

# História da Arte e das Ciências

## Humanas:

# Palcos para Lutas Linguísticas

Murilo Rocha Seabra<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente texto explora brevemente alguns aspectos da história da arte, da história da historiografia e da história da geografia do século XX, tentando mostrar que as definições de cada um desses campos estão mais para investidas militares do que para degravações de suas respectivas essências ou naturezas. Ao mesmo tempo, constrói-se um modelo ou estilo de análise que talvez possa ser estendido para outros campos e fenômenos. A última seção trata de uma investida militar específica que serve para conferir aparência epistêmica aos textos. Ela é identificada como a estética da austeridade.

**Palavras-chave:** filosofia da arte; filosofia das ciências humanas; linguagem; estética

**Abstract:** The present text explores briefly some aspects of the twentieth century history of art, the history of historiography and the history of geography in an attempt to show that the definitions of these domains are more like military enterprises than depictions of their essences or natures. Simultaneously, a model or style of analysis is elaborated that might be extended to other domains and phenomena. The last section deals with a specific military enterprise that serves to provide texts with an epistemic appearance. It is identified as the aesthetics of austerity.

**Keywords:** philosophy of art; philosophy of the human sciences; language; aesthetics

---

<sup>1</sup> Graduado e mestre em filosofia pela Universidade de Brasília (UnB).

## É possível narrar a história da arte dos últimos cento e cinquenta ou duzentos anos de várias formas diferentes

É possível narrar a história da arte dos últimos cento e cinquenta ou duzentos anos de várias maneiras diferentes. Nada nos impede de afirmar, por exemplo, que desde o *Salon des Refusés* o que ela tem vivido não é nada mais e nada menos do que um lamentável processo de degradação. O impressionismo fez a pintura perder completamente o rumo. Já que os inícios só podem ser assinalados retrospectiva e arbitrariamente, por que não dizer que a queda da arte começou no momento preciso em que Monet encostou o pincel na tela pela primeira vez? As pinturas que passaram a atrair a atenção desde então poderiam ter sido feitas por crianças! E não encontramos formas igualmente indefinidas e cores igualmente borradas nas paredes dos hospícios? Igualmente indefinidas! Igualmente borradas! Num caso, porém, temos um não saber pintar involuntário, não escolhido – e menos ainda alardeado. No outro caso, temos um não saber voluntário, escolhido – e alardeado, muito alardeado.

E a pintura arrastou consigo a música... Que começou a substituir paulatinamente suas composições refinadas e engenhosas por ruídos cimentados uns sobre os outros das formas mais rudimentares possíveis. E a poesia? A poesia da primeira metade do século XX apresenta sinais manifestos de decadência: os versos cuidadosamente metrificados, as rimas cuidadosamente elaboradas e os temas cuidadosamente escolhidos de outrora cederam lugar a aberrações simplesmente indignas do rótulo 'poesia'. Ah, a *Semana de 22* é hoje aplaudida! Aplaudida! O mundo está de cabeça para baixo... E a escultura? A mesma coisa aconteceu com a escultura! A mesma coisa! Seus artífices também resolveram desaprender a esculpir. Já nos fins do XIX, a falta de habilidade com o bronze e o mármore começaram inspirar mais respeito e veneração do que a habilidade. E o teatro? Um absurdo! Um absurdo!

Por todos os lados, por todos os cantos: a arte está em franca decadência. A pintura moderna é essencialmente uma pintura mal feita e a contemporânea não chega sequer a ser pintura! E o mesmo pode ser dito de todas as artes... De todas as artes! E como se não bastasse o fato de que ao longo do XX os rótulos 'pintura', 'música', 'poesia', 'escultura', 'dança' etc., passaram a designar espécies ameaçadas de extinção, uma vez que simplesmente pararam de se reproduzir, ainda por cima apareceram rótulos para os seres duvidosos que nele começaram a proliferar: 'readymades', 'instalações', 'performances', 'happenings', 'penetráveis' etc.

Mas não é evidente que um trabalho onde uma pessoa murmura ciclicamente palavras ininteligíveis enquanto contorce o seu corpo de maneira indigesta não passa de uma peça de teatro mal feita? Uma peça de teatro mal feita! Terrivelmente mal feita! Tão mal feita que refrata o rótulo 'teatro'! Ela não deveria ter direito de cidadania no mundo da arte! Mas se a chamarmos de 'performance', ela poderá agora ser uma performance bem feita! Aqui está o perigo! Sim, aqui está o perigo... Admitir novas categorias artísticas é fornecer às aberrações do mundo contemporâneo – que por sua extrema falta de qualidade não se encaixam em nenhuma categoria artística tradicional – categorias nas quais se encaixem! Nas quais possam ser boas!

Já se disse que os espécimes que alcançam a suprema perfeição inauguram novos gêneros. Mas o que vemos acontecer no XX são espécimes inaugurando novos gêneros por terem alcançado a suprema imperfeição! Readymades?! Instalações?! Performances?! A degradação artística do XX está se fazendo acompanhar por uma correspondente degradação linguística... Que acaba por camuflá-la! Se tivéssemos mantido a terminologia da arte referendada

pelos séculos! Ah, se a tivéssemos mantido! Então, conseguiríamos ver com clareza que as invenções do XX pura e simplesmente não são obras artísticas!

Não devemos subestimar os efeitos da transformação da linguagem. Pois é através dela que pensamos, é através dela que qualificamos o mundo. É através dela que se configura a nossa sensibilidade. As palavras são as lentes através das quais olhamos para a realidade que nos circunda – se elas estiverem avariadas, como identificaremos as avarias que surgirem em nossa frente? Se a linguagem e a realidade estiverem ambas empenadas para o mesmo lado, tudo parecerá em ordem! Parecerá! Não ‘estará’, mas ‘parecerá’! Uma transformação linguística não é apenas uma transformação linguística. Ela é também uma transformação do olhar. Uma distorção linguística não é apenas uma distorção linguística. Ela é também uma distorção do olhar. Sim, sim... Infelizmente! O mundo está de cabeça para baixo.

## **Sim, a história da arte dos últimos cento e cinquenta ou duzentos anos pode ser narrada como uma história decadente**

Sim, a história da arte dos últimos cento e cinquenta ou duzentos anos pode ser narrada como uma história decadente, como uma história de perda de parâmetros, de perda de critérios, de perda de valores, de perda de sentido. A habilidade, o equilíbrio, a técnica, a harmonia, a perícia, a simetria, a originalidade: tudo pulverizou-se, tudo gaseificou-se, desaparecendo em plena luz do dia. Sim, ela pode ser narrada como uma história de perda de *qualidade*, até mesmo de perda de *identidade*. Ou seja, de perda de si mesma... Sim, de perda... Só de perda... A história da arte dos últimos cento e cinquenta ou duzentos anos pode ser narrada como uma história puramente negativa. Não houve nela ganhos. Apenas excessos e desmoronamentos. Ela não avançou. Só regrediu.

E ela de fato foi narrada assim. Por várias vozes. Situadas nos mais diversos nichos sociais. Dentro das instituições... E também nas ruas. Tanto na esfera pública... Quanto na esfera privada. Algumas com mais poder de influência sobre o curso dos acontecimentos... Outras com menos. Mas nenhuma sem poder algum e nenhuma com todo poder em mãos. As forças das diferentes vozes e dos diferentes punhos que movem a história são sempre ponderadas. Elas jamais decidem tudo. Também não há nada que não possam, mesmo que minimamente, mesmo que risivelmente, inclinar para lá ou cá.

Uma tia de Monet, por exemplo, bastante entendida de arte, expressou numa carta sua desolação em relação ao sobrinho:

Seus desenhos nunca vão além dos esboços que você já conhece, mas, quando resolve acabar algo e fazer um quadro, o resultado são uns borrões grosseiros dos quais se envaidece e pelos quais sempre há alguns idiotas que o congratulam. Não faz nenhum caso das minhas observações. Como não estou à sua altura, decidi guardar o mais profundo silêncio. (*apud* REWALD, 1991, p.58)

Monteiro Lobato, por sua vez, ficou verdadeiramente horrorizado com a exposição de Anita Malfatti de 1917. Como escreveu em sua crítica, a arte que ela apresentava, que ela trazia para dentro das fronteiras nacionais, era uma arte que tinha perdido o rumo “sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva” (LOBATO, 1964, p.59). É possível ser mais duro com alguém que se dedica à pintura? Estrabismo! Furúnculos! Ele certamente não mediu suas palavras. “Terá na verdade algum crítico lucidez nítida do impacto que uma frase sua, ou um adjetivo mesmo, em meio a um parágrafo que ele rapidamente bate à máquina sobre determinada exposição, pode causar no pintor jovem – ou mesmo no ar-

tista 'calejado'?", perguntou Aracy Amaral (1983, p.16). Porém, um pouco tarde demais. Ao que parece, Anita Malfatti abalou-se bastante com a crítica de Monteiro Lobato, o que se evidencia no fato de que depois de sua temporada nos Estados Unidos ela passou a frequentar o convencional ateliê de Pedro Alexandrino (AMARAL, 1983). Realmente, Monteiro Lobato não mediu suas palavras. Ou então ele as mediu cuidadosamente. Para que cortassem fundo. Para que as feridas expostas fossem de difícil cicatrização. Estamos, afinal, falando não de um aventureiro qualquer cujo manejo da escrita deixa bastante a desejar! Estamos falando de Monteiro Lobato!

São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. (LOBATO, 1964, p.59)

O que há de se notar aqui, mais do que a fracassada profecia de Monteiro Lobato, é o seu poder diretivo, prescritivo, performativo. O aspecto pretensamente descritivo do seu discurso mascara a sua intenção modeladora: longe de constituírem uma mera descrição, as palavras de Monteiro Lobato representam uma verdadeira *investida militar* que visa fazer a realidade efetiva conformar-se à realidade narrada. Ele não pode estar narrando fria, neutra e objetivamente o triste ocaso da arte moderna em 1917. O que ele está fazendo é *arregimentando* o público paulista para sua causa: ele está *solicitando* que lancemos "nas trevas do esquecimento" essa arte que se afigura como nova, mas que, na verdade, é uma mera expressão de decadência.

Embora eles dêem como novos precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação. [...] De há muito já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside que nos manicômios esta arte é sincera, produto ilógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo mistificação pura. (LOBATO, 1964, p.60)

Monteiro Lobato certamente não conseguiu antever que a associação com a loucura deixaria de ser em pouco tempo ofensiva se tornar elogiosa. De fato, assistiu-se ao longo do século XX uma massiva *inversão de valores* no espaço lexical estético: termos que no início do XX funcionavam inequivocamente de forma desqualificadora, no fim do XX já funcionavam de forma qualificadora; termos que no início do XX funcionavam inequivocamente de forma qualificadora, no fim do XX já funcionavam de forma desqualificadora. Mas quem jamais conseguiria prever uma semelhante sublevação linguística? Quem jamais conseguiria prever que palavras singelas e aparentemente inocentes como 'beleza', 'harmonia' e 'equilíbrio' veriam, num espaço de menos de cem anos, os seus sentidos duramente atacados e finalmente invertidos, deixando assim de ser invariavelmente usadas como expressões de aprovação e passando a ser mesmo usadas como expressões de desaprovação?

Então, houve mãos que empunharam a pena para escrever a história da decadência da arte – e não apenas para descrevê-la, mas para efetivamente canalizá-la e direcioná-la rumo à decadência. Contudo, algo deu errado. Escreveram com fúria... Mas sem a persistência necessária para a vitória. Ou cometeram o equívoco de não aglutinar seus escritos em compêndios imponentes e incontornáveis. Ou então simplesmente não tiveram a força eufórica e o entusiasmo insano de seus adversários. Por fim, precisaram contentar-se com a derrota: recolheram-se da esfera pública para a esfera privada, sem terem conseguido impor a sua versão dos fatos... Que para elas talvez não fosse apenas a versão correta, mas a única versão concebível!

Sim, a única versão concebível! Uma coisa é pensar da forma *x* e admitir a possibilidade de se pensar da forma *y* sem estar com a cabeça fora do lugar ou sem ter sido mistificado... Outra coisa é pensar da forma *x* e não admitir a possibilidade de se pensar da forma *y* sem estar com a cabeça fora do lugar ou sem ter sido mistificado! Concedemos a todo mundo o direito de *achar* o que quiser... Mas não de *saber* o que quiser! Sim, vale a pena examinarmos o modo como utilizamos os verbos 'achar' e 'saber'. Nós sabemos! Os outros acham! Ah, as vozes que se levantaram contra a arte moderna e a arte contemporânea... Elas não foram suficientemente convincentes para reconduzir a arte para o bom caminho... Ou para o que *elas* tomavam como o bom caminho! Também não conseguiram preservá-la das mais baixas imposturas... Ou do que *elas* consideravam como as mais baixas imposturas! Não conseguiram mantê-la dentro dos seus justos limites... Ou não conseguiram mantê-la dentro dos seus *estreitos* limites! De uma forma ou de outra, a crítica não segurou as rédeas do cavalo com a firmeza necessária... E ele fugiu.

É verdade que nada nos impede hoje de cruzar os braços, franzir a testa e estampar um semblante cheio de desgosto ao entrarmos nas galerias de arte moderna e contemporânea. Nada. Mas estaremos sujeitos a olhar para os lados e descobrir expressões desaprovando a nossa expressão de desaprovação. Não aprovando e sim desaprovando! O contrário do que acontecia no início do XX... Mas que transformação gigantesca – senão da sensibilidade, ao menos da cultura gestual! Sim, há que se distinguir entre o plano das expressões verbais e o plano das expressões não verbais da sensibilidade. O primeiro constitui um espaço de elaborações conscientes e trabalhadas, ainda que sejam expressões de reações automáticas e impensadas – o registro verbal do gosto representa, assim, um compromisso explícito, tanto mais forte quanto mais durador for o seu suporte, e é natural esperar que esse registro procure reunir ao seu redor todos os argumentos reforçadores que estiverem à mão. O segundo, ao contrário, constitui o espaço privilegiado das reações automáticas, ainda que jamais se deva excluir de vista a possibilidade de afetação – e ele deve ser prezado e contabilizado tanto mais por ser a mídia teórica ainda hoje predominantemente linguística e verbal, e quase nada pictórica e visual.

Há muito tempo se sabe que “os dominados, tanto quanto os dominantes, têm suas próprias versões do passado para legitimar suas respectivas práticas”, e também que elas “precisam ser tachadas de impróprias e assim excluídas de qualquer posição no projeto do discurso dominante” (JENKINS, 2005, p.40). E o que vemos aqui, nos olhares atravessados contra as mais pontuais expressões de desgosto perante as obras de arte moderna e contemporâneas, é uma espécie de implacável domínio dos dominados. Assim como ocorria no início do XX, não se pode gostar pura e simplesmente do que se quiser – não se pode gostar pura e simplesmente do que se gosta. É preciso ainda vigiar a própria sensibilidade, é preciso ainda conformá-la aos termos do gosto dominante, é preciso ainda gostar do que a *intelligentsia* diz ser necessário gostar.

Experimente apontar hoje para um quadro numa galeria de arte contemporânea e perguntar “O que é isso?”. Sobre você cairão imediatamente olhares de desdém... Como se você não estivesse com a cabeça no lugar! Como se você precisasse ser desmistificado! Como se você carregasse o ranço do figurativismo que precisa ainda ser a todo custo exorcizado! Sim, é como se você tivesse agido, com sua pergunta, como uma simples marionete de uma mentalidade. Sim, perguntar “O que é isso?” hoje é violar um tabu... Assim como no início do XX pintar um quadro que não oferecesse nenhuma resposta óbvia à pergunta “O que é isso?” era violar um tabu. Ah, foi tão árdua a batalha pelo direito de pintar quadros que não oferecessem nenhuma resposta óbvia à pergunta “O que é isso?” sem ser ridicularizado que agora é preciso

sufocá-la impiedosamente onde quer que ela surja! Trata-se de uma erva daninha... Uma erva daninha! Não pense duas vezes antes de arrancá-la! Não podemos deixar que se alastre!

Com efeito, a pergunta “O que é isso?” está hoje estigmatizada... No início do XX era tudo diferente, tudo diferente. As regras do discurso eram outras. Perguntar “O que é isso?” não era cometer uma gafe, não era ofensivo, não depunha contra a própria inteligência. Você não simpatiza com a arte moderna? Ah, não se preocupe! Não se preocupe! Não há nada de errado com você! O problema não está com você! Como indica o testemunho de Monteiro Lobato, uma expressão não verbal de desgosto numa exposição de arte moderna tinha no início do XX toda a probabilidade de encontrar uma acolhida favorável:

A fisionomia de quem sai de uma de tais exposições é das mais sugestivas. [...] Nenhuma impressão de prazer ou de beleza denunciam as caras; em todas se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si próprio e dos outros, incapaz de raciocinar e muito desconfiado de que o mistificaram grosseiramente. (LOBATO, 1964, p.61)

O sentimento incômodo que ele descreveu aqui devia estar entalado em muitas gargantas, esperando que alguém ousasse expressá-lo, pois o artigo de Monteiro Lobato precipitou uma série de críticas a Anita Malfatti na imprensa.

O verdadeiro amigo de um pintor não é aquele que o entontece de louvores; sim o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam dele por trás. (LOBATO, 1964, p.64)

O que todos pensam dele por trás? A aparência e a realidade! Mas quem tem o poder de distinguir sempre e inequivocamente a máscara do rosto? A transformação de uma mentalidade é sempre lenta... De modo que podemos, sim, esperar que coexistam dentro de uma mesma pessoa opiniões conflitantes – e não apenas dentro de um mesmo nicho social. Mas qual delas é aparente? Qual delas é real? Qual deve abandonar? Com qual deve se identificar? A vencedora é a real... A vencedora é o rosto! “Quadros, que já haviam sido vendidos, foram devolvidos à artista, e houve mesmo quem pretendesse rompê-los a golpes de bengala”, lembra Paulo Mendes de Almeida (1976), à época com doze anos de idade. Para Monteiro Lobato, o público estava certo em achar que a arte moderna não era arte. E os artistas modernos errados em achar que era arte. O lugar da palavra ‘certo’ é aqui. O lugar da palavra ‘errado’ é ali.

## **Entretanto, é possível também narrar a história da arte dos últimos cento e cinquenta ou duzentos anos de maneira sensivelmente diferente**

Entretanto, é possível também narrar a história da arte dos últimos cento e cinquenta ou duzentos anos de maneira sensivelmente diferente. Como se ela tivesse sido marcada não por um desregramento gratuito, mas por uma luta bastante meditada contra os limites inteiramente arbitrários que sufocavam o fazer artístico... A introdução de colagens por Braque e Picasso não foi uma perversão da pintura, foi uma ampliação dos seus horizontes plásticos... Ao desafiar a fronteira que separava os sons que poderiam ser legitimamente aproveitados dos sons que deveriam ser obrigatoriamente descartados pela música – em suma, ao defender o direito de cidadania dos ruídos –, John Cage não trabalhou em prol da degeneração da sua arte, ele não trabalhou em prol da sua queda de qualidade, ele trabalhou em prol da sua renovação, ele trabalhou em prol do alargamento do seu universo de possibilidades: “Tudo é

válido. Entretanto, nem tudo é tentado” (CAGE, 2006, p.332). O que motivou a crítica de Monteiro Lobato a Anita Malfatti não foi o bom senso. Não foi o bom gosto. Não foi a lucidez. Não foi a perspicácia... Foi a estreiteza! Não há mistério nenhum aqui! As coisas são de fato muito simples, muito simples... Ele se autorrepresentava como um mero defensor dos “princípios imutáveis” da arte, um mero defensor das suas “leis fundamentais” (LOBATO, 1964, p.60). Mas ele foi apenas o porta-voz da mentalidade do seu tempo e do seu meio, que o atravessava e o ultrapassava. Uma mentalidade! Faltou aqui a Monteiro Lobato autonomia de pensamento. Sim, sim... Um dos golpes mais pungentes que se pode desferir sobre um suposto pensador independente é diluir a sua autonomia intelectual numa rele e amorfa mentalidade. Dizer que Monteiro Lobato não fez mais do que expressar a mentalidade do seu tempo e do seu meio é efetivamente marionetizá-lo. Mas se o curso da história tivesse sido outro, é possível que hoje Oswald de Andrade e não Monteiro Lobato teria a sua autonomia de pensamento cancelada e inscrita numa mentalidade local e transitória – é possível que hoje Oswald de Andrade e não Monteiro Lobato estaria marionetizado. Então, resguardemo-nos de jogar para lá e para cá o termo ‘mentalidade’ e seus correlatos. Ele também tem algo de arremetimento militar.

Princípios imutáveis? Leis fundamentais? O que os críticos esquecem é que até os princípios mais imutáveis e as leis mais fundamentais têm história! E também geografia! Eles variam de época para época e de lugar para lugar... Eles são apenas verbalizações de uma sensibilidade local e transitória... Ah, os princípios imutáveis e as leis fundamentais pretendem simplesmente descrevê-la, pretendem simplesmente assinalá-la... Sem em nada afetá-la, sem em nada alterá-la... Como se ela fosse a mesma para todos os seres humanos. Como se ela fosse imune aos discursos que a circundam. Princípios imutáveis? Leis fundamentais? Eles estão muito longe de ser meras traduções das ranhuras de uma sensibilidade humana universal para a linguagem cotidiana! Meras traduções? Ah, muito longe! Pelo contrário, eles imprimem nela as suas marcas... Eles fomentam a sensibilidade que os valida. Colocá-los no papel não é litografá-la!

Mas puxamos sempre as palavras solidificadoras (por exemplo, a palavra ‘saber’, que finca, que gruda o sabido ao chão) para as nossas próprias opiniões e empurramos as palavras volatizadoras (por exemplo, a palavra ‘achar’, que desgruda o achado do chão) para as opiniões dos outros. Tentamos solidificar o que afirmamos e volatizar o que negamos! Parece realmente que as palavras da linguagem capazes de legitimar e de deslegitimar encontram-se em meio a dois jogos... Um deles é o jogo conhecido como “cabo-de-guerra”; o outro, o jogo conhecido como “batata quente”. As palavras legitimadoras, nós as puxamos com toda a força para a nossa própria visão das coisas... As palavras deslegitimadoras, nós as lançamos o mais rapidamente possível sobre a visão que os outros têm delas. Revisitemos agora um trecho já citado aqui do artigo de Monteiro Lobato:

Embora dêem-se como novos, como precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e a mistificação. (LOBATO, 1964, p.60)

Vocês querem a palavra ‘novo’? Não, vocês não podem ficar com ela! Trata-se de uma palavra legitimadora demais... Tomem a palavra ‘velho’! A opinião que Monteiro Lobato expressa em seu artigo não é mais do que a “opinião geral do público não idiota” e “dos críticos não cretinos” (LOBATO, 1964, p.65). Nem todo mundo pensa como ele sobre a arte moderna... Mas os não idiotas pensam como ele! Os não idiotas e os não cretinos! Sim, é possível simpatizar com as obras de Anita Malfatti! Porém, é só quem não simpatiza com elas que está “de cabeça não virada” (LOBATO, 1964, p.65).

Como se vê, a estreiteza é jogada de um lado para o outro pelas diferentes versões da história da arte moderna e contemporânea. Ninguém quer ficar com ela... De um lado para o outro, de um lado para o outro... Até que um dos lados não encontra mais forças para tornar a arremessá-la, não encontra mais forças para desfazer-se dela. E se conforma com a derrota. E se conforma com a atribuição de estreiteza. Com a perda do seu *status* simbólico e consequentemente com a perda do *status* simbólico da sua visão das coisas... Quando chegamos ao fim de uma guerra simbólica, durante a qual tudo é confuso, tudo é incerto, a palavra 'estreiteza' então deixa de ser uma palavra que ninguém sabe exatamente onde colocar e passa a ser uma característica que fica num lugar bem preciso... Ela deixa de ser a palavra 'estreiteza' para virar a estreiteza! Sim, aos poucos ela cria raízes... Aos poucos ela se ontologiza... Aos poucos ela passa a fazer parte da realidade. Não sou eu que penso que Monteiro Lobato foi estreito! Ele foi estreito! O mar de signos, que num momento favorece uma das partes litigantes, rearranja-se no próximo para favorecer a outra... Aos poucos... Paulatinamente... Gradativamente... Afinal, é de uma mentalidade que estamos falando... Uma pessoa pode mudar subitamente de opinião... Mas quando aumentamos o número de pessoas envolvidas, as mudanças ficam proporcionalmente mais lentas e mais entregues à estatística... Aos poucos... Princípios imutáveis? Leis fundamentais? O que era antes um fato vira uma opinião e o que era antes uma opinião vira um fato. Sim, os fatos podem ser volatizados e as opiniões podem ser solidificadas. Monteiro Lobato foi estreito. Sim, ele foi! Não acho, eu sei! As opiniões que vencem a guerra deixam de ser opiniões. Deixam de parecer performativas para parecerem puramente descritivas. Puramente descritivas. Uma opinião verdadeira e justificada já não é mais uma mera opinião!

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo, e *tutti quanti* não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma idéia, mas sim desnorrear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador. (LOBATO, 1964, p.61)

Ah, o que temos aqui foi uma proposta de classificação que não vingou. Que não virou realidade. O que para Monteiro Lobato foi a expressão autônoma do seu pensamento hoje não passa da expressão de uma mentalidade. Não nos contentamos em reduzir as opiniões das outras pessoas a meras opiniões. Também queremos fazer com que elas sejam apenas instâncias ou casos específicos de uma opinião que em última análise não é sequer delas... De uma opinião que as ultrapassa. De uma opinião que as perpassa. Sim, tratamos de diluir toda a autonomia de pensamento delas numa mentalidade. Numa mentalidade... Não é você que pensa assim. Não se trata de uma opinião sua. Você que é dela.

Os signos legitimadores são puxados continuamente para perto. Os signos deslegitimadores são empurrados continuamente para longe. E assim vão de um lado para o outro, de um lado para o outro, de um lado para o outro. Até que se fixam. Quem prefere o signo 'conservador' ao signo 'inovador'? Quem prefere o signo 'reacionário' ao signo 'revolucionário'? Quem prefere que suas opiniões sejam desclassificadas como simples expressões de uma mentalidade ao invés de serem discutidas por seu próprio teor? Quem quer ser estigmatizado?

É só quem não dá a mínima para os seus próximos que consegue aceitar de bom grado as qualificações que lhe são imputadas. Ao mesmo tempo, porém, ninguém tem o poder de decidir como uma guerra simbólica terminará. Monteiro Lobato e a tia de Monet poderiam ter vencido. Sim, poderiam! O curso dos acontecimentos futuros *nunca* está definido de antemão – pelo menos, é o que os estudos acadêmicos nos fazem crer. Os adversários da arte moderna eram



a maioria! Então, o que aconteceu? Eles se convenceram de que estavam errados? Não! Eles morreram sem deixar grandes descendentes. Levaram suas expressões de desgosto e os argumentos que as justificavam para o túmulo. Eles não simplesmente morreram. *Eles morreram sem deixar grandes descendentes*. Existe uma diferença aqui. Pois todo mundo morre, tanto os antigos quanto os modernos, tanto os de um partido quanto os do outro. Todo mundo morre. Mas por um curioso fator, que suspeito ter relação com o *afeto*, os partidos litigantes arregimentam seguidores em diferentes proporções e em diferentes ritmos. O prato mais pesado da balança torna-se leve e sobe... E um novo equilíbrio, uma nova ordem, uma nova verdade é instaurada. Assim, podemos hoje dizer com certeza – embora não determinar ainda por quanto tempo! – que aquilo que se degradou não foi a arte... Foi a visão segundo a qual a arte se degradou.

## **A história da disciplina de história ao longo do XX foi igualmente turbulenta**

A história da disciplina de história ao longo do XX foi igualmente turbulenta. Ela passou por transformações epistemológicas tão profundas que se um eminente historiador do início do XX fosse transportado para os dias de hoje, ele provavelmente cairia em prantos. O que aconteceu com a minha disciplina? História econômica? História das mentalidades? História vista de baixo? História da infância? História do meio ambiente? História oral? História das mulheres? História das drogas? Ah, a história voltou ao antiquarismo! A razão é que no início do XX os historiadores achavam que a história precisava debruçar-se fundamentalmente sobre questões políticas. Não sobre questões políticas do presente, é claro. Mas sobre questões políticas do passado. Contudo, eles *não* chamavam o que faziam de ‘história política’, nem de ‘história do passado’, muito menos de ‘história tradicional’. Eles chamavam o que faziam simplesmente de ‘história’ e a si mesmos simplesmente de ‘historiadores’. Os fenômenos políticos do passado esgotavam *tudo* o que havia para ser *legitimamente* estudado pela história... Tudo.

Então, quando Marc Bloch e Lucien Febvre começaram a fazer história econômica, os historiadores sentiram imediatamente as suas entranhas reagindo: eles pareciam estar querendo misturar a água ao óleo... História econômica? História da evolução dos preços? Não iria dar certo! Não se tratava de história e sim de jornalismo ou algo do gênero! “A história é a política do presente; a política é a história do passado”, conforme cunhou John Seeley (apud BURKE, 1992, p.10). O que para ele era evidentemente uma *descrição* neutra e objetiva da essência de sua disciplina. Mas não apenas de como ela *era*, mas também de como ela *deveria* continuar a ser! É claro que ninguém iria proibir Bloch e Febvre de tematizarem o que bem entendessem. Eles podiam escrever sobre a economia. Eles podiam escrever sobre a cultura. Eles podiam escrever sobre o presente. Eles podiam escrever sobre qualquer coisa. Sim, eles podiam... Contudo que não chamassem o que escreviam de ‘história’! Se quisessem usar o rótulo ‘história’, que escrevessem sobre questões políticas do passado! Nem tudo é história... Nem tudo! Há espaço para tudo... Mas não dentro da história! O que está em jogo aqui é a identidade da disciplina de história. Questionamentos temáticos e metodológicos profundos, questionamentos fabris profundos, suscitam quase sempre questionamentos de identidade.

Entretanto, Marc Bloch e Lucien Febvre lançaram a revista *Annales d'histoire économique et sociale* em 1929... Sim, 1929! Quando a esfera econômica atraiu uma atenção urgente, muito mais do que a esfera política. Era impossível portanto ignorar o que eles escreviam. Os historiadores das velhas gerações deploravam a degradação da sobriedade epistemológica da história

encabeçada por Bloch e Febvre... Mas eles já estavam a caminho do túmulo. E para as novas gerações pareceu mais inteligente e mais interessante seguir Bloch e Febvre – ampliando os limites temáticos e metodológicos da história ao invés de dar as costas para as inovações por eles introduzidas.

Não faltou quem dissesse “Isso não é história!” em resposta aos extravagantes trabalhos que passavam ao largo da política do passado. Nem quem dissesse que se eles satisfaziam os requisitos mínimos necessários para serem considerados trabalhos históricos, não satisfaziam os requisitos mínimos necessários para serem considerados trabalhos históricos de qualidade. Talvez você passe pelo crivo da identidade. Mas não passará pelo crivo da qualidade... Os requisitos mínimos necessários! Entre 1929 e 1945, apenas 2,8% dos artigos publicados nos *Annales* foram dedicados à história política. Mas eles representaram 49,9% dos artigos da *Revue historique*. Evidentemente, os historiadores dos *Annales* sabiam perfeitamente que estavam transgredindo tabus, o que explica o fato de no mesmo período haver nos *Annales* uma proporção maior de artigos discutindo teoria do que na *Revue historique* (DOSSE, 1994, p.53).

Além de desafiarem os limites temáticos da história, ameaçando a sua nobreza, as novas gerações desafiaram também os seus limites metodológicos, ameaçando a sua solidez. Era mesmo imprescindível utilizar fontes não oficiais? Era mesmo preciso aventurar-se em terrenos pantanosos? Ah, baderneiros! As novas gerações lidavam com temas de pouca importância empregando métodos altamente questionáveis! Fontes não oficiais? Fontes orais? O uso de fontes não oficiais na primeira metade do XX e de fontes orais na segunda metade pareceu aos historiadores tradicionais um verdadeiro ultraje à seriedade científica do seu campo de estudos. Contudo, aqueles que na primeira metade do século XX formavam a esmagadora maioria, no fim do século XX já formavam a esmagada minoria.

As transformações epistemológicas pelas quais passou a disciplina de história realmente não aconteceram de forma suave e tranquila. O processo foi traumático para as duas partes litigantes. Não apenas para os historiadores das novas gerações cujo *status* de historiadores era continuamente colocado sob suspeita, mas também para os historiadores tradicionais, que perderam o poder de colocar tudo o que quisessem sob suspeita. Historiadores tradicionais? Eles não viam a si mesmos como historiadores tradicionais! Eles eram os guardiães da história! Da verdadeira história! A adjetivação foi proposta por seus adversários, é claro. Que pretendiam mostrar que ela tematizava apenas uma *parcela* do que era *legítimo* tematizar, utilizando apenas uma *parcela* dos métodos que era *legítimo* utilizar. E o fato de que ela criou raízes, o fato de que hoje chamamos de ‘história tradicional’ a história que segue a lógica fabril da história do início do XX, significa que os historiadores das novas gerações venceram a disputa. Mas eles aproximaram a disciplina de história da sua verdadeira essência, da sua verdadeira natureza? Não sei. Talvez tenham desdobrado o seu quadro de referências de forma mais lógica e consistente do que queriam os seus adversários. As coisas parecem ter acontecido como se as premissas “Sócrates é um ser humano” e “Os seres humanos são mortais” já estivessem dadas – e os historiadores tradicionais não quisessem deixar que os baderneiros extraíssem a conclusão de que “Sócrates é mortal”. A cadeia metálica das implicações puramente lógicas certamente favoreceu os historiadores das novas gerações.

A história oral só conseguiu se consolidar em fins do XX, tendo enfrentado muita resistência por parte dos historiadores. Contudo, a história oral também encontrou um número significativo de historiadores prontos a defendê-la – sem os quais ela certamente não teria hoje o lugar que tem dentro da história. Assim, todo o mar de signos que banhava a história oral foi reconfigurado. Não espontaneamente. Mas por meio de lutas. Ela deixou de ser objeto de escárnio:

Os historiadores das sociedades modernas, industriais e maciçamente alfabetizadas – ou seja, a maior parte dos historiadores profissionais – em geral são bastante céticos quanto ao valor das fontes orais na reconstrução do passado. “Nesta questão eu sou quase totalmente cético”, observou A. J. P. Taylor, causticamente. “Velhos babando acerca de sua juventude? Não!” (PRINS, 1992, p.164)

Para tornar-se uma parte indispensável da história:

Quanto às fontes orais, são intrinsecamente diferentes das fontes escritas, mas são do mesmo modo úteis. [...] O grupo a que pertenço, em Barcelona, é contra a história social, a história política, a história das mulheres, a história dos marginais; nós queremos uma história sem adjetivos, uma história bem-feita, uma história que seja útil. E estamos convencidos de que essa história bem-feita, sem fontes orais, é uma história incompleta. (VILANOVA, 1994, p.46)

Do mesmo modo úteis! Pouco a pouco, os signos deslegitimadores da história oral (‘inútil’, ‘frágil’, ‘imprecisa’, ‘insatisfatória’, ‘incompleta’, ‘inacabada’, etc.) passaram a qualificar a história como um todo:

Ao mesmo tempo, sabemos que a fonte oral é uma fonte viva, é uma fonte inacabada, que nunca será exaurida, e portanto que a história bem-feita que queremos fazer é uma história inacabada. [...] Mas a história que queremos fazer é mais completa que uma história contemporânea feita sem fontes orais. (VILANOVA, 1994, pp.46-47)

Perdendo assim a razão de serem tomados como signos deslegitimadores. Fiquemos em paz... Estamos todos condenados ao inacabamento! Estamos todos condenados à imprecisão! Cabe aqui observar um fato curioso. Monteiro Lobato não tentou deslegitimar a arte moderna dizendo que ela não era nova e sim velha? A história oral tentou legitimar a si mesma dizendo que ela era velha e não nova:

No cerne do contra-discurso elaborado pela história oral no decorrer dos anos 60, há, em primeiro lugar, a vontade de derrubar o interdito estabelecido pela história crítica do século XIX, que expulsa a tradição oral do campo científico em proveito das fontes escritas. A história oral opõe a esse veto uma dupla questão acerca da legitimidade e, sobretudo, da anterioridade milenar. Convoca o pai da história, Heródoto, que foi o primeiro a realizar o seu *inquérito*, com o olho e o ouvido, com a observação direta e o testemunho. [...] A história oral, assim, vem se dando títulos de nobreza antiga [...]. (TREBISCH, 1994, p.22)

O que significa que a história oral não representou ruptura alguma. Pelo contrário, ela estava em perfeita continuidade com a metodologia tradicional da história. Não havia razão para escandalizar-se com o uso de gravadores de voz. Ou seja, nem o signo ‘velho’ é invariavelmente deslegitimador, nem o signo ‘novo’ é invariavelmente deslegitimador. A função legitimadora ou deslegitimadora de um determinado signo não pode ser descortinada de maneira fácil e direta. Ela pode variar tanto de um lugar para outro quanto de um momento para outro.

Os horizontes temáticos e metodológicos da história eram muito mais estreitos no início do XX do que são hoje. E eles não se ampliaram sozinhos. Eles não se ampliaram espontaneamente. Houve uma luta para ampliá-los, bem como para deter sua ampliação. Houve uma luta para transformá-los de limites perfeitamente racionais em limites completamente arbitrários, uma luta que processou-se tanto por meio de afrontas bombásticas quanto por meio de alfinetadas discretas... Tanto por meio de trabalhos que os colocavam explicitamente em questão quanto por meio de trabalhos que simplesmente não os levavam em consideração.

Os historiadores que se posicionaram contra as transformações fabris da história não estavam, aos seus próprios olhos, tentando impedir o desenvolvimento da sua disciplina, mas tentando impedir que ela se degradasse. Eles achavam que ela não poderia ser modificada sem ser descaracterizada, sem perder a sua identidade. Quando Bloch e Febvre começaram a fazer história econômica, os historiadores do seu tempo e do seu meio não quiseram chamá-la de 'história'. Por quê? Eles incluíam o objeto de estudo 'política' na própria *definição* do campo de estudo 'história'. O que deveria ter permanecido em *silêncio*... A situação ideal para os historiadores tradicionais era aquela onde não precisavam enunciar em alta e clara voz: "Os problemas que tematizamos e os métodos que utilizamos esgotam os problemas tematizáveis e os métodos utilizáveis pela disciplina de história". O tácito deve permanecer tácito.

## **É possível, com efeito, fazer ao menos duas histórias diametralmente opostas das transformações epistemológicas pelas quais passou a disciplina de história ao longo do XX**

É possível, com efeito, fazer ao menos duas histórias diametralmente opostas das transformações epistemológicas pelas quais passou a disciplina de história ao longo do XX. De acordo com uma delas, a história ampliou paulatinamente seus horizontes temáticos e metodológicos. De acordo com a outra, ela perdeu paulatinamente as estribeiras. Sim, a história epistemológica da disciplina de história ao longo do XX pode ser narrada tanto com palavras desalentadoras quanto com palavras eufóricas. E o mesmo pode ser dito da disciplina de geografia. No início do XX, os geógrafos nunca pensariam que em seu campo de estudos surgiriam coisas como "a geografia dos sons, a geografia dos cheiros e a geografia dos gostos" (CLAVAL, 2003, p.159). Nem que a pintura de paisagens poderia vir a despertar tanto interesse (CLAVAL, 2003, p.160).

Não existe dúvida alguma de que houve coisas que aconteceram com a geografia, mas não com a história, e coisas que aconteceram com a história, mas não com a geografia. Contudo, o fato é que não precisamos nos esforçar muito para encontrarmos paralelos entre o que os historiadores e o que os geógrafos dizem acerca das trajetórias de suas disciplinas. O que é dito de Vidal de la Blache, alçado ao papel de pai da geografia moderna, é sem grandes alterações dito de Leopold von Ranke, alçado ao de pai da historiografia moderna. Os dois contribuíram de maneira significativa para traçar os contornos e definir os núcleos de suas disciplinas, bem como para extirpar delas o amadorismo, representado, na geografia, principalmente pelas figuras dos viajantes, dos funcionários do governo e dos militares, e, na história, também pelas figuras dos viajantes e dos funcionários do governo, mas, sobretudo pela figura dos antiquários. Porém, se Vidal de la Blache e Leopold von Ranke tiveram o mérito de assentar os fundamentos de suas disciplinas, de torná-las disciplinas efetivamente científicas, eles também tiveram o demérito de restringi-las tanto temática quanto metodologicamente de forma excessiva. Eles excluíram muito mais do que deveriam ter excluído do campo dos objetos legitimamente tematizáveis e dos métodos legitimamente aplicáveis pelas suas disciplinas.

Em todo caso, é o que começaram a dizer ao longo do século XX cada vez mais historiadores e cada vez mais geógrafos. As suas disciplinas deixavam fora dos seus limites, sem se embasarem em razões verdadeiramente convincentes, uma ampla gama de problemas teóricos e recursos técnicos. Naturalmente, a maioria dos geógrafos e dos historiadores, tanto os que dentro das universidades tinham pouco quanto os que tinham muito poder, a princípio não

pensava assim. Na visão deles, o passado recente de suas disciplinas era glorioso. Elas não tinham estacionado no tempo. Pelo contrário, avançavam paulatina e ininterruptamente, sólida e seguramente. Seus domínios e métodos também se alargavam. Porém, num ritmo sadio.

Assim, os nomes de la Blache e Ranke eram evocados para que fossem mantidos fora das suas disciplinas tão arduamente construídas os elementos perturbadores trazidos pelas ovelhas negras das novas gerações. Contudo, não demorou muito para que as ovelhas negras passassem a afirmar que la Blache e Ranke *não* defendiam visões tão estreitas quanto os la blacheanos e os rankeanos. Corrigindo a primeira edição do seu *A geografia: isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra*, Yves Lacoste disse:

Quando escrevi este livro, eu imputava essa permanência da exclusão dos fenômenos políticos do campo da geograficidade à influência considerável exercida por Vidal de la Blache sobre a escola geográfica francesa [...]. (LACOSTE, 2001, p.115)

Porém, ele foi depois levado a “modificar profundamente esta explicação”, pois o último livro de la Blache, “desconhecido da quase totalidade dos geógrafos franceses de hoje”, desafiava de forma radical o “famoso ‘modelo vidaliano’” (LACOSTE, 2001, p.115). Analogamente, no prefácio da coletânea *A escrita da história: novas perspectivas*, Peter Burke escreveu:

A nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o ‘paradigma’ tradicional, aquele termo útil, embora impreciso, posto em circulação pelo historiador da ciência americano Thomas Kuhn. Será conveniente descrever este paradigma tradicional como ‘história rankeana’, conforme o grande historiador alemão Leopold von Ranke (1795-1886), embora este estivesse menos limitado por ele que seus seguidores. (Assim como Marx não era um marxista, Ranke não era um rankeano.) Poderíamos também chamar este paradigma de a visão do senso comum da história, não para enaltecê-lo, mas para assinalar que ele tem sido com frequência – com muita frequência – considerado a maneira de se fazer história ao invés de ser percebido como uma dentre várias abordagens possíveis do passado. (BURKE, 1992, p.10)

Os cânones! Eles possuem força simbólica! É estrategicamente interessante chamá-los para o nosso lado! Sim, vamos roubá-los dos nossos adversários! Vamos roubá-los! Vamos reescrever o passado! Não de acordo com o que *pensamos* que ele foi... Mas de acordo com o que ele *realmente* foi! Os cânones! Os ancestrais sagrados das nossas disciplinas! Eles são continuamente evocados pelos nossos contemporâneos e conterrâneos para deslegitimar o que fazemos. Para deslegitimar o que nos *parece* perfeitamente legítimo. Para deslegitimar o que *sabemos* ser perfeitamente legítimo. Não podemos assim evocá-los para *legitimar* o que *parece* a eles ilegítimo? Mas que *sentimos* ser legítimo? Mas que *sabemos* ser legítimo? Roubemos o passado deles. Roubemos as armas que usam para nos deslegitimar.

Os mestres nunca são tão estreitos quanto os seus discípulos! Não, o que fazemos *não* é novo. O que fazemos *não* representa ruptura alguma com o passado. O que fazemos *não* fica fora dos limites epistemológicos das nossas disciplinas. Não estamos quebrando regra alguma. Pelo contrário, o que fazemos é velho. O que fazemos está em perfeita *continuidade* com o passado. O que fazemos fica *dentro* dos limites epistemológicos das nossas disciplinas. Ao mesmo tempo, porém, queremos que o nosso trabalho seja reconhecido como novo em alguma medida. Para que ele tenha valor... Pois não adianta reafirmar o que já foi reafirmado. Queremos que o nosso trabalho seja reconhecido como novo! Mas não muito novo... Não a ponto de não estar mais dentro do jogo.

## Mas não recorremos apenas aos objetos tematizados para afirmar ou para negar que um determinado trabalho é historiográfico

Mas não recorremos apenas aos objetos tematizados para aceitar ou rejeitar um determinado trabalho como realmente pertencente ao gênero que ele diz pertencer. Não recorremos apenas aos seus métodos de angariar informações e de tratá-las para que possam ser utilizadas no tecido do texto. Recorremos também ao seu estilo de escrita, que indica, entre outras coisas, o público a que se destina. Sim, o estilo de escrita. A um texto científico, a um texto acadêmico, não basta que seja sólido, coeso, profundo e interessante. Não basta que ele veicule conhecimentos e que ele enseje pensamentos. Ele precisa ser também *sério*, ele precisa ser também *sóbrio*. E a seriedade e a sobriedade manifestam-se por meio de uma miríade de sinais. Estudá-los, analisá-los, destrinchá-los, sem dúvida, é enormemente complicado, pois eles pertencem ao nível subperceptivo da estética: invariavelmente escondidos no segundo plano, eles fazem seus efeitos serem sentidos, mas não a sua presença. Mas o trabalho talvez seja recompensador. Pois eles mostram que os critérios estéticos também possuem o seu peso, além dos critérios epistêmicos na consideração e avaliação dos empreendimentos teóricos.

Um texto com muitas citações não é apenas um texto que fala ao nosso intelecto, é também um texto que fala aos nossos *sentidos*. Do ponto de vista puramente *estético*, um texto que não possui citação alguma ou que possui apenas uma citação aqui e outra ali exerce sobre a nossa sensibilidade um impacto nitidamente diferente de um texto cuja vivacidade está completamente sufocada por citações. O primeiro não gera de forma tão contundente quanto o segundo a impressão de que estamos diante de um texto saturado de conhecimento, de um texto que não nos é oferecido simplesmente para desfrutarmos de suas subidas e descidas e idas e vindas. Não, ele tem algo a dizer... Uma verdade a comunicar... Ele é um texto sério. Um texto com teor cognitivo. É um texto no qual podemos confiar.

A insistência na importância da leitura, em prejuízo do pensamento, sugere que o importante é mostrar grande erudição. E os artigos de filosofia são prova disso. As listas bibliográficas são enormes. Em artigos de apenas quinze páginas há mais citações e referências do que em obras inteiras dos filósofos conhecidos [...]! Quem insiste na importância da leitura deve pensar em quantas vezes os clássicos citaram em suas obras clássicas. As *Meditações* não fazem uma só citação. Nem a *Crítica da razão pura*. Não mostra isso de maneira clara que a ênfase deve ser posta não na leitura e sim em alguma outra coisa, como, por exemplo, na própria reflexão? (ARMIJOS, 1998, p.53)

A *aparência* epistêmica é tão importante quanto o *conteúdo* epistêmico. E ela pode ser buscada e alcançada de diversas formas. Através de citações e mais citações. Ou através de uma fraseologia pouco colorida... Deliberadamente pouco colorida! Tudo depende do público, é claro. Tudo depende do público. Ele pode não exigir uma supressão da cor... Contanto que os seus matizes permaneçam relativamente pálidos! Ou que variem entre alguns poucos tons de cinza! Pois um texto colorido demais já *não* é interpretado pelas nossas retinas como um texto que oferece conhecimento. Se ele tiver ingredientes epistêmicos, eles estarão em segundo plano, escondidos atrás do seu elevado teor estético. É como se a episteme e a estética fossem inversamente proporcionais. Como se uma refratasse a outra. E a detentora da palavra sóbria, da palavra séria, da palavra razoável, da palavra que merece ser ouvida, da palavra que não se perde em circunvoluções, é a episteme, não a estética...

É *desestetizando-se* que a crítica de arte puxa para si mesma seriedade. É *desestetizando-se* que ela puxa para si mesma autoridade para julgar as obras de arte. É *desestetizando-se*. Ou melhor, é aparentemente *desestetizando-se*. Aparentemente! É tentando, através de uma cuidadosa alquimia, neutralizar seus elementos estéticos... Pois tudo o que ela tem são elementos estéticos! Do mesmo modo, a ciência e a filosofia puxam para si mesma seriedade *desestetizando-se*. A ciência e a filosofia puxam para si mesma autoridade para discorrer sobre a realidade *desestetizando-se*. É *desestetizando-se* que elas diferenciam-se da arte. Ou melhor, é aparentemente *desestetizando-se*... Aparentemente! Por exemplo, é neutralizando a narrador, homogeneizando o timbre da sua voz, transformando-o num narrador ponderado, num narrador sóbrio – num narrador onisciente que tem uma visão de tudo, mas não se situa ele mesmo em nenhum lugar.

Os ingredientes estéticos são inelimináveis. Eles não podem sequer ser reduzidos. Só é possível, jogando com eles, dar a impressão de que estão ausentes. Mas o fato de que um triângulo é um triângulo escaleno não significa que ele não seja um triângulo! Os artigos publicados nos jornais são cuidadosamente escritos de acordo com regras que visam eliminar o que têm de poético... Cuidadosamente escritos de acordo com a estética da austeridade – que é apenas uma estética entre outras. Qual jornalista nunca passou pela experiência de ter que substituir a última palavra de uma frase só porque ela rimava com a última palavra de uma frase vizinha? As rimas podem ser interessantes numa manchete... E no meio de um artigo, uma ou duas até são admissíveis, pois elas têm uma grande chance de passarem despercebidas. Mas as rimas não podem ser numerosas demais... Não, não podem. Se um jornalista sentou para escrever num dia particularmente inspirado e as palavras fluíram numa intensidade tal que seu artigo ficou pronto em questão de minutos, ele precisará, no momento da revisão, suprimir o excesso de rimas que porventura apareceram para não dar a impressão de que escreveu um texto poético... De que escreveu um texto não sério. O artigo já estava pronto! Já estava gramaticalmente impecável! Mas ficou gracioso demais... É preciso mexer nele!

Sim, ele tem que *desestetizar* o seu artigo, ele tem que despi-lo da sua poesia, da sua fluidez, da sua cor, do seu sabor, para gerar a impressão de que ele é digno de confiança, de que ele traz um sólido conteúdo epistêmico. Por quê? Porque a verdade é um subproduto da estética da austeridade. Ah, os ingredientes estéticos dos jornais televisivos! Eles não desempenham um papel fundamental na tarefa de fazer com que ele pareça digno de confiança? Como o apresentador pode não ser o porta-voz da realidade, se usa um terno escuro, se franze a testa nos finais das frases e se as pronuncia sempre com uma voz grave? Imagine um apresentador usando roupas alaranjadas com bolinhas azuis e quadradinhos verdes! É claro que os sinais da seriedade podem variar de lugar para lugar e de época para época... E que nem todo mundo os leva invariavelmente à sério... Mas eles existem. Sem dúvida, eles existem.

Porém, há algo de perverso na estética da austeridade. É que as exigências estilísticas e formais impostas sobre os textos para que eles pareçam veicular conhecimento muitas vezes têm o efeito colateral de limitar socialmente a circulação do seu conteúdo. Assim, encontramos trabalhos teóricos analisando e denunciando, com a devida dose de inflamação, a exploração de um determinado grupo social por outro, mas que, apesar de conterem informações e reflexões que seriam certamente úteis para abalá-la e talvez extingui-la – num movimento perfeitamente congruente com a intenção dos seus autores –, estão redigidos segundo moldes estéticos que os fazem parecer sérios, que os fazem parecer veículos confiáveis de saber, porém com o custo de os tornarem ininteligíveis aos verdadeiros interessados.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

ARMIJOS, Gonzalo. *De como fazer filosofia sem ser grego, estar morto ou ser gênio*. Goiânia: UFG, 1998.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

CAGE, John. O futuro da música. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CLAVAL, Paul. "A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural na geografia". In: CORRÊA, Roberto & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

DOSSE, François. *A história em migalhas: dos Annales à nova história*. Campinas: Ensaio, 1994.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2005.

LACOSTE, Yves. *A geografia: isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra*. Campinas: Papirus, 2001.

LOBATO, Monteiro. *Paranóia ou mistificação? A propósito da exposição Malfatti*. In: *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1964.

REWALD, John. *História do impressionismo*. Tradução: Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

TREBISCH, Michael. *A função epistemológica e ideológica da história oral no discurso da história*. In: FERREIRA, Marieta Moraes (org.). *História oral*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

VILANOVA, Mercedes. *Pensar a subjetividade: estatísticas e fontes orais*. In: FERREIRA, Marieta Moraes (org.). *História oral*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.