UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA

O CONTRAPONTO ENTRE A PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA DA ARTE E AS CULTURAS NO NEOLIBERALISMO

Ana Cristina Cezar Sawaya Almeida
Orientador: Prof. Dr. Adão José Peixoto

Goiânia-GO
2002

ANA CRISTINA CEZAR SAWAYA ALMEIDA

O CONTRAPONTO ENTRE A PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA DA ARTE E AS CULTURAS NO NEOLIBERALISMO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Educação Brasileira da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Educação.
Área de Concentração: Cultura e Processos Educacionais.
Orientador: Prof. Dr. Adão José Peixoto.

Goiânia
2002

ANA CRISTINA CEZAR SAWAYA ALMEIDA

O CONTRAPONTO ENTRE A PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA DA ARTE E AS CULTURAS NO NEOLIBERALISMO

Dissertação defendida e aprovada em 16 de outubro de 2002, pela Banca Examinadora constituída pelos professores.

Prof. Dr. Adão José Peixoto
Presidente da Banca

Prof. Dr. Carlos Rodrigues Brandão

Prof. Dr. Saturnino Pesquero Ramón

A todos os Santos e Artistas que desafiaram os deuses do *status-quo*: São Francisco de Assis, São João da Cruz, São Jorge, São Expedito, Santa Rita de Cássia, Santa Terezinha; Isadora Duncan, Cecília Meirelles, Cora Coralina, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Chiquinha Gonzaga, Villa Lobos, Beethoven, e tantos outros que minha diminuta memória ousa não citar.

Todos eles santos-artistas e artistas-santos que olharam a vida às avessas e ganharam a imortalidade.

AGRADECIMENTOS - dos Eus Fenomenológicos:

Os agradecimentos do eu-EU

Ao Alex que me acompanha incondicionalmente em todos meus vôos.
Aos nossos amores: Ana Teresa, Nathanael, Ramon, Cristina e Nathanael Júnior; aos amigos e familiares que tiveram a paciência e o carinho de lidar com a ausência de minha alma, durante a elaboração desse trabalho.

Os agradecimentos do eu-PESSOA

Aos meus colegas de turma, que socializaram meus medos e utopias e tornaram a trajetória do curso prazerosa, com sabor de colégio e de meninice, gostoso de sentir.

Os agradecimentos do eu-CIDADÃO

Ao programa do Mestrado em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, na pessoa do Prof. Dr. Marcos Loureiro, do qual me orgulho de ser aluna e decanto aos quatro ventos.
Às meninas, Rosangela, Rosa e Cislene que, com competência, secretariam o Mestrado e apagam as "fogueiras" que deixamos ardendo.

Os agradecimentos do eu-SUJEITO

À professora Marília Gouvea, à professora Mirza Toschi, ao professor Luís Dourado: vanguarda, competência, seriedade, dedicação científica e pessoal (sem nenhum pieguismo), só para citar alguns dos muitos aspectos adjetivos que lhes são inerentes.

Ao pra lá de célebre, professor Carlos Rodrigues Brandão, fonte cristalina de cultura, irreverência, leveza, sabedoria que, além de tudo aceitou participar de minha banca.

Ao Prof. Dr. Saturnino Pesquero Rámon, conspirador e cúmplice da vanguarda artística, por aceitar o convite de contribuir em minha banca.

Ao meu amigo, professor e orientador Adão José Peixoto, que não só me apresentou de forma brilhante, a Fenomenologia e Merleau-Ponty, como com muita competência me ensinou a trilhar o caminho da ciência, desvelando com sabedoria cada conflito que se apresentava.

Hora boa essa de agradecer! Obrigada a todos!

GLOSAS SOBRE UM EXTASE DE ALTA CONTEMPLAÇÃO:

Entrei onde não soube. E quedei-me não sabendo, toda ciência transcendendo.

Eu não soube onde entrava
Porém, quando ali me vi,
Sem saber onde estava,
Grandes coisas entendi;
Não direi o que senti,
Que me quedei não sabendo
Toda a ciência transcendendo.

Da paz e de piedade
Era a ciência perfeita
Em profunda soledade
Entendida (via reta)
Era coisa tão secreta,
Que fiquei como gemendo,
Toda ciência transcendendo.
(...)
Este saber não sabendo
É de tão alto poder,
Que os sábios discorrendo
Jamais o podem vencer,
Que não chega o seu saber
A não entender entendendo,
Toda a ciência transcendendo.

E é tão alta excelência
Aquele sumo saber,
Que não há arte ou ciência
Que o possam apreender;
Quem se soubera vencer
Com um não saber sabendo,
Irá sempre transcendendo.

E se o quiserdes ouvir,
Consiste esta suma ciência
Em um subido sentir
Da divinal Essência
É obra de sua clemência
Fazer quedar não entendendo
Toda a ciência transcendendo.

São João da Cruz (1542-1591)

"Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos – fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de 'opiniões' mudas, implícitas em nossa vida. Mas essa fé tem isso de estranho: se procurarmos articulá-la numa tese ou num enunciado, se perguntarmos o que é este **nós**, o que é este **ver** e o que é esta **coisa** ou este **mundo**, penetramos num labirinto de dificuldades e contradições." (Merleau-Ponty,1984:15)

RESUMO

A presente trabalho visa estabelecer uma relação dialógica da concepção fenomenológica de arte com as culturas no neoliberalismo. A partir da trajetória cultural, reconhece não somente a barbárie da fragmentação simbólica contemporânea, como a possibilidade de resistência estética e criativa presentes na arte, reiterando a capacidade de expressão artística do homem enquanto um ser simbólico que percebe o mundo fenomenologicamente. Essa perspectiva paradoxal e concomitante da barbárie e da resistência simbólica presente nas relações sociais, é alicerçada nessa dissertação, pela contribuição teórica e metodológica de Merleau-Ponty por suas obras estabelecerem importantes interlocuções com a arte na esteira da percepção e do sentir fenomenológico na relação homem/mundo.

ABSTRACT

The present work aims to establish a dialogic relation of the phenomenological conception of art with the new liberalism cultures. Since the cultural trajectory, it recognizes not only the barbaric contemporaneous symbolic fragmentation, as the possibility of esthetical and creative resistance presented at the art, affirming the artistic expression capacity of a man while a symbolic human being that perceives the world in a phenomenological way. This perspective in a paradox and concomitant vision of the barbaric system and of the symbolic resistance present in the social relations, is based on this dissertation by the theoretical and methodological contribution of Merleau-Ponty by his publications establish important interlocutions with the art on the way of the perception and of the phenomenological feeling on the relation man/world.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 009

CAPÍTULO I

FENOMENOLOGIA NA PERSPECTIVA DE MERLEAU-PONTY 021

1. Por que Merleau-Ponty? 021
2. Vida e Obra 026
3. O método fenomenológico 031
   a) Origem 031
   b) As categorias fenomenológicas prioritárias para Merleau-Ponty 037
   b1) "Ser no mundo": Retornar as coisas mesmas 037
   b2) A percepção Fenomenológica: a intersubjetividade 041
   b3) Intencionalidade Fenomenológica; a Transcendência 046
   b4) Epoqué: a redução fenomenológica 052
   b5) Concepções equivocadas sobre a fenomenologia 056

CAPÍTULO II

CULTURAS E CULTURA NEOLIBERAL 059

1. O conceito Cultura 059
2. A Pluralidade da Cultura 066
3. O Símbolo 070
4. Símbolo-Massa, Indústria Cultural 074
5. Símbolo e Cultura Neoliberal 082

CAPÍTULO IIII

A CONCEPÇÃO FENOMENOLÓGICA DA ARTE ENQUANTO POSSI-

BILIDADE DE RESISTÊNCIA À CULTURA NEOLIBERAL 090

1. Fenomenologia e Arte 090
2. A Subjetividade – o Eu fenomenológico e os outros Eus 098
3. Percepção – Fenomenologia – Arte 102
4. O olhar fenomenológico da Arte: a transcendência 107

CONSIDERAÇÕES FINAIS 119

BIBLIOGRAFIA 124

INTRODUÇÃO

O tema dessa investigação pretende estabelecer o contraponto entre a concepção fenomenológica de arte e as culturas no neoliberalismo, a partir da compreensão da trajetória do símbolo no bojo das relações sociais ou, ainda, no dizer fenomenológico, perceber a função simbólica da arte por meio das experiências vividas, na textura do mundo, da vida. O primeiro passo nessa direção está visceralmente ligado ao reconhecimento da especificidade do lugar da arte na existência humana. O lugar de onde a arte se constitui e manifesta, enquanto diferenciado, singular e, portanto, genuíno em relação às elucubrações da razão que, por si só, não consegue traduzir as veredas da arte que se dirigem livremente não só ao poder de compreensão do homem, mas diretamente a sua alma.

A arte lida com as aspirações humanas para além da vida prática, para a possibilidade do sonhar criativo, para revogar o imediatismo e o pragmatismo dos fenômenos, para dar subjetividade e transcendência ao concreto. Sem esse reconhecimento é impossível perceber sua essência que se nega veementemente a receituários ou qualquer conotação de entretenimento ou praticidade.

Cecília Meireles, em seu livro Crônicas da Educação, cita o célebre poeta grego Costis Palamas que, para expressar a avassaladora criatividade artística descreve o drama de um poeta que resolve fazer coisas úteis e se

converte em ferreiro, que novamente começa a criar compulsivamente como um Vulcano:

> Vã tentativa, esforço inútil - suspira Costis Palamas
> Ò minha mão, abandona o ferro; descansa, ó malho, da tua luta com a bigorna. Eu sou o artista ferreiro que quer executar uma obra e produz outra. Sou o ferreiro criador cujo malho não faz nem pregos nem armaduras, nem espadas nem lanças, nem sinos nem cadeias nem chaves, nem campainhas, nem charruas para o campo nem leitos para a habitação, nem foices nem freios. Sou o ferreiro criador cujo malho só produz belos objetos inúteis: e minha arte é original e paradoxal. Sou o mago do fogo: penetro nele roubo suas serpentes e monstros que converto em ferro, e torno mais fantástico ainda. Sou o homem que martela, em lugar de espadas, certas flores ignoradas da natureza; sou o ferreiro dominador que faz nascerem das chamas círculos, sombras, grifos, encantamentos, coroas reais, monstros, fadas, górgonas para navios, para palácios que já não existem mais ou que ainda não existem; objetos inúteis, inutilizáveis, quiméricos, aos quais faltam ora o rosto ora o corpo, e a que falta o nome, sempre, tudo quanto exaspera os homens que dormem de olhos abertos, tudo que os passantes insultam, - o que em parte alguma se impõe, o que em parte alguma entusiasma, o que em lugar algum pode encontrar comprador! Sou o ferreiro que decepciona, enfada e aborrece. `A obra que sairia infinitamente delicada das mãos de um outro artista meu sopro incute não sei que de bárbaro e brutal, mais áspero que granito. E quando esperam receber de minhas mãos uma obra firme, sólida, resistente, elas involuntariamente oferecem um aéreo raio, uma imponderável espuma. (Palamas *apud* Cecília Meireles, 2001: 41-42)

A partir dessa constatação da especificidade artística, o problema propulsor do tema dessa investigação, ou seja, do contraponto entre a concepção fenomenológica de arte e a cultura neoliberal, está voltado não somente à diagnosticar os principais fatores da fragmentação simbólica. Como também questionar essa fragmentação enquanto expressão de uma fatalidade que relegaria a arte a um permanente processo de massificação, ou pelo contrário, a possibilidade de existir um movimento de resistência à fragmentação simbólica inerente à própria arte. Movimento esse, que o método fenomenológico com suas categorias, seria imprescindível para apreender e descrever com rigor e contemporaneidade necessária.

A perspectiva paradoxal e concomitante da subjetividade e da objetividade social, inerente à especificidade artística, derruba por terra a convencional dicotomia da qual a arte vem sendo vítima, da fragmentação de caráter positivista que por um lado, a concebe como dom de pouquíssimos privilegiados e, por outro, a relega à dimensão superficial, completamente supérflua às necessidades e anseios do homem na vida em sociedade.

A intenção de assimilar a questão da subjetividade, dissociada de idealidades e tecida na capacidade humana de ser-no-mundo, é a justificativa central da escolha do referencial teórico-metodológico, a fenomenologia, a partir da contribuição filosófica de Merleau-Ponty. Suas obras estabelecem importantes interlocuções com a arte na esteira da percepção e do sentir para além das aparências, assegurando a possibilidade de a arte olhar de maneira inusitada, de perceber o irrefletido, de alcançar as essências escondidas por pré-julgamentos, por pré-conceitos e conhecer os fenômenos no frescor de seu estado de origem e, por isso mesmo, estabelecer a resistência a fragmentação simbólica cunhada pelos interesses capitalistas.

Sendo a cultura um sistema de representações simbólicas, a subjetividade na concepção fenomenológica surge interligada ao processo de agir: promove a mediação da existência humana, graças à capacidade que nos é inerente de representar simbolicamente os fenômenos que nos cercam e que fazem parte de nossas relações com o vivido. A cultura-arte é o campo de intersecção do sujeito com o outro, é o campo de atribuição de significados simbólicos que dão sentido às relações sociais estabelecidas.

A singularidade, a particularidade, a subjetividade da arte, não se processam por meio da cristalização "ideal" do homem e, sim, mediante suas

vivências no mundo. Na verdade são produzidas em processos históricos, e não emanadas por sujeitos supra-históricos, deslocados e esvaziados de sua realidade social. Pelo contrário, as grandes Escolas Literárias ou os principais movimentos artísticos os quais a história testemunha são carregados de propostas críticas aos valores sociais vigentes.

A maior expressão subjetiva e revolução estética que se tem notícia no Brasil foi a Semana de Arte Moderna de 1922, definida por Mário de Andrade como "o brado coletivo principal", foi coincidente com o espírito pós-guerra da sociedade da época, no que diz respeito à construção de uma identidade nacional.

> A pesquisa do caráter nacional só é justificável nos países novos, que nem o nosso, ainda não possuindo na tradição dos séculos, de feitos, de heróis, uma constância psicológica inata(...) Cada país, principalmente cada raça e civilização têm no momento, suas exigências especiais e específicas, que dão para cada nação uma contemporaneidade nacional mais importante que a universal, que é vaga idealista e bastante inútil. (Andrade, 1977: 195)

Torna-se evidente que a consciência cultural do país atingira um estado de efervescência propulsor do repúdio à velha ordem, em vários aspectos de colonização de nossa cultura, bradando a necessidade de se traçar um perfil brasileiro. Nesse panorama, Tarsila do Amaral retratou em suas telas o homem do sertão O Abapuru e o solo árido do nordeste; Mário de Andrade escreveu Macunaíma, o herói sem nenhum caráter; Villa Lobos criou O Trenzinho Caipira , enfim todos os artistas decisivamente romperam com o método academicista europeu, promovendo uma revisão crítica de um passado histórico, colonizador de nossa capacidade de expressão artística.

O exemplo do movimento modernista explicita claramente a dimensão social da subjetividade artística. Subjetividade artística esta que Merleau-Ponty concebe como a materialidade subjetiva, pois por meio da *intencionalidade* a fenomenologia se opõe a visão meramente objetiva ou meramente subjetiva, estabelecendo uma nova relação entre sujeito e objeto, em que homem e mundo são inseparáveis e constituintes de um único processo de existência. Toda consciência é intencional e a cultura-arte estabelece a ligação significativa entre os fenômenos e as idéias, por meio da percepção fenomenológica que descreve o mundo em estado ante-predicativo e em seu desabrochar simbólico.Segundo Merleau-Ponty:

> O real deve ser descrito, não construído ou constituído. Isso quer dizer que não posso assimilar a percepção às sínteses que são da ordem do juízo, dos atos ou da predicação. A cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fulgazes que não posso lidar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los, nunca com minhas divagações.(...) O mundo não é aquilo que penso, mas aquilo que vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. (Merleau-Ponty,1999: 06)

A percepção artística é, então, o campo onde florescem todos os pensamentos e fundamentalmente o processo criativo, que não se promove por meio de especulações conceituais, mas pela possibilidade de ir a busca da essência, do que está oculto, de transcender e romper a pele do fenômeno, para habitá-lo. Essa capacidade ímpar de transcendência fenomenológica está diretamente ligada a concepção do Sujeito em todas as instâncias de sua existência, seja econômica, intelectual, política, afetiva, religiosa, estética, enfim em sua totalidade humana, pois querer explicar a arte em uma única perspectiva, redundará numa concepção limítrofe da possibilidade inesgotável do símbolo.

A coletânea poética de Fernando Pessoa, intitulada O Eu Profundo e os Outros Eus, transforma em linguagem artística, ou melhor, em poesia, a concepção fenomenológica do Eu, em sua plenitude de interação consigo mesmo, com o outro e com a vida. O poeta se entregou a tal ponto à sua capacidade de ser-no-mundo, que transcendeu sua própria personalidade por não ser suficiente para descrever sua percepção do mundo, criando em razão disso, seus também imortais heterônomos: Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro. Cada qual com olhar diferente sobre o espetáculo do mundo e efetiva autonomia poética: um predominantemente político, outro espiritual, outro lusitano acima de tudo. No texto a seguir, Pessoa faz uma genuína descrição fenomenológica de sua incondicional entrega à arte:

> Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: 'Navegar é preciso, viver não é preciso.'
> Quero para mim o espírito desta frase, transformada a forma para casar com o que sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar.
> Não conto gozar a minha vida; nem em goza-la penso. Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha que ser o meu corpo e a minha alma lenha desse fogo.
> Só quero torná-la de toda humanidade; ainda que para isso tenha de a perder como minha. (Pessoa, 1980: 15)

O poeta exemplifica a real possibilidade de reconhecimento da concepção merleaupontyana nas diversas vertentes artísticas as quais essa temática se propõe descrever. O exercício de encontrar homologias entre os postulados da fenomenologia e os elementos constitutivos da arte é o principal desafio dessa reflexão, pois por meio dela se pode viabilizar o contraponto com a cultura neoliberal que de forma inversa e acelerada, vem esvaziando a função simbólica da arte, bem como apregoando a inexistência de sua historicidade.

A trajetória do símbolo artístico, a partir da revolução industrial – mais especificamente da produção serial e após os anos 90, com a comunicação em massa acirrada pela penetração tentacular da mídia – vem sendo diretamente articulada aos interesses do capital, ou seja, a fragmentação simbólica sistêmica e propositadamente falseada pelo discurso de democratização ao acesso a arte.

Com caráter anti-historicista, a lógica neoliberal veiculada pela linguagem midiática, trabalha os conteúdos culturais, as obras de arte, por meio de categorias dissociadas dos aspectos sociais caracterizantes da região e época em que foram produzidas, e adotam categorias formais de caráter universal, suprimindo, assim, o contexto sócio-político-cultural da obra de arte que, por sua vez, perde a capacidade de veicular uma interpretação histórica concreta bem como a potencialidade de ruptura do *status quo*.

A explícita intenção da comunicação no neoliberalismo de universalizar a cultura e deixar a arte numa esfera "ideal", como algo individual, uma simples divagação sem nenhum nexo com o mundo, com a sociedade que representa, reflete o interesse pela manutenção de uma concepção supérflua de arte distante das relações interpessoais. Portanto, o aspecto subjetivo da arte é apresentado de forma completamente dissociado das necessidades objetivas da vida, como se fosse uma inspiração puramente metafísica, e, conseqüentemente, só assimilada por alguns eruditos.

O embate contemporâneo entre o enfoque da arte na modernidade e pós-modernidade está basicamente centrado nessa negação de objetividade imposta à obra de arte e a negação da subjetividade encarnada na história pela cultura de massa. As relações capitalistas de produção visam a romper com a *unicidade* fenomenológica inerente a toda manifestação do universo artístico que

é efetivamente calcada na fusão sujeito-objeto, em que na percepção algo é percebido, no amor algo é amado, na imaginação algo é imaginado, estabelecendo um patamar reflexivo de que *"somos no mundo"* e nada faz sentido de forma isolada. A unicidade inerente à obra de arte é entendida por Merleau-Ponty da seguinte forma:

> O sensível me restitui aquilo que lhe emprestei, mas dele mesmo que eu obtivera. Eu, que contemplo o azul do céu, não sou diante dele um sujeito acósmico, não o possuo em pensamento, não desdobro diante dele uma idéia de azul que me daria O sensível me restitui aquilo que lhe emprestei, mas dele mesmo seu segredo, abandono-me a ele, enveredo-me nesse mistério, ele se pensa em mim. (Merleau-Ponty, 1999: 289)

O rompimento da unicidade da arte se efetiva em função de torná-la uma mercadoria rentável ao mercado, pois desse modo, a obra de arte perde sua aura e seu caráter subjetivo, sendo reproduzida em massa a partir de um processo extremo de desfiguração estética e descodificação da fonte em relação à série. Na perspectiva dos teóricos da Escola de Frankfurt, os interesses capitalistas ferem a característica *aurática* da obra de arte, por ser detentora da dimensão crítica, e a transformam em pós-aurática à medida que a convertem em instrumento de ideologização para entorpecer e atrair o povo em sua necessidade de consumo, além de promover a omissão da verdadeira cultura por meio da semi-educação sobre a qual Adorno argumenta:

> O avanço da semi-educação, através da pseudodemocratização efetuada pela indústria cultural é inevitável. Seu combate efetivo somente seria possível através de uma educação autentica. Isto é, mediante o recurso à auto-reflexão crítica sobre a semi-educação. (Adorno, 1972: 121)

Isso reflete o real descompromisso com a formação do homem numa perspectiva simbólica integral e humanizada, pois ele é impossibilitado de ter

acesso à fonte criativa, recebendo uma mercadoria sucateada da indústria cultural, em outras palavras, o processo de coisificação, mediado pelas necessidades mercadológicas, é extensivo também à existência cultural e educacional da sociedade pateticamente homogeneizada pelos ditames econômicos colonizadores dos elementos estéticos, dos padrões de expressão, do olhar sobre a vida. Oxalá pudéssemos ler este verso de Carlos Drummond de Andrade(1986: 87),como se fosse um rompante de ficção: *"... Por me ostentar assim, tão orgulhoso de ser não eu, mas artigo industrial, peço que meu nome retifiquem. Já não me convém o título de homem. Meu nome novo é coisa. Eu sou a coisa, coisamente."*

O principal delírio da pós-modernidade é a compulsão do consumível, do superficial do descartável, do competitivo, a inversão completa dos valores éticos e morais em nome do imediatismo inconteste, que pretende livrar-se do pesadelo da história na tentativa insana de perenizar o presente. Um presente de realizações mercadológicas, quando as utopias humanas devem ser restritas e concretizadas pela iniciativa consumista, devidamente agendada e articulada pela mídia, responsável pela veiculação da cultura narcisa neoliberal: a cultura da superficialidade e das aparências. Simultaneamente, a alta tecnologia compõe o panorama da pós-modernidade, não se furtando de reproduzir os mesmos princípios e interesses econômicos, acirrando ainda mais a barbárie cultural, ao devastar o campo simbólico com *eficiência e eficácia, em tempo real.* Vale citar o sociólogo Frei Betto, em sua análise sobre a perenização do presente:

> Hoje, entramos na dinâmica do pensamento único, na idéia de que este modelo de sociedade capitalista neoliberal é o ideal. Como disse Fukuyama, guru do neoliberalismo, 'a história acabou'.Crer nisso é acreditar que não há futuro.

> Qual é a lição que apresenta essa perspectiva? A perenização do presente. Querem nos convencer de que, daqui a duzentos ou quinhentos anos, haverá shopping center, mercado, bolsa de valores, competitividade, porque ninguém ousa imaginar algo diferente. A menos que corra o risco de ser chamado de dinossauro ou maluco.
>
> Ora, quem conhece a história sabe que Alexandre Magno sonhou que a sua conquista do mundo seria eterna. Os doze césares de Roma ambicionaram a mesma coisa. A Igreja, no período medieval, achou que tinha chegado ao reino de Deus. Hitler até ousou chamar o seu projeto de Terceiro Reich, o reino definitivo da sua conquista, e deu no que deu. Stálin, mesma coisa na União Soviética. Eis uma grande bobagem: a pretensão de que um momento histórico possa se perenizar.
>
> O que há de grave, neste momento histórico, é que não há uma proposta que se contraponha a esse modelo neoliberal de sociedade. Somos seres visceralmente vocacionados ao sonho. Somos o único animal incompleto. (...)
>
> Somos seres marcados pela incompletitude e, por isso, a nossa completude só se realiza no sonho. Temos de sonhar. O sonho pode ser um projeto político, uma fé religiosa, um ideal profissional ou uma vocação artística. Somos vocacionados a transcendência. Não nos bastamos.
>
> A perda da dimensão histórica do tempo coincide com a entrada de uma 'cultura' que cada vez menos se preocupa com aquilo que é o verdadeiro caráter da cultura. Cultura é tudo aquilo que aprimora o nosso espírito e a nossa consciência. Quanto mais consciência e densidade espiritual uma pessoa tem, menos consumista ela se torna. Porém, cada vez mais a cultura é atrelada ao consumismo. Perde seu valor de humanização para virar mero entretenimento. Existe uma máquina publicitária que não está interessada em formar cidadãos , está interessada em formar consumidores.(Betto, 2000: 03)

É exatamente a partir do reconhecimento dessa vocação ao sonho, da incompletitude do sujeito, da continuidade histórica aliada a própria continuidade da existência humana, que esse tema investigativo concebe o contraponto entre a concepção fenomenológica de arte e a cultura neoliberal, como a possibilidade de trilhar um caminho inverso, um atalho expressivo que possa restituir ao homem sua condição humana de lidar com a vida, mediante a qual a essência artística pode ser um veículo de resistência à coisificação da capacidade de fabular e simbolizar o mundo.

Não se trata de achar saídas ortodoxas ou saudosistas congeladas em uma temporalidade ideal, mas percorrer o universo artístico em sua história, como tentativa de testemunhar e descrever fenomenologicamente a capacidade transformadora e critica da arte que, desde sempre, sinaliza mudanças futuras

das relações sociais na antológica relação homem-mundo. À propósito, o sociólogo Octavio Ianni, em seu livro Modernidade-Mundo, explicita a capacidade de resistir e de preconizar da arte, na perspectiva de desvelar o escondido e tornar visível a necessidade de mudar, de transcender a realidade em que se vive:

> Com freqüência, a criação artística realmente nova pode ser uma 'antena', um ' sismógrafo', uma ' premonição' do que ninguém suspeita, ou ainda poucos percebem no ar, no clima, na 'eletricidade' que tensiona a realidade psicossocial e sociocultural em que se vive. Toda brutalidade da guerra civil mundial, iniciada em 1936 com a Guerra Civil Espanhola (1936-39) e desdobrada por dentro da Segunda Grande Guerra Mundial (1939-45) e da Guerra Fria (1946-89), pode estar sintetizada na épica fotografia de Robert Capa, na qual o republicano solitário estaca no ar ferido pela bala inimiga; assim como no vasto mural da fragmentação desenhado por Pablo Picasso captando o primeiro massacre por bombardeio aéreo realizado sobre o povo de Guernica. Somente décadas finais do século XX muitos começam a dar-se conta das premonições de Kafta narradas em *O processo* e em *A colônia Penal.* É possível visualizar e ouvir O grito, de Edvard Munch, ecoando no páramo da terra desolada em que vagam homens ' partidos' e 'ocos'. Há toda uma multidão vagando pelas ruínas deixadas pelas guerras que recobrem todo o século XX. (Ianni, 2000: 289-290)

Para efetivar tal desafio de perceber o movimento dialético cultural que embora extremamente frágil, denote linguagens e atos de uma cultura resistente às forças de desintegração, tentando vislumbrar um facho de luz que ilumine o ocaso simbólico e estético, a presente proposta dissertativa - O Contraponto entre a Concepção Fenomenológica de Arte e as Culturas no Neoliberalisno - está sistematizada em três capítulos.

No capítulo I, a Fenomenologia na perspectiva de Merleau-Ponty é apresentada, de modo a explicitar a origem do método fenomenológico, suas principais categorias, o que é prioritário e as novas tendências apontadas pelo referido filósofo.

No capítulo II, Culturas e Cultura Neoliberal, tentaremos traçar a trajetória do símbolo em sua relação histórico-cultural, desde os primeiros

conceitos sobre cultura com Taylor e Kroeber até a concepção da indústria cultural, assim cunhada pelos teóricos frankfurteanos, em especial por Adorno; recorremos aos aspectos da pluralidade cultural, o multiculturalismo, e desembocamos na Cultura Narcisa Neoliberal. Nesse capítulo, fundamentamo-nos também em outras vertentes epistemológicas, que não a fenomenologia, por reconhecermos suas importantes contribuições para se apreender a trajetória do símbolo no seio das manifestações culturais numa abordagem rigorosa e filosófica.

O que significa evidenciar a liberdade com que a fenomenologia pode transitar entre as veredas da cultura para perceber o simbólico, por exemplo, tanto na ambiência da antropologia cultural como nas concepções filosóficas frankfurteanas, sem perder a especificidade do perceber fenomenológico, ou seja, sem desviar a possibilidade corpórea da subjetividade na linguagem simbólica, manifestada na perspectiva fenomenológica de arte e cultura.

No capítulo III, A Arte na concepção fenomenológica; uma possibilidade de resistência simbólica; pretendemos elucidar, o olhar inusitado da arte sobre o mundo, por meio da interlocução entre as categorias fenomenológicas de Merleau-Ponty e diversas linguagens artísticas. Para tal convidamos artistas de diferentes vertentes criativas e universos culturais também distintos como Fernando Pessoa, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Kandinsky, Cézanne, Tarsila do Amaral, Mozart, Beethoven, Villa Lobos, e outros imortais que apesar de todos os pesares, não se furtaram em habitar visceralmente os fenômenos e dar concreticidade subjetiva aos seus sonhos e utopias, testemunhando a real possibilidade, decantada por Merleau- Ponty, de *ser-no-mundo.*

CAPÍTULO I

FENOMENOLOGIA NA PERSPECTIVA DE MERLEAU-PONTY

1. Por que Merleau-Ponty?

Apresentar a Fenomenologia na perspectiva de Merleau-Ponty, antes de mais nada é reconhecer sua fundamental contribuição na apreensão dos elementos constitutivos da existência humana. Uma das manifestações dessa existência é a arte, possível de ser apreendida em forma de linguagem, onde subjetividade, intersubjetividade, corporeidade e percepção, revelam o mundo como transcendência, portanto, para além da materialidade. A arte é apresentada como devenir, um exercício constante de perceber o mundo para além das aparências, de forma inusitada e dinâmica, de modo definitivamente inacabado.

O inacabamento fenomenológico não é uma expressão de equívoco, mas de entrega das relações vividas, de admiração diante do mundo, como a busca das essências presente nas obras de Cézanne, Balzac, e de outros grandes mestres do universo artístico. Merleau-Ponty, não se furta em refletir as questões estéticas nas relações com o vivido, e para tal, toma a arte como referência da possibilidade de "ser – no – mundo", por sua capacidade de romper com a dicotomia sujeito – objeto. *"Eis o enigma; meu corpo é simultaneamente*

vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar-se e reconhecer naquilo que então vê o 'outro lado' de sua potência vidente", diz Merleau-Ponty (1989: 11), revelando a possibilidade criativa de não somente se perceber as coisas, mas habitá-las.

O artista traduz com maestria a referida reflexão na medida em que empresta seu corpo ao mundo para transformá-lo numa linguagem estética, que a seguir ganha sentido novo de volta ao mundo, em forma de obra de arte. Fazendo com que o mundo externo e o interno se encontrem na produção artística, onde o corpo é uma expressão simultânea do vivido e de si mesmo. Nessa perspectiva a intersubjetividade fenomenológica, salta-nos aos olhos à medida em que a observância do outro está "prenhe" de experiências vividas.

Não é por acaso, que Cézanne afirma: *"a natureza está no interior"*, o célebre literato brasileiro, Guimarães Rosa traduz, a seu modo, essa intersubjetividade fenomenológica quando afirma: *"O sertão está em toda parte... o sertão é do tamanho do mundo",* revelando a intenção da obra de arte, estabelecer uma leitura do mundo, com a possibilidade de recriá-lo, abordando as coisas em contato direto com as mesmas, permitindo-as invadir o nosso corpo, que as acolhe reduzindo ao mínimo a função do conhecimento racional na apreensão da realidade que é posta, sem dúvida, antes do *cogito*.

A contribuição da obra de Merleau-Ponty, na perspectiva de tecer fenomenologicamente as categorias epistemológicas da arte, é tão expressiva, que a interlocução com o texto "O olho e o espírito" (1960), bastaria para uma tematização teórica nessa área. Sem omitir outras produções textuais de similar fertilidade como: A dúvida de Cézanne; A linguagem indireta e as vozes do silêncio (1960). Seus textos denunciam que a ciência e a filosofia, empírico-

racionalistas, por dicotomizarem a relação sujeito-objeto, ou respectivamente a subjetividade e a objetividade, privaram-se de traduzir a especificamente da linguagem e conseqüentemente da cultura. À propósito Marilena Chauí comenta:

> Para Merleau-Ponty, a ciência a e filosofia, vítimas do objetivismo e do subjetivismo, nunca foram capazes de prestar contas da especificidade da linguagem e de seu modo de dar origem à comunidade cultural. Para a ciência, a linguagem se reduz à emissão de sons, objetos de uma ciência natural, a acústica. Assim, a linguagem se reduz a um sistema convencional e econômico de sinais que permitem aos homens uma certa coexistência. Para a filosofia, a linguagem sempre foi uma tradução imperfeita do pensamento e os filósofos sempre se preocuparam em purificá-la para que pudessem "vestir" mais corretamente as idéias mudas e verdadeiras. Filosofia e ciência nunca alcançaram a dimensão expressiva da linguagem. (*in:* Merleau-Ponty, 1989: 12)

É exatamente na obra de Merleau-Ponty, que a dimensão da expressividade da linguagem se faz presente, pois ela (a linguagem) não é somente a trajetória das significações e, sim, o próprio ato de significar. A significação sempre ultrapassa o significante que por sua vez sugere novas significações, promovendo constante movimento que vai além dos conceitos pré-existentes. Nessa perspectiva, se desvela a importância e o cuidado de lidarmos com a linguagem artística dentro da concepção fenomenológica, pois a mesma possibilita a reflexão da sinuosa e inusitada trajetória artística nas suas mais diferenciadas vertentes e facetas.

A singularidade da arte recebe da concepção merleaupontyana um tratamento especial na medida em que sua dimensão criativa e crítica é respeitada. O filigranado teor do imaginário e da autenticidade, inerentes à linguagem artística, encontram ressonância na ambiência fenomenológica que dá intencionalmente vazão a expressão da alma humana. O corpo dialoga com a

alma, por meio da obra de arte, que sem dúvida estabelece uma leitura de mundo, além das referências pré-estabelecidas. Segundo Merleau-Ponty:

> Da Vinci invoca uma "ciência pictural" que não fala por palavras (e ainda muito menos por números), e sim por obras que existem no visível à maneira das coisas naturais, e que, no entanto, por elas se comunica "a todas as gerações do universo". Esta ciência, que calada, que, conforme dirá Rilke a propósito de Rodin, faz passarem para a obra as formas das coisas "não desseladas", vem do olho e ao olho se dirige. Há que compreender o olho como a "janela da alma". "O olho (...) pelo qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplaçao, é de tal excelência, que todo aquele que se resignasse a sua perda privar-se-ia de conhecer todas as obras da natureza cuja a vista faz a alma ficar contente na prisão do corpo, graças aos olhos que lhe representam a infinita variedade da criação: quem perde os olhos abandona essa alma numa escura visão onde cessa toda esperança de tornar a ver o sol, luz do universo". O olho realiza o prodígio de abrir à alma aquilo que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas, e seu Deus, o sol. Pode um cartesiano crer que o mundo existente não é visível, que a única luz é de espírito, que toda visão se faz um Deus. Um pintor não pode consentir em que a nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indireta, em que o que vemos não seja o próprio mundo, em que o espírito só tem que se avir com os seus pensamentos ou com outro espírito. Ele aceita, com todas as suas dificuldades, o mito das janelas da alma: cumpre que aquilo que é sem lugar esteja adstrito a um corpo; além disso, que seja por ele iniciado a todos os outros e a natureza. (Merleau-Ponty, 1989: 70)

Essa metodologia que oferece um "lugar que é sem lugar", propõe uma ousada liberdade de traduzir ao mundo a certeza do invisível, do inusitado, como expressão das coisas, pois a partir de sua corporeidade transcendem a mesma corporeidade que se torna prisão da alma, como um grilhão que não consegue refrear a alada imaginação humana, presente numa obra de arte.

Fernando Pessoa em seu célebre verso *"Tudo vale a pena se a alma não é pequena"* dá um sentido poético a condução fenomenológica de alargar os horizontes da compreensão do homem, bem como da apreensão do mundo e de si mesmo. Nessa perspectiva Merleau-Ponty evidencia, portanto, que a linguagem não pode ser um cárcere que nos confina, ou dita regras e limites que devem ser

aceitos cegamente, ao contrário, ela (a linguagem) se oferece carregada de possibilidades e leituras que estão ávidas para recriar signos já elaborados.

Na concepção de símbolo de Fernando Pessoa, verificamos a presença da concepção merleaupontyana, a medida em que o filósofo explicita a possibilidade de ir além da observação das coisas, para habitá-las. Da mesma forma, o poeta nos descreve no texto a seguir, essa referida possibilidade em relação ao símbolo:

> O entendimento dos símbolos e dos rituais (simbólicos) exige do intérprete que possua cinco qualidades ou condições, sem as quais os símbolos serão para ele mortos, e ele um morto para eles.
> A primeira é a simpatia; não direi a primeira em tempo, mas a primeira conforme vou citando, cito por graus dês simplicidade. Tem o intérprete que sentir simpatia pelo símbolo que se propõe a interpretar. A atitude cauta, a irônica, a deslocada – todas elas privam o intérprete da primeira condição para poder interpretar.
> A segunda é a intuição. A simpatia pode auxiliá-la, se ela já existe, porém não criá-la. Por intuição se entende aquela espécie de entendimento com que se sente o que está além do símbolo, sem que se veja.
> A terceira é a inteligência. A inteligência analisa, decompõe, e reconstrói noutro nível o símbolo...
> A quarta é a compreensão, entendo por essa palavra o conhecimento de outras matérias, que permitam que o símbolo seja iluminado por várias luzes, relacionado com vários símbolos, pois que, no fundo, é tudo o mesmo...
> A quinta é a menor definível. Direi talvez, falando a uns, que é a graça, falando a outros, que é a mão do Superior incógnito, falando a terceiros, que é o conhecimento e conversação do Santo Anjo da Guarda. (Pessoa, 1980: 43)

O presente texto é sem dúvida uma "trajetória" fenomenológica, ainda que o autor não se aproprie dessa referência. Salvaguardada as diferenças terminológicas, assim como Merleau-Ponty, Pessoa explicita a intersubjetividade, a intencionalidade, a volta as coisas mesmas, enfim, o caminhar para além das aparências, o encontro com as essências.

Embora Merleau-Ponty, dialogue em suas obras, prioritariamente com a pintura, sua reflexão é perfeitamente extensiva a outras vertentes artísticas. Como ficou evidenciado nas homologias referentes a fenomenologia, presentes no texto do poeta Fernando Pessoa. Essa fertilidade significa, portanto, que podemos convidar inúmeros mestres da arte, da dança, da música, enfim de toda cultura, para tecermos essa proposta fenomenológica no universo artístico, sem macular a singularidade e a especificidade do mesmo, pois segundo Merleau-Ponty:

> Se a fenomenologia foi um movimento antes de ser uma doutrina ou um sistema, isso não é nem acaso nem impostura. Ela é laboriosa como a obra de Balsac, de Proust, de Valéry de ou Cézanne – pelo mesmo gênero de atenção e de admiração, pela mesma exigência de consciência, pela mesma vontade de apreender o sentido do mundo ou da história em estado nascente. Ela se confunde, sob esse aspecto, com o esforço do pensamento moderno. (Merleau-Ponty, 1999: 34)

Ao revelar o processo similar entre os elementos constitutivos da arte e a metodologia fenomenológica, Merleau-Ponty explicita simultaneamente a necessidade de rigor na construção dialética da compreensão do mundo a partir do irrefletido. Respeitando a função "mater" da arte que é olhar crítica e criativamente o mundo, além das aparências, para dialogar intimamente com a alma humana.

2. Vida e Obra

A decisão de conhecermos o caminho biográfico de Merleau-Ponty, não é aleatória, uma vez que a própria verticalização teórica dessa proposta

dissertativa, comporta um tratamento fenomenológico, que possa dar voz as relações vividas como norteadoras da concepção filosófica, cerne desse trabalho.

O exercício da reflexão apreende as diretrizes específicas de cada história de vida, de cada caminho trilhado, de cada escolha, que são traduzidas de forma singular pelo pensar filosófico. Em outras palavras, procuraremos explicitar uma íntima relação entre a vida e a obra, por reconhecermos que "o andar" da vida traz elementos fundamentais para iluminar a dimensão da obra, que de maneira nenhuma nesse caso, se constitui de modo laboratorial ou dissociado do mundo. A propósito, o texto a seguir traz essa concepção merleaupontyana:

> O mundo que eu distinguia de mim enquanto soma de coisas ou de processos ligados por relações de causalidade, eu o redescubro "em mim" enquanto horizonte permanente de todas as minhas cogitationes e como uma dimensão em relação a qual eu não deixo de me situar. O verdadeiro Cogito não define a existência do sujeito pelo pensamento de existir que ele tem, não converte a certeza do mundo em certeza do pensamento do mundo e, enfim, não substitui o próprio mundo pela significação mundo. Ele reconhece, ao contrário, meu próprio pensamento como um fato inalienável, e elimina qualquer espécie de idealismo revelando-me como "ser-no-mundo". (Merleau-Ponty, 1999: 09)

Maurice Merleau-Ponty nasceu a 4 de março de 1908 em Rochefort – sur – Mer, França. Sua formação secundária foi em Paris, nos liceus Janson – le – Sally e Louis – le – Grand. Em 1930 foi aluno da École Normale Supéieure, onde começou o contato com aqueles pensadores que participariam mais adiante, do movimento existencialista representativo dos anos 40 e 50. Nesse mesmo ano, iniciou sua carreira docente no curso secundário onde ministrou aulas durante cinco anos e conclui em 1938, sua tese complementar, *La Structure du Comportement* (A Estrutura do Comportamento). Nessa obra, Merleau-Ponty

reflete a separação sujeito-objeto como ponto de origem da filosofia moderna que precisa ser revisto, para tal propõe a superação dessa dicotomia a partir da reunião dos dois termos como coextensivos pela redução de um deles ao outro. Nessa perspectiva revela que a representação da consciência não é a primeira, nem única na apreensão do mundo e, portanto, que a consciência se reduz então a um epifenômeno de acontecimentos objetivos. A partir dessa inquietação, aflora a relação entre a consciência perceptiva e a consciência representativa, onde a primeira se desvela fundante em relação a segunda, pois sua apreensão está além do nível puramente intelectual, por não subestimar a importância do nível sensível. Desse modo, a consciência perceptiva passa a ser uma categoria essencial na reflexão merleaupontyana em toda sua produção teórica.

Merleau-Ponty conquista a titulação do doutor em 1945, após a defesa de sua célebre tese, *Phénoménologie de la Perception* (Fenomenologia da Percepção), recebendo em seguida o convite para tornar-se professor da Universidade de Lyon. Instigado pelo reconhecimento da importância da consciência perceptiva, sua tese evidencia a função do corpo enquanto originária, enquanto elemento vivido, veículo pelo qual nos instalamos no mundo, ganhando e atribuindo significação. Embora assumidamente inspirado pela fenomenologia husserliana, Merleau-Ponty procurou gradativamente minimizar a função constituinte da consciência, que Husserl atribuía ao Sujeito Transcendental, e delegar a relação corpo sensível – mundo sensível a função geradora de significados. *"Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha compreensão".*

Em parceria com Sartre, seu amigo e interlocutor teórico, dirige a revista *Les Temps Modernes* em 1948 e simultaneamente a sua trajetória

acadêmica, publicou livros de ensaios como: *Humanisme et Terreur* (Humanismo e Terror) onde critica com veemência a corrente filosófica humanista por meio da análise sócio-política de Moscou, enfocando o embate entre o stalinismo e trotskismo, a guerra-fria e seus desdobramentos; Sens et Non-Sens (Sentido e não Sentido) que é uma coletânea de ensaios sobre arte, em várias vertentes (cinema, literatura, pintura).

De 1949 a 1952, foi professor titular da cadeira de Psicologia Infantil na Sorbonne, em seguida sendo eleito para a cátedra de Filosofia do Collège de France, pronunciando nessa ocasião o ensaio Éloge de la Philosophie (Elogio da Filosofia) como tema da aula inaugural. O referido ensaio evidencia a importância da filosofia no combate dos absolutos rivais como homem-natureza, Deus-natureza, Natureza-História, História-Deus. Nesse combate, a filosofia resgata a importância da situcionalidade e do acontecimento, transformando o filósofo num homem atento ao surgimento das coisas, porém um homem entre outros homens sem o estigma de ser detentor do Saber Absoluto.

Em 1955, sua amizade com Sartre e sua esposa Simone de Beauvoir, fica abalada por uma crise sugerida por divergências de concepção filosófica, nesse momento publica *Les Aventures de la Dialectiqiue* (As aventuras da Dialética) onde propõe a análise das mudanças da corrente marxista pós-revolução 1917, confronta teoricamente Weber e Luckács, e denuncia o voluntarismo de Sartre rotulando-o de "ultrabolchevista". Em outras palavras coloca em cheque a relação entre política e filosofia, que mais adiante no prefácio de sua última publicação Signes (1960), chamará de "mania política dos filósofos", uma crítica ao dogmatismo da filosofia e ao voluntarismo político, que para Merleau-Ponty acarretaria a perda da especificidade da filosofia da história e de

uma prática política efetiva. *"Não há dialética sem oposição e sem liberdade; não há por muito tempo oposição e liberdade em uma revolução. (...) As revoluções são verdadeiras como movimentos e falsas como regime".*

A crise instalada nas relações estabelecidas entre Merleau-Ponty e Sartre foi atenuada pela morte prematura de Paul Nizan, um amigo comum aos referidos filósofos, resultando na reaproximação dos mesmos, que na triste ocasião não se furtaram em refletir sobre a morte e conseqüentemente sobre a fragilidade humana, evidentemente não só como mero sobreviventes, mas numa perspectiva filosófica de compreender a relação dialógica entre vida e morte.

Em 1960 Merleau-Ponty publica *Signes* (Sinais), obra considerada um marco na produção merleaupontyana, pela passagem do filósofo de uma perspectiva fenomenológica, para uma investigação ontológica. Nela estão contidos ensaios sobre arte, história da filosofia, nova epistemologia na "crise da razão", e ainda ensaios monográficos sobre Husserl, Bérgson e Maquiavel. Em seu prefácio podemos encontrar uma autobiografia intelectual e política, que revela a intenção do autor em fazer um balanço de sua trajetória filosófica. No texto a seguir, Chauí esclarece o teor dessa referida obra enquanto ontologia:

> A partir de Signes, Merleau-Ponty encaminha-se para a ontologia como região pré-reflexiva, selvagem e bruta, de onde emergem as categorias reflexivas. A filosofia – reflexão – deve voltar às origens da própria reflexão e descobrir seu solo anterior a atividade reflexiva e responsável por ela. Essa região é o "logos do mundo estético", isto é, do mundo sensível, unidade individual do corpo e das coisas, unidade que desconhece a ruptura reflexiva entre sujeito e objeto. (*in:* Merleau Ponty, 1989: 08)

A 3 de maio de 1961, em Paris, ocorreu subitamente a morte de Merleau-Ponty, vítima de embolia.

3. O método fenomenológico

a) Origem

Ainda que fundamentalmente essa proposta dissertativa esteja centrada na obra de Merleau-Ponty, uma compreensão do método fenomenológico comporta necessariamente a análise de sua origem em Husserl, o teórico fundante da fenomenologia, principalmente para que se elucide os principais fatores que contribuíram para o surgimento do referido método.

No final do século XIX, na Alemanha, surgiu a corrente de pensamento fenomenológica de Edmundo Husserl (1859-1938), Propõe um recomeço filosófico que pudesse traduzir a crise do pensamento na Europa caracterizada pela dúvida e racionalismo de Descarte, a verdade dogmática e empírica de Hume, e o criticismo exacerbado de Kant, que redundavam num mero cientificismo. Surgia assim, a necessidade de um novo olhar sobre a vida, um "motivo transcendental" para apreensão do mundo. É possível portanto, constatarmos que a crise do pensamento foi o solo em que a fenomenologia floresceu, tal como nos elucida Merleau-Ponty no texto a seguir:

> A fenomenologia se apresentou desde o seu início como uma tentativa para resolver um problema que não é o de uma seita: ele se colocava desde 1900 a todo o mundo, ele se coloca ainda hoje. O esforço filosófico de Husserl é, com efeito, destinado em seu espírito a resolver simultaneamente uma crise da filosofia, uma crise das ciências do homem e uma crise das ciências pura e simplesmente, da qual ainda não saímos. (apud Dartigues, 1973: 16)

A função da fenomenologia transcendental, era justamente a de mediar o reencontro das ciências e da filosofia com a motivação essencial que é o conhecimento do homem sobre o mundo e sobre si mesmo, por meio da superação das opostas tendências epistemológicas herdadas do século XVII que são: o racionalismo e o empirismo. O racionalismo cartesiano atribui a razão o papel fundamental no processo de conhecimento, privilegiado a ação do sujeito cognoscente que pretende atingir verdades universais. O empirismo privilegia de outro modo, o objeto a e experiência sensível no processo de conhecimento, relativizando as supostas verdades absolutas. Em outros termos, Husserl constatou que ambas dicotomizam radicalmente a relação sujeito-objeto na aquisição do conhecimento, que não deveria ser meramente objetiva ou meramente subjetiva, mas faces ou partes de um mesmo processo epistemológico.

Simultaneamente, a Psicologia no século XIX, ocupava posição central no que diz respeito a teoria do conhecimento e da lógica, esvaziando ainda mais a especificidade filosófica, motivo pelo qual a fenomenologia surgiu também enquanto metodologia de resistência ao psicologismo em voga nessa época:

> A grande importância das investigações lógicas, consiste em mostrar que é impossível alcançar a apoditicidade (necessidade e universalidade) da verdade, sem a idealidade das significações lógicas e das significações em geral. Em outros termos, as leis lógicas, sustentáculos da unidade de toda ciência não podem, segundo Husserl, fundamentar-se na psicologia, ciência empírica e, como tal, sem a precisão das regras lógicas. O psicologismo, diz Husserl, não consegue resolver o problema fundamental da teoria do conhecimento, ou seja, o problema de como é possível alcançar a objetividade; ou, em outros termos como é possível que o sujeito cognoscente alcance, com certeza e evidencia, uma realidade que lhe é exterior e cuja existência é heterogênea a sua. (*in:* Husserl, 2000: 04)

A partir de uma nova concepção psicológica na perspectiva empírica, uma outra ótica do psiquismo, uma psicologia descritiva, proposta por Franz Brentano, que reconhecia a necessidade de distinguir os fenômenos psíquicos dos físicos, porque os primeiros comportavam intencionalidade, Husserl, desenvolveu a noção filosófica da intencionalidade como categoria central do método fenomenológico, reconhecendo a válida influência de Brentano, mas se contrapondo ao referido teórico em vários pontos.

> Nessa época, entra em contato com Franz Brentano que, em sua Psicologia do ponto de vista empírico, propõe um novo método de conhecimento do psiquismo. A grande contribuição de Brentano consiste de início em distinguir fundamentalmente os fenômenos psíquicos, que comportavam uma intencionalidade, a visada de um objeto, dos fenômenos físicos; em seguida, em afirmar que esses fenômenos podem ser percebidos e que o modo de percepção original que deles temos constitui o seu conhecimento fundamental. Donde a fórmula: "Ninguém pode verdadeiramente duvidar que o estado psíquico que em si mesmo percebe não existe tal como o percebe", fórmula que Husserl não esquecerá.
>
> Eis aí, com efeito, uma posição estratégica forte, já que a descrição do fenômeno tal como ele é obedece às exigências do positivismo reinante, que exclui todo conhecimento que não venha da experiência, e permite, por outro lado, aceder ao concreto e a vida que a ciência tinha tendência a esquecer. (Dartigues, 1973: 17-18)

O contraponto com psicologia ou influência de Brentano, segundo o próprio Husserl:

> Segundo Brentano, a percepção interna distingue-se da percepção externa: 1. pela evidência e infalibilidade, e 2. pelos fenômenos essencialmente diversos. Na percepção interna, experimentamos exclusivamente os fenômenos psíquicos, e na externa, os físicos. Em virtude desse exato paralelismo, a diferença de evidência, mencionada em primeiro lugar, pode servir também de nota característica para distinguir os fenômenos perceptíveis. Parece-me, ao contrário, que a percepção interna e externa, na medida em que esses termos são compreendidos no seu sentido natural, têm um caráter epistemológico absolutamente idêntico. Mais explicitamente: existe, sem dúvida, uma distinção perfeitamente justificada entre a percepção evidente e a não evidente, entre a infalível, e a enganosa. Mas se entendermos, como é natural e como aliás Brentano também o faz, por percepção externa a percepção das coisas e propriedades físicas, dos processos físicos etc.

> e, em seguida, por percepção interna todas as outras percepções , então essa divisão não coincide de modo algum com a anterior. Assim, uma percepção qualquer do eu, ou uma percepção qualquer de um estado psíquico relacionado ao eu, decerto não é evidente, se pelo eu se entende aquilo que todo mundo entende e acredita perceber na percepção do eu, isto é, a própria personalidade empírica. Também é claro que a maioria das percepções dos estados psíquicos não pode ser evidente, já que eles são percebidos como localizados no corpo. Percebo que a tristeza me dá um nó na garganta, que a dor me rói o dente, que a pena me corta o coração, no mesmo sentido em que percebo que o vento sacode as árvores, que esta caixa é quadrada e pintada de marrom etc. Aqui estão presentes, sem dúvida, além das percepções internas, também as externas: mas nem por isso os fenômenos psíquicos percebidos existem tais como são percebidos. Pois não é claro que também os fenômenos psíquicos podem ser percebidos como transcendentes? Na verdade, num exame mais preciso, todos os fenômenos psíquicos apreendidos na atitude natural e na atitude das ciências empíricas são apercebidos como transcendentes. Para que seja dado na sua pureza, o vivido pressupõe uma atitude puramente fenomenológica que inibe todos os posicionamentos transcendentes. (Husserl, 2000: 204-205)

Husserl, não se atém somente a exploração da consciência e sua relação com os objetos, inerentes aos fenômenos da psicologia, como também é veementemente contra o naturalismo dessas ciências que não reconhecem a especificidade do objeto, enfocando-o como físico e confundindo os dados exteriores com a natureza própria fenômeno. Exatamente nessa perspectiva, Husserl dá o salto *fenômeno-lógico*, pois estabelece o postulado que o fenômeno é simultaneamente *logos* (ele está penetrado no pensamento) e por outro lado o *logos* se expressa por meio do fenômeno, ou seja, ao mesmo tempo é logos e fenômeno. Dessa constatação, surge a célebre trajetória husserliana da "volta as coisas mesmas" em busca das essências, que personalisa e destaca a corrente fenomenológica em Husserl e vários representantes fenomenológicos, como: Heidegger, Max Scheller, Ricoer, Merleau-Ponty, Jaspers, Sartre e outros.

A partir dessa conceituação de fenômeno, a relação entre idéias e cosias é inseparável porque as idéias só existem por serem idéias sobre as

coisas, o que torna a fenomenologia uma ciência eidética descritiva, diferindo das ciências exatas que são dedutivas. A propósito explicita Capalbo:

> A fenomenologia será uma ciência rigorosa, mas não exata, uma ciência eidética que procede por descrição e não por dedução. Ela se ocupa de fenômenos, mas com uma atitude diferente das ciências exatas e empíricas. Os seus fenômenos são os vividos pela consciência, os atos e os correlatos dessa consciência. (Capalbo, 1996: 18)

A definição da fenomenologia pelo próprio Husserl,

> Se abstrairmos das metas metafísicas da crítica do conhecimento, atendo-nos apenas à sua tarefa de elucidar a essência do conhecimento e da objectalidade cognitiva, ela é então fenomenologia do conhecimento e da objectalidade cognitiva e constitui o fragmento primeiro e básico da fenomenologia em geral. "Fenomenologia" – designa uma ciência, uma conexão de disciplinas científicas; mas, ao mesmo tempo e acima de tudo, "fenomenologia" designa um método e uma atitude intelectual: a atitude intelectual especificamente filosófica, o método especificamente filosófico. (Husserl, 1989: 46)

Todos os demais princípios do método fenomenológico, e respectivas variações, surgiram dessa concepção husserliana de fenômeno, que sem dúvida centra a responsabilidade e a ousadia de ter redimensionado a relação dicotômica sujeito-objeto, bem como ter criado um novo caminho filosófico transcendental e extremamente rigoroso, que é a fenomenologia. Vale citar a metáfora sugerida por Dartigues, para elucidar o rigor e a intencionalidade fenomenológica:

> A tarefa efetiva da fenomenologia será, pois, analisar as vivências intencionais da consciência para perceber como aí se produz o sentido dos fenômenos, o sentido desse fenômeno global que se chama mundo. Trata-se, para empregar uma metáfora aproximativa, de distender o tecido da consciência e do mundo para fazer aparecer os seus fios, que são de uma extraordinária complexidade e de uma arânea fineza. Tão finos que não apareciam na atitude natural, a qual se contentava em conceber a consciência como contida no mundo – caso do realismo ingênuo – a menos que concebesse o mundo como contido na consciência – caso do idealismo. (Dartigues, 1973: 29)

Em outras palavras, mas com a mesma compreensão da amplitude epistemológica da fenomenologia, Zuben nos elucida a respeito da tarefa fenomenológica sob a "matuta" de Husserl:

> A tarefa da Fenomenologia é revelar este mundo vivido antes de ser significado, mundo onde estamos, solo de nossos encontros com o outro, onde se descortinam nossa história, nossas ações, nosso engajamento, nossas decisões. (Zuben, 1984: 09)

Sem dúvida, Husserl, se empenhou em explicitar o cunho de "rigor" que atribuía a fenomenologia. Para tal, apresenta várias distinções que norteiam a especificidade fenomenológica. Distingue as ciências empíricas (dos fatos), das ciências puras (de idealidades a priori); as ciências exatas das ciências rigorosas, pois as primeiras são formuladas a partir de suas mediações e experimentações, as segundas a partir de seus princípios básicos. E ainda estabelece distinção às ciências absolutamente rigorosas que são aquelas que se auto-fundamentam, ou seja, que possuem seus próprios princípios epistemológicos, sendo a filosofia a única ciência absolutamente rigorosa. A fenomenologia é portanto uma ciência que propõe "olhar com rigor" o universo dos fenômenos. Nessa perspectiva Husserl, nos esclarece:

> Tendo em vista que todas as espécies de vivências (incluindo entre elas as vivências do intuir externo, cujo objetos são por sua vez chamados de aparições externas) podem também vir a ser objetos de intuições reflexivas e internas, chamaremos de "fenômeno" tudo aquilo que é vivência, na unidade da vivência de um eu: A fenomenologia é, por conseguinte, a doutrina das vivências em geral, abrangendo também a doutrina de todos os dados, não só os genuínos, mas também os intencionais, que podem ser evidenciados nas vivências. A fenomenologia pura, é portanto, a doutrina das essências dos "fenômenos puros" dos fenômenos da "consciência pura" de um "eu puro". (...) Todas as percepções e juízos posicionantes que visam além dos dados da intuição adequada e puramente imanente (isto é que visam além do puro fluxo das vivências) são tratados pela fenomenologia puramente pelas vivências que são em si próprias, e submetidos a uma

> investigação da essência puramente imanente e puramente "descritiva". (Husserl, 2000: 207)

Fundamentalmente esse é o eixo ou o caminho fenomenológico que posteriormente será trilhado pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, que não somente retomará os principais postulados da reflexão husserliana, como reconhecerá a complexidade da fenomenologia, pois para ele, corpo, mundo, intersubjetividade e linguagem revelam a possibilidade de ultrapassar "dados" e "conceitos" do real, ou seja, a significação ultrapassa o significante que por sua vez está em constante mutação.

b) As categorias fenomenológicas prioritárias para Merleau-Ponty

b1) "Ser no mundo": Retornar as coisas mesmas.

A reflexão de Merleau-Ponty é assumidamente uma reflexão do irrefletido, na medida em que a cada percepção do real, não pode ser ignorada enquanto acontecimento, ou seja, a reflexão se expressa como criação, pois em cada análise existem significados que a habitam.

Na verdade esse é o princípio central da fenomenologia, que só se torna acessível a partir do próprio método fenomenológico. Nessa perspectiva não é possível investigar, sob a ótica idealista da concepção que se tem de mundo, pois ele é fonte dinâmica de significações, muito menos sob a ótica que a consciência tenha da existência do sujeito, na esfera da representatividade. Trata-se efetivamente de buscar a essência a partir da descrição direta de nossas experiências e perceber o mundo como é de fato. A propósito, "descrever

fenomenológico" que se diferencia do analisar ou explicar científico, é exatamente a resistência da fenomenologia aos procedimentos cientificistas, que não dão conta da complexidade da existência humana.

> Trata-se de descrever, não de explicar nem se analisar. Essa primeira ordem que Husserl dava a fenomenologia iniciante de ser uma "psicologia descritiva" ou de retornar "as coisas mesmas" é antes de tudo a desaprovação da ciência. Eu não sou o resultado ou o entrecruzamento de múltiplas causalidades que determinam meu corpo ou meu "psiquismo", eu não posso pensar-me como uma parte do mundo, como o simples objeto da biologia, da psicologia e da sociologia, nem fechar sobre mim o universo da ciência. Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. (Merleau-Ponty, 1999: 03)

A fenomenologia, não se furta de explicitar a fragmentação em que a ciência se propõe ao departamentalizar o objeto, nem de fortalecer a idéia de unidade na concepção filosófica da relação sujeito-objeto. É inegável a facticidade do mundo, pois ele pré-existe ao juízo, conceito ou idéia que se tenha dele. Em outros termos, olhar a essência do mundo, não é olhar a idéia que se tenha dele e, sim, o que o mundo é de fato, independentemente de qualquer tematização interpretativa.

Quando se quer retratar a unidade fenomenológica na relação sujeito-objeto, é necessário que se conceba essa unidade, como emergente do campo das experiências, na intenção de desvelar a subjetividade do sujeito em relação dialógica com o estado nascente do objeto, ou seja, indo além das aparências sugeridas pelo real, para o encontro da esfera essencial em que nascem as idéias e as coisas. Nessa perspectiva já não existe a limitação do sujeito cognoscente e o objeto cognoscível, mas a possibilidade de ambos serem significantes e

significadores das experiências vividas no espaço mundo, fonte inesgotável de significação.

> As representações científicas segundo as quais eu sou um momento do mundo são sempre ingênuas e hipócritas, porque elas subentendem, sem mencioná-la, essa outra visão, aquela da consciência, pela qual antes de tudo um mundo se dispõe em torno de mim e começa a existir para mim. Retornar as coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação a paisagem primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho. (Merleau-Ponty, 1999: 04)

O caminho do retorno "às coisas mesmas", fundamental na condução fenomenológica de "ser-no-mundo", redimensiona a concepção científica do *a priori* e do *posteriori*. Trata-se efetivamente de reconhecer que o *a priori* não é cognoscível antes da experiência e portanto não está dissociado da facticidade como já havia sinalizado Kant no reconhecimento da existência do *"juízo sintético a priori"* em sua crítica a razão pura.

No momento em que as relações vividas, ou seja, a experiência é enfocada como o ponto de partida da trajetória do conhecer não há como colocar barreiras estanques entre o *a priori* e o *posteriori*. O que significa não distinguir o plano das verdades *a priori*, do plano das verdades de fato. Na medida em que, essa tradicional dicotomia desaparece, as diferenças conseqüentes entre conteúdo e forma são modificadas pelo ponto de inserção, onde o sujeito que sente, se funde com o fenômeno sensível, num espaço único que é o mundo. A fenomenologia anuncia portanto, a efetiva possibilidade da coexistência do sujeito e do objeto, do *a priori* e do empírico, na esfera do conhecimento. Segundo Merleau-Ponty:

> A unidade dos sentidos, que passava por uma verdade *a priori*, é apenas a expressão formal, de uma contingência fundamental: o fato de

> eu "somos no mundo"; a diversidade dos sentidos, que passava por um dado *a posteriori*, compreendida aí a forma concreta que ela assume em um sujeito humano, aparece como necessária a este mundo – aqui, quer dizer, ao único mundo que possamos pensar como conseqüência, ela se torna então uma verdade a priori. Toda sensação é espacial, nós aderimos a essa tese não porque a qualidade enquanto objeto só pode ser pensada no espaço, mas porque, enquanto contato primordial com o ser, enquanto retomada, pelo sujeito que sente, de uma forma de existência indicada pelo sensível, enquanto coexistência entre aquele que sente o sensível, ela própria é constitutiva de um meio de experiência, quer dizer, de um espaço. (Merleau-Ponty: 298)

Por meio do reconhecimento da necessidade de "sermos-no-mundo", a trajetória merleaupontyana, se volta a apreensão da percepção fenomenológica pois é por meio desta, que podemos dar vazão as relações vividas enquanto fonte de significação.

A partir dos postulados husserlianos, Merleau-Ponty avançará nas análises inerentes às possibilidades da percepção humana, que desembocam na importante constatação de que a consciência perceptiva é fundante em relação à consciência representativa. Essa é a temática central desenvolvida em sua tese de doutorado, *Phénomenológie de la Perception*, que enfoca o corpo como veículo perceptivo, simultaneamente corpo próprio e corpo vivido, e maneira imprescindível de se habitar o mundo.

Nessa perspectiva, o corpo reúne a um só tempo, dois elementos vitais que lhe permitem abarcar a coexistência do Sujeito e do Objeto: a *reflexividade* inerente a consciência e a visibilidade inerente ao objeto, quer dizer, o corpo é reflexível e observável e, portanto, a percepção é um elemento vital na elaboração do conhecimento, por conceber o mundo real também como mundo sensível. Segundo Merleau-Ponty:

> O corpo é o veículo do ser-no-mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio de definido, confundir-se com certos projetos e

> empenhar-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles (Ibidem, 1999: 122)

b2) A percepção Fenomenológica; a intersubjetividade

A percepção, na concepção fenomenológica, é o veículo que possibilita a comunicação vital do "sentir" a partir da vivência do sensível, ou seja, tudo que se apreende pelos sentidos. Nessa perspectiva, o gerenciador da percepção sensorial onde todos os sentidos vivenciam as sensações resultantes do viver no mundo. Somente a experiência perceptiva, onde extrapolamos a observação dos objetos para habitá-los, pode ensinar-nos efetivamente o que é perceber.

A nítida sensação de sabermos o que é "ouvir", "ver" e outros referenciais inerentes aos sentidos, é sustentada pelos objetos "sonoros" e "coloridos" que inúmeras vezes nos foram apresentados pela percepção.

Em outros termos, isso significa constatar, que o perceber não está fundado em um veredicto da consciência, e sim na pré-existência do mundo. O que vale afirmar que só podemos elaborar a percepção com o percebido, e conseqüentemente estabelecer a unidade de quem percebe (sujeito) com o percebido (objeto). Pois a verdade não habita somente o universo interior do homem, porque ele está no mundo, que é o meio natural e o campo dos pensamentos e percepções humanas. Segundo o próprio Merleau-Ponty:

> A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não habita apenas o "homem interior", ou antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. (Ibidem, 1999: 06)

Na perspectiva fenomenológica, o mundo se apresenta, portanto, como um "espetáculo" inesgotável de significações, onde o "espectador" é também personagem do enredo apresentado, que por sua vez se transforma infinitamente, gerando o movimento do "devenir" constante, sentido e extraído das experiências perceptivas.

Na dinâmica fenomenológica existencialista, o homem tem a liberdade de ser e vir-a-ser no mundo, pois na medida em que se reconhece, ou reconhece a existência em si, reconhece o outro e sua natureza, tecendo relações de significação a partir das percepções inerentes ao vivido. A propósito Sartre, contemporâneo e amigo de Merleau-Ponty, reflete essa dimensão de existência no texto a seguir:

> (...) o homem é responsável por aquilo que é. Assim, o primeiro esforço do existencialismo é o de por todo homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência. E, quando dizemos que o homem é responsável por si próprio, não queremos dizer que o homem é responsável pela sua restrita individualidade mas que é responsável por todos os homens. (Sartre, 1970: 219)

Em Merleau-Ponty, essa relação existencial com o mundo, da consciência em si e para si, é subtraída do sensível enquanto restituidor de sentidos a tudo aquilo que lhe fora emprestado pelo sujeito. Em outras palavras, a percepção fenomenológica nos evidencia a reciprocidade existente na atribuição de significados entre o eu e o outro, entre o sujeito e o objeto. A consciência em si somente é uma projeção idealista e isolada das relações vividas, em contrapartida a consciência para si somente, é apenas uma apreensão vaga do real. Não se trata portanto, de contemplar o mundo na perspectiva de retê-lo em pensamento,

mas abandonar-se a ele, mergulhando na possibilidade dele, o mundo, pensar-se em nós.

> Aquele que sente e o sensível não estão um diante do outro como dois termos exteriores e a sensação não é uma invasão do sensível naquele que sente. É meu olhar que subtende a cor, é o movimento de minha mão que subtende a forma do objeto, ou antes, meu olhar acopla-se a cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro. Sem a exploração do meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize a ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga. (Merleau-Ponty,1989: 120)

A percepção fenomenológica nos esclarece ainda, que os sentidos se comunicam. Ao ouvirmos uma música, por exemplo, somos acometidos involuntariamente pela sensação de transformação no espaço visível. Valeria portanto, a pergunta: – Com isso é possível se a música se dá no espaço auditivo e não no visível?

Realmente a música não está no espaço visível, seria a resposta fenomenológica, mas é capaz de penetrá-lo porque o mina e conseqüentemente transporta os ouvintes para outra dimensão. O exemplo de Merleau-Ponty, a seguir é extremamente palpável, ou antes sensível:

> Na sala de concerto, quando reabro os olhos, o espaço visível me parece acanhado em relação a este outro espaço em que onde havia pouco a música se desdobrava, e, mesmo se conservo os olhos abertos enquanto se toca a peça, parece-me que a música não está verdadeiramente contida neste espaço preciso e mesquinho. Através do espaço visível, ela insinua uma nova dimensão em que rebenta, assim como nos alucinados, o espaço claro das coisas percebidas se redobra misteriosamente de um "espaço negro" em que outras presenças são possíveis. (Ibidem, 1999: 299-300)

Não só na música, a percepção fenomenológica se faz presente, mas em todas as vertentes artísticas como: teatro, pintura, dança e outras

manifestações criativas que expressam os caminhos da alma humana. O olhar inusitado da arte sobre as coisas é efetivamente fenomenológico na concepção merleaupontyana, reciprocidade da arte é imediata, pois ela devolve ao mundo o significado por ele atribuído. Selecionamos, a seguir, um texto do célebre escritor Oscar Wilde para retratar essa peculiaridade artístico-fenomenológica, que a obra de arte tem de abarcar toda nossa existência:

> Nós nos sentamos na platéia para ver uma peça, ou ouvimos uma música, ou passamos pelas frescas galerias da casa do Papa em Roma, e de repente tomamos conhecimento de que temos paixões nas quais jamais havíamos pensado, pensamentos que nos assustam, prazeres cujo segredo nos havia sido negado, tristezas que havíamos escondido de nossas lágrimas. O ator não tem consciência de nossa presença; o músico está pensando nas sutilezas da fuga na tonalidade de seu instrumento; os deuses de mármore, que sorriem de modo tão curioso, são feitos de pedra insensível. Porém eles deram forma e substância ao que estava dentro de nós; nos permitiram dar forma concreta às nossas personalidades; e uma sensação de alegria perigosa, ou algum toque ou arrepio de dor, ou aquela estranha auto-piedade que o homem tantas vezes sente nos avassala es nos deixa diferentes. (apud Almeida, 2001: 109)

No texto "O Olho e o Espírito", Merleau-Ponty faz uma interessante construção metafórica, para traduzir essa capacidade avassaladora da percepção fenomenológica na apreensão da consciência em si e para si, ele diz: "O homem é espelho para o homem". Com esta assertiva ele enfoca o espelho como um veículo mágico que transforma as coisas em espetáculos e vice-versa, e em última instância transforma o *eu* no *outro* e *outro* em *mim*. Essa perspectiva simbólica é extremamente pertinente para exemplificar a possibilidade da unidade fenomenológica na relação sujeito-objeto.

De modo similar, a percepção artística se reveste da mesma função do espelho referido por Merleau-Ponty, onde corpo e espírito, real e imaginário, visível e invisível, refletido e irrefletido, se fundem numa vivência mágica e

criativa, na tela de um pintor, nas notas de uma sinfonia, nos movimentos da dança ou ainda na mitológica Caixa de Pandora. Não é por acaso, que vários artistas traduzem a função da arte como a própria vida, sinalizando a intersubjetividade fenomenológica onde o eu se reconhece no outro e vice-versa. A famosa bailarina Isadora Duncan, que questionou a rigidez formal do ballet clássico criando a dança moderna, se referia a arte como vida: *"– Para mim viver é dançar..."*

A concepção merleaupontyana da inter-subjetividade fenomenológica na arte, sugere um movimento constante entre as produções artísticas que se correlacionam simbolicamente de maneira que uma obra transforma a outra ao mesmo tempo que é por ela constituída. Nessa perspectiva podemos perceber que os elementos constitutivos da obra de arte transitam na esfera criativa, sendo corporificados pelo eu e apreendidos pelo outro. O que significa dizer que nenhuma obra de arte se esgota em si mesma, pois ganha sentido dinâmico na intersubjetividade presente nas relações vividas:

> Se nenhuma pintura remata a pintura, se mesmo nenhuma obra se remata absolutamente, cada criação muda, altera, aclara, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é somente que, como todas as coisas elas passam; é também que têm diante de si quase toda a sua vida. (Merleau-Ponty, 2000: 71)

Para Merleau - Ponty, a intersubjetividade é inviável na filosofia empírico-racionalista, pois essa não considera a dialeticidade sujeito-objeto na construção do conhecimento, privilegiando ora o objeto, ora o sujeito. Na fenomenologia, no entanto, na medida em que desvela a unidade fundamental do mundo, postulando a unidade do mundo sensível e do mundo inteligível, as

relações inter-humanas são possíveis e a percepção do vivido comporta naturalmente a intersubjetividade. No texto a seguir, inerente a obra Filósofo e sua Sombra, Merleau - Ponty, evidencia que, mesmo hipoteticamente o sujeito isolado não é concebível, uma vez que a inter-subjetividade faz parte da própria existência humana:

> Se pudéssemos romper os laços na realidade ou mesmo somente em pensamento ... Tal abstração não consistiria em preparar um assassinato coletivo dos homens e dos animais de nossos arredores, poupando exclusivamente o sujeito humano que sou eu. O sujeito solitário que permanecesse, ainda seria sujeito humano, seria sempre o objeto inter-subjetivo aprendendo-se e pondo-se como tal. (Merleau-Ponty, 2000: 202)

b3) Intencionalidade Fenomenológica; a Transcendência

É importante elucidarmos que, somente em caráter metodológico estamos discorrendo isoladamente sobre cada categoria fenomenológica, o que não implica obviamente que elas se processem de forma separada ou mesmo, que existam barreiras estanques entre as mesmas, em outros termos elas se fundem, sendo impossível ignorar a unidade. A intencionalidade está imbricada na percepção, que por sua vez é o caminho de retorno às "coisas mesmas" e assim por diante.

A simples e decisiva acertiva, "Toda consciência é consciência de algo" nos explicita o postulado referente a principal descoberta fenomenológica que é a intencionalidade. Trata-se de reconhecer que a consciência intenciona sua relação dialógica com o mundo, na medida em que não é possível abarcá-lo, nem possuí-lo totalmente na perspectiva do pensamento absoluto, sendo portanto a partir das relações vividas que o conhecer se processa.

A intencionalidade, diferentemente do pensamento objetivo, forma a unidade antepredicativa da vida, que está presente em nossos anseios, desejos, cultura, expressividade e atos. Para Merleau - Ponty, ela (a intencionalidade) é responsável pela distinção entre a "compreensão fenomenológica" e a "intelecção", principalmente porque a primeira está voltada a apreensão da gênese, da essência. Enquanto a segunda, a intelecção clássica, está voltada ao limite das naturezas verdadeiras e imutáveis, portanto numa dimensão estática que não percebe a potencialidade da vida e nem o mundo como fonte inesgotável de significação.

A grande ousadia fenomenológica, foi deflagrar a intencionalidade dirigida a estabelecer a unidade entre o extremo subjetivismo e o extremo objetivismo de modo a conceber a racionalidade intimamente ligada as experiências por ela desveladas, em outras palavras as experiências vividas tecem a possibilidade da apreensão racional. Segundo Merleau - Ponty, a intencionalidade estabelece o ponto de intersecção entre a clássica dicotomia do Eu com Outro:

> Existe racionalidade, quer dizer: as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece. Mas ele não deve ser posto a parte transformado em Espírito absoluto ou em mundo no sentido realista. O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que forma sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (Merleau - Ponty, 1999: 18)

Torna-se evidente portanto, que a perspectiva intencional não pressupõe a adição, a soma, mas sim a fusão dos elementos imprescindíveis na trajetória em busca das essências. A experiência sensível isoladamente não

traduz a "práxis humana", somente quando a consciência a intenciona ou a dirigi, ganha o significado fenomenológico de desvelar a essência do fenômeno. A consciência por sua vez, só é consciência se dirigida - para - um - objeto, ou seja, só rompe com a concepção estática das verdades absolutas e universais, para ganhar a dimensão dinâmica e semântica da vida e da existência humana, quando ao mesmo tempo em que atribui significação ao objeto, nele se constitui e reconhece.

A percepção fenomenológica é efetivamente intencional e se processa no campo das correlações entre o sujeito e o objeto, o mundo sensível é o mundo percebido pela consciência que percebe. Deflagra-se em conseqüência dessa concepção, a total impossibilidade de sair das referidas correlações, pois ignorá-las seria o mesmo que negar a própria existência do sujeito e do objeto.

Dartigues, parte de uma analogia husserliana de "olhar uma macieira, para elucidar a análise intencional caracterizante do olhar fenomenológico":

> Retomemos para este fim um exemplo concreto de Husserl propõe "Nosso olhar, suponhamos, volta-se com um sentimento de prazer para uma macieira em flor num jardim ...". Para o senso comum, tal percepção consiste de início em colocar com essa macieira real a consciência do sujeito pensante, o que produzirá na consciência uma macieira representada correspondente a macieira real. Conseqüência: haveria duas macieiras, uma no jardim e outra na consciência. Mas surge a dificuldade: como podem essas duas macieiras constituir apenas uma só? Será preciso, com Platão, imaginar uma terceira macieira que permita conceber a identidade das duas outras e assim ao infinito?
> É que assim não atingimos a essência mesma da percepção da macieira. Se recorrermos, ao contrário, à análise intencional, não partiremos da macieira em – si da qual nada sabemos, nem da pretensa macieira representada, da qual não sabemos mais do que da outra. Partiremos das "coisas mesmas", isto é, da macieira – enquanto - percebida, do ato de percepção - da - macieira - no – jardim que é a vivência original a partir da qual chegamos a conceber uma macieira ou uma macieira representada. (Dartigues, 1973: 26)

Essa explícita intenção de desvelar o que se encontra na esfera da representação, essa efetiva busca das essências trilhada pela intencionalidade, faz com que se configure na fenomenologia uma dimensão transcendental. Trata-se, portanto de reconhecer que a condução fenomenológica propõe transcender a aparência e o enfoque conceitual o fenômeno, em sua dinâmica correlação com o sujeito.

A eminente necessidade de compreensão total do método fenomenológico associado a transitoriedade de significação oferecida pela riqueza semântica do objeto, onde todas as faces do processo de investigação fazem parte da leitura fenomenológica, constituem a Transcendência que possibilita crescentes processos de leituras, mobilizadas pela Percepção intencional. Merleau - Ponty reflete a significação do transcender fenomenológico.

> Apoiada na unidade pré-lógica do esquema corporal, a síntese perceptiva não possui o segredo do objeto, assim como o do próprio corpo, e é por isso que o objeto percebido se oferece sempre como transcendente, é por isso que a síntese parece fazer-se no próprio objeto, no mundo, e não nesse ponto metafísico que é o sujeito pensante, é nisso que a síntese perceptiva se distingue da síntese intelectual. (Merleau - Ponty, 1999: 312)

Na medida em que a percepção na fenomenologia se configura em uma investigação transcendental, o objeto se apresenta como fonte inesgotável de significação e os sentidos se traduzem uns nos outros configurando uma carga semântica livre de idéias pré-concebidas. Essa dinâmica, se constitui num solo fértil para as produções artísticas, que dialogam com o mundo, com liberdade de ir e vir em suas analises, de transcender em suas sensações, de dar existência autônoma a criação.

O transcendentalismo fenomenológico não se refere a uma ótica metafísica clássica, como enfoque das abstrações da alma humana, em verdade essa transcendência é suscitada pelo afastamento provisório do sujeito pensante para que o objeto possa transcender as aparências rompendo com a esfera da representação, e de conceitos estáticos e absolutos. Segundo Husserl:

> Essa (a fenomenologia) não estuda os objetos que o especialista das outras ciências considera, mas o sistema total dos atos possíveis da consciência, das aparições possíveis, das significações que se relacionam precisamente com esse objetos. Toda investigação dogmática referindo-se a objetos exige sua transmutação numa investigação transcendental. (apud Dartigues, 1973: 71)

O teor transcendental fenomenológico possibilita que a investigação evidencie que toda verdade constituída se enraíza na vida primitiva da consciência, em outros termos, mostra como o mundo se constitui na consciência e a consciência no mundo que por sua vez é manifestação dela mesma. Ela (fenomenologia), devolve todas as expressões de cultura à origem de onde tomam significação, ou como disse Merleau - Ponty: "a percepção revela o mundo como latência, como transcendência".

Na arte a dinâmica acima referida, é extremamente perceptível. Na pintura o pintor pinta o mundo que a avassala, e o devolve ao mundo em forma de linguagem musical. É conhecida a capacidade da arte de olhar os objetos em situcionalidade, buscando desvelar a riqueza semântica dos mesmos. Tal capacidade, é enfocada em toda história da arte, que testemunha a postura transcendental dos célebres artistas ao dialogar criativamente com o mundo. Na verdade o artista tem o domínio de externar os fenômenos que o habitam, no momento da criação. Nas palavras de Merleau - Ponty, esse processo é evidente:

> Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque desertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida. Este equivalente interno, esta fórmula carnal de sua presença que as coisas suscitam em mim porque não haveriam de, por seu turno, suscitar um traçado, visível ainda, onde qualquer outro olhar reencontrará os motivos que sustentam a sua inspeção do mundo? (Merleau - Ponty, 1989: 51)

A análise intencional é extremamente livre em seus procedimentos, tanto que pode relativizar categorias aparentemente "reais e absolutas" como o tempo e o espaço. Trata-se, portanto, da possibilidade de transcender o "aqui e o agora", para ganhar dimensões espaciais, temporais, sociais diferentes das minhas, ou seja, a transcendência é capaz de "tornar presentes" diversos fenômenos que de algum modo estão ausentes do aqui e agora que me pertence, para serem presentes ao outro que comigo se relaciona.

Na esfera cultural, a transcendência fenomenológica, relativiza a concepção da realidade extraída das relações vividas do cotidiano. Em outros termos, o que é "real" para um homem rural, não é "real" para um monge tibetano, muito menos será o "real" de um homem de negócios. Toda linguagem, inclusive a artística, é capaz de perceber as singularidades emergentes do exercício da transcendência, ao apreender processos culturais extremamente distintos, tornando impossível padronizar ou universalizar um só modelo de expressão cultural humana. Essa é a qualidade primeira ou maior do método fenomenológico, que comporta a percepção das mais diferenciadas instâncias humanas, por meio da intencionalidade transcendental.

No texto a seguir Peter Berger, explicita a importância da perspectiva fenomenológica da linguagem em relação ao cotidiano:

> Devido a esta capacidade de transcender o "aqui e agora", a linguagem estabelece pontes entre diferentes zonas dentro da realidade da vida cotidiana e as integra em uma totalidade dotada de sentido. As transcendências têm dimensões espaciais, temporais e sociais. Por meio da linguagem posso transcender o hiato entre minha área de atuação e a do outro, posso sincronizar minha seqüência biográfica temporal com a dele, e posso conversar com ele a respeito de indivíduos e coletividades com as quais não estamos agora em interação faze a face. (Berger, 2001: 59-60)

b4) Epoqué: a redução fenomenológica

De origem grega, a palavra *epoqué* significa "suspensão", significação esta, que traduz literalmente a condução do sujeito em relação ao objeto, na perspectiva da investigação fenomenológico. Trata-se de provisoriamente fazermos a suspensão de juízos e pré-conceitos, para que possamos ter uma apreensão do objeto livre de julgamentos e idéias preconcebidas que possam turvar o nosso olhar sobre as coisas mesmas. Em outras palavras, a *epoqué* possibilita a ruptura da representação racional, dando lugar a percepção do que é dado, da realidade inerente ao fenômeno.

O método fenomenológico, se processa em duas fases: a primeira, é a fase negativa denominada *epoqué*, que nega as idéias pré-formadas na apreensão da coisa em si; a segunda é a fase positiva, denominada redução eidética, na qual o olhar fenomenológico intenciona o fenômeno, habitando-o e desvelando-o em toda sua realidade, tocando a essência da "coisa" propriamente dita. Esta é a fase que se caracteriza pela descrição dos dados significativos oferecidos pelo objeto em plena liberdade de manifesta-los. Segundo Dartigues:

> Para alcançar a essência, não se trata de comparar e de concluir, mas de reduzir, isto é, de purificar o fenômeno de tudo o que comporta de inessencial, de "fático", par aparecer o que lhe é essencial. O que Hesserl chama de "redução eidética" não se obtém, pois, através de

> manipulações, mas de esforço de pensamento que se exerce sobre o fenômeno cujo sentido se busca, qualquer que seja por outro lado a maneira pela qual dele tratam as ciências empíricas. (Dartigues, 1973: 34)

Exatamente essa possibilidade de esforço do pensamento em apreender as essências, enfocada por Dartigues, que vai caracterizar o rigor fenomenológico em sua criteriosa capacidade de descrever o fenômeno. Na gênese das ciências eidéticas, está presente a descoberta da essência do fenômeno pela variação imaginária da qual o sujeito tem a liberdade de perceber o objeto, saindo da esfera do refletido previamente para apreender diversas instâncias do irrefletido.

A fenomenologia estabelece por meio de suas fases supracitadas, a *epoqué* e a redução *eidética*, a distinção entre o "rigor" e a "exatidão". Pois percebe que existem diferenças metodológicas nas especificidades das ciências empíricas e das ciências puras. Na medida em que as primeiras lidam com fatos e coisas, e as segundas, trabalham com idealidades desprovidas de facticidade. O que significa distinguir efetivamente o tipo de investigação própria das ciências exatas, das ciências eidéticas (essências).

> O real deve ser descrito, não construído ou constituído. Isso quer dizer que não posso assimilar a percepção às sínteses que são da ordem do juízo, dos atos ou da predicação. A cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de empresão táteis fugazes que não posso lidar de maneira precisa ao contexto percebido e que todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações. (Merleau - Ponty, 1999: 06)

Em Merleau - Ponty, as ciências humanas se apóiam na perspectiva de um fundamental *a priori* que é o mundo vivido, que viabiliza "o conhecimento antes do conhecimento", fruto não somente da relação com o mundo, mas

também com o outrem, pois o próprio ato de conhecer nos remete a desvelar os segredos do outrem por nós ignorados até então. É justamente com a referida suspensão provisória, que meu corpo desperta os outros corpos a ele associados na dimensão do Ser situcionalidade no mundo.

A perspectiva da situcionalidade na relação sujeito – objeto tecida no mundo vivido, deflagra a presença diferenciada do "tempo" na dimensão fenomenológica. O tempo não obedece a uma cronologia linear, mas se configura numa rede de intencionalidades percebidas por meio da redução. O passado e o porvir não podem ser materializados por abstrações ou idealidades, mas como parte integrante e meio dos acontecimentos vividos.

Merleau - Ponty se refere a possibilidade da *epoqué* do próprio tempo entendo-o como "campo de presença onde convergem todas as experiências passadas e as porvir numa condição imediata de existência, ou seja, trata-se portanto da passagem intencional do sujeito de um presente a outro presente, que já passou ou ainda não veio. Desse modo o tempo se faz sujeito e o sujeito se faz tempo, num encadeamento de campos de presença" onde os fenômenos co – existem e se relacionam traduzindo a temporalidade ou a situcionalidade.

> É em meu "campo de presença" no sentido amplo – neste momento em que passo a trabalhar tendo, atrás dele, o horizonte da jornada transcorrida e, diante dele, o horizonte da tarde e da noite – que tomo contato com o tempo, que aprendo a conhecer o curso do tempo. O passado mais distante tem, ele também, sua ordem temporal e uma oposição temporal em relação ao meu presente, mas enquanto ele mesmo foi presente, enquanto "em seu tempo" ele foi atravessado por minha vida, e enquanto ela prosseguiu até agora. Quando evoco um passado distante, eu reabro o tempo, me recoloco em um momento em que ele ainda comportava um horizonte de porvir hoje fechado, um horizonte de passado próximo hoje distante. Tudo me reenvia ao campo de presença como à experiência originária em que o tempo e suas dimensões aparecem em pessoa, sem distância interposta e em uma evidência última. É ali que vemos um porvir deslizar no presente e no passado. (Merleau - Ponty, 1999: 557)

A partir dessa brilhante descrição merleaupontyana sobre a dimensão do tempo na perspectiva fenomenológica, reconhecemos com clareza a dinâmica inerente a redução, que promove o encontro da reflexão de nós mesmos, com a vida irrefletida da consciência tecida no tempo do mundo. Trata-se de propiciar por meio da *epoqué*, o deslocamento do sujeito de um tempo nele arraigado, para que possa em intencionalidade estar presente no passado bem como no porvir. Nos próprios fenômenos, o passado e o porvir estão unidos numa espécie de esfera pré-existencial de latência infinita, esperando que a subjetividade lhes atribua significação. Em verdade o tempo propõe um olhar sobre o tempo, que se corporifica através do sujeito no exercício pleno de ser - no - mundo.

O arrojo fenomenológico ultrapassa portanto, postulados até então considerados pelas ciências naturais como referências estáveis e ideais como: o tempo e o espaço, que são por elas constituídos na esfera conceitual e abstrata. A fenomenologia relativiza essas referências, por meio da epoqué que abre um parêntese e desloca a consciência natural para a possibilidade de uma apreensão do real completamente inusitada e nova.

A arte em sua excelência criativa, promove freqüentemente essa referida "suspensão", ainda que os artistas não tenham consciência dessa condução metodológica. A fluidez do tempo é desde sempre, a musa inspiradora de diversos artistas imortais, dentre tantos Salvador Dali que corporificou a relativa dimensão temporal, através da criação pictórica dos inconfundíveis "relógios moles" que expressam a maleabilidade do tempo em constante mutação e significação.

b5) Concepções equivocadas sobre a fenomenologia

O fato da fenomenologia promover a suspensão, abrindo parênteses em busca do desvelar do fenômeno, de retornar as coisas mesmas, suscita críticas. Esse método passou a ser rotulado como "neopositivista". Sem dúvida, o referido rótulo se perde na compreensão mais criteriosa da suspensão fenomenológica que é efetivamente provisória e não se propõe enfocar o objeto de maneira neutra ou laboratorial, pelo contrário, rompe com o limite da observação de cunho positivista para habitá-lo.

Decisivamente, na investigação fenomenológica o sujeito se distancia provisoriamente do objeto, para apreendê-lo em sua gênese, transcendendo os pré-conceitos e pré-conjecturas abstratas e conceituais, porém é também decisiva a segunda fase inerente a essa investigação onde o sujeito intenciona e retorna ao objeto as significações que dele se originaram, estabelecendo a unidade no encontro das essências.

Fica claro portanto, que o rótulo "neopositivista" é fruto de uma crítica apressada e parcial que leva em conta somente a fase negativa "a epoqué", prescindindo a segunda fase de igual importância, que é "a redução eidética" veiculadora da intencionalidade fenomenológica, onde a tradicional dicotomia característica da relação sujeito – objeto é redimensionada pela unidade.

Movido por essa provocação, Husserl, promove uma reflexão inusitada do próprio positivismo (investigando fenomenologicamente o próprio conceito de "positivismo"), evidenciando a fragilidade do impacto desse referido rótulo, no que diz respeito aos postulados essenciais da fenomenologia:

> Se por "positivismo" se entende o esforço, absolutamente livre de preconceito, para fundar todas as ciências sobre o que é "positivo", isto é, susceptível de ser captado de maneira originária, somos nós que somos os verdadeiros positivistas. (apud Dartigues, 1973: 31)

Outra abordagem que de certa forma também suscita olhares críticos, é referente à dimensão histórica no campo fenomenológico. A tentativa de esvaziar historicamente o método fenomenológico desemboca numa crítica que efetivamente não consegue aquilatar a dimensão fenomenológica de tempo e conseqüentemente de história.

A fenomenologia não fragmenta as múltiplas possibilidades interpretativas da história, uma vez que os fenômenos se dão de acordo com as diversas instâncias imbricadas nas relações vividas, no momento em que elas acontecem. Não se trata, portanto, de compreender a história somente na perspectiva, religiosa, ou econômica, ou ideológica, ou ainda política, mas de todas as maneiras simultaneamente.

Investigação fenomenológica, tudo tem sentido à medida que o ser - no - mundo é tecido num "campo de presença" onde os fatos não ocorrem isoladamente, mas numa correlação de significações e co-existência. O que significa dizer que a gênese do fenômeno não pode ser endereçada a uma só instância, seja política, religiosa, ou qualquer outra.

A partir da concepção fenomenológica de história, Merleau - Ponty se apropria de uma analogia marxiana, para elucidar o enfoque de sua proposta metodológica:

> É verdade, como diz Marx, que a história não anda com a cabeça, mas também é verdade que ela não pensa com os pés. Ou, antes, nós não devemos ocupar-nos nem de sua "cabeça", nem de seus "pés", mas de seu corpo. Todas as explicações econômicas, psicológicas de uma doutrina são verdadeiras, já que o pensador pensa sempre a partir

> daquilo que ele é. A própria reflexão sobre uma doutrina só será total se ela conseguir fazer sua junção com a história da doutrina e com as explicações externas, e se conseguir recolocar as causas e o sentido da doutrina em uma estrutura de existência. (Merleau - Ponty, 1999: 17)

Fica evidente, portanto, que as análises interpretativas que fragmentam as interfaces históricas, pagam o preço de apreenderem a realidade de maneira limítrofe e de obscurecerem as facetas que deveriam ser iluminadas para uma percepção total, inerente a existência humana. Pois o homem é por excelência o meio ou o campo de interseção onde os fatos ocorrem dinamicamente.

O presente capítulo explicitou a trajetória da fenomenologia na intenção de subsidiar teórica e metodologicamente o contrapondo entre a concepção neoliberal e a concepção fenomenológica de arte e cultura. Uma vez que essa proposta dissertativa, pretende explorar a potencialidade da fenomenologia no que diz respeito ao resgate da humanização da arte, que a passos largos se coisifica enquanto instrumento de ideologização dos interesses neoliberais.

Trata-se portanto, de direcionar as categorias merleaupontyanas acima abordadas, à possibilidade da arte (na perspectiva fenomenológica), ser um movimento de resistência, que devolva ao homem sua capacidade criativa e expressiva enquanto Ser total, enquanto ser - no - mundo.

CAPÍTULO II

CULTURAS E CULTURA NEOLIBERAL

1. O conceito Cultura

Estabelecer a trajetória de desvelar a especificidade da cultura no âmbito das relações sociais, ou ainda no dizer fenomenológico, das relações vividas, requer do pesquisador o reconhecimento da pluralidade da cultura. Reconhecimento esse, que veicula a necessidade de se arbitrar um recorte que possa delimitar o objeto de pesquisa, ou seja, que foque um determinado olhar sobre ela (cultura), sem correr o risco de subestimar a sua amplitude interpretativa, banalizar sua especificidade, ou ainda, fazer proselitismo do rigor fenomenológico.

É necessário ressaltar que, o desvelar da trajetória simbólica na modernidade a qual a presente reflexão se propõe é efetivamente um descrever fenomenológico da função do símbolo, imprescindível enquanto pré-requisito conceitual da contribuição da concepção fenomenológica da arte, como forma de resistência à fragmentação simbólica. Nessa perspectiva, filósofos de outras correntes epistemológicas, aqui presentes, contribuem para desvelar a essência cultural e conseqüentemente a função simbólica, portanto, recorremos a outras

contribuições epistemológicas, mas sem perder a referência básica; a fenomenologia.

Enquanto nas "ciências naturais" a matéria prima se configura por fatos que se repetem sistemicamente e podem ser observados isoladamente, em condições laboratoriais de controle, nas "ciências sociais" a matéria prima se configura por eventos de extrema complexidade, pois variam de significado de acordo com os ambientes em que ocorreram, com as relações existentes num dado momento, com os atores participantes do evento, com a posição do evento em relação à cadeia de eventos passados e futuros, e todo um arsenal de possibilidades interpretativas.

Essa é a rede de conexões onde a cultura se manifesta, pois não existe sociedade sem cultura, embora as manifestações culturais possam ser perpetuadas e operantes em tempos distantes e independentes da sociedade na qual se originaram. Podemos observar resíduos dos povos colonizadores de uma região por traços culturais presentes na arquitetura, estátuas, monumentos, etc., embora a sociedade vigente observada, possua nova identidade cultural.

A primeira conceituação sobre cultura na perspectiva antropológica foi de E. Tylor em 1871, no seu livro *Primitive Culture*, onde buscava definir os elementos culturais com apoio na sistemática das ciências naturais, reconhecendo que a cultura também poderia ser enfocada enquanto um objeto natural por possuir causas e regularidades que poderiam permitir a regulamentação de leis voltadas a nortear o processo cultural e conseqüentemente a evolução humana.Sua intenção primeira foi categorizar e classificar os fenômenos culturais a partir da uniformidade de suas manifestações, ou seja, buscava encontrar a igualdade na humanidade e, portanto, enfocava os

vários graus dessa uniformidade como estágios evolutivos do homem. No texto a seguir, Tylor explicita esse enfoque:

> Por um lado, a uniformidade que tão largamente permeia entre as civilizações pode ser atribuída, em grande parte, a uma uniformidade de ação de causas uniformes, enquanto, por outro lado, seus vários graus podem ser considerados como estágios de desenvolvimento ou evolução...(*apud* Laraia, 2000: 30)

Já na contribuição teórica do antropólogo americano Alfred Kroeber (1876 – 1960), o conceito de cultura recebeu um tratamento mais específico na medida em que aponta a necessidade de estabelecer distinções entre o orgânico e o cultural. Ou seja, embora as exigências biológicas, as funções orgânicas, sejam comum a todos os homens, a maneira de satisfazê-las varia conforme a cultura de cada povo. O que significa dizer que a vida humana é genuinamente cultural, possui diversas manifestações simbólicas, diferentes e inusitados caminhos a serem percorridos. Para Kroeber, a cultura é fruto do aprendizado humano e não de seus determinantes genéticos ou biológicos:

> Todos sabem que nascemos com certos poderes e adquirimos outros. Não é preciso argumentar para provar que algumas coisas de nossas vidas e constituição provêm da natureza pela hereditariedade, e que outras coisas nos chegam através de outros agentes com os quais a hereditariedade nada tem que ver. Não apareceu ninguém que afirmasse ter um ser humano nascido com o conhecimento inerente da tábua de multiplicação, nem, por outro lado, que duvidasse de que os filhos de um negro nascem negros pela atuação de forças hereditárias. Contudo, certas qualidades de todo indivíduo são claramente sujeitas a debates e quando se compara o desenvolvimento da civilização como um todo, a distinção dos processos envolvidos apresenta muitas vezes falhas. (Kroeber, 1949: 234)

É inegável e bastante expressiva a influência de Kroeber nas teorias modernas sobre cultura. A partir dessa contribuição diversos teóricos

contemporâneos como: Roger Keesing, Leslie White, Levi – Strauss, Clinfford Geertz, David Schneider, e outros, tomaram como ponto de partida o reconhecimento da especificidade da pesquisa cultural enquanto tarefa complexa e de infinitas possibilidades interpretativas e, portanto, de impossível redução estritamente biológica, em outras palavras, que requer um tratamento especial que o universo das ciências naturais não é capaz de traduzir.

Os adeptos da cultura como *Sistema Adaptativo*, os chamados neo – evolucionistas como Leslie White dentre outros, que enfocam as culturas enquanto sistemas que adaptam as sociedades humanas aos seus elementos biológicos constituintes.Tais sistemas culturais podem ter conseqüências imediatas na sobrevivência humana, no índice populacional, na relação com o ecossistema, etc.

Os adeptos das *Teorias Idealistas* de cultura, que por sua vez analisam a cultura a partir de três vertentes : a) *Sistema Cognitivo* , os chamados novos etnógrafos, como W. Goodenough, que classificam o *folk* (eventos culturais desenvolvidos pelos membros da sociedade) e concebem cultura como conhecimento; b) *Sistemas Estruturais*,representados por Claude Levi-Strauss, que buscam desvelar nas estruturações culturais os princípios mentais que geram as manifestações e os fundamentos das culturas; c) *Sistemas Simbólicos*, Geertz dentre outros, enfoca a cultura como símbolos e significados que são partilhados na vida em sociedade. Schneider acrescerá a perspectiva de Geertz a possibilidade de perceber cultura enquanto um sistema de símbolos e significados.

Todos os teóricos reconhecem a dinâmica semântica que constitui o conceito de cultura, em constante transformação, ganhando novas dimensões

simultaneamente com o desenvolvimento do homem, ou seja, reconhecem a incompletitude do referido conceito.Vale citar Roque Laraia que após refletir sobre as diferentes abordagens imbricadas no desenvolvimento do conceito de cultura, evidenciou a complexidade de se conceituar cultura:

> Neste ponto, o leitor já deverá ter compreendido que a discussão não terminou – continua -, e provavelmente nunca terminará, pois uma compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana, tema perene da incansável reflexão humana. (Laraia, 2000: 65)

A partir do reconhecimento da complexidade do sistema simbólico cultural, o teórico da semiótica e artista Humberto Eco enfoca a concepção polimorfa artística na perspectiva da recepção, que o levou a cunhar o termo Obra Aberta, onde a obra de arte (de qualquer vertente, musical, plástica, literária, dentre outras) se apresenta como um sistema de signos indefinidamente traduzíveis. Segundo Eco;

> O autor oferece ao intérprete uma obra a terminar, contudo continua sendo o autor da obra, porque propõe possibilidades já racionais, orientadas e dotadas de certas exigências orgânicas. A abertura institui portanto, um novo tipo de intercâmbio entre o artista e seu público, um novo funcionamento da percepção estética (...) Para nós, o problema continua sendo o de uma dialética entre forma e "abertura", entre livre multipolaridade e permanência da obra até mesmo dentro da variedade das leituras possíveis, essa possibilidade está, da mesma maneira, "compreendida dentro de um campo". O receptor, consumidor, também *experimenta "prazer aberto" da obra de arte que recusa a inércia* psicológica.Somente uma psicologia mais atenta à gênese das formas do que à sua estrutura objetiva compreender a abertura das obras modernas, a observação do imprevisto. A arte contemporânea possui função pedagógica, pois rompe as velhas formas, as estruturas alcançadas e porque abre caminho para liberdade.Assim , a obra aberta oferece um "modelo hipotético" à analise dos signos literários e artísticos contemporâneos – a própria obra clássica tem uma abertura, porém mais limitada.(Eco *apud* Tadié, 1992 : 219)

A contemporânea constatação de que a cultura se processa numa teia ou sistema complexo de símbolos e significações, acrescenta ao conceito de cultura a dimensão do *culturalismo* expressa mais nitidamente a partir da década dos anos 90. Dimensão que evidencia a necessidade de buscar elementos significantes nas mais diversas áreas do conhecimento, que une princípios da psicologia, da antropologia, da lingüística e das ciências humanas em geral para tentar traduzir as inúmeras possibilidades de se pensar cultura.

Nessa perspectiva, a cultura é *superorgânica,* pois se constitui simultaneamente na mente humana e fora dela, o que explicita a ligação visceral do homem e seu universo cultural.Em outras palavras, a relação cultura – homem não é dicotômica e sim constituinte.A atribuição de significado `as coisas é sem dúvida inerente a mente humana, mas só e´possível mediante o encontro com o mundo e suas esferas culturais, ou seja, quando existe um intercâmbio de significações que legitimam as coisas em seus contextos culturais, que em última instância lhes conferem a comunicabilidade entre os homens.

Para Jerome Bruner:

> É a cultura que fornece as ferramentas para organizarmos e entendermos nossos mundos de maneira que sejam comunicáveis. A característica distinta da evolução humana é que a mente evoluiu de uma forma que permite que os seres utilizem as ferramentas da cultura. Sem essas ferramentas, sejam simbólicas, sejam materiais, o homem não é um macaco nu, mas uma abstração vazia.
>
> A cultura, portanto, embora produzida pelo homem, ao mesmo tempo forma e possibilita o funcionamento de uma mente distintamente humana. Nessa visão, a aprendizagem e o pensamento estão sempre situados em um contexto cultural e dependente da utilização dos recursos culturais. Mesmo as variações individuais na natureza e no uso da mente podem ser atribuídas às diversas oportunidades que diferentes contextos contextos culturais fornecem, embora estas não constituam a única fonte de variação do funcionamento mental (Bruner, 2001: 17)

É importante estabelecer a diferença entre a função do culturalismo na atribuição de significados e a função do *computacionismo* na veiculação do universo informacional, pois a mera transmissão de informação, não pode ser compreendida enquanto constituinte da cultura, ou seja as informações difusas não se tornam linguagem e muito menos atribuem significados aos eventos culturais e, por isso, não são incorporadas na trajetória semântica do conceito de cultura. Essa diferença, denuncia que a especificidade da cultura contemporânea não pode ser desvelada sem a divisão das referidas categorias computacionista e culturalista, sob a pena de destituir da cultura sua gênese simbólica e ter um olhar ingênuo sobre o conceito de cultura.

O delineamento dessas categorias possibilita o reconhecimento do enfoque computacionista limitado ao processamento de informações e a função do enfoque culturalista de atribuir significados, interpretar, lidar com as ambigüidades sugeridas pelo momento e pelo contexto histórico – social de cada evento cultural.

Em verdade, o culturalismo estabelece uma relação dialógica com o computacionismo uma vez que este oferece-lhe informações que entram no bojo de seus processos interpretativos e de produção de significados . Embora essas categorias tenham funções distintas, o culturalismo não faz restrições em incorporar suas idéias. Bruner, à propósito descreve as tarefas do culturalismo:

> A tarefa do culturalismo é dupla. Do ponto de vista "macro", ele olha para a cultura como um sistema de valores, de direitos, de trocas, de obrigações, de oportunidades, de poder. Do ponto de vista "micro", ele examina como as demandas de um sistema cultural afetam aqueles que devem operar dentro dele. Neste espírito, ele se concentra na forma como os seres humanos individuais constroem "realidades" e significados que os adaptam ao sistema, a que custos pessoais e com que resultados esperados.Embora o culturalismo não implique nenhuma visão particular referente a restrições psicobiológicas inerentes que

> afetem o funcionamento humano, especialmente a produção de significado, ele normalmente toma tal restrições como algo óbvio e considera como elas são administradas pela cultura e seu sistema educacional instituído.."(Bruner,2001: 23)

A reflexão acima evidencia a intencionalidade do culturalismo de trabalhar e perceber os eventos culturais enquanto possibilidades de adaptação social, lidando com as restrições em todas as instâncias, numa perspectiva de obviedade e contingências impostas pelas relações sociais, em outras palavras, pela adaptação aos ditames institucionais constituintes do cânone cultural de cada sociedade, na qual os homens interagem.

O desenvolvimento do conceito de cultura evidencia portanto, que ao longo dos tempos, a especificidade cultural vem sendo interpretada de maneira distinta, numa tentativa de apreender sua função mediadora das relações humanas que se transformam continuamente, devolvendo ao universo cultural inusitadas facetas.

2. A Pluralidade da Cultura

Habitualmente se enfoca a cultura no singular, não só numa dimensão terminológica, mas também como se existisse a possibilidade de aglutinarmos todas suas formas de expressão e manifestação numa concepção única que não pode açambarcar toda sua pluralidade e que conseqüentemente não traduz suas mais diversificadas nuances.Em outras palavras, não é possível refletir sobre cultura numa perspectiva única, linear e universal, pois as possibilidades de conexões no universo cultural são inúmeras, podendo o pesquisador passar os

critérios norteadores de seu projeto, por diversas divisões como: cultura de raça, de nação, de classe, artística e outras.

Para o filósofo e literato contemporâneo Alfredo Bosi, o reconhecimento do aspecto plural da cultura é essencial e o caminho a ser percorrido nessa perspectiva, é do *singular ao plural*. Em seu livro, Dialética da Colonização, propõe uma compreensão de cultura que consiga explicitar a formação colonizadora da cultura brasileira, objeto central de sua pesquisa:

> Se pelo termo *cultura* entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma *cultura erudita* brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e uma *cultura popular*, basicamente iletrada, que corresponde aos *mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna.
> (...) A *cultura criadora* individualizada de escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, enfim intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que, agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora, um sistema alto, independentemente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista. Enfim, a *cultura de massa*, que, pela sua íntima imbricação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, acabou sendo chamada pelos intérpretes da Escola de Frankfurt, *indústria cultural, cultura de consumo*. (Bosi, 1992: 308)

A interpretação Bosiana de cultura exemplifica a necessidade do recorte interpretativo, do qual fizemos alusão anteriormente, enquanto requisito indispensável para se pensar cientificamente cultura. .Simultaneamente, existem várias vertentes do conhecimento que lidam com a questão cultural de maneira diferenciada, de acordo com os postulados epistemológicos inerentes a cada uma delas.Isso significa que a cultura pode ser diferentemente apreendida pela sociologia, pela antropologia, pela filosofia, e ainda pelas ciências naturais.

Com o propósito de explorar os mais diferenciados olhares sobre a cultura e a possível relatividade de valores, hábitos, crenças e outros elementos

dela constituintes, Umberto Eco escreveu uma irônica paródia onde descreve o olhar crítico de um nativo(filho da Ilha de Manus) sobre a "estranha cultura do homem branco ocidental", mais especificamente do "nativo" de Milão, Itália. O referido texto, não somente evidencia que a coerência de uma cultura está visceralmente ligada ao sistema social a que pertence, como também a necessidade da compreensão das diferentes manifestações e concepções de mundo dos diferentes povos, onde qualquer tentativa de homogeneidade ou padronização denuncia uma perversa colonização. Nessa perspectiva, Eco promove um olhar fenomenológico sobre o inusitado, na contra mão do que habitualmente é enfocado em cultura e possibilita naturalmente a suspensão provisória de nossos arraigados valores e costumes:

> Desde os primeiros anos de existência, o jovem nativo é educado de modo a que a confusão e a incerteza sejam colocados como fundamento de cada um de seus gostos.Típicos a este propósito são os 'ritos de passagem', que têm lugar em instalações subterrâneas, onde os jovens são iniciados numa vida sexual dominada por um tabu inibidor. É característica a dança que aí praticam, na qual um jovem e uma jovem se colocam um em frente da outra, sacudindo as ancas e movendo para trás e para diante os braços caídos em ângulo reto,sempre de modo a que os corpos não se toquem.(...) A assexualidade manifesta da dança (*um autêntico rito iniciático orientado pelos ideais da abstinência total*) é, no entanto complicada por alguns pormenores obscenos.De fato, o dançarino do sexo masculino, em vez de ostentar normalmente o membro nu e de o fazer voltear entre os aplausos da multidão (como faria qualquer mocinho nosso ao participar numa festa da ilha de Manus ou em outro lugar), conserva – o cuidadosamente coberto.(...) Da parte da dançarina, esta não deixa soltarem – se – lhe os seios, e subtraindo – os à vista dos presentes contribui, como é óbvio, para a criação de desejos insatisfeitos, que não podem deixar de causar frustrações profundas.(Eco, 1985: 70 - 71)

Embora na esfera imaginária, a leitura do trecho acima citado relativize tudo que nos é familiar e constituinte de nossa cultura, desvelando a complexidade das inter-relações sociais, uma vez que "o familiar e o exótico" são

decorrentes do universo cultural do pesquisador, ou melhor, do olhar que observa e endereça os relativos conceitos.

A pluralidade das manifestações culturais, em verdade são traduções da vida expressas em diversas linguagens, que lidam com anseios do cotidiano humano, explicitando as relações do homem com a natureza, com o trabalho, com o outro, seus afetos e desafetos. O destacado antropólogo brasileiro Carlos Rodrigues Brandão, em seu livro *A Cultura na Rua*, destaca a diversidade de concepções sobre festas e comemorações das cidades médias / grandes, e das cidades pequenas, evidenciando que os eixos simbólicos que norteiam as relações da vida cotidiana são igualmente distintos e, portanto, traduzidos em festividades características das relações com o mundo. Segundo Brandão:

> Olhando nossa própria cultura vale a pena observar uma diferença curiosa e importante. Algumas sociedades comemoram com mais ênfase certos acontecimentos e situações, enquanto outras os deixam em segundo plano e dão mais importância a outros. Nas cidades médias e grandes as festas cívicas, históricas e profanas conquistam um lugar de crescente importância, enquanto nas pequenas cidades e nos povoados do interior elas ocupam um segundo plano, e os festejos locais e religiosos povoam quase todo o calendário. Aqui o Primeiro de Janeiro, o Carnaval, o Dia do Trabalho, o Vinte e Um de Abril, e o Sete de Setembro; lá, o Dia de Santo Reis, a festa do padroeiro, a Semana Santa, as festas juninas. A família urbana e a cidade multiplicam na casa os ritos de passagem: os aniversários, a primeira comunhão, o crisma, os 15 anos, o ingresso de um filho na universidade e mais adiante a formatura, a cãs nova, a nova praça, a vitória do Flamengo, a de Tancredo Neves. Entre homens do campo, as principais cerimônias são as do batizado, do matrimônio e aquelas que envolvem os ritos da morte da pessoa. É como se no mundo da cidade a festa oscilasse entre um máximo de sentido do universal, como no Natal e no Ano Novo, e, em contrapartida, um máximo de afirmação simbólica do valor da individualidade, como no aniversário. Enquanto no campo, valem mais as cerimônias de reconhecimento de um nós local, como nas festas de santos padroeiros, e de associação da biografia individual ao ritmo e ao sentido da vida comunitária, como no batizado, casamento e no velório.(Brandão,1989: 08)

O texto acima explicita que as manifestações, as festas, as datas comemorativas de um povo, estão prenhes de significados que espelham as

relações sociais cotidianas, reproduzindo o individualismo urbano, a fragmentação da concepção comunitária que se processa aceleradamente na cidade grande, bem como o mecanismo resistente de conservação do espírito comunitário, da religiosidade, enfim das instâncias culturais do "nós", próprias do homem rural.

Pensar cultura na perspectiva da pluralidade, e´ necessariamente reconhecer a sedimentação e acumulação do conhecimento gerado socialmente numa dimensão histórica, o que significa dizer que se quisermos entender determinados eventos culturais, forçosamente devemos entender os determinantes históricos que lhes deram origem.

3. O Símbolo:

A partir do reconhecimento da polissemia e da pluralidade do conceito de cultura, a presente proposta dissertativa buscará definir e descrever por meio da condução fenomenológica, o que se refere ao elemento primordial constituinte da cultura que é o *símbolo*. Exatamente a partir da trajetória simbólica da cultura e mais especificamente da cultura artística, poderemos constatar a descaracterização simbólica da arte no bojo das relações inerentes ao modelo capitalista neoliberal.

Sugerimos como foco de observação a *célula - símbolo*, enquanto elemento caracterizante da especificidade da arte, que sem sombra de dúvidas e´uma linguagem simbólica. Para apreender as transformações inerentes as relações vividas, e principalmente pela simples constatação de que toda e qualquer cultura possui arte, linguagem estética e uma tradução simbólica do *modus vivendi* de seu povo. Nessa perspectiva, e´possível observar que as

manifestações artísticas contam ou testemunham a própria existência humana. Segundo Duarte :

> Um fenômeno comum a todas as culturas desde as mais "primitivas" às mais "civilizadas", desde as mais antigas às mais atuais é a arte.Qualquer cultura sempre produziu arte, seja em suas formas mais simples, como enfeitar o corpo com tinturas, seja nas formas mais sofisticadas, como o cinema em terceira dimensão, na nossa civilização. A arte nos acompanha desde as cavernas. (Duarte, 1984: 37)

O símbolo traduz a apreensão humana do mundo, portanto os processos simbólicos são produzidos socialmente e num determinado contexto histórico, revelando a aquisição, a sedimentação e a acumulação do conhecimento, o que significa dizer que todo fenômeno social está carregado de significação cultural. É, portanto, evidente a estreita relação entre o social e o cultural, pois o homem herda uma bagagem cultural acumulativa inerente às relações vividas em toda a esteira histórica percorrida pelas gerações anteriores. O universo simbólico de uma sociedade é por conseqüência, constituído de maneira híbrida, tanto por meio de símbolos herdados como também por símbolos formados pelas necessidades contemporâneas da vida em sociedade.

Sendo a trajetória simbólica rica de relações vividas, nessa perspectiva a arte por transformar a relação símbolo-mundo em linguagem crítica e criativa, (em qualquer vertente: plástica, cênica, literária ou musical) pulsa historicidade na medida em que olha de forma inusitada os fenômenos sociais, desvelando por meio da apreensão simbólica os segredos mais sutis. Vale a reflexão do antropólogo Leslie White para a elucidação da função do símbolo na cultura:

> Todo comportamento humano se origina no uso de símbolos.Foi o símbolo que transformou nossos ancestrais antropóides em homens e fê-los humanos. Todas as civilizações se espalharam e perpetuaram

> somente pelo uso de símbolos (....) Toda cultura depende de símbolos. É o exercício da faculdade de simbolação que cria a cultura e uso de símbolos que torna possível a sua perpetuação. Sem o símbolo não haveria cultura, e o homem seria apenas animal, não um ser humano. (...) O comportamento humano e´o comportamento simbólico. Uma criança do gênero *Homo* torna-se humana somente quando é introduzida e participa da ordem de fenômenos superorgânicos que e´a cultura. E a chave desse mundo e o meio de participação nele é o símbolo. (White *apud* Laraia, 2000: 56)

A partir dessa efetiva descrição simbólica, é possível constatar as transformações inerentes à *relação símbolo – homem – mundo* no decorrer do tempo. Sendo o movimento simbólico passado por gerações e entre povos distintos, percebe-se que a cultura não é constituída de forma autóctone, e, portanto, as diversas contribuições dos mais distintos povos se permeiam na configuração da esfera cultural humana. As referidas contribuições não podem ser esquecidas ou subestimadas por padrões impostos por um poderio econômico avassalador que pretende usar sua hegemonia para descaracterizar símbolos herdados, ainda que se empenhem em destituir do símbolo a sua dimensão histórica e formativa do homem.

Ainda que os progressos materiais sejam diferenciados em cada sociedade, os empréstimos culturais são evidentes em todas as instâncias simbólicas, essa dinâmica é denominada de difusão cultural sem a qual a cultura não se processaria, mesmo sendo possível o reconhecimento de invenções contemporâneas, que o tempo também se encarregará de apresentar a futura gerações.

O antropólogo Ralph Linton escreveu um criativo texto, satirizando a cultura norte – americana no apogeu de suas realizações materiais, por meio da descrição do cotidiano de um homem americano iniciando seu dia:

O cidadão norte-americano desperta num leito construído segundo padrão originário do Oriente Próximo, mas modificado na Europa Setentrional, antes de ser transmitido a América. Sai debaixo de cobertas feitas de algodão cuja planta se tornou doméstica na Índia; ou de linho ou de lã de carneiro, um e outro domesticados no Oriente Próximo; ou de seda, cujo emprego foi descoberto na China. Todos esses materiais foram fiados e tecidos por processos inventados no Oriente Próximo. Ao levantar da cama faz uso dos "mocassins" que foram inventados pelos índios das florestas do Leste dos Estados Unidos e entra no quarto de banho cujos aparelhos são uma mistura de invenções européias e norte – americanas, umas e outras recentes. Tira o pijama, que é vestuário inventado na Índia e lava-se com sabão que foi inventado pelos antigos gauleses, faz a barba que é um rito masoquístico que parece provir dos sumerianos ou do antigo Egito.

Voltando ao quarto, o cidadão toma as roupas que estão sobre uma cadeira do tipo europeu meridional e veste. As peças de seu vestuário tem a forma das vestes de pele originais dos nômades das estepes asiáticas; seus sapatos são feitos de peles curtidas por um processo inventado no antigo Egito e cortadas segundo um padrão proveniente das civilizações clássicas do Mediterrâneo; a tira de pano de cores vivas que amarra ao pescoço é sobrevivência dos xales usados aos ombros pelos croatas do século XVII. Antes de ir tomar o seu *breakfast*, ele olha a rua através da vidraça feita de vidro inventado no Egito; e, se estiver chovendo, calça galochas de borracha descoberta pelos índios da América Central e toma um guarda-chuva inventado do sudoeste da Ásia. Seu chapéu é feito de feltro, material inventado nas estepes asiáticas.

De caminho para o *breakfast*, pára para comprar um jornal, pagando-o com moedas invenção da Líbia antiga. No restaurante, toda uma série de elementos tomados de empréstimo o espera. O prato é feito de uma espécie de cerâmica inventada na China. A faca é de aço, liga feita pela primeira vez na Índia do Sul; O garfo inventado na Itália medieval; A colher vem de um original romano. Começa o seu *breakfast* com uma laranja vinda do Mediterrâneo Oriental, melão da Pérsia, ou talvez uma fatia de melancia africana. Toma café, planta abissínia, com nata e açúcar. A domesticação do gado bovino e a idéia de aproveitar o seu leite são originárias do Oriente Próximo, ao passo que o açúcar foi feito pela primeira vez na Índia. Depois das frutas e do café vêm *waffles*, os quais são bolinhos fabricados segundo uma técnica escandinava, empregando como matéria prima o trigo, que se tornou planta doméstica na Ásia Menor. Rega-se com xarope de *maple*, inventado pelos índios das florestas do Leste dos Estados Unidos. Como prato adicional talvez coma o ovo de uma espécie de ave domesticada na Indochina ou delgadas fatias de carne de um animal domesticado na Ásia Oriental, salgada e defumada por um processo desenvolvido no Norte da Europa. Acabando de comer, nosso amigo se recosta para fumar, hábito implantado pelos índios americanos e que consome uma planta originária do Brasil; fuma cachimbo, que procede dos índios da Virgínia, ou cigarro, proveniente do México. Se for fumante valente, pode ser que fume mesmo um charuto, transmitido à América do Norte pelas Antilhas, por intermédio da Espanha. Enquanto fuma, lê notícias do dia, impressas em caracteres inventados pelos antigos semitas, em material inventado na China e por um processo inventado na Alemanha. Ao inteirar-se das narrativas dos problemas estrangeiros, se for bom cidadão conservador, agradecerá a uma divindade hebraica, numa língua indo-européia, o fato de ser cem por cento americano. (Linton *apud* Laraia: 110-111-112)

O texto acima, ainda que contenha propositadamente um exagero de provas da difusão cultural, promove o exercício de reconhecimento das origens de vários elementos do cotidiano, banalizadas pela concepção pragmática e imediatista do homem ocidental, mais especificamente oriundo da hegemonia econômica, capaz de esquecer essa possibilidade de um universo simbólico imbricar no outro e configurar um panorama cultural extremamente rico em contribuições nas mais diversas instâncias simbólicas: alimentar, vestual, educacional, dentre tantas.

Simultaneamente, é possível constatar que a análise fenomenológica do trajeto simbólico no cotidiano, ou melhor, da experiência subjetiva do símbolo cotidiano, não se vincula a determinantes causais (de ordem política, econômica ou qualquer outra) ou genéticos, muito menos a afirmações ou conceitos ontológicos dos fenômenos analisados .

4. Símbolo-Massa, Indústria Cultural

A especificidade da arte, bem como o seu caráter simbólico, passam por uma efetiva transformação a partir da Revolução Industrial, ou seja, a partir da revolução tecnológica do final do século XIX e início do século XX, que sinaliza a necessidade de uma avassaladora e contingente universalização simbólica, pelos meios de massa, que a essa altura estão se firmando enquanto processo de comunicação tradutor cultural da sociedade pós-industrial. Não que a obra de arte tenha sido destruída ou aniquilada do contexto social vigente, mas trata-se fundamentalmente de perceber que esse período histórico é determinante no

reconhecimento de que a lógica constitutiva da formação cultural mudara de endereço.

Para entendermos o símbolo em sua relação com a comunicação de massa, torna-se necessário fazer um exercício conceitual, uma revisão propriamente dita, na qual se esclareça e se identifique os elementos constituintes da cultura na perspectiva de massa, na qual se descreva fenomenologicamente a categoria "indústria cultural", cunhada pelos pensadores Adorno e Horkheimer, representantes teóricos da escola de Frankfurt.

No célebre ensaio "*Indústria Cultural: iluminismo como sedução das massas*" publicado em 1947, os referidos teóricos Adorno e Horkheiner, anunciam a mudança do enfoque sobre cultura mediado pela unificação das culturas (cultura erudita e popular) na perspectiva da produção em massa e com objetivos mercadológicos que se apropriam da célula – simbólica como elemento de sedução.

Segundo a pesquisadora Bárbara Freitag:

> Enquanto os conceitos"cultura de massa" e "cultura popular" fazem supor que exista uma "cultura de elites" ou uma "alta cultura" para as elites, em contraposição à cultura produzida pelo povo ou para o povo, o conceito de "indústria cultural" deixa claro que se trata de uma cultura só (originalmente alta ou popular) que, graças à revolução tecnológica, na qual foram redefinidas as condições de produção e reprodução da cultura, faz com que qualquer conteúdo artístico ou cultural entre na lógica da produção para o mercado, passando, portanto, a ser mercadoria. (Freitag,1987: 57)

O próprio termo Indústria Cultural explicita claramente a conversão e redução do símbolo em mercadoria, lançada para consumo imediato. Beijamim, outro importante teórico frankfurteano denuncia a fragmentação simbólica imposta pela produção serial da cultura, evidenciando que a obra de arte

enquanto produto cultural perde sua aura, a qual desde sempre foi característica inerente à especificidade artística.

As relações capitalistas de produção visam, portanto, romper com a unicidade da arte em função de transformá-la em produto rentável no mercado. Desse modo, a obra de arte, não só perde sua aura, como também sua singularidade, sua subjetividade, sendo produzida em massa através de um processo extremo de esvaziamento estético e descodificação da fonte simbólica em relação à produção serial.

Isso significa o real descompromisso com o processo cultural e formativo popular, que não pode ter acesso à fonte criativa, recebendo uma mercadoria sucateada da Indústria cultural – termo adotado por Adorno e Horkheimer por deixar evidente que na era das relações de troca de mercadorias, em que todas as relações sociais são reduzidas a relações mediatizadas pelo mercado, a cultura passa a ser um produto negociável – é como ouvir um trecho de uma Sinfonia de Beethoven numa espera telefônica, conhecer uma obra da célebre pintora modernista Tarsila do Amaral estampada num copo, ou reduzir a riquíssima obra do imortal Fernando Pessoa numa única frase de repercussão mercadológica :"Tudo vale a pena se a alma não é pequena." A classe erudita reconhece a réplica e associa com a obra, autor, época, e outras descrições inerentes a origem e a historicidade da mesma. Mas aqueles que nunca tiveram acesso à arte, são submetidos à permanente pobreza cultural, pois não possuem elementos que permitam a articulação de reconhecimento da obra original. É a configuração efetiva da "semi-educação" abordada por Adorno:

> O avanço da semi-educação, através da pseudodemocratização efetuada pela Indústria Cultural é inevitável.Seu combate efetivo

> somente seria possível através de uma educação autêntica. Isto é, mediante o recurso à auto-reflexão crítica sobre a semi-educação. (Adorno, 1972: 121)

Na perspectiva dos teóricos da Escola de Frankfurt, os interesses capitalistas ferem a característica ***aurática*** da obra de arte, detentora da dimensão crítica e a transformam em ***pós- aurática*** na medida em que a convertem em instrumento de ideologização para entorpecer e atrair o homem em sua necessidade de consumo.

Num extremo esforço de manter a capacidade crítica e dialética da arte, ou melhor, de preservar sua característica ***aurática*** , os pensadores Adorno e Horkheimer propõem uma concepção aparentemente conservadora de protagonizar a cultura do período burguês enquanto modelo de cultura *aurática*, sendo portanto a "verdadeira" obra de arte aquela que se dirige`a elite. Essa concepção é alicerçada na análise de que embora a cultura da elite seja constituída por manifestações alienadas e redomizadas do mundo da produção, preservam a dimensão simbólica crítica, de negação do imediatismo do mundo ao mesmo tempo que o descreve e o retrata. Sem dúvida apreciar uma obra de Picasso, ou ouvir um quarteto de Mozart, possibilita ao apreciador uma rica leitura simbólica completamente emancipada dos meios de reprodução e conseqüentemente da descaracterização simbólica e estética inerentes a toda obra de arte. A negação do mundo aqui explicitada enquanto atributo fundamental da arte não é aleatória, ou melhor, não se trata de negar por interesses ideológicos ou por intenções panfletárias de querer mudar o mundo. A negação enfocada na perspectiva da arte é voltada à originalidade inerente ao olhar

emancipado do artista sobre as coisas, independente dos ditames, políticos, morais e sociais de sua época. Segundo Adorno:

> Lembro apenas que há uma frase de Goethe, referindo-se a um artista de quem era amigo, em que diz que ele se educou para originalidade.Creio que o mesmo vale para o problema do indivíduo. Eu não diria que é possível conservar a individualidade das pessoas. Ela não é algo dado. Mas talvez a individualidade se forme precisamente no processo da experiência que Goethe ou Hegel designaram como "alienação", na experiência do não – eu no outro. (Adorno, 1995: 154-155)

De outra forma, na perspectiva pós-aurática, a obra de arte é coisificada, pela reprodutividade técnica e oferecida vulgarmente, completamente sem especificidade, sem o teor estético e principalmente destituída de sua capacidade singular de tocar a alma humana.A originalidade simbólica passa por uma perversa e patética homogeneização suscitada pela necessidade de produção serial do mercado, confinando as expressões artística a meras representações voltadas a enfeitar, ornamentar, ou entreter o homem enquanto um arquétipo voltado a um insaciável desejo de consumo. Segundo Freitag;

> Longe de democratizar um bem cultural, a indústria cultural, ao produzir ou reproduzi-lo (em série), tornando-o acessível a todos, passa a oferecê-lo, juntamente com sabonetes, automóveis, sapatos e outros produtos de consumo, descaracterizando-o, utilizando-o para vendar os *olhos do consumidor, distorcer sua percepção, embala-lo em ilusões*, subverter seu senso crítico. O produto (original ou reproduzido) da industria cultural visa, em suma. Entorpecer e cegar os homens da moderna sociedade de massa, ocupar e preencher o espaço vazio deixado para o lazer, para que não percebam a irracionalidade e injustiça do sistema capitalista, no qual estão inseridos como marionetes, atuando no interesse da perpetuação *ad infinitum* das relações de produções alienantes e exploradoras.A indústria cultural preenche assim sua função por excelência, de seduzir as massas para o consumo, para que esqueçam a exploração que estão sofrendo nas relações de produção.(Freitag,1987:57)

Em verdade, existe na teoria dos frankfurteanos, uma latente denúncia que desvela a igualdade de condições em que a arte se configura em relação a qualquer outra produção material. Em outras palavras, a obra de arte foi destituída de seu "lugar ao sol" da história da humanidade e se transferiu paras as prateleiras de necessidades básicas do cotidiano do homem – coisa.

A arte é avessa a qualquer padronização. Ela se processa no terreno da heterogeneidade, as diferenças simbólicas lhes são bem vindas, seu solo de criação é fertilizado no exercício de contestação ao "*status quo*", seguindo a lógica da alma e da sensibilidade não a da produção, baseada na extração da mais-valia e nas relações de troca, como qualquer outro produto ou mercadoria.

O poeta Carlos Drummond de Andrade faz uma estética descrição fenomenológica da coisificação humana, estabelecendo a leitura dos diversos símbolos reproduzidos para confinar a existência humana, na sua mais bárbara e grotesca dimensão consumista.

EU, ETIQUETA

Em minha calça está grudado um nome
Que não é meu de batismo ou de cartório,
Um nome ...estranho.
Meu blusão traz lembrete de bebida
Que jamais pus na boca nessa vida.
Em minha camiseta, a marca de cigarro que não fumo, até hoje não fumei.
Minhas meias falam de produto
que nunca experimentei
mas são comunicados aos meus pés.
Meu tênis e´proclama colorido
de alguma coisa não provada
por esse provador de longa idade.
Meu lenço, meu relógio meu chuveiro,
minha gravata e cinto e escova e pente,
meu copo, minha xícara, minha toalha de banho e sabonete,
meu isso, meu aquilo,
desde a cabeça ao bico dos sapatos,
são mensagens, letras falantes,
gritos visuais,
ordens de uso, abuso, reincidência,
costume, hábito, premência ,

indispensabilidade,
e fazem de mim homem-anúncio itinerante,
escravo de matéria anunciada.
Estou, estou na moda.
É doce estar na moda, ainda que a moda seja negar a minha identidade,
trocá-la por mil , açambarcando
todas as marcas registradas,
todos os logotipos do mercado.
Com que inocência demito-me de ser
eu que antes era e me sabia
tão diverso dos outros, tão mim mesmo,
ser pensante sentinte e solidário
com outros seres diversos e conscientes
de sua humana, invencível condição.
Agora sou anúncio,
ora vulgar ora bizarro,
em língua nacional ou em qualquer língua
(qualquer, principalmente).
E nisto me comprazo, tiro glória
De minha anulação
Não sou- vê lá – anúncio contratado.
Eu é que mimosamente pago
para anunciar, para vender
em bares festas praias pérgulas piscinas,
e bem à vista exibo esta etiqueta
global no corpo que desiste
de ser veste e sandália de uma essência
tão viva, independente,
que moda ou suborno algum a compromete.
Onde terei jogado fora
Meu gosto e capacidade de escolher,
Minhas idiossincrasias tão pessoais,
tão minhas que no rosto se espelhavam,
e cada gesto, cada olhar,
cada vinco da roupa
resumia uma estética?
Hoje sou costurado, sou tecido,
sou gravado de forma universal,
saio da estamparia, não de casa,
da vitrina me tiram, recolocam,
objeto pulsante mas objeto
que se oferece como signo de outros
objetos estáticos tarifados.
Por me ostentar assim, tão orgulhoso
de ser não eu, mas artigo industrial,
peço que meu nome retifiquem.
Já não me convém o título de homem.
Meu nome novo é coisa.
Eu sou a coisa, coisamente.
(Andrade, 1986:85-87)

Todas as categorias teóricas apontadas por Adorno na perspectiva da industria cultural como: denunciar a ideologização da arte, o exercício da barbárie, a coisificação das relações vividas, a destruição da originalidade, a desfiguração

estética e conseqüentemente a morte da criatividade simbólica, estão presentes na linguagem artística desse poema de Drummond. É muito interessante perceber a lógica da arte aurática, completamente emancipada de todo e qualquer elemento cerceador de sua singularidade, estabelecendo uma leitura crítica da concepção pós-aurática do tratamento simbólico na lógica da massificação, da qual essa brilhante linguagem poética drummoniana com certeza não faz parte. O escritor Paul Valéry à propósito do caráter emancipatório da linguagem artística, afirma que, estabelecida a comunicação, a linguagem é como a moeda: o sentido da palavra é o seu curso e só possui valor para troca, ou seja, o sentido de um signo nada mais é do que o papel que ele representa, o ato que ele provoca . O fato de toda linguagem artística ser caracterizada por signos abre um leque de possibilidades simbólicas que dão a obra de arte uma dimensão bastante flexível e ampla.

Goethe, nessa mesma perspectiva de resistência da arte (traduzida pelo frankfurteanos de aurática), se refere a capacidade de negação da arte em relação ao que é posto socialmente e Adorno evidência a importância de se fazer sobreviver essa dialética da negação , que está diretamente ligada a preservação da consciência do negativo, responsável pela capacidade crítica imprescindível em toda obra de arte , em toda linguagem simbólica e exatamente por isso tão barbaramente transfigurada pela indústria cultural.

Em suma, a trajetória da linguagem simbólica na perspectiva da cultura de massa, ou industrial, *o símbolo-massa*, passa por uma perversa trilogia de fragmentação cultural na formação humana, trilogia essa que pode ser caracterizada por três aspectos simultâneos:

1) destitui a função criativa do símbolo inerente a obra de arte, esvaziando-a de sua especificidade crítica; 2) estabelece uma relação ideológica e de sedução com o homem-consumidor; 3) se ausenta do universo de cunho cultural e se incorpora as relações de produção capitalista em forma de mercadoria. Esse é o panorama simbólico do qual partiremos para compreensão dos desdobramentos culturais que serão sugeridos pela ótica neoliberal, que não somente o reproduzirá como acrescentará a esse panorama novos requintes de fragmentação da arte.

5. Símbolo e Cultura Neoliberal

A partir da revolução industrial o símbolo artístico vem paulatinamente perdendo sua especificidade crítica e criativa, porém o modelo capitalista neoliberal adiciona a essa perspectiva novos mecanismos de coisificação da capacidade de expressão e manifestação cultural. A exclusão do processo de formação humana e a impossibilidade do acesso à fonte artística são acirradas pelo desenvolvimento tecnológico e pela migração dos símbolos mobilizada pela globalização.

Os intelectuais mais representativos do modelo neoliberal são: Friederich Hayek e Milton Friedman, que centralizaram críticas as concepções de intervenção estatal propondo a regulação capitalista mediada pelas necessidades do mercado, implantando uma lógica política-social constituída sobre o seguinte tripé: O Estado mínimo (mínimo na sua função social e máximo enquanto agente do mercado), Mercado livre e individualismo.

O homem perde, portanto, sua dimensão social e abraça o individualismo como soberano, sendo senhor e juiz da realização de seus objetivos e felicidades ligadas ao mercado e conseqüentemente ao consumo. Segundo Friedman:

> Os valores de uma sociedade, sua cultura, suas convenções sociais, todos eles desenvolvem-se de idêntica maneira, através do intercâmbio voluntário, da cooperação espontânea, da evolução de uma estrutura complexa através de tentativas e erros, de aceitação e rejeição. (Friedman, *apud* Bianchetti , 2001: 73)

Nesse panorama fica evidente que a relação humana e´deslocada da construção simbólica em sociedade para o diálogo simbólico com o mercado que efetivamente deve ser isolado e individual . Segundo Hayek:

> O respeito pelo homem individual na sua qualidade de homem, isto é, a aceitação de seus gostos e opiniões como sendo supremos dentro de sua esfera, por mais estreitamente que isso possa se circunscrever é a convicção de que é desejável o desenvolvimento dos dotes e inclinações individuais por parte de cada um.Pois os limites dos nossos poderes de imaginação nos impedem de incluir em nossa escala de valores mais que uma parcela das necessidades da sociedade inteira. (Hayek *apud* Bianchetti, 2001:72)

Associada a esse enaltecimento do mercado e do individualismo, a difusão desenfreada de informações muda efetivamente a relação da recepção dos símbolos no processo dialógico neoliberal, pois em função de uma proliferação incontida de conteúdos informativos o receptor se encontra entorpecido por signos, em todas as instâncias, visuais, sonoras, orais e outras. Em conseqüência dessa pulverização do sentir e do conhecer, a linguagem artística se processa de forma desconexa e fragmentada, em parcas migalhas. O exercício de lidar com o fragmento, com o descontínuo, garante que a atribuição de significados dos signos e símbolos, para constituição da linguagem

emacipatória inerente a obra de arte , sejam lamentavelmente padronizados pela lógica neoliberal.

Segundo Alfredo Bosi:

> Hoje, ao contrário, é o desejo do descontínuo e do descentrado com suas figuras correlatas, que dá um ar de família às expressões culturais. O pendor para o informe e o atípico, para o desgarrado e o eventual, para o mutante e o volátil, trai um gosto difuso que se assume como já não mais moderno e, daí, a falta de melhor termo ou de imaginação conceitual, pós-moderno. (Bosi, 1992: 353)

O caráter pós-moderno que traduz a referida lógica neoliberal, dá a subjetividade uma outra dimensão que não a originária, pois pretende destituir da subjetividade seu teor histórico e, portanto, sua singularidade, para enfocá-la de uma maneira difusa e isolada das relações vividas, como expressão subjetiva da individualidade ideal, fragmentada e superficial. Exatamente no superficialismo e no individualismo, encontramos a gênese da cultura narcisa representante do universo cultural do neoliberalismo.

O sujeito esvaziado de sua existência social, isolado da inter-relação com o outro, pode voltar mais compulsivamente a sua existência consumista na perspectiva mercadológica. Trata –se do enaltecimento das aparências(alusivo ao mito de Narciso) e não das essências, trata-se da cultura do descartável, do imediato, do pragmático, que deve ter um ritmo acelerado para acompanhar as necessidades centradas no consumo.

A arte na cultura narcisa é enfocada enquanto instrumento de ideologização que reduz a existência humana na perspectiva da perenização do presente, onde as utopias do homem sejam confinadas a uma imposição do aqui

e agora associada `a potencialidade máxima de consumo. Segundo o teórico contemporâneo, natural de Bruxelas, José Comblin:

> O narcisismo atual é freguês do shopping center. Ainda no meio de inumeráveis produtos. A solicitação de tantos objetos lembra-lhe a sua dignidade de comprador e consumidor. O consumidor é narcisista porque não consome o que lhe é necessário, mas o que lhe dá a sensação de existir: comprará o que a moda ou a publicidade mandam comprar. Compra por que está convencido de que todos compram. Daí a importância das estatísticas.Cada um compra o livro que todos compram, o CD que todos compram.Compra porque todos compram e assim se tem a impressão de ser uma pessoa que existe. Este narcisismo gera o gregarismo mais vulgar porque mais superficial.
> Os objetos comprados duram um momento.Depois de uns momentos, o best-seller fica relegado ao esquecimento, o CD que vendeu milhões de exemplares desaparece do mercado e assim por diante.
> De Prometeu para Narciso seria o caminho seria o caminho seguido na segunda metade do século XX. O pós-moderno não tem futuro. Não tem nada para construir. Vive o tempo presente e mais nada. (Comblin, 2000: 95)

Essa patética homogeneização da expressividade humana que passa a ser vinculada a expressão de uma moda ou de uma tendência ditada pelo mercado global, relega a arte a mera função de entretenimento, onde os símbolos perdem sua especificidade critica e entram na esfera da reprodução superficial e performática da lógica neoliberal. A seletividade do olhar sensível do artista sobre a vida, que repudia a naturalização ideológica do homem – consumo, também passa a ser afetada uma vez que as escolhas possíveis são previamente agendadas sob algum interesse de cunho econômico, em outras palavras, a capacidade seletiva da arte esta limitada a escolher o já escolhido.

Além desse panorama descrito relativo a massificação das escolhas, do gosto, da estética, e de toda a expressividade humana, o desenvolvimento tecnológico a serviço da lógica neoliberal, mobilizou outra transformação simbólica substancial que é relativa ao aspecto territorial da cultura. A globalização veio romper com o vínculo territorial originário nas manifestações

culturais, com isso morrem também as especificidades regionais que são absorvidas por uma universalidade global em todas as instâncias desde as peculiaridades e preferências da alimentação que são sugadas pela difusão do *fast-food* até os diversos níveis de produções artísticas confinadas a dimensão limítrofe de entretenimento. Segundo Renato Ortiz em sua obra Mundialização e Cultura o recorte sobre a padronização dos alimentos serve de amostra para explicitar o mecanismo de descaracterização da cultura como um todo:

> Rompe-se assim a relação entre lugar e alimento. A comida industrial não possui nenhum vínculo territorial. Não queremos sugerir que os pratos tradicionais tendam com isso desaparecer. Muitos deles serão inclusive integrados à cozinha industrial. Mas perdem sua singularidade. Existiria alguma "italianidade" nas pizzas Hut, ou "mexicanidade" nos tacos Bell?(...) O fast-food é uma das expressões (existem outras) do movimento de aceleração da vida. Nesse sentido, quando McDonald's "migra" para outros países, não devemos compreendê-lo como traço cultural que se impõe à revelia dos valores autóctones. Ele exprime a face interna da modernidade – mundo. Na verdade, o conteúdo da fórmula fast-food – hamburger, salada, pizza, taco, sanduíche – é arbitrário.(...) Neste contexto, a veracidade dos mapas alimentares se esvai, pois seus "traços essenciais" (diriam talvez os antropólogos culturalistas) são informações ajustadas a polissemia dos contextos. Não há mais centralidade, a mobilidade das fronteiras dilui a oposição entre o autóctone eo o estrangeiro. (Ortiz, 2000: 85-86-87)

A analogia ao aspecto alimentar da sociedade intoxicada por avanços tecnológicos e conseqüentemente pelas tendências globais propicia uma fértil reflexão voltada a traduzir esse mecanismo no bojo das relações artísticas. O processo *fast* na alimentação é traduzido na arte como processo *easy*, que dá as obras de arte um caráter de fácil assimilação, o que denuncia um mecanismo similar ao alimentar pois, a obra de arte deve ser "digerida" com facilidade e rapidez sendo mais uma instância da aceleração da vida, num panorama social onde *time is money.* Para tornar uma obra de arte *easy*, é necessário esvaziá-la esteticamente e simbolicamente, ou seja, trata-se de destituir das imortais obras

musicais sinfônicas, por exemplo, a complexidade de sua concepção e submete-las a mais descaracterizante simplificação, que fere a especificidade das obras, tornando-as réplicas caricatas e irreconhecíveis .Ou seja, é impossível reconhecer um trecho da obra de Mozart num toque de um celular; os que conhecem o compositor são acometidos de perplexidade e os que não o conhecem, terão dela (a obra musical) a mais limitada e diminuta informação simbólica. Fica, portanto, evidente que a dimensão do tempo do homem – consumo é constituída por um mecanismo acirrado de substituições *fast* e *easy,* pois, as intenções reguladoras do mercado não podem parar sob pena de sacrificar a lógica do descartável, do volátil, em suma da barbárie. Segundo Bosi:

> A orquestra não pode parar. Não há síntese só aglutinação. O mercado internacional, objeto último do desejo de modernização, precisa de uma legião de homens e mulheres que com seus braços, mãos e olhos prestantes façam e refaçam sem interrupção as partes daquele todo vendável, logo mutante e substituível. Aliciar sem o menor pudor os instintos dos consumidores usando a vanguarda da propaganda e do comércio é plus-moderno,sem dúvida, mas não dispensa a constituição daquele exército mudo que na retaguarda opere *just in time* e com devido autocontrole. (Bosi, 1992: 37)

Nessa perspectiva de análise simbólica da cultura neoliberal, outro dado importante que nos salta aos olhos é a impossibilidade de se pensar a cultura sem o reconhecimento da hegemonia norte-americana na concepção simbólica vigente. Em outras palavras, ao percorrer esse trajeto simbólico contemporâneo percebe-se a impossibilidade plena de ignorarmos o processo de americanização do mundo. Os Estados Unidos personaliza a referência máxima da cultura narcisa, em exercício pleno da ideologia neoliberal, cabendo aos empresários e publicitários fermentarem e multiplicarem linguagens simbólicas

para divulgar a imagem norte-americana enquanto o mito do "desejável".Segundo Comblin:

> A ideologia da globalização insinua-se no subconsciente. Cada gesto, cada ato, cada palavra, cada sentimento, cada expressão, cada desejo vai adquirindo feições especiais, as feições da civilização dos Estados Unidos. (Comblin, 2000: 37)

Nesse panorama o universo simbólico passa pelo processo de migração, deixando as especificidades regionais caracterizantes da cultura desde sempre, para entrar no sistema de inter-relação simbólica global. A referida migração dos símbolos nas asas da globalização cunha diferentes expressões nos países centrais e periféricos, uma vez que a hegemonia econômica endereça e dá direção a migração simbólica. Independente do reconhecimento de que a "coisificação" cultural inerente as relações sociais na tônica consumista do mercado esteja presente na sociedade contemporânea como um todo. Isso significa que as fronteiras culturais estão sendo re-significadas a todo instante, inclusive as mais tradicionais e históricas como a fronteira simbólica entre o Oriente e Ocidente, pois, junto com os símbolos migram posturas e mudanças no *modus vivendi* de um povo.Deste modo, a migração dos símbolos e o avanço tecnológico, estão explicitadamente direcionados a tornar a arte um instrumento de ideologização e subserviência econômica aos países centrais. Vale citar Frei Betto, que cunhou a expressão globocolonização para traduzir a constituição da cultura neolibral:

> Hoje, utilizamos o nome de globalização para o neocolonialismo. Prefiro ser mais explícito e chamar de globocolonização, na medida em que uma determinada cultura e uma determinada concepção de vida são impostas ao mundo, e não várias concepções e culturas. Na China, entrei numa casa de discos e havia um pôster do Michael Jackson. Não tenho nada contra os chineses gostarem do Michael Jackson, mas

> gostaria de chegar numa casa de discos em Nova York e encontrar um pôster de um chinês.... (Betto, 2000: 01)

Essa efetiva padronização simbólica tem destituído os aspectos folclóricos das diferentes culturas. Na cultura brasileira, por exemplo, as festas juninas a curto prazo perderão o caráter originário religioso para ganhar uma dimensão country de influência texana, os mitos lendários como saci , boi da cara preta e outros sedem a função imaginária à miniaturas do estereótipo americano: Bárbie , Snoopy e outros de domínio do consumidor infantil.

Toda essa trajetória simbólica proposta nesse capítulo, tentou explicitar a mudança da célula-símbolo numa perspectiva de descaracterização e fragmentação, para que se possa promover o exercício científico de aquilatar e desvelar a possibilidade da concepção fenomenológica da arte enquanto resistência a concepção neoliberal de cultura e de função simbólica. O que seria em outras palavras, caminhar em direção oposta da dissipação simbólica do homem-consumo, para devolver a especificidade formativa da arte na perspectiva humanizadora da existência humana em sua dinâmica vital de ser- no- mundo.

CAPÍTULO III

A CONCEPÇÃO FENOMENOLÓGICA DA ARTE ENQUANTO POSSIBILIDADE DE RESISTÊNCIA À CULTURA NEOLIBERAL

1. Fenomenologia e Arte

O contraponto entre a fenomenologia e a arte é extremamente fértil em função dessa corrente epistemológica possibilitar a tradução da obra de arte em sua plenitude semântica, uma vez que a história da arte nos mostra com clareza que ela (arte) é tão antiga quanto a própria existência humana.

Embora a reflexão anterior (da trajetória do símbolo na cultura artística e sua descaracterização após a cultura de massa, culminando na cultura neoliberal) tenha evidenciado um patético panorama de coisificação da expressividade humana, todo esforço no presente capítulo, será de estabelecermos o reconhecimento das possíveis manifestações de resistência criativa e estética, sob a ótica fenomenológica de Merleau-Ponty, que são inerentes ao homem desde sempre.

É importante elucidar que o termo resistência acima presente, aplicado à esfera cultural, recebe uma dimensão dissociada dos altos e baixos conjunturais da sociedade, também não pode ser interpretado como resistência político-

partidária, mas sim enquanto possibilidade de resistir à fragmentação racional, ideológica e simbólica das manifestações artísticas, não desistindo de perceber as partes como expressões de um todo, de apreender a sociedade enquanto seguimento composto por homens plenamente humanizados com valores e utopias a serem alcançadas.Trata-se efetivamente de reconhecer a *cultura fenomenológica de resistência* enquanto neutralizadora da dicotomia sujeito-objeto da qual a arte não pode ser inerente.Á propósito dessa intenção dicotômica no seio cultural, o pensador italiano Andréa Semprini adverte a partir dos seguintes enfoques:

> *Uma redução do sujeito às suas funções intelectuais e cognitivas.* Inspirando-se em uma tradição filosófica que remonta ao cogito cartesiano e à dicotomia corpo/espírito que permeia a cultura ocidental, os paladinos do monoculturalismo privilegiam as faculdades intelectuais do indivíduo e o transformam numa máquina de pensar. Outras dimensões do ser humano – afetos, emoções, crenças, sensações, subjetividade – são consideradas quando muito elementos secundários e, às vezes até negativamente, como resíduos que entorpecem o indivíduo, prendem-no às cadeias da tradição e da superstição e impedem-no de se comportar como ente racional pleno.
> *Uma desvalorização dos fatores culturais e simbólicos da vida coletiva.* Fenômenos holísticos e dificilmente objetiváveis, arraigados na duração e em constante metamorfose, a cultura e as práticas simbólicas escapam por definição às teorias que retêm somente a dimensão racional e cognitiva do ser humano e dos fatos sociais. (Semprini,1999: 87)

A fenomenologia consegue restituir ou devolver ao universo artístico sua singularidade e simultaneamente sua universalidade histórica, pois, ao mesmo tempo que, a obra de arte expressa os anseios criativos da alma humana com todas as peculiaridades que lhes são características, sua linguagem crítica e estética promove repercussões sociais imediatas e transformadoras.

O efervescente contraponto entre ciência e arte, deflagra uma ambiência onde muitas diferenças devem necessariamente ser explicitadas. As

ciências podem ser *naturais* ou *sociais*, e as artes por sua vez, podem ser expressas em diversas linguagens; plástica, musical, literária e outras. Qualquer intenção de subestimar essas especificidades pode redundar numa leitura caricata da linguagem artística que é por excelência genuína, ou seja, que é *arte*. Não se trata de querer mediar as diferenças e conflitos, nem buscar adequações de análises apressadas para entender as especificidades artísticas, o caminho mais sensato é o que reconhece a forma *sui-generis* com que a arte olha, elabora e recria o mundo. Esse é o caminho que a fenomenologia percorre quando olha o fenômeno potencialmente e em sua transcendência. À propósito da inebriante função da arte na existência humana , nos fala Cecília Meireles que soube como ninguém recriar o mundo com sua caneta e papel:

> Um instante de beleza pode causar a transformação total de uma vida. Basta que a ação se produza com aquele ritmo e aquela proporção que tornam as coisas adequadas e determinam esse ajustamento harmonioso e surpreendente que os homens se acostumaram a chamar pelo nome de milagre.
>
> As grandes obras de arte foram sempre um milagre. Diante delas vêem-se os homens mais hostis converterem-se de súbito: o êxtase é um indício dessa mudança brusca, em que se paralisam todas as energias bárbaras, e o espírito aflora, só com as suas virtudes *requintadas, à contemplação do prodígio, que de certo modo o reflete.* Tudo quanto se tem escrito sobre o poder da arte, nessa transfiguração humana, não é apenas matéria mitológica ou poética.
>
> Aliás, a mitologia e a poesia são tudo quanto há de mais verdadeiro, transposto numa linguagem de símbolo que, infelizmente, nem todos chegam a compreender com precisão.
>
> Mas em exemplos mais fáceis, vemos como a arte aproxima as criaturas - e era Tolstoi que vagamente a definia como 'a aproximação fraternal dos homens. (Meireles, 2001: 61)

Por meio do método fenomenológico, mais especificamente do enfoque merleaupontyano, e da interlocução com a arte em várias vertentes, torna-se viável a percepção de que a potencialidade expressiva e criativa do homem não podem ser enquadradas em um ou outro segmento social. Apesar de todos os

mecanismos adversos ao processo criativo, a arte sempre fará parte da vida humana, pois possui um teor de resistência que a torna imortal. Não se pode cobrar do artista um engajamento político, pois o que torna sua obra criativa e genuína é exatamente a liberdade de ousar frente aos ditames de seu tempo, o olhar inusitado e, portanto, fenomenológico sobre o mundo. Segundo Merleau-Ponty:

> Não se quer mal a Cézanne por ter vivido oculto no Estanque durante a guerra de 1870; toda gente cita com respeito o seu 'é espantosa a vida', quando o mais reles estudante, desde Nietzche, repudiaria redondamente a filosofia se fora dito que ela não nos ensina a sermos grandes viventes. Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele aí está forte ou fraco na vida, porém soberano incontestável na sua ruminação do mundo, sem outra "técnica" a não ser a que seus olhos e suas mãos se dão, a força de ver, a força de pintar, obstinado em tirar desse mundo onde soam os escândalos e as glórias da História, telas que quase nada acrescentarão às cóleras nem às esperanças dos homens, e ninguém murmura. (Merleau-Ponty, 1988: 276)

Independente das adversidades apontadas pela história, a arte nunca foi silenciada. Como na inquisição medieval, por exemplo, quando a música só podia ser de cunho sacro e propriedade da Igreja Católica Romana. O canto gregoriano (assim denominado em homenagem ao papa Gregório, o Grande, e também chamado de cantochão), de prática estritamente clerical deveria elevar o pensamento humano ao mais supremo estado de religiosidade durante as celebrações sacras. Segundo Mário de Andrade:

> O Gregoriano representa musicalmente a essência ideal e mais íntima da religião católica e foi a criação mais sublime que ela deu em música. É dogmático por ser ao mesmo tempo monódico e coral. É humilde e anônimo por excelência. Se pode mesmo falar que o gregoriano não é senão uma melodia só e que quem conhece uma peça de cantochão conhece todas as outras. Se contenta de pequenos motivos melódicos cujas combinações apenas variam a apresentação duma entidade inalterável.

> Além de anônimo, se tornou tão pobre que não é convite ao prazer estético. Não chama a atenção. Só é certo que a gente escuta com prazer a Salve Regina, por exemplo; quem escuta uma Missa gregoriana com ouvidos simplesmente artísticos, se enfara e se distrai. É que o gregoriano não foi feito para a gente escutar; mas para a gente se deixar escutar. Ele provoca insensivelmente o estado de religiosidade. (Andrade, 1977: 44)

No entanto, como a expressão humana não pode ser restringida a um só sentimento, ou emoção, os menestréis e trovadores simultaneamente ousavam resistir com a música profana, cantada nas ruas e depois nas corteses. Essa perspectiva proibitiva da música só de cunho religioso, acabou estimulando a produção artística da polifonia onde várias melodias soavam harmonicamente com maior elaboração rítmica e a descoberta de novos instrumentos. Enfim, a música ganhou qualidade estética que posteriormente foi revertida também para a própria Igreja Católica que anteriormente censurava os referidos avanços. Essa interessante dinâmica de resistência simbólica, desembocou no movimento musical *Ars Nova* no século XIV, que mobilizou a fusão dos elementos sacros com os profanos, gerando uma linguagem musical muito mais elaborada. Como atesta o grande intelectual e artista brasileiro, Mário de Andrade:

> O séc. XIV representa na música a primeira fusão da polifonia erudita com a música profana. É o movimento Ars Nova. Enquanto esta vai passando, criada por compositores mais intimamente profanos que religiosos, profundamente influenciados pelo trovadorismo e pela arte popular, a polifonia católica sofre um período de obscuridade (mais propriamente de incubação, que de obscuridade...) para florescer e atingir a elevação suprema nos dois séculos seguintes. É nesse período de incubação que surge a forma mais completa da polifonia católica: a Missa.(...) Um dos primeiros documentos dessa forma nova é a Missa de Tournay no meio do séc. XVI. (Andrade, 1977: 52)

A arte possui em sua dimensão epistemológica, uma especificidade peculiar que concebe a totalidade humana de forma indivisível, ou seja, no

universo artístico o homem não é fragmentado pelas inúmeras possibilidades de interação com o mundo, sejam elas oriundas de qualquer ordem constituinte do panorama social, econômica, política, ética, moral, cultural, tecnológica, dentre tantas.

O exercício cientifico de apreender a cultura artística de uma sociedade, suas expressões críticas e criativas, os elementos constitutivos da linguagem falada e escrita, e as obras de arte em todas as vertentes (cênica, plástica, musical, cinematográfica, e outras) por ela produzida, requer do pesquisador um olhar livre de vinculações unilaterais que poderiam confinar o encontro do homem com a arte numa única dimensão de sua existência.

Trata–se, portanto, da necessidade de explicitar a impossibilidade de se traduzir a Arte e suas infinitas manifestações, somente pelo viés econômico dos meios de produção enfocando-a como instrumento de ideologização, ou somente pela dimensão idealista concebendo a criação artística humana ideal, perfeita e conseqüentemente dissociada da perspectiva social. Essa dicotomia metodológica ou mesmo conceitual têm cingido a obra de arte e relegado sua especificidade simbólica à mera reprodução de postulados inerentes a essa ou aquela corrente filosófica.

Na ambiência educacional, mais especificamente na escola, por essa fragmentação da função da arte ser reproduzida, não só desestimula o interesse dos educandos, como de maneira perversa subestima e bloqueia em muitos casos, a capacidade da expressão subjetiva, critica e dialética própria do livre olhar da arte sobre o mundo. A propósito dessa lamentável dicotomia, Damasceno adverte:

> A formação acadêmica de corte positivista, que compartimentaliza o saber a ser apropriado pelo educando, abordando apenas parcialmente o fenômeno artístico, provoca visões ao mesmo tempo divergentes/ convergentes do ato criativo. De um lado a tese de que arte é um dom mágico, sobrenatural; de outro, a idéia da arte como prática supérflua, dispensável para quem precisa trabalhar ou se dedicar a atividades mais úteis. (....) A atividade pedagógica da arte pode, destarte, contribuir inegavelmente com a construção de um novo modo de pensar o homem e suas relações entre si, e com a natureza. A perspectiva da liberdade criativa é corolário da perspectiva da liberdade política, moral e econômica e essas devem orientar diuturnamente a pratica docente. (Damasceno, 1988: 119-120)

Nessa perspectiva de fragmentação epistemológica, é notório o descaso à potencialidade transformadora da arte durante a formação acadêmica, que nos cerceou a liberdade do exercício criativo de perceber o mundo pulsante para além da razão. O que significa termos sido apresentados a ela (arte) de forma limítrofe, estigmatizando sua imanência critica enquanto alegórica, figurativa, supérflua e, portanto, prescindível na formação humana. No entanto, a Historia da Arte nos revela o contrário em sua viagem pelo tempo, denunciando a cumplicidade imbricada num processo contínuo onde um movimento espiral sugerido pela arte transforma o homem, que transforma a arte, que volta a transformá-lo, em um devenir contínuo.

A imortal bailarina Isadora Duncan que revolucionou o panorama europeu nessa área artística e foi precursora da dança moderna (a qual denominava dança da alma), não poupou palavras para resistir e denunciar a concepção limitada de arte na formação acadêmica e cultural humana:

> Para mim, dança não é só a arte que exprime a alma humana através do movimento, mas é o fundamento de uma concepção completa de vida, mais livre, mais harmônica, mais natural. Dançar é viver. O que desejo é uma escola de vida.(...) Sempre que eu podia escapava da prisão da escola e me sentia livre.
>
> Minha verdadeira educação veio das noites em que minha mãe (pianista) tocava para nós, Beethoven, Schuman, Schubert, Mozart,

> Chopin, ou lia em voz alta trechos de Shakespeare, Shelley, Keats, ou Burns. Essas eram horas mágicas para nós.(...)
>
> A música toca o coração, faz com que ele vibre de emoção. A dança está apenas em seu início, na infância. A música é como uma grande e poderosa deusa que leva a dança pela mão como uma criancinha. Seu ritmo, sua alma, sua harmonia são a própria vida. Observe que mesmo a menor das crianças compreende Beethoven e Schubert. Mas jamais poderia entendê-los através de palavras – apenas através de movimentos.
>
> Cada criança deve ser tratada individualmente, porque cada uma delas é um ser diferente.(...) Todas as crianças são seres muito sérios apesar de seus pais e professores as tratarem como animaizinhos ignorantes e inconseqüentes.Eu não ensino crianças. Não tenho sistemas nem métodos especiais. Não digo às crianças: 'Coloquem sua mão assim ou ponham seu pé assim'. Vocês viram pessoalmente que toda criança dança ao natural. Viram que seus movimentos não são ensinados – elas crescem como plantas, e desabrocham como flores. (Duncan, 1985: 32-39-83-84)

Na concepção merleaupontyana, a história do mundo cultural não é somente exterior ao homem, como um sistema de acontecimentos apreendidos pela razão que são registrados e concluídos; mas é um movimento metafísico pois em verdade, a vida cultural com que se faz a historia é a mesma vida que se vive, é a nossa vida, que corre em nós e fora de nós, em nosso presente e passado, constituindo um mundo com várias entradas e possibilidades de sermos semelhantes e diferentes, num movimento contínuo de significações culturais.Segundo Merleau-Ponty:

> A liberdade do homem e a contingência da história excluem definitivamente a idéia de que o fim, mesmo longínquo das ciências da cultura possa ser a construção de um sistema fechado de conceitos no qual a realidade é cercada numa ordem definitiva, e a partir do qual ela possa, doravante, ser deduzida. O curso de acontecimento imprevisível que vai à procura da eternidade transforma-se infinitamente. Os problemas da cultura que comovem os homens são postos sempre de novo e sob outros aspectos, e, assim, permanece variável o campo daquilo que, na corrente infinita do individual, recebe sentido e significação para nós, tornando-se um individuo histórico, como também são variáveis as relações de pensamento sob as quais o objeto de ciência é posto e considerado. Assim, os princípios das ciências da cultura permanecerão mutáveis num futuro sem limites (....) .(Merleau-Ponty, 1989:15-16)

A acima referida concepção fenomenológica da historicidade cultural e conseqüentemente artística, evidencia com clareza mais um âmbito de resistência da singularidade simbólica anunciado por esse princípio filosófico.Pois ainda que, a concepção neoliberal de cultura queira reduzir a especificidade da arte a mero entretenimento, fragmentando a carga semântica do símbolo e sinalizando o fim da história da cultura, perenizando as utopias e a possibilidade criativa do homem numa relação de interesses mercadológicos e midiáticos, a fenomenologia aponta a eterna e *sui-generis* possibilidade de mudança da cultura e, portanto, do homem.

O necessário reconhecimento do movimento transformador da arte e da cultura é o ponto de partida para sugerir possíveis mudanças no processo de fragmentação do símbolo e do homem, revertendo as visões apologéticas e fatalistas do modelo capitalista que tentam naturalizar a cisão entre a cultura e a vida. A fenomenologia afirma ao contrário, que a natureza humana não é imutável nem pré-destinada, mas a expressão de um tempo histórico dinamicamente constituído. Em outras falas, o consagrado escritor Guimarães Rosa, assim concebe o processo de formação humana:

> O Senhor...Mire, veja: o mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. (Rosa, 1986: 140)

2. A Subjetividade – o Eu fenomenológico e os outros Eus

A fenomenologia, como reflete Merleau-Ponty, por estabelecer uma leitura inusitada das relações vividas, livre de pré-significações ou juízos, possui

uma dinâmica similar a da arte, por almejar o encontro da essência, pela mesma intenção de apreender o sentido das coisas da vida em estado nascente.Assim como o pintor, o poeta, ou o músico partem da percepção do sensível e trabalham laboriosamente para que o objeto do olhar se desvele em novas significações, o método fenomenológico permite que o sujeito habite o objeto, saindo da observação convencional para descrevê-lo além das aparências. Segundo Merleau-Ponty:

> Exprimíamos nestes termos que a experiência da percepção nos põe em presença do momento em que se constituem para nós as coisas, as verdades, os bens; que a percepção nos dá um *logos* em estado nascente, que ela nos ensina, fora de todo dogmatismo, as verdadeiras condições da própria objetividade; que ela nos recorda as tarefas do conhecimento e da ação. Não se trata de reduzir o saber humano ao sentir, mas de assistir ao nascimento desse saber, de nos tomá-lo tão sensível quanto o sensível, de reconquistar a consciência da racionalidade, que se perde acreditando-se que ela vai por si, que se a reencontra, ao contrário, fazendo-a aparecer sobre um fundo de natureza inumana. (Merleau-Ponty, 1990: 63)

Simultaneamente o método fenomenológico não fragmenta a dimensão humana, devolvendo à arte a sua capacidade genuína de conceber o homem como um todo simbólico e significativo. O mundo da cultura na perspectiva fenomenológica é na verdade o campo de mediação simbólica entre a Pessoa e o Outro, pessoa esta, constituída por todas as possibilidades da consciência humana, ou seja, intelectiva, política, econômica, social, estética, religiosa, afetiva, sexual e outras. Nessa concepção metodológica, o ponto de partida para o reconhecimento da consciência enquanto una e indivisível, que tanto lida com os fenômenos em si como com os conteúdos e significados simbólicos diversos, se dá por meio da apreensão das distintas esferas da vida consciente apontadas pela fenomenologia. Segundo Marilena Chauí, expoente pesquisadora da obra de

Merleau-Ponty, as esferas da vida consciente são vividas simultaneamente pelo Eu,pela Pessoa, pelo Cidadão e pelo Sujeito:

> **Psicológica**: do ponto de vista psicológico, a consciência é o sentimento de nossa própria identidade. O EU é formado por nossas vivências, isto é, pela maneira como sentimos e compreendemos o que se passa em nosso corpo e no mundo que nos rodeia, assim como o que passa em nosso interior. É a maneira individual e própria com que cada um de nós percebe, imagina, lembra, opina, deseja, age, ama, odeia, sente prazer e dor, toma posição diante das coisas e dos outros.
>
> **Ética**: do ponto de vista ético, a consciência é a espontaneidade livre e racional, para escolher, deliberar e agir conforme a liberdade, os diversos alheios e o dever.É a PESSOA, capacidade para compreender e interpretar sua situação e sua condição (física, mental, social, cultural, histórica), viver na companhia de outros segundo normas e os valores morais definidos por sua sociedade, agir tendo em vista fins escolhidos por deliberação e decisão, realizar as virtudes e, quando necessário, contrapor-se e opor-se aos valores estabelecidos em nome de outros, considerados mais adequados à liberdade e à responsabilidade.
>
> **Política**: do ponto de vista político, a consciência é o CIDADÃO, isto é, tanto o individuo situado no tecido das relações sociais, como portador de direitos e deveres, relacionando-se com a esfera pública do poder e das leis, quanto membro de uma classe social, definido por sua situação e posição nessa classe, portador e defensor de interesses específicos de seu grupo ou de sua classe.
>
> A consciência moral (a pessoa) e a consciência política (o cidadão) formam-se pelas relações entre as vivências do EU, os valores e as instituições de sua sociedade ou de sua cultura.São as maneiras pelas quais nos relacionamos com os outros (alteridade) por meio de comportamentos e de práticas determinadas pelos códigos morais (que definem deveres, obrigações, virtudes) e políticos (que definem direitos, deveres e instituições coletivas públicas), a partir do modo como uma cultura e uma sociedade determinadas definem o bem e o mal, o justo e o injusto, o legitimo e o ilegítimo, o legal e o ilegal, o privado e o público.
>
> **Teoria do conhecimento**: do ponto de vista da teoria do conhecimento, a consciência é uma atividade sensível e intelectual dotada do poder de análise, síntese e representação. É o SUJEITO. Reconhece-se como diferente dos objetos, cria e descobre significações, institui sentidos, elabora conceitos, idéias juízos e teorias. É dotado da capacidade de conhecer-se a si mesmo no ato do conhecimento, ou seja, é capaz de reflexão. É saber de si e saber sobre o mundo, manifestando-se como sujeito percebedor, imaginante, falante e pensante. É o entendimento propriamente dito. A consciência reflexiva, ou o sujeito do conhecimento forma-se como atividades de análise, síntese, de representação e de significação voltadas para a descrição, explicação e interpretação da realidade das três esferas da vida consciente. Ao contrário do EU, o SUJEITO do conhecimento não é uma vivência individual, mas aspira à universalidade, ou seja, a capacidade de conhecimento que seja idêntica em todos os seres humanos, em todos os tempos e lugares.
>
> EU, PESSOA, CIDADÃO E SUJEITO constituem a consciência como subjetividade. (Chauí, 1994: 117-119)

A subjetividade se expressa por meio de uma prática simbólica inerente às experiências vividas em sociedade. Os símbolos e suas mais diversas formas de significação, seus sistemas de inter-relações e as representações sociais por eles configuradas, formam a concepção merleaupontyana de cultura e conseqüentemente de arte.Os símbolos são na verdade os mediadores da atribuição de significados aos objetos, as relações e situações da vida e aos próprios símbolos, ou seja, para a fenomenologia é sobre uma esteira simbólica extremamente complexa que a cultura, a arte e o mundo caminham.

Nessa perspectiva, ou melhor, na concepção fenomenológica da relação dialógica entre arte-símbolo, a subjetividade sai da esfera idealista representante do conhecimento meramente subjetivo e ganha corporeidade ou materialidade em sua apreensão do mundo, tornando-se constituída e constituinte da própria consciência. Segundo Severino:

> À crença na possibilidade de um conhecimento científico cada vez mais neutro, mais despojado de subjetividade, mais distante do homem, a fenomenologia contrapõe com a retomada da ' humanização' da Ciência, estabelecendo uma nova relação entre sujeito e objeto, homem e mundo. A crença na possibilidade de um conhecimento meramente idealista cada vez mais subjetivo, distante da objetividade, do mundo, da vida, a fenomenologia propõe a retomada da concreticidade humanizada. (...) A fenomenologia tem como preocupação central a descrição da realidade, colocando como ponto de partida de sua reflexão o próprio homem, num esforço de encontrar o que realmente é dado na experiência.
>
> Por isso, o específico da atividade subjetiva é a capacidade de atribuição de uma dupla dimensão às coisas: de um lado, servindo-se da conceituação para dar às coisas um significado, tentando dizer o que elas são, em sua própria realidade; de outro lado servindo-se da valorização para atribuir às coisas uma qualificação relacionada com a satisfação de interesses humanos. (Severino, 1994: 80-83)

A possibilidade de conceber a materialidade da subjetividade, da qual a fenomenologia se propõe, é viabilizada por meio da *percepção do sensível*

inerente ao mundo que oferece ao sujeito uma multiplicidade de significados. Em verdade trata-se da constatação de que a realidade do mundo antecede a toda ou qualquer análise que se faça dele, ou seja, a toda e qualquer elaboração intelectual mundo. O artista consegue perceber o mundo pelos seus sentidos, captar os fenômenos em suas origens, extrair laboriosamente suas cargas simbólicas, que são posteriormente traduzidas pela emoção e devolvidas em forma de linguagem estética criativa e singular, justamente pela corporiedade ou materialidade da subjetividade que se processa de modo visceralmente ligado à essa fonte inesgotável de significações que é o mundo. Para Merleau-Ponty:

> O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma serie de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivos do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela. A análise reflexiva acredita seguir em sentido inverso o caminho de uma constituição prévia, e atingir no (homem interior), como diz Santo Agostinho, um poder constituinte que ele sempre foi. Assim a reflexão arrebata-se a si mesma e se recoloca em uma subjetividade in vulnerável, para aquém do ser e do tempo.Mas isso é uma ingenuidade ou, se preferir uma reflexão incompleta que perde a consciência de seu próprio começo.(...)
>
> O real deve ser descrito, não construído ou constituído. Isso quer dizer que não posso assimilar a percepção às sínteses que são da ordem do juízo, dos atos ou da predicação. A cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis, fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações.(...)
>
> O real é um tecido sólido, ele não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis. (Merleau-Ponty, 1999: 05-06)

3. Percepção – Fenomenologia – Arte

A filosofia da percepção dos fenômenos, incorporada pela obra de Merleau-Ponty, se constitui como uma modalidade original da consciência.

Perceber o mundo, não é considerá-lo um conjunto de objetos diversos para serem apreendidos, na perspectiva semântica que as ciências atribuem a essa relação entre pensador e objeto. Na esfera da percepção, não podemos estabelecer a identificação do sujeito que percebe com uma consciência que interpreta, julga, classifica o sensível num patamar de idealidades. Sob a pena de subestimarmos a possibilidade do fenômeno estar "prenhe" de significações simbólicas inerentes as relações vividas. Em outras palavras, devemos reconhecer que toda percepção é localizada, tem um lugar numa certa esfera ou horizonte, traduz um momento vivido no mundo, enfim, capta o instante pelo sensível.

A categoria merleaupontyana da percepção é exatamente a que representa a percepção propulsora e inerente a toda obra de arte. Por meio da apreensão perceptiva do sensível, que o artista pode traduzir as relações do homem com o homem, com a linguagem, com a natureza, com a cultura, enfim, com os símbolos que o cercam em todas as instâncias do perceber e do sentir.

Carlos Drummond de Andrade exemplifica em sua poesia, o estado nascente da criação poética e a possibilidade do artista ter a chave que abre as mil faces do objeto percebido:

Procura da poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
Esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro são indiferentes.
Nem reveles teus sentimentos,
Que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

(...)

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
Há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas antes de descreve-los.

Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com o seu poder de palavra.(...)

Chega mais perto e contempla as palavras,
Cada uma
tem mil faces secretas sobre a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Touxeste a chave?
(....)

(Andrade, C.D. *Corpo.* Rio de Janeiro: Record, 1986.)

A condução fenomenológica da busca do inusitado por meio da percepção, da volta as coisas mesmas é esteticamente descrita nos versos de Drummond que de forma genuinamente artística propõe o silenciar do pré-julgamento racional, "... *penetra surdamente no reino das palavras*", ou seja, aproxima-te do objeto e contempla-o no estado original, no frescor do que está intacto pelos juízos, mas se oferecendo carregado de significações, "... *chega mais perto e contempla as palavras cada uma tem mil faces secretas...*". Sem dúvida a referida poesia faz um explícito convite ao exercício da percepção do sensível que rompe com a esfera da superficialidade oriunda da observação do objeto inerente às ciências naturais, para habitá-lo e contemplá-lo, evidenciando que para a fenomenologia bem como para arte, *o que sente e o sensível* não são isolados ou mesmo distintos mas, partes de um único processo de ser- no – mundo.

Tanto quanto o método fenomenológico, a arte reconhece que a descrição do mundo percebido não é suficiente em si, pois se faz necessário dar destino ou intenção à percepção, que por si só ignora seus próprios resultados na perspectiva da atribuição de significados ao fenômeno. Trata-se, portanto, de compreender que sem a reflexão é também impossível constituir o conhecimento, portanto entre a *reflexão* e o mundo a ser refletido existe a *percepção* deste mundo, que dá corporeidade e temporalidade as nossas idéias, a nossa reflexão.

A propósito, Merleau-Ponty esclarece no texto a seguir, concepções equivocadas sobre sua teoria, que em absoluto atribui à percepção o monopólio da verdade:

> Eu nunca disse que a percepção, por exemplo, a visão das cores e das formas, enquanto dá acesso às propriedades mais imediatas do objeto, tenha o monopólio da verdade. Quis dizer que achamos nela um modo de acesso ao objeto que se reencontra em todos os níveis e, falando de uma percepção do outro, justamente observei que se trata, sob o nome de percepção, de toda experiência que nos dá a própria coisa.(...) Se refletimos sobre os nossos objetivos de pensamento e de ciência, no fim das contas eles nos remetem ao mundo percebido, como ao terreno ao qual finalmente se devem aplicar. Não quis dizer com isso que o mundo percebido, no sentido de mundo das cores e das formas, fosse a totalidade de nosso universo. Há o mundo ideal ou cultural: não diminuí sua originalidade, somente quis dizer que ele se constitui de certo modo ao rés do chão. (Merleau-Ponty, 1990:79-80)

A arte, parte do percebido para construir a linguagem estética, onde os símbolos são crítica e criativamente combinados gerando a obra de arte, portanto, o processo posterior à percepção é de fundamental importância, é justamente nesse processo que o artista dá consciência ao símbolo, destituindo-o dos significados atribuídos pelos conceitos, destruindo-o e recriando-o em outra dimensão semântica.

Fernando Pessoa tem a mesma concepção merleaupontyana do papel da percepção na apreensão do mundo. Segundo o referido poeta lusitano, é por meio da percepção que o homem consegue fazer a conexão do seu interior com o exterior, ou seja, que o homem traduz sua capacidade humana de ser e de se relacionar.Com sua brilhante capacidade de escrever, com a *"pena de um Cervantes"*, descreve a percepção fenomenológica por meio da poética analogia entre a paisagem interior e paisagem exterior:

> Em todo momento da atividade mental, acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo em que temos consciência de um estado de alma, temos diante de nós impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento de nossa percepção. Todo estado de alma é uma paisagem. Há em nós um espaço interior, onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim, uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria, um dia de sol no nosso espírito.(...) Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através de uma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. (Pessoa, 1980: 73-74)

Merleau-Ponty traduz a percepção entre o que é exterior e o que é interior, sugerida por Fernando Pessoa em sua alusão às paisagens da alma, por meio da fenomenologia da percepção. Segundo esse método, no momento presencial da relação sujeito-mundo, o interior advém do exterior e a transmutação em outrem ou no mundo é mediada pela ação perceptiva, ou seja, é justamente a apreensão do mundo sensível ou da *paisagem exterior* pelo corpo, *onde a matéria da nossa vida física se agita*, que o sujeito ou a paisagem interior transforma o fenômeno em linguagem, em conhecimento, em obra de arte.

Assim, a função do artista não é somente a de dar corporeidade ao mundo das coisas percebidas, mas de dar forma criativa as mais imperceptíveis

leituras do vivido, como se com uma lupa pudesse captar o que está invisível, silencioso, irrefletido, em outras palavras, é abandonar-se ao fenômeno *onde a vida física se agita*, como disse o imortal poeta. Segundo Merleau-Ponty:

> Todo o prodígio do estilo presente já nos elementos invisíveis, de uma obra de arte resume-se pois no fato de o artista, trabalhando no humano mundo das coisas percebidas, descobrir sua marca impressa até no mundo a-humano que revelam os aparelhos de ótica, assim como o nadador flutua sem saber por todo um universo sepulto que pasma ao desvendar com os óculos submarinos, ou como Aquiles efetua, na simplicidade de um passo, uma somatória infinita de espaços e instantes. Trata-se por certo de singular evento, cuja estranheza a palavra homem não nos deve encobrir. Podemos ao mesmo tempo aqui constatar que este milagre nos é natural, que principia com a vida encarnada e que não cabe desdobra-lo em algum Espírito do Mundo que autonomamente operasse em nós e percebesse em nosso lugar, além do mundo percebido, à escala microscópica. Aqui o espírito do mundo somos nós, desde que saibamos nos mover, desde que saibamos olhar. (Merleau-Ponty,1989: 78)

A especificidade da arte está diretamente ligada a essa capacidade de olhar para além das aparências, tão bem explicitada no texto acima. A história da arte nos conta que desde sempre, o verdadeiro artista inevitavelmente surpreende seu tempo, pois a acuidade microscópica com que sente e vê o mundo, o torna portador da vanguarda de conceitos e valores humanos vigentes em sua época. Ele empresta seu corpo ao mundo que lhe devolve repleto de significações inusitadas que serão transformadas em arte.

4. O Olhar fenomenológico da Arte: a transcendência

O Olho e o Espírito, um dos principais textos estéticos de Merleau-Ponty, ilustra com muita clareza a dimensão semântica do olhar sobre o mundo sensível ou exterior sugerido pela arte e ao mesmo tempo dela constituinte. Na

perspectiva cultural não existe um mundo supra-sensível com leis próprias e distintas daquele que o percebe, ou ainda, é impossível a criação de cultura quando não existe a vinculação com as circunstancias exteriores.

A apreensão do mundo vivenciada pelo artista está decisivamente imbricada na situcionalidade constituinte dos fenômenos que são observados, em outras palavras, a arte olha dinamicamente o mundo que por sua vez potencializa infinitas possibilidades significativas.

Livre de conceitos estáticos, a obra de arte traduz o mundo "arrebentando a pele das coisas", estando sempre aberta ao convite de novas maneiras de perceber os fenômenos, não procurando imitar o visível, mas tornar visível os segredos do sensível. A matéria prima da arte se constitui na concepção polimorfa do que é observado, ou seja, a possibilidade de dar voz ao que não está nítido, ao que não ocupa o espaço da obviedade, para captar todas as instâncias imanentes do vivido que incidem sobre o fenômeno no momento de sua existência intencionada pelo olhar. Para Merleau-Ponty:

> A arte não é construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo de fora. É verdadeiramente o 'grito inarticulado' de que fala Hermes Trimegisto, 'que parecia a voz da luz'. E, uma vez aí, ele desperta na visão ordinária das potências adormecidas um segredo de preexistência.Quando eu vejo através da espessura da água, o ladrilho no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos; vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvera essas distorções, essas zebruras de sol; se eu visse sem esta carne a geometria do ladrilhado, então é que cessaria de ver como ele é, onde ele está, a saber: *mais longe do que qualquer idêntico. A própria água*, o poder aquoso, o elemento xaroposo e cintilante, não posso dizer que esteja no espaço: ela não está noutro lugar, mas também não está na piscina.Habita-a, nela se materializa, nela não está contida, e, se ergo os olhos para a tela dos ciprestes onde brinca a rede dos reflexos, não posso contestar que a água a visita também, ou pelo menos a ela envia a sua essência ativa e viva. Esta animação interna, essa irradiação do visível é o que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço e de cor. (Merleau-Ponty, 1989: 66-67)

Nessa perspectiva, a concepção merleaupontyana do olhar artístico nos revela uma efetiva possibilidade de resistência criativa, onde todos os elementos constituintes do fenômeno recebem movimento estético, pois o olhar fenomenológico não está vinculado a nenhuma dimensão de pragmatismo ou utilitarismo ou ainda a hierarquia de valores sociais. A obra de arte não se dispõe a dar respostas aos conflitos humanos, mas dar forma a esses conflitos, traduzindo-os esteticamente.

Para a fenomenologia, o primeiro efeito da arte no homem é por excelência *sensível*, ou seja, o efeito de uma pintura é antes de mais nada de natureza óptica, porém a ressonância dessa percepção se dá na alma humana, daí o sugestivo nome da obra de Merleau-Ponty; '*O olho e o Espírito*' (Textos selecionados, trd. Marilena Chauí, Pedro Moraes, São Paulo: Nova Cultural, 1989 – Os Pensadores). Para o célebre pintor impressionista W. Kandinsky, observar o mundo é dialogar com a essência das coisas, penetrar nos segredos da alma, aproveitar todos os fenômenos enquanto fonte criativa e transformar signos mortos em símbolos vivos e prenhes de significação, deste modo, o texto a seguir explicita com clareza o olhar fenomenológico do artista sobre o mundo:

> Tudo o que parece morto palpita. Não apenas as coisas da poesia, estrelas, lua, bosque, flores, mas também um botão brilhando numa poça de lama de uma lua ...
>
> Tudo tem uma alma secreta, que guarda silêncio com mais freqüência do que fala. (...) Uma rua pode ser observada através do vidro de uma janela, de modo que seus ruídos nos cheguem amortecidos, seus movimentos se volvam fantasmagóricos, e toda ela, apesar da transparência do vidro rígido e frio, apareça como um ser de outro lado. Ou se pode abrir a porta sair do isolamento, aprofundar-se no ser – de – *fora, tornando-se parte e as pulsações da rua são vividas com sentido* pleno.(...) O homem não é um espectador através de uma janela, mas penetra na rua. A vista e ouvidos atentos transformam mínimas comoções em grandes vivências. De todas as partes surgem vozes e o mundo inteiro ressoa. Como um explorador que se aventura por territórios desconhecidos, fazemos nossas descobertas no cotidiano. O ambiente quase sempre mudo, começa a expressar-se em idioma cada vez mais significativo. Assim, tornam-se símbolos os signos mortos e o que era morto ressuscita. (*apud* Almeida, 2001: 66)

Todas as diferenças, as mais insignificantes instâncias captadas pelo olhar diante de uma pintura são importantes. A arte é feita de detalhes, na música nada é descartável todas as nuances sonoras são relevantes, a relação conceitual do que é necessidade e do que é supérfluo na esfera artística é completamente re-significada, se levarmos em conta a semântica usual desses conceitos.

Não se pode destituir a subjetividade da obra de arte do mundo exterior, a significação perceptiva da cor branca, por exemplo, é relativa ao meio pictórico no qual ela se expressa, ou seja, se for em um fundo preto, será semanticamente diferente do que em um fundo vermelho. O olhar fenomenológico consegue apreender que os meios absolutos não existem na arte, só os relativos. A propósito dessa articulação dinâmica da arte de estar sempre atenta as contradições e as diferenças, o acima referido pintor W. Kandinsky disse:

> Os meios 'absolutos' não existem na pintura. Só há meios relativos.Este é um fato positivo e alvissareiro, pois é da relatividade que procedem os meios *ilimitados* e a riqueza *inexaurível* da pintura.
>
> Sim, a harmonia! Eis uma questão bem complicada, de fazer perder a cabeça. O contrário da harmonia é a desarmonia. E, ao longo de toda a história da pintura, a desarmonia de ontem torna-se a harmonia de hoje. (Kandinsky, 2000: 266)

Essa relatividade da qual o artista plástico faz alusão, é em verdade a capacidade da *transcendência* do olhar e do sentir fenomenológico. A inusitada transitoriedade de significação, onde todas as nuances do processo de investigação fazem parte da leitura fenomenológica, promove um movimento perceptivo onde os sentidos se traduzem uns nos outros, oferecendo a obra de arte um solo fértil de expressão e liberdade de ir e vir em suas análises, de

transcender as sensações, de dar existência critica, estética e criativa ao cotidiano. Segundo Merleau-Ponty:

> Apoiada na unidade pré-lógica do esquema corporal, a síntese perceptiva não possui o segredo do objeto, assim como o do próprio corpo, e é por isso que o objeto percebido se oferece sempre como transcendente, é por isso que a síntese parece fazer-se no próprio objeto, no mundo, e não nesse ponto metafísico que é o sujeito pensante, é nisso que a síntese perceptiva se distingue da síntese intelectual. (Merleau-Ponty, 1999: 312)

A arte relativiza conceitos e padrões culturais tradicionais arraigados historicamente a uma sociedade, as referênciais mais seculares são por ela transformadas, como por exemplo, a relação tempo/espaço que desde sempre vêm norteando a existência humana. O contestador pintor e irreverente surrealista, Salvador Dali, criou as imagens de relógios moles, fluídicos, derretendo sobre uma mesa, ou no galho de uma árvore, que o imortalizaram em função da arrojada proposta de transcender a carga simbólica do tempo, dando–lhe uma elasticidade subjetiva e, portanto, uma intencionalidade fenomenológica à rígida e ontológica capacidade de mensurar o tempo.

O olhar fenomenológico, do qual a arte é portadora, tem origem e encontra sua referencia central na vida, no mundo, porém devido sua capacidade de transcender o "aqui e o agora", a linguagem artística estabelece articulações entre diferentes áreas da percepção do cotidiano,compondo uma totalidade dotada de sentido. As transcendências têm dimensões espaciais e temporais inusitadas, e por meio delas a linguagem é capaz de tornar presente uma diversidade de fenômenos que estão espacial ou temporalmente ausentes do "aqui e agora".

Sobre o impacto transcendental da arte na percepção humana, Merleau- Ponty descreve a capacidade da música de romper com os limites do "aqui e agora", por meio de uma experiência vivida nessa mesma relação temporal:

> Na sala de concerto, quando reabro os olhos, o espaço visível me parece acanhado, em relação a este outro espaço em que onde havia pouco a música se desdobrava, e, mesmo se conservo os olhos abertos enquanto se toca a peça, parece-me que a música não está verdadeiramente contida neste espaço preciso e contido. Através do espaço visível, ela insinua uma nova dimensão em que rebenta, assim como, nos alucinados, o espaço claro das coisas percebidas se redobra misteriosamente de um 'espaço negro' em que outras presenças são possíveis. (Merleau-Ponty, 1999: 299)

Nessa perspectiva Merleau-Ponty evidencia que as descrições de natureza transcendente da percepção das experiências vividas, são enfocadas pela filosofia clássica e pelas ciências naturais, como meras curiosidades empíricas que em nada afetam as certezas de cunho *a priori*. Porém para a fenomenologia essas descrições readquirem dimensão filosófica a medida em que a apreensão do tempo e do espaço só se efetiva na engrenagem dos domínios sensoriais, onde os sentidos se traduzem uns nos outros.

A arte recria o sensível, os compositores musicais reconstroem os elementos estéticos herdados de seus antecedentes, na pintura o movimento de transcender as tendências, escolas e fases vigentes em cada época esteve sempre presente enquanto mola propulsora do novo. Em todas as vertentes artísticas os artistas buscam trilhar novos caminhos, novas linguagens que possam dar conta das mudanças do homem, da vida, do tempo e do mundo. O texto a seguir de Machado de Assis, relata a intenção fenomenológica de

transcender os elementos cerceadores da expressividade da alma, presentes no método gramatical vigente:

> E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude sem meninice, meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma causa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem inspetor de quarteirão. É como a eloqüência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e choca. (Assis, 1994 : 30-31)

A arte e a fenomenologia apreendem o corpo enquanto textura comum de todos os objetos, como mediador da compreensão dos fenômenos por ele percebidos de forma intencional e transcendente. Por meio dos sentidos, as experiências visuais, sonoras e táteis são pregnantes umas das outras, constituindo a unidade antepredicativa do mundo percebido que promoverá a expressão de uma linguagem e a significação intelectual e simbólica das experiências. Portanto, a própria reflexão só se viabiliza e ganha seu sentido pleno após a percepção, após a leitura dos sentidos, que lhe oferece o contato com o irrefletido, com o frescor do estado original do fenômeno. Segundo Merleau-Ponty:

> Portanto, o que faz a 'realidade' da coisa é justamente aquilo que a subtrai à posse. A aseidade da coisa, sua presença irrecusável, e a ausência perpétua na qual ela se entrincheira são dois aspectos inseparáveis da transcendência. O intelectualismo ignora um e outro, e, se queremos dar conta da coisa enquanto termo transcendente de uma série aberta de experiências, é preciso atribuir ao sujeito da percepção a própria unidade aberta e indefinida do esquema corporal. (Merleau-Ponty, 1999: 313)

A incrível disponibilidade fenomenológica de abordar o termo transcendente enquanto *uma série aberta de experiências*, ou a possibilidade de habitar intencionalmente e por meio do esquema corporal a subjetividade e a objetividade do mundo é traduzida pela arte por meio de diversificadas linguagens. A obra de arte é a síntese perceptiva, que não possui os segredos dos fenômenos que a inspiram e constituem, pois esses se oferecem a ela de maneira transcendente, o que permite ao artista um exercício criativo sem fronteiras, a possibilidade de alçar vôo livre sobre o mundo, de quebrar os invólucros da mesmice e alcançar a alma, ela mesma, em sua plenitude de existência.

A compulsiva necessidade de transcender levou o poeta Fernando Pessoa a criar três heterônomos que se constituíram em verdadeiras e independentes personalidades com tendências criativas completamente distintas, são eles: Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro, todos ao mesmo tempo habitados por Pessoa e também dele distanciados pela autonomia de cada poesia e pela transcendência fenomenológica do processo criativo. Em grande parte de suas obras existem coletâneas poéticas dos três heterônomos e de Fernando Pessoa, ele mesmo, por mais excêntrico que isso possa parecer para nós mortais, ou ainda para razão estática das verdades absolutas.

O texto a seguir do imortal poeta, explicita esse processo de transcendência do seu próprio Eu, ou melhor, do olhar fenomenológico sobre si mesmo:

> Por qualquer motivo temperamental que não me proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria.

> Assim têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis, e os de Álvaro de Campos que serão considerados. Não há que buscar em quaisquer deles idéias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler. (Pessoa, 1960: 129-130)

Nessa exótica descrição de seus personagens, o referido poeta nos convida a perceber e sentir sua arte, para além do convencional, sem querer rotular ou estereotipar esse ou aquele personagem mas simplesmente entregar–se aos seus poemas, *habitá-los*. É como nos recomenda Merleau-Ponty, no texto *A linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio,* no qual evidencia a magia da obra de arte, ou da cultura como um todo, que jamais se apresenta transparente pois o encontro do sentido jamais se conclui em sua interlocução com a simbologia da arte, principalmente na época da qual é inerente. Segundo Merleau- Ponty:

> A cultura jamais nos dá, pois, significações absolutamente transparentes, a gênese do sentido jamais se conclui. O que bem chamamos nossa verdade, nunca o contemplamos a não ser num contexto de símbolos que datam nosso saber. Enfrentamos sempre arquiteturas de signos cujo sentido não pode ser considerado à parte, não sendo outra coisa senão a maneira pela qual se comportam um para com o outro, distinguem-se um do outro, sem que tenhamos sequer a triste consolação de um vago relativismo, visto que cada qual destas relações é inegavelmente uma verdade e será salva na verdade mais compreensiva do *porvir*...(Merleau-Ponty, 1989: 91)

É justamente essa capacidade de transcender os valores sociais que faz com que a arte seja sempre vanguarda, e freqüentemente suas manifestações expressas causarem polêmicas, pois provavelmente sejam compreendidas somente no século seguinte, ou no porvir, se aproveitarmos o termo merleaupontyano.

O psicólogo humanista norte-americano Rollo May, estabelece essa dimensão ameaçadora da arte em relação aos deuses do *status quo,*

evidenciando que o artista e também o santo estabelecem um combate com deuses reais de nossa sociedade, com o ideário cultuado por todos. Dentre tantos, destaca o deus do conformismo, o deus da apatia, do sucesso material e do poder, da exploração. Vale citar o trecho introdutório dessa reflexão:

> A criatividade provoca a cólera dos deuses.
> É por isso que a criatividade autêntica exige tanta coragem: está ocorrendo uma batalha ativa com os deuses. (May, *apud* Almeida, 2001: 110)

A história da arte testemunha esse combate a que Rollo May se refere, pois a criticidade e o exercício de negar e transcender os valores vigentes sempre estiveram presentes. Os grandes artistas vivenciaram a negação com muita liberdade, Isadora Duncan desafiou o deus do *ballet* clássico criando a dança moderna; J.S.Bach (marco teórico da música erudita) transformou a concepção musical existente, criando a *fuga*- forma de contraponto em que os instrumentos parecem conversar com diferentes temas - característica da música barroca; o nosso escultor Aleijadinho desafiou os seus próprios limites físicos, legando-nos suas esculturas e obras sacras imortais; Carlos Drummmond de Andrade, assim como tantos outros poetas brasileiros, demonstraram resistência ao deus da coisificação simbólica imposta pela cultura neoliberal, como evidencia sua poesia Eu Etiqueta, anteriormente citada.

O germe da resistência e da transcendência fenomenológica são portanto constituintes da arte, que constantemente aponta novas saídas para alma humana e revoga de forma decisiva a perenização do presente, que na concepção merleaupontyana é passível de mudanças constantes e se processa no mundo em plena movimentação de seu contexto simbólico e cultural. A

fenomenologia consegue traduzir a especificidade da arte, porque concebe-a na vida, em movimento, a parte de qualquer convenção ou instituição social , em sua autonomia de conceber e transformar o mundo , sendo o próprio mundo.Segundo o literato Alfredo Bosi, o enfoque da liberdade criativa na dimensão social é:

> Para todo trabalho criador, o essencial é assumir uma atitude de respeito e esperança. Não é o Estado, nem a Universidade, nem a Igreja, nem a Imprensa, nem qualquer das instituições conhecidas que deverá encarregar-se do destino das letras e das artes. O clima natural dessas é o da liberdade de pesquisa formal e de descobertas de temas e perspectivas. A arte tem seus modos próprios de realizar os fins mais altos da socialização humana, como a autoconsciência, a comunhão com o outro, a comunhão com a natureza, a busca da transcendência no coração da imanência. (Bosi, 1992: 344)

Qualquer iniciativa de querer moldar a arte num determinado padrão, ou delegar sua autonomia a uma instituição, é um ato de intransigência, é querer ignorar o movimento simbólico ou confiná-lo a uma perspectiva previsível e cíclica. É desconhecer que a vida é uma transigência contínua, e decisivamente fruto da imanência.

A percepção artística e fenomenológica do mundo comporta um explícito paradoxo, o da imanência e o da transcendência. A imanência porque o percebido não é diferente ou separado daquele que percebe; transcendência porque o percebido nunca se oferece totalmente à percepção, comportando sempre um olhar para além do que é dado. Portanto, o exercício de encontrar resistências à fragmentação simbólica no contraponto entre a concepção fenomenológica de arte e a cultura neoliberal, também comporta o mesmo paradoxo, o que significa que esse movimento é continuo e a cada vertente artística abordada abre-se um leque de resistências, porque ao mesmo tempo que a arte é constituinte da capacidade humana de se expressar no mundo , se

oferece a ela de forma inusitada e transcendente, ou ainda, mais uma vez recorrendo a Merleau-Ponty:

> O mundo que eu distinguia de mim enquanto soma de coisas ou de processos ligados por relações de causalidade, eu o redescubro 'em mim' enquanto horizonte permanente de todas as minhas *cogitationes* e como uma dimensão em relação a qual eu não deixo de me situar.(....)
>
> O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. (Merleau-Ponty, 1999: 09-14)

A transcendência na esfera artística, só se processa por meio da *epoqué*, ou da redução fenomenológica que suspende provisoriamente todos os conceitos formados sobre o fenômeno, possibilitando o olhar antepredicativo sobre o mundo. Esse é o olhar que a arte conhece, o olhar do irrefletido, do novo, do sentir, o olhar da alma. Esse é o olhar de Cézanne, de Matisse, de Kandinsky, de Bach, de Beethoven, de Isadora Duncan, de Drummond, de Fernando Pessoa, de Cecília Meireles, e de tantos mais que tomam distância do mundo para ver brotar as transcendências, que se tornam fontes de símbolos e significados constituintes das obras de arte e voltam ao mundo sobre forma de música, pintura, dança, poesia, e outras linguagens estéticas que fazem a maior diferença na existência humana, pois o homem acima de tudo é um ser simbólico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – As Veredas da Arte

O Contraponto entre a Concepção Fenomenológica de Arte e as Culturas no Neoliberalismo, percorreu a trajetória simbólica no tempo (constatando a efetiva fragmentação do símbolo) sem a menor expectativa de encontrar soluções mágicas e receituários pragmáticos, ou ainda, alimentar a insana pretensão de ter lidado com todas as facetas de um problema dessa envergadura.

A fertilidade desse contraponto – que tentou desvelar inúmeras possibilidades de atribuição semântica ao universo da arte, reconhecendo a pluralidade da cultura, – foi a de possibilitar a tradução do germe da resistência à fragmentação simbólica, presente na história do homem e nas próprias obras de arte em suas diversificadas formas de linguagens. Em outras palavras, a partir da apreensão dos movimentos paradoxais inerentes ao sistema simbólico que constitui a cultura, foi possível diagnosticar e localizar aspectos relevantes para configurar a importância do olhar fenomenológico sobre a arte, pela capacidade de transcender os ditames sociais vigentes e buscar a essência do símbolo, em sua significação original.

Nesse panorama foi possível constatar a intenção explícita do modelo capitalista e mais recentemente do modelo neoliberal, de atrelar as manifestações

culturais aos seus interesses e tentar re-significar totalmente a função artística, esvaziando a obra de arte de sua especificidade aurática e conseqüentemente de sua dimensão crítica.

Acirrada pela globalização e pela difusão midiática numa perspectiva tecnológica de alta evolução a *hight tech*, a cultura narcisa neoliberal vem fragmentando e deixando desconexas as mais tradicionais raízes culturais, que estão agora, completamente descaracterizadas pela homogeneização imposta pelo discurso ideológico da pós-modernidade, que é partidário do volátil, do descartável, da coisificação das manifestações culturais.

Nessa perspectiva todas as instâncias da expressividade cultural são afetadas. Como por exemplo, a descaracterização evidente das comidas regionais, pois elas perdem espaço para o *fast-food* inerente a comida industrial; a música que também ganha o tratamento especifico de padronização tornando-se *easy*, para se transformar em produto da indústria cultural; nossas festas, roupas, vocabulário, enfim, nada escapa a esse patético agendamento mercadológico. Como se não bastasse, podemos acrescer a esse panorama a concepção bizarra da arte como mero entretenimento, enfocada como um eficiente e atrativo instrumento de ideologização, com a leviana função de atrair o homem consumidor em sua eficiência de consumo.

Na acidentada e complexa travessia da modernidade à pós-modernidade, modifica-se expressivamente a linguagem artística, e a cultura narcisa neoliberal entra em "cena". A globalização estabelece uma padronização estética que dilui a contribuição cultural regional, e desfoca o olhar de cada povo sobre o mundo, sobre a capacidade de expressar genuinamente suas raízes e idiossincrasias tão singulares e todas as manifestações culturais ganham um quê

hollywoodiano. A virtualidade oferece ainda, um individualismo perverso que não só rouba a dimensão social da arte, como pretende destituir do homem sua humana condição de se relacionar, ou como diria a fenomenologia de ser- no-mundo.

A apreensão e reconhecimento dessa lógica de mercado imbricada na esfera simbólica, caracterizante da cultura representante da ambiência neoliberal na pós-modernidade, foi o ponto de partida para que se pudesse estabelecer o contraponto com a concepção fenomenológica da arte, sem correr o risco de ter um olhar ortodoxo ou ideal sobre a arte. Em outras palavras, o risco de, por um lado negar a real fragmentação simbólica, e por outro lado, de enaltecer a "arte pela arte" enquanto privilégio de seletos eruditos.

Se a reflexão dos teóricos frankfurteanos, dentre eles a importante contribuição de Adorno, evidencia os desdobramentos da barbárie reproduzidos pela indústria cultural, os quais não se pode ignorar num estudo contemporâneo sobre arte e cultura, o método fenomenológico a partir da constatação do germe da barbárie, promove o exercício do reconhecimento do germe da resistência, simultaneamente presente no processo simbólico e, portanto, na cultura e na obra de arte.

Vale reiterar ainda, que a carga semântica aplicada ao termo resistência nesse estudo, está vinculada estritamente a possibilidade de resistir à fragmentação simbólica, apesar de todos os pesares, e de conceber a identidade simbólica do homem enquanto postular de sua humana e *resistente* condição. O homem é, portanto, por excelência um ser simbólico, um esteta, um fabulador, um artista do espetáculo do mundo.

A fenomenologia, mais especificamente o enfoque merleaupontyano, concebe a cultura vinculada a um *sujeito plural* em sua dimensão humana, é como testemunha o artista: *"Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinqüenta. Mas um dia afinal, eu toparei comigo".* (Mário de Andrade, 1924 – Eu sou trezentos). Desse modo, promove a percepção de que a manifestações simbólicas do homem, não podem ser enquadradas em um ou outro segmento social, ou restritas aos meios de produção, ou somente, a instâncias econômicas. Apesar de todos os mecanismos adversos ao processo criativo, promovidos pelos interesses de mercado, a arte é inerente ao homem, pois possui um teor de resistência e imortalidade.

A cultura é na perspectiva fenomenológica, o campo de intersecção simbólica entre o homem e o mundo, e a obra de arte é a tradução em linguagem estética, da subjetividade e da objetividade simultaneamente, ou melhor, da relação constituinte entre sujeito-objeto. É a materialidade paradoxal da coexistência *do que sente e do sensível* na mesma célula-símbolo, que se viabiliza por meio da percepção fenomenológica.

Os textos de Merleau-Ponty que concebem a percepção enquanto veículo de materialidade ao que é de ordem subjetiva, possibilitaram o exercício de identificação das categorias fenomenológicas nas obras poéticas, nas crônicas, ou ainda em testemunhos soltos de vários artistas, convidados a contribuir nessa investigação dissertativa.

O resultado surpreendente desse exercício evidenciou a autoridade merleaupontyana em estabelecer interlocuções com a arte respeitando sua singularidade simbólica. Com perspicácia e sensibilidade, ou ainda, com a cumplicidade de velhos amigos que sussurram segredos sobre a imanência da

vida, Merleau-Ponty e a arte, esperam com paciência o desabrochar do símbolo que parecia estar morto no leito neoliberal. Mas que, de repente sem a menor previsibilidade, sem nenhuma evidência aparente, de forma quase irresponsável, se levanta lépido e disposto a escrever novas histórias no livro da cultura, onde os capítulos não se concluem e nenhuma situação é perene.

Como tributo final à capacidade humana de resistir as intempéries históricas presentes na trajetória simbólica, convidamos Érico Veríssimo para encerrar *provisoriamente* essa reflexão:

> Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a idéia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como sinal de que não desertamos nosso posto. (*apud* Almeida, 2001: 160)

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. *Educação e emancipação.* Tradução de Woolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ALMEIDA.Cristina Sawaya. *Arte no Desbloqueio da Escrita.* Goiânia: Ed. Vieira, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo.* Rio de Janeiro: Record,1986.

ANDRADE, Mário de.*Pequena História da Música.* 7ª ed., São Paulo: Martins, 1977.

ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas.* São Paulo: Ática ,1994.

BIANCHETTI, Roberto G. *Modelo Neoliberal e Políticas Educacionais.* 3ª. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

BERGER, Peter L. *A construção social da realidade; tratado de sociologia do conhecimento* (por) Peter L. Berger e Thomas Luckmann; tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2001.

BETTO,Frei. *Efeitos do Pensamento único.* Revista Caros Amigos, jul. 2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues.*A Cultura na Rua.* 2ª. ed. Campinas, SP: Papirus 1989.

BRUNER, Jerome. *A Cultura da Educação.* Tradução Marcos A. G. Domingues. Porto Alegre: ARTMED Editora LTDA, 2001.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHAUÍ, M. *Convite à Filosofia*, São Paulo: Ática, 1994.

CAPALBO, Creusa. *Fenomenologia e Ciências Humanas.* 3ª. ed. Londrina: UEL, 1996.

COMBLIN, José. *O Neoliberalismo – Ideologia dominante na virada do século*. 2ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

DAMASCENO, A. O professor e a compreensão do fenômeno artístico: uma breve abordagem crítica.Goiânia. In*: Inter-Ação*. Revista da Faculdade de Educação da UFG, v. 12, 1988.

DARTIGUES, André. *O que é a Fenomenologia*? 2ª. ed. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

DUARTE, João Francisco. *Por que Arte-Educação*? São Paulo: Ed. Papirus, 1984.

DUNCAN, Isadora, *Isadora, fragmentos autobiográficos*. São Paulo: L & PM Editores, 1985.

ECO, Umberto. *Diário mínimo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Revisão de Danilo O. Morales. São Paulo: DIFEL, 1985.

FREITAG, Bárbara. *Política educacional e indústria cultura*. São Paulo: Cortez; Autores Associados, 1987. (Coleção polêmicas do nosso tempo; 26)

HUSSERL, Edmund. *Investigações Lógicas* – Sexta Investigação (*Elementos de uma Elucidação Fenomenológica do Conhecimento*. Seleção e tradução Zelijko Loparic e Andréa Maria Altino de Campos Loparic. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. (Os Pensadores)

_____. *A idéia da Fenomenologia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Portugal: Edições 70,1990.

_____. *Meditações Cartesianas*. Tradução Frank de Oliveira. São Paulo: Madras Editora, 1998.

IANNI, O. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

KANDINSKY, W. *Do Espiritual na Arte*. Tradução Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KROEBER, Alfred. O superorgânico. In: Donald Person (org.). *Estudos de organização social*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1949.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura - um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

MEIRELES, C. *Crônicas de Educação*, 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Textos selecionados*; seleção de textos Marilena de Souza Chauí. Tradução e notas Marilena de Souza Chauí, Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os pensadores)

_____. *Fenomenologia da Percepção.* Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Elogio da Filosofia.* Tradução Antonio Braz Teixeira. Lisboa, Portugal: Guimarães Editores, 1998.

_____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas.* Tradução Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papirus, 1990.

_____. *O visível e o invisível.* São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. *Sense and Non- Sense*;translated, with a Preface, by Hubert L.Dreyfus e Patrícia Allen Dreyfus. USA: Northwestern University Press, 1964.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura.* São Paulo: Brasiliense, 2000.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo.* Tradução e notas de Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1970.

SEMPRINI, A. *Multiculturalismo.* Tradução Laureano Pelegrin. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Filosofia da Educação: construindo a cidadania*, São Paulo: FTD, 1994.

TADIÉ, Jean – Yves. *A Crítica Literária no Século XX.* Tradução Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1992.

VON ZUBEN, Newton Aquiles. *Fenomenologia e Existência: Uma Leitura de Merleau-Ponty.* In: MARTINS, J.; DICHTCHEKENIAN, M. F. S. B. Temas Fundamentais de Fenomenologia. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.