

COMPOSIÇÃO: TRAJETO CONCEITUAL E A RETOMADA DA PERSPECTIVA DA SENSÇÃO-EXPERIÊNCIA NO ESTUDO DAS RELAÇÕES INTERARTÍSTICAS.

Dr. Marcio Pizarro Noronha¹ (EMAC - UFG)

RESUMO: *Trato de um emprego conceitual da noção de composição para o estudo das artes e das relações interartísticas. Nestes termos, o uso tradicional do termo remete diretamente aos problemas do campo formal na abordagem estética e histórica das diferentes artes. Na atualidade, duas vertentes são afirmadas. Na primeira delas, há uma estética do hiper-formalismo. Na segunda, trata-se de uma apreensão filosófica do termo, privilegiando as relações entre composição e aura estética (Benjamin; Didi-Huberman) e a contraposição entre aura estética e aura religiosa, e a abordagem do campo composicional, traçado a partir das vanguardas e do experimentalismo modernista, no texto de Deleuze e Guattari. Ao final, traçamos aproximações entre a reflexão filosófica e a abordagem dos estudos intertextuais, estudos da pós-modernidade e o pensamento contemporâneo acerca da retórica.*

Palavras-chave: ensaio - composição – sensação – texto (intertexto)

1 Introdução. Do ensaio e dos afectos.

“Mas o ensaio não quer captar o eterno nem destilá-lo do transitório;
prefere perenizar o transitório.”
Theodor Adorno

Este artigo é a quarta versão de um trabalho em andamento, um work in progress (in process)¹. Assim, o regime do texto, sob a forma de um ensaio, tem como mote uma expressão retirada das reflexões em torno da obra benjaminiana, uma história que só poderá se realizar enquanto crítica e uma crítica que possui a vocação para tornar-se obra. A especulação – as impressões – é uma forma de pensar fazendo círculos em torno de um objeto cuja existência material, cultural e historicamente é reconhecida, preconizando ainda um enfrentamento direto com o regime do texto e sua própria materialidade e estilo², pois não é possível falar “anesteticamente do estético” (Adorno). Apontando para diversas questões: as relações reificadas entre arte e ciência nas sociedades modernas e industriais, a perspectiva da “opera aberta” e a organização por fragmentos do pensamento – do emblema (barroco) ao alegórico, passando pelo aforismático, nas tramas do pensamento do tempo recente, tudo isto encheja o ensaio como forma (artística) de refletir acerca dos objetos artísticos – da crítica à obra, da crítica fazendo-se obra, como em Benjamin e em Barthes.

¹ Este texto ainda integra o corpus de reflexões da disciplina Análise da Criação Contemporânea (PPG Música – EMAC UFG) e é parte da produção teórica dos projetos de pesquisa **Documentos de arte, documentos de artistas: manuscritos, livros, diários, correspondências e outras formas textuais nos processos de criação artística e relações interartes e interculturais** e **Música &... cinema, vídeo, cena, corpo. Inter-relações sonoras, plásticas e corpóreas: das teorias, linguagens e conceitos operacionais em arte às experimentações em meios audiovisuais e cênicos**. A primeira versão textual, como roteiro de aula, foi transformada em Mini-Curso em torno da temática do Modernismo (Congresso Internacional de História, UFG, 2006) e, posteriormente, numa versão longa integra um livro. Neste momento, encontro a multiplicação em sua quarta dimensão reflexiva.

² O regime do ensaio é o do encontro / relação entre o objeto e sua escrita. A análise que resulta de um ensaio diz respeito ao objeto propriamente enunciado em interação permanente entre o enfrentamento do problema e a linguagem adotada. É neste sentido que afirmamos a dupla leitura pela via do conteúdo e pela via da forma, pela via do conceito e pela via do texto. Freud fala de um procedimento associado posteriormente, por Lacan ao plano da metáfora. O ensaio seria um modo de fazer metáfora, de fazer a parada, de dar a “densidade em uma tessitura”.

Por outro lado, este pensar artístico possui alguma propriedade particular? Como falar da singularidade das obras – e da sua ontologia? Adorno já recomendava a faticidade, o algo da coisa com existência individual.³

Como teórico e historiador da arte, e enquanto historiador que só pode se pensar enquanto crítico e desta feita, daquele que busca fazer da crítica uma “arte do texto”, a historicidade encontra-se, monologicamente contida, na singularidade do experimento e da obra. Anti-sistematicidade, anti-método, relação material com a produção da linguagem, análise significacional, semânticidade, campo de forças, composição e inter-relação entre os objetos abordados, pensamento fragmentário – numa ordenação da tradição romântica em filosofia –, abertura e transitoriedade do raciocínio, traço e rasura, multiplicidade, experimentação, olhar multifacetado para todas as possibilidades que um raciocínio que se instaura durante o processo da escrita permite diante do objeto problematizado, enfim, elementos da negatividade reenviados para o campo do pensamento e do pensamento enquanto enfrentamento e forma parcial de um tipo de escritura. Tudo isto aproxima, nas palavras de Rainer Rochlitz, o ensaio da literatura e, portanto, o raciocínio histórico fica mais do que aprisionado ao próprio meio de produção material de sua reflexão.^{4 5} Este autor enuncia as afinidades eletivas entre Walter Benjamin e as leituras de Deleuze e Guattari, na feitura da filosofia enquanto trabalho de escritor, uma criação “literária” de conceitos.

2 Composição

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz freqüentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. Certamente, a técnica compreende muitas coisas que se individualizam segundo cada artista e cada obra: as palavras e a sintaxe em literatura; não apenas a tela em pintura, mas sua preparação, os pigmentos, suas misturas, os métodos de perspectiva; ou então os doze sons da música ocidental, os instrumentos, as escalas, as alturas... **E a relação entre os dois planos, o plano de composição técnica e o plano de composição estética, não cessa de variar historicamente [negrito meu].** (DELEUZE e GUATTARI, 1992: 247)⁶

³ Com um vasto campo de divergências encontramos um ponto de aproximação na distância entre o texto de Adorno e o de Deleuze / Guattari, no que tange aos planos de produção do pensamento e as relações arte, ciência e filosofia. De modo diverso, ambos os textos revelam a preocupação fundacional com este tema. Para Adorno: “A ciência precisa da concepção do conceito como um tabula rasa para consolidar a sua pretensão de dominar; a sua pretensão de ser o poder capaz de dispor sozinho de toda a mesa. Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados através da linguagem em que se encontram.” (Adorno, 1986: 176). O livro de Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia?*, trata do mesmo campo de definições de arte, ciência e filosofia. Para estes autores, a ciência é justamente o pensamento da função, a arte o da afecção e a filosofia o do conceito. O tema também é tratado nas reflexões epistemológicas foucaultianas, com especial ênfase para a leitura de *As palavras e as coisas*.

⁴ Em Benjamin e nos comentários produzidos por Rainer Rochlitz, a filosofia estaria submetida ao regime do texto literário e, portanto, à ordem de materialidade da escritura e do metacomentário da linguagem que é a literatura. Esta reflexão ganha outros contornos em leituras de Roland Barthes, Michel Foucault e, mais especialmente, em Jacques Derrida.

⁵ “Sem dúvida, não existe um sistema filosófico de Walter Benjamin. Ele é, no sentido mais elevado do termo – às vezes, utilizado para desacreditá-lo – um ensaísta. Mas, ele não o é à maneira de Montaigne; a exigência científica não está ausente de seus ensaios, ele desenvolve investigações concretas sob uma óptica filosófica. Ele criou ou repensou numerosos conceitos que hoje fazem parte dos debates filosóficos: especialmente aqueles de teor de verdade, de símbolo e alegoria, de aura e de reprodução técnica, de valor de culto e, de valor de exposição, de imagem dialética e de memorização.” In: ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru, SP: EDUSC, 2003. pp. 21-22.

⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (1992) *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.

Desse modo, a historicidade propriamente dita se vê enunciada no relacionamento entre dois planos internos / externos, o das técnicas e o das estéticas. No caso específico da obra literária, a técnica diz respeito ao aprendizado de uma sintaxe e de um ordenamento semântico, de um repertório cultural (Eco⁷), dos modos mesmo do dito e do enunciado (Ducrot), das relações intertextuais (Bakhtin / Kristeva).⁸ É um aprendizado que antecede ao acontecimento da página em branco e que é acionado no momento de enfrentamento dos meios materiais de produção do texto. O circuito da técnica e a sua tecnologia, ambos, não terminam aqui. Ao contrário, eles se amplificam, reverberam, se relacionam com outros círculos da cultura, já que não diz respeito apenas a uma suposta evolução ou transformação dos meios técnicos e dos vocábulos e sua significação bem como ao modo como juízos estéticos – juízos de valor, culturais e políticos – se produzem em torno dos resultados. Esta versão que parte dos meios materiais e seu circuito tecnológico é efetivamente uma projeção de um devir das tecnologias sobre o campo dos efeitos artísticos, ou seja, a história artística seria mais a resultante dos enfrentamentos materiais – dos materiais utilizados pelo artista, dos elementos artefactuais, às condicionantes materiais, num circuito denominado de economia simbólica e a arte poderia ser estavelmente analisada pelo teórico e pelo historiador por meio dos mecanismos representacionais – o que é o mais efetivo na pesquisa em História das Artes e da Cultura.

Por outro lado, se a relação entre plano técnico e plano estético pode ser pensada de outro modo, o enfrentamento material – do artefactual à economia simbólica – deve encontrar seu lugar no plano da composição estética, numa espessura própria ao domínio artístico (Hubert Damisch em Deleuze). Nas relações sociais tradicionais, tecnologia e representação acabam por determinar um ponto intermediário cultural, a transcendência – o gosto, o belo – como *locus* para designar o artístico em arte, relacionando à instituição do artístico aos modos do pensamento religioso na cultura. Foi assim na sociologia e na filosofia da arte.

A partir do chamado Movimento Moderno / Alto Modernismo do final do século XIX e da primeira metade do século XX (com Proust, Joyce, Woolf, Beckett, dentre outros), a autonomização dos campos artísticos nos permitirá o reconhecimento de que as tecnologias não são os meios de fixar a transcendência e que, portanto, uma certa ordem simbólica de caráter mágico-religioso havia se perdido ou, melhor ainda, havia sido reposicionada, como mero efeito de um tipo de relacionamento social, para e no qual as instituições religiosas ocupavam um lugar de apreensão e de determinação de linguagem para todos os fenômenos “extra-materiais”. Walter Benjamin, nos seus estudos sobre a aura e sua queda, demonstra explicitamente esta dialética inventariada no cerne do modernismo e seus desdobramentos críticos. A aura narrativizada por seus textos diz respeito a uma dupla possibilidade de leitura. Na primeira delas, vemos a idéia do plano da técnica e sua possível “evolução” ou devir. Aqui, a arte aurática teria origens no aparato religioso. A técnica seria o meio / material – ou a superfície ou plano – no qual uma sensação do “indizível” e do “inominável” teria de ser posta. Na segunda versão, seguindo as leituras de Damisch e sua versão mais contemporânea no pensamento de Didi-Huberman, a aura seria algo perdido e reposicionado no plano da composição estética propriamente dita.⁹

“É o momento em que as figuras da arte se liberam de uma transcendência aparente ou de um modelo paradigmático, e confessam seu ateísmo inocente, seu paganismo.”
(DELEUZE e GUATTARI, 1992: 249)

⁷ ECO, Umberto. (1986) A definição da arte. Lisboa, Martins Fontes.; ECO, Umberto. (1988) De los espejos y otros ensayos. Barcelona: Editorial Lumen.

⁸ DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. (2001) Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem. São Paulo: Perspectiva. 3ª. Ed. 2ª. Reimp.

⁹ BENJAMIN, Walter. (1985) Obras Escolhidas, 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense.; DIDI-HUBERMAN, Georges. (1988) O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34.

Para os termos da pintura e para os termos da literatura, isto implica dizer que a sensação – matéria da aura propriamente dita – não diz mais respeito ao religioso do que qualquer outro fenômeno do sobrenatural / sobrenatureza (Claude Lévi-Strauss¹⁰) designado em cada cultura dada no passado, até o momento moderno. O que Benjamin pode enunciar aqui é que o meio material do artista e do ofício se deixa evidenciar no plano compositivo estético. O que temos não é uma visualidade pura ou uma palavra pura, como o queriam os ideólogos do alto modernismo, mas uma posição de espessamento da própria superfície na qual o artista conduz a sua realização. É tal como se o plano estético ganhasse em espessamento aquilo que sofre de perda em profundidade (Foucault, Deleuze)¹¹. Histórica e socialmente, eis a passagem de uma aura cujo funcionamento era apreendido pelas funções mágico-religiosas (Durkheim, na sociologia francesa, demonstra muito bem estes mecanismos funcionais na relação entre arte e estética, para o caso do totem¹²) para uma aura determinada agora na estratificação do plano estético.

Seria preciso, portanto, secularizar a noção de aura, e fazer do ‘culto’ assim entendido a espécie – historicamente, antropológicamente determinada – da qual a aura mesma, ou o ‘valor cultural’ no sentido etimológico, seria o gênero. Benjamin falava do silêncio como de uma potência de aura; mas por que se teria que anexar o silêncio – essa experiência ontologicamente ‘estranha’ (*sonderbar*), essa experiência sempre ‘única’ (*einmalig*) – ao mundo da efusão mística ou da teologia, ainda que negativa? Nada obriga a isso, nada autoriza essa violência religiosa, mesmo se os primeiros *monumentos* dessa experiência pertencem, e era fatal, ao mundo propriamente religioso. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 156-7)

Em síntese, sociedades tradicionais criaram estes “monumentos” em torno da experiência religiosa. Mas a aura, enquanto campo do conceito para a arte e para a sua teoria e história, diz respeito ao silêncio ontológico e não às religiões institucionais propriamente ditas. Portanto, perda da aura enquanto relação social de forma religiosa e retomada da aura na sua secularidade, no seu senso profano, de mundo laicizado.¹³ Tal como nos diz Huberman, “entre Dante e James Joyce, entre Fra Angélico e Tony Smith a modernidade tenha precisamente nos permitido romper esse vínculo, abrir essa relação fechada” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 159)

Assim como a historicidade desta transformação acaba por sustentar uma relação à própria historicidade de uma nova teoria, a da modernidade, assistimos também a uma redução da função semântica ou, melhor dizer, a um novo entendimento do que seja a semântica e a significação, colocando-a agora no plano do texto e da textualidade, no sentido mais abrangente. O enunciado da arte moderna – do modernismo, da modernidade – é o pré-evento de uma teoria da intertextualidade e das práticas mais contemporâneas da apropriação.¹⁴

¹⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. (1995) *Mirar, escuchar, leer*. Madrid : Ediciones Siruela.

¹¹ FOUCAULT, Michel. (2001) *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.; DELEUZE, Gilles. (1992) *Conversações: 1972 – 1990*. Rio de Janeiro: Editora 34.

¹² DURKHEIM, Émile. (2000) *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes.

¹³ Didi-Huberman, leitor de Freud, relê também Benjamin com “olhos freudianos”. No dizer hubermaniano, o mundo da aura é o mundo das aparições, zona e reino do universo fantasmático, das fantasmagorias. Na acepção sociológica tradicional, estas relações são co-dependentes da estruturação social do universo religioso em cada sociedade-cultura. Portanto, a estrutura cultural da obra de arte estaria sempre associada a um terceiro termo, o do sobrenatural. Para tanto, já indicamos as leituras de Durkheim e de Lévi-Strauss. Em Huberman, seguindo Freud-Benjamin, o fantasma é uma sugestão de caráter infantil, contida em todo o relacionamento com a imagem. O mecanismo da imagem visual ou mental – literária – se assemelha aos jogos infantis no escuro de ir ao encontro de um fantasma sugerido por um volume que se configura por entre o tecido da cortina do quarto de dormir, dos fantasmas escondidos nos armários, embaixo das camas.

¹⁴ Um exemplo marcadamente popular e de sucesso deste jogo intertextual e de apropriação encontra-se entre Virginia Woolf – de “Senhora Dalloway” –, o romance e o filme **As Horas**, cujo procedimento da apropriação literária faz da personagem Dalloway um intertexto. Aqui haveria outra relação a ser investigada, no modo da leitura cruzada entre literatura e música, para estabelecer uma definição provisória e produtiva do que seja também o cinema. No dizer de Michael Cunningham, no catálogo que acompanha o cd da trilha sonora do filme: “Todo romance que escrevi desen-

No que tange à literatura, a história da literatura moderna também dará o sinal de ganho neste espessamento da página, à letra, ao grafismo, à garatuja, ordenando-se em torno de novas matrizes do pensamento visual (gráfico) e a um relacionamento que se aproxima mesmo de um entendimento da anotação musical. Eis o princípio compositivo reafirmado.

E da literatura à música uma espessura material se afirma, que não se deixa reduzir a nenhuma profundidade formal. É um traço característico da literatura moderna, quando as palavras e a sintaxe sobem no plano de composição, e o cavam, em lugar de colocá-lo em perspectiva. E a música, quando renuncia à projeção como às perspectivas que impõem a altura, o temperamento e o cromatismo, para dar ao plano sonoro uma espessura singular, da qual testemunham elementos muito diferentes: a evolução dos estudos para piano, que deixam de ser somente técnicas para tornar-se ‘estudos de composição’ (com a extensão que lhes dá Debussy); a importância decisiva que toma a orquestração em Berlioz; a subida dos timbres em Stravinsky e em Boulez; a proliferação dos afectos de percussão com os metais, as peles e as madeiras, e sua ligação com os instrumentos de sopro, para constituir blocos inseparáveis do material (Varèse); a redefinição do percepto em função do ruído, do som bruto e complexo (Cage); não apenas o alargamento do cromatismo a outros componentes diferentes da altura, mas a tendência a uma aparição não-cromática do som num continuum infinito (música eletrônica ou eletro-acústica). (DELEUZE e GUATTARI, 1992: 251)

Entre os modernos e a partir da instauração de seu paradigma, o que se perturba é algo de uma ordem dupla: - externa, em relação ao fechamento do que seja o objeto cultural da arte, em torno do seu plano estético e - interna, no que se denominou o “movimento de consciência das linguagens” e de que modo estas são elas próprias um problema compositivo ainda e sempre.

Portanto uma história do modernismo – de sua arte e de sua literatura – que fizesse justiça a suas transformações não poderia contentar-se com a perspectiva contemporânea da crítica literária “do tipo pós-modernista e de suas estratégias enunciativas” e tampouco deveria ater-se ao discurso da crítica positiva do Alto Modernismo – em artes visuais, Greenberg é, provavelmente, seu mais alto expoente – mas deveria apreender o movimento que se inaugura no deslocamento da função cultural dos objetos nas sociedades modernas bem como apreender as relações internas aos campos artísticos especializados neste momento histórico.

volveu uma trilha sonora de tipos; um corpo de música que, de maneira sutil porém palpável, ajudou a dar forma ao livro em questão. Não imagino que os leitores de meus livros tenham conseguido ver de pronto suas conexões com qualquer obra musical, mas há muito tenho ciência de que *A home at the End of the World* evoluiu, em parte, do *Big Science* da Laurie Anderson, do *Blue* da Joni Mitchell e do *Réquiem* de Mozart; de que *Flesh and Blood* derivou das óperas de Verdi, do *After the Gold Rush* do Neil Young, de vários álbuns do The Smiths e do *cover* que Jeff Buckley fez do “Hallelujah” do Leonard Cohen; e *The Hours* de Schubert (particularmente “A Morte e a Donzela”), de *Music for Airports* de Brian Eno, de *Mercy Street* do Peter Gabriel, e, por razões que não posso começar a explicar, do OK Computer do Radiohead. Mas a única constante desde que comecei a tentar escrever romances – minha única manifestação ininterrupta como ouvinte fiel – tem sido a obra de Philip Glass.

Eu adoro a música de Philip Glass quase tanto quanto adoro *A Senhora Dalloway* de Virginia Woolf, e por algumas das mesmas razões. Qual Woolf, Glass está mais interessado naquilo que continua do que naquilo que começa, atinge um clímax e termina; ele afirma, conforme fez Woolf, que a beleza se encaixa melhor no presente do que no relacionamento do presente com o passado ou o futuro. Glass e Woolf se desprenderam do âmbito tradicional da estória, seja ela literária ou musical, em favor de algo mais meditativo, menos nitidamente delineado e mais fidedigno à vida. Para mim, Glass consegue encontrar em três notas repetidas algo do estranho arrebatamento de mesmice que Woolf descobriu numa mulher chamada Clarissa Dalloway dando conta de seus afazeres numa prosaica manhã de verão. Nós, humanos, somos criaturas que nos repetimos, e se nos recusamos a abraçar a repetição – se empacarmos diante da arte que busca enaltecer suas texturas e ritmos, suas infundáveis variações sutis – estaremos ignorando muito do significado que damos à própria vida.”

Ver {AS} HORAS – THE HOURS, novela de Michael Cunningham, adaptado para o cinema com roteiro de David Hare e direção de Stephen Daldry. A trilha sonora é assinada por Philip Glass, com Michael Riesman ao piano e acompanhado pelo Lyric Quartet (Rofl Wilson e Edmund Coxon, violinos; Nicholas Barr, viola; David Daniels, cello; Chris Laurence, contrabaixo). A orquestra foi regida por Nick Ingman.

Composição, portanto, não seria apenas um conceito formalista aplicável à prática e à avaliação de textos literários, peças musicais e obras plásticas. Composição seria justamente o plano no qual a arte – literária ou outra – opera. Neste plano, de superfície, o “coisa-artista” (Deleuze e Guattari) define / traça uma finitude, uma “mônada leibniziana”¹⁵ que se institui enquanto monumento – arte, propriamente dita – na medida em que suporta e contém a infinidade da maquinaria de interpretação (hermenêutica) sem nela se deixar esgotar.

3 Da Composição aos Sistemas de Pensamento

Na arte – e na composição – não se fala apenas de forma enquanto formalismo, mas de forma enquanto um modo de relação histórico-político e, no que diz respeito ao modernismo, este traçado se revela no tema do cânone. O cânone é uma espécie de linha divisória e de sustentação, entre os modernos, não apenas de um discurso social hegemônico – como o querem as abordagens culturalistas e externalistas da História e Teoria das Artes –, mas como condicionante da existência e sobrevivência da noção de arte enquanto objeto de culto, o que reunifica o projeto deleuziano-guattariano às leituras obtidas entre Benjamin / Freud / Didi-Huberman. A afirmação de uma possível “verdade em arte” (parafraseando o título *A verdade em pintura*, de Jacques Derrida¹⁶) depende, certamente, de sua emolduração. A emolduração para a arte não é a mera e simples sucessão de fatos sociais e culturais correlacionados ao desenvolvimento de uma História Social da Arte e da Literatura (Arnold Hauser). A emolduração da arte, tal como o foi reinventada na “consciência artística moderna” é a do modo como a arte enquanto uma das formas dos sistemas de pensamento – termo “inaugurado” por Michel Foucault em sua cátedra – se põe, lado a lado, a outras formas do pensar, recortando o mundo em coordenadas de sensações.

Mas aqui, tampouco, as sensações são mero e simples registro de traços sensoriais na mente inconsciente ou memórias ativadas pela presença dos sentidos. As sensações não são lembranças e não são lembranças encobridoras. Uma história da arte e da literatura enquanto história de um “sistema” de pensamento – nas três grandes formas do pensamento, segundo Deleuze e Guattari, a arte, a ciência e a filosofia – seria a apreensão de como a existência de um modo de pensar artístico promove, na tessitura

¹⁵ Este tipo de relacionamento revela-se profícuo para o entendimento do paradigma ético-estético. Encontrava-se explicitado em Walter Benjamin este programa que articula ética, estética e lógica. As idéias são tomadas enquanto formas plurais e qualitativas, extensivas ao campo da experiência e impacto do mundo. A verdade é um tipo de relacionamento virtual entre estruturas significantes irreduzíveis umas às outras (Rochlitz). Nestes termos, é de um tipo de relacionamento musical que se está falando: “Relação musical – tal relação é dificilmente determinável; o que conta sobremaneira, aos olhos de Benjamin, no que concerne à verdade, é, ao mesmo tempo, seu caráter absoluto de revelação independente do conhecimento humano e sua dependência quanto à pluralidade irreduzível das idéias-formas ou de ‘mônadas’, apresentando cada vez uma visão completa do mundo. Cada ‘idéia’ – tragédia, drama barroco, conto – apresenta uma ‘parte’ de verdade que é preciso integrar ao concerto de sua totalidade numerável. Em Benjamin, o mundo das idéias é um conjunto descontínuo de ‘constelações’ individuais ou de ‘mônadas’ que escapam ao conhecimento no sentido físico-matemático e não se revelam senão à contemplação. É o que determina, aqui, a função dos conceitos. Estes têm um estatuto intermediário entre as idéias e os fenômenos empíricos. Eles dividem os fenômenos em seus elementos, segundo uma ordem que lhes é prescrita pela contemplação das idéias [...]” (ROCHLITZ, 2003: 60-61) Os mesmos problemas serão reeditados em *O que é filosofia?*. Para Deleuze e Guattari, a arte estaria no plano da mônada ou da idéia-forma. Portanto, a obra de arte só poderia ser apreendida em sua individualidade descontínua, ou seja, como um todo somente perceptível pela via contemplativa, como um todo apreensível pela via do sensível enquanto conjunto revelado em sua descontinuidade. Haverá algo de platônico nestes termos? As relações entre beleza e verdade se afiguram de Platão à Benjamin e chegam em Deleuze e Guattari? O Belo é o plano estético enquanto que a Verdade é o plano filosófico? Aceder ao objeto de arte seria, portanto, aceder à forma revelada da verdade? Como passar de um plano a outro, nos termos de Deleuze e Guattari? Ou podemos pensar que estamos diante de um raciocínio protagórico da arte enquanto revelação? Todas estas são questões que mantêm a importância e a vida das relações entre a arte e a filosofia, por um lado, e, a arte e a religião por outro. Para a primeira, o desenvolvimento posterior será a de uma teoria e de uma crítica de arte. Para a segunda, os desdobramentos encontrarão seu destino na história e numa formulação historicizada da teoria da arte. Nos termos modernos, como já desenvolvi em outro artigo, estamos diante dos embates entre a filosofia kantiana e a filosofia hegeliana bem como, entre os princípios do pensamento clássico e do pensamento romântico.

¹⁶ DERRIDA, Jacques. (2001) *La verdad en pintura*. Buenos Aires : Editorial Paidós.

do mundo histórico e cultural, a presença de monumentos, ou seja, um plano ou um conjunto delimitado, com uma existência determinada e, o mais importante, ocupando um lugar no mundo enquanto objeto existente e, mais ainda, ultrapassando a existência do “sujeito criador” (o “coisa-artista”). Este plano material ou que lida com determinadas configurações materiais – a página, o impresso, a costura, o livro-objeto, as palavras, o dicionário – desvela duplamente a ressimbolização da função cultural (entre os modernos, mesmo na atualidade / contemporaneidade, a arte é a “verdadeira religião” – e este é um elemento decisivo para apreender o funcionamento moderno de uma obra literária, musical, plástica, visual) e a afirmação de um universo / microcosmo / mônada que exigirá, posteriormente, o “nascimento” de uma teoria e de uma metodologia de leitura da arte e da literatura que sejam capazes de adentrar nestes “universos particulares de cada micro-sistema de arte”.

Aos olhos de um pensamento ativo e historicamente posicionado, a arte garante a presença de não somente um documento do mundo, mas um monumento no mundo. Eis o que se afirma aqui, na perspectiva foucaultiana para um pensamento da trama histórica acerca dos objetos do pensamento, o “universo Joyce”, o “universo Woolf”, o “universo Beckett” foram eles próprios desdobrados (a dobra deleuziana) em planos de teoria e de leitura e interpretação, posicionando-se ativamente e redefinindo o que era o universo do cânone.¹⁷

A “invenção literária” do final do século XIX e do Alto Modernismo do século XX – bem como toda a arte deste período – teve que inventar sua teoria para legitimar um lugar da arte ou para propulsionar uma teorização do mundo fenomênico – um entendimento da realidade do mundo - de forma mais abrangente que pudesse, novamente, dar um lugar social – e simbólico – a seus produtos nascentes. Neste sentido, para a História e Teoria da Arte e da Literatura do século XX, pensar deste modo, repõe o problema entre a Filosofia e a História, entre a Estética e a Arte propriamente dita.

Voltando no tempo, podemos pensar esta problemática da literatura e da arte modernas de um ponto vista da epistemologia histórica ou de um projeto foucaultiano para os sistemas de pensamento. Se, ao chegarmos (ou ao retornamos) ao século XIX, uma doutrina estética se constituía historicamente em torno de um “drama filosófico burguês” – o juízo do gosto kantiano e o problema da falta de medida para o valor, tornando-o dependente quase que exclusivamente do discurso da crítica que se traça em torno dos objetos artísticos, sendo a comunicação em torno da arte a estratégia de laicização do objeto cultural e a preservação de suas qualidades transcendentais inatingíveis na fala e no senso comum -, o seu final e o século XX, repõem a “coisa artística, seja o artista, seja a obra”, criticando o drama da escolha burguesa entre gostar e não gostar, sustentado apenas por uma comunidade de comunicação (uma esfera pública das obras artísticas¹⁸) e um juízo entre iguais ou entre os “aceitos e os escolhidos para o pertencimento a esta comunidade de pares”.

O modernismo crítico de Benjamin e o modernismo da Escola de Frankfurt (Adorno e sua teorização da arte e da estética) poderiam encontrar seus seguimentos no projeto foucaultiano para a história dos sistemas de pensamento e na arte-pensamento de Deleuze e Guattari. Estas continuidades dizem respeito ao modo como a Arte deve inventar objetos que pensam e se sustentam. Não é da comunicação e do consenso que se sustentará o campo dos objetos nascentes¹⁹. Portanto, tampouco será de uma função da memória – e da rememoração histórica – que se irá gerar a avaliação da obra artística e literária

¹⁷ A idéia do monumento encontra raízes nas leituras de Lacan, Foucault, Deleuze e Guattari.

¹⁸ Uma afirmação que mantém dívidas para com uma leitura de Habermas e de como este lê a modernidade e a pós-modernidade, a querela em torno de Lyotard e a afirmação do embate entre Kant / Hegel entre ambos os filósofos. Lyotard, também leitor de Adorno, fará confissão de matrizes kantianas em seus cursos sobre o sublime e a idéia de um moderno que surge após o pós-moderno.

¹⁹ Eis aqui uma reflexão mais recente neste campo temático que permite uma separação recente entre os grupos de estudo na Teoria e História da Arte. De um lado, matrizes epistêmicas em torno do conceito de comunicação e de uma sociologia do gosto, afirmando os princípios de uma nova história da arte. Por outro lado, um conjunto de autores que afirmam a opacidade da linguagem e a busca de uma sustentação da obra-produto na singularidade. Em outros textos e notas de trabalho venho desenvolvendo estas relações, ambas com sustentação no pensamento kantiano, chegando, de um lado a um Kant-Habermas e de outro a um Kant-Foucault.

modernas. É da idéia de monumento (Lacan, Deleuze e Guattari) e de reaparição aurática secularizada (Benjamin) que se tece este objeto histórico – a arte e a literatura modernas. Esta afirmação temporalizada repõe a função mítica de modo totalmente diverso daquela ocupada nas sociedades tradicionais e arcaicas – o *mythos* ligado ao atemporal e ao sobrenatural. Aqui o mito é o mito da inauguração, alvo típico da ideologia e da estética modernas. A literatura moderna e as formas do romance de vanguarda e, posteriormente, do romance experimental do século XX, constroem a historicidade e a narrativa exclusivamente no interior das suas páginas. Recusam-se a fazer uso de um modelo de escrita²⁰ e de certos recursos que poderiam ser obtidos na própria experiência cultural do seu mundo para dizer que, a experiência culturalmente situada encontrava-se deslocada em relação às transformações das “sensações” do mundo.

Por exemplo, a cidade narrada seria cômica ou trágica, caso não assumisse a sua feição de escritura moderna. Olhada no burburinho e no aumento considerável de sua população, nas formas tipológicas humanas e de suas “aberrações”, não era capaz de captar a própria invenção da modernidade enquanto modo de viver e de pensar. Há um amálgama textual que redesenha e reposiciona o lugar da personagem, o lugar da paisagem, o lugar do contexto, deslocando toda a narrativa numa apreensão mais abrangente das formas assumidas pela temporalidade, pela espacialidade e pela territorialidade e seus deslocamentos espaço-temporais. Mais uma vez, o problema da composição propriamente dita, plano estético reafirmado.

4 Retorno à composição.

Vimos aqui três realidades presentes para o estudo histórico da arte e da literatura: A primeira, diz respeito às transformações acerca da aura e do objeto cultural na modernidade; a segunda, diz respeito às condições de criação do monumento, através da linguagem e da emolduração (das sensações); a terceira delas, já enunciada, no próprio plano da composição diz respeito à intertextualidade e aos modos modernos da apropriação e seus desdobramentos nas estéticas contemporâneas, modernas e pós-modernas, e da qual trataremos nesta última parte do texto.

Na primeira parte, afirmamos que ocorreu uma espécie de redução da função semântica ou, melhor dizer, a um novo entendimento do que seja a semântica e a significação, colocando-a agora no plano do texto e da textualidade, no sentido mais abrangente, tal como o afirma Bakhtin, Barthes e Kristeva. Isto implicaria e permitiria afirmar, como o fiz, que o enunciado da arte moderna – do modernismo, da modernidade – é o pré-evento, com uma certa distância, de uma teoria da intertextualidade e das práticas mais contemporâneas da apropriação.²¹

O que isto significa aos olhos e ouvidos de uma história do pensamento e da arte-pensamento? De um modo simples e na aparência dos textos modernos, podemos pensar nos desdobramentos aqui já enunciados dos princípios de um pensamento gráfico, de um pensamento da página em branco e do livro-objeto. Isto seria propriamente construtivo e originariamente afins às estéticas reconhecidamente modernas – um exemplo disso é Gertrude Stein. Há também uma estratégia fundacional do texto literário moderno que se retira conscientemente dos modos como as narrativas se constituíam e dos modos como se aprendia a tecnologia de produção dos textos literários – função do narrador, função do(a) personagem, função da ambiência (desdobrada em paisagem, em contexto), sinopse, ação, tempo, espaço etc. – e como se aprendia o modo de ler conseqüente. Esta estratégia diz respeito a uma determinação de gê-

²⁰ Em revisão dos textos anteriores, nos quais havia usado o termo “oralidade” aqui substituído por um modo de escrita. Com este jogo pretendo afirmar, derridadianamente, as relações entre o oral e a língua e como esta gramatologia constitui-se em jogo estável de uma certa escrita. A recusa moderna pretende reencenar nos textos uma “oralidade outra”, produzida na desconstrução da versão naturalizada (fala-língua), traduzida aqui no enfrentamento material das palavras.

²¹ Para Roland Barthes ver: BARTHES, Roland. (1988) O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense; BARTHES, Roland. (1980) Mitologias. São Paulo: Difel. 4ª. Ed.; BARTHES, Roland. (s/data) O prazer do texto. Lisboa: Edições 70.

neros textuais e literários que determinavam a função da História enquanto fatos históricos e enquanto ação dramática inclusa no enredo, apresentável (pelo narrador) e legível (pelo leitor).

O que tenho dito até aqui demonstra como estas funções se modificam pelo fato de modos de pensamento artístico estarem “sentindo” o mundo diferentemente. Então, a História, fatos e ações perdem sua função de condução narrativa e se pulverizam em duas direções diferentes. Na primeira delas, já inaugurada na paisagem proustiana, os fatos históricos estão dissolvidos nas diferentes temporalidades e o Tempo ganha o lugar de personagem – ou o que seria pensado como tal.

A equação proustiana nunca é simples. O desconhecido, escolhendo suas armas de um manancial de valores, é também o incognoscível. E a qualidade de sua ação fica sob duas rubricas. Em Proust, cada lança pode ser uma lança de Téletó. Este dualismo na multiplicidade será examinado em detalhe com relação ao ‘perspectivismo’ proustiano. Para os propósitos desta síntese, convém adotar a cronologia interna da demonstração proustiana, examinando em primeiro lugar esse monstro de duas cabeças, danação e salvação – o Tempo. (BECKETT, 2003: 9)²²

Na segunda delas, ao invés de uma reflexão sobre o Tempo, esta ganhará o ar de temporalidade enquanto forma da historicidade. Digamos de outro modo. Por um lado, uma certa Ontologia – primeiro existencialista, depois fenomenológica, e, na atualidade, deleuziana – acompanha o campo da produção literária. Por outro, uma versão interpretativista e hermenêutica, sustenta um modo de fazer que não é necessariamente uma articulação ao modo do ser. O princípio compositivo obedecerá a regras do patchwork. Eis aqui a vertente que recuperará os princípios da justaposição da pintura e do teatro do “Gótico tardio” ou do final da Idade Média.²³

“A forma básica da arte gótica é a justaposição. Seja a obra individual constituída de partes relativamente independentes; seja ela indecomponível nesses elementos; trate-se de uma obra pictórica ou de uma obra plástica, de uma representação épica ou dramática – é sempre o princípio de expansão, e não o da concentração, que a domina, o da coordenação, e não o da subordinação, o da seqüência livre e não o da forma estritamente geométrica. É como se o observador fosse conduzido por etapas e colocado em sucessivos postos de observação, durante uma expedição. A expressão da realidade que nos revela assemelha-se a uma visão panorâmica, não uma perspectiva unilateral, uma representação unificada, isto é, vista de um único ângulo. Em pintura é o método ‘contínuo’ o preconizado; o drama luta para tornar os episódios tão completos quanto possível e prefere, em vez de concentrar a ação em algumas situações decisivas, mudar freqüentemente o cenário, as personagens e os motivos. O importante na arte gótica não é ponto de vista subjetivo, nem a vontade criadora e formadora, expressa no domínio material, mas o material temático em si, do qual tanto os artistas como o público nunca podem ver o suficiente. A arte gótica conduz o observador de pormenor em pormenor e, com já se disse e com razão, fez com que se ‘desenrolem’ as partes sucessivas da obra, uma após outra. [...] A Idade Média, que concebeu o espaço como qualquer coisa de sintético e analisável, não só permitiu que as diferentes cenas do drama se seguissem umas as outras, mas autorizou os atores a ficarem no palco, mesmo quando não tomavam parte na ação. O que acontecia é que, assim como a assistência se desinteressava pura e simplesmente do cenário em frente ao qual não se representava, do mesmo modo também não reparava nos atores que não intervinham na cena que estava a decorrer. (HAUSER, 1982: 365-367)

Hauser, em suas leituras do medievo e do renascimento, aponta para certos princípios compositivos fundados num conceito e numa experiência, num amálgama de sensações que inclui o espectador nas

²² BECKETT, Samuel. (2003) Proust. São Paulo: Cosac&Naify.

²³ Este tema é tratado por: HAUSER, Arnold. (1982) História social da literatura e da arte. São Paulo: Mestre Jou. Volume I.

regras do jogo propostas pela obra. Desse modo, o bloco de sensações enunciado indica, por um lado, sucessão / justaposição / encadeamento / continuidade perceptiva (percepção contínua), narrativa e temporal / expansão do universo da obra / pormenor (o mundo como fragmento) e panorama (o mundo como paisagem), e o que seria sua oposição ideal, síntese / simultaneidade / concentração / hierarquização / ponto de vista subjetivo ideal / geometrização / perspectiva / “tudo ao mesmo tempo agora” / percepção simultânea.

No amálgama moderno, temos um tempo contínuo associado a uma percepção simultânea. O texto literário e artístico moderno demonstra esta impotência perceptiva do equipamento humano, esta incapacidade para a simultaneidade e a exigência dela que é feita na experiência moderna, instaurando-se no lugar da descontinuidade perceptiva em relação à continuidade da temporalidade não-humana. Há um embate entre a Percepção e o Tempo, a incapacidade para uma percepção do tempo. Os modernos – do século XIX e do Alto Modernismo – ocuparam prioritariamente este lugar de incômodo, de desajuste, de infelicidade. Já nossos modernos (pós-modernos, contemporâneos) preconizam uma possível saída irônica, pela via de retomar a justaposição como princípio compositivo formal, efeito de superfície, que destitui – por força de descontinuidade – sua relação com uma concepção do Tempo. São recursos irônicos e paródicos. É o humor e o nonsense explorados. Mas, ainda mais, é uma espécie de retorno do recalcado a que se assiste. A história, no sentido marxiano, o do **18 Brumário**, oscila entre tragédia, comédia e alegoria. Assim, entre os modernos o estado de afecção privilegiado é o da melancolia – estes sublimados. Entre os artistas do tempo recente, a melancolia é combinada a um efeito de distanciamento (estranhamento, brechtiano), o que a torna menos contemplativa e mais politicamente ativa.²⁴

Entre modernos, o problema da sucessão de tempos encadeados expande a história que não se subordina, mas se coordena, tal como nos trípticos e no teatro medievais. Podemos olhar sucessivamente para diferentes lugares numa mesma obra, pois sua própria estruturação / formalização apresenta-se deste modo, tal como uma Via Crucis. Podemos entrar por lugares diferentes, não há começo e tampouco fim. A cada momento a história é feita tal qual uma mônada e a narrativa se dobra sobre si mesma, numa auto-consciência formalizada, desdobrando-se, num fôlego de continuidade temporal, no quadro seguinte, na cena seguinte, no gesto mínimo seguinte. Em cada pequeno plano que organiza o texto literário e artístico moderno, ele se fecha sobre si mesmo e se abre ao se enrolar – recurso da dobra / desdobra. Cada evento é um em-si. Cada ação, cada episódio ganha em autonomia e isolamento peculiar. Cada evento exige tudo de si, tudo do leitor. E eis aqui a diferença feita moderna. Novamente, afirma-se a idéia (da arte enquanto sistema de pensamento) de que, historicamente, ao sujeito moderno, é exigida a experiência de aceder uma percepção simultânea – e, por vezes exagerada, tanto passiva, sombria e infeliz, quanto ativa e revolucionária – de uma continuidade do Tempo só capturada na descontinuidade da temporalidade humana. O que se valoriza é uma experiência marcadamente oscilante entre continuidade / descontinuidade temporal – e do tempo da leitura, pois esta lógica do Tempo repete-se tal e qual na configuração da obra.

Esta experiência pode associar-se aos termos da leitura Benjaminiana de Didi-Huberman. Diversamente dos “góticos tardios”, modernos traduzem a continuidade no senso da descontinuidade, ressaltando o não-sentido de um ponto-de-vista superior, divino e da obra de arte como função ritual. A obra, no seu em-si, na condicionante de sua ontologia – moderna(?) – impõe um valor de desesperança ou de silenciamento em torno desta continuidade desvelada. Na ausência de Deus, o texto. Na ausência do

²⁴ Trata-se de uma importante referência ao pensamento de Walter Benjamin. Quando penso nesta perspectivação sugerida entre modernos e tempos recentes, minha opção diz respeito a um deslocamento crítico e a um olhar que pretende manter a obliquidade em face do tempo presente, ressaltando suas qualidades – positivities, negatividades – histórico-estéticas do tempo. Assim, a crítica à função contemplatória é também uma crítica dos autores e artistas contemporâneos a esta não-saída paisagística adotada no modernismo desde o romantismo. Por outro lado, contemplar poderia ser o complementar desta função oriental de meditar, como modos exteriorizado (contemplar) e interiorizado (meditar) de chegar ao Si e ao Todo. Mas estas são reflexões que fugiriam ao centro – ao “olho do furacão” – do texto.

Criador, a obra, o criado. O criado ocupa o lugar do divino (numa releitura de Benjamin)²⁵. A arte ocupa o lugar da religião. Vitória da aura do artefato estético que se desdobrará por todo o século XX nesta paisagem de “impurezas formais”, da arte ao design, do design ao objeto de consumo e do consumo ao culto dos resíduos da cultura industrial e pós-industrial (o culto contemporâneo aos museus de tudo).

Mas poderá ainda ser pensada nos termos da cena “moderna / pós-moderna” que tem no jogo do intertexto a possibilidade de reinstaurar a continuidade. Ao trazer para o texto e seu interior a estratégia de lidar com a continuidade / descontinuidade, com a sucessão / simultaneidade e com a justaposição / síntese, os críticos da modernidade, os modernos tardios ou, em grande parte, os pós-modernos, efetuam uma passagem de uma Filosofia Ontológica para uma Filosofia da Produção. Acometidos pelo problema da arte e da literatura modernas, do plano de superfície estética, uma grande parte desta teoria surgiu entre os anos sessenta e setenta do século XX, toma a superfície como texto e o texto como produtividade.

[...] na prática, uma escritura textual pressupõe que tenha sido taticamente frustrada a vecção descritiva da linguagem e tenha sido adotado um processo que, ao contrário, faça desenvolver-se plenamente seu poder gerativo. Esse processo será, por exemplo, no plano do significante, o recurso generalizado às análises e combinações de tipo anagramático. No plano semântico, será o recurso à polissemia (até o ponto em que, como no dialogismo de Bakhtin, uma mesma ‘palavra’ se revela ser conduzida por várias ‘vozes’, chegar ao cruzamento de várias culturas), mas será igualmente uma escritura ‘branca’, que escapa a todas as espessuras de mundos, frustrando sistematicamente as conotações e restituindo o aparato do corte sêmico a seu arbitrário. No plano gramatical, será o apelo a uma grade ou matriz que regula as variações da pessoa ou do tempo não mais conforme as estruturas canônicas portadoras da verossimilhança, mas conforme uma exaustão organizada das possibilidades de permutação. Será ainda, e um pouco em todos os níveis que acabamos de evocar, a utilização até na escritura da relação destinador-destinatário, escritura-leitura, como a de duas produtividades que se recortam e criam espaço ao se recortarem.

[...] o texto sempre funcionou com um campo *transgressivo* em comparação com o sistema segundo o qual são organizados nossa percepção, nossa gramática, nossa metaafísica e até nossa ciência: sistema segundo o qual um *sujeito*, situado no centro de um mundo que lhe fornece como que um horizonte, aprende a decifrar-lhe o *sentido supostamente prévio*, ou mesmo originário aos olhos da experiência que dele tem. Sistema que seria, indissociavelmente, o do *signo*. (DUCROT e TODOROV, 2001: 318)

A radicalização da imanência do plano estético poderia então ter levado a uma nova ontologia de-leuziana das obras de arte e dos textos literários – nesta senda, acompanhado pela apreensão do conceito de “vida como obra de arte” (de Nietzsche a Foucault) ou poderia fazer insurgir um paradigma materialista do jogo de significantes, da textualidade (num enlace entre Bakhtin, Lacan relido por teóricos do texto, Barthes, Kristeva). A primeira posição é intimamente moderna, mantém a estética e mantém a arte e as fazem enquanto formas do pensamento que friccionam os demais registros do pensamento – ciência, filosofia – e os demais registros da cultura-sociedade. Assim, seus teóricos ainda são devedores das posições ocupadas por Proust, Joyce, Woolf e Beckett. A segunda posição é criticamente moderna e nos seus limites poderia acabar por pensar na direção de que

à ideologia estetizante do objeto de arte como obra depositada na história ou da literatura como objeto de uma história do decorativo, o texto oporia a reinserção de sua prática significativa – balizada como prática específica – no todo articulado do processo social (práticas transformativas) no qual ele participa. Vê-se já por que, tão logo foi construído, esse conceito do texto demonstrou ter valor operatório, e não apenas no

²⁵ O problema desta ontologia trará à cena uma modernidade outra, constituída em torno de autores como Georges Bataille. Para o criado haverá um in-criado, para a forma um informe.

plano da prática ‘literária’, mas tanto no plano de um abalo da tradição filosófica como no de uma teoria da revolução. (DUCROT e TODOROV, 2001, 318)

Ao invés de remeter às sensações, a produtividade remete meramente às superfícies de produção e às práticas significantes. O sentido é móvel, plural, diferente e gerador de diferenças, num sistema de diferenciação. Tudo se passa num jogo de combinatórias – dívida para com o estruturalismo (?) – só que agora ilimitadas, vivendo na dinamicidade entre o que se deposita na e a partir da língua, aquilo que faz sentido na leitura (processo de leitura) e no encadeamento sócio-histórico entre a multiplicidade dos textos. Assim, a leitura de um texto é também a ação de tomar para si a cadeia de textos geradores do texto visível e a sua colocação no corpus dos textos do próprio leitor. Eis a idéia de morte do autor pensada produtivamente. Eis o papel do leitor e a posição de que um texto só vive na leitura. Aqui, um tipo de modernismo crítico, termina em posição diametralmente oposta a de seus críticos “conservadores”. A obra em si desaparece e passa a ser ela própria afirmação de que todo autor é apenas mais um tipo de leitor.

Para encerrar, haveria ainda nesta via um posicionamento que se costumou chamar de pós-moderno / poética pós-moderna. Para a História, este pensamento se encontra explicitamente representado positivamente nos textos de Linda Hutcheon (teoria da paródia, poética do pós-modernismo) e negativamente em Fredric Jameson (o inconsciente político). O âmbito das relações entre literatura e artes, entre teoria e história, diz respeito muito mais aos domínios da Estilística, da Oratória e da Retórica. Consiste mais explicitamente aos modos elocucionários dos textos – especialmente os literários, mas não exclusivamente. São estudos da enunciação que balizam este campo de pesquisas no domínio da Linguística. Em nossas práticas textuais contemporâneas, os resultados são os mais diversos. Acabamos na exclusividade da superfície e de seus efeitos decorativos. Em arte, isto poderia designar um “universo-maneirista”. E isto seria uma outra maneira de voltar à composição. Mas isto é agora outra conversação.

Referências Bibliográficas

- [1] ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno – sociologia**. São Paulo: Ática, 1986.
- [2] BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel. 4ª. Ed., 1980.
- [3] BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Lisboa: Edições 70, (s/data).
- [4] BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- [5] BECKETT, Samuel. **Proust**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- [6] BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- [7] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- [8] DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972 – 1990**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- [9] DERRIDA, Jacques. **La verdad en pintura**. Buenos Aires : Editorial Paidós, 2001.
- [10] DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1988.
- [11] DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva. 3ª. Ed. 2ª. Reimp, 2001.
- [12] DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- [13] ECO, Umberto. **A definição da arte**. Lisboa, Martins Fontes, 1986.
- [14] ECO, Umberto. **De los espejos y otros ensayos**. Barcelona: Editorial Lumen, 1988.
- [15] FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2001.
- [16] HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre, 1982.
- [17] LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mirar, escuchar, leer**. Madrid : Ediciones Siruela, 1995.
- [18] ROCHLITZ, R. **O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

¹ Doutor em Antropologia (USP); Doutor em História (PUCRS); Professor e pesquisador da EMAC – Escola de Música e Artes Cênicas – UFG; Professor e pesquisador do PPG Música (M) e do PPG História (M/D); Vice-Diretor da EMAC; Coordenador da Área de Artes Cênicas – cursos presencial e EAD; Membro da ANPUH, da ABA e de outras associações de pesquisadores. Estuda arte, estética, psicanálise e pensamento pós-psicanalítico. Autor de trabalhos no campo da História e Teoria Interartes, ministra os cursos Análise da criação contemporânea, História e Teoria Interartes e Seminários de Pesquisa: arte, estética, psicanálise.
E-mail: marcpiza@terra.com.br