



DOI: <https://doi.org/10.59488/tragica.v17i1.61379>

# Revista Trágica

Volume 17 - Número 1 ISSN 1982-5870

---

## Sobre *Em um com o impulso*

Alisson Ramos de Souza  

Doutorando na UFSCar, São Carlos, SP, Brasil.

Contato: [alissonramosdesouza@gmail.com](mailto:alissonramosdesouza@gmail.com)

SAFATLE, Vladimir. *Em um com o impulso*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.

Publicado em dezembro de 2022, pela Editora Autêntica, *Em um com o impulso* é apenas o primeiro bloco de uma obra maior, a qual ainda deverá contar com mais dois volumes. Seu projeto mais geral é anunciado já no início, qual seja: “pensar a relação entre a experiência estética e a emancipação social” (p. 5). A experiência estética tem a capacidade de dar a ver, ou melhor, dar a sentir aquilo que é soterrado pela reprodução material no modo de produção capitalista; a arte é, portanto, um vetor de liberdade, na medida em que ela prefigura mundos por vir: não porque forneça modelos, mas porque destitui a ordem. Na esteira de Adorno, Safatle observa que o horizonte da arte havia deixado de ser autoevidente, a ponto de o próprio direito à existência da arte ter perdido seu caráter de evidência, embora seu horizonte político-social estivesse longe de ter se fechado às possibilidades de transformações estruturais e revolucionárias. Essa falta de evidência, deve-se lembrar, “talvez esteja ligada a outra falta de evidência, essa concernente à possibilidade de transformações estruturais da vida social” (p. 38). O esforço maior empreendido por Safatle consiste em recuperar a noção de autonomia estética, que não deve mais ser compreendida como um autoexílio da vida social. Na verdade, a autonomia estética, afirma Safatle (p. 18), “se consolidará no exato momento em que a arte for compreendida como força indutora da construção de um povo por vir,

de uma comunidade por vir". É certo que a obra autônoma recusa o vocabulário e as convenções já consagradas, mas isso não se deve ao fato de ela ter se tornado uma reflexão ensimesmada sobre os seus próprios materiais, antes, sua recusa reside no fato de a linguagem ordinária ocultar outros modos de sensibilidade. Assim, se a obra autônoma não "fala a língua do povo", é porque é necessário romper a cumplicidade dos modos de enunciação dominantes com as dinâmicas de reprodução social. *Grosso modo*, a obra de arte autônoma não se dirige a um povo suposto, mas fala a um povo por vir.

Desse modo, o problema deve ser colocado para além dos termos de um "populismo estético". Pois, para esse populismo, a autonomia estética nada mais é que uma forma melancólica de compensação social, sintoma de seu fracasso em operar transformações reais. Já que não era mais possível nem transformar o mundo nem mudar a vida, restava então à arte consolar-se com uma reflexão autorreferencial estéril, refugiando-se em sua *Tour d'ivoire*. Com efeito, essa crítica à autonomia estética se pretende uma denúncia do culto da abstração, da perda de comunicação e da recusa elitista das expressões populares. Entretanto, um dogma implícito comanda tal concepção – por mais bem intencionada que ela se apresente –, a saber, de que se comunicar com o povo seria algo como tomá-lo pelas mãos e catequizá-lo, segundo os credos de uma doutrina política, visto que o vulgo seria incapaz de compreender aquelas obras que vão ao limite do incomunicável. Há aí algumas suposições, a saber: de que o povo fala *uma* linguagem monolítica e que esta linguagem é capaz de ser traduzida sem prejuízos, "linguagem essa na qual o sentido se articulava à origem, no interior da qual uma voz unitária se constituiria articulando em uníssono a multiplicidade do que se dispersa no campo social da experiência" (p. 39). Convém perguntar "qual o interesse em afirmar a existência de uma linguagem do povo, a não ser para aqueles que se colocam como seus porta-vozes, com a legitimidade e a pretensa autoridade que tal autoenunciação implicaria" (p. 39). Ora, é o senso comum que advoga um "pretensão divórcio entre a experiência estética autônoma e o que se costuma chamar de 'linguagem do povo'" (p. 39). É o senso comum que diz que se a arte pretende ter ainda alguma relevância, ou melhor, se ela deseja ainda oferecer um horizonte de transformação social, "ela não deveria mais procurar construir um povo por vir, mas 'encontrar o povo' e ser capaz de falar em sua linguagem" (p. 39).

O caráter social de uma obra de arte reside menos em seu conteúdo temático do que pela posição antagônica que ela mantém na sociedade, ocupando uma posição autônoma. Adorno *dixit*. Nesse sentido, Safatle nota que a produção artística – ao menos, nos últimos duzentos anos – está mais comprometida com o insensato do que com o *sensus communis*. São processos criativos "que se constroem deliberadamente contra as garantias comunicacionais do senso comum" (p. 34). Nenhuma reconciliação entre arte e política é possível, pelo menos, não na gramática estabelecida. Não é possível compor com o estabelecido, para parafrasear Stengers, uma vez que "o capitalismo foi capaz de definir até mesmo a gramática de nossa revolta. Falamos a língua daqueles que combatemos" (p. 56). Segundo Safatle (p. 37), "para a experiência estética, não haverá outra alternativa a não ser fazer a gramática da linguagem ordinária desabar, impedir que ela nomeie o que quer que seja, para que outro campo de experiência seja possível".

O louvor ao popular – e seu pretensão potencial democrático – além de disfarçar uma concessão condescendente, não faz mais do que preservar o modo de produção de sensibilidade dominante. Daí a necessidade de realizar uma crítica do “popular”, pois “não são os artistas ‘populares ou populistas’ que nos mostram essa operação na qual alcançar uma terra aberta começa por enunciar que um povo falta. Quem faz isso são, ao contrário, aqueles que não temem chegar muito próximo do nada, como Mallarmé” (p. 43). Mesmo quando se tenta sabotar o estabelecido desde dentro, isto é, incorporando os elementos do senso comum para levá-lo ao seu limite, tais estratégias “cometem os mesmos erros das estratégias populistas de esquerda em política, a saber, compor forças em direção à hegemonia, mas acabar por encontrar a paralisia” (p. 34). Algo próximo ao paradoxo da transgressão, uma vez que a transgressão deve prestar homenagens à estrutura que transgride. Com efeito, poder-se-ia perguntar: por que os exemplos empregados fazem referência, em sua vasta maioria, ao cânone estético europeu? Segundo Safatle (p. 67), “faz parte das estratégias de descolonização do pensamento recusar de forma peremptória certa divisão social do trabalho que impede a um brasileiro expor outra perspectiva àquilo que foi produzido em outros territórios e que, mesmo assim, afeta-lhe”.

De certo modo, o livro bem poderia se denominar “Elementos para uma nova crítica à indústria cultural”, porquanto um dos eixos centrais, sobretudo no primeiro capítulo, está na reabilitação do debate acerca da indústria cultural, denunciando os pretensos modelos de emancipação ligados a uma certa noção de arte popular. Seria necessário, segundo Safatle (p. 45) “reatualizar a crítica da indústria cultural, sem negligenciar sua complexidade imanente”. Isso porque somente a autonomia estética seria capaz de levar a termo aquilo que o projeto moderno de transformação social foi incapaz de cumprir. Longe de ser o refúgio de uma experiência privada e elitista, a arte autônoma teria força suficiente para destituir as determinações subjetivas em vigor. Seria preciso pensar a arte autônoma como uma gênese real do novo, e não como um espelhamento daquilo que é dado.

Por essa razão, alguns nós precisam ser desfeitos: primeiramente, aquele que faz da noção de autonomia um refúgio intelectual diante do fracasso das revoluções malsucedidas; em segundo lugar, o nó que liga a autonomia estética à autonomia moral. Se a forma estética autônoma se define como uma reflexão sobre seus próprios meios, não é porque ela fracassou em seus empreendimentos políticos; na verdade, seu giro autorreferencial se deve à recusa do regime da comunicação vigente e da reprodução das condições atuais. Parafraseando Paul Klee, a arte não reproduz a gramática social, ela torna possível outras gramáticas sociais. Por isso, as obras de arte autônomas “seriam capazes de impor uma desnaturalização dos modos de presença do mundo” (p. 48). Em relação ao segundo nó: derivar da ideia de autonomia estética a autonomia moral – compreendida como posse de si –, significa, antes de tudo, submeter a arte à moral, e “a arte sempre será submetida à moral enquanto compreender seus princípios de produção a partir da sujeição a uma lei formal capaz de produzir uma lei formal capaz de produzir *unidade, coesão e coerência*” (p. 50). O que é decisivo, na verdade, é “pensar a autonomia como a capacidade de certas obras de arte se construírem a partir de sistemas

heterônomos de força que levam os sujeitos a abandonarem suas ilusões de autolegislação” (p. 54-55).

A autonomia estética deve ser pensada a partir de sua matriz real, qual seja, a música, pois, antes de qualquer outra forma artística, foi a música, segundo Safatle (p. 64) “a primeira arte a se deparar com exigências sistemáticas de autonomia”. Safatle faz, então, uma arqueologia do conceito de autonomia estética, privilegiando, sobretudo, a música. Segundo ele, “a gênese concreta da autonomia no campo estético, que, contrariamente ao que um ‘imperialismo literário’ gostaria de nos levar a crer, começa na música no século XVIII” (p. 45-46). Essa arqueologia é necessária, pois a autonomia estética musical visava “permitir a integração funcional da dissonância como motor do desenvolvimento da forma” (p. 65). Em um longo desenvolvimento histórico, a música passa, pouco a pouco, por um processo de autonomização, cujo ápice – por assim dizer – seria o estabelecimento do sistema harmônico. É a partir da harmonia tonal que a música se liberta da exigência mimética da voz; doravante, ela se realizava a partir da escrita. O advento da escritura musical estabeleceu uma nova forma de se pensar a música; a polifonia não seria possível sem a escritura. Mais do que um mero registro, a notação gráfica passou a fornecer o modelo musical. A crítica de um Rousseau, por exemplo, ao abandono da expressividade da voz em prol da escritura não é diferente do lamento de toda a tradição da metafísica da presença que acredita que a escritura usurpa o trono da voz, produtora do primeiro significante. Devido à sua instabilidade interna, o tonalismo produz a sua própria negação. Pois, “a regulagem do heterogêneo produzida pela harmonia tonal acabará por se revelar desregulagem do homogêneo” (p. 92). Quando defrontado com o heterogêneo, isto é, com o elemento que foge à racionalidade musical, o próprio campo musical se vê obrigado a se ampliar, a fim de comportar o heterogêneo, o que, por sua vez, concorre para ampliação da experiência estética. A liberação paulatina da dissonância é também, em alguma medida, “liberação em relação à ordem, unidade, hierarquia, funcionalidade” (p. 94). A história da música não seria outra coisa que “a história de uma reversão da ordem e da liberação e da circulação livre do que desorganiza a sensibilidade” (p. 93). Safatle insiste que a autonomia musical não se encerra numa pretensa purificação do material; trata-se, na verdade, de uma certa capacidade que a música detém de “estremecer o sensível ao construir sistemas de composição com a dissonância, a música acabava por fornecer o veículo privilegiado para a formalização estética de um mundo em transformações estruturais” (p. 109). Haveria uma conveniência entre a expressão material com o horizonte de sublevação social; haveria também uma conveniência das obras desse período com as revoluções que varriam a Europa: a música do romantismo seria solidária ao jacobinismo.

A partir de Beethoven, a forma musical abre falência e entra numa espécie de decomposição, flertando com o informe. O ouvinte e o intérprete se veem numa situação inédita, na qual não cumprem as suas expectativas de tensão e direcionalidade, uma vez que sua música desconstitui as determinações que reconduzem a diferença à identidade. É nessa desarticulação entre diferença e identidade, Safatle nota, que viria a expressão do infinito no interior da ideia musical beethoveniana. O ouvinte certamente, devido à clareza dos materiais, consegue perceber a dinâmica da processualidade interna da

forma. No entanto, essa forma desagrega-se continuamente diante de seus ouvidos. Na *Quinta sinfonia*, por exemplo, “a ideia musical não é uma melodia ou frase principal, mas uma unidade motívica que se serve, em nível de igualdade, de todas as dimensões do sonoro (ritmo, intensidade, altura, timbre)” (p. 127). Em Beethoven, Safatle observa, “a ideia musical é o que constrói uma noção de totalidade dinâmica a partir da explicitação da violência interna aos momentos musicais”; e acrescenta que já “não há exatamente mediação entre temas, mas um devir contínuo, que nunca para, por parecer ser capaz de se desdobrar em tudo” (p. 136). A ideia musical é como que um princípio de indeterminação: sabe-se onde se está, mas jamais para onde se vai, uma vez que este princípio “produz, ao final, uma ordem mais elevada e englobante” (p. 136).

De certo modo, é a partir do romantismo que a obra de arte se liberta da tutela do belo, compreendido como *mimesis* – estabelecida como imitação da natureza. E a emancipação social passa, em larga medida, pelo impulso de destruição da beleza. Segundo Safatle (p. 100), “a forma estética, ao menos partir do romantismo, tendia a se realizar como expressão da irreconciliação social, pois tal desregulação entre sensível e inteligível não é exatamente um princípio inscrito em alguma realidade ontológica das obras”. Essa desregulação, na verdade, é a marca de uma tensão inscrita no interior da vida social. A arte deixa de referir ao ideal de belo e devém sublime. Aliás, a temática romântica do sublime deveria ser recuperada no debate contemporâneo, principalmente “por razões eminentemente políticas ligadas à recompreensão das formas dos processos de emancipação social e do alcance necessário da experiência crítica” (p. 163). Mais ainda, porque “a experiência do romantismo abre espaço a um modelo de emancipação social que pode redimensionar nossos horizontes hegemônicos atuais de reconhecimento” (p. 165). A noção de expressão muda de sentido a partir do romantismo, já que não designa mais a exteriorização, tampouco a comunicação. Essa inflexão permite compreender a expressão como uma espécie de destruição da forma. Trata-se, agora, de uma expressão não-intencional, essa última entendida não como involuntário, mas fora da visada da consciência em relação ao objeto. A experiência estética extrapola o horizonte relacional do reconhecimento intersubjetivo e o paradigma comunicacional. A temática da intersubjetividade presta homenagem ao paradigma comunicacional. É o caso, para Safatle (p. 160) de produzir “outro regime de determinação, estranho à noção de intersubjetividade e a seu horizonte comunicacional”.

Não é papel da arte reconciliar aquilo que não deve ser reconciliado. Na verdade, a obra de arte jamais prometeu isso. O que a obra arte autônoma, sobretudo, tem a oferecer é a revelação de um horizonte não regulado de comunicação. A expressão não pode se reduzir à repetição da gramática social reificada, antes, ela “é um regime de linguagem capaz de ressoar modelos de imbricação que antecedem à consolidação da polaridade entre sujeito e objeto, capaz de ressoar um solo comum do qual todos os dois se extraem” (p. 176). Uma linguagem atrofiada, quando é levada ao seu limite, expõe seus próprios procedimentos e confessa sua insuficiência. Um pouco como se o objetivo de uma obra autônoma fosse comunicar o que se recusa à comunicação. A forma autônoma, recorda Safatle (p. 65), “traz a exigência de permitir a circulação do que fora expulso da ordem sensível”. Por essa razão, a autonomia estética não se confunde, de

---

forma alguma, como uma espécie de exílio voluntário e elitista do mundo. É “pelas vias de tal estremecimento podem emergir regimes da recomposição polimórfica da forma ou regimes de suspensão do que, até então, organizava a sensibilidade. Isso explicita uma dimensão política fundamental da autonomia estética” (p. 94).

---

Recebido: 10/10/2023  
Aprovado: 12/11/2023

Received: 10/10/2023  
Approved: 12/11/2023