

Cinco Perguntas a Eduardo Pellejero
(17 de Março de 2013)

1. Argentina, Portugal, México, Brasil. Limiares entre o espanhol e o português. Gostaríamos que v. comentasse sobre estes deslocamentos em sua biografia acadêmica, a experiência de ser um intelectual habitando estas fronteiras.

Beckett dizia que somos estúpidos, mas não assim tão estúpidos como para acreditar que alguém possa viajar simplesmente pelo prazer de viajar. Se viajamos, viajamos porque não temos outra saída. Eu muitas vezes me vi nessa situação, e tive que viajar.

Em certo sentido, a viagem é a forma mais imediata (a mais pobre, a menos interessante) de responder a um imperativo que é próprio de todo o pensamento crítico: a necessidade do deslocamento da perspectiva. Perante as identificações imaginárias às quais nos encontramos sempre submetidos em alguma medida, pensar é de operar uma desincorporação temporária da nossa subjetividade, isto é, abrir uma distância crítica em relação às imagens de consenso nas quais são capturadas as nossas singularidades, em relação às formas da representação nas quais alienamos as nossas diferenças. E esse é – acredito – o segredo da emancipação: não a autonomia, mas uma certa heteronomia, uma certa heterogênese.

A minha formação abunda em deslocamentos geográficos (coisa que sempre chama a atenção das pessoas), mas o que é importante em tudo isso são os deslocamentos intelectuais, aos quais espero não ter sido totalmente refratário. Concretamente, no Brasil, e antes no México e em Portugal, sempre vivi o estranhamento de um modo quase lúdico (estar fora é uma espécie de luxo moral, mesmo quando existencialmente esteja associado a uma carência), e tentei fazer jogar as diferenças em lugar de tentar superar as distâncias. Esse procedimento ao mesmo tempo me aproxima e me afasta do que me rodeia, e nessa medida é uma experiência difícil, mas abre um espaço indispensável para tentar pensar de outra maneira: a persistência no erro, na errância, como dizia Blanchot.

2. A estética filosófica do séc. XVIII e começo do séc. XIX, representada em Kant e Hegel, talvez pudesse ser chamada de diletante, pois despreocupada com a dimensão material das obras. O problema universal do belo suplantaria, nesta tradição, a problemática da imanência concreta da arte, a dimensão singular e contingente dos suportes, por assim dizer. Na estética contemporânea, como nos exemplos de Adorno a partir da música, o crítico também se torna um técnico, produz uma crítica imanente, deve saber das sutilezas formais das escalas, etc. Diante do aprofundamento da autonomia das formas artísticas e da inevitável especialização da teoria, é possível ainda fazer uma crítica que esteja à voltas com o problema dos significados (históricos, políticos, antropológicos) e da verdade da obra de arte?

Falar do diletantismo de Kant ou de Hegel em relação às artes é uma provocação que oculta apostas que não são as minhas. A história e a crítica da arte têm demonstrado uma vitalidade inimaginável em relação à época em que esses autores propuseram as suas ideias estéticas, e, em certa medida, a nossa cultura artística, o nosso conhecimento das manifestações artísticas, das suas intenções e dos seus procedimentos, ganhou uma dimensão incomensurável, ao ponto de que a diferença quantitativa no acesso às obras virou diferença qualitativa, como já assinalou Benjamin. Porém, acredito que a relação da filosofia com a arte, com as obras e as práticas artísticas, continua a responder a procedimentos que não são diametralmente opostos aos procedimentos de alguém como Hegel. A arte coloca os seus problemas, a filosofia coloca os seus problemas, e na confrontação entre essas duas perspectivas se dão fenômenos de captura, de apropriação, etc.

Nesse sentido, a preocupação com a linguagem formal de certas artes, ou com a materialidade de certas outras, responde menos à vontade dos filósofos de especializar-se em questões técnicas que à ressonância de certas questões filosóficas em algumas manifestações da arte contemporânea. Assim, um procedimento próprio da montagem cinematográfica no cinema de Orson Welles permite a Deleuze levantar uma questão, ao mesmo tempo ontológica e política, que diz respeito à problematização do valor da verdade no

pensamento filosófico contemporâneo; ou a exibição de uma série de autorretratos no Louvre permite a Derrida dar uma continuidade, ao mesmo tempo paradoxal e apaixonante, às questões que, em diálogo com a fenomenologia, desenvolvera em *A voz e o fenômeno*.

Noutras palavras, na sua aproximação às artes, a filosofia não procura articular conceitualmente a verdade da arte (da mesma forma em que a arte não se aproxima da filosofia para ilustrar os seus conceitos); procura, simplesmente, expor-se a uma experiência – cujo valor também está em jogo – a partir da qual devesse possível relançar as suas próprias questões, rearticular os seus problemas, e eventualmente propor as suas soluções específicas.

3. Como vê a relação entre arte e política no mundo contemporâneo, diante, quiçá, de um esgotamento dos gestos políticos – crise dos espaços clássicos de mediação política - e também do que seria o horizonte próprio da arte – absorvido, cada vez mais, pelo mercado enquanto tal?

Resulta-me difícil oferecer uma resposta geral sobre o presente da arte e da política, e seria seguramente excessivo tentar diferenciar nos sintomas complexos desse presente a parte histórica (como é que chegámos a esta situação?) da parte do devir (em que estamos em vias de transformar-nos?). Tanto em política como em arte, o esgotamento das formas instituídas não pode ser desligado da eclosão de formas emergentes que tanto podem ter origem no campo social como no âmbito da experimentação estética.

Nesse sentido, acredito que a nossa função crítica passaria hoje, menos pela articulação de critérios para orientar-nos (e orientar) no pensamento, que pela identificação e a análise do que John Berger chama de ‘bolsões de resistência’, no intuito de estender sobre um plano conceitual as condições dessas experiências que, mesmo se condenadas ao fracasso, deixam-nos entrever outras configurações do sensível, do mundo e da subjetividade (Deluze denominava esse exercício de contra-efetuação). A definição ficção enquanto trama essencialmente plural de relatos nos textos de Foucault e de Ricardo Piglia, a postulação da literatura como uma forma de antropologia

especulativa nas obras de Bataille e de Juan José Saer, e as tentativas de elevar a escritura a uma forma de autenticidade já não ligada à forma do verdadeiro nas filosofias incomensuráveis de Sartre e Blanchot, representam para mim referências imprescindíveis para fazer esse movimento crítico (há outras, claro). Em todas elas reconheço um mesmo compromisso, ao mesmo tempo precário e radical, com a afirmação de uma liberdade sem determinação, e uma busca irrestrita de meios de expressão para dar forma à palavra plural à qual se encontra associada. Palavra que se revela e se oculta em todos os projetos históricos nos quais nos vemos envolvidos para realizar efetivamente essa liberdade, e que, uma vez fracassados, é a única coisa com a que podemos contar para recomeçar.

Vocês me perguntavam como vejo a relação entre a arte e a política nos tempos que nos tocam viver. Sou incapaz de responder de forma mais direta. Eu diria – parafraseando Gramsci – que o pessimismo do meu intelecto é quase total, mas que o otimismo da minha vontade continua vivo. Lembro que Roberto Bolaño disse alguma vez que a escritura é espécie de uma luta de samurais; só que o escritor é um samurai que não luta contra outro samurai: luta contra um monstro, e, em princípio, sabe que mais cedo ou mais tarde vai ser derrotado, que o monstro vai vencer. Sair a lutar sabendo que vamos ser derrotados, isso é o que define a nossa paixão pela escritura e o signo do nosso engajamento.

4. Uma das características de parte da filosofia recente da arte, tal como feita por Jaques Rancière, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben, para ficar em poucos exemplos, é também se apresentar como uma filosofia política, como v. vê esta passagem?

O comércio da arte com a filosofia passou sempre por uma meditação muito especial sobre a relação entre poética e política. A expulsão dos poetas da república platônica, a fundação kantiana da comunidade sobre o juízo de gosto, e a educação estética do homem que Schiller propõe com fins reformistas, são exemplos emblemáticos desse gesto recursivo, que procura articular filosoficamente uma tensão irreduzível entre a poética da política (isto

é, os estilos de articulação do comum) e a política da poética (isto é, as formas de intervenção da criação artística).

Na filosofia contemporânea, essa tensão apresenta-se nomeadamente sob a forma de uma antinomia, ou de numa série de antinomias que não apresentam sintomas de resolução iminente: entre a efetividade e a crítica, entre a intervenção e a reserva, entre a construção do consenso e a prática do dissenso, entre a expressão do coletivo e a experiência interior, a filosofia expõe a arte à experiência do seu (sem)sentido.

Não é algo novo. Na primeira metade do século XX essa antinomia já conheceu uma das suas formas mais interessantes no debate travado entre Theodor Adorno e Walter Benjamin. Benjamin privilegiara o momento da efetividade política da arte, a expensas de sua função crítica (simplifico, claro), subordinando assim a política da poética a uma poética política em particular: o comunismo enquanto projeto libertário, para cuja difusão massiva devia servir a arte aproveitando as potências reveladas pela reprodução técnica. Adorno, por sua vez, privilegiara a dimensão crítica da arte, deixando de lado toda a ligação possível com um projeto político qualquer: a função social da arte é não ter função; a sua absoluta autonomia, a sua recusa de qualquer simulacro de reconciliação é um mecanismo de segurança único contra os projetos – totalizantes ou totalitários – de organização do social.

Recentemente, Jacques Rancière fez uma intervenção significativa nesse debate – também pontuado pelas (muitas vezes surdas) polémicas entre protagonizadas por pensadores tão diversos como Sartre, Bataille, Blanchot, Deleuze, Nancy ou Lyotard, etc. –, afirmando que o próprio da filosofia não é promover uma tradição sobre a outra, subordinar uma tradição à outra, mas manter a tensão entre ambas, deixando em aberto dessa forma o espaço onde arte e política se encontram e revezam segundo uma lógica cujas figuras não admitem totalização.

O meu trabalho atual se desenvolve precisamente nesse espaço, nessa terra de ninguém onde o reconhecimento da autonomia da arte não desconhece as ligações com os problemas extra-artísticos que definem a arte como atividade genérica, como devir do humano. Bataille dizia que a arte não pode assumir a tarefa de ordenar a necessidade colectiva (e nisso estaremos, creio, quase todos de acordo); mas isso não significa que a arte não continue a

se questionar sobre a possibilidade, o objecto e a forma de produzir efeitos ao nível do saber, intervenções sobre o social, reconversões subjetivas, consequências de toda a ordem sobre o real, verdade?

5. O gesto de Amalfitano, personagem de 2666, de Roberto Bolaño: em uma casa nos arrabaldes de Santa Teresa (Ciudad Juárez), pendurar, a la Duchamp, um livro de geometria no varal, para que as intempéries lhe ensinem algo da vida. Pode a arte algo contra o desespero?

É difícil aproximar a reflexão da literatura de Bolaño sem colocar em causa a seriedade da reflexão, e certamente é ainda mais difícil expor-se ao desespero do qual fala Bolaño sem desesperar junto com ele. Não podemos esquecer que, num dos seus últimos textos críticos, propusera a equação “Doença + Literatura = Doença” (indo de encontro a boa parte da filosofia contemporânea da literatura, começando com Deleuze e Guattari).

A pergunta faz ecoar, por outro lado, uma das questões mais persistentes na arte da segunda metade do século XX, e da qual a obra de Blanchot nos oferece quiçá a sua figura mais descarnada: Para que servem os poetas em tempos de aflição (sendo que para os poetas os tempos são sempre de aflição)?

A verdade é que, considerada desde o ponto de vista da sua participação na obra humana geral e na afirmação de uma liberdade sem determinação, a arte age mal e pouco. A maior obra não vale o ato mais insignificante. A atividade artística, para aquele mesmo que a escolheu, revela-se insuficiente nas horas decisivas. Numerosos escritores sustentaram essa difícil posição, que de alguma forma implica a denegação do valor da própria obra literária.

Mas Blanchot nos ensina que pelo sacrifício do valor da obra (da verdade e da efetividade que a obra literária poderia ter para o mundo), o escritor nos conduz além do que nos é familiar, arrancando-nos aos projetos comuns e às coisas feitas ou por fazer, convidando-nos a um espaço imaginário onde o que está em jogo é o sentido do que somos e do que (ainda) não somos, do que poderíamos ser. Escrever, portanto, não seria uma simples fuga perante os impasses do mundo da praxis, mas uma paixão pelo absoluto

para além das suas determinações históricas; uma tentativa de superar a esterilidade deste mundo fechado, uma possibilidade da qual nem a cultura nem a linguagem nem a história dão conta: uma possibilidade que não pode nada (é o reverso da efetividade), mas que subsiste no homem como signo do seu próprio ascendente (fala do homem antes do homem, da folha em branco).

Isso significa que arte pode ajudar-nos a resistir, mas não a tomar posição – a arte está além do princípio de realidade, dos critérios de verdade, da instituição do direito. Ao fim da história, responde apenas com a infinidade do erro, isto é, lembra-nos das limitações de qualquer ação histórica e de qualquer projeto político para colmatar as aspirações humanas, mas ao mesmo tempo sussurra em nossos ouvidos que tudo está sempre por recomeçar, que essa é a nossa condição. Independentemente das histórias que conta ou dos mundos que representa, a pergunta pela sua essência se encontra associada a essa forma trágica da ética.

Noutras palavras: sem trazer-nos esperança, sem oferecer-nos consolo, a arte é uma forma de preservar-nos do desespero. Jogo no qual só podemos perder, mas do qual não podemos desistir (desistir também seria deixar de pensar). Quem aposta na arte não pode fingir ignorar isso: aposta para perder, mesmo se lhe está prometida uma vitória imanente (a possibilidade de que a constelação dos pontos dos dados sobre a mesa faça sentido para nós, mesmo se é apenas por um instante e deve dar lugar a novas tiradas, a novos problemas, a novas incertezas).

Não posso deixar de pensar em Bolaño, que de perder sabia tudo e nos ensinou quase tudo. Muito antes de que pendurara 2666 no varal do fundo das nossas casas, escrevera em *Os detetives selvagens* (cito de memória): “Acreditem, rapazes, que eu vi que todos os nossos esforços e sonhos se confundiam num mesmo fracasso, mas esse fracasso era a alegria”.