

## COMO SE CURAR DO MODERNISMO?

## HOW TO HEAL FROM THE MODERNISM?

---

Daniela Beccaccia Versiani\*

**Resumo:** A partir de uma estratégia ensaística não convencional, que recorre à junção de procedimentos da autoficção e do ensaio tradicional, este trabalho trata da relação entre cânones modernistas orientadores de leitura e seus efeitos sobre a formação do gosto do leitor e sua capacidade de atuação sobre o mundo. Essas relações são sugeridas a partir da ficcionalização exacerbada de experiências de leitura do período de juventude da personagemautoficcional, sugerindo que os efeitos de certo cânone de leitura extrapolam o simples adestramento do gosto estético de leitores, possivelmente atuando também na elaboração de certa postura quietista diante da vida.

**Palavras-chave:** leituras, ficção, ensaio, modernismo, testemunho

**Abstract:** The starting point of this unconventional essay is the use of a strategy that joints autofiction procedures and the traditional test. Thus, this paper deals with the relationship between modernist canons (i.e. guiding readings) and its effects upon the affirmation the taste of the reader that is capable of acting in the world. These relationships are suggested from the exacerbated fictionalization of the reading experiences of youth reading experiences of fictional self characters. This artifice provides evidence that the reading of certain literary canon works extrapolates the mere training of the aesthetic code of readers and possibly operates in the preparation of an inactive attitude towards life.

**Keywords:** readings, fiction, essay, modernism, testimony

Verão de 1984. 16 anos. Férias. Eu recebera o convite de uma amiga para passar uma semana no apartamento de praia da família dela, na Vila do Boqueirão, litoral sul de São Paulo. Hoje, o nome Boqueirão não parece lá muito convidativo, mas à época, sem outras opções, a promessa de sol, praia e mar fazia com que o nome não tivesse efeitos negativos sobre meu entusiasmo. Muito ao contrário. Além do mais, eu era uma boa menina: eu me habituara a não exigir muito de nada nem de ninguém.

Chegamos ao apartamento às cinco da tarde de uma sexta-feira. E lá já estavam as personagens da mãe, da avó, do irmão, da irmã, de um tio. Com a chegada de minha amiga carregando-me a tiracolo, somávamos sete pessoas em exígua kitchenette. A fileira de chinelos dispostos à porta de entrada pareceu-me o prenúncio de algo que então eu não conseguia identificar, mas que hoje, passados tantos anos, me traz arrepios, e que eu chamaria de promiscuidade. O prédio, uma enorme construção de dois andares, corredores imensos, de mil e uma portas, dispostos em torno de um vão central acomodando as escadas de acesso,

---

\*Daniela Beccaccia Versiani é Doutora em Letras pela PUC-Rio, onde leciona. É também escritora e tradutora. Suas pesquisas são sobre escritas de si, autoficção, autoetnografias, novas formas de escrita e novas mídias. E-mail: daniela.versiani@pobox.com

trazia sons distantes de vozes fazendo algazarra, cheiro de camarão frito, rádio tocando Roberto Carlos e Sula Miranda, mães em si maior repreendendo os filhos por entrarem nos cubículos sem antes sacudir a areia da praia. Em minha mala, para ler sentada em frente ao mar e sob o guarda-sol, o *1984*, de Orwell.

Eu era uma leitora precoce. Minhas escolhas, muito influenciadas pelas escolhas de meu pai, eram, hoje reconheço, bastante restritas à então considerada boa literatura, ou literatura séria. E de fato, entre as leituras daquela época, figuravam em meu caderno *As vinhas da ira*, de John Steinbeck, *A metamorfose*, de Kafka, *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Eu, obviamente, destoava. Em qualquer lugar onde estivesse, eu destoava. Mas aquelas leituras, de algum modo estranho, me curavam da solidão e da minha própria estranheza. Eram como fogo temperando a espada. Um modo de forjar meu próprio caráter dentro de um sistema de valores que não permitia a incorporação, dentro dele, de ilusões, expectativas, esperanças e, muito menos, alegria. Ou beleza. A beleza, a melhor que eu podia enxergar através daqueles romances, era a beleza austera de uma vida sem ilusões. Tal como eu aprendera com *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati. Ou com *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. E que poderosa força existe nessa beleza. Que poderosa força.

Naquele verão - que, para ler em tradução argentina as linhas de Eric Arthur Blair, ou George Orwell, eu passava o dia a espremer os olhos sob o mormaço da praia e, de noite, a forçar a vista sob a luz fraca de uma única lâmpada nua pendente de um fio do teto -, *1984*, pasme, meu caro leitor, era a minha fuga, era a minha literatura de evasão. Porque não sei em que mundo narrado as coisas estavam piores, se no cubículo onde sobrevivia Winston Smith, imaginando uma rebelião que o levaria diretamente à tortura e à morte, ou nas noites passadas espremida entre corpos desconhecidos e zunidos de pernilongos, sentindo a pele arder das queimaduras conseguidas pelo dia passado sob o sol da tão desejada e idolatrada praia do Boqueirão.

A que ponto tudo o que por convenção é considerada literatura genuína, ou boa literatura, e vendida como tal por críticos e pais bem intencionados tem de fato o poder de nos moldar, em corpo e espírito, a uma estética que, mesmo se dedicada a nos retirar de um mal desejado estado de ilusão, de fato nos forja, nos enforma e deforma, preparando-nos exatamente para viver no mundo de desilusões que ela pretende denunciar.

E como me enformaram e deformaram, em corpo, espírito, e também no gosto, aqueles livros adorados, com seus mundos nos quais sempre triunfava o vazio, transmutado em uma estética da aceitação da inutilidade de qualquer esforço diante da morte, da arbitrariedade, da injustiça, da falta de sentido da vida. A tal ponto eu estava adestrada que,

aos poucos, passei a sentir-me estranhamente incomodada diante de finais em que não se configurasse o mais sublime desencanto. Um final feliz deixava em minha boca um travo de desilusão, agora diante da própria arte, como se o autor tivesse sucumbido a certa ingenuidade, a certo otimismo, a certa esperança e confiança, todos atributos em desacordo com certa literatura que, fui compreender muito tempo depois, em nome da autonomia do sujeito, da denúncia, da consciência, do engajamento, colocava a perder não tanto a beleza (sempre capaz de vir à tona, mesmo sob o imperativo da desilusão) mas, torcida em dor, a própria vida.

Onde as *Mil e uma noites* e a redenção do regime de violência e terror por meio do encantamento da palavra? Onde a *Paixão de Cristo* e a bela e bela e bela, mesmo que tão ilusória, promessa de vida eterna? Onde as histórias de heróis que pela esperteza e inteligência chegam a um mundo outro, feito de justiça e bem-estar? Onde *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais, e sua sabedoria popular transformada em poder contra os poderosos? Com a força da esperteza disfarçada de ingenuidade? Com as estratégias de sobrevivência daqueles que, na falta de comida, comem comida feita de papel, feita de palavras e histórias, de Países da Cocanha, de fartura e empanturramento, assim garantindo na lida diária, no sangue que salta dos calos extraídos diretamente da enxada, o único modo seguro de dormir e acordar, e continuar e continuar e continuar? Na minha cartilha não havia lugar para essas literaturas fantasiosas e menores, nem para o riso, antecipadamente perdido em minha biografia desde que, ficção ou verdade, a *Comédia* de Aristóteles desaparecera da nossa História do Pensamento Ocidental. Onde a catarse cômica? Onde? Onde?

Não havia lugar para isso em minha história pessoal, ligada a uma linhagem abalroada por duas guerras, por perdas materiais e culturais, por uma súbita desconexão do mundo camponês desde que, há apenas duas gerações, meus avós foram os primeiros a se deslocar para a cidade, para a Turim de uma Itália que ressoava ainda os valores nacionalistas de uma unificação tardia feita, como todas as grandes farsas em torno da homogeneidade, de pequenas opressões cotidianas que resultam também em pequenas sobrevivências: minha mãe impedida de falar o piemontês, língua dos próprios pais. E estes, em rebelião silenciosa diante da impossibilidade de se manter a graça da coisa na imposta língua italiana, que mal dominavam, contavam suas histórias na língua proibida pelo Estado fascista. Mas as perdas foram maiores que as sobrevivências. Elas começaram nessa geração e se consolidaram logo depois, na geração de meus pais, com suas tentativas malsucedidas de conquistar a América Argentina e então a brasileira, depois da Segunda Guerra, quando enfim se tornou impossível qualquer noção de pertencimento no mundo presente. Estamos desde então à deriva. Só

sobrou, sobretudo em meu pai, a nostalgia de um passado com o qual sonha e ao qual finge pertencer. Um passado idealizado, não um futuro *Paesedella Cuccagna*, com a força que proporciona às entranhas, esperançosas de salame e vinho a mais não poder. No lugar da redenção pelo riso, só sobrou a reiteração do longo processo de contínuas e sucessivas perdas e a serena assimilação delas. Perda de um mundo que, avançando junto aos tratores da modernidade, apagou e continua a apagar conexões no próprio presente. Há sempre um passado idealizado ao qual se pode conectar. Mas e o presente? E a vida no aqui e agora? A perda que eu lamento nada tem a ver com o passado, mas com um outro presente possível, um outro mundo presente possível.

É nesse cenário que uma certa estética modernista triunfou, durante o século XX, em mim, em minha família, e em boa parte do Ocidente. E muitos “sábios” ajudaram a construir tal triunfo, com suas boas-intenções e muitos procedimentos de legitimação de suas particularíssimas visões de mundo. Esse triunfo foi construído sobretudo pelas culturas de resistência ilustradas, herdeiras do iluminismo, contrárias à dita baixa cultura produzida pela indústria cultural, que supostamente reiteraria a ilusão e a alienação do zé-povinho, agora chamado de massa. E zé-povinho continuava, assim, sem legitimação, taxado de inculto, de tolo, de iludido e ingênuo. Incapaz de se posicionar enquanto resistência. Resistência às ilusões da modernidade, que só poderiam ser curadas com a produção de mais um mal-estar: o vazio na arte. E isto, outra vez, pela ênfase na racionalidade mais que no sentimento. Racionalidade que, combatida pelos males que produzira na Europa, mais uma vez era, paradoxal e inadvertidamente, a única vitoriosa à medida que produzira a crença na desilusão como único caminho para a educação do gosto e para a vida. A autonomia da arte, a estética do vazio: valores que, porque duros produtores de mais um mal-estar, ao qual afinal estávamos acostumados, passaram, em muitos circuitos “cultos”, a ser considerados os únicos genuínos valores estéticos aos quais valia a pena aderir, os quais valia a pena adorar.

\*

No ensaio “Sentimental Power: *Uncle Tom’s Cabin* and the Politics of Literary History”, de 1985, a crítica americana Jane Tompkins discutia, em pleno contexto de reflexões sobre o pós-modernismo, duas questões interligadas: por um lado, ela refletia sobre os procedimentos legitimadores de obras consideradas canônicas pela crítica modernista americana; de outro, sobre o poder subversivo da literatura e a qual tipo de literatura esse poder costuma ser atribuído. Ao discutir tais questões, Jane Tompkins inicia um processo de relativização dos

valores estéticos da crítica que, naquele momento, meados da década de 1980, era atravessada por questões relacionadas à chegada de minorias às universidades. A mudança que isso provocou no cenário universitário americano realizava, na prática, a previsão de Lyotard quanto à ascensão das pequenas narrativas associadas a diferentes culturas e seus projetos políticos e estéticos. O livro escolhido por Tompkins para exercitar essa crítica relativizadora de concepções sobre o estético em sua relação com o ético era *A cabana do Pai Tomás*, de Harriet B. Stowe.

Em seu ensaio, Jane Tompkins aponta que, embora tenha sido considerado o primeiro *best-seller* da literatura americana e, ao mesmo tempo, considerado por muitos deflagrador da Guerra de Secessão, sua autora, Harriet B. Stowe, permaneceu excluída do cânone literário. Entre os críticos que se ocuparam – ou dignaram? – em estudar a obra havia dois grupos com pressupostos políticos distintos: os críticos tradicionais, em sua maioria homens, que subscreviam valores estéticos modernistas e materialistas, para os quais a literatura sentimental era um “exemplo de deformação cultural”, e as críticas feministas que, mesmo reconhecendo a importância política de se “resgatar” autoras mulheres do século XIX, consideravam a literatura sentimental como “*trash*”. (TOMPKINS, 1994, p. 207) Ou seja: ambos os grupos desconsideraram a obra de Stowe do mesmo ponto de vista estético, apesar de ocuparem lugares distintos na hierarquia política de então.

Afastando-se de ambas as posições, Jane Tompkins compreende que critérios estéticos são produções da cultura (TOMPKINS, 1994, p. 207) e, por isso, a literatura na qual o sentimentalismo surge como potência norteadora da obra precisa ser compreendida a partir de critérios estéticos outros que não aqueles valorizados pelo cânone modernista. Tompkins associa a estética sentimental de *A cabana do Pai Tomás* a um poder também revolucionário, uma vez que é exatamente a capacidade redentora da obra que teria incitado a Guerra de Secessão. “A diferença entre o romance sentimental e o romance concebido a partir de cânones modernistas está na crença sobre o poder que a literatura teria de transformar a história e o mundo: se os críticos modernistas não acreditavam que a literatura tem o poder de transformar o mundo mas tão somente de representá-lo, no romance sentimental tal crença é fundamento básico que justifica o próprio empenho em escrevê-los”. (VERSIANI, 2014, p. 53)

Para compreender a extensão das afirmativas de Tompkins é preciso considerar que, no contexto americano, a estética modernista se consolidou desde os poetas e críticos do *new criticism*, de modo que a proposta de valorizar, por qualquer que seja o motivo, uma literatura sentimental é, em si, um ato revolucionário no interior de um sistema literário de critérios

rígidos predominante no ambiente universitário e intelectual daquele país. E que, por sua vez, existe no interior de uma cultura altamente influenciada também pela religião protestante e pela valorização do caráter redentor das narrativas religiosas.

Não é difícil associar a estética redentora que se vê no romance *A cabana do Pai Tomás* a boa parte das narrativas americanas que circulam em contextos mais amplos, seja na literatura de massa seja no cinema comercial. Recordo-me especificamente de um filme que exemplifica, ao menos para mim, o encontro desastroso desses dois universos estéticos: *Inteligência Artificial* (2001), filme dirigido por Steven Spielberg baseado em projeto de Stanley Kubrick para um conto do britânico Brian Aldiss. É impossível para mim esquecer o final francamente redentor embutido por Spielberg no projeto original de Kubrick. Como tantas outras narrativas cinematográficas produzidas naquele país, *Inteligência Artificial* não escapou à quase exigência nacional de se incorporar à história a esperança, desferida como golpe de misericórdia na estética do vazio consagrada por camadas mais sofisticadas de artistas e críticos. Recordo-me da sensação de decepção que tive quando, assistindo ao filme, vi meu encantamento rapidamente murchar à medida que a tela era ocupada por extraterrestres e clichês de música estelar.

Confesso que tal estética da redenção, por sua persistente e ampla presença, quase me reconduz à estética oposta, à qual me referi, criticamente, nas primeiras linhas deste ensaio. Meu corpo parece preferir o vazio à diabetes. Mas, a despeito desses exageros, que ocorrem de ambos os lados, vale a pena indagar: como se curar do modernismo? É possível fazê-lo sem recorrer a estratégias dificilmente assimiláveis por quem já passou pelo inferno, pelo purgatório e também pelo paraíso do modernismo e, por isso mesmo, quer fazer perguntas diferentes?

\*

O filósofo Theodor W. Adorno é um dos principais pensadores do século XX a refletir sobre a arte em relação ao tema da indústria cultural. Sua filosofia da estética desenvolveu-se principalmente ao longo da década de 1940, durante seu exílio nos EUA e sob influência das descobertas da face mais negra produzida pelos aspectos racionalistas da cultura europeia, a mesma que produziu o nazismo e Auschwitz. Nesse sentido, a teoria estética de Adorno deve ser compreendida a partir de uma perspectiva de denúncia. É bem conhecida a frase do filósofo: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”. (ADORNO, 1998, p. 26) Suas reflexões sobre o conceito e o papel da arte podem ser lidas em *Notas de literatura, Teses sobre sociologia da arte, Teoria estética, Prismas: crítica cultural e sociedade*,

---

*Filosofia da nova música*, e em *Dialética do esclarecimento*, este último escrito com Max Horkheimer.

Em *Dialética do Esclarecimento*, de 1947, Adorno e Horkheimer empreendem a análise das consequências do iluminismo, destacando a maneira pela qual a razão instrumental avançara no campo da arte, sobretudo por meio da indústria cultural. Aos produtos que se mesclaram com a indústria do entretenimento, o filósofo frankfurtiano oferece, em oposição, as características da arte que ele denomina autêntica e autônoma, ou seja, a arte que carregaria dentro de si a verdade sobre as condições materiais em que vive o homem. A concepção de arte, para Adorno, não pode ser desvinculada de seu compromisso social.

É nesse sentido que, para Adorno, a arte “autêntica e autônoma” não pode estar associada ao entretenimento, que estaria a serviço dos interesses do capital. Segundo ele, esse tipo de manifestação impediria qualquer perspectiva de entendimento e cognição por parte do espectador. Qualquer forma artística produzida para entreter seria, nesse sentido, incapaz de cumprir a função de emancipação do sujeito. A arte autêntica, portanto, precisaria, em sua visão, estar associada à atividade crítica e filosófica, como resistência aos processos de dominação que impedem a conquista da autonomia da própria arte e, por meio dela, do sujeito. Segundo Adorno, uma obra que traz em si a “promessa de felicidade” não colabora para a compreensão das condições sociais e para a emancipação do sujeito. A arte de entretenimento, que promove o escape, o descanso, o passar do tempo em estado de afirmação da própria alienação, não é verdadeira arte. Ela de fato não é arte porque é diversão.

Assim, em Adorno, só é possível falarmos em arte se ela estiver vinculada a uma atividade de crítica à cultura massificada, à sociedade capitalista, à indústria cultural que, na visão dele, promove a alienação das consciências por meio do exercício do entretenimento que aliena. Para Adorno, e sua Teoria Crítica, o papel da arte genuína é permitir o processo de cognição, de compreensão desse mundo. Em *Teoria estética*, Adorno discutia a arte em sua dimensão social, e afirmava: “a situação da arte é hoje aporética”. (ADORNO, 1970, p. 266) O filósofo considerava que, naquele momento, a arte estaria transformada em mercadoria e, assim, ela mais uma vez não estaria exercendo a sua autonomia. Se antes ela não era autônoma por cumprir funções religiosas e moralizadoras, agora estaria aprisionada à lógica do capital. Assim, percebe-se em Adorno um olhar pessimista sobre a dimensão social da arte pela perda, ou não afirmação, da sua autonomia.

Como podemos ver, ainda que diferencie a arte por ele considerada genuína da “arte de protesto”, com suas fórmulas fáceis, ainda que esclareça que a verdadeira arte se consagra mais pela forma que pelos conteúdos palatáveis - “não se trata de seu conteúdo, mas de seu

procedimento” (ADORNO, 2001, p. 12) - há um valor intrínseco na concepção adorniana de arte que é o valor da crítica que denuncia e emancipa. Mas a custa de quê?

É razoavelmente fácil perceber onde tal concepção adorniana de “arte genuína” levou boa parte dos críticos do século XX: a uma concepção de arte que, na tentativa de revelar o caráter ilusório da própria arte, por meio da exposição do vazio no lugar da *imagerie*, valorizava a arte destituída de sentimentalismos, de esperança, de redenção, de tudo o que ajudaria o sujeito a manter-se apegado às ilusões criadas por sistemas de crenças supostamente alienantes, mas que, sendo afinal também crenças milenares, permitiram-lhe, milenarmente, ficar de pé. Segundo a estética adorniana, tampouco o riso teria espaço na sociedade industrial: nessa sociedade, segundo ele, o riso não é crítico. Ou ele é falso como falsa é a sociedade, ou leva, pelo entretenimento, à resignação. De todo modo, não é solidariedade, mas sua caricatura:

Rir-se de alguma coisa é sempre ridicularizar, (...). Um grupo de pessoas a rir é uma paródia da humanidade. São mônadas, cada uma das quais se entrega ao prazer de estar decidida a tudo às custas dos demais e com o respaldo da maioria. Sua harmonia é a caricatura da solidariedade. (ADORNO e HORKHEIMER, 1986, p. 132)

Nessa passagem de *Dialética do esclarecimento*, o riso, associado ao entretenimento e à anuência com o *status quo*, não parece legitimado em seu poder de ironizar o próprio poder. Estamos longe, aqui, da potência atribuída por Nietzsche ao riso como elemento necessário à educação do “espírito livre”. Em *Gaia ciência*, Nietzsche critica a seriedade com que tomamos os aspectos racionais da vida e o desprezo dedicado ao riso, questionando o modo como supervalorizamos a seriedade e a razão, tornando-nos bestas sérias e mal-humoradas:

A graciosa besta humana perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem; ela fica “séria”! E “onde há riso e alegria, o pensamento nada vale”; - assim diz o preconceito dessa besta séria contra toda “gaia ciência”. - “Muito bem! Mostremos que é um preconceito! (NIETZSCHE, 2001, p. 217, §327)

Sabemos o quanto a *Gaia ciência*, de Nietzsche, na qual o filósofo busca por um “mar de suprema esperança”, é uma ode à alegria, obra em que o riso é tomado como força para o conhecimento e para a afirmação da vida. O riso forja o homem forte, é o elemento que nos anima a ter coragem para tomar e conhecer a vida tal como ela é, afirmando-a e transformando-a. Em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche retoma o tema do riso, tratado em seus aspectos pedagógicos em *Gaia ciência*, para elevá-lo à condição de sabedoria diante do trágico. Estamos naquela obra diante do riso trágico e da catarse por ele propiciada. Estamos



diante do riso dos fortes, daqueles capazes de rir diante da tragédia, não por desrespeito, não por escárnio, não por loucura, mas por amor à vida, por desejarem a alegria. Só os fortes são capazes de, por meio do riso, levantarem-se da tragédia e continuar, aceitando e aceitando e aceitando a vida em sua tragicidade e, ainda assim, corajosamente dispostos a vivê-la e transformá-la.

A concepção adorniana de arte, valorizada apenas como crítica que denuncia e emancipa, faz-me lembrar o filósofo sério, triste e mal-humorado descrito por Nietzsche, autenticamente empenhado em lamentar-se diante da vida, embrenhado em boas-intenções. Para mim, esse custo é muito alto, pois, à moda da promessa cristã, deixa o paraíso para depois. Um paraíso que, para ser merecido e alcançado, exige muita resignação, seriedade e sofrimento. Este é mesmo o único modo de nos relacionarmos e criarmos arte? Esta é a pergunta que sinto necessidade de me fazer. E parece ter sido também essa a pergunta a nortear Wolfgang Iser em seu ensaio “O ressurgimento da estética”.

Reconhecendo que também a estética é resultado do modo como é compreendida em determinados momentos e contextos, em “O ressurgimento da estética” Iser se concentra em três momentos importantes para a concepção e compreensão da arte a partir da visão de três pensadores. Em um primeiro momento, com Kant, a estética é concebida como julgamento estético em sua relação com o belo, o sublime e o gosto. Nesse momento a estética é colocada no mesmo plano da metafísica e da ética, tendo um papel importante nos processos cognitivos de compreensão e explicação do mundo. Em um segundo momento, com Hegel, a estética é compreendida como um caminho do “espírito” em direção à autoconsciência. Neste momento, explica Iser, “a obra de arte dá expressão sensória à direção na qual o Espírito está destinado a se mover”. (ISER, 2001 p. 38) A arte aqui passa a ter um papel fundamental de representação da verdade. Por fim, explica Iser, chegamos a um terceiro momento, o século XX, com a concepção adorniana de estética.

Iser destaca que Adorno substitui a obra de arte como representação pela obra de arte como negatividade. Em Adorno, a obra de arte “genuína” está permeada por um lugar vazio: ao se dedicar à representação do belo da natureza, a obra de arte criaria aparências, criaria uma realidade inexistente, uma realidade ilusória, criaria *imagerie*. A arte genuína deveria expor para em seguida decompor tal ilusão, tal *imagerie*. A atividade da arte seria portanto a de compor tal ilusão para em seguida decompô-la, retirando dela o caráter de aparência e engodo. Expor a aparência para então colocar em seu lugar o vazio.

Ao comparar as concepções sobre estética desses três pensadores, Wolfgang Iser mostra que a estética, que mantinha a mesma importância da metafísica durante todo o século

XVIII e XIX, sofreu um rebaixamento no século XX, quando foi “denunciada como uma fuga da realidade, um quietismo autocentrado, um desengajamento ocioso, uma ilusão enganadora, e um hedonismo narcisista”. (ISER, 2001, p. 35)

Em franca discordância com Adorno, Wolfgang Iser afirma que mesmo que a “aparição” decorrente das operações que forjam o objeto estético seja uma “ilusão”, ela é sempre algo e não um nada vazio: “Essa alguma coisa é difícil de apontar, o que deve ser uma das razões por que o estético foi estigmatizado como aparição, implicando que ele seria basicamente sem feição”. (ISER, 2001, p. 41) Nas palavras do próprio Iser: “a aparição envolve o estético ao transmodelar objetos ou estados em aparências, com isso revelando, porém, que é algo, e não nada”. (ISER, 2001, p. 41)

Para Iser, “o estético não possui uma essência própria. Ao contrário, está sempre relacionado a realidades contextuais que governam a sua concepção”. (ISER, 2001, p. 40) Além disso, está sempre relacionado a um processo duplo:

Temos de ter em mente a dualidade inerente dessa extrapolação, que é, de um lado, uma abstração a partir de processos da percepção, da concepção e da imaginação humanas feitos com o propósito de forjar algo e, por outro lado, um modo operacional que faz com que o objeto forjado ricocheteie contra os nossos sentidos. Essa dualidade como um “entrincheiramento do estético” em nosso tempo põe em movimento um circuito de retroalimentação (*feedback loop*) através do qual os sentidos são expostos àquilo que foi extrapolado deles. Desse modo, o estético não pode ser identificado nem com o molde extrapolado, nem com o efeito sobre os sentidos exercido pelos objetos forjados, nem com a geração subsequente de formas sempre novas de perceber, conceber e imaginar. No melhor dos casos, ele se apresenta como um desempenho (performance) do qual todas essas coisas surgem. Talvez essa seja a razão por que essa intangível intermedialidade tenha sido frequentemente qualificada como “oscilação” e tomada como a marca distintiva do estético. Além disso, essa recursão entre moldes extrapolados e suas repercussões sobre os sentidos leva a uma contínua estimulação dos últimos, assim fazendo-os produzir até aqui imprevisíveis possibilidades de visualizar e idear. Uma tal expansão fornece a oportunidade de ultrapassar o que quer que tenha se congelado numa forma definitiva, que continuamente ativa o modo de o sujeito visualizar o mundo. (ISER, 2001, 42)

Ao apontar o estético como performance e processo que se dá na relação recursiva entre a obra e as atividades de criação, percepção e imaginação do sujeito, com suas infinitas e contínuas possibilidades de (re)configurações, Iser abre um vasto campo, oferecendo, em lugar do vazio e do nada, um caleidoscópico móvel e contínuo que se articula em toda a sua complexidade processual com diferentes contextos e subjetividades. Como afirma Nadja Hermann, na concepção iseriana

a estética tem uma finalidade aberta que permite configurar múltiplas possibilidades de comportamentos mais adequadas às exigências do mundo contemporâneo. Nesse sentido, a estética lança luz sobre a pluralidade (...) [contendo] em si a possibilidade

de ampliar nossa compreensão para lidar com a aplicação de princípios éticos.  
(HERMANN, 2005, p. 34)

Talvez a questão mais importante que a arte assim concebida tenha a nós oferecer – e nós a ela, pois afinal somos produtos dela mas também seus criadores – é a possibilidade de vivenciarmos essas multiplicidades e visões alternativas de mundo, nos preparando para exercitar nossa própria criatividade em soluções éticas e estéticas ainda inexistentes mas que, por meio da arte, podem ser transformadas em hipóteses e a partir daí realizadas.

A partir de concepções como as de Iser, o estético perde sim sua suposta autonomia e sua exclusiva função de, porque colocado em lugar distante e apartado da vida, observar e criticar a vida, mostrando o seu vazio e sua falta de sentido, e passa a ser espaço contíguo e contínuo à própria vida, lugar pleno de vida. E, por isso, espaço de multiplicidades, de inúmeras funções, que comporta sim a necessária crítica transformadora, *mas também* a diversão, a aceitação, a admoestação, a evasão necessárias. Espaço para o riso, o choro, a dor e a alegria. Espaço para o medo e a covardia. E também para a coragem e a compaixão. Enfim, espaço simples, e ainda assim privilegiado, para experimentarmos plena, alegre e corajosamente nossa - humana demasiado humana - vida.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.
- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- HERMANN, Nadja. *Ética e estética. Uma relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- ISER, Wolfgang. “O ressurgimento da estética”. In: ROSENFELD, Denis (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 35-49.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- TOMPKINS, Jane. “Sentimental Power: *Uncle Tom’s Cabin* and the Politics of Literary History”. In: VEESER, H. Aram (org.). *The New Historicism Reader*. Nova York/Londres: Routledge, 1994, p. 206-228.
- VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Ler, comparar, pensar. Reflexões sobre literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.