

**“Morder o real”:  
o engajamento antes da sua representação**

***“Biting the real”:  
commitment before representation***

**Resumo**

*Em geral tendemos a entender o engajamento da arte a partir de certas formas de representá-lo, isto é, associado ao programa de um partido político, um projeto revolucionário, uma perspectiva histórica ou uma posição ética. Mas muitos artistas falam de um compromisso com o real que precede qualquer formulação poética ou ideológica. O presente ensaio pretende explorar, a partir do diálogo com alguns artistas, críticos e filósofos contemporâneos, o que se encontra em jogo nessa relação com o real muitas vezes passada por alto.*

**Palavras-chave:** Arte; Engajamento; Representação; Real.

**Abstract**

*Usually we understand art's commitment from the point of view of representation, this is, associated with the program of a political party, a revolutionary project, an historic perspective or an ethical position. But many artists talk about a kind of commitment with the real that precedes any poetic or ideological formulation. This paper aims to explore, in a dialogue with some contemporary artists, critics and philosophers, what is at stake in that peculiar relation with the real.*

**Keywords:** Art; Commitment; Real; Representation.

---

\* Professor de Estética do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); E-mail: edupellejero@gmail.com.

- 1 -

“Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo.”<sup>1</sup>

Em 1957, Alberto Giacometti afirmava que, desde que começara, praticara sempre a pintura e a escultura com o único intuito de “morder a realidade”<sup>2</sup>. Os ruidosos debates em torno da política da arte e do engajamento dos artistas, que mantemos há mais de cem anos, passam por alto esse compromisso de fundo que orienta (sem direção) as aventuras da expressão criadora: um compromisso com o real que precede qualquer formulação poética ou ideológica.

Em geral tendemos a entender o engajamento de outra maneira. Pensamos não num engajamento com o real, mas com certas formas de representá-lo, isto é, com o programa de um partido político, um projeto revolucionário, uma perspectiva histórica ou uma posição ética.

Não quero dizer com isto que essas representações não sejam reais (um simulacro, um epifenômeno ou uma superestrutura). Pelo contrário, possuem uma realidade considerável: condicionam o nosso pensamento, dão forma ao nosso desejo, determinam os limites da nossa experiência<sup>3</sup>. O seu problema é que aspiram à totalização da realidade pela representação - realidade da qual a representação é só uma parte. Logo, há qualquer coisa de ilusório nelas.

O que insinua a sentença de Giacometti, e em certo modo corrobora toda a sua obra, é que o compromisso que a arte reclama dos artistas é de uma ordem incomensurável com os compromissos que exigem de nós as diferentes

1 Todas as epígrafes pertencem ao espantoso conto de Clarice Lispector, “O ovo e a galinha”. In: Lispector, C. *A legião estrangeira*. Rocco, 2015. Devo a referência a Vitto Bruno do Carmo Dias.

2 Giacometti, Alberto. *Réponse à l'enquête de Pierre Voldboudt 'À chacun sa réalité', XX<sup>e</sup> siècle, n<sup>o</sup> 9*, Junho de 1957, p. 35.

3 Intimidam, diz Alain Badiou: “As realidades da economia do mundo, a inércia das relações sociais, o sofrimento das existências concretas, o veredicto dos mercados financeiros” (Badiou, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017), que se apresentam como epítome do real, são menos sintomas do real que máscaras do real. Mas não carecem de efetividade; têm um papel decisivo na hora de considerar o que é possível e o que não é. Constituem conglomerados de ideias, núcleos de interpretação do verdadeiro, “que constituem o mapa da realidade e com frequência programam e decidem o sentido da história” (Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p. 49). Exigem o nosso consentimento. Nesse sentido, segundo Badiou, o lugar que ocupa a economia hoje em qualquer discussão que diga respeito ao real é sintomático do sequestro do real por algumas formas hegemônicas de representação (p. Xx).

formas de representar o real: um exercício constante do olho e do espírito, da mente e da linguagem, para afirmar o real, para restituir o real num mundo povoado de miragens.

- 2 -

*“Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo.”*

Seja a pintura, por exemplo. A pintura é sempre, antes de constituir uma figura na história da arte ou uma modulação ao nível do estilo, o resultado de um encontro com o real - com um modelo, com uma fruteira, ou com o Monte St. Victoire. Sob todas as suas formas<sup>4</sup>, a pintura oferece testemunho de um encontro com o que é, e com o que não é, pelo menos à primeira vista, visível. Pintar é uma forma de aproximar-se do real a partir do que aparece; aproximação alusiva, indireta, nunca completa, porém capaz de tornar a experiência significativa sem abafar o fundo assignificante sobre o que paira - “quando uma pintura não tem vida, é porque o pintor não teve coragem de chegar suficientemente perto”<sup>5</sup>.

O engajamento com o real, nesse sentido, implica uma suspensão de todos os compromissos que o artista mantém com as convenções estilísticas, as hierarquias sociais, os projetos políticos, inclusive consigo próprio - com os seus princípios éticos e poéticos. Logo, comporta o risco da incoerência ou inclusive da loucura<sup>6</sup>. O pintor interroga o real com o seu pincel. Se esquece tudo o mais, talvez o encontre na sua tela<sup>7</sup>.

Em certo sentido, a sua tentativa está condenada ao fracasso. Depois de tudo, não se trata senão de pintura. Mas esse não é o seu problema. O seu

---

4 “A arte não-figurativa não é exceção. Uma tela recente de Rothko representa uma iluminação ou um brilho colorido que se derivou da experiência que o pintor teve do visível. Quando estava trabalhando ele julgou sua tela segundo outra coisa que ele via.” (Berger, John. “Passos em direção a uma pequena teoria do visível”. Em: *Bolsões de resistência*. Lisboa: Editorial Gustavo Gilli, 2004.)

5 *Ibidem*, p. 18.

6 *Idem*.

7 *Ibidem*, p. 20.

problema é como abrir-se ou responder ao apelo do existente, como “entrar dentro das coisas”<sup>8</sup> ou como fazer para que “as coisas se agarrem ao seu pincel”<sup>9</sup>.

Berger lembra que os animais, quando perdem a visão, são privados do existente, pelo que vão reduzindo pouco a pouco a sua atividade, até fazerem pouco mais do que dormir. O que acontece quando *nós* perdemos o sentido do existente? Será suficiente levantar a vista para responder a isso? Ou nos encontramos já tão despojados do real que, mesmo que o fizéssemos, seríamos incapazes de notar qualquer perda, qualquer diminuição<sup>10</sup>? O engajamento da pintura com o real quicá seja uma forma de resistir a essa privação para a qual contribuem as imagens da publicidade e da propaganda, do mercado e da ideologia<sup>11</sup>.

- 3-

*“Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro.”*

Porque o engajamento da arte com o real é anterior ao engajamento com as formas de representação do real, há um realismo próprio da arte, que não depende das escolhas poéticas, que, de fato, esse realismo de fundo relativiza ou questiona de modo indireto (e, pelo mesmo gesto, toda a ordem do saber e do poder). A arte trabalha, como diria Barthes, nos interstícios da representação - “está sempre atrasada ou adiantada em relação a esta”<sup>12</sup>.

---

8 Ibidem, p. 17.

9 Ibidem, p. 21.

10 A questão de se ainda somos capazes ou não da distância crítica necessária para colocar em causa as representações hegemônicas que incautaram o real é colocado por Badiou a partir do mito da caverna de Platão: “A alegoria da caverna representa para nós um mundo fechado sobre uma figura do real que é uma falsa figura. É uma figura do semblante que se apresenta para todos os que estão trancados na caverna como a figura indiscutível do que pode existir. Talvez seja essa a nossa situação” (Badiou, A., op. cit., p. 12).

11 Berger pensa a restituição do real pela pintura como uma luta contra as visões convencionalistas e naturalizadas da realidade, assim como contra a captura do desejo por fantasias consumistas. Também pensa de uma forma similar Hal Foster (Foster, H. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2017, p. 157).

12 Barthes, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 19.

A representação é grosseira e o real exige subtileza. A arte habita essa distância, que vai do que é ou experimentamos ao que é ou já foi dito e pensado (ou quiçá, como diz Foucault, é essa distância, cavada no interior da própria linguagem, expondo-a, dispersando-a, trabalhando-a<sup>13</sup>). Está engajada na representação do real, mas não esquece que o real não é representável. Daí que não aspire ao saber, que renuncie ao domínio do real, e que, por um jogo dialético não formalizável, faça da ignorância e da impotência uma força de expressão imponderável. Daí, também, que o seu movimento em direção ao real tenha a forma de um rodeio<sup>14</sup> e que o seu pendor para a representação encontre um contrapeso imponderável na “reflexividade infinita”<sup>15</sup> que a caracteriza (algo que, por outra parte, é próprio de toda a experiência estética).

- 4 -

*“A veracidade do ovo não é verossímil. Se descobrirem, podem querer obrigá-lo a se tornar retangular. O perigo não é para o ovo, ele não se tornaria retangular. (...) Mas quem lutasse por torná-lo retangular estaria perdendo a própria vida.”*

Seja o caso da literatura. Independentemente dos temas que aborde e dos estilos que empregue, a literatura é “categoricamente realista”<sup>16</sup>. Quer dizer: a literatura é feita de linguagem e, na sua configuração moderna, se define em grande medida pela experimentação formal. Porém, como Kafka, o que a literatura persegue é algo mais que a realização da linguagem e a perfeição da

---

13 Cf. Foucault, M. “Linguagem e literatura” [1964]. In: Machado, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 142.

14 A literatura é esse esforço que se concreta em cada obra de atingir o fora, mas nenhuma obra é esse esforço realizado – a literatura é infinita ou impossível (sempre por vir): uma aproximação assintótica à sua essência (determinada e traída em cada obra): “Dizer: a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito - o erro e o fora, o inacessível e o irregular.” (Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 301)

15 Barthes, R., op. cit., p. 20.

16 *Ibidem*, p. 24.

forma: o que persegue é “estabelecer a lógica impossível do real”<sup>17</sup> (a literatura também está feita de silêncio<sup>18</sup>).

Logo, o compromisso da literatura com o real *não* implica uma renúncia à sua representação. Para a literatura, comprometer-se com o real é, antes, colocar entre parênteses qualquer ideia preconcebida do que o real é, qualquer forma que se apresente como adequada para a sua representação. Sendo que o trabalho da literatura é o trabalho da forma ao nível da linguagem, o seu compromisso não pode ser nunca com as formas estabelecidas, nem com os códigos da língua, nem com a ordem do discurso. O seu único compromisso possível é com o real<sup>19</sup>, e é em virtude desse compromisso que é movida a procurar e criar formas (sempre novas) que o atestem e representem, formas absolutas de responder às interpelações do real (isso é o que Flaubert chamava de estilo).

Noutras palavras, a linguagem poética não se comporta como um meio de cifração e decifração para significações disponíveis, mas assume a tarefa de produzir significações a partir de uma experiência não pautada do mundo<sup>20</sup>. Juan José Saer dizia, nesse sentido, que a tarefa da literatura era assumir o real em toda a sua complexidade, com as suas indeterminações e as suas obscuridades<sup>21</sup>. Para isso, o escritor deve operar uma espécie de *epoché*, uma suspensão dos poderes da linguagem e da autoridade do saber, das estruturas que utilizamos para dar significado ao mundo e sentido à história.

A literatura nos convida desse modo a fazer uma experiência do que é e

17 Piglia, R. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 57; cf. pp. 13 e 15

18 Não é necessário apelar à mística (nem sequer à mística do real) para pensar no que é e significa uma literatura feita de (ou a partir do) silêncio. O inexpressado e o inexpressável são formas desse fundo que a palavra poética sonda na sua tentativa de apreender o sentido que se insinua no mutismo das coisas e que de alguma maneira pede para ser significado. De um modo mais geral, o silêncio remete para a contingência, para a ambiguidade do real e a imprevisibilidade da vida: qualquer coisa que resiste ao simbólico mas perpassa e perturba a ordem dos signos. Por fim, o silêncio também pode ser pensado sob as formas do obliterado e do reprimido, do silenciado. Evidentemente, esses modos de entender o silêncio não pretendem esgotar as relações que a literatura trava com o mesmo - a questão do silêncio abre um horizonte de pesquisas para nós.

19 “[A experiência do fora própria da literatura] é a experiência do fora que se abre no interior da própria linguagem, um fora de todo o discurso significativo que, no entanto, não constitui um limite da linguagem, dado que se trata de uma abertura que a ilimita do interior.” (San Payo, Patricia. “O ‘fora’ de Blanchot: escrita, imagem e fascinação”. In: Anghel, G. & Pellejero, E. *‘Fora’ da filosofia: As formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze*. Lisboa: CFCUL, 2008, p. 17)

20 Merleau-Ponty, M. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” [1952]. Em: *Signos*. São Paulo: Martin Fontes, 1991, p. 43

21 Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 117-119.

significa pensar a intempérie, sem abrigos, isto é, imersos numa realidade da qual não temos a chave<sup>22</sup>. As formas correntes da representação tendem a poupar-nos dessa experiência, oferecem-nos uma chave, mas que não abre porta alguma - antes, as fecha, confinando-nos aos estreitos limites do provado e do estabelecido.

A ciência é grosseira, a representação é grosseira. A literatura quer ser sutil. Teima em apreender a verdade incompreensível do existente, opondo, à ordenação convencional dos acontecimentos e à confiança cega no poder significante da linguagem, uma palavra solidária do caráter caótico da realidade e dessa vaga flutuação das nossas vidas da qual falava Kafka, isto é, da existência bárbara, muda, sem significado, das coisas<sup>23</sup>.

- 5 -

*“Dentro de si a galinha não reconhece o ovo, mas fora de si também não o reconhece. Quando a galinha vê o ovo pensa que está lidando com uma coisa impossível.”*

A experimentação formal que é solidária dessa empresa (condenada a um fracasso certo) relança constantemente a linguagem para além das suas figuras históricas (e a nós com ela), multiplica as possibilidades de tratamento da realidade, e nos submerge na sua turbulência - “desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como está constituída essa realidade”<sup>24</sup>.

Inclusive se o real se define pela resistência que oferece à representação<sup>25</sup>, inclusive se o real é refratário à linguagem, a literatura persevera na busca obstinada de formas menos rudimentares de representar aquilo que, no real,

---

22 Merleau-Ponty, M. “A linguagem indireta” [1952]. In: *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974, p. 101.

23 Vila-Matas, E. *Chet Baker pensa em su arte*. Barcelona: Debolsillo, 2011, p. 245.

24 Saer, J.J., op. cit., p. 11.

25 Nos seus estudos sobre a psicose, Lacan dirá que “tudo o que é recusado na ordem simbólica, no sentido da *Verwerfung*, reaparece no real” (Lacan *apud* Roustang, François. *Lacan - Do equívoco ao impasse*. Rio de Janeiro: Campus, 1988, p. 52). E, ao longo da sua obra, o real virá a referir-se cada vez mais às impossibilidades e aos vazios do simbólico, até, “à força de pensar o real como sendo o impossível, o inapreensível, o inassimilável, o impensável, ele já não é um obstáculo à simbolização, à satisfação, à formalização, já não é sequer essa falha que é circundada pela compacidade, toma-se o zero absoluto e não se relaciona com nada” (Ibidem, p. 84).

nos perturba ou nos comove, nos mobiliza ou nos põe a pensar<sup>26</sup>. Já Bergson advertia que, mesmo quando todas as representações sejam particulares e arbitrarias, a nossa inclinação a fazer representações é universal e necessária<sup>27</sup>. E o próprio Barthes reconhecia que uma das forças da literatura é justamente a sua força de representação: “Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afana na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura”<sup>28</sup>.

- 6 -

*“Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo.”*

Em todo o caso, perante a impossibilidade de representar o real, a literatura não retrocede. Essa obstinação define o seu compromisso - um compromisso com o real, que não deixa lugar para mais compromissos (no fundo, se trata de um desejo do real que não admite dilação).

Beckett (sóbrio e assertivo): “Tenta. Fracassa. Não importa. Tenta outra vez. Fracassa de novo. Fracassa melhor”<sup>29</sup>.

Bolaño (delirante e desorientador): “A literatura se parece muito a uma luta de samurais. Só que o escritor não luta com outro samurai, luta contra um monstro. Geralmente sabe, também, que vai ser derrotado. Ter a coragem, sabendo previamente que vamos ser derrotados, de sair a lutar: isso é a literatura”<sup>30</sup>.

---

26 O real se revela no fracasso ou na ruína da representação, assombra a representação como um fantasma, diz Badiou, mas, tal como os fantasmas, também exige justiça (justiça e justeza).

27 Cf. Bergson, H. *Les deux sources de la morale et la religion*. Paris: Puf, 1984.

28 Barthes, R., op. cit., p. 22.

29 Beckett, S. *Worstward Ho*. Nova Iorque, Grove, 1983.

30 Bolaño, Roberto *apud* Fresán, Rodrigo. “El secreto del mal y la universidad desconocida, de Roberto Bolaño”. Em: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfresan3.html>, 2017.

Barthes (digressivo e sutil): “Poderíamos imaginar uma história da literatura, ou, melhor, das produções de linguagem, que seria a história dos *expedientes* verbais, muitas vezes louquíssimos, que os homens usaram para produzir, aprisionar, negar, ou pelo contrário assumir o que é *sempre* um delírio, isto é, a inadequação fundamental da linguagem ao real”<sup>31</sup>.

- 7 -

*“A galinha vive como em sonho. Não tem senso de realidade. Todo o susto da galinha é porque estão sempre interrompendo o seu devaneio. A galinha é um grande sono. A galinha sofre de um mal desconhecido. O mal desconhecido é o ovo. Ela não sabe se explicar: ‘sei que o erro está em mim mesma’, ela chama de erro a vida, ‘não sei mais o que sinto’, etc.”*

Não sei se é possível um saber sobre a contingente substância da existência; quiçá o que acreditamos saber não seja outra coisa que uma ficção, apenas distinguindo-se dos devaneios da arte pelos investimentos de um poder que tanto a funda como se funda nela. Mas sei isto: o compromisso da arte com o real comporta uma atitude diferencial face aos saberes vigentes, em relação às verdades instituídas, perante a razão dominante, abrindo-nos à multiplicidade incandescente da experiência, e pondo à prova a cultura, destruindo esse *verniz convencional* que pretende dar conta do existente e do possível, do vivível e do imaginável.

Tateante, sem imagens preconcebidas de um objetivo ou um fim a conquistar<sup>32</sup>, a arte balbucia palavras e esboça imagens cujo sentido só se revela *a posteriori*, nas obras às que dá lugar. Ao mesmo tempo, a sua renúncia ao domínio das coisas e à posse do saber abala a ordem da representação, as ideias do real e do verdadeiro que imperam no seu tempo, contribuindo, de modo enviesado, para o devir da nossa consciência.

Blanchot reconhecia nessa renúncia, que é condição e resultado do desejo incondicionado do real, um modo essencial da autenticidade não ligado à forma do verdadeiro<sup>33</sup>. Na sua aproximação indefinida ao real, que é recusa das

---

31 Barthes, R., op. cit., p. 24.

32 Saer, op. cit. p. 151.

33 Cf. Blanchot, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 261

figuras da sua domesticação, a arte aponta segundo Blanchot para *o outro do saber e do mundo*. Faz ouvir uma voz vinda de algures e, pelo mesmo, projeta uma sombra crítica sobre a totalidade das representações e dos projetos que dão forma ao mundo, colocando entre parêntesis as suas redes significantes, suspendendo o valor das suas categorias e dos seus conceitos, remetendo-nos dessa forma para um espaço enrarecido, porém real, não permeado pelas representações da realidade que habitualmente mediam a nossa experiência da mesma. Blanchot escreve: “é para cada um uma necessidade procurar desligar-se desse mundo, e é uma tentação, para todos, a de arruiná-lo, a fim de o reconstruir puro de todo uso anterior, ou ainda melhor, de deixar o lugar vazio”<sup>34</sup>.

É importante expurgar a proposição de Blanchot de qualquer conotação historicista. Enquanto o compromisso com qualquer projeto histórico implica necessariamente uma tomada de posição no mundo e, portanto, a negação de tudo aquilo que possa opor-se ao seu *livre* avanço, o escritor recusa soberanamente submeter a sua paixão às leis da ação histórica e às partilhas estabelecidas no mundo, e avança em túnel, como dizia Cortázar<sup>35</sup>. Destrói para construir, é certo, mas destrói os seus próprios fundamentos: se trata de uma violência contra a linguagem, contra as formas tradicionais, contra *o cristal esmerilhado que nos impede a contemplação da realidade, em ordem a que um sentido apenas latente encontre entre os restos os elementos capazes de atualizá-lo, tornando-o manejável para o artista e acessível aos outros*<sup>36</sup>.

Alain Badiou coloca isso em termos muito simples. Se a representação do real é impossível, aceder ao real é converter em possível o impossível. Isso pode parecer paradoxal, mas só se não tomamos em consideração que o possível e o impossível só ganham sentido no marco de algum sistema de representação. É por isso que a relação com o real não tem nunca a forma do refinamento de um sistema estabelecido de representação, mas a de um

---

34 Blanchot, M, 2005, op. cit., p. 303.

35 Cortázar, J. *Obra Crítica*. Madrid: Alfaguara, 1994, p. 66.

36 A arte transmuta o sentido esparso na experiência, mobilizando em seu proveito instrumentos já investidos – pelo uso – de uma significação comum; nesse expediente, não duvida em colocar em causa toda a ordem da significação para alcançar tudo aquilo que escapa à linguagem (cf. Merleau-Ponty, 1974, op. cit., p. 64 e 71): “se a pintura está sempre por fazer, as obras que ele produzirá vão se acrescentar às obras já feitas: elas não as contêm, não as tornam inúteis, mas as recomeçam; a pintura presente, mesmo se só foi possível por todo um passado de pintura, nega muito deliberadamente esse passado para poder ultrapassá-lo de verdade. Ela só pode esquecer-lo para poder libertar-se verdadeiramente dele: apenas pode esquecer-lo aproveitando-o” (Ibidem, p. 109).

acontecimento que “faz a formalização se desvanecer momentaneamente em proveito do seu real latente”<sup>37</sup>. A ruína da representação se impõe para que o impossível de ser representado venha à representação<sup>38</sup>. E não há nenhum mistério nisso, ainda que possa implicar um imenso trabalho e inclusive grandes sacrifícios: trata-se de praticar o deslocamento mínimo imprescindível para encontrar um ponto fora do marco da representação a partir do qual o impossível de representar deixe de sê-lo (outras coisas o serão, é certo, mas esse é outro problema que diz respeito à desconstrução da superstição do progresso). Como nas *Investigações de um cão*, é necessário abandonar a matilha para morder o real<sup>39</sup>.

Quando a arte é fiel a esse imperativo, cumpre uma *função anti-ideológica* fundamental<sup>40</sup> e oferece uma resistência imponderável às reduções sumárias da realidade que tendem a barrar a contingência radical sobre a que paira a nossa existência. O engajamento da arte não assume (não pode assumir) a forma de um posicionamento ideológico, como observa Hans Lehmann, mas, contribuindo para desfazer as representações que canalizam o nosso desejo e a nossa imaginação, nos convida a assumir o nosso próprio destino e a tentar moldar o nosso futuro<sup>41</sup>.

Notavelmente, e tal como já mostrara Sartre, o compromisso da arte com o real passa por um movimento de *desrealização*. Em geral o real se manifesta como o horizonte da nossa situação, como a distância que nos separa de nós mesmos, como o conjunto dos obstáculos que nos separam de nós mesmos, não como “uma exigência dirigida à nossa liberdade”. A arte procura apresentar o mundo, pelo contrário, não como uma totalidade fechada, historicamente sobredeterminada, mas como um processo, como um devir; e também

---

37 Badiou, A., op. cit., p. 33.

38 Foucault dizia num sentido similar que a ficção (conceito que recebe um tratamento diferencial na sua obra) faz com “que o mundo não pare”, entregando-o a “uma nova juventude”, “restituindo ao rumor da linguagem o *desequilíbrio* dos seus poderes soberanos” (Foucault, M., op. cit., p. 504).

39 “O real tem sempre a forma de um exílio (...), ele supõe que nos afastemos da vida ordinária, da vida comum.” (Badiou, op. cit., p. 41)

40 Duesberg, F. *A experiência trágica por Hans-Thies Lehmann na encenação ‘Estrada V’ baseada em Heiner Müller*. Natal: UFRN, 2017, p. 12.

41 Lehmann, H-T. *apud* Duesberg, F., op. cit., p. 13.

como uma tarefa<sup>42</sup>: a tarefa excessiva e, contudo, propriamente humana de “fazer vir ao ser, num movimento incondicionado, o objeto único e absoluto que é o universo”<sup>43</sup>.

- 8 -

*“O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe. Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome.”*

A arte não deposita o real nas nossas mãos como um pertence. Ao contrário da representação, não tenta pacificar o combate que permeia toda a linguagem - um combate entre as palavras e as coisas, ou, de modo mais geral, entre o real e os artifícios que produzimos para dar conta do real (artifícios dos quais depende não apenas a nossa compreensão do mundo, mas também a nossa vida, o nosso ser no mundo). Inclusive quando abre espaço para a beleza, isto é, para uma experiência do real à escala humana<sup>44</sup>, sempre há algo nela que não deixa de apontar para aquilo que, insinuado através de mil deslocamentos, resta sempre velado pelos artifícios da forma. Daí a sua linguagem indireta (Merleau-Ponty), o seu olhar enviesado (Blanchot), as suas imagens esburacadas (Foster), e a sua incessante tentativa de deixar entrever o fundo informe sobre o qual toda obra ganha forma<sup>45</sup>.

---

42 Isto é assim porque a dialética da qual depende a arte para devir-mundo e fazer sentido implica o engajamento do leitor, do espectador ou do ouvinte.

43 Sartre, J-P. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004, p. 49. Não é secundário notar que o *pathos* próprio da experiência estética é, segundo Sartre, não o prazer, mas a alegria, isto é, um sentimento intenso da nossa liberdade, da nossa capacidade para agenciar e re-agenciar os signos e as coisas.

44 A arte também pode tentar domesticar o real. Isto não é necessariamente tão ruim como pode parecer. Oferecer-nos do universo uma experiência à escala humana está entre as coisas que definem a arte desde as suas origens. Porém isso não significa necessariamente um descuido para com o real, não implica que a arte não seja nesses casos perturbada pelo real (cf. Foster, op. cit., p. 141). De novo, há um compromisso com o real quando a arte é autêntica, *a arte está ao serviço do real* (Ibidem, p. 145).

45 Hals Foster se pergunta: o que pode significar representar o irrepresentável, expor na cultura o que se opõe à cultura, trazer o inconsciente à consciência? Deslocamentos, sempre deslocamentos (metáforas, metonímias, sinédoques, condensações, anamorfoses, etc.).

Evidentemente, o real é tanto ocultado como revelado pela arte - e existem todo o tipo de variantes poéticas nesse sentido. Mas levados a pensar no sentido possível de uma politização da arte, talvez não seja indiferente chamar a atenção sobre a necessidade de um engajamento que diga respeito ao real e não aos compromissos que assumimos em nome das ideias<sup>46</sup>.

Por fim, devemos atender, sempre, *antes* que à politização da arte, ao *desejo do real*<sup>47</sup> que assombra os artistas na época que é a nossa, e faz das suas obras uma tentativa de *extorquir à forma* aquilo que as formas à nossa disposição não comportam<sup>48</sup>.

Era disso que falava Giacometti quando remetia à sua fome toda a política do seu labor artístico: “Certamente, pratico a pintura e a escultura, e isso desde a primeira vez que desenhei, para morder a realidade, para defender-me, para alimentar-me, para crescer; crescer para defender-me melhor, para atacar melhor, para agarrar-me com unhas e dentes, para avançar o mais possível em todos os planos, em todas as direções, para defender-me da fome, do frio, da morte, para ser o mais livre possível; o mais livre possível para tentar - com os meios que hoje me são mais próprios - ver melhor, compreender melhor o que me rodeia; compreender melhor para ser o mais livre possível, crescer o mais possível, para gastar, para entregar-me ao máximo no que faço, para correr a minha aventura, para descobrir novos mundos, para fazer a minha guerra”.

## Referências

- BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BECKETT, S. *Worstward Ho*. Nova Iorque: Grove, 1983.
- BERGER, J. Passos em direção a uma pequena teoria do visível. In: \_\_\_\_\_. *Bolsões de resistência*. Lisboa: Editorial Gustavo Gilli, 2004.
- BERGSON, H. *Les deux sources de la morale et la religion*. Paris: Puf, 1984.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

---

46 Cf. Raulet, G. *Le caractere destructeur, Esthettique, tehologie et politique chez walter benjamin*. Paris: Aubier, 1997.

47 Por exemplo, em Passolini: “Já na própria vida de Pasolini aponta o que eu chamaria de o tormento solitário de uma busca desesperada pelo real” (Badiou, A., op. Cit., p. 37).

48 *Ibidem*, p. 40.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CORTÁZAR, J. *Obra Crítica*. Madrid: Alfaguara, 1994.

DÜESBERG, F. *A experiência trágica por Hans-Thies Lehmann na encenação 'Estrada V' baseada em Heiner Müller*. Natal: UFRN, 2017.