e talvez seja levada a ele pelo sentimento de que nem tudo é dito nesta obra, já que haverá por aí outras obras. Poderíamos dizer até que o artista é a unidade de múltiplas obras: o que não é dito numa é dito na outra. A identidade do criador desmultiplica-se, fragmenta-se e recompõe-se através desta série que constitui o ensaio de aproximação de um inesgotável. Reconhecemos aliás as obras; dizemos: é um Cézanne, é um Monet. As séries são justamente o que gera o interesse; são testemunho da identidade do criador.

O inesgotável é também, talvez, o inesgotável da identidade-ipseidade, aquele, para vos citar, que é próprio de um “sujeito capaz de se designar como sendo ele próprio autor das suas palavras e dos seus atos, um sujeito não substancial e não imutável, mas todavia responsável pelo seu falar e pelo seu dizer”. Por fim, reconhecemos a ipseidade de um Picasso ainda que ela tenha mudado, também, de um período para o outro.

Tentei estender para lá do seu local de nascimento esta distinção arriscada das duas espécies de identidade, a identidade repetitiva do mesmo, por um lado, do *idem* ou da “mesmidade”, e, por outro, a identidade em construção do *ipse* (distinção que se diz *selbig* e *selbst* em alemão, *same* e *self* em inglês). Tinha em primeiro lugar e sobretudo pensado na construção narrativa da identidade na ipseidade; mas apliquei-a também à manutenção de si do existir na promessa: conservarei a expressão manter a promessa, isto é, manter-me-ei na atitude da promessa. Não haverá igualmente uma manutenção, uma conservação que faz com que reconheçamos numa só obra o mesmo autor? É uma mesmidade interessante esta, já que ela é a mesmidade de uma sequência, a da manutenção de si, enquanto novidade. Cada obra é de cada vez uma obra nova mas, ao entrar numa linha de continuidade, designa a ipseidade do criador...

E talvez igualmente do recetor?

Compreender, para o espetador ou auditor, é também saber fazer o trajeto que vai de uma obra à outra: o jogo da identidade e da pluralidade na composição de uma promessa feita a si, de uma manutenção de si na diversidade. Há aí, aliás, um aspeto ético. “Manter me -ei” é uma promessa mantida, em todo o caso um desígnio perseguido, uma fidelidade a si mesmo, que não é uma imitação repetitiva, mas uma criação fiel a si, uma fidelidade na progressão da mesma promessa, na multiplicidade das suas realizações

Isso faz pensar na questão da ucrónia ou da utopia. Por fim, esta ispeidade abre um mundo, ela não é simplesmente uma maneira de “habitar o mundo” tal como ele é. É este outro mundo que é o de uma promessa quase escatológica.

Creio que é preciso manter a palavra mundo: ela designa uma possibilidade de habitar, ou uma habitabilidade posta à prova. Um mundo é qualquer coisa em que eu me encontro e que eu posso habitar sob diversas modalidades, conforme ele é hospitaleiro, familiar, estranho ou hostil. Os quadros de desastres marinhos, da vastidão dos céus, de desertos glaciares, mostram um espaço onde não é possível colocar um abrigo humano: o ato de habitar é restituído assim à sua fragilidade, submetido à vulnerabilidade do estar num mundo hostil. A

própria noção de abrigo é interessante para o habitar, porque é a relação da ameaça à segurança, ao mesmo tempo a delimitação de um espaço partilhado entre um interior e um exterior. Toda a obra de arte repete talvez essa relação do interior e do exterior. Na pintura está igualmente a reflexão sobre as margens, e o quadro é, por vezes, interpretado por alguns como uma janela escavada: a imensidão do mundo é como que recortada no interior do quadro por uma espécie de fresta, de realização do abismo escavado no espaço fechado do quadro. Ao figurar de novo o nosso mundo, a obra de arte revela-se, por sua vez, capaz de ser um mundo.

Esta noção de mundo não será demasiado “mundana”, em todos os sentidos do termo? Reenviará ela à questão da ética, evocada precedentemente, da qual, podemos perguntar-nos, se faz parte de um mundo, inclusive se ela refere o mundo?

A ética tem por função orientar a ação, enquanto na estética há a suspensão da ação e logo, ao mesmo tempo, do permitido e do proibido, do obrigatório e do desejável. Creio que é preciso manter a categoria da imaginação, que é um bom guia. A imaginação é o não-censurável...

Para a arte?

Sim, para a arte, sob todas as suas formas. Todas as vezes que as formalizações se tornam costumeiras e se transformam em injunções, tornando “ética”, por assim dizer, a estética, há necessidade de um momento de rotura, de provocação, como o mostram na música de Schoenberg, de Varèse ou de Boulez. O objetivo é reconquistar a livre expansão do imaginário, definido por esta capacidade não-censurada.

Qual é justamente a relação entre esta não-censura e a potencial censura da ética que supõe interditos e mandamentos éticos (“Tu não matarás”), enquanto em princípio não há mandamentos estéticos?

O que não é preciso fazer é extrair uma ética de uma estética, que é a contrapartida da libertação da estética em relação à ética. Desse ponto de vista, diria com os medievais, que é preciso manter a perfeita autonomia de cada um dos grandes transcendentais: o Justo, o Verdadeiro, o Belo. E o Belo não é nem justo nem verdadeiro. Sim, estou de acordo que o Ser seja dito pelo belo, mas justamente não é dito no modo da verdade, nem sob o modo injuntivo.

Não está então, pelos vistos, de acordo com os pós-modernos que fazem da estética uma ética e da ética uma estética, em particular, com todas essas teorias que estão na moda que consistem em fazer da vida uma obra de arte, um obra-prima estética?

Em particular com toda a estetização da interpretação de Nietzsche. É neste instante que me concerto completamente com as últimas posições de Derrida, tão próximo de Lévinas atualmente, ao dizer: “Há apenas uma coisa que não pode ser desconstruída, é a ideia de Justiça”. Acredito verdadeiramente que a ideia de Justiça é irreduzível a toda a ideia estética. Será que a estética poderá sugerir então qualquer coisa relativa à justiça? Talvez esta via lateral que o próprio Kant explorou no Sublime, enquanto distinto do Belo. A estética não é toda uma estética do Belo. Na medida em que toda a beleza, em particular, pela sua rotura com o utilitário, nos eleva, ela reveste uma significação ética potencial, enquanto demonstra

que nem tudo entra na ordem mercantil. Isto tem uma significação moral: a pessoa não é um meio, mas um fim. A estética, libertando-nos da ditadura do utilitário e da ordem mercantil, opera como o fim de uma conversão ao outro diverso do utilitário ou mesmo diverso do agradável.

Podemos afirmar que a arte nos introduz numa “comunidade patética” como defende o seu colega Michel Henry ou numa uma comunidade de Justos no sentido levinasiano? Em determinadas obras de Mozart, de Haydn, de Beethoven sentimos bem esta nostalgia ou esta expectativa de uma comunidade humana autêntica.

Neste caso seria preciso corrigir o que afirmei anteriormente dizendo que a ética é a regulação da ação. Com efeito, não é obrigatório separar o homem que age do homem que sofre, o prático do pático. É talvez no ponto de articulação do prático e do pático que a estética tem qualquer coisa a dizer, como o mostrou em particular Michel Henry que estuda finamente as figurações como a exterioridade do pático na pintura, nomeadamente em Kandinsky. O que dissemos dos humores releva igualmente do pático. Estaríamos talvez aí na zona onde a estética e a ética se sobrepõem mutuamente. Mas na medida em que a ação humana cria o sofrimento por meio da violência, será que uma patética pode porventura ser tomada pela estética? Esta é a questão que foi levantada a propósito da Shoah. Não é talvez possível contar através da narrativa ou da representação, mas podemos porventura chorar e cantar. Estamos então na ordem do lírico que é o discurso do pático. Na linguagem, que não é senão prática, há igualmente o lírico que podemos explorar como a narrativa do ponto de vista do tempo. É o tempo do peso, da usura, da tristeza do envelhecimento, da nostalgia do que não regressará jamais, da inquietude, do que ameaça ou do que não voltará. Toda esta patética da temporalidade desenvolve-se nesta zona de afinidade e de contaminação eventual entre a lírica verbal e a expressão pictural ou musical do pático. Existe igualmente uma criação do pático que não foi vivida, a do poder sofrer de outra forma, e isto acrescenta-se ao pático para além do já sofrido. Por pático é preciso entender também o fruir e não apenas o sofrer ou de forma mais lata o experimentado

Qual a razão, na sua opinião, para que os filósofos contemporâneos se interessam tão pouco por esse pathos, em sentido lato?

Penso que é devido a um peso excessivo do político na ética. No entanto, somos remetidos incessantemente para o âmbito da ética pelo facto de no final deste horrível século, com o seu cortejo de vítimas e de sofrimentos, haver um excesso do pático efetivo da história. Por outro lado, não podemos deixar-nos cair na lamentação e são talvez as artes que devem ter essa responsabilidade.

Conhecemos a terrível interrogação: podemos fazer poesia, e mais genericamente arte, a propósito da lamentação, nomeadamente após Auschwitz e Hiroshima? Até que ponto a arte pode ser uma lamentação?

Se conduzir ao silêncio, ao silêncio respeitoso, poderíamos dizer ao silêncio ético, sem carência ou excesso estéticos. É verdade que estamos aqui no limiar do inefável; mas é preciso dizê-lo, para não o esquecermos. A injunção de não esquecer deve passar justamente por algumas tentativas de transmitir, logo, de dizer.

Arnold Schoenberg, em Un Survivant de Varsovie escreve em 1947 que depois dos massacres em massa nazis, na Polónia, se encontra no limite do que é dizível. No final, enquanto auxiliar nazi atira as suas ordens de exterminação: “Contem! Mais rápido! Recomeçemos! Daqui a um minuto quero saber quantos é que envio para a câmara de gaz! Contem novamente! O coração canta: “Escuta Israel, o Eterno, Nosso Deus, é o único Deus”. Esta oposição entre a morte iminente e a afirmação da fé no Eterno provoca uma indizível emoção, no limite do assombro e do mutismo.

Mas quando diz no limite é ainda a exploração das fronteiras. Chostakovitch celebra, por seu turno, as vitórias soviéticas onde encontramos a veia beethoveniana do heroísmo, mas ao mesmo tempo podemos escutar as suas sinfonias sem pensar especificamente na “guerra patriótica”. É então pela renúncia à -singularização que o singular é universalizado

Finalmente, na sua opinião, toda a grande obra de arte pode ser descontextualizada; não teremos necessidade do seu contexto, da sua criação ou da sua receção?

Ela transcende o seu contexto de produção. Penso em Marx nos primeiros capítulos do *Capital* que evoca Sófocles e Shakespeare com o sentimento de que há obras que não são levadas a cabo no desastre ou na extinção das economias e das políticas em que eles viveram. Conhecemos igualmente a célebre passagem da *Introdução geral à crítica da economia política* onde Marx mostra a distância entre a base sócio económica da sociedade e a esfera artística e, no seio desta, entre as diferentes formas artísticas. “A dificuldade, nota, não é de compreender que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social. Mas é esta: elas ainda nos permitem alcançar uma fruição artística, e em certos aspetos, elas servem de norma, são um modelo inacessível para nós”. De algum modo as obras de arte têm a capacidade de ultrapassar as suas próprias condições de produção, de sobrevivência e, por isso, de se tornarem reconhecíveis em contextos diferentes: têm a capacidade de se descontextualizarem e de se voltarem a contextualizar o que é porventura a melhor aproximação do sempiterno; trata-se não apenas da capacidade de sofrer a experiência de contextos diferentes, mas também de criar contextos diferentes, de se voltar a contextualizar. É talvez o limite de uma sociologia, mas será que a sociologia não poderá pensar igualmente os seus próprios limites, isto é, justamente, o carácter inesgotável da obra de arte, que é irredutível às relações económicas de produção e às relações políticas de poder?

Escreveu em A Crítica e a convicção que “uma das funções asseguradas outrora pelo romance, a de ter a função de sociologia, não se justifica mais”. Poderemos admitir a partir de Balzac, Zola e muitos outros que o romance é uma sociologia espontânea. Atualmente, procuramos fazer sobretudo o inverso: a sociologia do romance. Como vê isso?

Fui muito imprudente! Fiquei um pouco embaraçado por causa dessa citação excessiva. A sociologia não esgota seguramente o seu objeto e o romance continua porventura a exercer a sua função antiga. É verdade que está em competição com as sociologias metodologicamente

conduzidas. Acabo de ler este verão *Vida e destino* de Vassili Grossman. Nenhuma história ou sociologia da Guerra patriótica pode igualar esta obra, precisamente quanto às vidas e aos seus destinos, isto é, dar conta da experiência contingente das personagens e do facto de que se cria um inelutável, devido escolhas próprias, Grossman serviu-se de todos os recursos do romance tolstoiano, isto é, das ramificações, dos parentescos, etc., para poder falar da Kolyma, da deportação, das trincheiras e dos assaltos furiosos de Estalinegrado. Ele pratica desta forma uma espécie de golpe na Rússia do início dos anos quarenta que, sem dúvida, nenhuma história e nenhuma sociologia podem igualar.

Podemos mesmo falar de sociologia da arte?

Há instante pensava na sociologia e na sociedade. A sociologia da arte? Não sei.

Por fim, a maior parte das sociologias admitem que é a biografia ou as condições de vida do artista ou a situação social e as determinações sócio históricas que explicam a obra. Não seria, antes de mais, o inverso: a obra que explicaria a biografia e as condições sociais?

Desse ponto de vista a categoria que sempre me pareceu suspeita é a de “influência”. Porque se trata de um ponto de vista retrospectivo. Uma obra cria as suas próprias influências; escolhendo-se na sua herança, ela descobre-se retrospectivamente no labirinto das causalidades de modo a excluir aquelas que estariam postas de lado. E o sociólogo vai colocar-se no momento em que esse olhar retrospectivo fez a sua obra. Então ele pode escrever: estando dada tal ou tal causa, tal obra tem a sua origem. Mas ele reescreve de forma prospetiva o que funcionou, antes de mais, retrospectivamente, a saber, que a produção separa por detrás de si as condições da sua produção e as que fazem parte da sua novidade.