

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO

JUÇARA BARCELLOS

**GERD BORNHEIM: A DIMENSÃO FILOSÓFICA DA CRÍTICA
TEATRAL**

Rio de Janeiro
Abril de 2015

JUÇARA BARCELLOS

**GERD BORNHEIM: A DIMENSÃO FILOSÓFICA DA CRÍTICA
TEATRAL**

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de Letras e Artes da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro (Unirio) para a obtenção do grau
de Doutor em Artes Cênicas

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Maria de
Bulhões Carvalho, do Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)

Rio de Janeiro

Abril de 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO

**GERD BORNHEIM: A DIMENSÃO FILOSÓFICA DA CRÍTICA
TEATRAL**

por JUÇARA BARCELLOS

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras e Artes da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) para a obtenção do
grau de Doutor em Artes Cênicas

BANCA COMPOSTA POR:

Prof.^a. Dr.^a. Ana Maria de Bulhões Carvalho (PPGAC - UNIRIO) – Presidente

Prof. Dr.^a. Maria Helena Lisboa da Cunha

Prof. Dr.^a Fátima Saadi

Prof. Dr.^a Nara Keiserman

Prof. Dr. Charles Feitosa. Dr.

SUPLÊNCIA:

Prof. Dr. José da Costa Filho

Prof. Dr.^a Eliane Maria Thiengo Demoraes

Rio de Janeiro, ___ de _____ de 2015

A meus pais e a meus avós paternos

AGRADECIMENTOS

A Professora Orientadora, Dra. Ana Maria de Bulhões Carvalho, pelo estímulo fraterno.

A toda a equipe do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, pelo apoio nas horas difíceis.

Ao Chefe de Secretaria do PPGAC, Marcus Vinicius Rosas, pela solicitude.

A Romain Rolland Pires Leal, pela prontidão amistosa.

Então vamos lá. Não sei ao certo o que eu vou falar (risos).

Eu estou falando tanto, isso é quase um vício.

Mas sabem que eu gosto? Todos os vícios são bons.

Gerd Bornheim

RESUMO

O objeto deste estudo é o exercício da crítica teatral na dimensão filosófica de Gerd Bornheim. A partir desse exercício, pretende-se tentar um diálogo entre teatro e filosofia, considerando-se a pluralidade de caminhos que oferece, seja à luz de temas fundamentais pautados, filosoficamente, em sua interação com a crise da metafísica, com a ontologia, com a dialética e com o ensaísmo, seja à luz de sua amplitude como experiência estética, histórica e cultural necessária à valorização da arte teatral como modalidade de construção poética e de ação política inspiradas em Brecht e investigadas por Gerd Bornheim.

Palavras-chave: crítica, teatro, filosofia

ABSTRACT

The object of this study is the exercise theatrical criticism in the philosophical dimension of Gerd Bornheim. It is an attempt at a dialogue between theater and philosophy, considering the plurality of the ways offered. Be it in the light of fundamental themes listed, philosophically, in its interaction with the crisis of metaphysics, with the ontology, with the dialectics and with the essayism. Be it in the light of its breath and width as cultural, historic and aesthetic experience necessary to enrich theater art as a mode of poetical construction and political action inspired by Brecht and investigated by Gerd Bornheim.

Keywords: criticism, theater, philosophy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CAMINHOS DO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE GERD BORNHEIM: MEIO MARXISTA, MEIO HEGELIANO, HEIDEGGERIANO E SARTREANO	
1.1 A ONTOLOGIA COMO MODO	14
1.2 A DIALÉTICA COMO MÉTODO	19
1.3 A CRISE COMO TEMA	25
1.4 O ENSAIO COMO FORMA	38
2 ENFOQUES SOBRE A CRÍTICA TEATRAL DE GERD BORNHEIM	
2.1 O EXPERIMENTAL COMO RAZÃO DE SER DO PENSAMENTO, DA ARTE E DA CULTURA	48
2.2 A NECESSIDADE DA CRÍTICA	
2.2.1 Crítica como fermento da crise	55
2.2.2 Crítica como valorização do popular	59
2.3 RUMOS BRECHTIANOS DO PENSAMENTO ESTÉTICO DE GERD BORNHEIM: A ARTE TEATRAL COMO MODALIDADE DE CONSTRUÇÃO POÉTICA E DE AÇÃO POLÍTICA	72
CONCLUSÃO: A DIMENSÃO FILOSÓFICA DA CRÍTICA TEATRAL BORNHEINIANA	89
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa empenhou-se por alcançar uma posição determinada na bibliografia sobre a obra teatral de Gerd Bornheim. Seu tema está no desenvolvimento progressivo e no ordenamento das ideias estéticas do filósofo como crítico teatral, importando apenas os conceitos fundamentalmente marcantes de sua experiência com essa arte. Não eram muitos os estudos que, entre nós, vinham se ocupando deste assunto – tão poucos, que não foi fácil perceber o que essas obras trouxeram de contribuição na discussão de pontos fundamentais para uma abordagem esclarecedora da maioria dos aspectos da obra do filósofo-esteta brasileiro. No entanto, e apesar do esforço desempenhado, este escrito não pretende se colocar como definitivo, mas apenas dar conta de um levantamento tal que torne instigante um certo nível de indagações desses múltiplos aspectos e suas possíveis conotações diversas, num trabalho que se equipare ao exercício de olhar através de um caleidoscópio, sempre aberto a novos enfoques.

Apesar dessa amplitude, a intenção aqui foi modesta, mas, ao mesmo tempo, pretensiosa. Ou seja, por um lado, modesta ao pretender transmitir uma visão ampla das ideias estético-teatrais de Gerd Bornheim, respeitando sempre a dimensão crítica e os confrontos que estão na origem e na maturidade de suas ideias filosóficas. Por outro lado, pretensiosa, porque se aventurou ao exame de uma perspectiva, por assim dizer, histórica, sem a qual estaria perdida a compreensão dos contextos, a não ser que fossem sacrificados setores inteiros da obra de Gerd Bornheim. O cuidado maior foi de respeitar sua autonomia de pensamento, uma vez que a existência em sua obra de declarações e procedimentos de outros pensadores, que lhe servem de apoio, não autoriza que se estabeleça qualquer coisa como a sua filiação a alguma corrente filosófica ou estética específica.

Entretanto, de certo modo, em seu nome, cabe pleitear um outro modo de ver, que afaste de vez, e imediatamente, quaisquer vestígios de normas fixas, seja no âmbito da estética teatral, seja no âmbito do pensamento filosófico. A própria ideia de estética teatral que o jovem Bornheim adotara em fins dos anos cinquenta seria a mesma para ele hoje? Diante de duas versões de um texto, a mais viável seria a primeira, em função das circunstâncias, ou seria a segunda, ulterior e, por assim dizer, definitiva?

A questão é, sem dúvida, complexa, não se pode deixar de reconhecer. Mas, para Gerd Bornheim, o teatro não deve nunca ser pautado por valores permanentes. De qualquer modo,

em face da obra terminada, é necessário que se examinem, em pé de igualdade e com toda a isenção, os momentos até mesmo contraditórios de uma produção que soube sorver seus critérios das mudanças do tempo. Já por essa razão, e de saída, recuse-se a pretensa suficiência da análise, digamos, cientificista. O cientificismo, em qualquer de suas postulações, mostra-se sempre mais árido e prejudicial, não só ao teatro, mas ao pensamento em geral e a todas as dimensões da vida social humana; atrofiado que é, leva ao definhamento da própria possibilidade da criação. A este estudo interessa mostrar um Gerd Bornheim rico de todas as suas diversidades, situado no cerne da turbulenta experiência teatral no século XX, ainda que sem a intenção de percorrer todos os cantos e recantos dos labirintos acumulados por ele e seus interlocutores, no campo da filosofia e da arte teatral.

A condução da pesquisa se baseou principalmente em dois eixos, o de expor e o de comentar – duas coisas que, de resto, decorrem uma da outra. A complexidade já começa por aí, e tudo se agrava ao se perceber o quanto esses dois eixos se movem em níveis distintos, tais como o filosófico, o estético, o cultural, o histórico e o especificamente teatral. Vê-se logo: nem se poderia imaginar a possibilidade, nisso tudo, de esgotar o campo dos meandros concretos do pensamento estético-filosófico de Gerd Bornheim e suas virtualidades. Tratou-se, ainda que tomada a palavra em sua acepção ampla, de uma pesquisa apoiada na exposição e no comentário mais do que na discussão. É que a progressão do estudo aqui realizado se fez como que a perseguir a construção de um sentido, sem dúvida presente em tudo, mas que permaneceu arredio, sempre inacabado, sempre provisório. Desse modo, nos aproximamos de uma compreensão maior daquela que vem a ser fundamentalmente a área de conhecimento de Gerd Bornheim: a ontologia. As insuficiências porventura decorrentes dessa compreensão se devem às limitações da autora, mas também do próprio objeto de estudo escolhido, considerando-se os percalços que revestiam o ineditismo do tema pesquisado.

No mais, tudo se fez coordenado pela tese de que foi Gerd Bornheim quem soube, possivelmente como nenhum homem de teatro ou de filosofia de nosso país, problematizar a realidade cênica: com ele o teatro se fez um “problema” abrangente. A afirmativa não desconsidera de modo algum outras iniciativas igualmente vigorosas de empreender uma reflexão estético-teatral nesse sentido e com vistas à reformulação da realidade teatral entre nós, no século XX, como daqueles pensadores que, já antes de Gerd Bornheim, destacaram-se pela tendência filosófica de seu ensaísmo teatral; pense-se em Anatol Rosenfeld e pense-se no mestre Ruggero Jacobbi, que atraiu o interesse do então jovem filósofo-ensaísta Gerd Bornheim para o teatro.

Mas ninguém conseguiu tanto quanto Gerd Bornheim retomar em múltiplos aspectos o mundo cênico e submetê-lo a essa longa discussão, quase interminável e certamente inconclusa, que caracteriza os sempre coesos e fecundos empreendimentos bornheimianos. Longe de qualquer utopia ou de qualquer atitude visionária, é na prática ensaística contemporânea, devidamente inserida no contexto histórico-cultural ocidental, que Bornheim equacionou as questões estéticas do teatro. Mas uma prática – insista-se – que não dispensou a meditação teórica: a diuturna reflexão crítica amparou todos os passos do filósofo-conferencista. Filósofo de teatro em tempos de crise, foram mais de quarenta anos de atividades e inquietações, que nem os tempos de exílio conseguiram interromper completamente.

Realmente, se não há utopia ou postura visionária, a clara consciência da certeza de novos rumos adquire contornos exemplares. A peculiaridade da atitude do pensador sinaliza que quando o futuro não autoriza o sonho e a profecia, a exigência é o compromisso com a realidade sócio-histórica e por isso também teatral – tudo em evidente processo de transformação, fazendo com que as utopias cedam lugar ao espírito crítico. A grandeza e a atualidade do pensamento teatral de Gerd Bornheim refletem-se ainda em nossos dias, por exemplo, nessas suas palavras sobre a arte: “a situação da arte hoje é que tem que ser pensada, repensada, criticada, recriada, e por aí vai um processo sem fim, em última análise” (BORNHEIM, 2002, p. 32).

O escrito que resulta desse estudo foi dividido em dois capítulos. O Capítulo 1, “Caminhos do pensamento filosófico de Gerd Bornheim: meio marxista, meio hegeliano, heideggeriano e sartreano”, dedicou-se à exposição da trajetória do pensamento crítico-filosófico de Gerd Bornheim, da juventude à maturidade, apontando, de modo geral, as bases culturais, filosóficas e históricas em que foi forjado – sem esquecer, obviamente, as influências recebidas de outros filósofos, o que veio colaborar para a consolidação da autonomia e da diferença como marcas registradas de seu modo de pensar. A tarefa da pesquisa nesse capítulo consistiu em articular o pensamento filosófico bornheimiano à ontologia, à dialética e à ensaística, de modo a mostrar o vínculo de origem entre eles, considerando-se o conceito de crise como fio condutor do processo de desenvolvimento e de organização das ideias de Gerd Bornheim. Vale lembrar que, na tentativa de acompanhar tal processo, evitou-se a direção linear das ideias, no sentido de não traçar limites nítidos, seja entre os dois capítulos da pesquisa, seja entre cada um dos itens que os constituem, o que possibilitou voltar, sempre que necessário, às ideias já exploradas.

No Capítulo 2, “Enfoques sobre a crítica teatral de Gerd Bornheim”, focalizou-se a diversidade do pensamento crítico-teatral de Gerd Bornheim, a partir dos três livros que escreveu inteiramente dedicados ao teatro: *O Sentido e a Máscara* (1975), *Teatro: A Cena Dividida* (1983) e *Brecht: A Estética do Teatro* (1992). Cada um desses livros funcionou como um núcleo em torno do qual foram geradas as ideias de todo o capítulo, divididas, por sua vez, em três momentos diferentes. O primeiro momento corresponde à maturidade do pensamento teatral bornheimiano. Nele retomou-se o tema da crise e, distinguindo-a em suas bases metafísicas e ontológicas, abriu-se espaço para compreendê-la como fenômeno estético e cultural. Em nome dele, a mera oposição entre o verbal e o visual da cena é substituída pela diversidade de sentidos que passa a constituí-la, no século XX, realçando assim seu caráter provisório. O segundo momento manteve o tema da crise, encaminhando-a para a cisão da cena teatral burguesa como acontecimento histórico fundamental, que serve de estímulo para o resgate do teatro popular. Com isso, emerge a dimensão política desse teatro como elemento de renovação. O terceiro momento partiu do pressuposto de que a maturidade, a culminância e a concretude do pensamento estético-teatral de Gerd Bornheim revelam-se em sua última obra, totalmente aplicada ao estudo e à análise da estética teatral brechtiana. Desse modo, tal estética marcou presença ao longo de seus escritos teatrais não só como ponto de chegada, mas também como ponto de partida desde quando começou a se interessar pelo teatro, ou seja, desde quando Ruggero Jacobbi, nos anos 50, apresentou Brecht aos seus alunos gaúchos, dentre os quais se encontrava o jovem filósofo Gerd Bornheim.

1 CAMINHOS DO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE GERD BORNHEIM: MEIO MARXISTA, MEIO HEGELIANO, HEIDEGGERIANO E SARTREANO

1.1 A ONTOLOGIA COMO MODO DE PENSAR

“Perguntar o ser é perguntar pelo sentido da evolução do ser, uma evolução na qual o homem está como que inserido e da qual ele participa” (BORNHEIM, 2001, p. 12).

“A minha área de conhecimento é a ontologia, é aí que me sinto como um peixe dentro d’água” (BORNHEIM, 1995, p. 5). A imagem de “um peixe dentro d’água”, para se referir à sua área de atuação em Filosofia, indica que para Bornheim o filosofar pode ser tomado como uma experiência de vida. Nesse sentido, a água está para a vitalidade do peixe assim como a Ontologia está para a vitalidade do seu pensamento – um pensamento através do qual o homem se situa diante de si mesmo e diante do mundo que o cerca. A preocupação com a questão ontológica teve início nos anos 50 do século XX¹, vindo a se transformar em uma das maiores influências no pensamento bornheimiano. Com os professores Jean Hyppolite e Jean Wahl, da Sorbonne, Bornheim pode descobrir outro Heidegger, ou seja, “o ontólogo interessado na questão do ser” (BORNHEIM, 1999, p. 58) e não somente o existencialista, conforme era considerado no Brasil. Assim considerado, o autor de *Ser e Tempo*² se mostra como inaugurador da nova tarefa da Ontologia: o esclarecimento do sentido do ser. Essa tarefa não teria sido possível sem a chamada compreensão pré-ontológica do ser como integrante fundamental da dimensão do humano.

De acordo com a análise de Gerd Bornheim, essa nova maneira de compreensão favoreceu a concepção heideggeriana do ser como *Dasein*: “o “aí” do ser-aí que coloca a questão do homem entendido como ser-no-mundo. Desse modo, o “aí” não denota um fechar-se do homem sobre si mesmo, mas o contrário: um abrir-se, e o *Dasein* passa a ser

¹ Em meio aos jovens filósofos brasileiros marcados pelo Existencialismo, da década de 1940 à de 1960, encontrava-se Gerd Bornheim, que, em 1953, estava em Paris como estudante-bolsista da Sorbonne, participando de cursos sobre Sartre, Heidegger e Merleau-Ponty – pensadores de grande evidência na época, cujas ideias alcançaram repercussão entre nós, devido à nova compreensão que imprimiram ao modo metafísico de pensar a tradição filosófica.

² Obra capital de Heidegger, publicada em 1927, na qual, segundo Gerd Bornheim (2001, p. 196), “equaciona-se a pergunta pelo ser do *Dasein* humano, pelo ser aí que é o próprio homem, e a pergunta surge a partir de pressupostos anti-metafísicos”.

compreendido basicamente como poder ser” (BORNHEIM, 2001, p. 196). E foi justamente em torno dessa possibilidade de abertura do ser à concretude do mundo que girou o interesse especial do filósofo pela ontologia heideggeriana. Através dela, ele encontrou o próprio caminho no âmbito da crítica filosófica em nossos dias. Prova disso é o que declarou, posteriormente, ao reportar-se a essa fase inicial de sua formação: “ter entrado em contato com o pensamento contemporâneo foi uma revelação e causou uma abertura extraordinária em meu pensamento” (BORNHEIM, 2000, p. 46). A referida abertura foi decisiva para ele e guarda relação com o chamado “golpe mortal sofrido pela Metafísica com a descoberta da História” (BORNHEIM, 2001, p. 12). O que ele quis dizer com isso?

A partir da descoberta da História, um novo horizonte de investigação da verdade do ser – o horizonte da pluralidade – se abriu à reflexão filosófica. Por conta dessa abertura, outro sentido se instalou no cerne da própria História da Filosofia, que, em tais circunstâncias, se tornou um caminho, um método pelo qual a diferença de tratamento dado à questão do ser, em seus diversos períodos, pode ser percebida como um desvelar-se. Foi precisamente esse desvelar-se que implicou a retomada da Metafísica como problema fundamentalmente histórico, cujo desdobramento se dá no horizonte da temporalidade. Desse ponto de vista, o tempo é compreendido como um fluir que marca a totalidade da existência em sua busca humana por novos caminhos. Melhor dizendo, a Metafísica retomada como problema fundamentalmente histórico pressupõe outro sentido de tempo, ou seja, pressupõe que tempo é ser e move o mundo com seu fluir incessante, tornando-se historicamente criador, temporal e constitutivo do fundamento de toda a realidade natural e cultural.

Aliás, diante de tamanha amplitude, pode-se compreender melhor a opção bornheiniana pela ontologia heideggeriana em detrimento da sartreana, cuja grande limitação consiste na “excessiva hegemonia da dicotomia sujeito–objeto” (BORNHEIM, 2000, p. 48). Essa hegemonia sinaliza o cartesianismo de Sartre e, a partir dela, Gerd Bornheim elaborou as possibilidades de constatação da presença da Metafísica, em sua versão moderna, no pensamento do filósofo francês. Os limites decorrentes dessa presença no pensamento filosófico ocidental foram retomados por Bornheim desde Platão e reexaminados em sua distância da raiz grega da Filosofia. Dessa raiz fazem parte os filósofos pré-socráticos que antecederam Platão e Aristóteles, e cuja obra chegou até nós em forma de fragmentos. Tais fragmentos despertaram o interesse de pensadores contemporâneos e foram organizados em livros por alguns deles – como fez Bornheim, que ainda lhe acrescentou um estudo introdutório, no qual fez referência à nova compreensão de seu próprio pensar filosófico:

Se compreendermos a Filosofia em um sentido amplo – como concepção da vida e do mundo –, poderemos dizer que sempre houve Filosofia. De fato, ela responde a uma exigência da própria natureza humana; o homem, imerso no mistério do real, vive a necessidade de encontrar uma razão de ser para o mundo que o cerca e para os enigmas de sua existência (BORNHEIM, s.d., p. 7).

O dedicar-se ao estudo da ontologia heideggeriana levou Bornheim a redescobrir o pensamento pré-socrático nos bastidores da Filosofia contemporânea. Juntamente com esse pensamento, veio também uma nova exigência para o exercício da Filosofia, isto é, o despojamento de todo e qualquer tipo de preconceito, a exemplo do privilégio que a Metafísica sempre concedera ao *logos* (razão universal responsável pela setorização sistemática do ser), em detrimento da *physis* (natureza compreendida como princípio originário). De acordo com Bornheim (1971, p. 26), “do ponto de vista negativo, é justamente esse detrimento, que informa a evolução do pensamento metafísico.” Por esse caminho, a dimensão do não-pensado também está incluída nessa evolução, como parte integrante que é do processo histórico-filosófico. O alijamento dessa dimensão pela tradição do pensamento ocidental foi alvo da crítica radical de Heidegger, que o superou ao reinterpretar a concepção de *physis* como o próprio ser originário sem o qual o ente – tudo o que de algum modo é, e que, portanto, se constitui como mundo – não pode tornar-se permanentemente observável. Isso é o que se chama compreensão heideggeriana da diferença ontológica entre *ser* e *ente*, que, até então, ainda não tinha sido suficientemente consolidada no panorama filosófico do ocidente.

Nessa perspectiva de ser originário, o entendimento da concepção da palavra *physis* envolve o seu significado arquetípico, isto é, o seu significado como “princípio de tudo aquilo que vem a ser” (BORNHEIM, s.d., p. 12). A esse aspecto, o filósofo acrescentou outros dois, igualmente importantes, para que se possa perceber a densidade filosófica de tal palavra e a complexidade de sua compreensão como conceito fundamental entre os primeiros pensadores gregos. A gênese mitológica que torna compreensível sua dimensão psíquica, anímica, espiritual, sem se contrapor à natureza, como em nossos dias, é um deles. O outro é a sua amplitude e radicalidade, ao compreender em si tudo o que existe: “o céu e a terra, a pedra e a planta, o animal e o homem, o acontecer humano como obra do homem e dos deuses, e, sobretudo, os próprios deuses que a ela pertencem” (*Ibid.*, p. 14). Por conta dessa abrangência, o modo pré-socrático de pensar ganhou o rótulo de enigmático e arbitrário. Além disso, foi igualmente acusado de antifilosófico, o que expressa com precisão as muitas

dificuldades, os preconceitos e os problemas oriundos das doutrinas que o relegaram ao esquecimento. Nas palavras de Bornheim, a Heidegger se deve o mérito de ter aprofundado esse esquecimento, ao transformá-lo em tema de estudo, denominando-o “esquecimento do ser” (BORNHEIM, 1977, p. 25). O entendimento desse estudo se dá através do processo de entificação do ser. Por conta desse processo, “o ser mesmo não é pensado em sua diferença em relação ao ente, já que ele assume as feições de um ente determinado” (*Ibid.*, p. 26), o que, inevitavelmente, também redundará em prejuízo para o pensamento do ente. O filósofo se referiu às diferenças entre ser e ente, ao compreender a explicitação do real em dois planos fundamentais: o ôntico e o ontológico. O plano ôntico é o chamado plano dos entes e nele o real se explicita de muitos modos, tal como acontece com o estudo das ciências particulares e suas respectivas regiões determinadas: coisas, plantas, animais, acontecimentos, o próprio homem. O outro plano de explicitação do real é o ontológico, ao qual cabe colocar a questão do ser por faltar-lhe a determinação característica do plano ôntico (BORNHEIM, 2001, p. 9). Dito de outro modo, tal distinção entre os dois planos é fruto da limitação do plano ôntico: o das ciências particulares, a quem não cabe perguntar pela entidade do ente nem tampouco colocar a questão do ser, já que essas duas tarefas concernem muito mais ao filósofo que ao cientista. Insistindo no tema, sem essa limitação, a diferença entre os dois planos não se efetiva, já que às ciências particulares do plano ôntico não cabe a tarefa fundamental de explicitar o sentido do ser. Essa tarefa se realiza no âmbito de todo comportamento humano tido como horizonte de um sentido possível, cujas raízes estão fincadas na história do ser, focalizada, por sua vez, em sua dimensão de errância. Com essa dimensão inaugura-se a chamada interpretação ontológica da História, cujo modo de assimilar o passado, abrindo-lhe novas possibilidades, faz parte da atitude inquiridora de Heidegger em sua retomada do pensamento metafísico. Aos olhos de Gerd Bornheim, era justamente essa atitude peculiar que fazia a diferença entre o modo heideggeriano de pensar e o dos demais filósofos contemporâneos:

O grande crítico da História da Metafísica, o pensador da historicidade dessa História, e uma extensa parte de sua obra se debruça sobre o passado, perscruta-lhe as implicações, procura detectar suas modulações mais remotas. Justamente por essa razão aponta caminhos que realmente apresentam fecundidade para o pensamento e conseguem abrir novas perspectivas: de dentro do passado, sendo o passado, seu pensamento é mais do que o passado (BORNHEIM, 1971, p. 300).

A afirmação bornheimiana de que o passado é mais que o passado no pensamento de Heidegger vincula-se à noção de tempo autêntico, isto é, o tempo compreendido fora da

ordem sucessiva dos fatos históricos. Nesse sentido, ele se funda no ser-aí, cujo modo de ser tem na finitude sua possibilidade última. Segundo Bornheim, o problema crucial da Metafísica consistia na recusa de tal possibilidade, e daí advinha a dificuldade da tradição em ocupar-se com as dimensões do real em sua relação “com a vida, a história, a existência humana, o corpo, a palavra, o irracional, etc.” (BORNHEIM, 1977, p. 27). Mesmo assim, não deixa de ser decisiva a importância da Metafísica como pensamento na evolução da humanidade, pois por meio de sua evasão da finitude também podem ser trilhados os caminhos históricos desse desvio e, assim, chegar ao reconhecimento do finito, naquilo que ele é. Esse reconhecimento, na visão de Gerd Bornheim, tornou correta a pretensão heideggeriana de pensar a Metafísica por meio de sua “destruição”. Só assim é possível retomá-la em seu formato original, isto é, como questão sempre formulada – o que é o ser? – mas nunca respondida. Dessa ênfase na pergunta pelo ser depende o resguardo de toda a problemática em torno do reconhecimento da finitude: nesta, sim, importa pensar realmente (*Ibid.*, p. 28).

1.2 A DIALÉTICA COMO MÉTODO

“[...] se quisermos superar a contaminação metafísica da dialética faz-se necessário pensá-la além da dicotomia sujeito-objeto, ou seja, em um plano ontológico, centrando-a na questão do ser” (BORNHEIM, 1977, p. 19).

A dialética como opção metodológica atravessa a História da Filosofia e, para cada época e ambiente cultural, apresenta contornos diferentes. Tanto é assim que, desde os pré-socráticos, ela já se constitui como método de investigação do processo de desenvolvimento das ideias acerca da natureza e de sua dinâmica. Apesar de se constatar a intensidade crescente do interesse por esse modo de pensar no século XIX, seu grande realce, de fato, só seria alcançado na contemporaneidade. Daí em diante, um imenso e inesgotável trabalho de redescoberta passa a ser realizado, o que obriga a interpretação filosófica a situar seus critérios em outras bases diferentes da milenar tutela platônico-aristotélica. Para se ter uma simples ideia da dimensão dessa mudança de critérios na interpretação filosófica, cabe citar, por exemplo, o desafio trazido pela questão do movimento, ao dividir a Filosofia em duas correntes opostas: uma, de Parmênides a Platão, reduz o movimento a mera ilusão dos sentidos, ao afirmar enfaticamente a identidade do ser. A outra, ao contrário, nega ao ser toda permanência, e afirma-o como perpétuo fluir a efetivar-se no tempo. Integrando essa segunda corrente, estão os filósofos pré-socráticos, dentre os quais se destaca Heráclito, considerado pai da dialética, cujas palavras são ampla e constantemente citadas, retomadas como referência fundamental entre pensadores contemporâneos, como Heidegger e também Bornheim. Este último, ao organizar o pensamento dos pré-socráticos em uma de suas obras de juventude, reaproximou-se mais ainda da dinamicidade e da inteireza de seu sentido – sentido esse condizente com um modo de ver que caiu no esquecimento em nossos dias de crise decorrente da cisão no pensamento metafísico, que agoniza, mas ainda não está completamente morto, como pressupunha Bornheim.

Nesse contexto de cisão e de agonia, a dialética torna-se, apropriadamente, método e meio para aproximar o homem da turbulência contemporânea do século XX. Além disso, ela pode ser considerada também um instrumento válido e eficiente para se descobrir e lidar com a contradição que assola a contemporaneidade e que, forçosamente, vai se instalando cada vez mais nas relações de conflito entre o homem e o mundo de hoje. Esse conflito é, justamente, o

que move o processo histórico, afastando-o de quaisquer parâmetros que conduzam a moldes de verdade absoluta. Por meio de uma ampla análise crítica desses parâmetros, em dialética – teoria, práxis³ –, Bornheim colocou em discussão o problema da dialética, desde sua pertinência metafísica de Platão a Hegel, tentando “explicar a região do real a partir da qual ela se faz possível” (BORNHEIM, 1977, p. 13). Para isso, recorreu também aos argumentos de Heidegger e de Marx acerca desse mesmo problema, em *Sartre: Metafísica e Existencialismo*⁴. À terceira parte desse escrito, Bornheim acrescentou, posteriormente, um ensaio intitulado *Crítica da Razão Dialética*, no qual analisou cuidadosamente os problemas envolvidos na discussão sartreana sobre a ideia de dialética. Ao fazê-lo, dividiu a realidade em dois setores: o de sua extensão na História e na Natureza e o do seu fundamento. Empenhado em examinar a presença da Metafísica na filosofia sartreana, Gerd Bornheim concentrou-se no problema do fundamento da dialética, sem, entretanto, abandonar o problema de sua extensão na Natureza e na História. Segundo ele, o exame do problema da dialética sartreana do ponto de vista de sua extensão é insuficiente, por restringir-se à multiplicidade do plano ôntico – o plano das ciências da Natureza e da História. Por conta disso, ele se mostra pouco filosófico para investigar a dialética em sua dimensão ontológica, já que “falar em dialética num nível ontológico é situá-la no cerne mesmo da problemática do ser” (BORNHEIM, 1971, p. 2).

³ A importância dessa obra no panorama contemporâneo da filosofia consiste, sobretudo, em trazer à baila a discussão da dialética como método apropriado, para discutir questões de nosso tempo, envoltas no problema da verdade da práxis e da teoria. Para isso, Gerd Bornheim, inicialmente inspira-se na ontologia heideggeriana para analisar o caráter metafísico da dialética tradicional, o que não impede sua crítica ao antigo mestre devido à ênfase dada à questão do ser, em detrimento do ente. Dessa ênfase advém o problema da práxis em Heidegger, detectado por Bornheim, que o tomará como ponto de partida para processar sua própria consideração ontológica da dialética, buscando reunir ser, teoria e práxis. Seu empenho em evidenciar o sentido histórico da dialética em nosso tempo, através do abandono dos seus pressupostos metafísicos, favorece a abertura para a finitude que, como processo, põe em jogo a questão do ser e, nesse caso, não pode deixar de lado a práxis humana fundadora das transformações históricas. Tais transformações serão examinadas nas duas partes do livro: a primeira investiga o tema da dialética em Platão, Hegel e Heidegger e a segunda investiga 3 momentos tradicionais do processo dialético: tese, antítese e síntese. Ao privilegiar a antítese, o momento da contradição, desdobra todas as possibilidades do processo dialético que, assim, adquire dimensão ontológica, levando ao equacionamento das questões do ser e do nada. Por esse caminho, Bornheim busca esclarecer a problemática relação entre dialética, teoria e práxis, tomando Hegel, Heidegger e Marx como fonte de reflexão.

⁴ Nesse ensaio, Bornheim analisa 3 obras de Sartre – *A Náusea*, *O Ser e o Nada* e *Crítica da Razão Dialética* – com o propósito de explorar o tema da crise da metafísica nelas manifesto. Ao fazê-lo, divide o texto em três partes, nas quais examina as teses principais do existencialismo sartreano. Na primeira, limita-se a oferecer um caminho que torne mais inteligíveis suas análises de *A Náusea* e de *O Ser e o Nada*; na segunda, explora o tema do significado da evolução da História e da Metafísica, restrito à obra de Sartre; na terceira, estende a análise do mesmo tema à *Crítica da Razão Dialética*, buscando destacar aí a repercussão dos pressupostos metafísicos no controvertido tema da dialética.

⁵ Base dos estudos de Gerd Bornheim sobre a crise do pensamento metafísico, cuja temática envolve a problematização do ser no sentido de destacá-lo do ente.

O que despertou o interesse de Gerd Bornheim por essa compreensão do problema do ser da dialética foi a necessidade do exame imprescindível do seu fundamento, sem o qual não há como lidar com os problemas resultantes do seu processo de entificação pela tradição filosófica, a principal responsável por sua redução às diversas determinações – Ideia, Substância, Cogito – recebidas ao longo dos períodos da história da Metafísica, dos gregos até Hegel. E é exatamente desse processo redutor do ser a um ente determinado que advém a necessidade heideggeriana de pensar ontologicamente a diferença entre um e outro. O desprezo desse tema da diferença ontológica pela tradição metafísica se dá em nome da identidade de ambos, quanto ao ser de origem. E, pelo visto, a essa tradição interessa pensar um ente único para desempenhar a função de ser, de medida do real e, assim, tanto a Metafísica quanto a Dialética ficam definidas como “ciência das coisas divinas e, realmente, nela justifica-se o plano da realidade finita a partir daquilo que transcende o finito” (BORNHEIM, 1977, p. 26). Nesse sentido, “o particular, a matéria, o contingente, o existencial, o histórico” (*Ibid.*, p. 27) e tudo mais que diga respeito ao finito é esquecido. Nunca é demais repetir que, por conta desse esquecimento do finito, urge pensar a diferença entre ser e ente e, para tanto, a “destruição da Metafísica” (*Ibid.*, p. 18) proposta por Heidegger é indispensável.

Desse modo, dimensionar a Dialética como questão ontológica significa desvinculá-la da ideia tradicional de método de pensamento permanentemente implicado nas leis da Lógica em sua versão platônica e hegeliana. Tal implicação responde, respectivamente, tanto por sua identidade problemática com a Metafísica entre clássicos e modernos, quanto por seu ser de origem como ideia. A essa identidade de origem se deve sua divinização – condição indispensável para elevá-la à condição de lei primordial da Natureza e da História devidamente idealizadas e dialetizadas nesses dois planos. Na interpretação de Bornheim, esse modo deficiente de entender o ser da Dialética transformou-o em problema, não apenas por dificultar a sua compreensão como questão ontológica, mas por favorecer o aumento da distância entre o plano ôntico e o ontológico, suspendendo assim a possibilidade de pensá-los a partir de uma relação dialógica. E é justamente a falta de possibilidade de pensar essa relação que inviabiliza a pergunta pelo ser da Dialética, cuja apreensão como questão ontológica se fundamenta na ideia do pensar como “diálogo, como um dizer através de, compreendido pelo claro-escuro do fundamento” (BORNHEIM, 1977, p. 18). Nesse caso, vale insistir que a pavimentação do caminho bornheimiano para chegar a esse ato de pensar passa pela necessidade de se repensar a Dialética desde a sua raiz metafísica – raiz essa em

situação de crise e, portanto, propícia à reformulação do problema da Dialética em outras bases ontológicas. Com isso, compreende-se que o filósofo, ao pensar criticamente a questão do ser, opte pelo emprego da metodologia dialética a partir de dois pontos fundamentais: o seu sentido metafísico, no qual se acentua a ideia de síntese ou totalidade constatada em Platão e Hegel; e o seu sentido de contradição ou antítese, constatado em nossos dias. De acordo com este último, o que se busca é acentuar a relação necessária entre ambos os sentidos na totalidade de um processo, que se constitui ao longo da História muito mais por seu valor interpretativo que pelo factual, ao mostrar-se mais aberta a discussões, devido a seu inacabamento e a transformações ainda verificáveis hoje em dia.

Essa pode ser uma justificativa para a opção de Bornheim pela ontologia heideggeriana como meio de analisar a história oficial da Metafísica por meio de sua destruição e, dessa maneira, posicionar-se criticamente em relação ao existencialismo de Sartre, agora deslocado do centro de suas preocupações, como veio a afirmar tempos depois: “Eu gostei demais do existencialismo. Mas, logo de saída, fui para a questão ontológica, que me preocupava mais do que o existencialismo” (BORNHEIM, 2000, p. 52).

O tema heideggeriano da destruição da Metafísica, chamado por Bornheim de “golpe mortal desferido na Metafísica com o surgimento da História” (BORNHEIM, 2001, p. 12), veio favorecer a retomada da questão ontológica da Dialética em sua autenticidade, isto é, em sua condição fundamental de fenômeno possibilitador do diálogo entre ser e ente. Nessa medida, ao dizer-se “meio marxista, meio hegeliano, heideggeriano e sartreano” (BORNHEIM, 2000, p. 52), Gerd Bornheim não só indica seu caminho para pensar o próprio pensamento em termos de processo histórico, como reforça a importância daqueles filósofos na fundamentação de seus estudos da Dialética e da Metafísica. Neles, o conflito dialético está presente e assume diferentes significados. Que diferenças são essas e como o filósofo as articula ao elaborar seu pensar?

A dialetização exposta em *Ser e Tempo* como questão ontológica se dá como descrição provisória da existência humana, em duas estruturas chamadas *ser-aí* e *ser-no-mundo*. Do ponto de vista fenomenológico, ambas são inseparáveis, na medida em que o *ser-aí* se mostra uma estrutura constituída por uma pluralidade de modos, e a inseparabilidade dessas duas estruturas no cerne da ontologia heideggeriana pode ser explicada como meio de expressar a originalidade que lhe é constitutiva, superando assim a tradicional dicotomia sujeito–objeto. Essa superação faz a diferença, se comparada com a ontologia sartreana, à qual Bornheim

também dedicou boa parte de seus estudos. Ao fazê-lo, pode constatar nela a possibilidade do vínculo entre Metafísica e Existencialismo, atentando, por exemplo, para a dualidade expressa no título *O Ser e o Nada* – ensaio fenomenológico de ontologia. De acordo com Bornheim (1971, p. 15), essa dualidade é o que “prende Sartre, de um modo essencial, à Metafísica moderna; todo o seu pensamento obedece a essa dicotomia. Sartre pensa a partir dela, e não existe em sua obra a preocupação de colocar-se, digamos, antes dela, ou de problematizá-la, de modo radical”, tal como fez Heidegger, ao considerar a finitude como elemento gerador da crise existencial que assola o homem na contemporaneidade.

O estudo, a análise e a discussão bornheimiana de temas como esquecimento do ser e destruição da Metafísica, desdobrados da proposta heideggeriana da Ontologia, serviram de base para o tema que se tornaria a mola mestra de seu próprio pensar: o tema da relação entre Metafísica e finitude. Para chegar até aí, propôs que o vínculo entre Heidegger e Sartre pode ser estabelecido a partir da relação de ambos no tema heideggeriano do esquecimento do ser, em cujo pressuposto se encontra a errância histórica compreendida “como algo que acontece” (BORNHEIM, 2001, p. 190). Nessa perspectiva, os deuses perdem a vigência e a fonte do sentido sartreano do Existencialismo é essa perda, já que através dela a questão do nada adquire densidade. Tal densidade se expressa na pergunta heideggeriana: O que é Metafísica? Segundo Bornheim, essa pergunta é uma tentativa de mostrar às ciências que seu pensar reflete completamente o nada do ente, cuja plenitude só se manifesta com a crise da Metafísica, crise essa favorável ao niilismo, que, assim expresso, torna-se pensável:

A Metafísica entrou em crise porque revelou enfim o seu rosto. Esse rosto chama-se niilismo. O espírito totalitário constitui a mais aguda manifestação do niilismo. Mas é necessário compreender que o problema é muito mais amplo do que permite aferir uma análise restrita ao mundo de hoje: as raízes do niilismo coincidem com a própria gênese da Metafísica (BORNHEIM, 1977, p. 29).

Em sua modalidade crítica, esse tema implica outros mais, igualmente atravessados por aquela destruição necessária para que, como já foi dito, o ser da Dialética possa manifestar-se em sua dimensão ontológica, inalcançável sem a devida compreensão de sua origem em comum com o pensamento metafísico. Do ponto de vista bornheimiano, é justamente essa identidade de gênese que torna a dimensão ontológica da Dialética um problema e, como tal, o seu acesso só é possível por intermédio da pergunta pelo seu ser. Nesse caso, interessa pensar as transformações sofridas pela Dialética em seu próprio ser, anteriores ao seu enfraquecimento como questão por ter sido reduzida “a uma empresa mais

ou menos instrumental” (BORNHEIM, 1977, p. 2), segundo os critérios exteriores das tradicionais Histórias da Dialética. Sem a necessária destruição desses critérios, não há como concentrar a preocupação da Dialética na pergunta pelo seu ser, sendo esse o grande obstáculo para que se possa retomá-la em sua origem histórica compreendida não como extensão, mas como errância. Só nessa condição é possível pensá-la como questão ontológica, o que significa retomá-la como opção metodológica para pensar a contradição que assola nosso tempo – tempo marcado pelo enfraquecimento do domínio metafísico dos valores, afetados, por sua vez, por uma crise que de negativa não tem nada, segundo Bornheim, por considerá-la uma espécie de renovação que anuncia novos valores que estão por vir e respondem pela ênfase na dimensão do humano em sua condição de ser finito.

1.3 A CRISE COMO TEMA

“Em princípio, nada mais consegue furtar-se à iminência ameaçadora da crise, desde o mais inocente dos teoremas matemáticos até as alturas do esplendor divino, desde as comoções da adolescência até a instabilidade que tudo avassala – nada mais consegue sobrepor-se aos embates desconcertantes das crises” (BORNHEIM, 2006, p. 47).

A interpretação bornheiniana do tema da crise foi forjada no que Hegel, Heidegger, Sartre e Marx pensaram nesse sentido, ao centralizarem suas atenções na grande cisão que separou o inteligível do sensível, o homem do ser, o sujeito do objeto, a ciência da Filosofia, o acaso da razão, a razão da imaginação e assim por diante. Tais contrapontos, criados ao longo da História da Filosofia, produziram a negação da própria ideia de razão e, na medida em que já não se deixam orientar pela ideia de um tempo histórico sucessivo, abrem o caminho para as crises – crises essas altamente positivas, na medida em que fomentam o surgimento de um novo entendimento da ideia de razão, isto é, o entendimento da ideia de razão como um pensamento em ação por força do encontro de contrários, em um movimento sem fim. Nessa mesma medida está o ponto de vista bornheiniano sobre o tema da crise como problema da fragmentação entre os dois planos do real – problema esse constitutivo da base sobre a qual o filósofo edificou a sua própria ontologia da finitude. Assim procedendo, ele pode expor, comentar e discutir as controvérsias trazidas pela contemporânea questão da pluralidade do ser, retomando-a desde sua complexidade de origem, isto é, de uma origem destituída de um ponto de vista fixo e definitivo sobre seres e eventos.

Radicalizar assim a questão do ser significa dessacralizá-la e, portanto, poder concebê-la e exercitá-la como razão histórica nos moldes de uma filosofia do mundo real. Nesse caso, ao diálogo bornheiniano com a tradição metafísica acrescenta-se outro princípio explicativo fundamental – o princípio da contradição –, capaz de dar conta da compreensão das particularidades em torno da realidade moderna e contemporânea, cuja designação de seus contrapontos e articulações merece ser citada mais uma vez, em outros termos: ôntico/ontológico, em si/para si, teoria/práxis.

Ao se debruçar sobre as implicações decorrentes da contradição que envolve aqueles termos, Bornheim buscou explorar a problemática relação entre eles, recuperando-os em bases

existenciais, forjadas, essas bases, no exercício filosófico daquele quarteto de pensadores mencionado na abertura deste tópico. Insistindo nesse ponto, vale repetir que da recuperação bornheimiana do pensamento em bases existenciais fazem parte as preocupações contemporâneas relacionadas à polêmica plural em torno da atitude originante do filosofar, a exigir do homem a assunção do mundo na condição de problema filosófico. Por conta disso, repita-se, sua filiação à tradição filosófica remete aos fundamentos históricos do pensamento helênico, entendido em seu significado originário – significado esse radicado no pensamento pré-socrático, isso é, no pensamento que antecede a vitória da racionalidade socrático-platônica, responsável pela setorização sistemática do Ser e também responsável pela instauração da crise da Metafísica. Tal setorização corresponde ao processo de entificação, através do qual se pode entender a temática heideggeriana do esquecimento do Ser⁵. Só assim o problema crucial em torno da diferença ontológica entre ser e ente pode ser alcançado. Para tanto, é necessário considerar a Metafísica em outro ponto de vista, ou seja, dentro de coordenadas propriamente históricas, pois dessa maneira é possível para entender os possíveis enganos alicerçados no Humanismo Ocidental. Desse modo compreendidos, somos todos metafísicos, e a Metafísica enquanto realidade histórica não pode instituir-se em algo de estático e perene, numa entidade eterna. Daí, então, o ser torna-se finito e se manifesta na temporalidade como um problema a ser pensado em sua relação com o ente. Nessa relação tudo depende do pensamento da diferença – um pensamento que dispensa a compreensão do erro na perspectiva da subjetividade e opta por pensá-lo como errância dentro das coordenadas da historicidade. Nesse sentido, instaura-se um compromisso autêntico do ser com a dimensão do tempo e, portanto, vinculado à temporalidade como sendo o horizonte de manifestação, de presentificação, de desvelamento em prol da existência mais autêntica do homem. Tal autenticidade faz do homem o revelador do ser e, portanto, distanciado da condição de sujeito técnico, ou seja, o sujeito de uma época em que o esquecimento do ser se demonstra de diferentes modos, deixando então de se revelar como ente dotado de ideias e sentimentos acabados e inalteráveis que o exilam de si mesmo.

Provocado a todo instante pela existência, Bornheim, interessado pela investigação da crise metafísica, se perguntou: O que é pensar? Assim procedendo, ele mostrou a importância de compreender a crise como abertura para a finitude, ou seja, abertura para o pensamento da diferença. A inexistência do pensamento da finitude no contexto da Metafísica faz da

⁵ Base dos estudos de Gerd Bornheim sobre a crise do pensamento metafísico, cuja temática envolve a problematização do ser no sentido de destacá-lo do ente.

Metafísica uma “vontade de abolir a separação, de suspender, portanto, a diferença: a Metafísica persegue a redutibilidade do outro ao mesmo, e deságua por essa razão no monismo” (BORNHEIM, 1977, p. 80).

Esse monismo está implicado no processo entificador do ser, através do qual se verifica sua divinização de Platão a Hegel; com eles, o ser é divinizado, por situar-se além da finitude e, conseqüentemente, todo outro que não ele “tende a ficar privado de sua densidade ontológica” (BORNHEIM, 1977, p. 65). Essa privação, segundo o filósofo, vinculou-se ao silêncio da Metafísica em torno de temas como a individualidade e o sensível, e, sendo assim, não há como desenvolver uma Filosofia da História. Por notar e por reconhecer na História um dos limites últimos da realidade do homem, Gerd Bornheim se mostrou um filósofo sempre interessado em valorizar a multiplicidade de elos entre a História e a especulação filosófica. E, justamente, em torno de tal reconhecimento e interesse se pode detectar seu desejo contemporâneo de dar voz ao ser por meio do seu contraditório – atitude condizente com todo pensador que, como ele, apostou na viabilidade de uma perspectiva histórica da Filosofia, levando em conta o sentido da reviravolta da crise do valor de todas as coisas, ontem e hoje.

Nessa medida, pode-se compreender a adesão do jovem Bornheim ao sentido heideggeriano da História como historicidade, ou seja, como configuração de um modo de ser da temporalidade integrada à estrutura da existência humana. Por conta dessa configuração e dessa integração, a temporalidade do ser se apresenta como finitude radical, tema que, nas investigações do filósofo, articula-se com a crítica à Metafísica tradicionalmente considerada. Isso quer dizer que, à luz do referido tema bornheimiano, o homem se torna uma existência inacabada e instável; distante, portanto, daquela essência estável sujeita a mudanças acidentais. Nos moldes de tal tradição filosófica, o que se prioriza é a infinitude como modo de ser da temporalidade, a exemplo da Natureza eterna dos gregos, do Deus eterno dos cristãos e do desenvolvimento pleno e total da História vinculada à compreensão da realidade como devir, no século XIX de Hegel e do jovem Marx⁶. Em contrapartida, no século XX – entre os anos 30 e 50 – surge, juntamente com o Existencialismo, a tendência à valorização da finitude como sinônimo do que surge e desaparece, do que tem fronteiras e limites, definindo

⁶ Nesse caso, há um aspecto dominante do pensamento hegeliano ligado à ideia de progresso que encontrou realizações no mundo prático, a exemplo da proposta política dos teóricos da Revolução Francesa. Inscrito nessa perspectiva, Hegel encampa também os problemas em torno da produção, distribuição e consumo dos bens que fazem parte das preocupações daqueles revolucionários do século XVIII, século em que a economia política se torna autônoma e, na pena de Hegel, adquire status de disciplina teórica, despertando assim o interesse da juventude alemã, da qual Marx fazia parte.

o humano ou o homem como “um ser para a morte” (BORNHEIM, 2003, p. 18). Essa definição fundamental de Heidegger, espécie de fio condutor do pensamento bornheimiano na juventude e na maturidade, transformou-se em reflexão brilhante acerca da morte como tema tabu não pensado na tradição filosófica, em geral. Além disso, vale insistir que a importância dessa definição não se deve apenas à presença constante ao longo da trajetória filosófica de Bornheim. Ela também é notável, tanto nos textos escritos quanto nas inúmeras palestras proferidas por ele pelo Brasil afora, a exemplo de *A Inexorabilidade da Morte* – momento significativo, por marcar a passagem do tempo que levou o pensador, em setembro de 2002, deixando em seu lugar um legado filosófico. Nessa palestra, o filósofo ocupou-se, a seu modo, da totalidade dos acontecimentos diante da morte, traçando um panorama que vai dos antigos gregos aos modernos e contemporâneos, cuidadosa e concisamente analisados e discutidos em seus aspectos político, religioso, ético, científico, histórico e econômico. Aberto para a vida e a existência, Bornheim optou por caminhos voltados para o novo, e isso ele aprendeu com Marx⁷, um dos seus companheiros de viagem filosófica que, juntamente com Hegel, Sartre e Heidegger, colaboraram para ampliar sua compreensão da dimensão histórico-filosófica da ação do homem, sobretudo depois de ter descoberto o sentido heideggeriano do tempo como explicitação das estruturas existenciais do *ser-aí*, como ser-no-mundo, tendo por meta a Ontologia. Uma ontologia cujo sentido de temporalidade é o inverso do entendimento sartreano do ser, em *O Ser e o Nada* – alvo da crítica do filósofo por considerar a ontologia sartreana como o processo da dimensão metafísica da Dialética.

Empenhado em analisar os problemas decorrentes do referido processo, Gerd Bornheim descobriu que o tradicional princípio de identidade aplica-se de modo absoluto ao em si sartreano e apresenta-se de muitas formas ao longo da história das ideias filosóficas do Mundo Ocidental. De tais formas podem-se citar algumas, a título de exemplo: a Ideia do Bem, em Platão; o Primeiro Motor, em Aristóteles; a Coisa em Si, em Kant; o Espírito, em Hegel. Como condição de conhecimento e de definição da verdade, o referido princípio relativiza-se, pois caminha junto com a sua formulação negativa, que é o princípio de contradição. Nesse caso, há a contraposição entre ideias inteligíveis e ideias sensíveis, no sentido platônico; entre mundo celeste e mundo sublunar, no sentido aristotélico; entre razão

⁷ Marx nos diz que, como todo animal, o homem tem necessidades: comer, vestir, morar. Só que o animal é essencialmente repetitivo; a abelha constrói o mel sempre da mesma maneira. O mínimo desvio dessa construção termina em extinção de toda a espécie. O homem, para suprir suas necessidades, cria novas necessidades. Ele tem que comer, cria a gastronomia; tem que morar, constrói e cria a história da arquitetura... A criatividade passa, no século XVII, um outro sentido de gênio diferente da antiguidade. No fim da renascença, Da Vinci é visto como gênio, um homem que tinha muitos dons: escultor, pintor, engenheiro, nele habitava uma força criativa excepcional (BORNHEIM, Set. 2003, p. 21).

pura (*a priori*) e razão prática (*a posteriori*), no sentido kantiano; e entre tese e antítese, no sentido hegeliano. O princípio de identidade assim concebido fundamenta metafisicamente a ciência de antigos e modernos. Dentre os antigos, o destaque vai para Platão e Aristóteles, na medida em que, para ambos, tal princípio rege todo ser e todo pensar. Desse modo, todo aquele que conhece tal princípio dificilmente se engana, pois age, pensa e fala segundo ele. Além disso, tomá-lo como critério de verdade significa alcançar um novo tipo de saber, cujo rigor e coerência se baseiam em princípios evidentes. Daí, não há como confundi-lo com a *doxa*, com a mera opinião, já que é uma certeza deduzida da Geometria. Além disso, torna-se atividade pura do pensamento e distante da experiência sensorial, como pretendia Platão, ao separar as ideias em verdadeiras e falsas e, assim, ensinar a ver corretamente, tal como o relatado no *Mito da Caverna*. Por intermédio desse mito, Platão elabora a hipótese de que a verdade do ser como essência, como Ideia, pressupõe a existência de dois mundos: o mundo das ideias inteligíveis (o lado de fora, a entrada da caverna, onde está o filósofo) e o mundo das ideias sensíveis (o lado de dentro, o fundo da caverna, onde estão os homens acorrentados). Sendo assim, aquele que tem acesso às ideias divinas e, por isso, pode contemplá-las, porque delas participa, é o filósofo, a quem cabe diminuir a distância radical entre os dois mundos e ensinar a ver com correção. Nesse ponto incide a rejeição de Aristóteles à *Teoria das Ideias*, concebida por seu mestre Platão. A Dialética cede lugar à Analítica, assim como o ver corretamente passa a depender de certas regras lógicas, organizadas metodicamente para constituir o *Organon* – instrumento seguro, rigoroso e, por isso, indispensável ao estudo de qualquer ciência. Desse modo, explicam-se os diferentes modos de movimento ordenado e harmonioso dos entes sensíveis, materiais, sejam eles eternos, essenciais como o movimento dos astros, do mundo celeste, sejam eles acidentais como o mundo do composto, sujeito a mudanças. Por conta desses dois modos de conceber o conhecimento, tanto as ideias matemáticas de Platão quanto as ideias da física aristotélica serviriam de base para que, posteriormente, Galileu, Descartes, Newton e outros cientistas pudessem formular os princípios de um saber rigoroso e coerente, do qual resultou a tradição da ciência, tal como se desenvolveu no Ocidente. Essa ciência, que originariamente Platão chamou de Dialética e Aristóteles chamou de Metafísica, tinha por finalidade conhecer a verdade através do raciocínio e assim poder atingir o rigor conceitual acerca de todas as coisas. Ideia e Substância são os termos escolhidos por esses dois filósofos para conceituar o Ser imóvel e perfeito, o mais fundamental e por isso mais próximo do que o Ser é em si

mesmo: o Bem ou Ideia Suprema, para Platão, e Ato Puro ou Primeiro Motor, para Aristóteles.

Nessa medida, vale repetir, o princípio de identidade aplica-se de modo absoluto ao em-si sartreano, devido ao seu isolamento radical do para-si, o reino do outro, o reino do humano, que, como tal, não é. Toda a problemática da doutrina do ser sartreano reside nessa distância radical entre ser em-si e ser para-si. O real significado dessa doutrina só se revela através do estudo do para-si, do estudo da consciência, do estudo da realidade humana, como dizia Gerd Bornheim, percebendo em Sartre a instauração de um novo humanismo, cuja principal controvérsia se deve, justamente, à compreensão da consciência como um “vazio total”. E, se nesse sentido ela não pode ser fundamento do que quer que seja, pode-se perguntar: como então atribuir-lhe um teor ontológico?

De pergunta em pergunta, Bornheim seguia pensando como um ontólogo interessado na questão do ser e, nessa condição, trilhava criticamente os caminhos sartreanos, buscando retomar as pegadas aí deixadas por Platão e Hegel, os dois expoentes máximos que polarizam a história da crise da Metafísica. A importância de ambos e, sobretudo, a polêmica que suscitam entre seus pares ainda hoje, justificam sua presença nos escritos e nas falas de Bornheim, que os utiliza frequentemente como uma espécie de ancoradouro para as próprias especulações acerca do longo itinerário da crise como tema.

A propósito disso, vale retomar aqui a frase com que Gerd Bornheim concluiu *Metamorfoses*⁸: “mais de 300 anos antes de Cristo, um dos criadores da Filosofia ocidental, o grego Platão, previu a crise da razão moderna do século XX” (BORNHEIM, 1995, p. 1) e abriu espaço para dialogar com a tradição metafísica em outras bases ontológicas. Bornheim considerou essa tradição não apenas como indagação formal, mas como indagação envolvida com a narrativa e o encadeamento temporal dos atos e criações humanas, tal como o que foi reportado sobre essa conferência, em *O Pai da Modernidade*. Vale comentar a síntese criativa das imagens de Platão e de Gerd Bornheim que ilustra o texto dessa reportagem, ao estabelecer entre ambos um encontro significativo de gestos, como se cada um apontasse indicativamente um caminho para enfrentar a crise da razão, em seu próprio tempo. Além do

⁸ Título escolhido por Gerd Bornheim para seu pronunciamento em 26 de setembro de 1995, na abertura do ciclo de conferências *A Crise da Razão*, organizado por Adauto Novaes, a convite da Funarte e do Ministério da Cultura. Nesse dia, “[...] o ensaísta e professor de filosofia gaúcho Gerd Bornheim, 66 anos, abriu, na terça-feira, o extenso ciclo de conferências *A Crise da Razão*, na Academia Brasileira de Letras, no Rio. Um público de mais de 500 pessoas, dividido entre o auditório e a sala com telão, aplaudiu entusiasmado a aula *Metamorfoses*”, diz reportagem de André Luiz Barros (1995) sobre o pronunciamento de Gerd Bornheim.

mais, pelo visto, o espírito dessa “novidade com ar de exercício de arqueologia do pensamento” (BARROS, 1995, p. 1) toma conta do exercício – artístico, filosófico e jornalístico – de todos os envolvidos na situação, direta ou indiretamente, considerando-se, por exemplo, a possibilidade de algumas leituras, aí implicadas, do Humanismo no Mundo Ocidental. Que leituras são essas? Um olhar mais atento à representação de Platão, por Rafael Sanzio, revela o vínculo estreito entre a dimensão clássica e a dimensão renascentista do Humanismo ocidental, devido à configuração do gesto grego do filósofo fundador do método dos geômetras e do rosto daquele que é visto como o gênio de sua época, dotado de múltiplos dons (escultor, pintor, engenheiro) e habitado por uma força criativa fora do comum. Tamanha amplitude de olhar as coisas em sua dimensão mais profunda e universal de ser responde pela parceria do Humanismo contemporâneo de Bornheim, que, por conta disso, apontava Platão como profeta das contradições do século XX, contrapondo-o a Foucault e Deleuze.

Além disso, não há como esquecer que o filósofo, a essa altura, encontrava-se mais envolvido com a manifestação poética do ser que habita a linguagem e, portanto, mais voltado para uma dimensão negativa da ontologia heideggeriana, que diz o que o ser não é. Por aí, é possível para compreender como Bornheim traçou seu próprio trajeto histórico-existencial da crise da Metafísica, investigando-lhe a abrangência, desde seu momento inaugural com o advento da sofística, na Atenas de Platão, até sua derrocada no século XIX, na Alemanha de Hegel. Assim procedendo, vale repetir, reconhecia no filósofo grego prenúncios do que viria a ser o espírito do mundo moderno e contemporâneo, ao retomar a crise da razão em sua própria gênese, ou seja, na Antiguidade Clássica. É ainda por meio dessa última que estabeleceu a relação entre seu expoente máximo e seu herdeiro mais ilustre na modernidade, buscando resgatar a importância que lhes cabe na problemática da evolução do sentido da Metafísica até nossos dias, afirmando: “Platão incluiu em sua teoria a própria negação da razão, que seria retomada só depois, em Hegel, e também no século XX” (BORNHEIM, 1995, p. 1). O que pretende com tal afirmação? Certamente, o filósofo dela se utilizou para explicar que a razão criada por Platão e denominada Filosofia já continha ideias consideradas irracionais pelos gregos, a exemplo do movimento. Diante da valorização helênica do repouso, a começar pela imobilidade do Ser Supremo, a ideia de movimento relaciona-se ao erro, à imperfeição, dizia ainda Bornheim, atento, justamente, à distância que há entre movimento e repouso – o lugar de incidência do sentido metafísico da relação dialética entre ambos, sem a qual o acesso à compreensão platônica do Ser como Ideia perfeita encontra-se bloqueado. Isso quer dizer que

a inteligibilidade platônica da Ideia Suprema não se efetiva sem a valorização do movimento como menos-ser, como erro, como imperfeição.

Assim formalmente redimensionado, o pensamento platônico apresenta certa abertura ao chamado menos-ser⁹, o que, segundo Bornheim, correspondia ao heideggeriano esvaziamento do ente, por sua vez, análogo ao nada sartreano, compreendido como “um segundo fundamento puramente negativo e constituído em sua base como interrogação” (BORNHEIM, 1971, p. 204), já que não pode ser pensado. Nesse sentido, em parceria com Heidegger, Sartre vê no nada o fundamento da negatividade de tudo aquilo que é, inclusive o homem, “um ser habitado pelo seu próprio nada, e que permanece em sua negatividade” (*Ibid.*, p. 44). Assim considerando, o filósofo reconhecia no nada sartreano uma dimensão ontológica de extrema importância, já que seu lugar “deve ser dado no seio mesmo do ser” (*Loc. cit.*). Com isso, “toda a dimensão metafísica que o acompanha através da História da Filosofia, desde Parmênides” (*Loc. cit.*) merece ser retomada.

Por conta disso, vale ainda insistir um pouco mais nas fontes platônicas das conjecturas de Bornheim, atentando ao que ele chamou de “convivência [do sofista] com o não-ser” (BORNHEIM, 2006, p. 100), tal como ocorre nos famosos *Diálogos*¹⁰, precisamente em “O Sofista”. Alvo de sua admiração e de sua análise cuidadosa, esse diálogo é considerado o primeiro tratado de metafísica do Ocidente, no qual Platão elabora o próprio cerne de sua ontologia. Nela se dá a integração do não-ser “como um ser outro, como uma quase-categoria” (*Ibid.*, p. 101), que veio a ser desvalorizada, posteriormente, por Aristóteles, seu discípulo mais brilhante.

Graças ao estilo cristalino que imprimia a seus escritos e falas, Bornheim conseguiu desenvolver análises instigantes sobre as tensões acumuladas nos limites do filosofar,

⁹ Segundo Bornheim, o menos-ser ou o não-ser platônico não se confunde com o não-ser absoluto parmenídico e, no plano das categorias, ele faz parte do jogo de relações que é o ser, aquele que dá mobilidade a todas as categorias e Ideias, garantindo assim a inteligibilidade do real, isso é, a inteligibilidade do Mundo das Ideias. Ainda de acordo com o filósofo, numa segunda palestra no mesmo evento “Crise da Razão”, em Platão, o notável de sua construção metafísica está nessa flexibilização que se abre ao plano da não-identidade (BORNHEIM, 2006, p. 101).

¹⁰ Em geral, a classificação das obras de Platão, pelos historiadores da filosofia, baseia-se nos *Diálogos* escritos por ele ao longo de sua vida. Desse modo, na juventude eles são considerados mais questionadores, na maturidade são mais autônomos em relação a Sócrates e na velhice o destaque vai para “O Sofista” – momento importante por se relacionar ao item da pesquisa, já que Bornheim faz uma analogia entre esse diálogo e o não-ser. Vale acrescentar que Gerd Bornheim não está sozinho ao apontar a modernidade do pensamento platônico em sua forma dialógica, considerando o que diz seu colega José Américo Motta Pessanha: “A forma dialogada de sua obra não seria, portanto, mero artifício didático ou literário: reflete e desvela a construção dialética de um pensamento aberto e litigante, em permanente combate com adversários e consigo mesmo, no esforço de desfazer enganos exteriores e interiores” (PESSANHA, 1986, p. 78).

historicamente considerados. Tais análises possibilitam, no contexto geral da crítica contemporânea, vislumbrar modernidade no pensador do *Mundo das Ideias* – modernidade essa interpretada como um atrevimento de quem, ousadamente, pensou, em plena Antiguidade, o proibido, isso é, o movimento, categoria execrada na Grécia, mas tão cara à tecnologia avançadíssima do século XX. Argumentando desse modo, o filósofo segue alargando mais ainda a positividade da crise do pensamento metafísico em nossos dias, incluindo Foucault em seu panorama do contraste entre tradição e modernidade. Com isso expos o efeito instigante e criativo da desvalorização do legado platônico-aristotélico da Filosofia pela contemporaneidade da obra de Foucault, ao afirmar:

Ele estuda tudo que foi desprezado por Aristóteles, tal como o erro, a marginalidade, as aparências, as falsidades, o movimento, o outro e a diferença. Foucault chega mesmo a pensar sobre as minorias marginalizadas ao longo da História, como os excluídos e os loucos, em seu livro *A história da loucura* (BORNHEIM, 1995, p. 1).

Como se pode ver, é característica fundamental da postura crítica contemporânea renovar-se e exercitar-se permanentemente para escapar da fixação em teses imutáveis. Isso quer dizer, igualmente, que tomar a obra de Platão e de Aristóteles como referência primeira da investigação filosófica não significa tomar essas obras como doutrinas acabadas, mas como um conjunto de problemas e de perguntas a serem atualizados segundo condições históricas específicas. Em tais circunstâncias, justifica-se que o entendimento bornheiniano da História como sucessão do estável e do descontínuo pressuponha o diálogo platônico como a instância primordial para o nascimento e o florescimento da Filosofia. Afinal de contas, não há como negar a importância da concepção platônica do diálogo como “embate entre teses” e da Filosofia como “pensar aberto a todas as possibilidades, que examina e confronta todas as hipóteses” (PESSANHA, 1986, p. 54). Diante disso, faz sentido buscar apoio e inspiração no platonismo ainda em nossos dias, tal como acontece com o filósofo quando investigou sua presença, de certa forma, no pensamento de Hegel e de Sartre, por exemplo. Por aí, pretendia examinar o significado desse platonismo para a evolução da História da Metafísica. Quanto a isso, advertiu em seu livro sobre Sartre:

Não procedemos a uma análise comparativa das diversas doutrinas, como se se tratasse de sistemas paralelos e exteriores um ao outro; não fizemos um estudo de História da Filosofia: do modo como normalmente vem sendo feita, a História da Filosofia não é suficientemente histórica. Longe de nos entregarmos a eruditas análises comparativas, pretendemos esclarecer as vinculações profundas do sentido metafísico do fundamento através de sua

evolução histórica, pois só dessa maneira a História – e a História da Filosofia – pode realmente apresentar sentido (BORNHEIM, 1971, p. 9).

Atento, portanto, ao reconhecimento do apelo filosófico que emana da própria realidade, Bornheim assumiu o caráter histórico da Metafísica e chegou ao Existencialismo conduzido pela concepção heideggeriana de que a existência precede a essência¹¹ – pressuposto básico das análises sartreanas do em-si e do para-si para compreender o homem como ser-no-mundo. Daí, Bornheim seguiu examinando os problemas decorrentes dessa nova compreensão do valor do indivíduo concreto no contexto das implicações metafísicas da doutrina sartreana, em *O Ser e o Nada*, obra em que a crise do fundamento é levada às últimas consequências, permitindo a compreensão do esgotamento da hegemonia do em-si (o ser) como positividade plena. Nesse esgotamento reside a impossibilidade de o para-si (a consciência) alcançar seu fundamento, que, desse modo, fica reduzido ao nada. A nadificação, essa tese de que o sujeito da consciência é nada, implica na ausência da ação e, de acordo com o filósofo, isso se estende ao trabalho, “elemento fundamental, o elemento sem o qual toda a dialética perde sentido” (BORNHEIM, 1971, p. 177).

Aliás, o trabalho como tema fundamental só aparece pela primeira vez, em Sartre, em 1946, ano da publicação do ensaio *Materialismo e Revolução*, “a revelar um lúcido esforço para conciliar o existencialismo com as exigências históricas e políticas de nosso tempo” (BORNHEIM, 1971, p. 228). Desde então, “já não basta fazer falar fatos que se repetem; faz-se necessário interrogar os acontecimentos” (*Loc. cit.*), que, a essa altura, se orientam pelo caráter histórico da existência. Nessa medida, a nova tarefa do filósofo consiste em compreender o processo do sujeito, cuja existência se constrói dialeticamente no contexto contraditório da liberdade e da determinação, já que sua ação independe de todo e qualquer tipo de condição estabelecida *a priori*.

Dessa mudança se pode dizer que é resultado do engajamento de Sartre nas questões de seu tempo: desde a Segunda Guerra Mundial, ele esteve literalmente presente nos acontecimentos mais graves e marcantes do século XX. Diante de sua militância, justifica-se a importância do Existencialismo como um marco para as gerações de jovens filósofos, artistas e intelectuais das décadas de 1940 e de 1960, dentre os quais, só para lembrar, encontra-se

¹¹ Segundo Gerd Bornheim, a afirmação de Heidegger de que a existência precede a essência caracteriza o Existencialismo em sua acepção mais típica; ela quer dizer que, em primeiro lugar, está o ato de existir, e que toda possível determinação por uma essência anterior a esse ato é manipulada pelo existir. O único filósofo que aceitava a palavra *existencialismo* para a sua doutrina foi Sartre (BORNHEIM, 1986, p. 203).

Gerd Bornheim. Digno de nota, ainda, é que essa importância só tende a aumentar com a publicação, em 1960, de *Crítica da Razão Dialética*, cujo interesse consiste em fazer do Existencialismo a expressão da condição histórica do homem contemporâneo. Nesse caso, uma nova questão sartreana foi trazida por Bornheim: como a condição humana se manifesta nos nossos dias?

Essa indagação reforça a inserção filosófica de Sartre no âmbito da complexa relação dialética entre o sujeito e as circunstâncias históricas do momento, em contradição permanente. Essa contradição é fruto do enfoque significativo dessa obra “na descoberta da História, entendida através dos contornos bem definidos do marxismo” (BORNHEIM, 1986, p. 201) – descoberta que marca a grande virada no pensamento sartreano, em consequência da troca da Ontologia pela Antropologia, na abordagem da condição humana. Por aí, o filósofo detectou a configuração de um novo humanismo na convergência entre existencialismo e marxismo. Diante dessa convergência, ele perguntava: qual o papel que exerce o existencialismo sartreano no seio do marxismo? (BORNHEIM, 1971, p. 247).

A essa altura, ainda sob os efeitos do fim da Metafísica, o filósofo seguiu experimentando novos caminhos para suas reflexões, sempre recusando rotas e rótulos preestabelecidos. E, justamente por isso, optou por pensar o movimento nas passagens que vão de Platão a Hegel e daí a Sartre, sem o qual, aliás, a chegada a Marx não teria acontecido¹².

Assim procedendo, Bornheim se mostrava um pensador interessado no aspecto problemático do território da Filosofia, dada sua tendência para pensar fronteiras, para pensar situações-limite e as tensões entre Metafísica e finitude. Assim posicionado nas esquinas, nos cruzamentos da Filosofia e da História, exercitou seu olhar errante de pensador da crise, que atravessa o Ocidente desde sua origem clássica até nossos dias – dias de incerteza, de radicalização e de esgotamento de uma tradição de pensar o ser como fundamento, entificando-o. Diante dessa entificação, urge considerar mais uma vez a diferença ontológica entre ser e ente, para que se possa pensar a dimensão própria do real como finitude, como modo de ser da multiplicidade, um modo de ser que enfrenta, que “suporta a separação e tenta comensurar-se com ela” (BORNHEIM, 1977, p. 55).

¹² Em entrevista, em 1999, diante da pergunta: Como é que o senhor chegou a Marx? Gerd Bornheim respondeu: Através de Sartre, com Sartre... entrei mais no marxismo... porque... escrevi um apêndice exatamente sobre a Crítica da Razão Dialética em Sartre. Aí, a visão do marxismo ficava muito mais palpável para mim, em decorrência da situação de hoje, da cultura contemporânea, da sociedade atual (BORNHEIM, in SOARES, 1999, p. 58-59).

Com essa mesma disposição, Gerd Bornheim apresentou, no referido ciclo de conferências sobre a crise da razão, um novo tema: *Crise da Ideia de Crise*. A certa altura dessa exposição, ele perguntava: Como pensar o tema da crise? Debruçado em obras que, a seu ver, são emblemáticas no assunto, estima que *A Decadência do Ocidente*, de Oswald Spengler, era o exemplo clássico “de um desconfortável elogio da morte” (BORNHEIM, 1996, p. 47), assim como crise e história são palavras quase sinônimas, em *A Crise da Consciência Européia*, de Paul Hazard, por ambas indicarem a valorização do homem como medida exclusiva de todas as coisas, em detrimento do divino, na Europa entre 1680 e 1715. Apesar de interessantes, essas abordagens clássicas de crise não atendem suficientemente à complexidade do tema hoje e, por isso, o filósofo seguiu investigando outros autores da primeira metade do século XX.

Desse modo, sempre atento à dimensão essencialmente negativa em torno da palavra *crise*, optou por retomá-la em sua origem grega, enumerando-lhe os vários significados como substantivo e como verbo¹³. Ao fazê-lo, Bornheim evidenciava o quanto, em nossos dias, a amplidão de significados do termo *crise* continua vigente, a ponto de “perpassar por praticamente todas as esferas do real” (BORNHEIM, 1996, p. 47), e a negatividade que lhe é inerente se tornou um conceito relevante, sobretudo por parte “da generalidade dos manipuladores” (*Loc. cit.*). Essa manipulação revela-se anti-histórica, principalmente quando se deixa levar por formas ideológicas – a Moral, a Religião, a Metafísica – que se pretendem independentes e, portanto, desvinculadas dos processos materiais. Assim pensando, Bornheim terminava por chamar a atenção para a diferença e a importância de Marx como o pioneiro na discussão do conceito de crise por outras vias, ou seja, por delimitá-lo ao âmbito das ciências econômicas. Por conta dessa delimitação, compreende-se o alcance marxista do valor concreto da História no desenvolvimento da produção e do comércio material pelos homens. Vale acrescentar que essa concretude sustenta a interpretação bornheimiana da dimensão ontológica do pensamento de Marx, na medida em que “o ser é a história da produção material, e o que vai além dela é menos história porque é mero reflexo, eco” (BORNHEIM, 1977, p. 200).

¹³ Como substantivo, dela derivam “*crítica, crítico, critério*” e como verbo é “*krino*”, ou seja: 1) “escolher”, “separar”, “distinguir”, “discernir o verdadeiro do falso”; 2) “julgar”, “pronunciar um julgamento”; 3) “julgar”, “decidir”, “pronunciar”; 4) “julgar”, “pôr em julgamento”. Na voz média, significa: 1) “escolher para si”, “decidir”, “julgar”, “explicar”; 3) “estar em luta”, “disputar”, “combater”. A palavra *krisis* quer dizer: “escolha”, “julgamento”, “sentença”, e também “debate”, “disputa”. [...] Na língua latina, *criticus* designa o censor de obras literárias (BORNHEIM, 1996, p. 49).

Isso quer dizer que, no contexto das análises de Bornheim sobre as concepções do elo entre crise e negatividade, tais palavras sinalizam, de certo modo, a metade marxista do filósofo em ação, dado o valor que ele atribui à contradição dialética como motor das crises, ao longo do processo histórico da verdade, que Marx evidencia de forma destacada em relação aos demais autores. Por conta dessa diferença, o contraste do entendimento de crise por eles amplia-se mais ainda, já que o autor de *O Capital* oferece, em sua obra, mais de uma possibilidade de sentido para esse termo. Assim sendo, a violência da crise também pode estar associada, por exemplo, a três palavras: *ruptura*, *solução* e *interrupção* – a primeira referindo-se ao rompimento de uma contradição, a segunda, à solução momentânea da mesma, visando restabelecer o equilíbrio perdido, e a terceira à interrupção do processo do trabalho. Diante disso, Bornheim (1996, p. 50) justificava que “as contradições sejam, portanto, meios através dos quais se expressa o jogo das crises. Isso significa, antes de tudo, que as crises e suas violências inserem-se na intimidade de determinado processo dialético”. Pode-se dizer, no Ocidente. Nesse sentido, a inclusão da crise no processo histórico da verdade retira-lhe o ranço negativista adquirido em nosso tempo, permitindo então uma proximidade maior à chamada *krisis* grega; esse sim, deve ser o caminho do entendimento objetivo do processo histórico. Ainda de acordo com o filósofo, no extremo oposto desse entendimento encontra-se outro tipo de negatividade que habita a crise, que deve ser evitado por condizer com a nostalgia romântica – a mesma nostalgia que barra o elemento negativo em si mesmo e, desse modo, sua contradição tende a evitar o erro, espelhando-se então na lógica aristotélica.

Insistindo na importância da dimensão essencialmente afirmativa da crise em Marx, Bornheim procurou mostrar que isso se devia ao seu entendimento objetivo do processo histórico. Esse entendimento, ao favorecer a inclusão da negatividade da crise no processo da verdade, faz diferença em relação à tradição. Essa diferença, por sua vez, se deve à transformação da Filosofia em exercício que pressupõe escolha, debate, decisão, julgamento. Evidenciando a possibilidade marxista da convergência de significados das palavras crise e filosofia, o filósofo adianta: “E porque não avançar que toda filosofia não passa, de certa maneira, de crise...?” (BORNHEIM, 1996, p. 50). Assim procedendo, colocou em destaque o valor originário da palavra *crise*, através do qual se pode compreendê-la não apenas como instrumento de comunicação, mas, principalmente, como condutora de sentido para o homem e a condição humana. E, nesse caso, revela-se então como realidade viva, dinâmica, que evolui, acompanhando os avanços paulatinos da consciência histórica.

1.4 O ENSAIO COMO FORMA

“O ensaio é o fragmento desenvolvido” (BORNHEIM, 2002, p. 32).

Em nossos dias, a tarefa dos que refletem sobre a linguagem encara os desafios decorrentes da mudança de sentido do que se entende por linguagem. Gerd Bornheim esteve entre eles e, ao analisar e discutir tal mudança, estabelecia “uma distinção entre linguagem propriamente dita, natural ou humana, e a linguagem do computador, ou seja, a linguagem-cálculo” (BORNHEIM, 2001, p. 147)¹⁴. Porém, segundo o próprio Bornheim, essa é uma distinção que não se sustenta, apesar da aparente solidez de seus argumentos¹⁵. O que ele queria dizer com isso?

Decorrentes da consideração dualista do mundo, isto é, do mundo supostamente dotado de duas essências que se excluem, tais argumentos buscam o caminho “mais fácil [para] estabelecer relações entre o cálculo e o surto da ciência moderna e da técnica” (BORNHEIM, 2001, p. 148), deixando de lado a relação com a linguagem. De acordo com o filósofo, esse alijamento da linguagem mostrava justamente que o que está em causa, em nosso tempo, é o ser mesmo do homem como linguagem e também como cálculo. Isso significa que “o homem está passando inelutavelmente por um processo de transformação” (*Ibid.*, p. 151), em um nível ontológico, e não apenas como algo exterior, acidental. Nesse sentido, a tradicional definição do homem como animal racional já não bastava, pois seu ser se institui a partir de “um mundo no qual ele exerce sua animalidade e sua racionalidade” (*Loc. cit.*). Desse modo, o processo de transformação, que atinge não apenas o homem, mas também o mundo e a realidade humana, tornou-se um problema hoje. Apenas hoje, por conta da tendência geral, inclusive dos linguistas atuais, que, ao ignorarem o fundamento ontológico da linguagem, reduzem-na à comunicação, trazendo assim o seguinte paradoxo: “no momento em que se busca reduzir a linguagem ao nível da comunicação, surge concomitantemente o problema da comunicação” (*Ibid.*, p. 152) – problema resultante do desconhecimento da

¹⁴ Em torno dessa distinção gira o tema de *Linguagem e Cálculo*, ensaio escrito por Bornheim em 1967, apresentado como Comunicação no Simpósio “Aspectos Humanísticos da Ciência” da II Bienal de Ciência e Humanismo de São Paulo em 1969 e publicado, juntamente com outros, em *Metafísica e Finitude*, em 2001.

¹⁵ “A linguagem é primeira, o cálculo segundo; a linguagem é natural, o cálculo artificial; a linguagem é humana, o cálculo científico; a linguagem é necessária à condição humana como tal; o cálculo se tornou necessário como produto cultural; o homem é linguagem, o cálculo não passa de um instrumento; a linguagem é originariamente “poesia”, o cálculo é originariamente técnica” (BORNHEIM, 2001, p. 148).

proveniência e da consideração da linguagem apenas como um conjunto de signos cuja finalidade é a expressão e comunicação de ideias. O que significa esse esvaziamento da linguagem?

Transformar a linguagem em instrumento de dominação dos homens e da Natureza é por em risco o próprio homem, na medida em que ele nem percebe o sistema político-econômico social que norteia seu caminho – caminho pelo qual o pensar, como experiência a partir do ser, dá lugar ao pensar transformado em ciência.

Apesar de tal descuido com a linguagem, há um sentido de apreensão das palavras que não se dá isoladamente, mas sim no sistema de reenvios. Somente nesse sistema os entes adquirem sentido, por alcançarem sua destinação ontológica – destinação que revela o que o ente é, ou seja, revela-o como modo de ser-para, como disponibilidade no complexo das relações que constituem o “mundo” e a mundaneidade. Assim articuladas, tais relações podem mostrar-se de múltiplos modos em uma totalidade original. O que está em jogo nesse mostrar-se é a própria questão heideggeriana da verdade do ser, cujo desvelamento requer outra trajetória, que dispensa o tradicional uso da razão como instrumento único de compreensão do Ser – um instrumento responsável pela grande redução operada no processo histórico, por esquecer que o homem é “terminantemente histórico em sua própria finitude” (BORNHEIM, 1971, p. 279). E nessa medida, permanece destinado não apenas a ser e estar na História. Cabe ao homem recolher em si um sentido que transcenda à realidade humana: “o homem é essa transcendência” (*Loc. cit.*).

Da redução sofrida pela linguagem, também padecem as palavras se desviadas do caminho de acesso a seu conteúdo original – original na medida em que, ao serem pronunciadas, tornam-se mundanas e, como tal, detêm o modo específico da oralidade, da mundaneidade do discurso. Nesse sentido, a compreensão das palavras no discurso é contextual, como todas as coisas, inclusive a História e a própria Filosofia. Em tais circunstâncias, filosoficamente falando, a realidade passa a ser pensada como resultado das várias formas de vida cultivadas pelo homem, dentre as quais se encontra também a linguagem. Assim considerada, a linguagem vincula-se originariamente à realidade mundana, cultural e histórica, além de servir como ponto de partida para a pluralidade de mundos a serem construídos em seu nome.

Em tais circunstâncias, o que deixa de vigorar é um ideal de linguagem que representa a essência do que se pretende dizer, e visa, numa estrutura lógica comum, identificar-se com a

realidade. Em seu lugar, surge uma tendência à oralidade, característica da linguagem falada por todos, a linguagem do cotidiano, dona de “um complexo indomável em seus aspectos mais essenciais” (BORNHEIM, 1971, p. 266). Para melhor elucidar tais aspectos, Bornheim partiu de outra distinção entre língua existencial e língua artificial ou cálculo¹⁶. E nesse caso, a chamada língua existencial tornava-se mais propícia à vocação filosófica – vocação que se mostra na clareza com que um pensador expressa suas ideias, independentemente da complexidade maior ou menor da relação de seus contextos com o mundo. Tal clareza, vale acrescentar, caracteriza todo aquele que, a exemplo de Bornheim, possuía a rara habilidade de tratar assuntos mais complexos de forma acessível sem abdicar da profundidade, até para os não iniciados na difícil prática do pensamento filosófico. Uma habilidade conquistada arduamente, considerando-se o que dizia o filósofo acerca de sua própria tarefa como escritor:

[...] dou muita importância a escrever bem [...]. Normalmente, meu estilo é mais elogiado em relação à clareza [...]. Leio com o lápis na mão para dominar a língua. Isso é um problema que não tem fim, porque a língua tem de ser criada, tem de ter um envolvimento criativo quando se vai escrever alguma coisa. Até certo ponto consigo fazer isso, mas é muito difícil (BORNHEIM, 2000, p. 56).

Interessado em problematizar a ênfase concedida ao aspecto instrumental da língua em nossos dias, Bornheim recuava no tempo para analisar Montaigne (1533-1592) e Descartes (1596-1650), os pais do pensamento moderno, que “inauguram duas linhas [de pensamento] que irão se desdobrar e aprofundar ao longo da cultura moderna, desenvolvendo também os seus meios de expressão adequados, sua metodologia própria” (BORNHEIM, 1996, p. 62). Para isso, selecionou um par de palavras – sistema e fragmento – para sintetizar as diferenças entre as duas linhas de pensamento. Tais diferenças são importantes por possibilitarem compreender os aspectos literário e filosófico do ensaio como forma. Sendo assim, o critério da contradição, como traço marcante desse gênero, já se anuncia na contraposição dos termos de um título como “*O Bom Selvagem como ‘Philosophe’ e a Invenção do Mundo Sensível*”¹⁷ –

¹⁶ “Por cálculo se entende toda língua artificialmente construída pelo homem. Trata-se de um desiderato que acompanha a Cultura Ocidental, especialmente nos tempos moderno e contemporâneo; [...] O projeto do cálculo surge de uma insatisfação em face das línguas existenciais, da vontade de estabelecer uma *ars combinatória* absolutamente precisa, impecavelmente lógica, ou seja, uma língua desprovida de contradições. Precisamente por essa razão pode a língua artificial ser controlada pelo homem: nele encontra seu criador, seu fundamento, e a ele se presta como um objeto dominável. A língua existencial, ao contrário, por seu caráter histórico, alberga a contradição, e por esse motivo mostra-se rebelde ao domínio humano e não pode ser reduzida ao cálculo perfeitamente lógico” (BORNHEIM, 1971, p. 275).

¹⁷ Título do ensaio de Gerd Bornheim que integra uma coletânea de textos originalmente produzidos para o ciclo de conferências *Libertinos Libertários*, organizado por Aduino Novaes, coordenado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Funarte e editado pela Companhia das Letras em 1996.

título que revela a contemporaneidade e a amplitude características do ensaísmo bornheimiano, cuja forma fronteira sinaliza a busca de uma enunciação original, que favoreça o confronto de ideias – confronto favorecido pela multiplicidade de enfoques que abrangem os planos do inteligível e do sensível, da subjetividade e da objetividade, da abstração e da concretude. Assim procedendo, Bornheim fazia jus à contemporaneidade de sua tarefa: analisar criticamente temas contraditórios, que atravessam a cultura ocidental e abalam suas bases, ontem e hoje. Nesse sentido, segundo ele, o que contava era o contexto favorável decorrente das transformações histórico-sociais. Tais transformações já se esboçavam no século XVI, em Montaigne, e foram resgatadas com a invenção do mundo sensível, no século XVIII, momento em que a consciência ocidental entrara em crise em nome do alargamento, da humanização e do enriquecimento propiciados pela valorização do mundo sensível. E, ainda de acordo com as palavras de Bornheim, essa valorização confirmou-se pelo que se produziu, então, na Filosofia, na Literatura e no panorama geral das artes desse período – período, por sinal, gerado no racionalismo cartesiano.

Além disso, vale lembrar mais uma vez que o envolvimento criativo com a língua falada e escrita, no exercício do filosofar bornheimiano, se deve à sua sólida formação clássica. Essa formação pode ser verificada na densidade e na originalidade de uma reflexão que foi atravessada pelo Existencialismo de Heidegger e de Sartre e também pela Dialética que vai de Platão a Marx, passando por Hegel. A profundidade impressa no diálogo com essas correntes filosóficas visa alcançar, principalmente, a dimensão ontológica, a dimensão de origem do pensar. Para tanto, é necessário adotar “uma visão atenta, concentrada e, portanto, crítica e interpretativa do real” (BORNHEIM, 1977, p. 1), questionando-o de modo radical, ou seja, rejeitando toda e qualquer atitude preconceituosa, a exemplo do acontecido com o ensaísmo, conforme denunciava Adorno (1903-1969)¹⁸ no final dos anos 50. Nessa época foram divulgados seus *Ensaaios de Literatura I, II e III*, dispostos como um ‘ciclo’ e, o que estabelecia a posição de cada um – do começo até o fim – era uma coerência resultante da dinâmica do confronto crítico com as obras analisadas. Justamente sobre essa dinâmica

¹⁸ Integrante do conjunto de autores da chamada “Escola de Frankfurt”, juntamente com Horkheimer (1895-1973), “escola” voltada às análises dos meios de comunicação de massa, florescentes na época e alvos de manipulação por parte do regime nazista – criador de uma Alemanha de pensamento único, condizente com a racionalidade técnica a serviço do domínio social. Opondo-se a essa dominação técnica, responsável pela alienação do homem, Adorno cria o conceito de Indústria Cultural para mostrar que esse progresso não passa de um engodo.

incidiu a análise crítica de Gerd Bornheim acerca dos prós e contras da contribuição filosófica trazida por Adorno e pela Escola de Frankfurt¹⁹.

Mesmo reconhecendo o valor de tal contribuição no que tange à amplitude de seu projeto teórico – baseado em trabalho coletivo interdisciplinar, envolvendo pesquisadores de diversas ciências humanas, tendo a tradição marxista como referência comum –, o filósofo não deixava de apontar as limitações dos frankfurtianos, decorrentes do que ele chamou de “mau alemão”, diante do descuido dos frankfurtianos com a forma escrita, falha detectada frente às dificuldades da leitura dos textos de Adorno. Defensor rigoroso e radical de pensamentos claros, explícitos e expostos em termos literários, tal como os gregos em seus primórdios, o filósofo seguiu apontando o que considerava mais problemático entre os representantes daquela escola:

Não gosto muito dos frankfurtianos, porque escreviam muito mal. A Dialética negativa, a Teoria estética... o que é aquilo? A gente tinha que fazer seminários para decifrar o que Adorno queria dizer realmente. Por que não escreveu direito? Agora, o seu livro sobre Mahler é bom, mas é aquela sinfonia: a primeira, a segunda, a terceira (BORNHEIM, 2000, p. 59-60).

Os desafios decorrentes da ensaística como forma, na reflexão bornheimiana sobre a linguagem, apresentam, como ele mesmo reconheceu, uma grande quantidade de “portas abertas” (BORNHEIM, 2002, p. 32). Por essas portas podem circular autores que se afinem com a liberdade característica dessa forma, também preferencial da crítica contemporânea²⁰. Dentre os acertos que Bornheim apontava nos frankfurtianos está a afirmativa de Adorno (2003, p. 41) de que “o ensaio é historicamente aparentado com a retórica”. Mas o que significa esse acerto?

Para dar conta de tal questão, pode-se retomar as origens mais remotas do ensaio. Essas origens coincidem com a manifestação do diálogo como linguagem e como forma

¹⁹ “Eu não fui tão especialista na Escola de Frankfurt. Mas, o que eu mais admiro na Escola de Frankfurt são duas coisas: em primeiro lugar é essa análise da contradição, da dialética negativa, que acho fundamentalíssimo. O meu livro [*Dialética: Teoria, Práxis; Ensaio para uma Crítica da Fundamentação Ontológica da Dialética*] não foi influenciado pela Escola de Frankfurt, mas o resultado é muito semelhante. O que mais reflete é justamente a contradição; e que mostra o apelo muito forte de Adorno. Eu li perfeitamente todos os livros dele, mas não consegui entrar completamente, porque a leitura é muito difícil, graças ao mau alemão. Outra coisa que assumi da Escola de Frankfurt, que Heidegger não tem tanto, é essa abertura do plano ôntico ao cultural, social, de um modo geral. O tipo de Filosofia que não fica muito empastelado. Eles não têm vergonha de pensar coisa nenhuma. Eles pensam em tudo realmente. É uma abertura, um despudor. Essa abertura para a prosa do mundo, para os acidentes históricos. Isso, eu acho extraordinário” (BORNHEIM in SOARES, 1999, p. 68).

²⁰ A crítica ao escrito dos frankfurtianos não poupa nem Walter Benjamin, a quem Bornheim faz ressalvas, referindo-se ao “livro ilegível sobre a tragédia alemã” cuja “questão da aura, por exemplo, não dá prá aceitar, porque é uma noção que tem ranço religioso” (BORNHEIM, 2000, p. 60).

crítica de expressar o pensamento, adotada por Platão (427-347 a. C.) num momento de crise política resultante da vigência do regime democrático entre os antigos atenienses e que teve por princípio a ideia do homem como medida do conhecimento de todas as coisas. Desse princípio advém a valorização da palavra na educação dos jovens, e dela se encarregam os sofistas²¹. É com eles que Platão debate, formalmente, os problemas em torno de dois pontos fundamentais: a oposição entre linguagem e conhecimento, e a visão da linguagem como fonte de erro. Um e outro são gerados pelo excesso de retórica e de valorização do interesse prático, o que resulta na chamada dialética das aparências, a dialética almejada pelos sofistas, que depende do mundo sensível e é um absurdo aos olhos de Platão – absurdo que, segundo Bornheim, inaugurou “a necessidade da dialética entendida como ato superador das aparências, cujo desdobramento restringia-se ao mundo das Ideias, dos objetos que só podem ser alcançados por meio do raciocínio” (BORNHEIM, 1977, p. 34). De acordo com o filósofo, nessa exclusividade reside a configuração das Ideias como unidade – uma unidade já verificada no relacionamento delas entre si e que se fundamenta numa ideia suprema, isto é, na Ideia do Bem, que é o alvo da dialética metafísica de Platão.

Essa dialética já não ecoa nem no ensaísmo de ontem e nem no ensaísmo de hoje, considerando-se a desfiliação de Montaigne e de Bornheim, cada um a seu tempo, de tal tradição teórica – tradição cujos primeiros sinais de crise apareceram, como se disse, na Grécia sofística. O descompromisso com a verdade a que remete essa crise ainda repercute na complexidade formal da ensaística em nossos dias, complexidade resultante de uma forma literária que cultivava as contradições internas do pensamento e mantinha suas dúvidas. Com isso, recusava respostas diretas para perguntas tradicionalmente simples, como “o que é um ensaio?”. Dentre tantos motivos para essa mudança, o mais evidente é a rejeição às definições precisas e rigorosas, em nome daquela intenção teórica pura. Como se sabe, o ensaio, historicamente considerado, rebela-se contra essa pureza de intenção forjada num modelo de pensar que busca a essência das coisas para classificá-las. Desse ponto de vista, compreende-se melhor a mencionada incompatibilidade e o descompromisso da sofística com a verdade platônica, ambos situados como parte de um processo histórico de crise que sinaliza a passagem para um novo modo de pensar, isso é, um pensar livre para trafegar, em

²¹ “A palavra sofista não teve, originalmente, o sentido pejorativo que lhe impôs Platão. Os sofistas foram, na verdade, reputados como grandes mestres, e a eles acorriam quantidades de jovens bem-nascidos, dispostos a pagar muito dinheiro para aprender o que eles apregoavam ensinar. Fosse qual fosse o conteúdo de seu ensinamento, o que o jovem buscava junto ao sofista era, fundamentalmente, a *areté*, isto é, a qualidade indispensável para se tornar um cidadão bem-sucedido, quer na vida privada, quer na pública” (IGLÉSIAS, 1986, p. 32).

movimentos descontínuos e disformes, pelos diversos meandros de um assunto, de um tema. Bem distante, portanto, do pensamento aristotélico-tomista dos medievais, organizado e sistematizado a partir de uma escrita carregada, tal como a dos tratados escolásticos e de seus respectivos seguidores.

Aliás, desses tratados como gênero pode-se dizer que condizem com o pensamento hierárquico e sistematizante tão caro à religiosidade predominante naquele momento histórico. Esse pensamento ainda persistiu no século XVI, época em que viveu Montaigne, dono de uma liberdade intelectual que rejeitava a natureza dogmática de pensar. Daí origina-se sua opção por uma escrita informal e mais próxima da língua falada, cuja transitoriedade se afina perfeitamente com o sentido do termo “ensaio”, empregado pioneiramente por ele para designar seus escritos. Agindo assim, segue o modelo das publicações de seu tempo recheadas de relatos dos viajantes ao *Mundus Novus*²². Tais relatos constituem a base da teoria do homem natural, fonte de inspiração do humanismo filosófico nascente, valioso recurso para o aprendizado e a formação do filósofo.

Nesse momento histórico, o humanismo era um movimento revolucionário apenas no sentido intelectual, já que tanto a Igreja quanto o Estado exerciam severa vigilância sobre toda a produção dessa natureza, sobretudo quando relacionada aos assuntos sócio-políticos. Com isso, coibia possíveis divergências de autores descontentes com o oficialmente estabelecido, dentre os quais se encontrava Montaigne. Mesmo assim, o ensaísta mantinha seu pensamento e seu campo de reflexão em bases contrárias àquela ideologia dominante, ao refugiar-se numa suposta comunidade ideal, descrita nas narrativas dos viajantes. Peter Burke²³, em *Um Ensaio sobre Ensaio*, faz uma correlação entre o modo de apresentação dessas narrativas e as chamadas “‘florestas’ nas quais o leitor pode vagar à vontade” (BURKE, 2001, p. 1). Desse modo, sugere certo vínculo entre a escrita ensaística e a prática da navegação no tempo de Montaigne, pressupondo, em ambas, a atração pelo desconhecido – atração essa, a seu ver, integrante do espírito libertário e fecundo que tomou conta do pensamento humanístico do século XVI.

Além do mais, é em nome dessa mesma disposição de espírito que se costuma considerar esse período histórico um momento de transição entre dois modos distintos de

²² Nome pelo qual ficou conhecida a carta de Américo Vespúcio, escrita em fins de 1502 ou princípios de 1503 que, dirigida a Pedro Lourenço de Médici, narra a expedição de 1501 e descreve romanceadamente a vida dos habitantes do novo continente (FRANCO, 1976, p. 21).

²³ Peter Burke é historiador inglês, autor de *Variadas de História Cultural, O Renascimento Italiano*, entre outros.

conhecer: um que segue a tradição religiosa submissa aos dogmas da fé, e outro que se deixa guiar pela razão em suas investigações do mundo físico e metafísico. Essa cisão sinaliza a mudança que estaria por vir, trazendo uma nova versão do racionalismo, em nome de pensadores renomados como Espinoza, Descartes e Pascal. Todos os três, embalados pelo rigor inicial do conhecimento científico no século XVII, permaneceram fiéis à tradicional forma tratadística, por considerá-la um instrumento mais seguro na exposição de seus métodos. Essa forma era compatível com o pensamento moderno nascente, por apresentar as seguintes características: clareza, concisão, solidez estrutural e inúmeros fatos, descrições, explicações, regras, dentre outras. Segundo Bento Itamar Borges²⁴, nessa época houve grande proliferação dos ‘tratados do método’, cuja intenção principal é libertar o espírito humano de preconceitos, de idolatrias, que impedem o alcance da verdade. Para tanto, nada melhor do que buscar a reta razão por intermédio de regras estabelecidas metodicamente, como fez Descartes em 1637, ao redigir o seu *Discurso do método*²⁵, escrito definido formalmente como um tratado matemático e filosófico, por formular sistematicamente as características do método científico moderno.

Mais de trezentos anos depois, e ainda vigorando nos meios acadêmicos, esse rigor científico refletido na linguagem formal incitou a crítica de Adorno. Em 1958, ele escreveu *O Ensaio como Forma*, para irônica e sutilmente afrontar o caráter abstrato e formal do discurso científico cartesiano, pretendendo “desafiar gentilmente seus ideais da percepção clara e distinta” (ADORNO, 2003, p. 31). O ensaio “deve ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto” (*Loc. cit.*) contra as quatro regras²⁶ que compõem aquele escrito do século XVII.

²⁴ Bento Itamar Borges graduou-se em Letras pela Universidade Católica de Goiás. Fez mestrado em Filosofia na UFRGS e doutorou-se pela UFMG, após pesquisa na Alemanha, com a tese *Crítica e Teorias da Crise*, publicada pela editora da PUCRS, onde fez pós-doutorado, em 2001. Além de seu livro *Ensaaios Filosóficos e Peripécias do Gênero*, já apresentou, em diversas revistas, outros resultados de suas pesquisas sobre gêneros literários na Filosofia.

²⁵ Nessa obra, Descartes assume o espírito de sua época, centralizando-se na capacidade racional do humano. Desse modo, preocupa-se, fundamentalmente, em construir um método que leve a um conhecimento seguro e capaz de bem conduzir a razão na busca da verdade dentro da ciência. Por escrever, na maioria das vezes, na primeira pessoa e por lançar mão de suas experiências pessoais para exemplificar suas ideias, distingue-se de seus pares como autor dessa que é a “primeira obra importante escrita, já não em latim, mas em francês, já que a língua francesa está agora suficientemente clarificada, amaciada e fixa ao mesmo tempo, para servir de instrumento à ciência. Além disso, se Descartes escreve em ‘língua vulgar’ é porque quer interessar um largo público e não apenas os cultos” (BEYSSADE, 1972, p. 18).

²⁶ Tais regras, resumidamente, podem ser assim descritas: a primeira propõe a clareza e a distinção como ideais necessários à percepção do objeto, eliminando as dúvidas e assegurando a certeza de sua existência; a segunda propõe a divisão do objeto em partes suficientes, para que as dificuldades em torno do seu conhecimento se desfaçam; a terceira aconselha o trajeto que vá paulatinamente dos objetos mais simples aos mais complexos; e a quarta propõe a enumeração completa das partes do objeto exposto em uma cadeia contínua de deduções, sem nada omitir.

Que regras são essas e como elas se articulam à discussão adorniana em torno da crise da linguagem?

O pano de fundo dessa crise é a intolerância acadêmica com a liberdade do ensaio como forma, pela qual o pensador “faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la” (ADORNO, 2003, p. 30) dos seus impulsos. Com isso se expõe, eventualmente, ao erro, ao deixar de lado a busca pela certeza indubitável, proposta como regra inicial do método cartesiano de pensar. Além disso, a recomendada divisão do objeto para resolver-lhe as dificuldades, na regra seguinte, não se aplica à ideia específica do ensaio. Os artefatos que constituem o objeto do ensaio resistem a uma análise sistemática, em cuja base se encontram “os esquemas conceituais de organização à estrutura do Ser” (*Ibid.*, p. 31). No que se refere à conduta ordenada do mais simples ao mais complexo, contida na terceira regra, o que se tem é uma contradição brutal com “a forma ensaística, na medida em que esta parte do mais complexo, não do mais simples e já previamente familiar” (*Ibid.*, p. 32), previsto pelos modelos que se “prestam comodamente à defesa do *status quo*” (*Ibid.*, p. 33) contra o qual se rebela o ensaio. A quarta regra “corresponde à acusação de que o ensaio, segundo o linguajar de mestre-escola, não seria exaustivo” (*Loc. cit.*), na medida em que não atende aos procedimentos estabelecidos por esse rigor para conhecimento do objeto, ou seja, não enumera completamente suas partes, nem faz revisões gerais a fim de evitar omissões. Da interpretação adorniana dos dois últimos procedimentos científicos cartesianos infere-se uma lógica que recusa primeiro a continuidade própria à tradicional filosofia da identidade e depois a mesquinhez do método dedutivo, que, em sua preocupação exclusiva com o “não deixar escapar nada” (*Ibid.*, p. 34), age como se o objeto tivesse sido esgotado em suas possibilidades de conhecimento, não restando assim nada mais a dizer sobre ele.

Nesse sentido, os dois procedimentos são incompatíveis com o caráter descontínuo do ensaio como forma relativizável, cujo modo de pensar em fragmentos busca sua unidade através das fraturas da realidade. A exposição ensaística costuma estruturar-se de modo provisório e, por isso, pode ser interrompida a qualquer momento.

A forma ensaística de discurso em Adorno mostra-se eficaz não só pela veemência com que analisa e defende o gênero, mas também pela resistência formal à metódica cartesiana, ainda muito apreciada pelos defensores do rigor científico objetivo e sistemático da Alemanha dos anos 50, essa mesma Alemanha apresentada, em *O Ensaio como Forma*, às voltas com a crise literária decorrente da perda de vínculo com a tradição dialética da crítica.

Em seu esforço para restabelecê-la, Adorno escolhe interlocutores renomados da tradição crítico-filosófica²⁷, mesmo que seja para refutar-lhes o velho hábito metafísico de confundir filosofia com definição de conceitos. Essa refutação, por sua vez, é um dos critérios do procedimento interpretativo aplicado ao ensaio. O êxito do ensaísmo exige que se leve em conta a natureza dialética – e, no entanto, contraditória – pautada, por exemplo, no sentido problemático do ideário marxista, imprescindível por permitir compreender a complexa indissociabilidade entre as relações de produção e as de consumo na sociedade capitalista.

O sentido problemático do ideário marxista também guia o caminho que leva ao ensaísmo bornheimiano, “cheio de portas em aberto para suscitar justamente a reflexão crítica” (BORNHEIM, 2002, p. 32), partindo sempre da pressuposição de que a criatividade pertence à condição humana. Nessa medida vão sendo retomadas criticamente as indagações dos filósofos como um acontecer histórico inventivo, empenhado ativamente nas diferentes possibilidades assumidas pela *Verdade do Ser* – verdade cujo apelo sempre se fez presente na existência, ainda que encoberto pelas diversas determinações vinculadas ao modo de ser do ente, modo de ser destinado a articular-se dialeticamente com os diferentes períodos da história da Metafísica, como mostra Bornheim ao longo de seus escritos.

²⁷ Adorno empreendeu a retomada da tradição crítico-filosófica alemã, sobretudo aquela representada por Kant, Hegel e Marx, confrontando-a com os fenômenos e com as formas de dominação características da sociedade capitalista do século XX. Por conta desse confronto, investiga a trajetória do ato de conhecer, em sua abrangência, pelo sujeito cognoscente (kantiano), pelo sujeito histórico (hegeliano e marxista) e pelo sujeito contemporâneo, que se contenta apenas com a permanente instrumentalização a que é submetido como valor de troca. Assim transformado, garante a continuidade do sistema capitalista, em nome da criação de “falsos sujeitos” – função corruptora que compete à indústria cultural, cujo conceito implica a mercantilização da cultura e a conseqüente homogeneização de seus produtos. Em sua defesa radical da autonomia da arte e da cultura, Adorno faz duras críticas a esse conceito e preocupa-se com seus efeitos homogeneizantes na consciência dos indivíduos. Além disso, em tais circunstâncias, compreende-se a relação de dependência entre a formulação marxista de ideologia e a concepção da história como conhecimento dialético e materialista da realidade social. Sabe-se, inclusive, que dentre as várias fontes dessa concepção encontra-se a filosofia de Hegel, para quem o Espírito é o sujeito da história por sua capacidade para exteriorizar-se em obras, e interiorizar-se ao produzir reflexão sobre elas. Assim procedendo, procura dar conta do fenômeno da alienação que, em Kant, se expressa como negação da possibilidade de se conhecer racionalmente os objetos da metafísica e da religião, diante da impossibilidade de se fixar limites para tanto. Limites que se aplicam somente aos enunciados produzidos pela ciência, já que em seu campo de atuação não se pode ultrapassar o âmbito da experiência possível. Nessa medida, ele é considerado fundador do pensamento experimental e, conseqüentemente, do racionalismo crítico. Isso, no entanto, não elimina o uso teórico da razão, já que sua natureza cognitiva se encarrega de fixar limites para si mesma, pois para Kant não há saber absoluto. Segundo ele, o saber absoluto é da ordem da prática, e não do saber. Tanto é assim, que o campo da moral é chamado de prática, e nessa moral a razão encontra seu uso pleno – moral que é única em seu poder de enumerar, de prescrever a respeito da melhor maneira de um homem comportar-se. e, em sendo assim, ela só pode ser universal.

2 ENFOQUES SOBRE A CRÍTICA TEATRAL DE GERD BORNHEIM

“Digamos, então que assistimos a um teatro ontológico, que conta uma verdade que está além do que se vê e que sustenta os resquícios de quaisquer personagens que se atrevam a aparecer em cena. Mas, em definitivo, estamos no avesso do sentido e, por extensão, no avesso de Carmem” (BORNHEIM, 1998, p. 210).

2.1 O EXPERIMENTAL COMO RAZÃO DE SER DO PENSAMENTO, DA ARTE E DA CULTURA

Gerd Bornheim está incluído entre os filósofos cuja trajetória intelectual não oferece qualquer garantia de linearidade, de progressão sistemática, de definição absoluta. É o filósofo avesso a afirmações definitivas, de pensamento voltado para situações-limite, para situações contraditórias, em que surge o desejo de pensar a crise estética do movimento teatral contemporâneo como abertura para a criatividade. Esse desejo tende a consolidar-se em seus escritos, realçando sua disponibilidade para compreender que “a dimensão experimental pertence hoje à própria razão de ser das artes – fato este que constitui, inegável e surpreendentemente, uma novidade radical na história da cultura” (BORNHEIM, 1998, p. 197). Tal disponibilidade demanda a adoção de uma postura estética diante do mundo, como acontece com o filósofo, pensador radical que tem por horizonte a diversidade, a pluralidade da existência como possibilidade, como contínuo *poder-ser*.

Mergulhadas nesse horizonte de possibilidades, as artes contemporâneas recusam qualquer orientação normativa ajustável à ideia de essência, ajustável à concepção de uma realidade pré-fixada, imutável. É desse modo que o diálogo bornheimiano entre arte e pensamento procura dar forma às múltiplas manifestações dos chamados efeitos da crise do pensamento metafísico na cultura. A obra inaugural desse diálogo, *Aspectos Filosóficos do Romantismo*²⁸, já sinaliza, de certo modo, o caminho do filósofo para pensar em bases existenciais. Gerd Bornheim leva em conta a similaridade entre românticos e existencialistas, quanto à disposição de romper com o passado em nome de outros valores, isto é, em nome de

²⁸ Estudo apresentado como um curso de conferências, em 1958, no Instituto Cultural Brasileiro-Alemão, já tendo participado dos “Estudos sobre o Romantismo”, promovidos pela Diretoria de Letras da Divisão de Cultura, no Anfiteatro da Faculdade de Filosofia da UFRGS, em 1956, vindo a integrar, posteriormente, a coletânea de textos sobre Romantismo organizada por J. Guinsburg e publicada em 1978 com novo título: *Filosofia do Romantismo*.

valores vinculados à liberdade, à originalidade ou ao conflito entre o eu e o mundo, por exemplo.

Nessa medida, entende-se não apenas a importância do romantismo na formação cultural de Bornheim, como também seu interesse inicial em fixar-se no movimento alemão, “o único que se estrutura como movimento a partir, conscientemente, de uma posição filosófica, garantindo assim um destaque singular à filosofia dentro do panorama romântico em geral” (BORNHEIM, 1958, p. 16). Essa posição filosófica coincide com o idealismo, então considerado traço distintivo que transforma a cultura alemã em morada privilegiada do romantismo ocidental, atravessada que é, em todas as suas etapas, por rebeliões de maior ou menor intensidade, a serem compreendidas somente a partir de sua inserção em determinado momento histórico, como propôs Bornheim.

Ao estudar o lastro romântico que atravessa toda a cultura alemã, ele se voltou para os antecedentes históricos desse movimento e se deparou com manifestações conflitantes, que marcaram alguns de seus momentos: por um lado, a insurgência e a rebeldia como características próprias de sua fase inicial, pré-romântica, designada “Tempestade e Ímpeto” (*Sturm und Drang*); por outro, o Iluminismo (*Aufklaerung*), considerado em sua fase clássica, cujo ponto de partida é o criticismo transcendental de Kant e o idealismo de Fichte²⁹. Essas duas vertentes filosóficas antecedem o chamado grupo de Jena, formado por jovens poetas universitários de uma geração nascida com o idealismo pós-kantiano, posterior ao *Sturm und Drang*. A contraposição de tendências entre as duas primeiras manifestações é fruto da contradição de seus valores de origem. Desse modo, instala-se entre ambas uma distância decorrente da diferença de interesses culturais, já que o empenho maior dos iluministas alemães é satisfazer o gosto de uma pequena elite atraída pelos padrões clássicos franceses, a exemplo da reforma teatral de Gottsched inspirada integralmente na Poética de Boileau – famosa por seu menosprezo pelo popular, culturalmente falando. Como se sabe, as camadas

²⁹ O criticismo kantiano tende a considerar que a teoria do conhecimento está na base de toda pesquisa filosófica. Teoria desenvolvida em três obras principais, escritas entre 1781 e 1790: *Crítica da Razão Pura* (dedicada ao problema do conhecimento), *Crítica da Razão Prática* (dedicada ao problema da conduta moral) e *Crítica do Juízo* (dedicada ao problema do juízo, do sentimento de prazer – uma aptidão de relacionar o geral e o particular que se aprende pelo exercício e pelo talento, fora da escola). Os herdeiros filosóficos de Kant, às voltas com as antinomias (conflitos de ideias metafísicas acerca do mundo) que atravessam todo o seu pensamento, sobretudo a contradição entre ciência (o mundo real, sensível, da natureza) e moral (o mundo da espiritualidade, indeterminado, onde existe liberdade), buscam uma solução para o impasse. Dentre esses herdeiros destaca-se Johann Gottlieb Fichte, autor de *A Teoria da Ciência*, cuja proposta principal, segundo Bornheim, é explicar a realidade não apenas como um fato, mas como uma ação efetiva, “ação que tudo condiciona e que não conhece condicionamento, algo de absolutamente originário e absolutamente universal. Este primeiro princípio metafísico, ação efetiva, original e universal, Fichte o chama de Eu, entendido como auto-consciência pura” (BORNHEIM, 1958, p. 37).

populares, como representantes dos valores nacionais da cultura germânica, são movidas por profundas convicções religiosas e ainda fiéis, nessa época, aos ideais pré-iluministas da cultura, a exemplo do pietismo³⁰. A carga irracionalista de tais ideais preparara o terreno para a eclosão do *Sturm und Drang*, que assim “permanece, fundamentalmente, um movimento germânico mais em continuidade com a Reforma do que com a *Aufklaerung*” (Ilustração) (BORNHEIM, 1958, p. 31). E é justamente nessa turbulência histórico-cultural, resultante da multiplicidade de ideias e de temas propostos, que reside a peculiaridade do romantismo alemão, alvo do interesse de Bornheim para investigar o problema de delimitação de tal movimento. Por aí são forjadas as bases existenciais de seu caminho filosófico, conforme veio a afirmar mais tarde:

[...] do ponto de vista existencial, a grande carga de minha formação cultural, de um modo geral, foi dada pelo romantismo alemão. [...] Essa formação do romantismo foi muito importante para mim. Foi a partir dela que a noção de experiência negativa começou a tomar forma de sistema, e foi nessa época que comecei a ler Hegel (BORNHEIM, 2000, p. 48).

A noção de experiência negativa disseminada entre os românticos é ampliada em *Introdução ao Filosofar*³¹, livro que encerra a intuição central e marcante de toda a trajetória do pensamento de Bornheim – a passagem do dogmatismo ingênuo ao espírito crítico. Uma passagem que é própria da consciência filosófica, quando compreendida como um saber dotado de universalidade – não a universalidade como algo puramente abstrato, mas a universalidade vinculada ao panorama histórico, no qual estão fincadas as suas raízes: um indicador da Filosofia como saber culturalmente condicionado por estar profundamente radicado na História.

A consciência de tal historicização adquire maior densidade filosófica, sobretudo, a partir de Hegel e da experiência romântica. Em ambos, essa universalidade vincula-se ao ideal afinado com o anseio por uma unidade perfeita, diante da convicção de que o homem é atravessado pela dor da separação. Com ela, o que se evidencia é o papel insubstituível da própria experiência negativa como ato de superação, de transcendência, uma experiência romântica traduzida hegelianamente como contradição, como uma das fases do processo dialético da história. Nesse caso, dá para entender que, sem o Romantismo, não há como

³⁰ Na Frankfurt de 1670, Spener contraria a teologia racionalista oficial e funda os seus “*collegia pietatis*”. Desse modo, incentiva a vida piedosa e faz da religião algo de estritamente individual, desenvolvendo uma interioridade calcada sobre o sentimento religioso (*Ibid.*, p. 31).

³¹ Livro publicado em 1969, que corresponde, originalmente, à tese de livre-docência de Gerd Bornheim, defendida em 1961.

dimensionar a valorização crescente do papel da contradição no pensamento de Hegel, quando então a crise da Metafísica é fruto de uma nova compreensão da realidade, ou seja, a compreensão de que “a realidade é em seu próprio ser contraditória, e por isso o real é dialético” (BORNHEIM, 1977, p. 303).

Nesse sentido, a Dialética é o supremo esforço da razão para alcançar um método que permita a compreensão do real como um todo. O nome desse método é *fenomenologia* e por seu intermédio pode-se realçar uma nova dimensão metafísica que se impõe à Filosofia de maneira irrecusável: há história, há devir, e esse é um aspecto do ser que não se pode ignorar, por manifestar-se na realidade circundante a cada momento. Dessa compreensão hegeliana da dimensão histórica do tempo como devir, emerge a revelação do ser como Ideia em processo e, nessa medida, pode-se dizer que a Filosofia se torna uma tarefa para pensar concretamente a história do espírito dos povos, das nações, nos moldes de uma das intuições fundamentais de Hegel. De acordo com essa intuição, a legitimidade da busca do absoluto, reivindicada pelo movimento romântico, se deve a uma necessidade de concretude, que não pode ser ignorada.

Segundo Bornheim (1985, p. 98), essa intuição “deve ser considerada o momento em que o Romantismo se supera a favor de um sistema plenamente racional”, cuja elaboração se dá em fins do século XVIII e início do século XIX. Tal plenitude condiz com a impossibilidade de uma resposta única para o processo de dialeticidade do real e, qualquer empenho em contrariá-lo, “termina dando uma predominância danosa à metodologia dialética e implica um dogmatismo que é antidialético” (BORNHEIM, 1977, p. 303), por dificultar a compreensão da possibilidade de se examinar a totalidade do real, tal como pretendem os representantes do racionalismo moderno em sua reformulação do conceito de Ideia como ciência³².

Interessado em problematizar os três momentos dessa reformulação, que, classicamente, constituem o processo dialético, Bornheim procura pensar a relação que há entre eles, num sentido não metafísico. Ao fazê-lo, certifica-se – tal como Hegel, a seu modo, anteriormente – da importância da contradição, em relação à síntese, “mesmo porque toda síntese resolve-se como nova contradição” (BORNHEIM, 1977, p. 302). Nesse ponto, aliás, reside o lado construtivo do pensamento de Hegel, pois sua realização plena não se dá sem a

³² Dentre esses representantes destaca-se Hegel, para quem a Ideia é compreendida como uma espécie de lugar de onde a Filosofia flui, para progredir conceitual e ordenadamente como tese (o conceito simples ou por si que é Deus e equivale à Lógica, a primeira disciplina em parceria com a Metafísica), como antítese (o conceito fora de si que é a Natureza, a segunda disciplina na ordem do real) e como síntese (a totalidade do real que promove a Ciência do Espírito).

mediação da contradição, que, assim revalorizada, torna-se fundamento, torna-se ponto de partida do processo da verdade – uma verdade apresentada como um grande ordenamento, que pretende refletir sobre todas as grandes questões da Filosofia. Essas questões envolvem temas relacionados não apenas à Lógica e à Estética, mas também à Natureza, ao Direito, à História, à Religião. Tamanha amplitude combina com os propósitos idealistas de quem almeja atingir a perfeição, ao pretender responder a todas as perguntas que se formulam. Daí a dificuldade de refutar esse sistema como um todo, o que justifica a sua condição de parâmetro obrigatório para a reflexão filosófica até nossos dias.

Prova disso é o que acontece com Bornheim, um hegeliano pela metade, reconhecido por aprofundar e discutir, brilhantemente, as implicações filosóficas desse ordenamento e seus aspectos mais polêmicos, no âmbito da história e da estética – dois temas privilegiados de sua investigação crítico-filosófica, principalmente, depois da Anistia³³, quando o tema hegeliano da *Morte da Arte*³⁴ marca presença em seus escritos e palestras. Para desenvolvê-lo, retoma Platão e Hegel, dois grandes problematizadores da arte que não só fazem uma Estética, mas discutem a função do papel da Arte no processo pedagógico e histórico do Ocidente. Diante dos 2.500 anos que separam esses dois pensadores, “de fato a Estética é ‘o primo pobre’ da Filosofia, dada a sua escassez no mundo ocidental: quase não se faz Estética no mundo ocidental. O que se faz muito é arte, mas o pensamento da arte é quase inexistente” (BORNHEIM, 1995, p. 108).

Essa situação começa a mudar de fato na fase pós-kantiana do Idealismo Alemão³⁵, por conta das estéticas de Schelling e de Hegel³⁶, principalmente. Além disso, por essa

³³ Nesse momento, “no Brasil, no Rio de Janeiro, de modo especial, a demanda em matéria de Estética é muito grande. Há muita solicitação para conferências e cursos de Estética” (ENTREVISTA COM O PROF. GERD BORNHEIM, 1995, p. 4-8, *O Fio*).

³⁴ Nos anos 90, Bornheim dedicou a esse tema três escritos: o primeiro, em 1994, *O que Está Vivo e o que Está Morto na Estética de Hegel*, originalmente produzido para o ciclo de conferências *Arte e Pensamento*, organizado por Aduino Novaes; o segundo, *Hegel e a Morte da Arte*, apresentado em forma de palestra no Seminário *A Morte da Arte*, promovido pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro no primeiro semestre de 1995; e o terceiro, *Uma Temática Hegeliana: a Morte da Arte*, faz parte dos Estudos Históricos de *Páginas de Filosofia da Arte*, publicada em 1998 pela Editora UAPÊ.

³⁵ Momento em que o idealismo equiparava o mundo a uma representação condicionada pelo exercício de um sujeito, cuja atividade se apresentava em múltiplos aspectos, sem levar em conta a “coisa em si” kantiana. Dentre seus representantes mais destacados estão Fichte (1762-1814), Hegel (1770-1831) e Schelling (1774-1854).

ocasião, Hegel publica a *A Fenomenologia do Espírito*³⁷, obra em que, comparada a seu prestígio anterior, devido principalmente à sua origem sensível, a Estética encontra o lugar privilegiado que conserva até nossos dias. – uma origem rebaixada já em seu ponto de partida e, nessa medida, transformada em problema decorrente do encarceramento do homem no mundo sensível. Essa situação complexa pode ser compreendida por meio da analogia bornheimiana entre o *Mito da Caverna* e *A Fenomenologia do Espírito*, analogia baseada na busca do ideal universal que norteia ambas as obras e leva à divinização do humano, representada platonicamente pelo filósofo, pelo dialeto e, hegelianamente, pelo homem divino universal – duas versões significativas de um idealismo destinado a ultrapassar, cada um a seu modo, o sensível, recorrendo ao mito. Desse ponto de vista, a opção bornheimiana por analisar dialeticamente o processo de dissolução do ideal de verdade na arte, partindo do confronto entre dois de seus representantes mais ilustres e significativos, deixa ver a amplitude e a positividade da crise metafísica, se considerado o seu processo de historicidade.

Por conta de tal processo, compreende-se que o prestígio alcançado pela Estética, no século XX, se deva a Hegel, cujo mérito, segundo Bornheim, é ter previsto o fim da arte como imitação – imitação que, em sua época, se encontrava vinculada ao ideal da arte romântica, um ideal altamente inspirado nos valores da teologia cristã, sobretudo no início do século XIX, momento em que filósofos e poetas conferem à arte uma vocação metafísica ou teológica que propicia o acesso ao Absoluto, à Verdade, ao Ser, a Deus. Tal vocação, no entanto, já não condiz com o caráter efêmero de uma arte que tende a romper com a beleza eterna, por estar instalada em sua própria história, um dos lugares de onde fala o pensamento hegeliano, indicando o momento em que o Romantismo se supera a favor de um sistema plenamente racional, de um sistema que, desse modo, pode ser interpretado como auge daquele movimento.

³⁶ F. W. J. von Schelling (1775-1854) tinha 20 anos quando publicou *Do Eu como Princípio da Filosofia*, influenciado por Johann Gottlieb Fichte, de quem, então, se considera discípulo, por cerca de 3 anos. Ao ser nomeado professor, em 1797, passa a integrar o círculo romântico da Universidade de Jena, liderado pelos irmãos Schlegel. Em pouco tempo, torna-se pensador oficial do grupo e em seus livros aborda toda problemática do Romantismo em torno da questão da filosofia da natureza, formalmente, como real, ou seja, como o mundo em torno do homem, sem o qual não faz sentido falar em consciência, segundo seu escrito *Ideias para uma Filosofia da Natureza*. Por aí aproxima-se de Hegel, com quem fez amizade por conta da paixão de ambos por todas as artes, sobretudo ao considerarem que é a partir delas que se pode elaborar a Ideia de belo. Dessa elaboração depende o pensamento da arte que passa a fazer parte do sistema filosófico.

³⁷ Obra publicada em 1807 e considerada por muitos como a mais importante da história da Filosofia, por sua concepção original, pela maestria no uso da dialética e pela elaboração de uma nova linguagem, motivos suficientes para que a cultura de sua época seja reordenada, segundo os princípios de sua própria filosofia. Com ela, Hegel percorre o caminho de experiências da consciência, cujo sentido se mostra como um saber fundado e justificado, ao longo do desenvolvimento da humanidade.

Desde então, segundo Bornheim, a arte torna-se essencialmente um problema e, como tal, chega até nossos dias de um jeito que nem o próprio Hegel poderia prever, pois

[...] seu processo já não começa na cabeça do filósofo, mas na tela do pintor ou nas páginas de um romance [...]. Esse pensar a arte como um problema é que se tornou, de fato, uma grande presença na arte contemporânea e, não sei porque ou que tipo de perversão habita em muita gente, quando se fala em crise, fala-se logo em decadência e morte. É um problema! Ela tornou-se crítica, mas crítica ou crise não quer dizer decadência ou morte. Acontece que as pessoas hoje muito facilmente associam a situação da arte com decadência e com morte (BORNHEIM, 1995, p. 137).

2.2 A NECESSIDADE DA CRÍTICA

2.2.1 A crítica como fermento da crise

Heidegger, Sartre e Marx estão entre os pensadores que compartilham, cada um a seu modo, da necessidade da crítica ante a compreensão problemática do real. Desse modo crítico de pensar o real origina-se o ato bornheimiano de filosofar em bases existenciais, o exercício do pensar como experiência concreta. Em tais circunstâncias, a concretude nasce da necessidade de enfrentar a questão da Metafísica como reflexão atual e indispensável para uma postura crítica diante do mundo, uma postura que “darà à ação um outro fundamento, aceito explicitamente e destituído de dogmatismo e ingenuidade” (BORNHEIM, 2003, p. 61), em vista de seu interesse acentuado pelos problemas da condição humana – um interesse que caracteriza o procedimento filosófico contemporâneo e é próprio da consciência filosófica, historicamente considerada.

Para retomar a tradição que remete aos fundamentos históricos dessa consciência, Bornheim parte da distinção entre o mundo das sombras e o mundo da luz. Com base nessa distinção, pretende mostrar que no mundo platônico das sombras encontram-se vestígios do comportamento dogmático, dado o seu vínculo com o mundo dos homens voltados para a ação, ocupados com as coisas sensíveis e, por isso, distantes da sabedoria platônica – uma sabedoria que consiste em vencer os obstáculos, ou seja, vencer a dor e o risco implicados no filosofar disposto a atingir plenamente a visão do sol. Sem essa disposição “o homem não apenas sofre, a ponto talvez de voltar a refugiar-se no mundo das sombras, mas ele corre o risco de perder a sua capacidade de ver, de ficar completamente cego” (BORNHEIM, 2003, p. 70).

Partindo do significado originário da Filosofia como *teoria*³⁸, isto é, da Filosofia como visão, Bornheim analisa a importância da dor, da experiência negativa, como pressuposto fundamental do comportamento filosófico ontem e hoje. Esse pressuposto esquecido traz uma nova compreensão da existência como finitude, isto é, da existência como experiência

³⁸ “Filosofia é teoria, ou seja, visão atenta e concentrada, e, portanto, crítica e interpretativa do real. Visão concentrada e crítica: ela encontra o seu centro naquilo que vê e no modo como deixa ver. O modo de ver está na pergunta; o filósofo é o homem que pergunta, e de modo radical” (BORNHEIM, 1977, p. 1), sem esperar resposta.

concreta sofrida pelo homem, um homem ciente das mudanças que ocorrem no mundo em que vive, um mundo já profundamente marcado pela consciência histórica.

Pode-se adiantar que tal consciência é considerada por Bornheim como um dos problemas do teatro de nosso tempo. Nesse sentido, torna-se um fato atuante que marca o início de um novo período, atravessado pela crise decorrente da perda da primazia absoluta concedida ao texto teatral e que tem raízes românticas.

A relação de tais raízes com a crise estético-teatral passa pelo tema da dissolução, da destruição da arte, dado o seu vínculo com a materialidade do mundo sensível. Por conta desse vínculo, justifica-se, inclusive, o tradicional rebaixamento da comédia em relação à tragédia, cuja grandeza “repousa na presença do universal concreto” (BORNHEIM, 1998, p. 24).

Sendo assim, a experiência negativa encontra-se entre os temas que frequentam a reflexão crítica de Bornheim como ensaísta e como professor, desde a juventude, ou seja, antes mesmo de conhecer Ruggero Jacobbi³⁹, logo no começo da década de 60⁴⁰. Daí em diante, as considerações a respeito da crise atravessada pelas artes no século XX aplicam-se também ao teatro, primeiro objeto das investigações estéticas de Bornheim, a partir do momento em que se tornou aluno-ouvinte e grande colaborador de Jacobbi nos processos de montagens do curso de arte dramática da UFRGS. Segundo ele, sua tarefa no grupo era dar conferências sobre temas relacionados às montagens, além de escrever pequenos ensaios sobre elas, como “Egmont, de Goethe”, escrito em 1958, seu texto de estreia no ensaísmo teatral, cuja abordagem se prende à análise da mudança paulatina da dramaturgia goetheana, verificada “na fase de transição mais importante da vida do poeta, estendendo-se por mais de 12 anos” (BORNHEIM, 1975, p. 105).

³⁹ “O Ruggero Jacobi, diretor italiano e professor brilhante, fundou o curso de arte dramática na Universidade do Rio Grande do Sul. Logo ficamos amigos. E eu assistia aulas dele. Acontece que o Ruggero um belo dia desapareceu. Sem se despedir, literalmente, de ninguém. Voltou para Roma, para o Piccolo de Milano e depois para a Universidade de Roma, onde morreu. Quem é que vai ocupar a direção da escola? Eu comecei dando aulas de teorias do ator: estética e poética da encenação. E acabei na direção da escola, até 69, quando houve um grande expurgo e me expurgaram também” (BORNHEIM, 1998, p. 255).

⁴⁰ Nos fins dessa década, durante os chamados anos de chumbo da ditadura militar, Gerd Bornheim teve sua trajetória profissional interrompida. De volta ao Brasil, retomou em Porto Alegre suas atividades como docente e como conferencista. Posteriormente, teve sua reintegração como professor universitário na cidade do Rio de Janeiro.

Sempre atento a tais períodos de transição na Arte, na Cultura e na Filosofia, Bornheim analisa essa obra como momento significativo na trajetória literária de Goethe⁴¹ e, quanto a isso, observa: “o juízo expresso pelo velho Goethe a seu confidente Eckermann⁴² sobre o Egmont nos diz bem da singular posição dessa peça dentro da dramaturgia goetheana: – considera-a uma peça estranha” (BORNHEIM, 1975, p. 105). A problemática em torno de tal estranheza é interpretada pelo filósofo como o caminhar que reúne, dialeticamente, aspectos determinantes para a polarização e o contraste entre clássico e romântico representados, nesse drama de Goethe, por dois heróis: Goetz (homem de ação, homem do povo que luta por seus ideais) e Egmont (homem aristocrático, subordinado às forças do destino e habitado por grandes ideais condizentes com seu refinamento de espírito). Esses dois heróis configuram os ideais de preservação da germanicidade, presentes no pré-romantismo e no classicismo do autor. Em outras palavras, isso quer dizer que em Egmont, as severas ideias classicistas do poeta maduro já dão seus primeiros sinais e se opõem às tendências de uma obra concebida na fase juvenil, cujo romantismo veemente e indisciplinado, paradoxalmente, completa seu sentido.

“Kleist e a condição romântica”, também um dos estudos bornheimianos sobre a dramaturgia romântica alemã, “apresenta certa unidade, ao menos em relação às preocupações do autor: a estética, em especial a do teatro, e sua inserção na cultura” (BORNHEIM, 1975, p. 7). A esses dois estudos juntam-se mais alguns, escritos em sua maioria na década de 60 e reunidos em *O Sentido e a Máscara*, primeiro livro de Gerd Bornheim integralmente dedicado ao teatro, publicado em 1975. Nesse livro, de modo geral, o maior empenho do autor concentra-se na discussão dos problemas estéticos do teatro contemporâneo, sobretudo os que envolvem não somente sua situação no século XX, mas também seus pressupostos históricos. Dentre esses pressupostos, destaca-se o movimento romântico na Alemanha de Kleist a Goethe, cuja dramaturgia foi alvo das investigações estético-teatrais de Bornheim.

Um exame mais próximo da estrutura dessa obra inicial deixa ver a importância de se examinar as relações complexas que o teatro do presente mantém com o teatro do passado. Desse modo, a contemporaneidade do teatro analisado por Bornheim em “Questões do Teatro Contemporâneo” (1964), em “Compreensão do Teatro de Vanguarda” (1961), em “Ionesco e

⁴¹ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) está entre os maiores literatos alemães de seu tempo. Sem se restringir aos limites do gênero dramático, nem de um movimento literário, destaca-se por sua atuação como dramaturgo, romancista, poeta, crítico, pensador e cientista.

⁴² Johann Peter Eckermann (1791-1854), secretário particular de Goethe, escreveu, entre 1836 e 1848, *Conversações com Eckermann*, partindo de notas sobre as conversas que manteve com o poeta, nos últimos anos de vida deste.

o Teatro Puro” (1961) e em “Duas Características do Expressionismo” (1963), preparam o terreno para um retorno às origens estético-filosóficas do teatro ocidental configuradas na tragédia grega, a fim de se poder avaliar o que permanece e o que muda ao longo dessa trajetória, segundo as “Breves Observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico” feitas pelo filósofo em 1964. Brecht e Ionesco completam esse panorama acerca da complexidade dos problemas do teatro da época, sobretudo os que se referem à função da arte e à desconstrução da linguagem dramática – problemas que, já em 1961, são apontados por Gerd Bornheim como marca da atualidade desses dois dramaturgos, cujos ataques miram um inimigo em comum: o homem burguês, seus hábitos e costumes.

2.2.2 A crítica como valorização do popular

“[...] a radical transformação dos modos de ser do popular, que obriga a pensar o conceito de povo em bases novas, levando inclusive à busca de um teatro popular” (BORNHEIM, 1983, p. 19).

*Sobre o Teatro Popular*⁴³ é um ensaio escrito por Bornheim, em 1978, para abordar o problema da reinvenção do elemento popular “à maneira de uma novidade ou de uma descoberta que, [esquecida pela tradição mais recente, também conhecida como Idade da técnica], deveria reconquistar o lugar que sempre lhe coubera” (BORNHEIM, 1983, p. 9). Essa reconquista, a seu ver, é problemática, na medida em que sua validade se restringe ao passado, isto é, antecede a ruptura burguesa, quando então o teatro se apresenta congenitamente vinculado ao popular, tal como acontece desde as origens gregas até “a barbárie” de Shakespeare. Cabe aqui um comentário ligeiro acerca do modo irônico como Bornheim lida com a repercussão estética da dita barbárie de Shakespeare, colocando-a entre aspas. Ao fazê-lo, acentua o equívoco de uma tradição poética que priorizou a erudição em detrimento do popular, como por exemplo, a que se verifica na França do século XVII, momento em que a produção teatral “literária” caminha para uma idealização ainda em vigor até o final do século XVIII, tendo por base a doutrina da *bela natureza*. São quatro os parâmetros que, segundo J. J. Roubine, caracterizam essa doutrina: o Belo, o Nobre, o Agradável e o Simples, e, com ela, os franceses explicam a hierarquia dos gêneros. Ainda

⁴³ Segundo livro de Gerd Bornheim inteiramente dedicado ao teatro, no qual são discutidos problemas fundamentais do teatro contemporâneo, em três ensaios. O primeiro procura problematizar a relação entre o teatro e o elemento popular, ao longo de uma trajetória marcada, inicialmente, por um alijamento secular da cena, até o retorno como personagem histórico, cuja postura diante da realidade torna-se essencialmente crítica. O segundo discute as relações entre teatro e literatura, evidenciando uma cisão inserida no contexto da crise do teatro atual. Finalmente, o terceiro ensaio é o texto da conferência “Os Caminhos do Teatro Contemporâneo”, em que é apresentado um amplo panorama do teatro de nossos dias, abrangendo elementos que vão da arquitetura teatral à crise dos fundamentos estéticos do jogo cênico, passando pelos problemas da dramaturgia, do diretor, do ator e do público.

com relação a essa mesma doutrina, Roubine diz que seu questionamento não se dá antes de Diderot⁴⁴ e dos teóricos do drama burguês.

Por conta de tal questionamento, a tradicional hegemonia do texto teatral sobre a forma visual, ainda firme e forte no século XVIII, dá lugar “às propostas inovadoras de Diderot para alteração na relação entre valores textuais e valores plásticos” (SAADI, 1977, p. 3). Dessa alteração resulta uma nova compreensão do teatro enquanto arte espaço-temporal – uma compreensão já detectada por Bornheim, considerando-se suas palavras no prefácio em *Falando de Shakespeare*⁴⁵.

Ao longo desse prefácio, o filósofo aponta aspectos que fazem de Shakespeare o precursor, o arauto do teatro moderno, por romper com a tradição, ou seja, por “invalidar o conceito de pedagogia que apelava ao universal concreto”⁴⁶ (BORNHEIM, 1998, p. XIV), cujo sentido se “esgota agora em duas categorias, o tempo e o espaço, ou melhor, na história e na geografia. Pois o nosso bardo viaja, ele é o primeiro grande viajor da história do teatro” (*Loc. cit.*). Nesse modo bornheimiano de tratar a ruptura do teatro elisabetano com a tradição religiosa está embutida a questão de um ateísmo nascente, alvo de precauções por parte do filósofo. Que precauções são essas?

Parece-me que essa ruptura, tão fortemente presente em Shakespeare, concentra-se toda em um ponto bem preciso: o abandono da fé, da fé entendida como o elemento de base que representava a própria razão de ser do teatro pretérito. Compreenda-se bem: nem interessa tanto saber se o homem Shakespeare era ateu ou não – o ateísmo é uma posição que só delineará claramente o seu perfil mais tarde, no século XVIII. Talvez Shakespeare seja um dos seus precursores (BORNHEIM, 1998, p. XII).

⁴⁴ Diderot (1713-1784) integrou o movimento de ideias chamado *Ilustração*, na França do século XVIII, juntamente com Voltaire e d'Alembert. Esse movimento foi considerado como “a mais importante das realizações históricas do Iluminismo” (ROUANET, 1993, p. 125), sua matriz mais geral de onde se derivaram “as estruturas abstratas que, ajustadas às realidades contemporâneas, pudessem ajudar-nos a construir um iluminismo moderno” (*Loc. cit.*). Além disso, publicou *Observações sobre Garrick* (1716-1779), que se constitui como um esboço de sua obra mais conhecida: *O Paradoxo do Comediante* (1769) – uma reflexão sobre o trabalho do ator. Com isso acompanha a tendência de valorização, nessa época, da interpretação como arte do ator, quando surgem outras publicações sobre o mesmo assunto: *Livro da Arte de Interpretar*, de Gildon (1710) e *Da Arte de Representar*, de Luigi Riccobone (1728).

⁴⁵ Livro editado em 1998 pela Perspectiva, que reúne uma coletânea de ensaios sobre Shakespeare escritos por Bárbara Heliodora, cujo prefácio foi escrito por Gerd Bornheim, atendendo ao convite da autora.

⁴⁶ Bornheimianamente falando, o valor pedagógico associado ao universal concreto vincula-se ao tema contemporâneo da destruição da arte, tema que “foi contextualizado por um autor bem determinado: Hegel, no prefácio de sua *Estética* – o último livro importante que ele escreveu” (BORNHEIM, 1995, p. 107). À própria pergunta “Universal concreto é o que?” (*Ibid.*, p. 123), o filósofo responde: “Os deuses, as deusas, os heróis, os reis e depois, mais tarde, novamente o Cristo, a Virgem, os Santos, os Heróis e mais uma vez os reis. Quer dizer, todas aquelas entidades que são paradigmáticas, universais, modelos a serem seguidos – e estes por serem seguidos são objeto da arte que é essencialmente pedagogia –, são as grandes normas que são postas à tela, que são postas à pedra para que o homem possa ter um objeto sensível e concreto, e fiando-se nele crescer na sua espiritualidade” (*Loc. cit.*).

Não por acaso, a distância cronológica que separa o tempo de Shakespeare do tempo de Diderot é um dos aspectos que menos importa para Gerd Bornheim, se forem levados em conta outros mais relevantes, como, por exemplo, a paixão de ambos pelo palco. Essa paixão contagia tanto as classes populares quanto a aristocracia, o que favoreceu a multiplicação dos teatros, seja na Inglaterra elisabetana dos séculos XVI-XVII, seja na França revolucionária do século XVIII – dois momentos marcados por profundas transformações históricas, das quais Bornheim se serve para demarcar o conceito de povo, buscando, como sempre, suas dimensões mais expressivas. Que dimensões são essas?

Ao analisar os problemas que acompanham a situação do teatro popular, ontem e hoje, Gerd Bornheim não poupa esforços para tornar claras as características do sentido conceitual de povo, ao longo de seu processo histórico. Para isso, resume e apresenta tais características em seis dimensões. Por enquanto considere-se apenas o que, nas três primeiras delas, ele aponta como problemas do conceito de povo quanto ao desempenho social, quanto à maioria histórica e quanto ao problema do carisma. Tal restrição se faz em nome da tentativa do presente estudo para estabelecer uma conexão possível dessas três características com o sentido da ruptura teatral shakespeariana – ruptura, acredita-se, detectada e interpretada por Bornheim a partir de um suposto ateísmo do dramaturgo elisabetano. Essa suposição, por sua vez, leva a distinguir o que significa a minoridade e a maioria do popular como categoria estético-teatral. À minoridade, nesse caso, corresponde o problema do desempenho social, cuja lentidão extrema se deve “ao fundo inamovível” (BORNHEIM, 1978, p. 47), fundo sobre o qual se desenrolavam invariavelmente todos os possíveis conflitos desse desempenho. Ou seja, “pretendia-se que a estrutura última da sociedade estivesse garantida por alguma espécie de comando divino” (*Loc. cit.*). Assim, as crises não chegavam a abalar a ordem social vigente, “cuja história era assinada por reis e generais, e o povo apenas subestava ao que acontecia, sem possibilidade de intrometer-se substantivamente nos cursos históricos” (*Ibid.*, p. 48). Para situar o problema do carisma nesse panorama, o filósofo recorre ao poder sobrenatural concedido aos líderes, a exemplo do que ocorre com o herói antigo. Aliás, ainda hoje, isso se repete com “o papa, sustentado por uma poderosa máquina de divulgação e, talvez, principalmente, com a figura do pai-de-santo das religiões sincréticas” (*Ibid.*, p. 49).

No mais, há ainda um detalhe que vale acrescentar, em se tratando da referida minoridade característica do chamado teatro pretérito, isto é, o teatro medieval, ao longo do

qual estão fincadas as raízes shakespearianas. Segundo Bornheim, isso é sinônimo de riqueza motivada menos pela fé e mais pela experiência de quem “sabe seu tempo” (BORNHEIM, 1998, p. XI) – um tempo de passagens e, portanto, “em constante transformação, até alcançar, já com um ar um tanto cansado, o século XVI” (*Ibid.*, p. XII) – um cansaço que demanda a reinvenção do teatro nos moldes de uma prática da teatralidade, prática essa forjada em uma linguagem efetiva, que abranja a totalidade da arte cênica em sua multidimensionalidade, sem esquecer “determinadas convenções veiculadoras da comunicação” (*Loc. cit.*), mais importantes do que qualquer tipo de consistência teórica.

Por comportar uma grande abertura e, conseqüentemente, muitas possibilidades de interpretação, a leitura de Shakespeare prefaciada por Bornheim dá margem para que até mesmo um tema extemporâneo como o ateísmo adquira relevância. E isso se deve aos desdobramentos alcançados pelo pensamento estético-filosófico, cujo universo de discussão é movido pelo valor essencialmente criativo do homem, valor assimilado pelo filósofo ao aderir à compreensão heideggeriana da questão do sentido do ser em sua dimensão temporal e em sua dimensão técnica⁴⁷. Nessa medida, até onde vai a prioridade concedida por Bornheim às chamadas convenções veiculadoras da comunicação, em detrimento de qualquer tipo de consistência teórica? Para compreender os limites em questão, pode-se partir de dois pressupostos indicadores das diferenças de sentido que norteiem o exercício da crítica teatral por Bornheim e por Bárbara Heliódora. Que pressupostos são esses?

Um deles gira em torno da possibilidade de que a referida consistência teórica esteja vinculada à ênfase concedida por essa mestra à figura de Shakespeare como autor dramático, a quem caberia encontrar “soluções para o problema da comunicação dramática e teatral” (HELIODORA, 1998, p. 240) graças ao emprego de “técnicas fascinantes” (*Loc. cit.*), que conduzam a reação do público. Com essa abordagem, cujo foco principal parece concentrar-se na habilidade operacional do dramaturgo para produzir, esteticamente, determinados efeitos no palco e na plateia, vale confrontar a de Bornheim. Mais interessada pelos problemas do que pelas soluções oriundos de tal comunicação, a abordagem bornheimiana conduz sua investigação das implicações estético-filosóficas da arte do teatro em sua amplitude, na

⁴⁷ Com relação a essas duas dimensões, pode-se dizer com Marco Aurélio Werle – tradutor e apresentador de *O Conceito de Tempo* e *A Questão da Técnica* – que tais escritos pontuam dois momentos distintos do caminho de pensamento de Martin Heidegger. O primeiro situa o conceito de tempo no âmbito da analítica existencial de *Ser e Tempo* (portanto, no âmbito da fase inicial do pensador) e trata da colocação da questão do ser a partir do sentido (existencial) do ser. O segundo pertence à última fase e apresenta a questão do ser sob o signo da “clareira do ser”, ou seja, se propõe como tentativa de pensar o ser a partir de seu caráter de ocultamento na linguagem e na história da metafísica, no campo da tensão entre ocultamento e desocultamento (WERLE, 1997, p. 3).

medida em que se orienta por uma compreensão alternativa dessa arte, cujo modo de ser se apresenta menos como uma representação e mais como um jogo, ou seja, como uma amostragem de situações provisórias, passíveis de contradição e, por isso mesmo, problemáticas e incompatíveis com o domínio de qualquer normatividade técnica. Seu entendimento das chamadas convenções veiculadoras da comunicação teatral orienta-se pela diferença ontológica que sinaliza o esquecimento dos caminhos evolutivos da história e do sentido do teatro ocidental. Nesse caso, o que significam essas diferenças e como podem ser compreendidas?

Atentando às justificativas de Bárbara e de Bornheim para a popularidade do teatro shakespeariano, nota-se que a diversidade de tratamento dispensado ao assunto por cada um pode fornecer, sob esse ponto, ao menos duas indicações: uma vinculada ao chamado saber técnico – “o saber que está *à disposição* daquele que o possui, dando-lhe uma competência de especialista capaz de intervir mais ou menos eficazmente segundo as circunstâncias” (LEBRUN, 1996, p. 491) – e outra vinculada ao saber filosófico, ou seja, ao saber afinado à necessidade que o teatro de nosso tempo passou a ter da crítica, o que para Bornheim é um sintoma de crise no sentido positivo da palavra, já que “significa não apenas uma tentativa, mas inúmeras tentativas de reinvenção do teatro [...] através de uma série de caminhos diferentes, que chegam a ser contraditórios e opostos” (BORNHEIM, 1983, p. 91), assim como os percorridos pelo filósofo e por nossa maior especialista no tema, como diz J. Guinsburg⁴⁸. Ou ainda, aquela que “ocupa, sem nenhum favor, um lugar privilegiado entre os maiores especialistas em Shakespeare do mundo” (BORNHEIM, 1998, p. XVII).

Não custa lembrar que Bornheim e Bárbara Heliodora fazem parte de uma geração que atravessa toda a segunda metade do século XX sob o impacto próprio do contato com o ímpeto da técnica e do seu funcionamento que a tudo determina e penetra – um dado a mais, que pode ajudar a compreender diferenças e afinidades no exercício da crítica teatral por ambos. Nesse caso, antes de considerar a questão do popular como categoria estético-teatral, no contexto dessas duas modalidades de crítica, vale presumir que haja uma diversidade de planos, não só quanto aos saberes envolvidos, mas também quanto ao emprego da linguagem. A compreensão de tal diversidade, no nível dos saberes ou no nível da linguagem, passa pelo

⁴⁸ A longevidade de Bárbara Heliodora no ofício de crítica teatral rendeu-lhe não apenas momentos de consagração e de reconhecimento – como expressam tais palavras de J. Guinsburg, na orelha do livro *Falando sobre Shakespeare* –, mas também de constrangimento provocado pela recepção negativa de alguns representantes da classe teatral, a exemplo do acontecido em programa televisivo no qual foi sarcasticamente taxada de “a viúva de Shakespeare” por José Celso Martinez Corrêa.

que já se disse antes acerca das diferenças entre saber técnico e saber filosófico. Por conta delas, ao saber técnico associe-se a eficácia e a competência do especialista – aqui, hipoteticamente, representado por Bárbara Heliodora, que, sem ser “alienada”, avessa ao teatro com objetivo político-social. Ela busca, isso sim, outro critério para examinar a obra teatral, um critério que se distingue do adotado pelo saber filosófico bornheimiano voltado, por sua vez, para a positividade da crise como possibilidade de reinvenção do mundo – mundo em que “tudo se verifica no plano de uma horizontalidade plena e, nesse sentido, o espaço e o tempo constituem como que os limites ontológicos extremos da nova cena” (BORNHEIM, 1998, p. XV), cuja ação dramática passa a beber em outras fontes, como a história e a geografia, na visão bornheimiana de Shakespeare. Tais limites ontológicos extremos da nova cena vinculam-se ao que Bornheim aprendeu com Heidegger, para quem “a técnica não é a mesma coisa que a essência da técnica” (WERLE, 1997, p. 41)⁴⁹. Assim formulada, a técnica torna-se o questionar que, segundo o autor de *Ser e Tempo*, requer a construção de um caminho de pensamento – caminho que, sem “permanecer preso a proposições e títulos particulares, [...] prepara uma livre relação para com ela” (*Loc. cit.*). Por conta dessa liberdade de relação entre pensamento e técnica, a essência desta última se abre à nossa existência <*Dasein*>, e justamente na possibilidade dessa correspondência reside a aptidão para “experimentar o técnico <*das Technische*> em sua delimitação” (*Loc. cit.*). Essa aptidão foi adquirida por Bornheim ao longo da trajetória de seu ensaísmo teatral, da juventude à maturidade, quando então foi se dando conta da insuficiente distinção entre as duas poéticas para entender os espetáculos de nosso tempo.

Nosso tempo é de mudança no modo de o homem entender a sua própria essência, promovido que é à condição de criador, o que, segundo o filósofo, pode ser compreendido na “maneira como [Marx] acentua o adjetivo *novo*; trata-se para ele, desabusadamente, de novos meios de produção, novas forças, novas representações, novos meios de comunicação, nova linguagem” (BORNHEIM, 1998, p. 200-201). A essa altura, Bornheim já assimilara o valor da história, da liberdade, da linguagem e do trabalho na formação das bases existenciais de seu próprio ato de filosofar.

Desse jeito, munido da compreensão heideggeriana da linguagem como modo incomum de passagem para “todos os caminhos de pensamento, mais ou menos perceptíveis”, o filósofo detecta nas entrelinhas do pensamento marxista uma abertura “não apenas para um

⁴⁹ Frase de Heidegger destacada de sua conferência *A Questão da Técnica*, proferida em 18 de novembro de 1953 no Auditorium Maximum da Escola Superior Técnica de Munique.

novo entendimento do homem, mas também para uma revolução estética” (BORNHEIM, 1998, p. 201). Para tanto, situa o pensamento do autor de *O Capital* “entre dois tipos de repetição” (BORNHEIM, 1998, p. 201): no passado, tal repetição se dá em bases teológicas; e em nosso tempo, ela resulta “da presença avassaladora da máquina” (*Loc. cit.*).

Assim procedendo, Bornheim também abre espaço para analisar a diversidade de sentidos em torno dessa dupla repetição no teatro. Nela reside, justamente, a valorização do popular como categoria estética ontem e hoje, ou seja, em sua minoridade e em sua maioria históricas. Nesse sentido, acontecimentos como a Revolução Francesa e a Revolução Industrial são decisivos na inauguração de um novo tempo. Na análise do filósofo, um tempo de maioria em que “os conceitos de povo e de proletariado não são totalmente coincidentes” (BORNHEIM, 1983, p. 50), sobretudo nos países subdesenvolvidos. Nestes, “a extensão do conceito de povo revela-se brutalmente maior que a de proletariado”, prossegue o filósofo-esteta (*Loc. cit.*). Ao fazê-lo, traz um dado fundamental para se compreender a condição histórica de nosso teatro no século XX, momento em que Brecht se torna fonte de inspiração privilegiada para os que lidam com o teatro, tal como acontece com Gerd Bornheim, que, como se sabe, fez da obra do dramaturgo alemão um dos alvos de seus estudos sobre estética – tema a ser abordado no próximo item da presente pesquisa.

Antes disso, porém, vale lembrar que o entendimento completo da questão bornheimiana da maioria histórica do conceito de povo envolve não apenas a distinção conceitual de proletariado⁵⁰, por faltarem ainda mais dois aspectos: apassivação e ambiguidade, um e outro decorrentes “dos processos emolientes de massificação” (BORNHEIM, 1983, p. 50) que, em nosso tempo, sinalizam a ambiguidade da própria condição humana, por conta da agressividade apresentada nos meios publicitários – os fomentadores de uma ideologia baseada no lucro, cuja moeda corrente é a mentira. Mesmo assim, o mais importante a destacar é um outro sentido de povo, que se origina de sua presença histórica; uma presença carregada de ambiguidade, já que sua participação nesse processo se dá duplamente, isto é, tanto em termos de consciência e de ação quanto em termos

⁵⁰ “[...] O proletariado pode ser considerado a elite do povo, e isso em ao menos dois sentidos bem precisos: em primeiro lugar, o proletariado constitui a força produtora da riqueza, e em segundo, as camadas mais subdesenvolvidas da população aspiram a alcançar a condição operária, migrar para a grande cidade, ganhar salário fixo, participar da sociedade de consumo: sem se aperceberem que tudo isso representa, de permeio, o batismo de ingresso no mundo das contradições sociais. Nesse sentido, pode-se dizer que o proletariado institui aquilo que o povo é, ele é a verdade do povo. Ou ainda: o povo vem a ser aquilo que ele é assumindo as contradições que distinguem a classe operária. Nas forças produtoras da riqueza concentram-se a tomada de consciência das contradições sociais e a elaboração dos meios de superação dessas mesmas contradições sociais” (BORNHEIM, 1983, p. 50).

de inconsciência e inação. Embora reconheça a prioridade dos dois primeiros para o avanço da História, Bornheim não deixa de vislumbrar uma compatibilidade de sentido entre inconsciência, inação e aquele avanço – uma compatibilidade que se dá “ao menos no sentido de que [inconsciência e inação] podem constituir, como que subterraneamente, o fermento da transformação” (*Ibid.*, p. 51-52), remetendo assim à explicação de Hegel e Marx sobre a necessidade da radicalização da experiência negativa. Sem essa dupla explicação como base, não se compreende, bornheimianamente falando, aquela ambiguidade que configura a veracidade da manifestação de povo como agente e como paciente da história. Essa compreensão viabiliza a possibilidade de um teatro popular crítico, em cujo ponto de partida se encontram os fundamentos existenciais de um exercício multidimensional da crítica teatral. Nessa medida, o chamado “teatro da repetição” não passa de mais um dos sintomas da crise estética que atravessa a arte dramática em nossos dias – dias em que toda tentativa de superar a contradição através “das nostalgias sintetizadoras ou das invenções da eternidade” (BORNHEIM, 1998, p. 202-203) já não mais surtem efeito. Daí a questão bornheimiana: como lidar com o risco que corre o ato criador, diante do perigo quase inevitável de tal repetição? – repetição, aliás, resultante da ineficácia das duas poéticas – do texto e do espetáculo – “como critérios últimos a partir dos quais se estabelece a invenção do teatro” (*Ibid.*, p. 204), apesar de sua continuidade como opção para os diretores de cena, ainda hoje. Essa opção se oferece também como reflexo da crise da linguagem e apresenta um alargamento da compreensão da arte teatral – alargamento, aliás, incompatível com limites impostos ao modo de expressão escrita da crítica teatral que, em nome do gosto dominante, se apresenta mais afeiçoado a valores de permanência, não de transformação:

Sempre tive horror aos que procuram apresentar Shakespeare como ‘difícil’ ou ‘inacessível’; muito pelo contrário, Shakespeare foi um autor popular [...], que escreveu para um público eclético, sem dúvida uma das razões de sua perene popularidade ao longo dos séculos e pelo mundo afora. Jamais hermético, Shakespeare escrevia para seu palco e para seu público – público esse que abrangia todo o espectro do mundo elisabetano. A leitura de seus textos deixa claro o quanto ele buscava seu público, trabalhando com uma dramaturgia que a todo momento tem a consciência da presença da plateia, e com frequência se dirige a ela (HELIODORA, 1998, p. XX).

O “horror” mencionado acima pode ser interpretado como força de expressão típica de um discurso, de uma linguagem carregada de emoção, a serviço de uma ideologia estética dominante afinada com o idêntico e o semelhante. Por conta disso, o tratamento do assunto passa muito mais pelo subjetivismo de quem escreve do que pela busca de múltiplos aspectos

em torno de seu sentido original. Esse, portanto, pode ser considerado um procedimento costumeiro do discurso crítico-teatral pautado na certeza, no perene, na clareza – valores condizentes com o modo dicotômico, hierarquizante, de pensar erudito e popular como categorias excludentes, tal como manda o figurino de mentalidade burguesa instalada no século XVIII. Em tais circunstâncias, a questão da ruptura decorrente dessa exclusão tende a ser minimizada, como se pode ver na escrita formal dos especialistas: “é por meio da forma pela qual [o autor] manipula e apresenta seu material, que ele pode dizer essa ‘outra coisa’ da obra de arte, e, além disso, conduzir a reação do público” (HELIODORA, 1998, p. 240).

Na contrapartida dessa tendência restritiva da crítica especializada, desenvolve-se uma outra, de maior amplitude, cuja atividade consiste em estabelecer uma interface altamente produtiva entre a Filosofia e o teatro, tal como propõe Bornheim. Ao fazê-lo, examina criteriosamente a evolução histórica, estética e cultural dos múltiplos aspectos originários da situação embaraçosa em torno do que se pode chamar de popular no teatro do século XX. Tal situação coincide com o momento em que a totalidade da sociedade desaparecera duplamente da cena, seja como obra representada, seja em sua relação com o público.

Daí advém, inclusive, a problemática relação entre teatro e Literatura, cuja excessiva valorização da palavra faz lembrar o caráter instrumental da linguagem – linguagem empregada pelo autor, que, por meio de técnicas, pretende, repitam-se as palavras de Bárbara Heliodora, “poder dizer essa ‘outra coisa’ da obra de arte e, além disso, conduzir a reação do público” (*Loc. cit.*). Tal procedimento segue a tradição do teatro de texto, sem, entretanto, por em dúvida a sagrada necessidade de respeitá-lo literalmente. Isso também acontece no chamado teatro literário, de repertório, que, mesmo em crise, ainda vigora em nossos dias. Essa crise é difícil de ser admitida como fato, “por certos autores [que] contentam-se com explicações superficiais [e, com isso fogem do problema], dizendo que o teatro é incompatível com períodos de crise e que só seria viável em fases de plenitude social de um povo” (BORNHEIM, 1983, p. 85) – plenitude, aliás, semelhante àquela atribuída ao teatro elisabetano pela crítica especializada. Justamente aí, reside o que, para o filósofo, significa fuga do problema, ou seja, quando se deixa de equacioná-lo em novas bases, distantes dos esquemas tradicionais – bases que, por sinal, envolvem a tudo e a todos, sem excluir a criatividade e uma certa grandeza condizentes com a aventura do teatro, nos momentos em que a comunicação entre palco e público, “necessariamente, deve dar-se em termos mais ou menos imediatos e sem contar com uma possível erudição da plateia” (*Ibid.*, p. 84).

É nesse sentido que as discussões em torno da popularidade do teatro – a do shakespeariano, por exemplo – pedem um outro tipo de crítica, a ser formulada como questão: “a partir de que lugar passou a constituir-se essa nova Crítica?” (BORNHEIM, 1998, p. 118). Que tipo de problemática dá margem à própria possibilidade do surgimento de novos critérios na avaliação da popularidade da obra de arte? Essas duas questões envolvem a suposta maioria da crítica, elevada à categoria de ciência em fins do século XVIII e no despontar do século XIX, momento em que a estética surgira como ideia propriamente dita, no sentido moderno – ideia que acontece no mesmo instante em que a arte é reconhecida e se reconhece através de seu conceito, como atividade intelectual, irreduzível a qualquer outra tarefa puramente técnica. Por acompanhar a estética como ciência desde a sua fundação, tal reconhecimento, no Ocidente, resulta de um longo processo de emancipação, sobretudo, a partir da Renascença, momento de tomada de consciência do poder criador do artista “genial”. O gênio, evidentemente, permanece um dom de Deus – e continuará a sê-lo até a época romântica –, mas a força criadora é individual, diz Gerd Bornheim.

Assim reconhecido, o artista pode escapar das normas estéticas oficialmente estabelecidas, sem deixar de receber por isso todas as honrarias não apenas de sua época, mas também das vindouras, conforme ocorreu com William Shakespeare (1564-1616), famoso por transgredir a norma aristotélica das três unidades, apesar do prestígio alcançado por elas junto aos demais autores de seu tempo – tempo em que “a *Poética* superara enfim a sua milenar marginalidade, passando a desempenhar o papel de grande e fundamental autoridade” (BORNHEIM, 1998, p. 31). Essa autoridade se estende ao classicismo francês do século XVII, quando então o texto do estagirita se impõe muito mais de modo dogmático, deixando de lado discussões mais importantes, acontecidas somente no século seguinte, principalmente na Alemanha romântica.

Essas discussões dizem respeito à atitude do poeta diante do mundo que o cerca e, nesse caso, variam de acordo com seu estímulo de origem – origem duplamente vinculada tanto ao primitivo, ao espontâneo, ao popular, quanto aos cânones classicistas prescritos pela civilização europeia, sobretudo a francesa, via Rousseau e Voltaire, dupla representativa do tipo de interpretação que considera clássico e romântico duas categorias estéticas básicas, provenientes da literatura e elucidativas do desdobramento da cultura em duas vertentes, a erudita e a popular. Esse desdobramento é problemático como todo e qualquer esquematismo histórico, cuja deficiência reside “na impossibilidade de reduzir a história a uma dialética que

implique em pontos fixos de referência, por mais dinâmica que seja a consideração da cultura” (BORNHEIM, 1958, p. 13). Nesse sentido, ainda as palavras do filósofo:

O jogo romântico-clássico, se nos devemos prender a este dualismo, explica menos do que possa parecer à primeira vista a cultura francesa, por exemplo, mais radicalmente compreensível a partir da mentalidade clássica. Na Alemanha vale precisamente o contrário, pois há uma veia romântica presente em toda cultura alemã, a ponto de se poder duvidar da simples existência de um classicismo neste país (BORNHEIM, 1958, p. 13).

A dúvida do então jovem Bornheim, quanto à presença de um classicismo na Alemanha romântica, prepara o terreno para a compreensão mais abrangente do popular, posteriormente investigado no sentido estético-cultural de sua exclusão na era burguesa – acontecimento histórico, cujo processo permite compreender a cisão cênica daí decorrente. De tal cisão advém um outro olhar, interessado pelas diferenças histórico-culturais – sinal de fraqueza da tradicional exclusividade do dualismo clássico/romântico como parâmetro interpretativo, entre os modernos. Para esse lugar busca-se outro parâmetro, que possa dar conta de uma análise mais radical da chamada delimitação bornheimiana do romantismo. Essa delimitação é problemática, justo por estar originariamente movida por forças antagônicas, vinculadas ou não à experiência religiosa – hipótese que torna compreensível o fascínio duradouro pelo autor de Hamlet, seja entre autores modernos clássicos e/ou românticos, seja entre contemporâneos: “É muito curioso que Shakespeare, um dramaturgo das encruzilhadas, talvez seja o último dramaturgo realmente popular, na acepção que nos interessa aqui. E a temática religiosa não existe mais em Shakespeare” (BORNHEIM, 1983, p. 54) – argumento crucial, revelador do aspecto de transição da obra shakespeariana – obra cujo autor pode ser considerado arauto da crise que atravessa os séculos XVII e XVIII. Filosoficamente falando, é um tempo de crise em que totalidade e ruptura respondem por dois setores de relações, seja entre povo e arte, seja entre produção artística e pensamento – indícios de um sentido fundamental da existência no qual o homem está sempre inserido. E segundo o filósofo, o esvaziamento progressivo desse sentido se dá a partir do Renascimento, momento de insinuação da chamada morte de Deus. Por conta dessa morte, o que desaparece da sociedade é a totalidade, é o fundamento metafísico, cujo dualismo se expressa em vários níveis e cada um a seu modo, ou seja, em nível de cultura, se oferecendo como popular e/ou erudita, em nível de arte, se oferecendo como clássica e/ou romântica, e em nível de Filosofia, se oferecendo como totalidade e/ou ruptura.

Historicamente tratado, esse amplo e multifacetado leque de mutações e possibilidades revela que, frente aos valores estabelecidos, conformismo e inconformismo são duas atitudes caracteristicamente adotadas pelo homem, quando em estágio avançado de civilização e de cultura. Sendo assim, desde os antigos gregos os opostos costumam atrair-se e “formam de algum modo uma unidade, ainda que conflituada; mas os opostos se pertencem, e como que nascem de uma mesma raiz” (BORNHEIM, 1987, p. 15).

Diacronicamente falando, vale observar que desse estágio e processo históricos fazem parte também os Estados absolutistas, cuja ascensão, agonia e queda se juntam à dinâmica interna do Iluminismo, no século XVIII – três acontecimentos decisivos que servem de pano de fundo ao surgimento paulatino do mundo burguês, famoso por gastar uma fortuna na compra de um título de nobreza, por desprezar o elemento popular e por exaltar a poética metafísica, seja na França de Boileau, seja na Alemanha de Gottsched e demais interessados pela existência de normas fixas, inabaláveis, inscritas na essência da natureza. Essa existência normativa vigora até o momento hegeliano de transição do metafísico para o histórico, o simplesmente mundano, segundo Bornheim.

Portanto, é desse caldeirão de crises histórico-filosóficas decorrentes do embate produtivo entre tradição e ruptura que emerge o movimento crítico de valorização e de desvalorização do popular como categoria estética – movimento cuja compreensão remete à análise do conceito de tradição pelo filósofo:

Realmente, tudo acontece como se um dos termos não pudesse ser sem o outro. Atração, portanto; mas também repulsa mútua, já que cada termo só se afirma na medida de seu ser oposto. A tradição só parece ser imperturbavelmente ela mesma, na medida em que afasta qualquer possibilidade de ruptura, ela se quer perene e eterna, sem aperceber-se de que a ausência de movimento termina condenando-a à estagnação da morte (BORNHEIM, 1987, p. 15).

Assim equacionado, o problema filosófico decorrente desse embate entre tradição e ruptura, em nossos dias, lembra outro embate entre pré-românticos e românticos alemães, cujo inconformismo frente aos valores estabelecidos apresenta-se multifacetadamente. Ou seja, apesar de suas raízes estarem fincadas no mesmo solo, seus galhos se orientam em direções opostas, tendo por um lado o mundo clássico da cultura e a aridez de seu convencionalismo e, por outro, o mundo da natureza, realçado pelo anticonvencionalismo de seus aspectos mais primitivos. Por este último trafega a dramaturgia de Shakespeare, que iria encontrar

seguidores seja na França de Vitor Hugo (1802-1885), seja na Alemanha de Lessing (1729-1781), de Goethe (1749-1832) e de Schiller (1759-1805).

Na Alemanha pré-romântica, vale destacar a importância do referido trio de poetas germânicos, pioneiros representantes dessa afinidade dramática, por exaltarem o talento e a capacidade do bardo para captar paixões violentas da alma humana, acentuando assim seu lado terrível, monstruoso – traço que atende, inicialmente, aos anseios poético-juvenis daquele momento, marcado pelo desencadear de intensas forças vitais, propiciadoras de uma revolução poética, cujos participantes são movidos por um sentimento de nação. Essa revolução, aliás, privilegia o modo espontâneo, não raciocinado, com que a poesia expressa a manifestação direta das forças da natureza em ação, em detrimento de sua imitação – reflexo de maior afinidade com as fontes populares da cultura e da arte do que com suas normas oficiais. Dois movimentos, duas vertentes estéticas que compõem o cenário multifacetado do romantismo alemão, considerando-se a diversidade de seus valores constitutivos, desde quando os jovens poetas do *Sturm und Drang*, antecipando Nietzsche, já acreditavam que o caos constrói. Tal crença serve de combustível para as mudanças vindouras, a exemplo do entusiasmo dos românticos pelo irracional e da vanguarda pelo inconsciente, como lembra Bornheim.

2.3 RUMOS BRECHTIANOS DO PENSAMENTO ESTÉTICO DE GERD BORNHEIM: A ARTE TEATRAL COMO MODALIDADE DE CONSTRUÇÃO POÉTICA E DE AÇÃO POLÍTICA

“VINTÉM – E Brecht tinha confiança no prazer da produtividade...”

GERD – Exatamente. E na idéia do trabalho coletivo” (BORNHEIM, 1998, p. 262).

Uma das vertentes da cultura de Bornheim gira em torno de sua paixão e reflexão sobre arte e teatro, particularmente sobre a figura e o teatro de Brecht, já em 1961. Desde aí, Bornheim chamava a atenção para a atualidade da obra e das ideias do dramaturgo alemão – ideias de longo alcance, a ponto de poderem ser aplicadas não só à práxis teatral, mas também ao que há de mais essencial em termos de produção artística do Ocidente:

Mais do que em suas peças, a dimensão fundamental de Bertold Brecht reside talvez na complexa problemática que soube, como ninguém, trazer à luz com as suas ideias sobre o teatro. Ideias que, longe de afetarem apenas, como poderia parecer à primeira vista, a especificidade da construção teatral, atingem a função da arte em sua raiz, na própria estrutura da civilização contemporânea (BORNHEIM, 1975, p. 111).

Tais palavras expressam o fascínio que a obra brechtiana exerce sobre o filósofo, desde a juventude, fascínio inegável diante da coincidência de propósitos em seus escritos – ambos igualmente empenhados no alargamento da consciência humana, sem economizar esforços para fazer de suas teorias um diálogo polêmico, produtivo, entre a vida e a razão de ser do teatro e da Filosofia. Esse empenho é digno de realce, por conta de sua grande repercussão no trajeto das reflexões estético-teatrais de Bornheim – reflexões ampliadas e elaboradas que culminam em 1992, ano da publicação de *Brecht: A Estética do Teatro*, seu último ensaio inteiramente dedicado à arte de representar.

Na nota introdutória desse livro, o filósofo se diz interessado “tão somente [pelos] conceitos medularmente instituintes da experiência teatral brechtiana” (BORNHEIM, 1992, p. 9). Esse interesse, ele o conjuga com um “propósito bem mais modesto, mas também mais pretensioso” (*Ibid.*, p. 10) e condizente com a complexidade do “lugar bem preciso [que o referido ensaio pretende ocupar] na já extensa bibliografia sobre a vida e a obra de Bertold Brecht” (*Ibid.*, p. 9). Assim procedendo, assume as limitações de suas próprias escolhas, limitações de quem opta por fazer uma análise que progrida de modo “a perseguir a

construção de um sentido, sem dúvida presente em tudo, mas que permanece arredo, sempre inacabado, sempre provisório” (*Ibid.*, p. 11). Justamente nesse ponto, nesse lugar, residem os bornheimianos percalços da invenção do diálogo – percalços já enfrentados por seus mestres, sobretudo os refratários a quaisquer vestígios de normatividade, a exemplo dos quatro que elegeu como sua metade: Hegel, Sartre, Marx e Heidegger.

Além disso, para que esse quarteto fique completo, vale acrescentar Brecht – aqui considerado sua quinta metade. Essa consideração é motivada pela ousadia típica de todo aquele que pretende, como Bornheim, explorar o solo movediço das ideias teatrais de nosso tempo – tempo de aventura, propício para buscar uma metodologia que atenda os interesses e critérios do criador do *Verfremdungseffek*⁵¹.

Tais interesses e critérios, respectivamente, foram assimilados e adotados por Gerd Bornheim ao fazer de seu ensaio uma busca sobre a meditação estética de Brecht – busca pela riqueza de todas as diversidades de uma obra, cujo autor está “situado no cerne da impaciente encruzilhada que é a experiência teatral em nosso século” (*Ibid.*, p. 10), lugar de confrontos, de abertura e de rebeldia que, na Alemanha dos anos 20, corresponde ao diálogo renovador e fatal entre naturalismo e expressionismo. Esse diálogo é oferecido por Bornheim como parte inicial e constitutiva da introdução geral de seu ensaio, ao longo do qual promete investigar “até que ponto e em que medida essas duas correntes impregnam as criações e o pensamento de Brecht” (*Ibid.*, p. 15), seja na juventude, seja na maturidade.

Para tanto, a pedida é seguir desdobrando e transformando o referido diálogo em uma espécie de rede de interlocução, formada pela diversidade de vozes selecionadas e consideradas por Bornheim como mais significativas ao longo do processo das cogitações do próprio Brecht acerca da prática teatral. Dessa rede de interlocutores participam, por exemplo, dramaturgos franceses como Zola, Antoine, Sartre, e, além deles, Max Reinhardt⁵² e Erwin

⁵¹ Termo criado por Brecht, às vezes traduzido por “efeito de estranhamento”, o que realça bem a nova percepção implicada pela interpretação e pela encenação de nosso tempo – tempo de contrariar o efeito de real, por mostrar, citar e criticar um elemento da representação, a ser “desconstruído”, a ser colocado à *distância* por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico (PAVIS, 2001, p. 119).

⁵² Max Reinhardt (1873-1943), um dos sucessores de Otto Brahm na direção do *Deutsches Theater*, na Berlim de 1924, capital cultural da Europa nessa época. Destaca-se como “mago do teatro” por sua propensão a “lançar-se na busca de novas diretrizes, norteadas pela pesquisa da monumentalidade e dos efeitos espetaculares, abrindo-se para os grandes espaços e mesmo para o espetáculo ao ar livre” (BORNHEIM, 1992, p. 114).

Piscator⁵³ – dois importantes diretores do teatro alemão dos anos 20 –, devidamente seguidos dos chamados homens de teatro, isto é, Shakespeare, Otto Brahm e Karl Valentin⁵⁴. Todos estão bornheimianamente articulados, direta ou indiretamente, às diferentes manifestações do naturalismo e do expressionismo na França e na Alemanha, desde o século XIX.

Para começar, entre franceses o naturalismo compara-se à visão fotográfica e fundamenta-se no cientificismo dominante nos meios acadêmicos da segunda metade daquele século. Por aí passa o privilégio à observação empírica, em detrimento do tradicional processo de idealização – privilégio, nessa época, característico da dramaturgia que combate tanto a fantasia aleatória, inicialmente preponderante no melodrama⁵⁵, quanto a obediência cega ao encadeamento causal da ação dramática, que veio em seguida. Obediência e fantasia, por sua vez, são parodiadas por Brecht, que as considerava típicas do estilo monumental de papelão tão ao gosto de pequenos burgueses, gosto duvidoso que sustenta a tradição shakespeariana do palco alemão, durante sua juventude (DORT, 1977, p. 158); tradição, portanto, sustentada na preferência pela montagem de espetáculos clássicos – reflexo da ideologia ainda vigente no âmbito teatral, ao longo das duas primeiras décadas do século XX.

Conforme o filósofo, essa preferência suscita questões que acompanharão Brecht ao longo de sua vida. Uma delas é: “até que ponto Shakespeare ainda funciona em nosso tempo?” (BORNHEIM, 1992, p. 102). Questão medular, em torno dela gira a argumentação de que a presença do autor de *Romeu e Julieta* sinaliza o momento exato de uma passagem, momento que exige ligação permanente e essencial do teatro e da arte, em geral, com o tempo, isto é, do tempo como expressão do momento histórico, o que contraria a arte basicamente desinteressada, ou seja, a arte que consegue desligar o espectador do mundo de

⁵³ Erwin Piscator (1893-1966) costumava utilizar frequentemente, em sua linguagem, as expressões *teatro político* e “*ação direta*” – esta última destacada e explicada por Bornheim como reveladora da diferença dos espetáculos de revista entre franceses e alemães. Ou seja, tais expressões aparecem no ensaio escrito por Piscator, intitulado *Revista Barulho Vermelho (Revue Rotes Rummel)*. Desse modo, dá o tom de sua doutrina e desvia-se do modelo parisiense, cujos espetáculos eram feitos, sobretudo, para divertir. Nas palavras de Bornheim, o grande impacto de tal movimento resultou na famosa *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht e Kurt Weil, “o primeiro grande sucesso mundial na vendagem de disco” (*Ibid.*, p. 122).

⁵⁴ Karl Valentin (1882-1948), autor de farsas e esquetes de cabaré, interpretados por ele mesmo. É alvo da admiração de Brecht, que desde a adolescência, no outono de Augsburg, costumava frequentar uma espécie de parque de diversões, local das apresentações do comediante. Posteriormente, Brecht chegou a filmá-lo em *Mistérios de um Salão de Beleza* – texto do próprio Valentin, brechtianamente considerado, tentativa de levar às últimas consequências a ideia burlesca de que todo cabeleireiro é um carrasco – índice da dimensão de crueldade latente no trabalho clownesco daquele ator popular da Baviera.

⁵⁵ Gênero dramático conhecido por seus exageros, lágrimas e sentimentalismo – motivos suficientes para ter caído no gosto de todas as camadas da população francesa (do século XVIII aos primeiros anos do século seguinte, quando então seus autores ocupavam-se em aplicar-lhe totalmente as teorias aristotélicas), até ser abandonado pelos dramaturgos. Daí em diante, ou seja, a partir de 1825, torna-se apenas um termo empregado, pejorativamente, pelos críticos.

seus interesses (*Ibid.*, p. 103). Uma arte assim só fomenta a crença de que o drama deve satisfazer os desejos humanos *eternos*. Contradizendo tal ponto de vista, Bornheim lembra o tom irônico da frase de Brecht, repetindo-a – “o drama só tentou satisfazer um único desejo *eterno*, que é o desejo de ver o próprio drama” (I, 96) – e, interpretando seu sentido, aplica-a à sociedade de classes, na efervescência dos anos 20:

Quanto aos outros desejos, eles variam, e variando, merecem a exclusão. Como a sociedade encontra-se hoje dividida em muitas camadas, há uma camada privilegiada, a dos especialistas, que cultiva a arte pela arte: o velho Shakespeare, já tantas vezes visto, e justamente em nome daquela superstição dos valores eternos, não diz mais nada, porque o que ainda poderia dizer termina esquecido em função do preciosismo da interpretação dos atores, por exemplo [...]. Como todo mundo já sabe a mensagem de Shakespeare, sua “nova” assimilação apenas confirma aquela camada social em seu próprio isolamento. Os sentimentos eternos servem, pois, de mero engodo a despistar a concretude do efêmero, ou a ‘diferença entre os homens’ e que constitui o espaço da história (BORNHEIM, 1992, p. 103).

Cultivo da arte pela arte promovido pelos especialistas, superstição dos valores eternos, preciosismo da interpretação dos atores são alguns dos aspectos apontados por Bornheim para realçar a oposição de Brecht a um certo tipo de representação shakespeariana, que invade a cena alemã de então, fazendo de Shakespeare um objeto de moda. Essa moda era reforçada nos ambientes literários, em nome do movimento conhecido como nova objetividade (*Neue Sachlichkeit*), “movimento que não passa, no fundo, de mera nova versão do naturalismo” (BORNHEIM, 1992, p. 102) e que, pelo andar da carruagem, está fadado ao isolamento – isolamento próprio daquela camada social habituada à monumentalidade característica das montagens teatrais, principalmente as shakespearianas. Esse hábito foi forjado no domínio do “academicismo congelado, impotente para mascarar seus artificios, a que conduzem, a cada época, uma utilização mecânica dos códigos e das convenções e uma perpetuação das tradições mais utilizadas” (ROUBINE, 2003, p. 113).

Distante dessa idealização, dessa estilização mimética, encontra-se o interesse do naturalismo francês, de Zola⁵⁶ e de Antoine⁵⁷ – interesse que serviu de inspiração para Otto

⁵⁶ Émile Zola (1840-1902) está incluído entre os melhores escritores da Paris literária de esquerda. Esse fato torna compreensível sua estreita amizade com Antoine – artista oriundo das classes proletárias, que se inicia no teatro como amador –, a ponto de tornar-se um dos colaboradores para a criação do *Théâtre Libre*, em 1887. Curiosamente considerado o teórico mais famoso da chamada cena naturalista, ele inaugura uma nova modalidade de crítica teatral com base na sua concepção e prática do romance. Assim escapa dos especialistas e “retoma por sua conta todas as tradições teóricas que anteriormente haviam pretendido reduzir o teatro a um estrito mimetismo” (ROUBINE, 2003, p. 111).

Brahm⁵⁸, apesar da falta de entusiasmo pelo cientificismo naturalista da escola francesa. Essa falta foi comprovada pela curta duração da hegemonia positivista entre os germânicos, hegelianamente muito mais atraídos pelos processos históricos, desde o século XVIII, motivo da maior amplitude alcançada pela dramaturgia alemã nesse sentido – amplitude cujo precursor é o duque de Saxe-Meiningen, famoso por sua montagem do *Júlio César*, de Shakespeare, exemplo do “imenso diálogo, tão característico de nosso século, com a totalidade do passado do teatro. [...] diálogo [que] tornou-se sem dúvida fatal, mas é ele realmente possível?” (BORNHEIM, 1992, p. 21).

Assim formulada, essa frase expressa o modo característico do pensar bornheimiano, um modo de pensar, pode-se dizer, baseado na problemática entre tradição romântica (a totalidade hegeliana) e contradição contemporânea (a dúvida brechtiana) – problemática dentro da qual Bornheim cultivava também seu próprio entusiasmo inspirado na leitura brechtiana de Shakespeare: “É dentro de tais contradições que vamos encontrar também o lúcido entusiasmo de Brecht – ele sempre permaneceu com o olho fixado no bardo inglês” (BORNHEIM, 1992, p. 21). Por sua vez, esse cultivo foi retomado de uma tradição inaugurada por Goethe, que, em 1770, dedicava ensaio elogioso ao dramaturgo elisabetano – ensaio cujos frutos são colhidos ao longo de um caminho marcado por circunstâncias históricas e respectivos impasses, como revelam as sucessivas crises enfrentadas pelo drama, seja na Alemanha de Meininger e de Otto Brahm, seja na França de Zola e de Antoine. Do cruzamento desses caminhos resulta o tardiamente chamado *teatro épico brechtiano*, cujo processo inicial consiste em desenvolver as possibilidades narrativas do teatro, com base tanto na História quanto nas ideias de Zola sobre o romance e de Antoine sobre a encenação.

⁵⁷ André Antoine (1858-1940) fundou o Théâtre Libre e em seus espetáculos, a prática da verdade cênica não se limitava à mera reprodução das aparências. Ao optar por procedimentos desviantes, característicos do seu método naturalista, buscava uma espécie de realismo experimental. Ao fazê-lo, pretendia eliminar, artifícios da representação dos atores, fazendo-os contracenar com objetos e materiais tirados diretamente da realidade cotidiana – reflexo da renovação cenográfica, que trouxe para o palco uma nova iluminação, além de substituir os velhos adereços e telões de papelão por móveis reais, dispensando assim os habituais truques ilusionistas da época.

⁵⁸ Otto Brahm (1856-1912), nascido em Hamburgo, promoveu o naturalismo em Berlim ao fundar, em 1889, a Cena Livre (*Freie Bühne*), inspirando-se no Teatro Livre de Antoine. Além disso, exerceu as funções de crítico, de diretor do Teatro Alemão (*Deutsches Theater*) e de historiador. Nas palavras de Gerd Bornheim, “para o alemão, tudo se alicerça na *consciência* histórica, ela se arvora em pressuposto fundamental que garante a própria viabilidade de um teatro realista” (BORNHEIM, 1992, p. 20). Sendo assim, só ela permite responder à questão da totalidade da dramaturgia ocidental do século XIX, considerando-se a síntese hegeliana da História – síntese possibilitada e compreendida por meio da dialética do senhor e do escravo, por exemplo. Em nossos dias de fragmentação, de ruptura de valores, essa resposta viabiliza-se a nível puramente teórico, já que na prática torna-se obsoleta.

A esse processo inicial acrescentem-se as demais bases de formação do teatro épico de Brecht, em sua chamada fase experimental – bases indicadoras da relação importante de Karl Valentim, de Reinhardt e de Piscator com tal formação. Segundo Gerd Bornheim, do ator K. Valentim vale realçar a ironia cômica que, por si só, já se encarrega do cultivo da distância, indicativa de que tudo se passa no reino da duplicidade característica da sociedade do momento, na qual o valor do homem se mede pelo título que ostenta. Isso faz dele um apreciador da elaboração idealizante da linguagem, a exemplo dos lances melódiosos, das modulações típicas do *bel canto*. Em outro registro, encontra-se o canto popular do referido ator, que “inclinava-se, antes, a endossar a voz falada; mais do que cantar, tendia a comentar, a criticar o conteúdo da canção cantada” (BORNHEIM, 1992, p. 63), além de conjugar tom de voz e utilização do corpo em suas apresentações – apresentações de um corpo “distante das finuras da mímica, [por adquirir] um peso, uma economia expressiva que coincide com um certo jogo inibitório próprio do cômico” (*Loc. cit.*). Esse jogo resulta em frieza quase apática a provocar a comicidade – motivo suficiente para conquistar a simpatia e o interesse de Brecht por esse novo estilo de atuação, estilo clownesco, comparado ao de Chaplin, e apresentado em cervejarias para um público formado por “pequenos-burgueses, artesãos, músicos profissionais, pequenos empregados [...]; ou então, fotógrafos” (*Ibid.*, p. 61), que zombam do patrão por odiá-lo. Esse público contrapõe-se radicalmente àquele que frequenta os espetáculos de Max Reinhardt, espetáculos primorosos pelo luxo e pela preciosidade artística que caracterizam o estilo popularmente hollywoodiano de seu criador.

Justamente aí reside o interesse do filósofo, ao se utilizar também das ideias de Reinhardt como um contraponto com Piscator e Brecht, realçando assim o modo diversificado com que “a vida teatral se insere no contexto social alemão: nesse país, o teatro consegue possivelmente ser popular como em nenhum outro lugar do mundo” (BORNHEIM, 1992, p. 121). Essa popularidade foi alcançada, principalmente, na chamada era dos encenadores, no século XX, quando então o que os define é a sua função ímpar, ou seja, o seu desempenho autônomo, cuja missão consiste em estabelecer sobre o palco a máxima originalidade possível, em termos de linguagem teatral, originalidade que o jovem Brecht vivenciara, ao

participar, como ator, dos espetáculos de variedades de Karl Valentim – momento, aliás, de seus primeiros passos como escritor de textos dramáticos⁵⁹.

De acordo com Bornheim, nesses textos iniciais de Brecht verifica-se uma ênfase no elemento grotesco, o que os aproxima do absurdo ionesquiano, apesar da manutenção do plano do realismo social como fundamento. Nessa medida, justifica-se o fracasso do projeto em comum com Reinhardt: escrever o texto para um musical, parodiando o capitalismo norte-americano. Isso aconteceu por ocasião da mudança definitiva do jovem dramaturgo para Berlim, quando veio a ocupar o posto de *Dramaturg*, no Teatro Alemão, então dirigido por aquele encenador – famoso pela monumentalidade que imprime em suas montagens, ao apelar diretamente aos sentidos do público. Assim procedendo, faz lembrar “a Igreja [católica], que visa atingir, [com o mesmo apelo], o mais altamente espiritual, a revelação do sobrenatural” (BORNHEIM, 1992, p. 116). Dessa monumentalidade pode-se dizer, ainda, que foi elaborada conceitualmente na obra de arte total⁶⁰, de Wagner, então direcionado para realizar-se como um teatro essencialmente popular. Tal realização, portanto, faz parte do anseio germânico, desde o Romantismo, berço da invenção da ideia de restabelecimento do vínculo entre arte e religião – ideia que convém ao projeto artístico wagneriano de resgatar, por meio da ópera, o sentido universal da tragédia ática.

Em torno desse resgate problemático gira a questão bornheimiana sobre a mística das origens – uma questão que trata da impossibilidade, em nossos dias, de se estabelecer a origem do teatro na religião, pelo fato de cada um operar com níveis conceituais diferenciados:

Aliás, em nosso meio, o fato de a experiência dita religiosa estar se transferindo para o plano das religiões sincréticas, vale dizer, para um nível

⁵⁹ Segundo Gerd Bornheim, sob a influência de Karl Valentim, o jovem Brecht escreveu, mas não publicou, quatro textos curtos: *O Casamento* (exemplo de busca da especificidade da linguagem popular, sem nenhuma concessão aos padrões da linguagem culta), *O Mendigo* ou *O Cão Morto* – Valentim gostava de contracenar com Bobsi, seu cachorro vira-lata – (ridiculariza o poder do rei, contrapondo-o à preferência do mendigo pelo cão morto), *Ele Exorciza um Demônio* (o que mais se aproxima de Valentim) e *Lux in Tenebris* (inserção social imediata, tal como acontece em *O Casamento* e em *Ele Exorciza...*). Ao que parece, os quatro textos começaram a ser escritos em 1919 e em fins de 1926; *O Casamento* foi encenado, em Frankfurt, sem sucesso.

⁶⁰ Essa ideia de arte total ou “obra de arte universal” (*Gesamtkunstwerk*), concebida por Wagner, pretende que o espetáculo teatral seja definido como um misto de todas as artes que fazem parte do teatro, deixando de ser então apenas drama, apenas texto escrito. Sua concretização se dá em 1876, em Bayreuth, com a apresentação de *O Anel dos Nibelungos*, alvo dos elogios de Nietzsche – elogios que se transformam em crítica feroz a partir do momento em que a busca pelo espetacular e pelo excessivo aparato cênico se torna acentuada, posteriormente, nas apresentações de *Tannhaeuser* e de *Parsifal*. Nesta última, principalmente, a presença marcante do espírito alemão, dos valores cristãos, das lendas, dos mitos e de nuances budistas sinaliza a tendência ao estranho e ao sobrenatural – motivos suficientes para que o filósofo se decepcione com o compositor, então considerado “o mais sublime advogado [...] da transcendência e do Além” (NIETZSCHE, 1999, p. 36).

que é afinal marginal, fala por si. Mas claro que existe toda essa religiosidade. Mas não é mais ela que consegue manter a realidade, que funciona como fundamento. O fundamento já não autoriza a religião (BORNHEIM, 1983, p. 71).

A constatação dessa crise de fundamento é visível na Berlim de 1924, lugar de intensa e febril criatividade teatral, em que Brecht encontra não apenas Max Reinhardt, mas também Erwin Piscator, autor de *O Teatro Político (Das politische Theater)*⁶¹. É com este último encenador que Brecht começa a pisar em terra firme, ou seja, começa a trabalhar em prol de um teatro que volte a ter caráter universalizante, em novo sentido, isto é, no sentido de afastar toda e qualquer modalidade de exclusão, sobretudo a exclusão social. Por conta desse novo sentido, à cena piscatoriana interessa evidenciar a tirania dos processos econômicos e da técnica sobre o proletariado⁶², seu público específico e protagonista do teatro político.

Teatro político, segundo Bornheim, é a expressão que serve de ponto de partida para o pensamento de Piscator. No entanto, ele mesmo, ao tentar caracterizar globalmente tal pensamento, recorre à “ação direta” – expressão que desperta mais seu interesse por “apresentar, ao menos, o mérito de ser rara, pouco difundida” (BORNHEIM, 1992, p. 122) – palavras de quem faz do próprio ato de pensar um aventurar-se por caminhos inusitados. Tanto que, por aí, vão sendo construídas as tentativas, as possibilidades bornheimianas de conexão entre teatro e política, que favoreçam o entendimento da evolução da estética brechtiana. Para isso, o filósofo investiga os antecedentes dessa evolução, percorrendo um “ensaio escrito [por Piscator] a propósito de um espetáculo de revista, ‘político-proletária’ e revolucionária, cujo título era *Revue Rotes Rummel* (Revista Barulho Vermelho)” (*Loc. cit.*). Nessa revista, a referida expressão aparece entre aspas – detalhe gráfico indicativo de sua procedência e, novamente, chama a atenção de Bornheim, por outros motivos, ou seja, por apresentar-se, dessa vez, como parte integrante de “algum documento oficial ou oficioso de algo como o Partido Comunista, ao qual, evidentemente, Piscator era filiado” (*Loc. cit.*). Que valor informativo pode ter um dado como esse num contexto biográfico?

⁶¹ Livro, escrito em 1929, que reúne as teorias de Piscator, teorias que tanto revolucionaram os espetáculos teatrais, na década de vinte, logo após os tempestuosos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial. Contraopondo-se à grandiosidade e ao brilhantismo artísticos do novo barroco de Max Reinhardt, as apresentações iniciais desse teatro político-pedagógico acontecem em salas de restaurantes e em palcos de associações, ao som de coros proletários portadores de cartazes, além da utilização de documentos cinematográficos, de máquinas e demais mecanismos também aí presentes.

⁶² Classe social que, em fins do século XIX, “ainda estava totalmente dependente das concepções burguesas em matéria de arte; o teatro permanecia ligado ao ‘dia de festa’ e, alheio ao que revelavam os jornais de todo dia, deveria ocupar-se do belo, da verdade, do grandioso” (BORNHEIM, 1992, p. 123).

Gerd Bornheim, vale observar, em certo momento de seus escritos, concentra seu interesse em biografias e atenta para aspectos que tenham a ver com a ação humana, e não com o que outros autores já disseram. Exemplo disso é sua análise e interpretação dessa atividade literária, em *O Idiota e o Espírito Objetivo*⁶³ – ensaio que traz a compreensão da importância concedida ao marxismo como ferramenta privilegiada de investigação, dada a necessidade de uma metodologia que dê conta desse novo sentido de biografia, isto é, de uma biografia diferenciada por substituir dados exteriores da documentação – sequência de datas, feitos, acontecimentos, influências sofridas e repercussões alcançadas – pela exploração, detalhada e exaustiva, do “estudo de uma vida – de suas raízes, sua formação, suas decisões, suas vacilações, seu destino” (BORNHEIM, 1976, p. 10). Por causa de tal substituição, “a consciência é agora engolida pela vivência” (*Ibid.*, p. 19), por sua vez, sempre exposta a mudanças, o que a torna passível de compreensão, nunca de conhecimento. Nessa medida, o foco principal para a constituição dessa modalidade de biografia está mais voltado para os detalhes que integram as experiências propiciadoras da compreensão do homem concreto, cuja ambiguidade requer a proposição de um método em prol da compreensão da experiência de vida, em seu envolvimento com a problemática da realidade social.

Essa problemática geradora do chamado realismo social é base de apoio para algumas coordenadas do teatro brechtiano, de acordo com Bornheim. Vale repetir que, na linha de frente dessas coordenadas, encontra-se o conceito genérico de “nova objetividade”, cuja importância consiste na procura de novas técnicas a serem adotadas no palco, sobretudo, as de Erwin Piscator. Tais inovações são necessárias ao teatro que se quer universal, por abranger a sociedade como um todo e, conseqüentemente, estar atento à presença da classe operária na plateia. Diante de um acontecimento duplamente revolucionário como esse, representado pelo proletariado e pela tecnologia, Gerd Bornheim pergunta: como avaliar a produção dramática?

A essa altura, já é possível entender o ponto de partida e de chegada da relação bornheimiana entre teatro político, ação direta e revista, no contexto teatral do encenador alemão:

⁶³ Texto escrito em 1976, que realiza a síntese do trajeto intelectual de Sartre, em sua fase tardia, sob a forma de estudo biográfico, cujo tema gira em torno da impossibilidade de se esconder um homem. Nas palavras de Bornheim, esse homem, obviamente, é Flaubert – encarnação do Espírito Objetivo, a quem o homem deve sua existência e por meio do qual emerge, possibilitado pela leitura do sentido de um época, de uma sociedade, de um país.

A revista oferece-se, pois, até mesmo como meio ideal para solucionar não poucos problemas da realidade cênica – a começar pela sempre necessária pedagogia, que pode renascer de dentro do lugar mais inesperado. E soluciona também aquele terrível problema de consciência para Piscator como diretor de cena: o da dramaturgia. A ação direta dificilmente poderia permitir a presença da grande literatura dramática, a não ser, talvez, na limitação das pequenas cenas. Em compensação, ela enseja um outro tipo de texto, que é o documentário – inclusive e sobretudo o jornalístico, já que todo trabalho teatral deve pautar-se pela reivindicação da “atualidade” (BORNHEIM, 1992, p. 127).

Para compreender essa reivindicação, Bornheim estabelece de imediato uma relação de parentesco entre ela e a revista, apostando no caráter fragmentário de ambas. Desse modo, compara os tipos de fragmentação, de uma (o descontínuo) e outra (a novidade), ao verso e reverso da mesma medalha, referindo-se à fusão dos dois na revista. Cenicamente falando, a essa exigência de atualidade corresponde o esvaziamento do herói individual, então desprovido de um destino privado. Em tempos de nova dramaturgia, os fatores heroicos baseiam-se em relações sociais consideradas em sua globalidade. Isso quer dizer que, em tais circunstâncias, o homem só pode entender-se como ser político, ou seja, como participante efetivo no processo de transformação do mundo. Daí a exigência de um teatro em que a ação direta independa dos sentimentos, dos impulsos, já que agora os valores pedagógicos estão na dianteira e servem de orientação para o homem pensante e ativo.

E Brecht, que lugar ocupa diante dessa exigência?

Nos anos em que o jovem Brecht trabalhou com Piscator, aprendeu que existe um vínculo entre a prática do teatro e o pensamento de Karl Marx, haja vista o tanto de comprometimento das técnicas de elaboração de um espetáculo com a atualidade vigente. Apesar disso, as reservas entre mestre e discípulo existem, na medida em que cada um compreende de modo diferente o sentido de épico – diferença que é fruto da maturidade do projeto brechtiano, momento em que o emprego das técnicas se confunde com a totalidade do fenômeno teatral. E assim, o imediatismo anterior – critério absoluto da identidade cênica entre o épico e o político – enfraquece. Sempre atento às mudanças e contradições em curso na cena alemã, Bornheim traz à tona, respectivamente, o compasso e o descompasso da dupla Piscator e Brecht, no que tange ao entendimento do teatro como arte. Desse modo, parece estabelecer um paralelo entre o repúdio piscatoriano do teatro entendido como arte e a irreverência brechtiana, nos anos iniciais, ao conceito de arte. Em seguida, disposto a “delimitar bem os terrenos contra certa confusão terminológica reinante na época [...] entre

teatro épico e drama épico (incluído aí o jovem Brecht)” (BORNHEIM, 1992, p. 133), prepara o leitor para sua análise do significado brechtiano do épico, adiantando que, “quanto ao texto, melhor será falar em dramaturgia não-aristotélica” (*Loc. cit.*), certamente, em nome do conhecimento adquirido acerca da origem literária do épico tradicional pelo dramaturgo, então propenso a fazer arte literária de alto nível. O que dizer de tal preferência e propensão?

Considerando as palavras do filósofo sobre o conceito e a estrutura da dramaturgia não-aristotélica, vale realçar que, conceitualmente falando, o alvo principal do ataque brechtiano é o processo provocador da empatia, cujo desenvolvimento restringe-se “à concentração dos efeitos da ação ao nível das emoções” (BORNHEIM, 1992, p. 215) – restrição fatal que resulta na marginalização do espírito crítico. Se por tal restrição se é fatalmente arrastado pelas emoções, como, então, escapar da fatalidade daí resultante?

Longe de deixar arrastar-se pelas emoções, entretanto, o espectador deveria perceber nele o despertar da reação crítica. E despertar é bem a palavra, pois o espírito crítico, sempre segundo Brecht, brota no homem a partir de duas experiências contrapostas, na análise das quais ele infelizmente não se detém, apenas indica: são elas o espanto, uma certa admiração (*Erstaunlichkeit*), e o estranhamento, que distancia (*Befremdlichkeit*) (BORNHEIM, 1992, p. 215).

Sempre antenado e cuidadoso no trato das palavras, Bornheim admira e busca interpretar a acuidade brechtiana e também a heideggeriana nesse sentido, apontando não apenas a amplitude, mas também as limitações das concepções estético-filosóficas de seus dois mestres. Assim, circunstancialmente, ambos tornam-se alvos de apreço e de desapontamento ao longo dos caminhos do seu pensar. Dramaturgicamente falando, por exemplo, há, por um lado, o elogio ao emprego conotativo da palavra *despertar*, diante da gama de sentidos que oferece, quando associada ao cultivo do espírito crítico entre os homens – cultivo concreto, experimentado em circunstâncias históricas determinadas e movidas pelo encontro de ações e emoções contraditórias, a serem mostradas em cena. Por outro lado, há um certo desapontamento diante da contraposição, apenas indicada, entre as experiências da admiração e do estranhamento – motivo suficiente para que essa dupla experiência seja devidamente dimensionada e desdobrada por Bornheim, desde suas bases ontológicas.

No fundo, as duas palavras se referem a uma vivência única, porquanto a admiração, bem compreendida, traz consigo a descoberta da alteridade, o sentimento de estranheza, de distanciamento. Já os gregos entendiam assim a admiração, que interpretavam como a atitude originante do filosofar, ou seja, da crítica: o espanto surge da experiência que mostra aquilo que parecia o mais conhecido e familiar ser em verdade dissimulador da ignorância, donde

o estranhamento que nos torna distantes justamente em relação àquilo que nos era próximo (BORNHEIM, 1992, p. 215).

Admiração e estranhamento são, portanto, experiências que brotam de um único solo. E segundo Bornheim, esse é o solo de onde procede a heideggeriana “mundanização” dos sentimentos, diante do sufoco representado pelo passado recente, ou seja, pelo subjetivismo, cuja expansão máxima se dá com o individualismo burguês. Sendo assim, fica estabelecido que, ainda hoje, o modo de ser dos sentimentos, em sua totalidade, apresenta-se como “um cultivo da subjetividade enquanto vivência puramente interior – justamente o objeto da crítica de Heidegger” (BORNHEIM, 1992, p. 224), e também de Brecht, por diferentes motivos. Esses motivos são sugeridos pelo filósofo, ao argumentar que o problema dos sentimentos, das emoções vincula-se à crise de valores vivenciada por ambos e transformada em

[...] um dos temas centrais do ensaísmo da época (e do século), de nosso tempo, com seu corolário essencial: pela primeira vez uma crise localizada no tempo e no espaço sorve a sua medida do reconhecimento de que a totalidade da cultura ocidental está em crise, visto que seus valores basilares entraram em decomposição (BORNHEIM, 1992, p. 144).

Em tais circunstâncias, o que está em jogo é a verdade inabalável resultante da velha concepção de homem como animal racional, tema que dá sentido às discussões filosóficas do momento e que são apresentadas por Heidegger em *Ser e Tempo* – livro que propõe uma redefinição da realidade humana em nome do problema dos sentimentos, problema a ser retomado e situado em outras diretrizes, para que o próprio sentido da realidade humana possibilite a definição e a delimitação do homem como ser-no-mundo. Nesse contexto, a palavra *sentimento* ganha nova tradução e passa a ser compreendida como *Befindlichkeit*⁶⁴. Além disso, a mudança de compreensão proposta nessa obra também repercute significativamente no meio teatral, sobretudo entre os autores mais radicais, a exemplo de Beckett. Assim considerando, Bornheim quer mostrar que “Brecht, possivelmente, não tenha dado a menor atenção” (BORNHEIM, 1992, p. 144) ao referido livro, apesar do sucesso alcançado por ele. O porquê dessa desatenção pode estar explicado pelo próprio Gerd

⁶⁴ Segundo Bornheim, o equivalente perfeito dessa palavra em português não é sentimento, é disposição. Assim traduzida por Heidegger, ela deixa de ser “entendida como um fenômeno simplesmente subjetivo: o homem está disposto no mundo desta ou daquela maneira, e quando se sente indisposto é todo o seu relacionamento com o mundo que passa a ser metamorfoseado. Não houvesse o já-estar-disposto-no-mundo, não haveria nem a possibilidade da indisposição. Assim, a investigação heideggeriana analisa os sentimentos a partir já de sua definição e de seu entendimento do homem como ser-no-mundo. Conceitos como sujeito e objeto revelam-se incapazes de apreender aquilo que a disposição é, pois, ao contrário, o mundo é que vai permitir a constituição do sujeito e do objeto, e, por consequência, do modo como estes ou aqueles sentimentos se desenvolvem” (BORNHEIM, 1992, p. 223-224).

Bornheim, na medida em que constata a “grande virada” no pensamento brechtiano de 1927 a 1931, período de intensa atividade teórica, ao longo do qual o dramaturgo alemão elabora a diferença entre dramaturgia aristotélica e não-aristotélica, em seu ensaio sobre o teatro épico. Nesse ensaio, a ciência começa a fazer parte das inquietações brechtianas de modo decisivo:

Brecht fala em transformar o que se sabe, pelo simples ato de deixar-se viver (*bekannt*), em conhecimento (*erkannt*), estendido como pórtico da ciência: o homem se move dentro do mundo em que vive com uma familiaridade suspeita, porque pré-crítica: ele sabe sem conhecer. O espanto desnuda o verdadeiro rosto de tal familiaridade, destruindo-a pelo estranhamento (BORNHEIM, 1992, p. 215).

A partir daí, o que se quer alcançar é o processo de conhecer, por meio da problemática em torno de sentimentos como a admiração e o estranhamento, admiração pelo mundo cotidiano ao mostrar sua estranha duplicidade, ou seja, mostrar que em nossa vida ordinária há sempre um acontecimento por trás do outro. Com isso, fica estabelecido que o entendimento do teatro requer o critério absoluto da ciência, seja como apresentação objetiva dos fatos, seja como totalidade fenomênica. Nas palavras do filósofo, tal critério se orienta:

[...] já num sentido que, [na compreensão brechtiana do teatro épico], se aproxima um tanto do naturalismo: os fatos devem ser apresentados com objetividade, de modo exato e correto. [Em outro sentido], entenda-se, porém, a tese: é a globalidade do fenômeno teatral que deve ser submetida à cientificidade, e não apenas o fato isolado. Logo de saída, o cientista se transforma no braço direito do teatreiro no combate ao velho teatro (BORNHEIM, 1992, p. 112).

Para se entender melhor o sentido da tese bornheimiana da submissão da globalidade do fenômeno teatral à cientificidade, vale observar, por exemplo, a ênfase concedida ao trabalho do ator e sua relação com o público, dois aspectos importantes da interação entre teoria brechtiana do teatro épico e meios práticos de sua aplicação. A busca por essa interação estimula o já citado combate entre o cientista, o teatreiro e o velho teatro – combate do qual depende a nova compreensão do significado dessa arte.

Essa compreensão é apresentada e discutida por Bornheim, a partir de um conhecido esquema sobre as diferenças entre forma épica e forma dramática do teatro, proposto por Brecht. Desse esquema interessa realçar as considerações de Bornheim em torno da cientificidade do fenômeno teatral, com base na ligação entre palco e público, por exemplo – ligação problemática, diante da crise de valores no comando do espetáculo teatral. Essa crise

repercute no próprio Brecht, muitas vezes, oscilante entre didatismo e diversão⁶⁵ – motivo suficiente para que sua teoria do teatro épico não seja transformada em catecismo. Por isso, a primeira providência nesse sentido é evitar que o envolvimento do espectador na ação impeça seu compromisso efetivo no processo de transformação da sociedade.

Esse compromisso embasa-se na proposta marxista da determinação do pensamento pelo ser social e, nesse caso, “o social pressupõe indivíduos que trabalham e produzem, e que são dotados por isso mesmo de consciência” (BORNHEIM, 1992, p. 147). Nesse sentido, a consciência apoiada na personalidade, amplamente utilizada no teatro de tipo psicológico, dá lugar a uma outra que seja sustentada nas chamadas ciências objetivas, isto é, na sociologia, na economia e também na história. Daí a proximidade entre teatro épico, ciência, espírito de observação e pesquisa. Para avançar no entendimento dessa proximidade, é necessário retomar a categoria do objeto, em torno da qual se move não só a ciência moderna, mas também a teoria épica do teatro, o romance, a epopeia, sempre segundo Brecht, que assumiu e transformou uma tradição. A importância dessa transformação pode ser aquilatada pelo desaparecimento do herói, diante de sua inutilidade em nosso tempo – tempo em que a necessidade dele não passa de um engodo. Sua presença no centro da cena sinaliza o mal estar e a falta de transparência das coisas. Bornheim, ao interpretar o sentido brechtiano de tal insignificância do herói e sua falta de transparência, se utiliza do confronto com os idealizantes pressupostos hegelianos da epopeia: por um lado, a substância objetiva, ou seja, a totalidade da ordem sócio-histórica de um povo em determinado momento; por outro, o herói, ou seja, a presença forte que reflete essa totalidade. Como escapar dessa idealização?

Quer-se agora a transparência: não mais os mitos, as crenças, a afirmação pela guerra, a homérica unidade nacional. Do outro lado de tudo isso, a substância objetiva sem dúvida subsiste, sim, mas transferida para a visão crítica da realidade – como, por exemplo, a devastação do grande painel da guerra, ou os bastidores políticos que entram o desenvolvimento da ciência (BORNHEIM, 1992, p. 160).

⁶⁵ Em 1939, Brecht traz à tona a discussão sobre a diversão no teatro, ao escrever o texto *Sobre o Teatro Experimental*. Ao fazê-lo, remonta a Horácio para defender as duas funções do teatro: a diversão e a instrução. Transformadas em meta dos poetas romanos, tais funções formam um corpo único com a oratória e, além disso, adquirem maior amplitude ao resgatarem a poética aristotélica, principalmente através das prescrições de Horácio: “Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. O que quer que se preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente os espíritos e fielmente o guardem; dum peito já cheio extravasa tudo o que é supérfluo. Não se distanciem da realidade as ficções que visam o prazer; não pretenda a fábula que se creia tudo quanto ela invente [...] arrebatada todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor [...]” (BRUNA, 1981, p. 65).

A contrapartida dessa idealização decorre da postura crítica, que agrega em sua objetividade épica a presença do cotidiano – um legado do romance burguês –, sem recusar a tradição homérica, cuja substancialidade encontra expressão no âmbito da literatura dramática. Tal amplitude torna compreensíveis ainda a evolução e o sentido do termo *épico* enquanto fenômeno, ontem e hoje: ontem, sua validade de sentido dependia de sua condição de gênero essencialmente literário, contraposto aos demais incluídos nessa mesma categoria; hoje, essa validade muda, por estar referida à totalidade teatral, ou seja, à totalidade da qual fazem parte o espetáculo e o texto dramático. O texto “desempenha um papel decisivo, [e a ele] nosso poeta empresta um relevo sem dúvida privilegiado, ao qual, de certo modo, todo o resto estará subordinado” (BORNHEIM, 1992, p. 161). Por aí, no entanto, não se dá conta do problema, diz o filósofo, e acrescenta, então, um segundo argumento de ordem histórica.

Ao fazê-lo, parte da palavra *autonomia* e leva em consideração as diferenças de significado em torno de sua aplicabilidade em termos absolutos, como literatura dramática, e em termos relativos, como texto dramático. Nessa medida, recua até o teatro francês do século XVII para apontar procedimentos que fizeram dele uma desastrosa dicotomia: de um lado, a defesa do “texto enquanto valor literário autônomo, dotado de uma excelência eterna, imbuído da imortalidade própria das coisas do espírito” (BORNHEIM, 1992, p. 161); de outro, sua marginalização por conta da efemeridade do espetáculo e da cena – ambos fadados ao esquecimento. Distante disso, a preocupação brechtiana é “com a função efetiva que um texto possa oferecer – se autonomia há, deve-se discutir o seu caráter, o seu modo de ser dentro da totalidade que é o espetáculo” (*Ibid.*, p. 161-162). Assim considerado, o texto dramático revigora-se como novo modo da objetividade épica. Desse mesmo modo depende ainda o devido alcance da fala cotidiana das coisas e dos elementos, já que ambos pertencem à própria gênese do teatro, juntamente com a extensão visual, gestual do elemento épico:

[...] o estilo épico, ancorado na objetividade, é que garante a sua própria unidade, aquém ou além da coleção exterior de partes. Portanto, contra a tradição francesa que ensinou a opor literatura eterna e espetáculo efêmero, o teatro épico talvez seja a mais vigorosa defesa da unidade profunda do fenômeno teatral (BORNHEIM, 1992, p. 162).

Com a competência de sempre, Bornheim transita entre duas hegemonias: a do gênero literário, na cena francesa do século XVII, e a da categoria do objeto, na cena épica alemã do século XX. Assim, investiga os pontos fortes e fracos de ambas e detecta a referida extensão visual, gestual, do épico. Essa extensão coincide com o que, hoje, se chama de objetividade e

reúne “todas as características de um fenômeno essencialmente transitório, histórico” (BORNHEIM, 1992, p. 162) e, por isso mesmo, diverso da compreensão hegeliana do assunto. E, é exatamente dessa diversidade de compreensão que advém a contradição como suporte teórico-prático do teatro épico de Brecht, segundo Bornheim:

[...] o alargamento gestual do conceito de épico, que compreende em si o texto, corre totalmente por conta daquilo que Hegel chama de substância objetiva, o que Brecht prefere, menos hieraticamente [isto é, fixado numa figura], chamar de processo. A substância objetiva é dinâmica como o processo (também em Hegel), mas falta-lhe [em Hegel], digamos, o espírito crítico das ciências que tornou crítico o próprio sentido da realidade [posteriormente] (BORNHEIM, 1992, p. 162).

Dessa falta do espírito crítico das ciências em Hegel, vale observar, esteticamente falando, a sua relação direta com a ideia da superioridade do drama como gênero dramático – superioridade decorrente da síntese perfeita entre objetividade épica e subjetividade lírica, sustentada por Hegel, ideia filiada ao caráter absoluto do modo de ser da totalidade hegeliana, cuja dinâmica é reflexo daquela “substância objetiva que era a nação homérica” (BORNHEIM, 1992, p. 162). Nesse ponto reside a incompatibilidade de sentido do épico tradicional com o que tal substância passou a ser vista por Brecht. Bornheim formula a questão: “como se resolve, na prática e na teoria, o modo de ser da totalidade que configura o estilo do teatro épico [...], ao qual Brecht dedicou toda a sua existência” (*Ibid.*, p. 163). Com tal questão, o filósofo pretende mostrar o longo empenho brechtiano em encontrar um lugar favorável, para “poder discutir a categoria da totalidade, que constitui a própria essência do teatro épico” (*Loc. cit.*). Esse lugar está indicado pelo próprio Brecht, que logo no início da primeira justificativa de sua teoria épica, usa a expressão wagneriana “obra de arte total”, o que, segundo Bornheim, é um ato consciente, pois “toda a evolução do jovem Brecht teria de levar fatalmente à experiência da ópera – mas também à consciência do impasse dessa experiência” (*Ibid.*, p. 171).

Esse impasse, decorrente do caráter culinário⁶⁶ da ópera tradicional, ou seja, da ópera cujo processo de realização “baseia-se na consecução da arte total, que leva, com possíveis variações, à fusão das diversas artes” (BORNHEIM, 1992, p. 174). Tal fusão resulta no rebaixamento de cada uma delas, por funcionarem meramente como indicativas entre si.

⁶⁶ Assim adjetivada, a ópera identifica-se com a palavra *diversão* e, antes de tornar-se mercadoria, está a serviço do prazer. Desse modo, nada tem em comum com o espetáculo musical, ou a opereta e derivados, nos quais a música não passa de servidora do texto. Nessa condição, ela colabora tanto para intensificar e afirmar o texto, quanto para ilustrar e pintar situações, atendendo assim à cultura e ao gosto do público burguês.

Incluído nessa fusão, o espectador torna-se passivo, já que sob o efeito da magia da arte totalizadora. O que fazer para inverter os caminhos artísticos que o conduziram até aí?

Segundo Bornheim, já que na Alemanha de Brecht não há como escapar da presença da ópera, o jeito é tomá-la como ponto de partida em outro sentido, ou melhor, tomá-la propriamente como é, para alcançar o próprio cerne do teatro burguês – empreitada que demanda um novo tipo de dramaturgia: as peças didáticas. Estas surgem de um ato brechtiano radical, nas palavras do filósofo: “se não dá para mudar o público, invente-se um novo público (aquele dos esportes), e, se nem isso for possível, então, mais simplesmente, cometa-se o crime perfeito e suprima-se até mesmo a ideia de público” (BORNHEIM, 1992, p. 182). Além disso, tais “peças didáticas [...] são também pedagógicas [...]” (*Ibid.*, p. 182-183 – GB Brecht), mas divergem do sentido tradicional do termo, isto é, não garantem a perenidade dos valores de determinada sociedade. Dessa maneira, brechtianamente falando, a instauração do espírito crítico no espectador já não se restringe apenas à recusa daquela estabilidade de antes. Em seu lugar encontra-se agora uma outra modalidade da crítica, sempre empenhada “em ensinar o homem a ver o mundo em que vive” (*Ibid.*, p. 183).

Articulado à contribuição dos demais mestres, tal empenho torna-se marcante ao longo dos escritos estético-teatrais de Bornheim, cuja amplitude permite que se parodie Alberto Dines⁶⁷: depois das análises estético-teatrais de Gerd Bornheim, nunca mais se vai ler ou ver teatro do mesmo jeito.

⁶⁷ Jornalista, escritor e professor responsável pela concepção e apresentação semanal do programa televisivo “Observatório da Imprensa”, cujo lema é: *Depois de assistir o Observatório da Imprensa você nunca mais vai ler jornal do mesmo jeito...*

CONCLUSÃO

A DIMENSÃO FILOSÓFICA DA CRÍTICA TEATRAL

“Os primeiros filósofos, surgidos pouco depois do teatro, estavam inventando maneiras concentradas de olhar” (BORNHEIM, 1998, p. 256).

Mais que honra, é um prazer homenagear neste estudo um mestre tão querido quanto Gerd Bornheim – prazer acompanhado do fascínio do discípulo pelo mestre, tal e qual o de Bornheim como leitor, como estudioso, como pesquisador e como biógrafo de Brecht. Esse fascínio o acompanhou desde jovem, e foi se ampliando cada vez mais, não só em razão das eventuais dificuldades decorrentes da complexidade e da originalidade daquela obra, mas também por sua inesgotabilidade, sobretudo quando se está ciente da importância do passado histórico como processo de conscientização da humanidade, e quando se sabe, também, que integrar essa herança ao momento atual se torna imprescindível. Daí a valorização bornheimiana da perspectiva histórica como mantenedora da “inteligência dos contextos” – valorização indicativa da maturidade de um pensar disposto a dedicar um livro inteiro ao estudo da estética teatral brechtiana, evitando repetir “critérios suspeitos e desinteressantes [já utilizados por boa parte dos biógrafos que, apoiados em] declarações e procedimentos do próprio poeta, [pretendem] estabelecer qualquer coisa como o Brecht autêntico” (BORNHEIM, 1992, p. 9) – palavras do filósofo, que lidava com a autenticidade em outro sentido, isto é, como uma tarefa de linguagem a ser buscada não como expressão genérica de um pensar essencialmente abstrato e unidimensional, mas como um caminhar existencialmente concreto e multidimensional.

Quem conheceu Bornheim é testemunha da autenticidade que ele sempre procurou imprimir à linguagem de seu trabalho diário como professor, como palestrante e como pesquisador que estuda, escreve e faz interpretações bem fundamentadas, originais e regadas a um senso de humor a toda prova – senso de humor que afluía, sobretudo, quando falava para um público familiarizado com o teatro. Exemplo disso é sua frase: “Eu tenho uma interpretação, acho que é minha... Pode não ser, porque não tem nada de original (ri)”, em palestra⁶⁸ copidescada para *Folhetim* por Fátima Saadi⁶⁹. Agindo assim, Bornheim zombava

⁶⁸ **O sentido da tragédia**, palestra apresentada por Gerd Bornheim no Ciclo de Estudos sobre o Trágico, que integrou o Festival Teatro do Pequeno Gesto 10 anos.

de si mesmo e, por tabela, ridicularizava o rigor dos que insistiam em fazer apologia da autenticidade como princípio normativo indispensável, sobretudo no ambiente acadêmico. Hoje, tal princípio convive com os diversos tipos de abordagem à disposição da crítica – diversidade decorrente da proliferação de métodos que dependem do receptor e, por isso, encaram a linguagem como problema.

De onde vem esse problema? Assim formulada, a questão da linguagem é colocada em seu movimento de origem – modo significativo, portanto, de problematizar o seu acesso ao longo da tradição ocidental, articulando-a à noção de norma, no âmbito das artes. Essa articulação possibilita a comunicação do público com a arte e “passa por três fases básicas em suas modalidades de funcionamento” (BORNHEIM, 2007, p. 42). O caráter substancialista da primeira fase favorece a identificação da norma com a deusa da Justiça, na tragédia grega, ou com o Cristo esplendoroso na arte medieval, garantindo assim a plenitude veraz que emana de sua sacralização. Na segunda fase, tal plenitude dá lugar à soberania dos conceitos, cujo poder consiste em explicitar e interpretar a norma, alçando-a a um nível de autoridade superior à própria obra, a exemplo do acontecido com Aristóteles, cuja *Poética* foi reduzida a um repositório normas por Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), segundo Bornheim. Na terceira fase, tais conceitos, fadados à relativização, perderam a majestade e se tornaram dispensáveis junto aos artistas do século XX, reduzidos que foram a um obituário da norma.

No que se procura saber sobre a importância da dimensão filosófica da crítica teatral de Gerd Bornheim, percebe-se logo que o passado muito recente dessa tarefa no campo da arte e da literatura dramáticas não diminuiu o prestígio de suas análises – prestígio que se deve à capacidade de síntese demonstrada, inúmeras vezes, no decorrer das discussões importantes que desenvolveu sobre o assunto. Nessas discussões, destaque-se também a clareza e a desenvoltura com que o pensador tratava seus temas, especialmente os relacionados ao teatro. Para tanto, “organizava seu pensamento de tal forma que o espectador

⁶⁹ **Fátima Saadi** é dramaturga do Teatro do Pequeno Gesto e editora da revista de ensaios *Folhetim e da coleção Folhetim/Ensaio*, publicadas pela companhia. É tradutora de peças de Genet, Diderot, Beckett, Maeterlinck, Lessing e de livros sobre teatro, além de integrar o conselho consultivo da *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Formada em teoria do teatro, com especialização em filosofia da arte, é mestre e doutora em comunicação e cultura. Foi professora da Escola de Teatro da Unirio e da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). Por conta de tamanha competência e brilhantismo, Fátima Saadi foi alvo da admiração e da amizade de Gerd Bornheim, com quem teve o privilégio de conviver, ouvindo e copidescando suas palestras para a *Folhetim*, criada em 1991 pelo Teatro do Pequeno Gesto e motivo de grande satisfação para o filósofo: “Minhas queridas Ângela e Fátima, Simplesmente adorei o Folhetim. Ele traduz perfeitamente bem o grau de inteligência que vem acompanhando, com a crítica necessária, o desenvolvimento de nossas artes cênicas. Estou com vocês. Os artigos de vocês, nessa gostosa mistura de erudição e atualidade, deram-me real satisfação. Faço apenas uma exigência: é que esse projeto de vocês tenha continuidade. Com o melhor abraço do Gerd” (BORNHEIM *apud* SAADI, 2002, p. 5).

era simultaneamente atraído pela aparente simplicidade com que as questões eram formuladas e pela profundidade que estas mesmas formulações deixavam entrever” (SAADI, 2003, p. 53).

Assim considerado, Bornheim situa-se entre os que trabalhavam as palavras com gosto e sentiam prazer em buscar sua origem, ao falar e escrever – dupla capacidade necessária à identificação dos humanos entre os demais viventes. Por meio da palavra escrita e/ou falada representa-se o mundo, embora o estímulo primordial da filosofia advenha da oralidade – dado inesquecível por parte dos que compartilharam o poder e o brilhantismo da palavra do filósofo como professor e como conferencista pelo Brasil afora, ocasiões em que se podia perceber claramente “o jogo [muito bem estabelecido] entre a estrutura que sustentava o desenvolvimento de seu raciocínio e os exemplos de que [se servia] para tornar o que queria dizer mais acessível e atraente” (SAADI, 2003, p. 52). Esse procedimento é típico de quem teve de enfrentar, em nossos dias, “a tendência bastante generalizada a reduzir a linguagem à comunicação” (BORNHEIM, 2001, p. 152) – problema possibilitado pela crise metafísica da cultura ocidental, a exigir novos rumos para o exercício da crítica, desde que condizentes com sua acepção moderna, isto é, como fenômeno inteiramente original e resultante do acúmulo de outras experiências inusitadas em todo o passado.

Por aí se alcança a amplitude do lugar da crítica teatral de Gerd Bornheim, desde *O Sentido e a Máscara*, seu primeiro livro, cujo título sugestivo leva a uma nova compreensão do que vem a ser a palavra *máscara*, no sentido estético-teatral de nosso tempo. Ou seja, quando seu significado não se restringe apenas à identidade com a voz que fala atrás de si, mas denuncia a duplicidade, a ambiguidade e a contradição que lhe são constitutivas. Desse ponto de vista, insista-se, o papel da crítica consiste em colocar o teatro em seu movimento de origem – tarefa nada fácil, porém prazerosa para os que se posicionam ao lado do novo e do diferente, sem temer os riscos aí implicados, atitude típica de Gerd Bornheim, que soube olhar seu tempo como homem, como filósofo e como esteta, sem nostalgia. Esses três aspectos são acrescentados aqui, por conta de sua possível contribuição para uma avaliação mais completa, produtiva e condizente com os caminhos de uma escolha de pensar o teatro como lugar de onde se pode ver o mundo.

Como homem, Bornheim, desde cedo aprendeu a valorizar a arte e a cultura, favorecido pelo próprio ambiente familiar⁷⁰. Quando jovem, ainda estudante, passou a amar os livros a ponto de formar sua biblioteca particular. Mundano, avesso a preconceitos e com muita vitalidade, sempre aceitou desafios e, em idade avançada, resolveu prestar um concurso público de provas e títulos para professor adjunto de Filosofia – “o primeiro concurso docente em sua vida, acreditem”⁷¹.

Ainda como parte das homenagens recebidas dos amigos que com ele conviveram e frequentaram sua casa, vale acrescentar algumas palavras a respeito do cotidiano do Bornheim-esteta: “se Gerd era um esteta no seu jeito de morar, [...] também o era na arte de hospitalidade: receber os amigos era uma atitude de acolhimento, que se manifestava pelo clima de afago e beleza [oferecido] aos visitantes, seja através dos livros [e] revistas, seja através [das guloseimas em pratinhos dispostos] numa mesa. Jarros de flores, [frutas raras nas fruteiras] e plantas imensas e exóticas [davam] um toque ecológico ao ambiente. O tom solene à festa [era dado pela] música [de fundo] geralmente clássica, [e também pelo arranjo] de louças e talheres verdadeiramente artísticos, [completando o requinte com que eram servidos os] pratos gastronômicos e as bebidas [cuidadosamente escolhidas]” (HÜHNE⁷², 2003, p. 36).

Do Bornheim-filósofo fica o legado de uma reflexão que sempre se manifestou como experiência radical do pensamento inseparável da construção de uma ética cidadã, que fez da justiça e da liberdade seus valores diários. E, desse modo, costumava tratar a todos com a dignidade e o respeito cabíveis a cada um, sem se colocar em destaque – tratamento que lhe valeu a fama de mestre afetuoso de uma geração como a de Leandro Konder, Elena Garcia, Leda Miranda Hühne e Helena Lisboa, por um lado; e, por outro lado, a fama de amigo generoso de Hilton Japiassú, Marilena Chauí e Olinto Pegoraro, dentre outros.

⁷⁰ Filho de pai alemão e mãe brasileira de ascendência alemã, Gerd Bornheim, ainda menino habituou-se a conviver com o idioma alemão, cotidianamente falado junto com o português na casa de seus pais. Além disso, como estudioso da cultura e também da língua de seus ancestrais germânicos – único que lia alemão entre os colegas universitários –, interessou-se ainda pela imigração alemã no Brasil e foi convidado a dar uma conferência sobre o assunto. O título dessa conferência é “Germanofilia no Brasil” (OLIVEIRA, 2003).

⁷¹ Detalhe realçado em *Um mestre, um concurso* – escrito em homenagem a Gerd Bornheim por Elena Moraes Garcia, Professora do Departamento de Filosofia da UERJ, que narra, pormenorizadamente, sua experiência privilegiada como componente da banca examinadora “que teve a grata tarefa de aprovar o Professor Gerd Bornheim no referido concurso com a Nota Máxima em todas as provas” (GARCIA, 2003, p. 25).

⁷² A Professora de Filosofia e Diretora da Editora Uapê – Espaço Cultural Barra, Leda Miranda Hühne, foi responsável pela edição de alguns livros de Bornheim. “Acho que ela vai querer editar mais obras minhas. Não sou *best-seller*, mas ela está satisfeita assim e a coisa vai andando. E o principal é que essa editora continue brilhando, continue crescendo, porque ela é regida por uma inteligência privilegiada, uma consciência lúcida, crítica, sábia, que é, justamente, a minha amiga Leda Miranda Hühne” (BORNHEIM, discurso, 2001).

Ao abrir espaço para o convívio do jovem Bornheim com a efervescência cultural, política e teatral dos anos 50 e 60, vale acrescentar e observar seu vínculo de origem com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948 – o grande marco da profissionalização de numerosos atores brasileiros, tendo em vista o desenvolvimento de um teatro de alta qualidade, cujo repertório moderno e sofisticado era fruto do investimento inicial na montagem de grandes clássicos – , obriga-se este escrito a apreciar a atuação do italiano que tanta influência teve sobre a aproximação do jovem Gerd com o mundo teatral: o italiano Ruggero Jacobbi(1920-1980)⁷³, um dos artistas trazidos pelo projeto TBC de importação de artistas e encenadores europeus. Contratado como diretor em 1949, foi demissionário no ano seguinte, depois do fracasso da primeira tentativa de encenar Brecht no Brasil, (VANNUCCI, 2005). Por conta disso, dedicou-se ao magistério, dando continuidade ao seu trabalho na Escola de Arte Dramática de São Paulo até 1951. Como presidente do Centro de Estudos Cinematográficos, ainda em São Paulo, seguiu dando cursos livres nessa área, além de dirigir, esporadicamente, montagens de algumas companhias e orientar o Laboratório de Dramaturgia do Teatro de Arena, de 1954 a 1955. Incansável, redigiu críticas diárias para jornais do Rio de Janeiro (*Última Hora*) e de São Paulo (*Folha da Noite*) entre 1952 e 1956. Vindo de uma Itália e de uma Europa convulsionadas pela guerra, a crise teatral por ele testemunhada nos palcos brasileiros parecia resultar de certo desânimo decorrente do chamado teatro da crise, motivado, especialmente, pela carência de renovação de repertório – alvo de suas preocupações desde que aportou no Rio de Janeiro, antes de se transferir para São Paulo. Em ambas as cidades, observou dificuldades para se produzirem autores nacionais e atores capazes de interpretar os clássicos, o que não depende apenas do talento, mas também do conhecimento literário e do apuro técnico adquiridos na escola. Essa meta foi alcançada apenas por uma minoria, a exemplo dos amadores cariocas oriundos do Teatro do Estudante do Brasil, sob o comando de Paschoal Carlos Magno, e do Teatro Paulista do Estudante, liderado por Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), cuja fusão com o Teatro de Arena, dirigido por José Renato, foi obra de Jacobbi.

Em 1958, a convite da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Ruggero Jacobbi mudou-se para Porto Alegre, onde criou e dirigiu o Instituto dos Estudos Teatrais da Faculdade de Filosofia – local do seu encontro com Gerd Bornheim, de quem se tornaria

⁷³ Antes disso, ainda em Roma e preso durante os nove meses da ocupação nazista, Ruggero Jacobbi foi obrigado a interromper suas atividades junto ao Piccolo Teatro de Milão, que ajudara a fundar. Em liberdade, retomou as tarefas e organizou, com Vito Pandolfi e Luchino Visconti, a primeira companhia dramática oficial da Itália democrática, pioneira em viagens para o exterior, no pós-guerra. Foi com ela que, no final de 1946, ele chegou ao Rio de Janeiro e estreou no Theatro Municipal com *Vestir os Nus*, de Pirandello.

mestre e amigo. Sua volta repentina para a Itália⁷⁴ obrigou o filósofo a assumir a direção da Escola de Arte Dramática, de onde foi expurgado em 1969 – expurgo que não o impediu de continuar sustentando a reivindicação de uma filosofia nacional e original, dez anos mais tarde: “Perguntemos mais uma vez: o pensamento que se desenvolve não apenas dentro de certas fronteiras, mas inclusive no espírito de submissão à presença de bem determinadas exigências políticas, é nacional em que sentido?” (BORNHEIM, 1998, p. 167).

Tal pergunta, nos dias de hoje e no contexto deste estudo, desdobra-se em outra: “Como ser filósofo no Brasil?”. Certamente, o começo da resposta foi sinalizado pelo filósofo, que optou por exercer o próprio pensamento, prioritariamente, como uma experiência ética, política e estética.

⁷⁴ Em 1960, regressando à Itália, contribuiu bastante para a difusão da literatura brasileira ao organizar, traduzir e introduzir a obra de Murilo Mendes e Jorge de Lima. Além de colaborar com revistas e editoras como especialista de assuntos luso-brasileiros, redigiu verbetes lusos de enciclopédias importantes e ainda publicou a monografia *Teatro in Brasile*. Ao retomar suas atividades teatrais, volta a dirigir a *Scuola de Arte Drammatica del Piccolo Teatro de Milano* e, com isso, amplia seu campo de atuação dirigindo espetáculos premiados, organizando a publicação dos *Quaderni del Piccolo* (cadernos de pesquisa). Em suas traduções de autores brasileiros incluem-se Augusto Boal (*Rivoluzione alla Sudamericana*) e Dias Gomes (*O Pagador de Promessas*, encenada na escadaria da Igreja de San Miniato em Florença).

REFERÊNCIAS

1 ESCRITOS DE GERD BORNHEIM SOBRE FILOSOFIA

1.1 LIVROS:

Aspectos filosóficos do Romantismo. Porto Alegre: IEL, 1959.

Dialética: teoria, práxis. Porto Alegre: Globo, 1977.

Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais. São Paulo: Globo, 2003.

Metafísica e finitude. São Paulo: Perspectiva, 2001.

O conceito de descobrimento. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

O idiota e o espírito objetivo. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

Os filósofos pré-socráticos. Org. Gerd Bornheim. São Paulo: Cultrix, 1997.

Páginas de Filosofia da Arte. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

Sartre: Metafísica e existencialismo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

1.2 CAPÍTULOS DE LIVROS:

A concepção da linguagem. *In:* **Sartre:** Metafísica e existencialismo. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 265- 296.

A educação pela máquina. *In:* SCHUBACK Marcia Sá Cavalcante (Org.). **Ensaio de Filosofia:** homenagem a Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 201-206.

A invenção do novo. *In:* NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História.** São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 103-118.

As dimensões da crítica. *In:* MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica.** São Paulo: Ed. SENAC, 2000, p. 33-45.

As medidas da liberdade. *In:* NOVAES, Adauto (Org.). **O avesso da liberdade.** São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 41-57.

As metamorfoses do olhar. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 89-93.

Crise da ideia de crise. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Cia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996, p. 47-66.

Ética, ciência e técnica: interfaces e rumos. *In*: COIMBRA, José de Ávila Aguiar (Org.). **Fronteiras da ética**. São Paulo: Ed. SENAC, 2002, p. 147-168.

Filosofia do Romantismo. *In*: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 75-111.

Hegel e a morte da Arte. *In*: LISBOA, Maria Helena (Org.). **A Morte da Arte**. IFCH. Rio de Janeiro: UERJ, 1995, p. 105-145.

O bom selvagem como *philosophe* e a invenção do mundo sensível. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **Libertinos libertários**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 59-76.

O conceito de tradição. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **Tradição contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 13-29.

O que está vivo e o que está morto na estética de Hegel. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 127-136.

O sujeito e a norma. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **Ética**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 247-260.

Racionalidade e acaso. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **Rede imaginária: televisão e democracia**. São Paulo: Cia. das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1991, p. 38-59.

Sobre o estatuto da razão. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Cia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996, p. 97-110.

1.3 PREFÁCIOS:

In: CAMPOS, Maria José Rago. **Arte e verdade**. São Paulo: Loyola, 1992, p. 11-13.

1.4 ENTREVISTAS:

Entrevista com o Professor Gerd Bornheim. O FIO: Boletim do Instituto de Filosofia da UERJ, Rio de Janeiro, n. 2, p. 4-8, set. 1995-6. Entrevista concedida a Mirtes Ribeiro Mega.

Gerd Bornheim. **Conversas com filósofos brasileiros**: Marcos Nobre e José Marcio Rego. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 45-67.

Gerd A. Bornheim. **Marcuse no Brasil**: entrevistas com filósofos: Jorge Coelho Soares. Londrina: CEFIL, 1999, p. 57-73.

Entrevista com Gerd Bornheim sobre o conceito de descobrimento. **Revista de Filosofia da SEAF**. Rio de Janeiro: Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas, Seção Rio de Janeiro, ano III, n. 3, p. 102-106, set. 2003.

1.5 DVD:

O Drama Burguês. *In*: Ciclo de Conferências/Secretaria Municipal de Cultura 2. Roteiro: Aduato Novaes. São Paulo: Cultura Marcas, 1991 (Série Ética). Formato em DVD-R.

2 ESCRITOS DE GERD SOBRE TEATRO

2.1 LIVROS:

O sentido e a máscara. São Paulo, Perspectiva, 1975.

Teatro: a cena dividida. Porto Alegre, L&PM, 1983.

Brecht: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

2.2 CAPÍTULOS DE LIVROS:

O teatro experimental. *In*: BRANDÃO, Tânia (Coord.). **O teatro através da História**: teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Entourage / Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 277-285.

Teatro (Parte IV). *In*: BORNHEIM, Gerd. **Páginas de Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998, p. 173-255.

A teatralidade da origem. *In*: BORNHEIM, Gerd *et al.* **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. Organização Sérgio de Carvalho. São Paulo: SMC, 2004, p. 15-22.

2.3 PREFÁCIOS:

In: HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. IX-XVII. (Coleção Estudos, 155).

2.4 ENSAIOS AVULSOS:

A estética brechtiana entre cena e texto. **Folhetim**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 10, p. 22-31, maio/ago. 2001.

A inexorabilidade da morte. Transcrição de palestra em 25 de abril de 2002, no ciclo de debates *Memento Mori*, promovido pelo SESC. **Revista de Filosofia da SEAF**. Rio de Janeiro: Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas (SEAF)/UAPÊ, ano III, n. 3, p. 14-22, set. 2003.

A questão da crítica. **Folhetim**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 15, p. 22-35, jan./abr. 2003.

Os caminhos da representação. In: LEÃO, Emmanuel Carneiro *et al.* **Arte e Filosofia**. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983, p. 33-58 (Caderno de Textos, 4).

A razão de ser de uma revista. **Revista de Filosofia da SEAF**. Rio de Janeiro: Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas, Seção Rio de Janeiro / UAPÊ, ano I, n. 1, p. 7-8, nov. 2000.

A Escultura e suas medidas: Vasco Prado. **Revista de Filosofia da SEAF**. Rio de Janeiro: Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas, Seção Rio de Janeiro, ano /UAPÊ, ano IV, n. 4, p. 134-145, nov. 2004.

2.5 ENTREVISTAS:

Texto de entrevista. In: BORNHEIM, Gerd. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 53-72 – Apêndice II. Entrevista concedida a Tânia Brandão em 1981.

Entrevista com Gerd Bornheim sobre a Arte. **Revista de Filosofia da SEAF**. Rio de Janeiro: Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas, Seção Rio de Janeiro, ano III, n. 3, p. 102-106, set. 2003.

2.6 DISCURSOS

Discurso de agradecimento pela Medalha de Honra ao Mérito Pedro Ernesto. Rio de Janeiro, 25 out. 2001, Câmara Municipal da Cidade do Rio de Janeiro de Gerd Bornheim, publicado no Diário Oficial da União.

3 ESCRITOS SOBRE GERD BORNHEIM:

3.1 LIVROS:

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. **Arte e beleza no pensamento de Gerd Bornheim**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

3.2 REVISTAS:

SAADI, Fátima. A obra teatral de Gerd Bornheim. **Folhetim**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 16, p. 50-63, jan./abr. 2003.

_____. Editorial. **Folhetim**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 5, p. 5, jan./abr. 2003.

TIBAJI, Alberto. Poeira, cinzas e fuligem. **Folhetim**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 16, p. 42-49, jan./abr. 2003.

BORNHEIM, Gerd. Homenagem dos professores de Filosofia. **Revista de Filosofia da SEAF**. Rio de Janeiro: Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas (SEAF)/UAPÊ, ano III, n. 3, p. 9-112, set. 2003.

3.3 JORNAIS:

BARROS, André Luiz. O pai da Modernidade. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 28 set. 1995, Caderno B, p. 1.

BURKE, Peter. Um ensaio sobre ensaios. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 maio 2001, p. 1-2.

4. AUTORES DIVERSOS:

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003 (Coleção Espírito Crítico).

ARANTES, Paulo Eduardo. **Hegel: a ordem do tempo**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Polis, 1981.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix / Ed. USP, 1981.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Coleção Debates).

_____. **Escritos sobre teatro**. Textos reunidos e apresentados por Jean-Loup – Rivière. Tradução Mário Laranjeira; revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2007 (Coleção Roland Barthes).

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BEYSSADE, Michelle. **Descartes**. Tradução Fernanda Figueira. Lisboa: Ed. 70, 1972.

BRAGA, Cláudia (Org.). **Bárbara Heliodora: escritos sobre teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Textos, 20).

BRÁS, Gerard. **Hegel e a Arte: uma apresentação da Estética**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BORGES, Bento Itamar. **Ensaio filosóficos e peripécias do gênero**. Caxias do Sul, RS: Educ, 2006.

CHÂTELET, François. **Logos e práxis**. Tradução Roland Corbisier. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

_____. **Uma história da razão: entrevistas com Émile Noël / François Châtelet**. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

COSTA, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua realidade**. Tradução Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. **Adorno / Horkheimer & a dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. Tradução Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista / Boitempo, 1997.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução Maria Luíza X. de A. Borges. Apresentação e notas Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FERRY, Luc. *Homo aestheticus*: a invenção do gosto na era democrática. Tradução Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O índio brasileiro e a Revolução Francesa**: as origens brasileiras da teoria da bondade natural. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

GARCIA, Elena Moraes. Um mestre, um concurso. **Revista de Filosofia da SEAF**. Rio de Janeiro: Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas, Seção Rio de Janeiro, ano III, n. 3, p. 5, set. 2003.

GUIMARÃES, Carmelinda (Org.). **Clóvis Garcia**: a crítica como ofício. São Paulo: Imprensa Oficial / Cultura / Fundação Padre Anchieta, 2006 (Coleção Aplauso).

GUINSBURG, João Roberto Faria. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____; FERNANDES, Silvia (Orgs.). **O pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**: metafísica e niilismo. Tradução Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. A questão da técnica. Munique, 18 nov. 1953. Tradução Marco Aurélio Werle. **Cadernos de Tradução**. São Paulo: DF/USP, n. 2, 1997.

HÜHNE, Leda Maria de Miranda. **O sentido hermenêutico da Poesia**. Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia – UFRJ, 1986.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1999.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise**: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Tradução Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EdUERJ / Contraponto, 1999.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **A imitação dos modernos**: ensaios sobre arte e Filosofia. Org. Virginia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna. Tradução João Camillo Penna *et al.* São Paulo: Paz e Terra, 2000

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977

LLANOS, Alfredo. **Introdução à Dialética**. Tradução Cid Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

LOBO, Luíza. **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MAGALDI, Sábado. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Coleção Estudos, 252).

NOBRE, Marcos. **A teoria crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **Conversas com filósofos brasileiros**: Marcos Nobre e José Marcio Rego. São Paulo: Ed. 34, 2000.

- NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. **A Filosofia contemporânea**: trajetos iniciais. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. **No tempo do Niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: DESA / Ed. USP, 1966 (Coleção Buriti).
- OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli. **Arte e Beleza em Gerd Bornheim**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. **A Filosofia na crise da modernidade**. São Paulo: Loyola, 1995 (Coleção Filosofia).
- OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- PAIM, Antônio. **História das ideias filosóficas no Brasil**. São Paulo: Convívio, 1987.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PEGORARO, Olinto A. **Relatividade dos modelos**: ensaios filosóficos. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Tradução Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RESENDE, Beatriz. **Apontamentos de crítica cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto / contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. **Texto / contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROUANET, Sergio Paulo. O olhar iluminista. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SOARES, Jorge Coelho. Gerd A. Bornheim. *In*: **Marcuse no Brasil**: entrevistas com filósofos. Londrina, PR: CEFIL, 1999, p. 57-73.
- TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no teatro de Bertold Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Orgs.). **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

VANNUCCI, Alessandra (Org.). **Crítica da razão teatral**: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Coleção Estudos, 211).