

Sobre poetas e deuses num mundo indigente

*Frederico Pieper Pires**

Resumo

Este texto analisa o conceito de obra de arte presente na última fase da produção acadêmica de Jaci Maraschin. A partir dos artigos reunidos em *A (im)possibilidade de expressão do sagrado*, busca-se apontar em que medida a afirmação da autonomia da obra de arte representa resquícios de concepções modernas no pensamento de Maraschin, compreendendo a autorreflexividade da obra de arte como forma de se manter a especificidade do sagrado ante à racionalidade calculadora.

Palavras-chave: arte; religião; racionalidade.

Regarding Poets and Gods in a Needy World

Abstract

This paper examines the concept of the artwork in this last phase of Jaci Maraschin academic production. From the papers collected in *The (im)possibility of expression of the sacred*, we seek to point to in what extent the assertion of the autonomy of the artwork represents the remnants of the modern concepts in the thought of Maraschin, including the self-reflexivity of the artwork as a way to maintain the specificity of the sacred against the calculative rationality

Keywords: Art; Religion; Rationality.

Sobre poetas y dioses en un mundo indigente

Resumen

Este artículo examina el concepto de obra de arte en la última fase de la producción académica de Jaci Maraschin. Desde los textos recogidos en *La (im) posibilidad de expresión de lo sagrado*, busca señalar en qué medida la afirmación de la autonomía de la obra de arte representa los restos de los conceptos

* Graduado em teologia (EST-ICSP), em história (USP) e em filosofia (USP). Mestre e doutor em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Doutorando em filosofia (USP). Professor no programa de pós-graduação em Ciência da Religião da UFJF.

modernos en el pensamiento de Maraschin, incluida la autorreflexión de la obra como una forma de mantener la especificidad de lo sagrado en contra de la racionalidad calculadora.

Palabras clave: arte; religión; racionalidad.

No texto *Para que poetas?* Heidegger caracteriza de modo sombrio a época em que vivemos. Partindo da poesia de Hölderlin, o filósofo interpreta o mundo contemporâneo como se estivesse se aproximando da meia-noite, tomado pelo obscurecimento. Vivemos mais intensamente essas trevas quando não se percebe a intensidade desta escuridão, mostrando certa incapacidade em se atentar para a ausência do fulgor da divindade. Após a fuga dos deuses, o divino não mais ilumina, com sua radiância, o mundo indigente que se encontra à beira do abismo. Com a morte de Deus, que desata o sol da terra, a luz se eclipsa e a escuridão se espalha. Heidegger não afirma a morte de Deus, ainda que a proximidade com o famoso dito de Nietzsche seja evidente. Ele apenas diz que os deuses fugiram, deixando seus rastros. Rastro, ao invés de indicar uma presença, aponta para uma ausência: do Deus capaz de reunir em si as pessoas e as coisas¹.

A indigência deste mundo é tamanha que nem sequer a falta de Deus é sentida como falta. Assim como Heidegger, Jaci Maraschin sentia as trevas que posicionamentos dogmáticos trouxeram sobre a terra, eliminando a leveza e a acinzentando a beleza. É neste mundo escuro que os poetas têm seu papel. Muito mais do que de teólogos, de filósofos ou de pessoas cheias de certezas e verdades, o mundo precisa de poetas. Mas, para que poetas?

No seu livro *A (im)possibilidade da expressão do sagrado*², Maraschin reúne artigos que revelam a última fase de sua polifônica e ampla produção.

Neste livro, de leitura densa por pressupor debates com inúmeros filósofos contemporâneos, o poeta e músico se expressa na forma limitada do conceito, dando-se licença em alguns momentos para o emprego da linguagem poética a fim de dizer aquilo que somente pode ser dito por ela.

¹ HEIDEGGER, M. "Para que poetas?". In: *Caminhos de floresta*. P.309.

² MARASCHIN, J. *A (im)possibilidade de expressão do sagrado*. São Paulo: Emblema, 2004.

Aliás, o autor não cessa de nos chamar a atenção para o caráter não-referencial da obra de arte. Esta é a ideia principal deste livro³, rondando praticamente todos os artigos que compõem esta obra. Para Maraschin, a obra de arte, no limite, não diz nada, não aponta para nada. Ela se vale por si mesmo.

Minha relação com o Maraschin sempre foi de debate. Especialmente o tema do caráter não referencial da obra de arte foi tema de longas horas de agradável conversa. Lembro-me de certa vez, num destes momentos, ele citar uma afirmação de Nietzsche: “Paga-se mal a um mestre, quando se continua a ser sempre aluno”⁴. Como nunca quis discípulos, Maraschin optava pela via irônica e provocativa. Aqueles que foram seus alunos não concordam que dificilmente se saía de suas aulas do mesmo modo que se havia entrado. O fascínio provocado por ele não se devia a acordos, mas às provocações que conduziam a questionamentos que estremeciam os fundamentos. Quanto mais estas certezas eram estremecidas, mais o fascínio por ele aumentava. E o tom provocativo perdurava no decorrer do semestre, levando a debates intermináveis. Minha relação com ele, desde a leitura do texto *As ameaças do dogma* (em Fevereiro de 2000), foi marcada por fascínio, respeito e admiração, mas que levava à conversa e ao debate. É um pouco deste espírito que gostaria de preservar nestas letras que pretendem discutir o livro referido. Minha questão se dirige, mais uma vez, à questão da referencialidade. Mais especificamente, as questões que gostaria de tratar são: nesta obra, na qual nota-se claramente a influência do debate pós-moderno, não haveria resquícios muito fortes de modernidade na sua concepção de arte? Se esta percepção é pertinente, como explicar a presença desta definição de arte? Por fim, partindo destas problemáticas, qual a relação entre arte e sagrado? Para responder a estas questões, há de se atentar a outra, mais fundamental: Para que poetas num mundo indigente?

³ Este tema não está ausente da produção anterior. Entretanto, ele aparece de modo marginal. Em *A beleza da santidade*, por exemplo, Maraschin conta de uma visita que fez a Manabu Mabe: “Os que conhecem Mabe sabem que suas cores e formas, nessa fase, deslumbravam qualquer um pela força e pela presença de combinações estranhas de cores, luzes e sombras. Ele me disse: ‘As pessoas vêm aqui e querem saber o que eu quero dizer com estes quadros’. E Mabe, entre irritado e decepcionado, continuou: ‘Eu lhes pergunto o que significa uma nuvem. Uma nuvem é uma nuvem e não quer dizer nada mais além disso. É a mesma coisa com os meus quadros. Eles são quadros e sendo quadros dizem o que querem dizer. Não querem dizer mais do que isso’” (p.141).

⁴ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. Prólogo, #4.

Os poetas são necessários porque o mundo se tornou indigente. Eles são aqueles que ainda estão nos rastros dos deuses que fugiram. São aqueles que ainda celebram Dionísio, num mundo dominado por Apolo. Como se pode notar, a inspiração é nietzschiana. Mas, o que isso quer dizer? Como as trevas tomaram conta do mundo?

A figura da luz foi constantemente utilizada na história da filosofia, inclusive para denominar o período moderno, no qual se nota o avanço das trevas. Num pequeno artigo escrito para o *Berlinischen Monatsschrift*, Kant pretendeu responder à determinada pergunta que inquietou os filósofos durante 200 anos e que, segundo Foucault, resume a filosofia moderna: que é esclarecimento?⁵ Em resposta, Kant afirma: “Eclarecimento (*Aufklärung*) é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado”⁶. Como sair da menoridade? Para Kant, é preciso que o ser humano ouse empregar a sua própria razão de modo autônomo, não mais se submetendo à autoridade e tutela de outrem. Para Kant, *Aufklärung* é sinônimo de autonomia, ao passo em que o obscurantismo se articula com a heteronomia. O argumento utilizado para provar a percepção de Kant, de que vivia num período de esclarecimento (mas não esclarecido), aponta para certo fato empírico como sinal desta progressiva iluminação: a revolução francesa. O que interessa a Kant não são os atores principais ou os fatos mais notáveis. Chama atenção do filósofo a transformação da revolução em espetáculo, isto é, a maneira como é recebida pelos que simplesmente a assistem. A simpatia popular para com este evento revela uma tendência ao esclarecimento.

O que aconteceu neste período que separa Kant e nossa época a ponto de se mudar radicalmente a leitura dos sinais do tempo? A Razão tornou-se dominante, expulsando os deuses. Para que a ciência (manifestação concreta desta Razão) fosse possível fez-se necessária a constituição de uma abertura, ou seja, de um domínio de investigação que determina os fenômenos a serem compreendi-

⁵ FOUCAULT, M. *Que são as luzes?* P. 335.

⁶ KANT, I. Resposta à pergunta: que é “esclarecimento”. In: KANT, I. *Textos seletos*. P. 100. Rubens Torres destaca que esta definição é pura, isto é, deixa de lado todas as determinações empíricas (TORRES, R. À sombra do iluminismo. In: TORRES, R. *Ensaio de filosofia ilustrada*, p. 86). Apesar de a resposta parecer direta e muito clara, o desenrolar do texto revela a dificuldade do tema, notada por Foucault: 1) por um lado, a *Aufklärung* é tarefa e obrigação do ser humano; por outro, processo; 2) a *Aufklärung* é individual ou coletiva?; 3) refere-se à toda humanidade sobre a Terra ou à humanidade do ser humano? Cf. FOUCAULT, M. *O que são as luzes?* P. 337-339.

dos bem como o seu modo de compreensão. Neste sentido, a matematização da natureza determina o modo como a ciência moderna concebe os entes. Como Husserl indica⁷, não se trata da simples aplicação da matemática à natureza, mas a transformação dos entes em realidade matemática. Esta característica é expressa claramente na seguinte afirmação de Galileu:

A filosofia encontra-se escrita neste grande livro que continuamente se abre perante nossos olhos (isto é, o universo), que não se pode compreender antes de entender a língua e conhecer os caracteres com os quais está escrito. Ele está escrito em língua matemática, os caracteres são triângulos, circunferências e outras figuras geométricas, sem cujos meios é impossível entender humanamente as palavras: sem eles nós vagamos perdidos dentro de um obscuro labirinto⁸.

Esta matematização visava à exatidão com relação aos conteúdos tendo em vista sua aplicação universal, de modo que após Galileu se confundiu rigor na ciência com esta exatidão. Nem toda ciência é exata, mas todas são rigorosas. De novo, deparamo-nos com a figura da luz. É a leitura matematizada da natureza que se apresenta como apta a iluminar os caminhos do mundo para que não fiquemos tateando no escuro de um mundo pré-científico, que nos apresenta objetos com forma e conteúdo, um mundo que não é em si matemático. Quando consideramos as formas desse mundo, elas nunca são exatas. Há certo mundo que é no máximo aproximativo (mais ou menos reto, mais ou menos circular). Na ciência moderna, entretanto, compreende-se os entes como matemáticos. Na definição cartesiana de extensão, que procurar eliminar o relativo inscrito no mundo, aparece claramente a crítica à percepção qualitativa:

A natureza da matéria, ou do corpo tomado em geral, não consiste em ser uma coisa dura, pesada ou colorida, que atinge nossos sentidos de uma ou outra forma, mas somente em ser uma substância extensa em comprimento, largura e profundidade (...) donde se conclui que sua natureza consiste apenas no fato de ela ser uma substância que possui uma extensão.⁹

⁷ HUSSERL, E. *Husserliana*. Volume VI, §9.

⁸ GALILEU, G. "O ensaiador". P.119.

⁹ DESCARTES, R. *Princípios de filosofia*. §2 e §4.

Em outros termos, acreditou-se que a Razão poderia fornecer certezas absolutas e finais. Este elemento, na leitura de Maraschin, aparece na concepção de dogma:

A linguagem do 'dogma' e do 'sistema' pertence aos domínios da modernidade e, portanto, do racionalismo. Imagina que a razão pode, fundamentada em determinados pressupostos, expressar a realidade por meio de proposições consideradas corretas ou falsas¹⁰.

O problema está nas conseqüências decorrentes da adoção de posicionamentos absolutistas: a diversidade é reduzida à unidade. Ainda que a prática não seja nova, é na modernidade, com refinadas técnicas e estratégias de exercício do poder, que as ameaças do dogma são sentidas com mais intensidade. Isso porque, nas relações intersubjetivas concretas, não se chega às certezas pelo estabelecimento da "verdade". Antes, a força se mostra protagonista. Certeza pressupõe que a linguagem possa dizer aquilo que intenciona. Entretanto, como Maraschin constantemente lembra, há um hiato entre experiência e expressão. A linguagem matemática, presença marcante na modernidade, não diz as coisas como elas são; antes é um modo de se referir a elas, dizendo-as de certa maneira. Deste modo, certeza e verdade se constituem a partir do ponto de vista do mais forte. Ao se saltar do particular para o universal, dissemina-se a violência por meio da imposição de princípios que nada mais são do que fruto da absolutização de determinado horizonte histórico. É por isso que pensadores pós-modernos e poetas, "querem se libertar do dogma porque na sua rigidez e fixação ameaça constantemente a possibilidade do sopro do Espírito e do exercício da liberdade para a vida"¹¹. Em outros termos, o mundo se tornou escuro devido ao domínio de um modo de racionalidade que se impõe contra a vida. No caso da religião, Deus foi enclausurado em grades dogmáticas cada vez mais bem construídas. Entretanto, poucos foram aqueles que notaram que com este procedimento perdia-se justamente aquilo que se queria preservar. Ao se prender o divino nas grades do *cogito* este Deus morre. É este exercício da Razão, aquela mesma que de diferentes modos prometia trazer as luzes, fez do mundo um lugar escuro. Na

¹⁰ MARASCHIN, J. "As ameaças do dogma". *A (im)possibilidade de expressão do sagrado*. P. 107.

¹¹ MARASCHIN, J. "As ameaças do dogma". *A (im)possibilidade de expressão do sagrado*. P.119.

ausência de luz, não há como se contemplar a beleza. Tudo se torna pesado. A leveza se torna insustentável. Por esse motivo, os poetas também são indigentes. Eles não encontram seu lugar neste mundo por ainda insistirem em cantar a beleza da santidade.

Apesar da importância dada aos poetas no decorrer de seu livro, Maraschin destaca constantemente a inutilidade da obra de arte. Para que serve a arte, produção dos artistas, dentre eles os poetas? Para nosso espanto, responde Maraschin: para nada. A obra de arte é arte por superar a esfera da concepção utilitária das coisas¹². Nesta direção aponta a distinção feita entre dois tipos de textos: ético e estético. Textos éticos têm por objetivo ir além de si mesmos, numa clara interferência na realidade, sendo normativos e imperativos¹³. Eles se constituem a partir de um referente que está sempre fora e além do texto, revelando-se como mero sinal que aponta para outra coisa que não ele mesmo. Neste âmbito, nota-se claramente a concepção utilitarista da linguagem, uma vez que importa a ação a que ela conduz (isto é, seu referente). Para evitar compreensões reducionistas destes textos, Maraschin nos lembra que a passagem do texto à ação não é simples e imediata. Aliás, na maioria das vezes textos éticos não produzem ação alguma. Há um abismo entre este tipo de texto e seu referente. Esta lacuna se revela cada vez mais profunda quando se atenta para a instabilidade da referência de textos éticos. Eles nos lançam no deserto da ação. Eles nos põem a peregrinar, uma vez que não se pode mais manter a ilusão de apreensão da intenção do autor. Antes de ser dado no texto, o referente se constitui a partir do encontro com o intérprete, que sempre se aproxima do texto dentro de um horizonte de compreensão que determina concepções prévias. Enfim, a característica peculiar do texto ético se encontra na referencialidade. Mas, ao lado deste tipo de textos, há inúmeros outros, dentre eles os textos estéticos, que “não têm a intenção explícita de transformar a realidade muito embora sua leitura possa, num segundo momento e sem intenção alguma, transformar o leitor tocado agora pela beleza e inundado de prazer”¹⁴. Estes textos se

¹² MARASCHIN, J. “Espírito e Arte”. In: *A (im)possibilidade de expressão do sagrado*. P. 18-19.

¹³ MARASCHIN, J. “Hermenêutica da contemplação”. In: *A (im)possibilidade de expressão do sagrado*. P. 82.

¹⁴ MARASCHIN, J. “Hermenêutica da contemplação”. In: *A (im)possibilidade de expressão do sagrado*. P. 83.

dão à hermenêutica da contemplação por não se referirem a nada além de si próprios. Diante deste tipo de texto, a questão pela referencialidade e pelo sentido perde seu lugar.

No entanto, este posicionamento não é incongruente com o fazer poético? Qualquer um que já tenha tentado compor um poema sabe da necessidade de se recorrer à experiência humana concreta e/ou à tradição. Uma poesia bem escrita dialoga e rearticula inúmeras imagens que todos nós conhecemos, criando algo novo e lançando novo olhar sobre a realidade. Deste modo, a arte brota da vida e age sobre ela. As imagens que emprega, em alguma medida, referem-se a alguma coisa para além do próprio texto. Em outras palavras, mesmo o texto estético não é permeado pela referência? Citemos um poema do próprio Maraschin (escrito em 2002 e inédito) para ilustrar isso:

passagem
alguma coisa sempre passa
e passa em vão
passa por mim como fumaça
no coração

por que será que tudo passa
com lentidão
sem que a passagem se desfaça
por compaixão

e na volúpia do que passa
passa a paixão
e sem paixão tudo é sem graça
escuridão

Como se pode notar, o poema mobiliza uma série de imagens, para indicar a transitoriedade de tudo, inclusive da paixão que, paradoxalmente, é necessária para manter a vida iluminada. Assim, como negar que a arte tenha referente diante de exemplo tão claro? Em alguns momentos Maraschin sustenta que criticar o referente não significa negá-lo. Ele está presente. Entretanto, não é o referente que faz da obra de arte, arte. Se não é o conteúdo, o que nos resta? A forma. Aqui se pode encontrar o aspecto “essencial” da obra de

arte: é a forma que faz com que um poema seja arte. A importância da forma é perceptível mais claramente no poema abaixo:

poema dos dias

o dia de ontem passou como o dia de hoje
o dia de hoje passou como o dia de ontem
o dia passou ontem como o dia de hoje
o dia passou hoje como o dia de ontem
o dia como ontem passou hoje
o dia como hoje passou ontem
de ontem o dia passou de hoje
de hoje o dia passou de ontem
como ontem de dia o dia de hoje
como hoje de dia o dia de ontem
de ontem de hoje como de ontem
de hoje de ontem como de hoje
o de ontem como o de hoje
o de hoje como o de ontem
como o dia de hoje de dia
como o dia de ontem de dia
dia de hoje como de ontem
dia de ontem como de hoje
dia de dia como de dia
de ontem como de hoje
de hoje como de ontem
como de dia ontem
como de ontem dia
como de dia hoje
como de hoje dia
ontem como hoje
hoje como ontem
como de dia passou
como passou de dia
passou de ontem de hoje
passou de hoje de ontem

Jaci Maraschin – 30 de Setembro de 2002

O tédio cotidiano não somente é expresso de modo referencial, mas pela construção frasal e repetição de poucas palavras, lembrando um poema concreto. Em suma, a afirmação da autonomia da obra de arte nos conduz para a ênfase na forma. Entretanto, em que medida esta compreensão de arte é ainda devedora da modernidade?

Há de se concordar com J. Habermas¹⁵ que a crítica é inerente à própria modernidade. Este elemento é perceptível, por exemplo, em Kant. Com a *Crítica da razão pura*, o filósofo visava estabelecer a possibilidade da metafísica, determinando a extensão e os limites da razão. Entretanto, alerta-nos Kant: a razão é sua própria juíza. Ela mesma deve se julgar. Os seus limites devem ser encontrados nela mesma e não em lugares extrínsecos. A *Crítica da razão pura* é o tribunal onde a razão se julga a partir de suas próprias leis eternas¹⁶. Deste modo, nota-se como a modernidade possui este caráter autorreferenciado, estabelecendo sua própria autocrítica, de modo que Kant procura resolver o problema da metafísica não construindo outro sistema. Antes, sua intenção é se voltar para a razão e se perguntar pela possibilidade de seu uso legítimo. É o exame do solo onde se erigem os edifícios metafísicos.

A autorreferencialidade da modernidade bem como o reconhecimento da importância de Kant não se restringem ao âmbito filosófico. Deparamo-nos com eles na definição de Clement Greenberg de arte moderna:

Eu identifico o Modernismo com a intensificação, quase a exacerbação, desta tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant. Por ele ter sido o primeiro a criticar os meios do criticismo, eu o concebo como o primeiro verdadeiro moderno. A essência da modernidade está, como eu a vejo, no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar-se a si mesma – não para subverter-se, mas para entrincheirar-se mais firmemente nas suas áreas de competência¹⁷.

¹⁵ HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. Nas palavras de Habermas (p.12), “A modernidade não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade. A modernidade vê-se referida a si mesma, sem a possibilidade de apelar a subterfúgios. Isso explica a suscetibilidade de sua autocompreensão, a dinâmica das tentativas de ‘afirmar-se’ a si mesma, que prosseguem sem descanso até nossos dias”.

¹⁶ KANT, I. *A crítica da razão pura*. AXIII.

¹⁷ GREENBERG, Clement. “Modernist Painting”. In: BATTCKOCK, Gregory (editor). *The New Art: A Critical Anthology*. P. 101.

No âmbito das artes, esta noção aparece no conceito de pureza, fechando a arte sobre si mesma, estabelecendo sua própria auto-crítica pressupondo a autonomia da obra de arte. Neste contexto, autonomia significa que a arte não se vale de métodos emprestados de outras esferas, mas é determinada em si e por si mesma, ou seja, ela é autorreflexiva. Ao não reconhecer nenhuma determinação para além de si, ela pode ser tida como pura, uma vez que é autônoma.

Em termos mais práticos, o que isso significa? Esta pergunta será respondida a partir das artes visuais, ainda que sua pertinência se estenda para outras manifestações artísticas, como a poesia. Como pode a pintura, por exemplo, atingir esta pureza? Segundo Greenberg, o processo de abstração caracteriza a produção artística moderna. A remoção de tudo aquilo que não é essencial conduz à autonomia da obra de arte. A retirada da ornamentação e da representação gera, por meio da abstração, o formalismo. Há a tentativa de anulação dos significantes, restando o significado da própria obra. Visto que a obra de arte não representa outra coisa, nem é determinada por outros critérios, ela pode ser assumida como autônoma.

Esta concepção de arte aparece no expressionismo abstrato de Barnett Newman¹⁸. Na sua fase madura, quando desenvolveu estilo próprio, Newman fez obras de grandes dimensões com cores separadas por feixes verticais. Grande parte destas obras permaneceu sem título ou foi nomeada com palavras que não remetem a nenhum referente para além da própria obra. Uma das mais conhecidas, *Quem tem medo do vermelho, do amarelo e do azul*, é nítido exemplo desta tentativa de evitar a figuração mesmo na nomeação da obra. Mas onde estaria, então, o significado de suas pinturas? Qual o objetivo pretendido com esta pura abstração? Para Newman, a arte tem por função expressar a relação do homem com o absoluto¹⁹ por meio da experimentação do sublime. Entretanto, a experiência do absoluto não aponta para outra realidade. Ela se mostra completamente aqui e agora. O eterno irrompe no agora. Neste sentido, a ausência de qualquer figuração permite que o irrepresentável se mostre.

É importante também observar como a produção artística de Newman reflete o desejo moderno da relação imediata com o ab-

¹⁸ Cf. TAYLOR, Mark C. "Reframing Postmodernisms". In: BERRY, P. WERNICK, A. *Shadow of Spirit*. Postmodernisms and Religion. London: Routledge, 1992. Pp.11-29.

¹⁹ NEWMAN, Barnett. "The Sublime is Now". In: SHAPIRO, D. SHAPIRO, C. (eds). *Abstract Expression. A critical Record*. P. 325.

soluto, garantindo a universalidade de sua expressão. Novamente, esta universalidade pode ser encontrada na afirmação do formalismo, que prescindir de todo conteúdo empírico. Mais do que esse pressuposto kantiano da razão prática, a crítica da representação aponta para a imediaticidade da experiência estética, numa tentativa de proporcionar participação direta na obra.

Não é gratuito que em Hegel, filósofo da modernidade, encontre-se a crítica à representação (*Vor-stellung*), apontando a necessidade de suprassumi-la em direção ao conceito. Segundo Hegel, representação é o estágio intermediário entre a apreensão sensível de objetos externos individuais e o pensamento conceitual²⁰. Na representação, há internalização de imagens que perdem sua relação com o exterior, sendo recuperadas pela imaginação que produz concepções universais a partir de imagens. Deste movimento surgem os sinais, que concedem às sensações e às intuições certa universalidade, inserindo-os no reino da representação. Assim, a representação retira seu conteúdo da intuição sensível imediata, ainda que ela não signifique objeto desta natureza, gerando o aspecto simbólico, alegórico, metafórico e mítico da representação. Segundo Hegel, o falar figurativo não compreende propriamente seu conteúdo, gerando uma cisão. Na religião revelada, última figura do espírito antes do saber absoluto, a consciência volta sobre si mesma, ela se reconhece como espírito. Isso implica em dizer que o conteúdo dessa religião absoluta é o infinito, de modo que a verdade do espírito está presente. No entanto, há um problema. Essa consciência religiosa apenas conhece essa essência como outro. “Para a consciência há então algo de oculto em seu objeto, se esse objeto é um Outro ou um estranho para ela, e se não sabe esse objeto como a si mesma”²¹. Em outros termos, a representação religiosa já possui o conteúdo do espírito absoluto, no entanto, a mediação ainda não está completa, pois esse conteúdo é posto como objeto exterior e independente em relação à consciência. Cabe lembrar que a tradução literal de *Vor-stellung* é “pôr diante de”. Há um aquém e um além, gerando uma consciência, mas não autoconsciência. Aqui o calvário da consciência ainda não está completo, pois sua luta para superar a diferença entre si mesma e os objetos (ou seja, a cisão) não está conclusa na conciliação completa, atingida somente no saber absoluto. Na representação, a

²⁰ HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia. Enciclopédia das ciências filosóficas em epitome*. Vol. III, §451;

²¹ HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. §759.

consciência se vale de um modo finito para se referir ao infinito. Há um descompasso irreconciliável entre a forma figurativa com seu conteúdo, que considera as coisas no que elas são em si mesmas e não no seu relacionamento mútuo. Neste sentido, Hegel defende a passagem ao conceito, que envolve o seu outro, superando a cisão entre sujeito e objeto.

De certa forma, na produção artística moderna encontra-se esta tentativa de romper com as cisões, promovendo união entre sujeito e objeto por meio da superação da figuração. Ao contemplar uma obra como *Onement VI*, o espectador se sente absorvido pela profundidade do azul, criando a sensação de imediaticidade. A vontade de pureza, abstração e formalismo conduzem para a relação imediata com o absoluto, já não mais tido como outro transcendente, mas como o eterno que acontece aqui e agora. Um significado puro, do qual todos os significantes são removidos, pode ser tido como absoluto²², que se presentifica plenamente.

A partir da análise de um crítico de arte (Greenberg) e da menção da produção artística desenvolvida por Newman, pretendeu-se indicar como a concepção de formalismo marca a arte moderna. Desta perspectiva, o ideal de eliminação do referencial, indiciado em fins do século XIX e definidor de arte moderna, realiza-se plenamente no expressionismo abstrato, restando a pura forma. Esta concepção de arte não me parece muito distante desta expressa por Maraschin:

Conteúdo significa aquilo que a obra contém. Supõe-se que o conteúdo esteja 'dentro' dela. Ora, se o conteúdo aloja-se no seu interior, aloja-se porque vem de fora da obra. Tampouco faz parte da obra. A forma seria aquilo que a obra é no seu aparecimento. Na verdade, a obra de arte se confunde com a sua forma²³.

Outro elemento que corrobora esta percepção é a ausência de citações de artistas contemporâneos na obra de Maraschin. Grande parte das vezes, quando cita alguma produção artística, remonta-se às vanguardas heroicas, passando pelo dadaísmo e abstracionismo. Entretanto, a citação da produção artística pós-moderna é bastante escassa.

Se esta leitura da arte moderna e de sua forte presença no pensamento de Maraschin é pertinente, como explicá-la? Por que ela se

²² ROSENBERG, H. *Barnett Newman*. P.75.

²³ MARASCHIN, J. "Relação entre arte e corpo no Brasil". In: *A (im)possibilidade de expressão do sagrado*. P. 27.

faz presente num momento em que ele se mostra bastante simpático aos caminhos pós-modernos? Para responder a esta questão é importante analisar a relação entre arte e religião. A linguagem é marcada por um vazio, visto trair a intenção de quem fala. Há intransponível distância entre experiência e expressão. Especialmente, quando se tenta dizer o sagrado, esta debilidade se torna mais manifesta, de modo que “O ‘sagrado’ é aquilo que não pode ser alcançado por nossas faculdades potenciais mas que, como perfume e sons deixa traços de sua proximidade e encanto”²⁴. Nesta citação, em primeiro lugar, observa-se que o sagrado é compreendido como transcendente, isto é, aquilo que vai além e ultrapassa nossa possibilidade de compreensão. O sagrado nos escapa. Escorrega por entre os dedos. Nunca é apreensível. Entretanto, ele deixa seus vestígios. É importante observar que os rastros são descritos a partir dos sentidos: perfume e som. O sagrado não se dirige somente à inteligência. Ele invade e toca o ser humano em sua corporeidade, passando pelos sentidos²⁵. No entanto, mesmo escapando de nossa apreensão e atingindo nossos sentidos, insistimos em dizer o sagrado. Como se pode dizer o indizível? É importante ressaltar que o sagrado não pode ser restringido a uma coisa. Neste sentido, não podemos dizê-lo diretamente. Sempre nos referimos a vestígios deixados nos caminhos. E, como já se observou, vestígios são sinais de ausência, de alguém ou algo que já passou, mas não se encontra mais lá. Mas como se referir a estes vestígios? “Trata-se da linguagem altamente ambígua. Será sempre linguagem poética mesmo quando o declamador ou o orador não se der conta disso”²⁶. Assim, a referência ao sagrado se dá sempre de modo indireto.

²⁴ MARASCHIN, J. “A face sagrada de eros”. In: *A (im)possibilidade de expressão do sagrado*. P. 93.

²⁵ Esta ênfase nos sentidos não é gratuita. Maraschin, ainda quando adotava de modo explícito pressupostos da Teologia da Libertação, foi um dos primeiros autores a chamar a atenção para este tema. Em um dos seus escritos, por exemplo, afirma: Não sei como se poderia falar em libertação sem essa fundamental intuição do corpo e do corpóreo. Assim, o corpo, que é essa abertura polissêmica, simboliza a possibilidade da mudança do mundo. O corpo é, pois, erótico. Ele quer se expressar para além de si mesmo, porém na comunhão.

²⁶ MARASCHIN, J. “A face sagrada de eros”. In: *A (im)possibilidade de expressão do sagrado*. P. 97.

Na mitologia grega, por um castigo de Afrodite, Medusa petrificava todo aquele que a olhasse diretamente. Para vencê-la, Perseu tem de adotar estratégia diferente da empregada até então: foi lhe necessário observá-la indiretamente, por meio da opacidade do seu escudo. É importante notar que em nenhum momento Perseu nega a realidade que o ronda. Medusa está lá. Sua inimiga está à espreita. E para não ser petrificado, tem de olhá-la indiretamente. De modo análogo, para que não se petrifique imagens do sagrado em dogmas ou para que não sejamos petrificados temos de lidar com ele de modo indireto. Na concepção de Maraschin, o problema da modernidade, com suas raízes gregas, residiu na tentativa de apreender diretamente o sagrado. Aqui, a vida se esvai. Perde-se justamente aquilo que se pretende preservar. Por isso, a experiência oblíqua requer uma linguagem ambígua.

Com isso, estaria Maraschin dizendo que o sagrado se configura como referente último da linguagem estética? Em outros termos, a arte teria sim um referente, ainda que de outra ordem. Ele não se situa no mundo ordinário, mas o coloca em suspensão. Enfim, seria o sagrado o referente da obra de arte? Penso que Maraschin não negaria isso. No entanto, este referente não se mostra como ponto de estabilidade para a fluidez da vida. Antes, o sagrado é tido “como impossibilidade, referente sem referência, o vazio”²⁷. Em última instância, este referente é o nada. Aqui, já não mais tido como oposto ao ser, mas como um abismo no meio do ser. E diante do vazio, não cabe o falar. Aqui se está nos umbrais da experiência mística.

Conclusão

Para que poetas num mundo indigente? Penso que esta é a questão que mobiliza a produção dos últimos textos de Maraschin. Com ela, busca-se negar o lugar preponderante do sujeito e de uma racionalidade que tenta prender o sagrado nas amarras do *cogito*, num pensamento calculador. Neste sentido, Maraschin busca a referência adequada ao sagrado por meio da linguagem poética e dos poetas que, ao sentirem a fuga dos deuses como falta, reconhecem o mistério no sagrado. Não se trata aqui da afirmação de um misticismo nostálgico e inocente, que negaria o mundo presente. Antes, é reconhecer que nem tudo aparece de modo uniforme, submetendo-se à razão calculadora. É estabelecer limites para a

²⁷ MARASCHIN, J. “A face sagrada de eros”. In: *A (im)possibilidade de expressão do sagrado*. P. 99.

Razão, mas não tendo a si própria como juíza. Para tanto, é preciso considerar o sagrado não em sua transparência, mas na opacidade do seu aparecer. Olhá-lo diretamente é petrificar-se, perdendo a leveza e a beleza.

Não se engane o leitor deste artigo. Apesar de parecer estar falando sobre Maraschin, num pretense distanciamento acadêmico, a todo o momento estava dizendo diretamente a ele. Aqui, não há distanciamento de nenhuma natureza. Por isso, Maraschin, posso dizer que sempre temi o momento de lhe dizer adeus. Esta palavra tão complicada: “a Deus”. No entanto, sabia que este momento chegaria, mais cedo ou mais tarde. Mas como sempre, ele veio cedo demais, de repente. Por isso, ainda me sinto só e ainda choro sua falta. As lágrimas nestas letras mostram o vazio deixado pelo seu silêncio. No final de Junho, mandei-lhe um e-mail. Gostaria que viesse à minha casa para conhecer a Helena e passarmos um tempo juntos. Mas, os dias se sucederam e não obtive resposta. Apenas, o silêncio. Depois compreendi que este silêncio permanece e permanecerá, ainda que se tente fazer com que as palavras se mostrem, onde elas parecem faltar. Mas, o que dizer numa hora destas? A quem se dirigir? Falar a partir da autoridade de quem? Apesar de não ser poeta, sei dos limites que a linguagem nos impõe, e que o muito dizer acaba revelando o silêncio que ronda toda palavra, o indizível que cerca todo dizer. Ou como você escreveu num soneto de 1963, quando eu sequer era nascido:

e balbuciante e muda a minha boca
se abre vazia para dizer nada
posto que aberta sempre se faz oca

Aqui talvez seja melhor eu me calar, para que o indizível tenha lugar.

Bibliografia

- DESCARTES, R. *Princípios de filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- FOUCAULT, M. “O que é iluminismo”. In: *O dossier. Últimas entrevistas*. Trad. Ana Maria de A. Lima e Maria da Glória R. da Silva. Rio de Janeiro: Livraria Taurus, 1984.
- _____. “Que são as luzes”. In: FOUCAULT, M. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. MOTTA, Manoel Barros da (org.). Trad. Elisa Moneteiro. São Paulo: Forense Universitária, 1986.

- GALILEU. "O ensaiador". Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- GREENBERG, Clement. "Modernist Painting". In: BATTCKOCK, Gregory (editor). *The New Art: A Critical Anthology*. New York, Dutton, 1960.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis, Vozes, 2003.
- _____. *Enciclopédia. Enciclopédia das ciências filosóficas em epitome*. 3 volumes. Lisboa, Edições 70.s/d/.
- HEIDEGGER, M. *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- KANT, I. Resposta à pergunta: que é "esclarecimento" {'Aufklärung'}. In: KANT, I. *Textos seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1974. Pp. 100-115.
- _____. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2001.
- MARASCHIN, Jaci. *A beleza da santidade. Ensaios de liturgia*. São Paulo: ASTE/Ciências da Religião, 1996.
- _____. "O simbólico e o cotidiano". In: *Religiosidade popular e misticismo no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1984.
- _____. *A (im)possibilidade da expressão do sagrado*. São Paulo: Emblema, 2004.
- _____. *O espelho e a transparência. O credo niceno-constantinopolitano e a teologia latino-americana*. Rio de Janeiro: CEDI/Programa de Assessoria à Pastoral, 1989.
- NEWMAN, Barnett. "The Sublime is Now". In: SHAPIRO, D. SHAPIRO, C. (editores). *Abstract Expression. A critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press: 1990.
- ROSENBERG, H. *Barnett Newman*. New York: Abrams, 1985.