

OS PROBLEMAS DAS ARTES NA UNIVERSIDADE: POR UMA POÍESIS CRÍTICA

Rubens Russomanno Ricciardi ¹

Vamos pensar as artes em meio às ciências e à filosofia. Onde elas se contextualizam enquanto questões epistemológicas? Constan, no Manual da FUVEST, as ciências humanas, exatas e biológicas. Assim, tudo fica claro como a luz do dia. Afinal, como se diz no *senso comum* (ditadura da opinião pública), as artes e a filosofia estão inseridas entre as humanidades, e as ciências da vida contemplam fundamentos distintos das ciências ditas exatas. Mas será assim mesmo? Ou encontramos-nos desorientados? A divisão do conhecimento, quem sabe, contemplasse melhor as grandes áreas de acordo com as possibilidades do *lógos* humano. Daí teríamos outra divisão: as ciências da natureza (pois as ciências ditas exatas e as ciências da vida são ciências da natureza, com seus fundamentos físicos, químicos e biológicos, quase sempre inseparáveis), os estudos culturais (as tais humanidades são estudos culturais), a filosofia (que não é ciência nem estudo cultural, mas sim a construção de um pensamento crítico), as artes e a educação física/esportes (estas duas últimas com atividades de *performance* diferenciadas). Por uma

dignidade epistemológica, não importa que as três últimas sejam bem menores, se comparadas às duas primeiras. Interessa-nos, neste ensaio, que as artes estejam melhor integradas à universidade e valorizadas em seus potenciais artísticos. Não devemos nos restringir à mecânica brutal do par teoria (θεορία, *theoria*) e prática (πρᾶξις, *práxis*), porque daí esquecemos a produção inventiva (ποίησις, *poíesis*), a qual não é teórica nem prática. Devemos considerar, contudo, a *poíesis*, a *práxis* e a *theoria* em suas relações indissociáveis. Assim, propomos uma nova epistemologia: a *poíesis* crítica. A *poíesis* e a *práxis* são protagonistas nas artes, entre outras áreas, mas andam depreciadas ou mesmo esquecidas. Não estamos dando conta das possibilidades de inteligências e linguagens, pois se valorizamos, em parte, os conhecimentos teóricos e empírico-matemáticos, por outro lado, não reconhecemos os conhecimentos práticos e poético-inventivos. Estamos ignorando, entre os caminhos epistemológicos do *lógos* humano, alguns dos mais fundadores da história. O problema é agravado, não apenas na USP, mas em geral nas universidades públicas brasileiras¹, pelas normas redutivas da CAPES, as quais impedem, não raramente, a liberdade de pesquisa, determinando ainda parâmetros mesquinhos na contratação de professores e prejudicando o ensino de graduação. Por fim, temos que reavaliar o perfil da pós-graduação em artes, pois o modelo profissional vem sendo preterido a favor do acadêmico, nem sempre com os melhores resultados. Portanto, para falarmos de artes e ciências, temos que repensar criticamente nossas estruturas universitárias.

Devido a reveses que persistem na cientometria e nos indicadores bibliométricos, é recomendável que todos discutam, nos colegiados universitários brasileiros, o

1 Nosso foco aqui é a USP, bem como o ensino público e gratuito, mas sem deixar de considerar também os méritos de universidades fora da estrutura estatal, com destaque às Universidades Jesuítas (PUC-RIO e UNISINOS, entre outras), às Católicas Pontifícias (PUC) e à Mackenzie Presbiteriana.

Manifesto de Leiden (2015) na Revista *Nature*², tal como salientou Icléia Thiesen³, em nosso Seminário⁴ pelo IEA-USP, em 2018. As avaliações deveriam ser revistas, tendo em vista vários problemas:

A questão é que agora a avaliação é majoritariamente dependente de dados, ao invés de juízos de valor. As métricas proliferaram: em geral bem intencionadas, nem sempre bem informadas, e frequentemente mal aplicadas. Corremos o risco de prejudicar o sistema da ciência com as próprias ferramentas projetadas para melhorá-lo, uma vez que a avaliação é cada vez mais realizada por instituições sem o devido conhecimento sobre as boas práticas e sobre a interpretação adequada de indicadores.

No *Manifesto de Leiden* são criticados os *rankings* que avaliam internacionalmente as universidades e que viram manchetes em jornais de todo mundo:

Como cientometristas, cientistas sociais e gestores de pesquisa, temos observado com crescente apreensão a má aplicação generalizada de indicadores na avaliação do desempenho científico (...). Em todo o mundo, as universidades tornaram-se obcecadas com a sua posição nos *rankings* mundiais (a exemplo do *ranking* de Xangai e da lista do *Times Higher Education* THE), apesar de essas listas serem baseadas, no nosso ponto de vista, em dados imprecisos e indicadores arbitrários⁵.

Vejamos as principais teses e conclusões do *Manifesto de Leiden*:

2 <https://www.nature.com/articles/520429a>

3 THIESEN, 2021, p. 231.

4 Dossiê do Seminário “(Re)discussão sobre as grandes áreas do conhecimento” (organização de Paulo Eduardo de Barros Veiga). In: Revista da Tulha. Ribeirão Preto: FFCLRP-USP, volume 7, nº 1, pp. 236-392, janeiro/junho de 2021.

5 Disponível em: <https://www.aguia.usp.br/iniciativas/bibliometria-e-indicadores-cientificos/manifesto-leiden/>

1. A avaliação quantitativa deve dar suporte à avaliação qualitativa especializada.
2. Medir o desempenho de acordo com a missão da instituição, do grupo ou do pesquisador.
3. Proteger a excelência da pesquisa localmente relevante.
4. Manter a coleta de dados e os processos analíticos abertos, transparentes e simples.
5. Permitir que os avaliados verifiquem os dados e as análises.
6. Considerar as diferenças entre áreas nas práticas de publicação e citação.
7. Basear a avaliação de pesquisadores individuais no juízo qualitativo da sua carreira.
8. Evitar rigidez mal colocada e falsa precisão.
9. Reconhecer os efeitos sistêmicos da avaliação e dos indicadores.
10. Examinar e atualizar os indicadores regularmente.

O item 2, por sorte, já vem sendo levado em consideração na USP. Há que se valorizar as missões universitárias específicas, definidas de modo diferenciado em suas diversas instâncias. Tal como no item 6, não deve haver uma régua única para medir, com parâmetros idênticos, as unidades, departamentos e professores da universidade. Não há como avaliar, por meio de referências padronizadas e excludentes, as diferentes áreas do conhecimento humano, com seus mundos específicos de trabalho e suas naturezas distintas no desdobramento das pesquisas. Leandro Konder, inspirado na Escola de Frankfurt, advertiu sobre a truculência de “excluir o rico espaço das diferenças do

campo (sempre sistemático) da teoria. A razão calculadora, empenhada em medir tudo, elimina o incomensurável”⁶ – e nada há de mais incomensurável que o mundo da vida. Corroborando os itens 1 e 7, o pensamento crítico jamais superestima a quantidade estatística em detrimento da singularidade qualitativa, como também não devemos traduzir em números nossas reais condições existenciais. Longe de nós a proposta de acabar com as métricas e os sistemas de avaliação, apenas que estes precisam ser dinâmicos e inclusivos. Ainda sobre o item 6, importa ler a crítica de Tibor Rabóczkay:

O número de citações pode ter algum papel válido na história da ciência, quando estamos interessados em ver a influência consolidada de um determinado cientista ou instituição no progresso do conhecimento científico no decorrer dos tempos. Ao ser aplicado aos tempos recentes ou o presente, porém, a contagem não só perde significado, mas representa grave ameaça ao progresso científico⁷.

Apesar dessa admoestação prudente de Rabóczkay, o “número de citações” e seu “fator de impacto” servem como justificativa para contratação de professores em concursos, critério este não raramente priorizado, em detrimento da avaliação da qualidade da pesquisa e do pensamento crítico como um todo, tal como no item 7, bem como do potencial do candidato para as demais atividades fim de ensino e extensão. Se a internacionalização da pesquisa é importante, não menos importante são os projetos regionais, sem esquecer aqueles de interesse social – tal como consta no item 3. Nem sempre a revista indexada é o melhor meio de divulgação, em especial para os conhecimentos atrelados à *práxis* e à *poíesis*. As cientometrias arbitrárias dificultam o engajamento institucional dos professores, os quais perdem o foco na relevância que as universidades públicas devem desempenhar no desenvolvimento social, científico, crítico-filosófico e artístico do país. Por conta

6 KONDER, 2002, p. 81.

7 RABÓCZKAY, 2019.

de um produtivismo positivista restrito à quantidade de *papers* e à referência do Qualis CAPES, adequando-se ainda a políticas editoriais idiossincráticas, onde a adaptação oportunista e acrítica ao *consensus sapientium* é sempre maior garantia de publicação que a proposição de novos métodos, muitos professores se esquecem de ministrar o ensino superior visando à formação de pessoas capacitadas ao exercício da investigação e do magistério em todas as áreas do conhecimento, bem como à qualificação para as atividades profissionais, estendendo à sociedade serviços indissociáveis das atividades de ensino e de pesquisa⁸.

Esquecendo esse artigo do Estatuto da USP, estamos nos perdendo, ao priorizarmos uma produção acadêmica apartada das reais necessidades do ensino de graduação, da pesquisa com pensamento crítico, dos requisitos inventivos e das demandas sociais. Já é tempo também de redefinirmos rigidez e rigor. Muitos confundem estes conceitos. Vivenciamos antes a rigidez sem rigor, quando deveríamos ser rigorosos, sem que sejamos rígidos – tal como consta no item 8. Normas de objetivação engessadas, com critérios exaustivos e pré-estabelecidos em pormenores excludentes, levam ao desastre metodológico. E o rigor, imprescindível em toda ciência, arte e na filosofia, contempla um dinamismo epistemológico na disciplina e na invenção, numa interação ontológica com o mundo da vida, pressuposto de todo conhecimento transformador.

No Brasil, vivenciamos um mundo acadêmico laborioso e burocrático. Há três agências federais reguladoras ou de fomento: a FINEP, o CNPq (atreladas ao Ministério da Ciência e Tecnologia) e a CAPES (do Ministério da Educação). Como elas se articulam? Nem sempre a resposta é clara. Sabemos que seus sistemas não conversam entre si. A plataforma SUCUPIRA (rígida, inextricável e obscura) da CAPES, por exemplo, não dialoga com o LATTES (carecendo de aperfeiçoamento, pois ainda divulga precariamente as informações inseridas) do CNPq. Essa desarticulação é

8 Estatuto da USP, Artigo 2º, II e III – das atividades fim.

benéfica? A CAPES talvez seja a agência que mais interfira na vida dos professores – pelo menos entre aqueles que orientam estudantes de mestrado e doutorado. Com poder de vida e morte sobre os programas de pós-graduação, a CAPES pode ter sua atuação justificada junto a faculdades particulares – onde a agenda comercial supera a vocação à pesquisa. Mas a atuação da CAPES deve ser questionada junto às universidades públicas, cujas (pró-)reitorias poderiam administrar sua pós-graduação de modo autônomo, resultando em programas mais empreendedores e competentes. Estamos propondo jogar fora o bebê junto com a água suja do banho? De modo algum. A CAPES deve se manter como agência fomentadora da pós-graduação. Apenas que não seja reguladora nem monopolizante, muito menos sujeita aos humores ideológicos de Brasília. Nos atuais tempos sombrios, com medidas reiteradas de antagonismo às universidades públicas, à pesquisa, às ciências, ao pensamento crítico e às artes, fica evidente o risco que se corre com tal sistema normativo e hierarquizado. Independente da atual barbárie política, porém, temos que questionar os encargos da CAPES, tais como documento de área, coerência com a linha de pesquisa, identidade do programa, a plataforma Sucupira e as notas de três a sete. Não que as incumbências da CAPES sejam certas ou erradas, apenas que elas não fazem sentido. O documento de área da CAPES jamais será um oráculo infalível e a imposição de uma mesma lição de casa a todos os programas é contraproducente. Corremos o risco de uma sistematização *a priori*, quando uma pequena equipe decide o que deve vigorar num país de dimensões continentais. Se a realidade for diferenciada e mais dinâmica que o documento de área da CAPES, deve-se lamentar o azar do programa. Assim, iniciativas são reprimidas e os debates inexistem. Normas e pré-requisitos excessivos levam a uma circunstância autoritária, frente à livre iniciativa que deve vigorar nas universidades. A liberdade é uma *conditio sine qua non* das ciências, das artes e da filosofia. Sem liberdade nem espaço para críticas, estabelecemos um sistema de pós-graduação com características autorrepressivas. Um procedimento

desastroso na pós-graduação, em especial nos cursos de artes, tem sido a coerência exigida entre premissas identitárias. Segundo a CAPES, é

fundamental que cada programa de pós-graduação defina de modo claro o perfil do egresso e a formação pretendida, que precisam refletir a coerência entre a identidade do programa, bem como entre esta e sua(s) área(s) de concentração e linhas de pesquisa⁹.

Neste enunciando se exige a coerência de um tal conjunto paradoxal de premissas, que devemos antes questionar se já não ocorre uma inversão de valores. Qual interessa mais ao país, a vontade de sistema de um programa de pós-graduação ou a integridade da arte e da pesquisa de seus professores e estudantes? Devemos nos adequar ao conjunto rígido de premissas forçosamente identitárias de um programa ou é o programa que deve servir para que estudantes e professores desenvolvam com liberdade crítica seus trabalhos artísticos e de pesquisa? Se cumprido à risca, tal sistema fechado tende a empobrecer a qualidade dos trabalhos acadêmicos ou mesmo frustrar novas perspectivas. O conceito de identidade sequer está resolvido e nem há discussão conceitual. Sua origem histórico-filosófica, porém, remonta ao termo *o mesmo*, que vem do τὸ αὐτό (*tò autó*) grego e do *idem* latino, tardiamente *identitas* (*identidade*). Talvez os primeiros que pensaram esse *o mesmo* foram Heráclito de Éfeso, “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”¹⁰, e Parmênides de Eleia, “pois *o mesmo* é o que pode ser pensado e o que pode ser”¹¹. Contudo, a metafísica reduziu as contradições e confluências do *mesmo* à identidade do idêntico. Ludwig Wittgenstein elucida o engodo deste princípio: “dizer de duas coisas [A e B], que sejam

9 Documento de Área (11) – Artes, 2019, p. 13.

10 Fragmento 49a, *apud* Heráclito – o gramático, *Alegorias*, 24 / COSTA, 2002, p.105.

11 Sentença 5, *apud* Clemente de Alexandria, *Stromata* VI 23,3; Plotino, *As Enéadas* V 1,8; DK 28 B 3.

idênticas, não faz sentido, e dizer de uma, que seja idêntica consigo mesma [$A = A$], não diz absolutamente nada”¹². Numa perspectiva heideggeriana, a identidade não pode ser uma monótona uniformidade desprovida de relações, insípido vazio ou suposta pureza descontaminada, ou ainda qualquer determinismo historiográfico, sempre arbitrário, de relações não mais que tecnicamente calculáveis¹³. Já Theodor W. Adorno definiu a identidade enquanto deturpação no conhecimento: “identidade é a forma originária de ideologia”¹⁴. O conceito de ideologia não está citado em seu *significado fraco* (sentido neutro), de longe o mais difundido, desde Antoine Destutt de Tracy, enquanto pretensa ciência ou conjunto de ideias, mas que de fato é a aparência alienada das representações político-partidárias. Pensamos a ideologia aqui em seu *significado forte* (sentido crítico e negativo), empregado só por aqueles que estudaram *A ideologia alemã* (*Die deutsche Ideologie*, manuscritos de 1845/1846), obra de Karl Marx e Friedrich Engels, enquanto abstração enganosa da história que deturpa o conhecimento e a política, legitimando o poder de uma falsa autoridade em sua falsa consciência. Toda proposta identitária será sempre uma construção de segunda ordem, uma tentativa de falsificação ou missão epistemologicamente impossível de ser cumprida, restando-lhe a arbitrariedade ideológica de uma propaganda cultural. Portanto, a CAPES não deve exigir o estabelecimento de ideologias. E como poderíamos conferir à identidade ainda a tarefa inglória de fixar-lhe coerência entre suas premissas? Esse problema não é resolvido nem se a “identidade pessoal (mesmidade)” estiver conceitualmente diferenciada da “identidade narrativa (ipseidade)”, divisão proposta por Paul Ricoeur¹⁵. Do mesmo modo, haverá imposição de políticas culturais, determinadas por *lobbys* incontornavelmente ideológicos, impedindo que haja liberdade de iniciativa nos projetos,

12 WITTGENSTEIN, 1963 [1918], 5.5303, p. 83.

13 *Passim* HEIDEGGER, 1935 e 1945.

14 ADORNO, 2003 [1966], p. 151.

15 RICOEUR, 2014 [1990], p. 111-144.

prejudicando o pensamento crítico-filosófico e as pesquisas. As pautas identitárias, mesmo que bem intencionadas – daí a expressão “amor identitário” – não raramente nos levam a formas corrompidas do conhecimento. Segundo Michael Hardt e Antonio Negri,

uma forma corrompida de amor é o amor identitário, ou seja, o amor do mesmo, que pode basear-se, por exemplo, numa interpretação estreita do mandamento de amar o próximo, entendendo-o como uma exortação a amar os mais próximos, os mais parecidos com você. O amor familiar – a pressão para amar primeiro e sobretudo os que estão na família, excluindo ou subordinando os que estão fora – é uma forma de amor identitário. O amor racial e o amor à nação, o patriotismo, são exemplos semelhantes da pressão para amar sobretudo os mais parecidos e, portanto, amar menos os que são diferentes. Não surpreende, assim, que família, raça ou nação, sendo formas corrompidas do comum, constituem as bases das formas corrompidas de amor. Dessa perspectiva, poderíamos dizer que os populismos, os nacionalismos, os fascismos e vários fundamentos religiosos baseiam-se não tanto no ódio, mas no amor – só que uma forma horivelmente corrompida de amor identitário¹⁶.

Pela liberdade e multifariedade nos caminhos da pesquisa, onde o próximo e o distante não são opostos incompatíveis, devemos questionar essa estranha insistência da CAPES em forjar identidades. De modo diverso da imposição da CAPES, a autonomia do pesquisador/artista deve vigorar nas relações entre linha de pesquisa e atuação profissional (mundo do trabalho). A exigência da tal coerência entre produção artística e linha de pesquisa leva ainda à deturpação na avaliação da produção acadêmica. O foco numa atividade de pesquisa não pode restringir sua atuação profissional. O vínculo entre ambas as produções intelectuais, seja a pesquisa teórica, seja a *performance* prática ou poética, deve contemplar um caráter includente, jamais excludente. As experiências profissionais e de pesquisa devem se enriquecer mutuamente, sem obrigatoriedade de identidade

16 HARDT & NEGRI, 2016 [2009], p. 206.

nem coerência, sem prejuízo dos exercícios de inovação. Há caso de colegas “especialistas”, os quais priorizam a tal coerência com a linha de pesquisa. Às vezes trabalham com um único tema restrito, sem estabelecer relações externas. Não raramente se tornam produções herméticas, que pouco contribuem com o conhecimento. O fato é que não há preceito sério que garanta a excelência da pesquisa por conta de tal coerência. Em ambos, pesquisadores polígrafos ou monotemáticos, independentes de seus mundos de trabalho, há casos tanto de sucesso como de fracasso. Por fim, com suas incontornáveis implicações políticas, a nota sete na CAPES não assegura a excelência da pesquisa, mesmo que preservadas as premissas de coerência e identidade. Aliás, por que as notas da CAPES ditam a última palavra na avaliação dos programas? Estamos indo bem com a supremacia da CAPES e seus critérios instáveis ou sutis? Régua centométrica, do Caburaí ao Chuí, estão garantindo a isonomia de julgamento? Estamos incentivando o talento e a inovação, ou antes, por conta desse *modus operandi* verticalizado, deixando a pós-graduação nas mãos daqueles colegas que se dispõem a perder toda uma vida acadêmica decifrando a Plataforma Sucupira e os processos de análise de propostas de cursos novos (APCN) em seus formatos labirínticos, bem como os padrões de conduta em cada conselho da CAPES? Poder-se-ia contra-argumentar que as comissões da CAPES são formadas por representantes das universidades. Contudo, essas representações, mesmo selecionadas entre pares, nem sempre garantem a transparência dos processos. O processo é mesmo kafkiano: uma nova submissão à APCN, por exemplo, tem que se adequar ao mesmo tempo às exigências de sua universidade de origem e da CAPES – literalmente, tendo que satisfazer a gregos e troianos.

Um bom paradigma, contudo, é a missão que está sendo cumprida pelos recentes e ainda poucos, mas já imprescindíveis, programas profissionais em artes nas universidades públicas. Configura-se, mesmo que tardiamente, uma postura mais ousada dos professores

artistas, no estabelecimento de uma produção com maior impacto social. Importa agora valorizar e implantar a pós-graduação profissional, uma vez que a hegemonia da pós-graduação acadêmica deixou lacunas. Não estamos criticando os programas acadêmicos existentes. Apenas reiteramos que não podem ser a única opção, ainda mais porque, não raramente, os programas acadêmicos em artes se confundem com os estudos culturais. Faz-se necessário, pelo menos em igual tamanho, o estabelecimento de programas onde a pesquisa se volta à *poíesis* e à *práxis*, viabilizando a produção artística – este foi o tema do nosso Seminário pela Pró-Reitoria de Pesquisa da USP, em 2018¹⁷. Afinal, os cursos de artes (com *poíesis* e *práxis*) não são estudos culturais (só *theoria*), não obstante suas interfaces fecundas. E não foi apenas nas artes que a pós-graduação profissional tardou a surgir no Brasil. O mestrado profissional foi regulamentado pela CAPES em 1995, ou seja, 30 anos após o *Parecer Sucupira* de 1965, quando se iniciava o processo de regulamentação da pós-graduação. Newton Sucupira já salientava a necessária dupla modalidade, tanto acadêmica como profissional. Tânia Fischer, em 2010, reconhecia a aplicação aniquilada que a concepção original de Newton Sucupira acabou sofrendo:

A pós-graduação brasileira já foi pensada como um sistema com dois eixos de formação (acadêmica e profissional), sendo exercitado integralmente apenas o eixo acadêmico. É o momento de reimaginar a pós-graduação, reconstituindo-a [tal como consta do *Parecer Sucupira*], a partir dos possíveis elos entre o que existe hoje e a proposta original. O elo principal é o mestrado profissional, que tem uma trajetória difícil, com rejeições explícitas de algumas áreas e dificuldades em ser reconhecido e valorizado¹⁸.

17 Dossiê do Seminário “A pesquisa em artes: uma discussão conceitual” (com organização de Paulo Eduardo de Barros Veiga). In: Revista da Tulha. Ribeirão Preto: FFCLRP-USP, volume 6, nº 2, pp. 247-305, julho/dezembro de 2020.

18 Apud FAGERLANDE, 2018, p. 2.

Por conta das diferenças entre as grandes áreas do conhecimento, se a pós-graduação acadêmica é adequada à *theoria*, nem sempre resolve as questões de *poíesis* e *práxis*, nas quais a pós-graduação profissional tem maior potencial de resultados. Se há erros metodológicos em cientometria, o que diríamos das artes, cujos critérios de avaliação se distanciam de sua natureza? Daí importam as especificidades do *lógos*. O conceito de *lógos* (ao mesmo tempo inteligência e linguagem) designa tanto o *lógos* da natureza (φύσις, *phýsis*) como o *lógos* do ser humano (ἄνθρωπος, *anthrṓpos*) – lembrando que *lógos* e filosofia, ao que tudo indica, são neologismos de Heráclito, conceitos primordiais e fundadores do pensamento crítico. Em uma palavra, o *lógos* é indissociável da *phýsis* como também a *phýsis* é, ela mesma, a totalidade do cosmo. Dizemos ainda sobre a *phýsis*, que é a própria natureza do ser. No *lógos* da *phýsis* há o conjunto harmônico de leis e linguagens físico-químicas e biológicas do universo, abrangendo a totalidade do cosmo (galáxias, estrelas, planetas, luas, cometas, buracos negros etc.) e todas as formas de vida. Hoje diríamos, cuja história remonta ao momento demiúrgico do *Big Bang*, assim descrito por Heráclito: “das coisas lançadas ao acaso, a mais bela, o cosmo”¹⁹. Está claro que não falamos aqui de *design* inteligente nem de outro disfarce cínico para o criacionismo. Não obstante a existência de uma *poíesis* da *phýsis* (criação da natureza), mantemos aqui a perspectiva de Heráclito, de que não se trata de uma *poíesis* humana nem divina, tal como as estrelas que brilham ou deixam de brilhar nos céus: “o cosmo, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses nem nenhum dos seres humanos, mas sempre foi, é e será fogo sempre vivo, acendendo-se segundo medidas e segundo medidas apagando-se”²⁰. Já o *lógos* do ser humano abrange sua capacidade científica, crítico-filosófica, de inventar engenhos funcionais e obras de linguagem e ainda de *performance* corpórea – aqui

19 Fragmento 124, *apud* Teofrasto, Μετὰ τὰ Φυσικά, 15 / COSTA, 2002, p. 189.

20 Fragmento 30, *apud* Clemente de Alexandria, Stromata, V, 104 / COSTA, 2002, p. 87.

expondo uma hipótese nossa de trabalho. Propomos pelo menos quatro desdobramentos do *lógos* humano: 1) Homologia – a propensão de indagar, investigar, analisar, de induzir experiências, de procurar compreender e pensar de acordo com a natureza, daí homologar, ter o mesmo *lógos* das leis do universo (o *lógos* dos cientistas da natureza, incluindo os estudos da vida); 2) *Lógos* filosófico ou hermenêutico-dialético – interpretação e questionamento das contradições do mundo da vida (o *lógos* do pensamento crítico); 3) *Lógos* poético – define a condição de *poíesis*, de inventar linguagens em obras de arte e de engenharia, entre outras invenções, inclusive em procedimentos médico-odontológicos (o *lógos* dos artistas da *poíesis*, dos engenheiros e demais inventores); 4) *Lógos* corpóreo – interação da mente com o corpo, com a performance corporal nas mais diversas habilidades em seus movimentos, ou seja, as destrezas práticas do corpo humano (o *lógos* dos artistas da *práxis* nas artes representativas e dos esportistas, entre outros). Com essa perspectiva, sabemos que a *homologia* ou o *lógos* das ciências da natureza, o assim chamado conhecimento teórico-empírico-matemático, em seus fundamentos físicos, químicos e biológicos, já estão em parte contemplados na universidade. Por sua vez, o *lógos* filosófico precisa ser melhor compreendido enquanto pensamento crítico-teórico fora do método científico. Já o *lógos* poético, presente não apenas entre os artistas da *poíesis*, mas em diversas outras áreas, como as engenharias e setores da medicina e da odontologia (biomateriais, bioimplantes, reconstrução biológica, próteses dentárias, implantodontia, prótese buco-maxilo-facial etc.), entre outras, assim como o *lógos* coporéo, entre os artistas da *práxis* e os esportistas, andam ignorados, bem longe de obter o reconhecimento e o incentivo necessários – a produção poética ou prática vale sempre menos na academia brasileira. E fora dessas possibilidades do *lógos* humano, estaremos sempre a um passo da tagarelice. Mas podemos ter esperança. Em seu fragmento mais otimista, Heráclito define a condição dinâmica da mente humana, capaz de engrandecer-se,

superar-se: “da alma é um *lógos* que a si mesmo aumenta”²¹ – citamos a alma (ψῆχῆ, *psyché*) enquanto mente, a parte imaterial do ser humano, sua capacidade intelectual, sua sensibilidade, suas condições de pensamento e inteligência. Para Heráclito, “em todos os seres humanos está o bem-pensar e conhecer a si mesmo”²². Aquele dotado de *lógos* será ainda capaz de “distinguir cada coisa segundo a natureza e enunciar como se comporta”²³. Nosso pensador jônico revelou também a necessária diferenciação entre as escutas simbólicas em meio às dimensões do *lógos*: “ouvindo não a mim, mas ao *lógos*, é sábio concordar ser tudo-um”²⁴. Além de discernir as escutas efetivas do *lógos*, daquilo que seria sua indesejável surdez, importa ouvir as linguagens do *lógos* enquanto *phýsis* (poética da natureza ou *poíesis* da *phýsis*), de modo diverso que ouvimos as linguagens dos seres humanos enquanto *poíesis*, *práxis* e *theoria* – a competência artística, de engenharia, científica e filosófica de alguns entre nós. Diferenciando, de um lado, o *lógos* da natureza e, do outro, o *lógos* da mente humana, quem sabe possamos, com maior modéstia e parcimônia, tomar ciência da monumentalidade do universo e de nossa minusculosidade, a bem da sobrevivência da nossa espécie e do nosso planeta. Contudo, o *Homo sapiens* não se contenta mais em apenas possuir o mesmo *lógos* da *phýsis* (homologar). Cada vez mais procura interferir na natureza. Mesmo longe de compreender as leis e linguagens do universo em toda sua harmonia, o *Homo sapiens* já se considera o senhor delas. Os resultados têm sido dignos do *Homo stultus*. O problema de nossa espécie não está em autoproclamar-se *Homo sapiens*, porque a sabedoria é uma virtude que deve ser buscada. O problema é que de

21 Fragmento 115, *apud* Estobeu, *Ανθολόγιον*, III, 1, 180 / COSTA, 2002, p. 179.

22 Fragmento 116, *apud* Estobeu, *Ανθολόγιον*, III, 5, 6 / COSTA, 2002, p. 179.

23 Fragmento 1, *apud* Sexto Empírico, *Adversus mathematicos*, VII, 132-133 / COSTA, 2002, p. 53.

24 Fragmento 50, *apud* Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium*, IX, 9 e 10 / COSTA, 2002, p. 107.

fato, o *Homo sapiens*, sem a sabedoria necessária, tornou-se o *Homo creativus* – ou nas palavras de Umberto Eco, cuja “engenharia genética construirá nossos replicantes”²⁵. Os antigos jamais propuseram o conceito de um “homem criativo”, como se o *Homo sapiens* tivesse a vocação de criar universos, galáxias, estrelas, planetas e mesmo a vida. Os antigos sabiam diferenciar a criação da natureza das invenções do ser humano. Falta-nos humildade e respeito diante da natureza. A *poíesis da phýsis (creatio)* temos que saber distingui-la da *poíesis do lógos humano (inventio)*. Com o esquecimento da *poíesis*, já há muito esquecemos também as diferenças entre *inventio* (invenção humana) e *creatio* (criação da natureza).

Vamos nos adentrar nas questões das artes na universidade. Para isso, propomos uma nova epistemologia, a da *poíesis* crítica. Na *poíesis* crítica, jamais esquecemos a *poíesis*: o artesanato enquanto tratamento do material artístico (*know-how*, *métier*, *Handwerk* etc.), a singularidade inventiva e a exposição desveladora (*αλήθεια*, *alétheia*) de mundo pela obra de arte. Na *poíesis* crítica não trabalhamos, em primeira linha, com neologismos tardios e extrínsecos à natureza da arte, tais como estética, cultura, identidade ou comunicação. Os gregos e os romanos, que tinham certa noção de arte e filosofia, jamais pensaram com estes conceitos. Não confundimos poética (o ofício do artista autor, seu estilo, seus caminhos inventivos, seus manifestos) com estética (neologismo que substitui a poética no século XVIII, sem, contudo, dar conta das questões poéticas). A *estética* (*Ästhetik*) remonta ao Iluminismo alemão e, mesmo que de forma tardia e sem lastros críticos anteriores, já surgiu promovida às discussões mais eruditas e alienadas em torno do belo. Na perspectiva da *poíesis* crítica, contudo, em nossa hipótese de trabalho, a estética, enquanto disciplina, restringiu-se às questões culturais, tendo esquecido a *poíesis* e, desse modo, não se aprofundou nas questões do processo inventivo de elaboração da obra de linguagem, ignorando até mesmo as relações intrínsecas

25 ECO; MARTINI, 2002, [1995], 15.

entre a grande arte e a revolução – basta lembrarmos que Georg W. Friedrich Hegel (preocupado com o efeito das vozes italianas enquanto espetáculo e jamais com o estilo composicional revolucionário das obras) foi incapaz de compreender Beethoven. Do mesmo modo, Antônio Candido não compreendeu a poética revolucionária de Domingos Caldas Barbosa (que por influência de Johann Gottfried Herder introduz no universo luso-brasileiro a publicação literária de canções populares profanas com sua *Viola de Lereño*). O fato é que a *poíesis* não importa ao *culturalismo* (quando as artes e a filosofia são compreendidas enquanto bem culturais), mas sim as construções de identidades culturais e as tais artimanhas das elites. Para a *poíesis* crítica, porém, o único contexto em que a palavra elite adquire um significado forte, em seu sentido crítico e negativo, é quando falamos do capital financeiro predatório – aí sim uma elite que causa sofrimento à humanidade. Fora dessa grande burguesia neoliberal, contudo, falar de uma elite, num sentido pejorativo e ainda mais nas artes, é um *nonsense*. Se a *indústria da cultura*²⁶ serve a tais elites, já a grande arte, por sua vez, caracteriza-se por seu potencial crítico e de distanciamento em relação à cultura, sem que seja uma manifestação de classe dominante. Em tempos atuais, os metafísicos da estética e do politicamente correto neoliberal, sem questionarem ideologia nem linguagem, acabaram preterindo as artes e elegendo a indústria da cultura por seu cercadinho cognitivo. Com seu *slogan* “tudo é relativo”, as ciências da natureza, a filosofia e as artes estão culturalmente relativizadas. Por sua vez, na *poíesis* crítica, as expressões do *lógos* humano não são bens culturais nem se subordinam às culturas ideológicas. Assim, se a poética é fecunda, inventiva, produtora de linguagens e onde se discute o gosto e seus temperos, já a estética é estéril quanto à linguagem e ao mundo da obra,

26 Lembramos que os gêneros musicais da indústria da cultura hoje são axé, cantores apresentadores de programas televisivos infantis, *gospel*, *disco*, *show* de DJ, *easy listening* (chamada escuta fácil ou de ambiente, consultório, *Shopping Center*, supermercado etc.), *funk*, *hip-hop*, padres ou pastores cantores, *pop*, *rap*, *rave*, *rock*, sertanejo universitário, *techno*, *world music* etc.

restringindo-se quase sempre às análises culturais, alheia aos processos experimentais e incapaz de se interiorizar nas questões verdadeiramente poéticas das artes. A precariedade epistemológica é tamanha que se toma a estética (exclusivamente perceptiva) por poética (só esta pressupõe o estilo em meio à elaboração inventiva da obra de linguagem), como já há muito advertia Luigi Pareyson²⁷ – mesmo que Pareyson tenha superestimado as competências da estética, segundo nossa avaliação. É por isso que não existe um “estilo estético” – esta expressão sequer faz sentido. O estilo é sempre poético. Se mantivéssemos a sabedoria dos antigos, estaríamos sempre falando de um perceber, e jamais de um produzir, quando nos referimos à tal estética. Assim, não deveríamos perder de vista a *aísthesis* (αἴσθησις), ou seja, aquilo que percebemos por meio dos órgãos do sentido – em português dizemos estesia, percepção, sensibilidade, a sensação daquilo que podemos reconhecer; cuja negação é anestesia, quando não se sente, quando se está anestesiado. Quando um médico anestesia um paciente, o faz com maior respaldo histórico-filosófico que um culturalista, ao aventurar-se na tal ciência da estesia, conferindo, assim, um super poder às nossas visão e audição, poder esse que quase sempre falha na vida de fato. Também o tato, o olfato e ainda mais o paladar, já há muito estão neutralizados (e isso independente da Covid 19), e com eles as questões do gosto e seus temperos, tal como na paródia neoliberal do coletivismo, com *fast-food* e indústria da cultura – e esta invade os ambientes, fazendo de populações, em todos os continentes, não apenas analfabetos em artes, mas também analfabetos políticos. Desde Heráclito sabemos que olhos e ouvidos são más testemunhas, quando não há inteligência crítica (*ratio*) nem se indaga pela linguagem (*verbum*).

A indústria da cultura é o fetiche do neoliberalismo, o qual, por sua vez, é a ideologia do capital financeiro. A indústria da cultura – originalmente *Kulturindustrie*, neologismo dos anos 40 do século passado, proposto por

²⁷ PAREYSON, *passim*, 1997 [1966].

Hanns Eisler²⁸, Adorno²⁹ e Max Horkheimer³⁰ – surgiu no primeiro quartel do século XX e vem se afastando gradativamente da arte. Estabelecendo seus próprios sistemas de espetáculo, invariavelmente equipados com tecnologias tanto eruditas (com *hardwares* e *softwares* altamente sofisticados) quanto pirotécnicas, a indústria da cultura se tornou um fenômeno unívoco de comunicação de massa mundial, impondo produtos audiovisuais e best-sellers fabricados em série e padronizados de acordo com o perfil e classes de consumidores passivos e desprovidos de espírito crítico. Para Mário de Andrade, não há liberdade nem escolha: “É preciso lembrar que as massas dominadas, entre nós, são... dominadas. O que quer dizer que elas não têm suficiente consciência de si mesmas, nem forças de reação para conscientizarem o seu gosto estético e as suas preferências artísticas”³¹. Paulo Freire definiu neste mesmo contexto a “invasão cultural”, na qual só os invasores atuam de fato e os invadidos são seduzidos, pensam que têm voz própria, quando só imitam os invasores, garantindo a estes o processo de dominação³². Tal como a ideologia religiosa que diferencia fiéis de hereges, a indústria da cultura também impõe mecanismos brutais de adequação e padronização. E como ocorre nas igrejas, também os hereges excluídos pelas seitas da indústria da cultura mal sobrevivem em seus ambientes sociais. Sublinhamos, contudo, que na *poíesis* crítica não nos interessa a agenda comercial da indústria fonográfica nem confundimos indústria da cultura com arte popular – esta nossa perspectiva, assim, não é exatamente a mesma da Escola de Frankfurt, pois não demonizamos o dinheiro não especulativo nem os veículos mediáticos, bem como valorizamos as fecundas fontes populares na arte. Tal como na *theoria* crítica, entretanto, na *poíesis*

28 *Passim* EISLER & ADORNO, 1977 [1944].

29 *Passim* EISLER & ADORNO, 1977 [1944] / *Passim* ADORNO & HORKHEIMER, 1969 [1947].

30 *Passim* ADORNO & HORKHEIMER, 1969 [1947].

31 ANDRADE, 1945, p. 12.

32 FREIRE, *passim* 1987, [1970].

crítica também não discutimos o belo e o feio nem o bom e o ruim – apenas procuramos reconhecer os clichês padronizados. Exercemos, desse modo, a crítica contrária à alienação ideológica e procuramos nos aprofundar no processo poético de elaboração da linguagem para uma definição de critérios técnico-artísticos, para que a arte esteja desatrelada conceitualmente do *kitsch* e da cultura.

Desde os romanos até o século XVIII, a cultura se restringiu à agricultura, para se tornar, de uma hora para outra, a metáfora permanente do intelecto cultivado. Apesar disso, a cultura é uma metáfora fracassada da agricultura. Não apenas plantamos batata e cultivamos abobrinha, mas agora também plantamos e cultivamos a nossa identidade abstrata e com ela forjamos nossos clichês de comunicação. Quiçá essa política tenha gerado resultados desastrosos, tanto que o adubo, no cultivo das mentes culturais, acabou propiciando confusões as mais reiteradas, tais como aquelas verificadas entre filosofia e autoajuda, fato e opinião, pensamento crítico e diversão fútil, linguagem e tagarelice, poética e estética, ciência e tecnologia, arte (arte popular) e indústria da cultura, culminando com o já citado esquecimento da *poíesis*. Segundo Adorno, “com a consciência da classe dominante já coincidindo com a tendência geral da sociedade, dilui-se a tensão entre cultura e *kitsch*”³³. Mais que isso, com o neoliberalismo, cultura e *kitsch* já se tornaram um só. Não é por menos, se as discussões em torno do gosto e do *kitsch* são centrais na *poíesis* crítica, elas inexistem no culturalismo. E ao contrário até mesmo do duto senso comum, o guarda-chuva da cultura, de fato, exclui as artes. Basta verificarmos que as novas construções, tanto em ambientes públicos como privados, são sempre pensadas enquanto centros culturais, mas jamais artísticos. Mesmo nos espaços físicos de maiores dimensões, projetados para que sejam de multiuso, as artes não são levadas em consideração – e isso ocorre em universidades referenciais como a USP. De profundidade filosófica são as palavras de Jean-Luc

33 ADORNO, 2003 [1951], p. 168.

Godard: “cultura é regra, arte é exceção... A regra quer a morte da exceção”³⁴. Daí que a cultura se encontra numa postura contrária e excludente em relação à arte. Tal como no conceito de ideologia, propomos também um *significado fraco* (amplamente utilizado) e um *significado forte* (no contexto da *poïesis* crítica) de cultura. No *significado fraco*, a cultura, como já dissemos, é um guarda-chuva, protetora das artes e da filosofia. Diz-se até do sujeito culto (por ser instruído, erudito). Assim, no *significado fraco*, o qual predomina em toda parte, artes e filosofia são meras manifestações ou bens culturais. Contudo, o *significado fraco* tem um defeito: é incapaz de diferenciar arte e cultura. Desde pelo menos Friedrich Nietzsche em suas obras tardias, posicionamento esse reiterado por pensadores do século XX, tais como Martin Heidegger e Adorno, a cultura passa a ser criticada e suas arbitrariedades começam a ser discernidas, pois prejudicam a filosofia e as artes. Daí que no *significado forte* (o único adotado nesse ensaio, mesmo que raríssimo), as dimensões da cultura se restringem à condição mediana da existência humana, a incapacidade de se expressar fora de um padrão cultural. Com isso podemos concluir que, em seu *significado forte*, a cultura se restringe à moral de rebanho, ao costume, ao hábito, ao cotidiano, à norma, à regra, à repetição não crítica de padrões e a toda forma de comunicação ou retórica, tanto arbitrária como manipulada, incluindo-se a lógica de sistemas. Mas ocorre que a grande arte, tal como a grande filosofia, de modo diverso, sempre busca a superação da lógica de um sistema. Dessa maneira, em nossa hipótese de trabalho, as artes e o pensamento crítico não pertencem ao domínio da cultura. É possível também que resulte sempre num engodo, tanto conceitual como pragmático, o estabelecimento de uma pretensa unidade de comunicações e artes. Em uma palavra: as artes e o pensamento crítico têm relações não apenas extrínsecas, como também conflituosas, com a cultura e com a comunicação. A linguagem tem a ver com a essência ontológica do ser humano presente, em sua realidade existencial, tanto no desencobrimento daquilo

34 Vídeo-ensaio *Je vous salue, Sarajevo*, 1993.

que se oculta, como em sua abertura para o *lógos*. Essa presença só se torna de fato presente na vitalidade crítica do mundo emancipado da vida. A emancipação é sempre a emancipação das opressões culturais e demais embustes da comunicação.

Abrindo um parêntese, propomos iniciar uma discussão institucional na USP: até que ponto a tal cultura deve formar um par com a extensão universitária? Por extensão universitária – uma atividade fim da mais alta importância – compreendemos a pesquisa e o ensino produzidos na universidade, levados à comunidade na forma de prestação de serviços com impacto social positivo. Tanto que uma extensão universitária, sem ensino nem pesquisa, sem estudantes nem professores, deve ser definida por sua alienação. A extensão é a imprescindível interlocução extramuros da universidade com a comunidade. Enquanto universidade pública, não podemos prescindir de nossa missão na promoção do bem estar da população. Desse modo, a importância da extensão está clara. Contudo, de modo diverso, a tal cultura não é atividade fim da universidade. Por que deve haver então uma cultura oficial enquanto programa de pró-reitoria? Não devemos antes promover e incentivar as artes, a filosofia e as ciências, enquanto ensino e pesquisa com professores e estudantes, e em especial, as artes produzidas nas unidades de artes e nos museus? Já é tempo de priorizarmos as atividades fim, sem extensão alienada nem políticas culturais (seja lá o que isso for) estranhas ao conhecimento produzido pela universidade. O foco na extensão e o questionamento da cultura talvez sejam tarefas urgentes que temos à frente. **A produção artística e a pesquisa estão de tal modo intrinsecamente relacionadas nos cursos de artes e nos museus, que se faz necessário um novo sistema na USP, imprescindível também à avaliação institucional, tal como proposto recentemente em assembleia por nossos colegas do Curso de Música em Ribeirão Preto, chamado *Orfeu*, para que seja um sistema desatrelado da PRCEU, onde poderíamos valorizar devidamente a produção**

artística, com as especificidades de cada arte, tanto na *poíesis* como na *práxis* e, portanto, sem confusão entre arte e cultura e nem entre pesquisa artística (resultando em produção artística) e estudos culturais.

Voltando à discussão conceitual da estética (já desatrelada das dimensões mais prudentes da *aísthesis*) e de sua irmã, a cultura (em sua acepção valetudista, já desatrelada da agricultura, pois esta era mais fecunda), ambas em suas acepções, desde o século XVIII (portanto, neologismos recentes), acabaram cada vez mais submissas aos padrões da indústria da cultura, bem como de suas bases comunicativas e identitárias. Com a estética, a qual tomam por filosofia da arte, os culturalistas pensam resolver, de uma só vez, as questões que chamam de artístico-culturais, quando na verdade não apenas confundem arte com cultura, mas também *poíesis* com *práxis*. Aristóteles, porém, afirma que

das coisas que podem comportar-se de modos distintos estão aquilo que é poético e aquilo que é prático: pois *poíesis* [produção] e *práxis* [ação] são diferentes. (...) De tal modo que a disposição prática segundo o *lógos* [prático] é diferente da disposição poética segundo o *lógos* [poético]. Por isso também não se incluem uma na outra: pois nem a *práxis* é *poíesis*, nem a *poíesis* é *práxis*³⁵.

Nas artes, o conjunto da *poíesis* (composição autoral, invenção e elaboração da obra de linguagem) com a *práxis* (interpretação-execução enquanto processo hermenêutico das fontes da obra que resulta numa ação prático-corporal) chamamos hoje *performance*. Os artistas da *poíesis* são poetas e demais autores literários, arquitetos, coreógrafos, autores teatrais, artistas visuais e compositores, entre outros. Podemos conferir equivalências à *poíesis* com nossos verbos produzir, fazer, fabricar, inventar, compor. A poética (ou poiética, pois se trata também do estudo da *poíesis*), neste sentido primordial, compreende ao

35 Ética a Nicômaco, Livro VI, Capítulo IV, 1140a1.

mesmo tempo a concepção (projeto, programa, manifesto normativo) e a produção (composição, realização da escritura) da obra de arte. O conceito é válido não só para a poesia, mas também para todas as artes. Tudo que envolve o trabalho de um artista da *poíesis* é sua poética artística, aquela que configura a linguagem. Numa frase atribuída a Simônides de Céos, sabemos como são antigas as metáforas entre as linguagens artísticas: “a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala”³⁶. Numa perspectiva heideggeriana, a linguagem não é apenas e nem em primeira linha uma expressão sonora (palavra falada) ou escrita (palavra impressa) daquilo que deve ser comunicado. A linguagem promove aquilo que se pretende difundir não apenas com palavras e frases. Segundo Friedrich Hölderlin, em seu hino *Andenken* (1803), “o que permanece, porém, inauguram os poetas”. A linguagem é sempre essencialmente poesia – daí a literatura ser uma arte e não um estudo cultural. E a essência da poesia está presente em todas as artes, as quais fundam a história por meio da *poíesis* (linguagem inventiva). Já os artistas da *práxis* são atores e diretores teatrais, bailarinos, instrumentistas, cantores e maestros, entre outros. De um modo geral, na história das artes, a maior parte dos artistas só atua na *práxis* e a maior parte dos artistas da *poíesis* atua também na *práxis*. O conhecimento da *poíesis* (daí *lógos* poético) é essencial para o profissional da *práxis*, porque precisa entender da linguagem de cada poética artística, para poder interpretá-la (exercício hermenêutico), tendo em vista os limites da interpretação, não obstante sua incontornável idiossincrasia, e para executá-la de modo dinâmico com seu próprio corpo (daí *lógos* corpóreo). No caso das artes tardias, como o cinema e demais narrativas audiovisuais, a forma de apresentação da obra é fixa (sempre a mesma). Se peças teatrais podem ser dirigidas de modo diverso a cada encenação, já no caso do cinema, sempre só há uma única direção, daí a *práxis* pode se amalgamar com a *poíesis* (além disso, não raramente, diretores também atuam no enredo/roteiro). Não obstante

36 *Apud* DETIENNE, 1988 [1967], p.56.

uma série de processos coletivos nas artes em todos os tempos e lugares, em que *poíesis* e *práxis* se tornam um só, até mesmo em práticas exclusivamente orais – como na belíssima polifonia vocal não temperada dos pigmeus – entendemos que tais improvisos performáticos decorrem da liberdade e do experimento, essenciais na arte, mas sem que se exclua com isso o estilo de um autor que inventa sozinho a sua obra num fecundo exercício de *archi-écriture*³⁷ ou “escritura originária” – conceito de Jacques Derrida, traduzido aqui livremente pela condição grafocêntrica do *lógos* poético. Para a *poíesis* crítica, que trata tanto dos processos de formação de linguagem como da crítica contrária às ideologias dominantes, a arte, assim como todo pensamento crítico, é a condição de desenvolvermos posturas distantes das regras identitárias, das normas domesticadas, do cotidiano alienado e demais padrões da delegacia da moral e dos costumes em sua uniformidade e disciplina, os quais servem hoje ao neoliberalismo. A *poíesis* crítica, sem arbitrariedades massificadoras, é um tributo à diferença inventiva. Na *poíesis* crítica, interessamos a *mímesis* (μίμησις), ou seja, não a imitação, como alguns traduzem, mas sim a elaboração simbólico-inventiva enquanto representação dinâmica, definida desde a *Poética* de Aristóteles – processo essencial para a formação da linguagem nas artes. Já na crítica contrária à ideologia opressora, temos Marx e Engels como referências. Importa perguntarmos sobre os bastidores das relações no mundo em que vivemos: o que é? Por que e como é? Qual a causa? De onde vem? A quem serve? Quem lucra com isso? Essas questões procuram descobrir e desvendar ideologias. O primeiro passo para que possamos resistir à ideologia é revelar a sua essência e demonstrar como se comporta. Infelizmente, essa tarefa não é fácil. O reconhecimento de ideologias é uma arte, para além das demandas tecnológicas e culturais. Nem a filosofia nem as ciências da natureza têm dado conta dela. Por outro lado, sem esquecer a condição dialético-hermenêutica do pensamento crítico, temos que desenvolver ainda outra arte, não menos importante, a de

37 *Passim* DERRIDA, 1967.

não forjar a caracterização de ideologias, justamente nos casos em que elas não ocorrem. Ao contrário do que reza o culturalismo identitário, invariavelmente neoliberal, com a divisa do *lugar de fala*, nem tudo é ideologia, nem muito menos a crítica contrária à ideologia deve ser confundida com o patrulhamento politicamente correto. O tal *lugar de fala* interessa ao *marketing* corporativo e à propaganda política, contudo, não resolve questões filosóficas, artísticas nem científicas. Com esse ideologicismo que mais se assemelha à moral de classe média, ignora-se que a questão ideológica só faz sentido no contexto da luta de classes, enquanto crítica ao poder dominante e à vontade de sistema do capital financeiro. Denunciar má-fé ou descobrir artimanhas em toda expressão diferenciada do seu cercadinho cultural, é tão próprio do *Homo stultus* quanto o não reconhecimento de ideologias, quando elas de fato ocorrem. Portanto, não devemos confundir os imprescindíveis movimentos de minorias, contra o racismo e na promoção da igualdade, justiça social e direitos humanos, incluindo seus valores universais e contextualizados na luta contrária à grande burguesia, com tais *bullyings* pequeno-burgueses. O engodo da diversidade identitária interessa tanto ao neoliberalismo que a tal diversidade, na realidade, não passa de uma mesmice redutiva a consumidores passivos e desprovidos de espírito crítico. Mais que isso, identitarismo e indústria da cultura são o ópio do povo estendido: estabelecem a alienação e a coisificação onde a religião não conseguiu se entranhar. Numa palavra, religião, indústria da cultura e identitarismo formam a santíssima trindade do neoliberalismo, sob as bênçãos do capital financeiro.

Voltando à questão da *poíesis*, “Marx e Engels são necessários, mas não são suficientes”, como afirma José Paulo Netto em suas palestras. O conceito de *poíesis* não consta uma única vez na monumental obra de Marx e Engels, levando ao paradoxo de um pretendido processo revolucionário, mas sem os caminhos da *poíesis* crítica. Entretanto, a *poíesis* é a produção não alienada em seu

sentido mais revolucionário. Mais que isso, a *práxis* política numa revolução, sem *poíesis* crítica, termina com o fracasso dessa revolução – o suicídio de Vladimir Maiakoviski foi o primeiro anúncio da tragédia soviética. No caso da cultura alienada seduzida pela ideologia, Marx e Engels sequer souberam diferenciá-la da arte, cuja *poíesis* é crítica. A *poíesis*, contudo, é o exercício de utopia mais fecundo, pois lida com abstrações e fantasias numa condição mais radical que a *práxis* e a *theoria* são capazes. A *theoria*, por sua vez, é um neologismo que apareceu entre os séculos VII e VI a.C. Até então, havia dois verbos relativos à visão, oráo (ὁράω) e blépo (βλέπω), indicando o fenômeno do olhar imediato – equivalentes aos nossos verbos olhar e ver. Contudo, com o verbo theoréo (θεωρέω) temos o início de um modo de visão que, para além da mera observação, ainda que dependa da visão sensível, atravessa essa sensibilidade no intuito de penetrar agudamente no que seria a natureza (*phýsis*) complexa dos fenômenos, resolvendo as questões da essência para além da aparência. Daí que originalmente o substantivo *theoria* implica numa *práxis* de visão analítica do concreto, daquilo que existe de fato (o que é criado pela natureza ou inventado pelo ser humano), aquela que pretende ver a fundo as coisas ao redor, sendo um modo distinto do olhar, o olhar próprio do conhecimento crítico (e diríamos hoje, ao mesmo tempo sensível, intuitivo, compreensivo e inteligível), que só os gregos desenvolveram. A *poíesis* crítica trabalha ainda com o conceito de transcendência – não a transcendência religiosa, espiritual ou mística, nem a transcendência metafísica de Immanuel Kant ou Arthur Schopenhauer, mas a transcendência material e dialética da *poíesis* revolucionária, tal como o neologismo latino pré-cristão dos romanos, *transcendere*, ou seja, ultrapassar as fronteiras, subir os degraus de uma escada para atingir os patamares mais elevados – para depois mesmo até prescindir da escada. Nesse sentido, a revolução não deve ser compreendida apenas enquanto conceito político, mas também das artes e de todas as demais áreas do conhecimento. A transcendência, na

poiesis crítica, enquanto exercício derradeiro de liberdade – e como dizia Virgílio, *libertas quæ sera tamen*, ou seja, importa a liberdade, ainda que tardia – é a aventura de alçar âncoras, abandonar o porto seguro (o conforto do cercadinho sectário-cultural onde prevalece a anestesia e a ausência, a morte do pensamento crítico) para navegar em alto mar, num movimento incansável de aproximação à distância. Numa palavra: transcender é emancipar-se das amarras redutivas da cultura e dos demais engodos ideológicos, entre eles as bases comunicativas e identitárias, justamente para experimentar as possibilidades inventivas nos temperos das linguagens, invenções essas livres e fundadoras da história. Neste sentido, os seres humanos têm uma primeira natureza (língua materna, hábitos sociais e alimentares, cotidiano, condições biológicas de vida etc.) ou seu *pertencimento*. Mas os seres humanos também são dotados de um *lógos* que a si mesmo aumenta, uma segunda natureza (emancipação intelectual, temperos de linguagem e transcendência inventiva) ou seu *distanciamento crítico*. As ciências, as artes e a filosofia só são possíveis nesta segunda natureza. Daí se faz necessário um distanciamento crítico em relação ao *pertencimento*, num fecundo processo dialético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer, 1969 [1ª ed. 1947].

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003 [1ª ed. 1951].

ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik / Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften*. Band 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Taschenbuch / Wissenschaft], 2003 [1ª ed. 1966].

ANDRADE, Mário. *Prefácio sobre Chostacovich*. In: SEROFF, V. Dmitri Shostakovich. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945, p. 9-33.

COSTA, Alexandre [da Silva] (tradução, apresentação e comentários).

Heráclito – fragmentos contextualizados. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988 [1ª ed. francesa 1967].

ECO, Umberto; MARTINI, Carlo Maria. *Em que crêem os que não crêem?* Tradução de Eliana Aguiar. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002 [1ª ed. italiana, 1995].

EISLER, Hanns; ADORNO, Theodor W. *Komposition für den Film*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1977 [originais de 1944].

FAGERLANDE, Aloysio. *Refletindo sobre a Pós-Graduação em Música no Brasil*. In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Manaus, 2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987 [1ª ed. 1970].

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Bem estar comum*. Tradução de Clóvis Marques. Revisão técnica de Leonora Corsini. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2016 [1ª ed. inglesa, 2009].

HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Philipp Reclam, 1960 [1ª versão 1935].

HEIDEGGER, Martin. *Über den Humanismus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1949 [1ª versão 1945].

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1ª ed. italiana 1966].

RABÓCZKAY, Tibor. *Significado real do número de citações de um artigo científico*. In: *Jornal da USP*, 26 de julho de 2019.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014 [1ª ed. francesa, 1990].

THIESEN, Icléia. *(Re)discussão sobre as grandes áreas do conhecimento: crítica à epistemologia fundamental – rumações*. In: *Revista da Tulha*. Ribeirão Preto: FFCLRP-USP, volume 7, nº 1, pp. 224-235, janeiro/junho de 2021.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [original de 1918].