

A consciência do Instante

Pedro Duarte *

Recentemente apenas é que nos acostumamos a chamar o século XX daquilo que ele se tornou há quase duas décadas: o século passado. Não saberia afirmar se, em todas as viradas de século, ocorre algo assim, ou seja, essa hesitação em admitir que o século que passou é o século passado. Talvez essa hesitação seja somente um sintoma de que a contagem numérica do tempo é distante da nossa experiência do tempo, pois ela corta um século de outro em meramente um dia, em um segundo. O tempo da vida, contudo, jamais separa o passado do presente assim drasticamente. O primeiro dia do século XXI ainda parecia continuar os cem anos anteriores, a sua existência estava ligada ao que veio antes. Não seria do dia para a noite, então, que viraríamos o século. Pode ser que seja só isso, mas desconfio que não.

Desconfio que, na virada do século XIX para o XX, o ânimo era outro. Pois o século XIX foi o século da história, do progresso, da evolução. Com a esperança de melhoria, a passagem do tempo era desejada. Significava avanço. Desconfio que os homens e as mulheres do começo do século XX logo chamaram o XIX de passado. O desejo era de que ele assim fosse. Isso porque, para os desafios do século XX, todos e todas consideravam que tínhamos, senão respostas exatas, ao menos projetos ou esperanças. O espírito de vanguarda se anunciava e, não por acaso, em poucos anos surgiria o Movimento Futurista. Seu manifesto, de Filippo Tommaso Marinetti, é de 1909. Havia um desejo de futuro naquele “espírito do tempo”.

O futuro foi, desde o começo, a orientação de todos manifestos. O *Manifesto comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, em 1848, já o enfatizava sobre passado e presente. Ler esse texto é uma experiência política e estética. Sua primeira frase, “um

* Professor de Filosofia da PUC-Rio.

espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo”¹, criava uma emoção de suspense, ameaça e expectativa. O que virá depois? O futuro revolucionário em que Marx e Engels apostaram no manifesto não veio até agora, mas o próprio manifesto teve um grande futuro. É um documento histórico fundamental da época moderna. No fim do século XX, Marshall Berman observou que o *Manifesto comunista* captava as possibilidades luminosas e perturbadoras da vida moderna, concluindo que era a “primeira grande obra de arte modernista”². Não exagerou muito.

Não espanta que os manifestos, ao se deslocarem da política socialista para a arte vanguardista, tenham encontrado lugar no movimento chamado Futurismo, em 1909. O *Manifesto decadente*, de Anatole Baju, ou o *Manifesto simbolista*, de Jean Moréas, não possuem essa orientação decidida para o futuro e justamente por isso, embora cronologicamente antecedam o *Manifesto futurista*, têm uma importância menor. São prenúncios ainda desajeitados do seu gênero. É que Marinetti tornou-se pai dos manifestos artísticos pois somente com ele apareceu uma convergência entre a forma intrínseca do manifesto e a arte que se procura através dele. Como o nome indica, o manifesto deveria manifestar, enquanto o Simbolismo defendia uma estética misteriosa e ambígua, mais indireta. Com o Futurismo, a linguagem poética deve ser manifestada diretamente, com firmeza franca, bem como cabe ao próprio manifesto. Descobria-se então a potência de um estilo dinâmico, agressivo, veloz e sem floreios ornamentais, com a “violência agitada e incendiária” – todos adjetivos estranhos à estética anterior. Os manifestos futuristas carregam a poesia das obras de arte futuristas na sua forma, e não só no conteúdo de seus comandos. Chegando até a superá-las em interesse ou qualidade³, fazem parte da poética modernista de primeira hora. Os desafios da arte e da estética do século XX quiseram se explicitar como futuristas: se não do movimento futurista, pelo menos do momento futurista da história, como observaria depois a ensaísta Marjorie Perloff⁴.

Muitas passagens do *Manifesto futurista* confirmam que sua força pretende situar-se não na sua própria época, e menos ainda na tradição que o precede, mas no futuro. Museus são comparados a cemitérios. Ironicamente, Marinetti comenta que se deve

¹ Karl Marx e Friedrich Engels, “Manifesto do Partido Comunista”, p. 93.

² Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*, p. 101.

³ Marjorie Perloff, *O momento futurista*, p. 169.

⁴ Marjorie Perloff, *O momento futurista*.

visitá-los uma vez por ano, como é costume fazer com mortos. Jovens, porém, precisam de companhias vivas e presentes para construírem um futuro. Os artistas são como os jovens: precisam de distância de seus pais, isto é, da tradição vinda do passado, pois só assim poderão criar o novo, o futuro. Precisam matar os pais, simbolicamente, para constituírem suas próprias identidades. Na vanguarda futurista, pais eram instituições, como museus e bibliotecas, guardiães da tradição – que caíam bem para anciãos perto da morte, não para a juventude com vida.

Para os moribundos, para os inválidos e para os prisioneiros, ainda vai. É talvez um bálsamo para as suas feridas o admirável passado, desde que o seu futuro é interdito... Mas nós não o queremos, nós, os jovens, os fortes e os vivos *futurista*! Venham portanto os bons incendiários de dedos carbonizados!... Ei-los aqui!. Ei-los aqui!... E metam logo o fogo nas prateleiras das bibliotecas.⁵

O manifesto grita. Daí seus pontos de exclamação. Não é o sussurro calmo e sereno dos mais velhos, é um berro, quase adolescente, dos mais novos. Esse grito, no caso, quer colocar fogo na tradição e abrir terreno para o futuro. Jovens deviam tomar as rédeas da carruagem da arte, ou melhor, assumir o manche do aeroplano, para usar uma metáfora moderna. Onde eles estão? O manifesto responde: aqui. O manifesto é a auto-apresentação do agente transformador que ele mesmo é. Ei-los aqui. Os próprios autores dos manifestos são os responsáveis pelo movimento que anunciam. Por isso, a voz mais comum dos manifestos será, sempre, a da primeira pessoa do plural: nós. Reconheçam-se nela os que quiserem o novo, o futuro.

Tal arrojo do futurismo de Marinetti admite até que, no momento seguinte ao seu, outros viriam combatê-lo. Ele conclama que, quando tiver quarenta anos, os mais jovens e corajosos deviam atirá-lo para o cesto de lixo. Parecia prever a sorte não só do Futurismo, e sim de todos os movimentos de vanguarda: se o Futurismo romperia com o Simbolismo, o Dadaísmo romperia com o Futurismo, o Surrealismo com o Dadaísmo, e assim em diante. Cada um combatia o anterior, jogava no cesto do lixo. Em sua célebre formulação, o poeta mexicano Octavio Paz descreveria esse processo da arte vanguardista como aquele que foi do gesto inaugural da ruptura com a tradição – pelo

⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto futurista*, p. 93.

qual a era moderna se fundara – até a sua estabilização numa tradição nova e paradoxal, a tradição da ruptura⁶. Nova porque, diferentemente da anterior, sua obsessão não é a continuidade do mesmo e do igual, mas a criação de diferenças. Paradoxal pois tradições definem-se pela continuidade, enquanto esta só possui de contínuo o esforço para criar uma descontinuidade, uma novidade na ordem de cada época. No século XXI, vemos a constituição dessa tradição moderna de rupturas atrás de nós. Os movimentos de vanguarda, um após o outro, negaram os seus antecessores no século XX, embora o Romantismo alemão, no fim do século XVIII, não tivesse consciência de que este seria o destino de sua ruptura primeira.

Se os manifestos políticos modernos foram a convocação do progresso e do futuro, contudo, os manifestos estéticos acrescentarão uma nova forma de pensar o tempo. Nem tudo seria futurista. Perdia-se a confiança que Marx e Engels tinham no progresso da humanidade e da história, a ser movido através dessas sucessivas negações que cada presente fazia do passado, na direção de um futuro melhor. Essa linearidade da evolução, mesmo que espiralada, foi rechaçada por grande parte das vanguardas. É que a arte moderna não foi somente um fruto da sua época. Foi sua crítica ferrenha também. Nela, algo diferente surgiria.

Desde o alvorecer da Modernidade, a arte tornou-se um filho que emprega a sua herança genética, a crítica, contra sua progenitora. Romantismo e Modernismo são assim. Jürgen Habermas os classificou como “crítica estética à Modernidade”⁷. Mais sensível, Octavio Paz fala de uma “paixão crítica”, a crítica enamorada de seu objeto, apaixonada por aquilo que nega⁸. Nesse sentido, a Modernidade na arte foi ambivalente: entusiasmada com a racionalização e com a industrialização da nova sociedade, mas também num conflito com ela. Futurismo e Construtivismo, de um lado. Dadaísmo e Surrealismo, de outro. Interessava o futuro, mas ele talvez fosse o retorno de passados perdidos e longínquos. Talvez os desafios da arte e da estética no século XXI estejam, nesse sentido, em deixar penetrar nesse século mais do que somente a sequência cronológica do século XX, abrindo-se a outros tempos e a um presente que, ele mesmo, seja um sítio de encontro dos tempos.

⁶ Octavio Paz, *Os filhos do barro*.

⁷ Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*, p. 65.

⁸ Octavio Paz, *Os filhos do barro*, p. 21.

Desde o Romantismo, o que estava em jogo não era a consumação – depois buscada pela filosofia de Hegel e mesmo de Marx – da totalidade do movimento da história. Não é essa consciência do processo histórico que conta, tampouco, para os desafios da arte e da estética no século XXI, e sim o que Maurice Blanchot chamaria de “consciência do instante”⁹. É que a consciência do instante jamais pode totalizar o movimento histórico, embora possa pontuar o futuro no presente sem orientação determinista. Do Romantismo, sobreveio o que parece ser assim a tarefa da arte e da estética hoje: pertencer ao agora, tomar consciência do instante. O vocabulário Futurista pertence, sob este aspecto, ao século passado, sem dúvida. O século XXI já se expressou como “contemporâneo”, em vez de moderno, ou também como “pós-moderno”. Nesse contexto, o que eu gostaria de pensar, aqui, é o sentido que há em se falar de filosofia da arte contemporânea e de filosofia contemporânea da arte.

*

Falamos de filosofia da arte contemporânea, mas pode ser que precisemos é de uma filosofia contemporânea da arte. Isso porque as dificuldades da filosofia no tratamento da arte são tão antigas quanto a própria filosofia, ou seja, têm hoje mais de dois milênios. Não surgiram apenas com as transformações atuais da produção estética. Quando falamos de filosofia da arte contemporânea, parece que o desafio é atualizar o pensamento diante das novas criações de agora. Contudo, o desafio é que a filosofia possa ser contemporânea da arte, qualquer que seja a data das obras que estão em jogo. Pois ela quase nunca o conseguiu em nossa história. Ou seja, os desafios da estética filosófica diante da arte não começaram no século XXI.

Entre os gregos, Platão rejeitou os artistas na república ideal que imaginou. Constituiu uma filosofia da arte contemporânea a ele, mas não chegaria a elaborar uma filosofia contemporânea dessa mesma arte. Só a rejeitou, na medida em que a submeteu a critérios do conhecimento e da moral. Respectivamente, fez a verdade e o bem determinarem a educação humana na cidade, eliminando o espaço do belo estético. Se a arte produz somente ilusões ficcionais (em vez de conceitos certos) e empatias suspeitas (em vez de juízos conscienciosos), por que admiti-la dentro do Estado ideal? Parecem haver boas razões para deixá-la de fora. Sairiam a poesia de Homero e a tragédia de

⁹ Maurice Blanchot, “L’Athenaeum”, in *L’Entretien infini*, p.517.

Sófocles. Entraria a filosofia de Sócrates. Pode-se dizer que, nesse sentido, os desafios da arte e da estética (que, enquanto um campo filosófico, nem existia ainda) estavam sendo submetidos aos desafios da educação, ou seja, da formação: do homem e da cidade, do indivíduo e da república¹⁰.

No começo do Ocidente, filosofia e arte distanciam-se, opõem-se. O filósofo parece quase temer o poder da arte que é sua contemporânea. Só a considera para negá-la. Reconhece que é grande a sua ameaça, e então se afasta dela. Nisso, perde a chance de pensar a própria contemporaneidade que a sua filosofia poderia, quem sabe, alcançar ao entrar em contato com a arte. Durante a tradição ocidental, a arte em geral foi ou rechaçada ou ignorada pela filosofia. De um lado, Platão. De outro, Descartes. Dos antigos aos modernos, raras vezes filósofos deram dignidade à arte. Nesses casos, como em Aristóteles ou Hegel, ainda assim a arte permanecia sempre abaixo da filosofia por precisar da sensibilidade para sua expressão, não podendo ser toda conhecimento inteligível, espiritual, ideal. Os desafios da arte e da estética – da ordem da aparência – já as afastariam da filosofia – da ordem da essência.

No fim do século XVIII, Friedrich Schlegel observou que, em toda filosofia da arte, falta uma das duas coisas: ou a filosofia, ou a arte¹¹. Não por acaso, escrevia do coração do Romantismo, talvez o único momento de nossa tradição no qual, de um modo programático, a filosofia nem rebaixou e nem desconsiderou a arte. Muito ao contrário. O que se podia fazer enquanto filosofia e arte estavam separadas já teria sido feito, estaria pronto e acabado. Era tempo de unificá-las. Tanto assim que com o Romantismo nascia a crítica de arte no sentido contemporâneo do termo, ou seja, não como mera avaliação sobre obras boas e ruins, mas como reflexão a partir do que as obras propõem poeticamente. Poderíamos dizer que, a partir daí, era posta explicitamente para a filosofia a tarefa de ser contemporânea da arte.

Resta, porém, entender qual é exatamente o sentido de ser contemporâneo. Estranhamente, chamamos só a nossa época de contemporânea. Na verdade, toda época é contemporânea de si: está com seu próprio tempo, junto a ele. Deveríamos, então, perguntar o que é o contemporâneo, antes de asseverar que pertencemos a ele. Foi o que fez o filósofo italiano Giorgio Agamben ao dar a um ensaio o título: o que é o

¹⁰ Platão, *A república*, p. 436-450.

¹¹ Friedrich Schlegel, *O dialeto do fragmentos*, p. 22.

contemporâneo?¹² Repare-se que o próprio título já é uma interrogação, é uma pergunta, e não uma certeza, não um dado. Pois ser contemporâneo é sempre mais o desafio que nosso tempo nos coloca do que a comodidade que oferece.

Pensado assim, o contemporâneo não é aquilo que define cronologicamente a arte da época atual, o momento em que nós estamos, sejam os últimos cinco ou os últimos cinquenta anos. Contemporâneo não é simplesmente o hoje, por oposição ao ontem e ao amanhã. Contemporâneo é um modo singular pelo qual a arte entra em relação com o ontem e o amanhã, pelo qual uma obra entra em contato com seu passado e com seu futuro. Contemporâneo é um *modo* de estar em sua época, e não somente o *fato* de estar nela. Eis a tese central que torna a palavra contemporâneo um sinônimo para desafio, para o desafio da arte no século XXI.

Isso exige pensar qual é o tempo do “con-tempo-râneo”, o que significa, por fim, estar “com o tempo”. O próprio Agamben o fez desde os anos 1970¹³. Expunha que o contemporâneo não é um instante presente do atual em relação ao antes do passado e ao depois do futuro, quer dizer, não é só um ponto cronológico em uma linha reta que seria o próprio tempo. É bem mais do que isso. Portanto, entender o contemporâneo exige abrir mão da concepção de tempo que governa a história do pensamento ocidental, ao menos desde Aristóteles, pois o filósofo grego definira o tempo como número que mede o movimento conforme o antes e o depois.

Tempo seria, segundo essa concepção tradicional, o que mede o movimento no espaço, assim como quando, por exemplo, dizemos que serão necessários cinco minutos para atravessar uma ponte ou que a sessão do filme terá duas horas. Este tempo é medida. Ele é fundamental para a organização pragmática e as atividades produtivas. Sua imagem perfeita é o ponteiro do relógio – que não faz outra coisa a senão medir o espaço entre um e outro ponto de uma dada superfície. Nada do que ocorre no tempo da vida interfere na sua medição. Se, às 10h42, comi um ovo frito e, às 16h15, escutei uma sinfonia de Beethoven, tanto faz para o tempo do relógio. Todos os instantes são, para ele, idênticos uns aos outros.

Esse tempo é sempre reto, liso, pleno e contínuo. Os eventos se desenrolam dentro dele, mas não o alteram em nada. Ele permanece sempre o mesmo. É como se o

¹² Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?*, p. 55.

¹³ Giorgio Agamben, *Infância e história*, p. 111-128.

tempo existisse antes mesmo dos acontecimentos, e estes somente entrassem nele a certa altura. É como se os acontecimentos estivessem dentro do tempo, mas o tempo não estivesse dentro dos acontecimentos. O primeiro minuto da sinfonia, o último ou o décimo-sexto seriam, nesse tempo, idênticos, sem que o conteúdo e a forma do que se escuta ou silencia em cada um deles tivessem qualquer diferença significativa. Para o ponteiro do relógio, são iguais. Em suma, o contemporâneo é o ponto em que o ponteiro está agora, nessa concepção. Nada além disso.

Segundo Giorgio Agamben, a forma de pensar a história na cultura ocidental obedeceu sempre a essa concepção tradicional de tempo, que ganhou expressão na fórmula aristotélica. Desde os gregos com a história cíclica, passando aos cristãos com a história linear e até os modernos com a história processual, contemporâneo é o ponto presente conforme um antes e um depois. Mesmo Hegel, já no século XIX, ao pensar a história como progresso do espírito e da humanidade, imagina que tal história se passa dentro de um tempo que é a continuidade de instantes pontuais, ainda que cada ponto precise negar o anterior para que haja evolução dialética.

Como se pode perceber, esse conceito de tempo, de origem metafísica, é, na verdade, compreendido a partir do espaço. Por isso, contemporâneo seria o ponto presente. Ponto é elemento espacial. Não por acaso, costumamos dizer que atrás de nós está o passado, diante de nós está o presente e à frente de nós está o futuro. É que, desde a antiguidade, subordinamos a nossa compreensão do tempo ao espaço. Foi o que o filósofo alemão Martin Heidegger diagnosticou no início do século XX¹⁴. Agamben, que foi seu aluno, explicita sua contribuição decisiva para essa crítica do conceito tradicional de tempo na cultura ocidental.

Em suma, para alcançar a contemporaneidade, seria preciso se desvencilhar do tempo homogêneo e vazio, como em 1940 o chamara Walter Benjamin¹⁵, outra referência filosófica essencial para Agamben. Seria preciso experimentar, em vez disso, a heterogeneidade do tempo, ou seja, que cada instante é singular, diferente de todos os outros, justamente porque cada um dos momentos tem seu conteúdo, é preenchido – e não vazio. O primeiro minuto da sinfonia jamais é igual ao último e nem ao décimo-

¹⁴ Martin Heidegger, *O conceito de tempo*, p. P. 27-29.

¹⁵ Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, p. 229.

sexto. Pois o tempo é heterogêneo e descontínuo, pois cada minuto difere do outro, cada um tem significado próprio em sua combinação.

Nesse contexto, Agamben defende que, no lugar de instantes espacializados no tempo como pontos, temos átimos¹⁶. Cada instante é um átimo singular, não um ponto qualquer. Ser contemporâneo é estar no átimo do tempo. Este tempo não é mais cronológico, do grego *Cronos*: medida e contagem. O saber estóico ensina que há outro tempo. É *Cairós*, o momento oportuno. Ele supõe a singularidade em que o tempo se condensa num átimo – e que, se interpretado, revela o que aí se abre e se oferece, a oportunidade presente. Passamos da *cronologia* à *cairologia*. O exemplo de Agamben é o tempo do prazer, que não pode ser medido ou contado, que não se compara a outros, pois é simplesmente incomensurável, sem medida exterior.

Poderíamos, porém, dizer que também este é o tempo da arte. Para ela, uma cronologia será sempre incapaz de dar conta da história, pois suas relações não são lineares. Se a pintura de Mark Rothko é da mesma época que a de Jackson Pollock, na metade do século XX nos Estados Unidos, as suas cores também são, entretanto, contemporâneas de Giotto, embora ele pertença ao Renascimento. Na arte, é a obra quem funda a sua própria pré e pós-história. Nos termos de Walter Benjamin, essa temporalidade da arte é intensiva, não extensiva. Daí que sua contemporaneidade não seja determinada por datas externas às obras, e sim pelas próprias obras.

Interromper a cadeia contínua causal da linearidade cronológica é o que faz o prazer, sim, mas também a arte. Pois ser contemporâneo não é coincidir com sua época perfeitamente, adequar-se a suas pretensões e valores. Quem está colado na época à qual pertence, aderido a ela, não pode vê-la. Não pode ser contemporâneo. Contemporâneo é quem apreende o tempo em que vive por não coincidir com ele, por ser anacrônico, isto é, fora da cronologia. Não se trata, claro, de ser um artista nostálgico, mas de pertencer a seu tempo mantendo-se desperto e crítico para ele, mantendo-se intempestivo, para empregar a categoria de Nietzsche que Agamben retoma. Digamos então: o desafio da arte no século XXI é ser extemporânea.

Por isso, a filosofia contemporânea da arte deve manter fixo o olhar não nas luzes de seu tempo, que ameaçariam cegá-la, e sim no escuro. É a dissociação pela qual urge,

¹⁶ Giorgio Agamben, *Infância e história*, p. 124.

de dentro do presente cronológico, algo que o transforme. Revolução? É, mas uma revolução do tempo, e não apenas do mundo que seria mudado dentro do tempo cronológico. É o próprio tempo que se revoluciona pelo contemporâneo, ou seja, pelo extemporâneo. Ser atual é ser inatual, pois é estar em desconformidade com o que já se sabe e já está dado, com o presente como ponto do agora.

Sendo assim, o contemporâneo não exclui o passado. Seu presente assinala-se como arcaico. O arcaico é o passado ainda presente. O termo vem do grego *arké*, que pode ser traduzido para o português pela palavra princípio, pois não se reduz ao início cronológico de uma origem. É o que ainda governa o presente através de um devir histórico que não cessa de operar, “como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto”¹⁷, de acordo com Agamben. O contemporâneo não seria só distância, mas também proximidade da origem, enquanto um princípio. O contemporâneo é condensação e encontro de tempos, e não um ponto específico da cronologia que exclui todos os outros.

*

Para a arte, o passado pode ser uma fonte, um manancial, e não etapa a ser vencida na corrida do desenvolvimentismo. Existe, para ela, um passado sem datas, que flui livre entre os tempos e desrespeita toda cronologia linear evolutiva. Nesse sentido, o século XX não precisou esperar pelo século XXI para ser criticado, pois a arte por ele mesma engendrada gerou a sua crítica: autocrítica. Daí a ambiguidade que atravessa toda arte moderna: repulsão e atração pela razão crítica. Refratário à Revolução, à herança clássica grega, ao progresso e à razão, mas também seduzido por tudo isso, o Romantismo é o acorde inicial da história vanguardista.

Românticos como Friedrich Schlegel foram decisivos para o destino da arte e da vida modernas como um todo, inventando formas de sentir e de pensar. É que o Romantismo não foi só um movimento literário. Foi uma moral, uma erótica, uma política, ou ainda, um modo de se apaixonar, combater, viajar – um modo de viver e de morrer. O sonho dessa arte moderna era fundir-se à vida. Futuristas, dadaístas, surrealistas – todos sabiam que sua negação do Romantismo era um ato romântico, pois queriam aproximar a arte da vida. Negando-se uns aos outros, continuavam a arte

¹⁷ Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?*, p. 69.

moderna. Não notaram, porém, que, se o Romantismo iniciara essa tradição de rupturas, eles a estavam terminando. Transformada em regra e repetida, a ruptura parou de surpreender e inovar. Tornou-se um ritual previsível.

Foi aí que a história da arte moderna começou a perder a força. Não por um movimento externo. Por seu esgotamento interno. Os desafios da arte e da estética do século XXI surgem a partir do século XX, não em oposição a ele, mesmo porque, se fosse assim, teríamos novamente uma ruptura criticando o que a precedera em nome da produção do futuro. Mas não é o caso: a filosofia contemporânea da arte é o que resta quando se exauriu a força de negação do passado da era moderna.

O desafio da arte do século XXI é achar outras formas de criar o novo, isto é, o diferente, sem a ruptura com o que veio antes. Esse ocaso das vanguardas, como o denominou o poeta mexicano Octavio Paz¹⁸, tiraria o peso dos projetos utópicos de futuro que marcaram boa parte dos desafios da arte e da estética do século XX, trazendo, por outro lado, a afirmação positiva do presente, do agora. Deixamos de colonizar o futuro para habitar, por incerto que seja, nosso presente. E a arte é uma forma dessa habitação. Seu tempo é prenhe dos tempos, vivos e concretos. Não se conta em calendários ou relógios, mas se comunica com o passado e com o futuro.

Nesse contexto, a filosofia contemporânea da arte, diferentemente daquela tradição platônica e cartesiana, nem rebaixou e nem desprezou a arte. Pensadores tão diferentes quanto Martin Heidegger e Gilles Deleuze, Walter Benjamin e Michel Foucault – no horizonte aberto no Romantismo moderno – dialogaram com poetas, agenciaram cineastas, criticaram escritores, interpretaram pintores. Não é possível entender Heidegger sem passar por Hölderlin, analisar Deleuze sem assistir filmes de Hitchcock, conhecer Benjamin sem ler Proust, assimilar Foucault sem olhar uma tela de Magritte. Eles filosofaram não só sobre a arte, mas com a arte.

Recentemente, autores como Jacques Rancière ou Arthur Danto também se dedicaram à arte, entre muitos outros. O primeiro destaca a partilha do sensível da estética, que sublinha seu significado político. O segundo destacou a diversidade da produção contemporânea depois do fim das grandes narrativas totalizantes. São só dois exemplos da variedade de experiências da filosofia contemporânea da arte.

¹⁸ Octavio Paz, *Os filhos do barro*, p. 131.

Não se trata só, para tal filosofia contemporânea da arte, de pensar sobre a arte, como se estivesse acima e fora dela, mas de pensar a arte, com a arte, junto à arte. Pois as obras não são meras ilustrações de conceitos prévios, e sim aquilo que dá a pensar. Parafraçando Kant, a arte é o que dá muito a pensar sem que nenhum conceito preciso lhe seja adequado. Por isso, jamais concluímos ou completamos o que pensamos a partir dela. Permanecemos pensando. Insistimos. Logo, os desafios da arte e da estética no século XXI exigem que uma filosofia da arte contemporânea seja, simultaneamente, uma filosofia contemporânea da arte. Ninguém soube dar a esses desafios uma melhor expressão do que o poeta modernista brasileiro Oswald de Andrade, ainda no século XX, ao escrever que a arte atualmente

mostra esse neutro avesso da utopia a que o homem se habituou, depois da frustração de seus messianismos. Mas a revolta não acabou. E ainda se pergunta: como cantar com a boca cheia de areia?¹⁹

¹⁹ Oswald de Andrade, “Novas dimensões da poesia”, p. 118.