

Resistir, insistir, existir: um paralelo entre Martin Heidegger e Jacques Rancière, mediado por Aimé Césaire

*Resist, insist, exist: a parallel between Martin Heidegger
and Jacques Rancière, mediated by Aimé Césaire*

Irisvaldo Laurindo de SOUZA*
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Antônio Máximo FERRAZ**
Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: Discute as diferentes posições de Heidegger e Rancière sobre resistência através da arte. O primeiro refuta a Estética por acreditar que ela reduz a obra a objeto de sensação e de consumo. O estatuto da arte, para ele, é ontológico; sua verdade desvela-se fenomenologicamente. A primeira hipótese deste artigo é a de que essa maneira de Heidegger encarar a arte é também um modo de teorizar a sua resistência. Rancière, por sua vez, problematiza as ambiguidades da arte: ela resiste em si, materialmente, e para além de si, esteticamente; instaura dissensos. Na contemporaneidade, segundo ele, vige uma metapolítica que reestrutura os modos de resistência ao desvincular a arte tanto da militância política como da estetização mercadológica. A segunda hipótese é a da vigência dessa metapolítica em *Diário de um Retorno ao País Natal* de Aimé Césaire, poema que também interpretamos à maneira de Heidegger.¹

* Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). Mestre em Estudos Literários (PPGL/UFPA). Bolsista CAPES. Professor-substituto de Literatura e Teoria Literária na Faculdade de Linguagem, curso de Letras Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Pará, campus do Tocantins/Cametá. Email: irandesouza@gmail.com

** Professor Adjunto do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Universidade. Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Teoria Literária pela Universidade de Brasília, é um dos coordenadores da Rede Poética - Grupo Interinstitucional de Pesquisas em Arte e Filosofia. Email: maximoferraz@gmail.com

¹O presente artigo nasceu do diálogo entre seus autores sobre o que entender por resistência da e pela arte nas perspectivas de Heidegger e de Rancière. Tal diálogo se desenvolveu no âmbito da disciplina “Arte e filosofia: o pensamento poético”, ministrada por Antônio Máximo Ferraz, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, no primeiro semestre de 2020.

PALAVRAS-CHAVE: Resistência. Heidegger. Rancière. Césaire. *Diário de um Retorno ao País Natal*.

ABSTRACT: Discusses the different positions of Heidegger and Rancière on resistance through art. The former refutes aesthetics because he believes it reduces the work to an object of sensation and consumption. The status of art, for him, is ontological; its truth unveils itself phenomenologically. The first hypothesis of this article is that Heidegger's way of looking at art is also a way of theorizing its resistance. Rancière, in turn, problematizes the ambiguities of art: it resists in itself, materially, and beyond itself, aesthetically; it creates dissensions. In contemporary times, according to him, a metapolitics is in force that restructures the modes of resistance by disassociating art from both political militancy and market aestheticization. The second hypothesis is the validity of this metapolitics in Aimé Césaire's *Notebook of a Return to the Native Land*, a poem that we also interpret in Heidegger's way.

KEYWORDS: Resistance. Heidegger. Rancière. Césaire. *Notebook of a Return to the Native Land*.

INTRODUÇÃO

Algumas questões discutidas nas *Lições sobre Estética* de Friedrich Hegel sobre o papel da arte na vida moderna, no final da década de 1820, continuam a reverberar na contemporaneidade (HEIDEGGER, 2009). Hegel sondava se a arte ainda é o modo privilegiado de buscar — e encontrar — a verdade da existência, se permanece uma necessidade suprema do espírito humano e, por último, se estaria obsoleta nos tempos modernos. Retomando os questionamentos de Hegel, Martin Heidegger (2009, p. 205) interrogava mais de cem anos depois se “a arte é ainda um modo essencial e necessário, no qual a verdade decisiva acontece para nosso entre-ser (*Dasein*) histórico ou a arte não é mais isso?”. Uma pergunta que poderia parecer retórica, mas, evidentemente, não o é, já que o pensamento filosófico de Heidegger propõe uma ontologia da obra de arte na qual esta emerge como o modo privilegiado, senão o único, de dizer o ser das coisas, desvelando a sua verdade originária (*alétheia*).

Entre as teses constitutivas da ontologia heideggeriana da obra de arte figura, em primeiro plano, a recusa peremptória à Estética. Recordemos que em seu nascedouro, na segunda metade do século XVIII, essa disciplina filosófica seguiu, entre outras, a visada

de Immanuel Kant (2016, p. 99), para quem a experiência frutiva e sensorial de objetos artísticos não diz respeito a eles, intrinsecamente, “mas sim ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer, através da imaginação (talvez ligada ao entendimento)”. Heidegger enxerga aí a fragilidade gnoseológica da Estética — não tomar a obra de arte como meio de conhecimento (*gnosis*) dos seres e das coisas.

A Estética toma a obra de arte como um objeto e, de certo, como o objeto da *aisthesis* [sensação], do perceber sensível em sentido amplo. Hoje, este perceber denomina-se o vivenciar. O modo como o ser humano vivencia a arte é que deve dar-lhe explicação da sua essência. A vivência é a fonte paradigmática não só do prazer artístico, mas também da criação artística. Tudo é vivência. Porém, a vivência é o elemento no qual, talvez, a arte morre. O morrer avança tão lentamente que ele ainda precisa de alguns séculos (HEIDEGGER, 2009, p. 201-203).

Entretanto, se nem mesmo a Estética, em sua consumição sensorial e vivencial dos objetos artísticos, é capaz de matar a arte do dia para a noite — mais alguns séculos serão necessários até que a arte dê seu último suspiro, ironiza Heidegger (2009) —, resistir à sua vulgarização, mercantilização e rebaixamento ao nível das coisas mais ordinárias é um atributo, ou melhor, uma potência consignada na própria obra. Um lastro ontológico. Como assevera o filósofo, a verdade essencial permanece velada na obra, mas pode e deve ser desvelada, iluminando-se para prover compreensão à experiência humana, uma travessia temporal e finita demarcada pelo horizonte da morte. Tal é, para Heidegger, a teleologia da obra de arte: fazer brilhar a verdade do ser — e para imprimir *eidos* ao seu postulado ele utiliza a luminosa metáfora da clareira —, da qual emanam, ademais, beleza e transcendência. Mas quanto à beleza, especificamente, alçada a primeiro plano pela Estética e pelas Belas Artes, o filósofo assinala que ela é tão distinta da verdade, tendo em vista que esta passou a se restringir à lógica, quanto secundária. “Quando a verdade se põe na obra, [é que] ela aparece. O aparecer é — como este ser da verdade na obra e como obra — a beleza. Assim o belo pertence ao acontecer apropriante da verdade”, argui Heidegger (2009, p. 207).

Em síntese, para o filósofo, tomar a obra de arte como um objeto que se limita a produzir o belo para a fruição do sujeito é refutar seu caráter ontológico, enfraquecendo-a e vulgarizando-a. E do mesmo modo que é preciso resistir ao perigo da técnica na modernidade, admoesta, é imperioso resistir também ao risco de ordinarização da arte, que ademais não brota do lugar comum; que não se engendra como lógica e *episteme*,

mas como *techné* e *poiésis*; cuja verdade é acessível pela intuição e não pela cognição, reduzida à razão, mas nem por isso desarrazoada; e que também constitui um dos grandes enigmas da experiência humana, juntamente com tantas outras questões como a vida, a morte e o tempo. Aliás, o enigma que melhor oferece abertura para a compreensão do *Dasein* — o ser-no-mundo —, hermeneuticamente falando. Tirando-nos do rés do chão como fez o poeta Friedrich Hölderlin em seus hinos e elegias, pensa Heidegger, a arte nos faz tocar o sagrado. Porém, se absorvida como algo corriqueiro, como produto disponibilizado para compra e venda, como bem material e cultural que se lega ou como objeto de investigação científica, rebaixa-se a um comércio artístico que ao fim e ao cabo subtrai-lhe a essência. Tal é a visada de Heidegger. Não que em sua perspectiva a obra de arte não seja uma coisa entre tantas outras que há no mundo. Também tem materialidade e caráter coisal, porém é mais do que isso, conforme discutiremos adiante.

Assim como Jacques Rancière fará mais tarde em sua teoria estética, Heidegger também observa a seu tempo que na modernidade pós-iluminista as obras estão deslocadas, as mais das vezes, de seus contextos originais. Permanecem enclacradas em museus, coleções e arquivos de toda espécie.

Assim ficam e estão penduradas propriamente as obras nas coleções e exposições. Mas estão elas aí em si como obras que elas próprias são ou antes como objetos do comércio da arte? As obras tornam-se acessíveis ao prazer artístico individual e público. Instituições públicas assumem o cuidado e conservação das obras. Conhecedores e críticos de arte ocupam-se delas. O comércio da arte cuida do mercado. A pesquisa da história da arte torna as obras objeto de uma ciência. Mas as próprias obras vêm ainda ao nosso encontro nestes múltiplos manejos? (HEIDEGGER, 2009, p. 99)

Portanto, para Heidegger, o manejo dado pela Estética e pelo mercado mina a resistência intrínseca da arte contra a redução das coisas a meros objetos, afastando-a de seu destino último e primeiro — o ser humano. Isso porque estetas e comerciantes de arte priorizam o ser-objeto sobre o ser-obra da obra. Perguntamo-nos, todavia, o que é, afinal, esse ser-obra da obra de que fala o filósofo. E ele mesmo responde: é a sua realidade vigente, a sua essência, “onde ela é desvelada na verdade que acontece através dela mesma” (HEIDEGGER, 2009, p. 175). E isso porque a obra, acrescenta, é sobretudo “o tornar-se e o acontecer da verdade” (HEIDEGGER, 2009, p. 181). Verdade não como o contrário do falso, mas como o desvelar (*alétheia*) de questões que se põem em obra na obra.

A verdade manifestativa da obra, que se traduz em um operar de questões que convidam o intérprete ao diálogo, é o que permite que ela constitua uma resistência permanente, em que pesem os contextos sociais e políticos, nem sempre dialogais com a arte, e mesmo com os discursos da ciência, da religião e da própria filosofia. Mas será mesmo possível pensar a ontologia de Heidegger como proposta ou programa de resistência da e pela obra de arte? O primeiro argumento levantado por este trabalho é que sim. Lembrando que, em contraponto à visada heideggeriana, também discutiremos a questão da resistência à luz da teoria estética de Rancière

1 Heidegger, a verdade ontológica e a resistência da arte

No ensaio *A origem da obra de arte* Heidegger faz indagações sobre o que é ou não manifestação artística. Na contramão da Estética, do comparatismo e da epistemologia cartesiana que modula o pensamento moderno, propõe não um paradigma, um conceito, uma definição, mas um estatuto ontológico para a arte, como dissemos. Argumenta que em sua potência dialógica ela amplia as nossas possibilidades de percepção, compreensão e ação. Mas, para melhor auscultá-la, o intérprete deve desarmar-se de certezas preconcebidas. Teorias, metodologias e esquemas conceituais prefixados não conduzem ao diálogo com as questões das quais é portadora. Compete, pois, ao intérprete abrir-se para “ouvir” as questões projetadas na obra, trazendo-as para o seu próprio horizonte existencial. Esse, em última análise, é o motivo de ser do diálogo com a obra.

Dialogar com a arte é um movimento que leva do senso comum, isto é, do ordinário, às questões, ou seja, ao extraordinário, tendo em vista, como também anota Kyle Peters (2014, p. 161), que “a arte reconfigura nossas práticas cotidianas desconstruindo nossa construção comum do ser”.² Na obra, põe-se em obra a verdade do ser (*Wahrheit des Seins*). E a verdade, para Heidegger, é o próprio originário da arte. Logo, perguntar por sua origem, observa o filósofo, é interrogar pela proveniência de sua essência enquanto obra. Mas onde está essa verdade, em que profundezas e labirintos ela se vela? Como encontrá-la numa pintura, num poema, numa escultura? Como intuí-la,

² No original em inglês (PETERS, 2014, p. 161), lê-se: “Art reconfigures our everyday practices by deconstructing our ordinary understanding of being” (tradução nossa).

como ouvi-la, como abrir-se para ela? A estratégia hermenêutica proposta por Heidegger liberta-se da Estética e do cientificismo. É intuitiva, como já foi dito: a descrição fenomenológica que opera por redução eidética para permitir a manifestação da verdade da obra de arte. Esse esforço interpretativo, diz o filósofo, começa por considerar o caráter de coisa da obra: por um lado, ela é uma coisa como qualquer outra, porém é mais do que isso — mais inclusive do que um utensílio como uma roupa, um automóvel, um *smartphone*, que podem ser eficientemente manufaturados, reluzentes e bonitos, mas enquanto entes estão circunscritos às suas propriedades ônticas, não são abertura para o questionar, não operam questões. A obra, reitera Heidegger, é mais do que isso. Nesse algo mais é que estaria o artístico e, por extensão, o ontológico.

Portanto, quais sejam os conceitos de coisa advindos da tradição metafísica ocidental, e que se tornaram corriqueiros — a coisa é usualmente compreendida como um núcleo portador de características e propriedades, ou como unidade de uma multiplicidade que se doa aos sentidos, ou como matéria com uma dada forma —, nenhum deles conduz ao originário do que chamamos obra de arte, a mais extraordinária e luminosa de todas as dimensões que tocam o humano. O círculo hermenêutico a ser percorrido é outro, convida Heidegger (2009, p. 39); demanda não o sentir desinteressado propugnado pela Estética, mas o que ele denomina como “a festa do pensar, posto que pensar é um ofício”. Essa é a trilha que conduz à essência da obra de arte, à sua velada verdade ontológica. E, como assinala Benedito Nunes (1999), o pensamento filosófico de Heidegger articula já em *Ser e Tempo*, anterior aos ensaios *A origem da obra de arte e Explicações da poesia de Hölderlin*, uma mudança da noção de verdade sedimentada pela tradição metafísica. A verdade, em Heidegger, é

[...] desalojada de seu lugar proposicional e conceituda de acordo com o significado da palavra grega *a-létheia* [não esquecimento] [a-léthès], desvelamento, não-ocultamento etc., como se costuma traduzir. Nesse sentido, a *a-létheia* é a verdade *originária*. Origem diz respeito à fonte primordial, aquilo de onde uma coisa provém, o seu surto [*Ursprung*, jaillissement], expressão que remete à própria abertura, e portanto, ao *Dasein* no seu *ái* [Da] (NUNES, 1999, p. 79, grifos do autor).

Em resumo, para Heidegger, a verdade está no ser, entendido como a abertura que nunca se deixa entificar, garantindo o fluxo da saga humana como procura e travessia pelas questões. Se há uma voz a ser ouvida na obra de arte é a do ser, concebido não como

algo abstrato e, sim, como o acontecer das questões que não cabem jamais em conceitos. A obra é o que abre e projeta o ser para o mundo (o sentido das coisas) e para a Terra (morada do homem onde tudo nasce e repousa fechado em si mesmo até emergir pelo aberto do mundo). Portanto, é da Terra que germina a obra e é no mundo — histórico, ademais — que ela acontece. Uma proposição que o próprio Heidegger explica da seguinte forma:

Mundo e Terra são essencialmente diferentes um do outro e, contudo, nunca separados. O mundo fundamenta-se sobre a Terra e a Terra irrompe enquanto mundo. Ocorre que a relação entre Mundo e Terra de modo algum se esgota na unidade vazia dos opostos que nada têm a ver entre si. O mundo aspira, no seu repousar sobre a Terra, a fazê-la sobressair. Ele não tolera, como o que se abre, nenhum fechamento. Porém, a Terra tende, como a que abriga, cada vez a abranger e a conservar em si o mundo (HEIDEGGER, 2009, p. 121).

Terra e mundo jogam o jogo do velamento e do desvelamento da verdade manifestativa dos entes. A primeira, em seu repouso, fechamento e pertencimento inerentes à *phýsis*. O segundo, em sua abertura manifestante do sentido das coisas. Trata-se de um conflito positivo, pensa Heidegger, intrínseco à obra de arte em sua irreduzibilidade ao cotidiano. Ademais, ao travá-la, os diferentes se afirmam em uma unidade que não elimina suas diferenças, como se dá na redução da verdade ao oposto ao falso, compreendida em nível meramente propositivo. O próprio ser-obra, ele assevera, consiste nessa disputa dispensadora de identidades e diferenças. É o que lhe provê unidade. E esta é a dinâmica que permite desvelar, na obra, a verdade do ser.

Perguntamos ainda uma vez: que verdade é essa? E o próprio Heidegger (2009, p. 125) explica: ora, “o que significa ‘de verdade’? Verdade é a essência do verdadeiro”. Ou seja, a verdade é o que está na sua origem mais profunda e remota, é o desvelar das coisas velando seu ser, enquanto o verdadeiro é o juízo que se faz sobre as coisas. O problema, para ele, é que na tradição filosófica ocidental, desde Platão e Aristóteles, deixou-se de sondar a verdade do ser e privilegiou-se o juízo sobre o ente, elevando o ôntico e rebaixando o ontológico como problema primordial do pensamento. É isso que Heidegger propõe reverter, reprojutando e redirecionando o pensar rumo à verdade do ser. “Porém, como acontece a verdade? Nós respondemos: ela acontece de poucos modos especiais. Um desses modos (...) é o ser-obra da obra (de arte)”, afirma Heidegger (2009, p. 139). Inferimos, neste trabalho, que esse modo insigne de desvelar a verdade (*alétheia*) que se

mantém velada na obra, de fazê-la eclodir e brilhar, é não apenas o que direciona o pensamento do autor, mas também o que configura a dimensão de resistência da ontologia fundamental heideggeriana para a obra de arte. Afinal, é enquanto verdade do ser que, para o filósofo, a obra resiste à entificação das questões, persiste aos longos das épocas e convida o que existe — isto é, o humano — a se percorrer originariamente como obra, como ente que pertence ontologicamente à abertura das questões.

O método hermenêutico de Heidegger para desvelar a *alétheia* velada e que opera na obra de arte não é apenas previsto, mas praticado por ele mesmo na descrição fenomenológica que faz, em *A origem da obra de arte*, do quadro *As botas* de Vincent van Gogh, do templo grego de Paestum, na Itália, e especialmente na leitura das elegias e hinos do poeta alemão Friedrich Hölderlin. Diante das obras de arte, o filósofo propõe, conforme assinalado anteriormente, que o ouvinte-espectador-intérprete esqueça paradigmas, pré-conceitos e formulações prévias advindas da Estética, e deixe-as falar por si mesmas. Mais do que julgar uma obra, deve escutá-la. E, se for interpretar um poema, como faremos adiante, Heidegger sugere que a explicação literária será tanto melhor quanto mais invisível diante do próprio poema.

Seja lá o que for que uma explicação consiga ou não, pode-se sempre dizer a respeito dela que a fala explicativa deve se despedaçar, bem como aquilo que ela busca, para que aquilo que no poema é poetizado esteja aí um pouco claramente. A explicação do poema deve ambicionar tornar-se supérflua em favor do que é dito poeticamente. O último passo de cada interpretação, mas também o mais importante, consiste em desaparecer, junto com sua explicação, diante do simples estar aí do poema. Então, o poema erguido em sua própria lei traz uma luz aos outros poemas, ele mesmo e de modo imediato (HEIDEGGER, 2013, p. 218).

Em síntese, para Heidegger, a interpretação da obra de arte não deve ser a imposição de teorias prévias, mas o manifestar da própria obra e de suas questões.

2 Historicidade e a resistência da arte segundo Rancière

Martin Heidegger e Jacques Rancière interpretam, cada a um a seu modo, a experiência humana e sua relação com a arte. Enquanto o primeiro pensa a arte em sua dimensão ontológica, o segundo procura elucidar “as condições históricas de aparência, desenvolvimento e variação na formação dos discursos que envolvem a obra de arte”,

como anota Kyle Peters (2014, p. 151).³ Sua visada sobre a arte, portanto, é mais histórica e expressamente política, envolvendo as relações de poder.

Mas Heidegger, um fenomenólogo, e Rancière, um materialista, são tão incomunicáveis quanto parecem? Tomando como referência a questão investigada neste trabalho, isto é, as percepções de ambos no que diz respeito à resistência da e pela arte, podemos estabelecer, senão um espaço onde debatam abertamente, ao menos um ponto dialógico para a aproximação de suas visadas distintas. Esse ponto é o lugar da ética e, por extensão, da política no pensamento e na arte. Ora, Heidegger também reconhece que a verdade da obra também vigora neste diapasão; são variadas, bem como históricas — já que não habitam as estrelas antes de pairar sobre os entes, ele ironiza —, as maneiras como a *alétheia* vigora. “Um outro modo como a verdade vigora é a ação que funda um Estado”, afirma Heidegger (2009, p. 157), que nessa breve passagem de *A origem da obra de arte* também está falando de política.

Para o pesquisador canadense Dan McFadden (2016), no filósofo alemão a política está diretamente relacionada ao mito. Lembra o autor que o mito está na origem de comunidades e povos, nações e Estados, o que, afirma, coaduna-se com o mesmo âmbito de preocupações que relaciona a verdade, a arte e a política, ligando-as ao mito. “Por meio do conceito de mito, começamos a ver a relação entre a poesia e o social; a poesia-como-revelação também serve como instituição da ordem social, o mito fundador de um povo”, diz McFadden (2016, p. 12-13).⁴ Ao lado disso, Peters (2014) destaca a fundamentação profundamente ética da arte em Heidegger. Este, conforme já assinalamos, toma-a primeiramente como depositária da verdade e, em consequência de seu desvelamento, também do belo, referido por ele como “o aparecer brilhante disposto na obra” (HEIDEGGER, 2009, p. 141).

Projetando o pensamento fenomenológico de Heidegger em direção ao domínio da comunidade é que o aproximamos da visada histórica e política de Rancière, cuja teoria estética articula os regimes de sentido que estruturam a capacidade de indivíduos e

³ No texto original em inglês (PETERS, 2014, p. 151), lê-se: “[...] the historical conditions of appearance, development and variation in the formation of the discourses surrounding the work of art” (tradução nossa).

⁴ No original em inglês (McFADDEN, 2016, p. 12-13), lê-se: “Through the concept of myth, we begin to see the relationship between poetry and the social; poetry-as-revealing also serves as the institution of social order, the founding myth of a people” (tradução nossa).

comunidades experienciarem o mundo a partir da obra de arte, mas também em outros campos fora dos domínios artísticos, o que provê à estética uma profunda dimensão política (BUNT, 2018). Ou seja, a atitude desinteressada — tão criticada por Heidegger, uma vez que se mostra preocupada tão somente com a percepção dos aspectos formais e dos efeitos sensoriais da obra de arte — não é a que modula o pensamento de Rancière, que assinala: “Para mim, estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento” (RANCIÈRE, 2009b, p. 11-12).

Em Rancière, a Estética já não é o espaço do gosto e sim um campo de experiência que, como foi dito, extrapola o perímetro artístico. É uma das muitas experiências que merecem a atenção do filósofo, como veremos adiante, é a da resistência, que, segundo ele, incide na arte por ruptura e dissenso, isto é, por divergência de interpretações da organização do sensível, e menos por diálogo e consenso, como intenta a política. Em outras palavras, a percepção de arte em Rancière, ou ao menos a concepção que ele tem de suas relações intersticiais nos assuntos humanos, está tão enraizada no *ethos* — “maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (RANCIÈRE, 2009a, p. 29) — quanto a de Heidegger. Ética, para ele, está no cerne da estética. Para Heidegger, fomenta a verdade da obra. E para ambos, embora com visadas distintas, a arte tanto pode ser reativa como proativa, disruptiva como dialógica, tanto pode mostrar como ocultar a verdade e o real, tanto pode redistribuir como manter o que hoje chamamos de lugares de fala no cotidiano privado e sobretudo na cena pública. Em resumo, tanto para Heidegger como para Rancière a arte tem papel diferenciado — jamais secundário ou menor diante de outras esferas de experiência — na travessia humana (BUNT, 2018). Para o primeiro, desvela a verdade do ser. Para o segundo, dá visibilidade e inteligibilidade ao real.

McFadden (2016) vai ainda mais longe na aproximação entre os dois filósofos: para ele o conceito-chave do pensamento de Rancière, o de partilha do sensível, converge com a concepção de mundo em Heidegger. A clareira heideggeriana, instância metafórica onde os entes se desvelam velando-se, também pode ser articulada como um pensamento da política, argui o estudioso canadense, assim como em Rancière a política é o espaço que pode dar visibilidade e voz aos que antes eram invisíveis e silenciados. McFadden (2016) arrisca-se até a dizer que, da forma como é concebida por Heidegger, a obra de

arte também constitui um ato político, como em Rancière. Convergimos com ele no sentido de que a perspectiva ontológica de Heidegger — a iluminação da verdade velada na obra — articula e promove, como dissemos anteriormente, a resistência e a permanência da arte como modo singular, decerto insubstituível, de o homem testemunhar o que é — um ente projetivo, reflexivo e finito que pertence à Terra e partilha o mundo. Promove sobretudo, no plano da historicidade, a resistência à objetificação e banalização da obra de arte como mercadoria. Entendemos que é desse modo que a resistência, um conceito proveniente da ética, portanto lastreado na filosofia moral, permeia a concepção da arte em Heidegger provendo-lhe um necessário, embora transversal, acento político, sem prejuízo de suas outras dimensões, especialmente as ontológicas.

Em Rancière, a relação entre arte e política, incluindo a noção de resistência que perpassa essas duas esferas, é menos transversal e mais direta. Em sintonia com Gilles Deleuze, ele argumenta que a obra de arte enraíza-se sobretudo e radicalmente na imanência, ou seja, no espaço-tempo histórico da comunidade humana. E o que a entrelaça ao corpo social é a mesma malha sensível, o mesmo tecido sensorial que, uma vez partilhado por diferentes atores, funda essa comunidade (McFADDEN, 2016). Portanto, ainda que goze de autonomia como fenômeno de linguagem, ainda que tenha espaço institucional próprio na vida contemporânea, para Rancière a arte não acontece ou existe autotelicamente como um dia a conceberam os românticos, os parnasianos e os simbolistas. Pelo contrário, está tão entranhada na experiência histórico-temporal de indivíduos e coletividades que os ajuda efetivamente a moldar e compartilhar o mundo. Rancière não sonda a dimensão ontológica da obra de arte, à maneira de Heidegger, mas investiga sua profunda significação política:

[...] a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou

uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (RANCIÈRE, 2010, p. 46).

Na partilha do sensível em Rancière, os dissensos e os consensos para a ocupação dos tempos e dos espaços, dos lugares e das identidades nas comunidades políticas enformam um prisma no qual se refratam inúmeras possibilidades de experiência nessas comunidades — resistência, comunicação e emancipação, entre outras. Apenas para reiterar, a primeira, em seu viés estético, é que está no cerne deste trabalho. Ora, em Rancière, como em Deleuze, a noção de resistência extrapola os limites artísticos. Para Heidegger, como vimos, trata-se de uma potência que atua endogenamente na obra, pois a arte, na medida em que desvela questões, constitui uma resistência contra a mera consumição estética e mercadológica. Rancière (2004, p. 126) também considera o fator endógeno da resistência da arte “como a coisa que persiste em seu ser” e permanece no tempo. Num primeiro momento, isso o aproxima, talvez, da percepção fenomenológica de Heidegger. Mas o filósofo francês está interessado sobretudo na abordagem exógena da questão, que, a rigor, não precisa necessariamente excluir a primeira, já que a arte, além de possuir seu próprio modo de ser, também se endereça e provém da experiência de uma comunidade, como tal, política. Rancière se interessa em sondar “como os homens que se recusam a persistir na situação deles” (RANCIÈRE, 2010, p. 126) resistem à ordem das coisas e às hierarquias vigentes; como apreendem o que está dado historicamente; como a arte, em sua potência significativa, opera como geradora e distribuidora de significados que extrapolam sua própria trama intrínseca. É outra potência, a de manifestação sensível da obra de arte, que preocupa Rancière.

Em suas formulações, o autor de *A partilha do sensível* pensa a arte e a Estética em suas relações com a política, sempre na direção da disrupção, da dissidência e da resistência. Mas adverte que tais manobras tanto podem ser de dominação como de emancipação (RANCIÈRE, 2009a). No primeiro caso, ancoradas por ideologias reacionárias e mitologias arcaicas que apregoam o retorno às origens fundadoras das comunidades políticas, à manutenção e aprofundamento de hierarquias e à cristalização de marcos e estatutos matriciais. Já no segundo caso, direcionando-se para a libertação e

a emancipação, a resistência artística instaura-se porque a arte ousa prometer não um retorno às origens e aos mitos fundadores, mas um novo modo de viver, um povo que falta — nos termos de Deleuze —, uma nova humanidade que ela põe em devir mas não instaura por ser apenas arte — movimento que observaremos, adiante, no poema de Aimé Césaire. E se não o faz é porque o poder da promessa compete organicamente à política (ARENDDT, 1988). Mesmo assim Rancière argumenta que não é o caso de delegar a cada qual — arte e política — responsabilidades próprias e não interativas. Para ele, as duas estão imbricadas de tal modo que não podem unir-se nem separar-se nem anular-se mutuamente.

O tema “resistência” da arte, portanto, não é de forma alguma um equívoco de linguagem do qual poderíamos nos livrar mandando a consistência da arte e a (*sic*) protesto político cada qual para o seu lado. Ele designa bem a ligação íntima e paradoxal entre uma ideia da arte e uma ideia da política. Há dois séculos que a arte vive da tensão que a faz existir, ao mesmo tempo, em si mesma e além de si mesma e prometer um futuro fadado a permanecer inacabado. O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas de manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se autossuprimirem. Manter essa tensão, hoje em dia, significa sem dúvida opor-se à confusão ética que tende a se impor em nome da resistência, com o nome de resistência (RANCIÈRE, 2007, p. 140).

A confusão ética que tende a impor-se em nome da resistência vem produzindo resultados díspares na modernidade, na qual vige o que Rancière define como *regime estético das artes*.⁵ Para começar, as grandes revoluções como a francesa e a soviética — às quais devemos acrescentar, decerto, as guerras de descolonização no Terceiro Mundo — subjugarão a arte e os artistas que sonharam, com elas, instaurar um novo homem e uma nova vida, tornando-os meros ilustradores de seu ideário político-ideológico. Por outro lado, no cotidiano capitalista a usura do mercado também estetiza as formas de vida, em toda a diáspora aberto entre o *underground* e o *mainstream*, instrumentalizando as formas de arte em benefício do comércio de produtos e serviços. E se esses foram até o presente os melhores resultados da resistência da arte e dos artistas ao *status quo* na contemporaneidade, lamenta e ironiza Rancière (2007), não resta dúvida

⁵ Rancière (2009) faz uma divisão — por vezes criticada — dos regimes das artes na história. O *regime ético* remonta à censura das imagens por Platão. O *regime representativo* está relacionado à noção de representação ou de mimesis estabelecida por Aristóteles. O *regime estético* rompe com o anterior, funda a autonomia da arte, traça uma separação entre o antigo e o moderno, e vige na modernidade.

de que vêm cumprindo um destino dúbio, trágico e até cômico. Porém, no espaço entre o que não tem sido a resistência como política da arte nem como poética da política, erige-se aos poucos

[...] a outra grande forma da *metapolítica estética*: a ideia de uma arte que acompanha a resistência dos dominados e promete uma liberdade e uma igualdade por vir, na medida mesmo em que afirma sua resistência absoluta a qualquer comprometimento com as tarefas do militantismo político ou a estetização das formas de vida (RANCIÈRE, 2007, p. 134, grifo nosso).

Notemos que ao falar em metapolítica estética Rancière está falando de uma arte politizada, mas não orgânica nem instrumentalmente política, tampouco mercadologicamente manipulada, como paradigma possível, digamos assim, de resistência artística na contemporaneidade. Uma arte despojada de amarras funcionais, segundo a fórmula de Theodor W. Adorno, citada pelo próprio Rancière (2007, p. 134), de acordo com a qual “a função social da arte é de não ter função”. Ora, estaria Adorno aludindo a engajamentos e compromissos que manietem a liberdade formal e discursiva do artista? Inferimos que sim. Sua fórmula implica, portanto, disjunção entre a *práxis* artística e a dos movimentos políticos e sociais organizados. Desse modo, a resistência passa a constituir, ela própria, uma política da arte — ou metapolítica, como prefere Rancière —, um modo específico de ação que se engendra pela via do dissenso, isto é, pelo questionamento dos lugares, posições e prerrogativas hierarquicamente estabelecidas no corpo social. “O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum”, explica Rancière (2012, p. 49).

Todavia, mesmo desvinculando-se da militância política, disjungindo-se o quanto possível da ideologia e blindando-se contra o fetiche da mercadoria, enclausurando-se, enfim, em sua suposta autonomia — suposta porque sempre vinculada à divisão do trabalho e à ordem social à qual ela própria resiste —, nem por isso a arte se despolitiza. Pelo contrário, libera-se para dar voz aos falantes que ainda não a têm mas que dela dependem, na partilha do sensível, para pôr em marcha a sua liberdade e emancipação. Esta é, em síntese, a percepção de Rancière sobre a resistência da arte como projeto e construto histórico-político na modernidade tardia. Uma concepção pós-utópica que se erige aos poucos, desde o Novecentos, sobre os fracassos da arte, do pensamento e da política — e, como tal, permanece em aberto. Inferimos que são poucas as artes capazes,

neste início de século XXI, de pôr em obra tal programa de resistência. Decerto apenas as mais rebeldes, resilientes e antimercadológicas, como a poesia (ARENDDT, 2007; PAZ, 1982).

4 A Odisseia de um poeta em busca da verdade do ser e da história

O poeta Friedrich Hölderlin, que volta ao lar e à pátria germânica no hino “A chegada à casa / Aos parentes”, escrito em 1801, está distante no tempo, no espaço e no *ethos* do poeta Aimé Césaire, que retorna à terra onde nasceu, nas Pequenas Antilhas, na obra *Diário de um Retorno ao País Natal*, composta entre 1939 e 1956. Apesar do horizonte trágico de vida demarcado pela dobra entre o ser e o não-ser, o primeiro poema nos fala de uma bem-aventurança. Nele, o poeta adentra o útero familiar, provincial e nacional de onde um dia partiu e para onde volta imbuído de experiência e serenidade. Entre nascentes, montanhas e vales encobertos pela neve alvíssima, uma fisionomia majestosa e luminosa delineia-se para ele:

[...] por sobre a luz habita o puro
bem-aventurado Deus que se alegra com o jogo dos raios sagrados.
[...] Muito tenho ouvido sobre o grande Pai e há muito
calei sobre ele, que renova as estações mutantes
lá em cima no alto e reina sobre as cordilheiras [...]
(HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 2013, p. 17-20).

Já o estado do segundo poeta não é o da graça nem o da bem-aventurança. Um tipo de maldição o persegue. Ele também deambulou pelo mundo carregando dores e fervores, adquiriu experiência, talvez sabedoria, e está de volta ao lugar onde nasceu. É fim de madrugada. E da atalaia da qual mira a paisagem o que se descortina diante de seus olhos está longe de ser a face luminosa de Deus.

No fim da madrugada, florescente de enseadas tenras, as Antilhas que têm fome, as Antilhas marcadas pela varíola, as Antilhas dinamitadas pelo álcool, enalhadas na lama dessa baía, na poeira dessa cidade sinistramente enalhadas.
[...] uma velha vida mentirosamente sorridente, os lábios abertos de nossas angústias desativadas; uma velha miséria apodrecendo ao sol, silenciosamente; um velho silêncio coberto de pústulas mornas, a horrível inanidade de nossa razão de ser (CÉSAIRE, 2012, p. 9).

Eufônico, o primeiro *aedo* canta ao modo de Píndaro. Cacofônico, o segundo vitupera à maneira de Lautréamont.⁶ O que alinhava poetas tão dissonantes é o atributo do verbo criador — palavra beneficiária tanto dos fenômenos que engendra como do silêncio de seus interstícios, e no exercício da qual ambos têm a consciência de atuar como intérpretes da voz de seu povo. Mais do que isso, talvez, como fundadores do próprio ser-povo de sua gente — seja este movimento de retorno às origens, como em Heidegger, ou de devir, como em Rancière e Deleuze. Cada poeta e cada povo, evidentemente, com seu solo pátrio, língua, história, memória, alegrias, traumas, mitos e deuses.

Mas o preâmbulo comparatista no que diz respeito a Hölderlin e Césaire termina aqui. Doravante nossos ouvidos voltar-se-ão exclusivamente para o poeta antilhano. Até onde se sabe, *Diário* foi a primeira obra poética que ele publicou. O poema é composto de cento e oitenta estrofes. Os versos são livres, ritmados por diferentes refrões e intercalados com passagens em prosa e frases soltas. Foi obsessivamente escrito, reescrito e revisado pelo autor por quase duas décadas. Compõe um “discurso serpente” (ALMEIDA, 2012) que mescla lírica, épica e narrativa numa complexa e elaborada trama de linguagem.

De matriz autobiográfica, *Diário* narra o retorno (*retour*) do poeta à Martinica onde nascera e à qual resistia amar desde que adquirira entendimento das coisas do mundo. Seu inconformismo advinha da segregação em que os negros ainda viviam no próprio país natal, em pleno século XX, libertos da escravidão, mas ainda trabalhando em condições humilhantes para um minoria branca (*bekés*) nas lavouras de cana de açúcar. Uma gente pobre, subalternizada, faminta e doente. E é importante observar, de antemão, que embora o lugar de enunciação seja as Pequenas Antilhas o horizonte mais amplo do poema, seu pano de fundo, por assim dizer, é a África-mãe da raça negra violentada e desenraizada pela escravidão.

Ao voltar à cidade de sua infância e juventude, o poeta a reencontra tal e qual a deixara: dominada pela desigualdade, envenenada pela ideologia que a legitima e

⁶ Os mitos, os jogos olímpicos e a terra natal dos heróis eram os temas preferenciais da poesia de Píndaro (522-441 a.C.), de quem Hölderlin, como lembra Heidegger (2013), traduziu fragmentos para o alemão. Quanto a Comte de Lautréamont (1846-1870), a vasta fortuna crítica de Aimé Césaire registra a grande influência da poética transgressiva do autor de *Os cantos de Maldoror* sobre sua obra literária.

moribunda em sua própria desesperança de vir a ser justa e digna de viver. A doença e a fome, o medo e a angústia tecem o véu soturno que recobre a *pólis* antilhana em seu “fardo geométrico de cruz” (CÉSAIRE, 2012, p. 11).

No fim da madrugada, essa cidade inerte e seus mais-além de lepras, consunção, fomes, medos emboscados nas ravinas, medos enganchados no alto das árvores, medos cavados no chão, medos à deriva no céu, medos amontoados e suas fumarolas de angústia (CÉSAIRE, 2012, p. 13).

No *Diário* a voz do poeta reverbera aguda, estridente e rebelada. É verdade que eventualmente ele também murmura. Mas tanto num como noutra modo o poetar de Césaire é um ato de dissenso, como propõe Rancière, uma recusa à ordem social e política que dá visibilidade a uns e a outros subtrai da cena histórica. Sem pejo, o poeta-narrador vomita sobre a civilização que, em seu *modus faciendi* de riqueza, inventou a escravidão, a miséria e a ficção de que algumas raças, devido à alvura da pele, são superiores a outras, em vista da tez escura. Oscilando entre o passado e o presente, o poeta emula um espírito que sobrevoa a terra natal e a tudo enxerga em vista panorâmica ou em detalhe: a multidão atomizada em frações incomunicáveis, os mártires mortos pela repressão colonial, os charcos e pântanos da ilha infestados de malacas, o corpo da mulher suicida a boiar no rio Cabot, a educação religiosa que introjeta nos negros o *ethos* da subalternidade, as dores, os ódios, os gozos intermitentes e obscuros da carne, as mínimas alegrias de momentos de festa como o Natal depois dos quais “o rio da vida desesperadamente entorpecido no seu leito [...], lamentavelmente vazio” (CÉSAIRE, 2012, p. 23), segue o próprio curso. Este é o drama do poeta: amar uma ilha decomposta em fedentina, preconceito e hipocrisia. Uma terra natal onde a vida humana mimetizou a fisionomia diabólica da miséria: casebres imundos e cheios de ratos, praias infestadas de monturos e animais mortos, o mar a assorear e morder a ilha como os cães dos velhos capitães-domato mordiam os tornozelos dos escravos fugitivos. O homem desumanizado é a matéria de seu canto:

[...] o homem-fome, o homem-insulto, o homem-tortura que se podia a qualquer momento agarrar, espancar, matar — perfeitamente matar — sem ter que prestar contas a ninguém sem ter que pedir desculpas a ninguém
um homem-judeu
um homem-pogrom
um cachorro
um pobretão (CÉSAIRE, 2012, p. 25-27).

Um dia, enfim, o poeta evade-se da ilha-prisão. Vagueia por terras, línguas e livros. Anseia voltar um dia e recriar o povo e o país com a potência do verbo; terminar a obra do herói da independência haitiana, Toussaint Louverture, encarcerado até a morte a mando do imperador Napoleão Bonaparte. E, quando o fizesse, “quem não me compreendesse não compreenderia também o rugir do tigre” (CÉSAIRE, 2012, p. 27). Mas o que ele próprio logo compreende é que esse homem desgraçado pelo qual nenhum deus parece velar não é autóctone das Antilhas. Mais experiente e calejado, o poeta se dá conta de que o “homem-fome”, o “homem-insulto”, o “homem-tortura” está no *pogrom* stalinista, no campo de concentração nazista, no vizinho e famélico Haiti, na cauda da Flórida onde pretos sangram estrangulados como animais de abate desde que os mercadores os abduziram de seu próprio continente. As palmas das mãos e o corpo em chagas, o calvário dos negros trafega pelas rotas do Atlântico e do Pacífico: Bordéus, Nantes, Liverpool, Nova York, São Francisco. Terras rubras de sangue ao largo das quais se vê a “África gigantescamente arrastando-se até o pé hispânico da Europa, sua nudez em que a Morte ceifa com movimentos largos” (CÉSAIRE, 2012, p. 31). E, se o gavião branco da morte ceifou até a vida de Toussaint Louverture, quem ainda poderá salvar-se?

Sem esperança de justiça e liberdade, o poeta que sonhara refundar o mundo, ao menos o seu pequeno mundo antilhano, mergulha no abismo da depressão e da melancolia. O próprio poema, espasmódico e cambiante entre a loucura e a lucidez, queda-se no vazio, no nada. Parece, por vezes, não fazer sentido. Ora, do *logos* dominante — Razão, Ordem, Beleza, Harmonia — o que brota, o que tem brotado no curso da história é a “corola do açoite” (CÉSAIRE, 2012, p. 35). Isso porventura faz algum sentido? Serão ele e sua raça culpados das próprias misérias? Suas divindades, ritos, feitiços e tambores por acaso assassinaram o onipotente, onipresente e onisciente Jeovah? Devem os negros fazer *mea culpa* por serem quem são? Entretanto, enquanto esfola a própria voz com tais elucubrações o poeta já não fala só por si (eu), mas pelo coletivo (nós). Fala de um povo, o seu, atirado no mais profundo abismo da desigualdade. Um povo que ontem — para o colonizador que o trouxe da África em navios negreiros — como hoje — para o *beké* que o sucedeu — sequer é visto como humano. O próprio poeta, certa vez, testemunhou o escarnecimento de um negro pelos passageiros de um bonde. As

mulheres gargalhavam de sua desgraçada feiura. O poeta foi solidário? Reagiu exigindo humanidade e respeito? Não, simplesmente calou-se.

Essa inércia deplorável marca o momento mais agudo da depressão do cantor das Antilhas. Mas ele compreende que precisa urgentemente sair do poço da humilhação. Sabe que é chegada a hora de reagir, resistir e insistir para existir em outra realidade. Embora tenha duvidado, também sabe que seus antepassados bem que tentaram, rebelaram-se quando possível e tantas vezes pagaram com a própria vida pela ousadia de fugir das lavouras açucareiras em busca de liberdade. Agora é preciso superar o passado, sem jamais negá-lo, e fundar uma nova ordem. E assim, aos poucos, o poema assume os contornos de um canto de criação telúrico e eivado de metáforas de gestação e nascimento (ALMEIDA, 2012). O primeiro passo a dar é reconhecer que a raça negra pode não ter criado a pólvora, a bússola, o vapor, a eletricidade. Pode não ter conquistado céus e mares como os europeus. As viagens que fez foram de desenraizamento. Uma gente funâmbula e sem histórias heroicas para contar. Pelo contrário, inoculada de vergonha e humilhação. Mas, ainda e sempre,

[...] aqueles sem os quais a terra não seria a terra [...]
verdadeiramente os filhos primogênitos do mundo
porosos a todos os sopros do mundo
eira fraterna de todos os sopros do mundo
leito sem dreno de todas as águas do mundo
fagulha do fogo sagrado do mundo
carne do mundo palpitando com o próprio
movimento do mundo! (CÉSAIRE, 2012, p. 63-65).

Assim, ao invés de pregar vingança contra os brancos, de discursar por seu extermínio, de exigir que seu sangue também seja derramado em honra dos negros ou de estripá-los com as próprias mãos, o poeta pede “piedade para os nossos vencedores omniscientes e ingênuos” (CÉSAIRE, 2012, p. 67). Piedade para o mundo branco europeu, autocentrado e calejado dos próprios esforços. Clemência para uma civilização cujas vitórias e feitos prenunciaram derrotas e vergonhas — a escravidão foi uma, mas não a única, entre elas —, e em cujos álbis eles mesmos tropeçam tristemente. Essa, a sua prece honesta e viril. E ao fazê-la, o poeta, que “no coração só tem amor imenso e que queima” (CÉSAIRE, 2012, p. 73), transcende o ódio e o ressentimento. Renasce das trevas da desigualdade juntamente com sua raça maculada. Eleva-se como indivíduo e povo. Antevê que a ilha e a cidade horrendas e imundas logo hão de se transformar em

carenas belas. Em sua cabeça de proa passam a viger a sabedoria, a compreensão, a pacificação. E ele, homem de iniciação e de sementeira, não se faz filho nem pai nem irmão nem marido, “mas o amante desse povo único” (CÉSAIRE, 2012, p. 69) que é o seu povo. Oriundo das fossas humilhantes sobre as quais ergueu-se a *pólis*, o poema então ascende e progride em direção ao próprio clímax. O poeta, ele mesmo, se enche de vida e força como um touro. E tomado por esse impulso hercúleo ergue-se juntamente com seu país, cabelos ao vento, a mão pequena sobre o punho da terra natal. Só então poeta e povo superam as mentiras contadas por europeus e eurocentristas ao longo de séculos, entre elas as ficções ignominiosas do racismo e da escravidão.

Tomando-o à luz de Heidegger, observamos que esse embate entre a luz e as trevas, a liberdade e a servidão, a verdade e a mentira, o ódio e o perdão no poema de Aimé Césaire é, ao fim e ao cabo, a disputa, o conflito [*Streit*] entre Terra e mundo. É na Terra que o *Dasein* está lançado faticamente. É nela que a obra mantém-se retirada, repousando informe e resistente antes de *vir-a-ser-obra* e, como tal, verdade como manifestação de questões. A Terra é mais ainda: é o próprio solo natal onde devemos reaprender a morar prezando a ética da finitude e pactuando novos acordos entre nós — acordos nos quais a identidade não implique a eliminação da alteridade, como o que fez o poeta ao perdoar os algozes de seu povo — e também com a natureza (*phýsis*).

Notemos, pois, que a complexa elaboração linguística, imagética e discursiva do *Diário* decorre diretamente de uma poematização que se alimenta, em primeiro lugar, do conjunto dos entes que compõem a Terra. No amplo inventário telúrico do poeta estão o mar e o rio, a ilha e o continente, o protozoário e o pássaro, os cinocéfalos e os humanos, o sol e a lua, o cão farejador e a pomba que simboliza a fraternidade. Não é por acaso, como bem lembra Almeida (2012), que a imagem central do imaginário mitopoético de Césaire é a da árvore oculta. A saber, uma planta que cresce para baixo, como um rizoma, buscando o fundo da Terra e — metaforicamente — as profundezas do existir humano; e que, ao final do poema, também servirá como eixo verticalizante para a ascensão do poeta e de seu povo ao zênite da libertação. Quando ele, exaltado, exclamará: “Une-me com teus vastos braços à argila luminosa / une minha negra vibração ao próprio umbigo do mundo” (CÉSAIRE, 2012, p. 91).

Vemos que o poeta, tal qual o filósofo, compreende que a Terra irrompe, rebenta no mundo. Ou seja, o sentido das coisas se dá nele, não em um além intangível. O ser das coisas se manifesta nelas mesmas. É no mundo — ou no umbigo deste, como diz Heidegger — que os povos fazem o percurso do que eles são, suas travessias históricas em diferentes temporalidades. É nele que “acontecem as decisões mais essenciais de nossa história, que por nós são aceitas e rejeitadas, não compreendidas e de novo questionadas, aí o mundo mundifica”, como assinala Heidegger (2009, p. 111). Portanto, é pela abertura manifestante do mundo que a obra, ao acontecer enquanto verdade manifestativa do fenômeno, convocando à atribuição de sentido, questiona a ordem das coisas e dos negócios humanos [*ántropon prágmata*] e propõe uma nova interpretação, uma outra hermenêutica dos entes em seu ser, dos entes no que eles são em seu significado e valor, como faz o *Diário* de Césaire. Obra poética que, como vimos, elabora a Terra e expõe o mundo tal qual ele é, sombrio e desigual, em seus versos iniciais e intermediários, para em seguida propor como deveria ser, luminoso e justo, nos versos finais. O que muda nesse percurso, de todo ontológico, é que a obra desvela o que estava velado pelo jogo do mundo, trazendo-o para a clareira onde os entes se desnudam e se iluminam em sua verdade originária: feitos da mesma matéria, os homens deveriam ter direitos iguais, independentemente da cor, e como tal devem habitar o mundo.

À luz da ontologia heideggeriana, conforme exposto anteriormente, a pergunta pelo sentido é o que constitui o próprio movimento de resistência do poema, um movimento endógeno em busca da verdade, entendida como travessia por uma pergunta e uma procura, não como resposta acabada. E se a beleza é um aspecto dessa verdade, isto é, produz-se tão somente a seu reboque num aparecer brilhante, como diz Heidegger, o poeta não contradiz o filósofo. Trazida a lume, a mentira ordinária do racismo e da escravidão, que busca silenciar a pergunta sobre o que é humano com representações iníquas, expõe-se na clareira, fazendo aparecer a verdade originária, luminescente e bela que provê acento ontológico à obra de Césaire:

porque *não é verdade* que a obra do homem está acabada
que não temos nada a fazer no mundo
que parasitamos o mundo
que basta que marquemos o nosso passo pelo passo do mundo
ao contrário *a obra do homem apenas começou*
e falta ao homem conquistar toda interdição imobilizada nos recantos do seu
fervor

e nenhuma raça possui o monopólio da beleza, da inteligência, da força e há lugar para todos no encontro marcado da conquista e sabemos agora que o sol gira em torno da terra iluminando a parcela fixada por nossa única vontade e que toda estrela cai do céu na terra pelo nosso comando sem limite (CÉSAIRE, 2012, p. 79-81, grifos nossos).

Sobre a historicidade do poema de Césaire, particularmente em seu viés político, refletiremos à luz de Rancière. De início, observamos que apesar de sua própria atividade política como deputado na Assembleia Nacional da França, prefeito de Fort-de-France e de sua militância de esquerda — foi filiado ao Partido Comunista Francês (PCF) até o final da década de 1950 quando desligou-se e fundou o Partido Progressista da Martinica (PPM) —, Césaire não permitiu que a política partidária e a cizânia ideológica de seu tempo agissem como vetores da obra. Em outras palavras, ele recusou o simples engajamento. O *Diário* passa ao largo dos textos de mobilização social, recorrentes, por exemplo, na chamada “literatura participante” produzida no Brasil, nas décadas de 1950 e 1960. Em sua livre versificação e variedade linguística, erudição e condensação da palavra poética em muitas camadas de sentido, não cede ao senso comum para facilitar a própria legibilidade nem faz concessões didático-pedagógicas. Leitor de simbolistas e surrealistas com os quais aprendeu a subverter a máquina textual, Césaire compôs um poema marcado por uma dupla radicalidade — a do experimentalismo formal que lhe permitiu forjar grafismos e imagens por vezes incoerentes e obscuras, interpolar episódios e cantar a negritude à maneira órfica, e também enunciar um discurso rebelado sobre temas como racismo e exclusão social, colonialismo e escravagismo, subdesenvolvimento e miséria, identidade e alienação, infâmia e libertação, desconstruindo mitos e mentiras históricas. Um poema heterodoxo, dissensual e subversivo.

Os valores assumidos pelo narrador serão os valores subversivos: o riso, a demência, a loucura, o canibalismo. [...] Contra a lógica racional levanta-se o grito negro. [...] A subversão da linguagem, insinuando-se através das frestas do edifício da racionalidade e das formas clássicas, contesta o saber dominante. Essa subversão ultrapassa o simples jogo, pois atinge o que constitui o primeiro enquadramento cultural, a língua. O narrador intervém como Exu na ordem imóvel e desumana, semeia a desordem, fiel ao seu papel de estraga-festa (ALMEIDA, 2012, p. 116-117).

Notamos ainda que esse poema “estraga-festa” concebido à margem do dirigismo da luta política ou da usura do mercado, tendências dominantes na modernidade tardia,

não apregoa a luta armada, a destruição do inimigo nem a violência como *modus operandi*, mas a libertação e a emancipação do homem para além da classe e da cor. Afinal, “há lugar para todos no encontro marcado da conquista” (CÉSAIRE, 2012, p. 81). O que o *Diário* reclama, nos termos de Rancière, é uma (re)partilha do sensível, uma (re)distribuição inclusiva dos lugares, dos corpos e das vozes na *pólis* cristã e ocidental que historicamente negou, ao negro, a sua própria humanidade. A operação discursiva do *Diário*, irradiadora do campo de significação do poema para além da própria obra, é a do dissenso. É deste modo que fustiga o *status quo*, reclama a reinvenção da comunidade política sobre novos esteios e põe em conflito os regimes de sensorialidade da arte e da política — esta, ao fim e ao cabo, “a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns” (RANCIÈRE, 2012, p. 59). É assim que a arte poética de Césaire se faz política sem se subjugar a programas ou movimentos políticos. E é isso que Rancière, como assinalamos anteriormente, teoriza como metapolítica estética — uma arte empenhada na transformação das formas de vida sem, contudo, deixar-se instrumentalizar ou suprimir por ideologias e estruturas de poder, como ocorreu nas grandes revoluções desde o século XVIII, incluindo as lutas de descolonização no pós-guerra. Ainda é necessário dizer que esta metapolítica estética, na visada de Rancière, configura um novo espectro, senão um paradigma renovado de resistência artística para a contemporaneidade. Uma política própria da arte — antecipada em muitas décadas por Césaire, conforme sustentamos neste trabalho —, que se delineia em formas diferenciadas de experiência estética e de escrita literária. E que põe em devir novos coletivos políticos nos quais os marginalizados e os anônimos, como os negros antilhanos cantados no *Diário*, tenham visibilidade, voz e vez na *pólis*.

As formas da experiência estética e os modos da ficção criam assim uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas. Não o fazem da maneira específica da atividade política, que cria formas de enunciação coletiva (*nós*). Mas formam o tecido dissensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos. Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político (RANCIÈRE, 2012, p. 65).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho discutiu as percepções distintas de Martin Heidegger e Jacques Rancière sobre a resistência da arte e pela arte. O primeiro busca superar a Estética por entender que ela, com seus conceitos prontos, toma a obra como objeto de sensações e impede que se manifeste a partir de si mesma. Para ele, é desvelando a verdade do ser (*alétheia*) velada na arte, isto é, percorrendo as questões ela manifesta, que se engendra a sua resistência e permanência como modo singular de o homem testemunhar a própria travessia como ser-no-mundo (*Dasein*). Resistência, para Heidegger, é o ser humano a se questionar e questionar o mundo ao se deixar tomar pelas questões da obra.

Rancière compreende que a obra de arte resiste enquanto coisa em si, mas projeta sua resistência para outras esferas, como a política, com o intuito de dar voz aos anônimos e excluídos. Reconhece, porém, que essa articulação fracassou na modernidade com a instrumentalização da arte pela política. Entrevê, contudo, uma forma renovada de resistência, uma metapolítica estética que preserva a autonomia produtiva e discursiva da arte. Para Rancière, pensador materialista, resistência é construção histórico-política.

Para alimentar e mediar o paralelo entre os filósofos, dialogamos com o *Diário de um Retorno ao País Natal*, livro-poema de Aimé Césaire — texto literário a um só tempo experimental e político —, interpretando-o a partir das perspectivas distintas de Heidegger e de Rancière sobre resistência da arte e pela arte, uma voltada para o âmbito ontológico, outra espreado-se mais pelo viés estético-político. E concluímos que para ambos, apesar do enorme fosso entre suas visadas, a arte resiste, insiste e persiste porque o ser humano existe em dimensão tanto individual quanto comunitária, o que nos vocaciona incontornavelmente para o diálogo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lilian Pestre de. **Posfácio**. In: CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un Retour au Pays Natal**; Diário de um retorno ao país natal. Trad.: _____. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012. p. 93-160.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. 352 p.

BUNT, Brogan. Heidegger and Rancière. **Blog Brogan Bunt**: writing, ideas, stuff. Wollongong (AU), 18 fev. 2019. Disponível em <https://www.broganbunt.net/?p=6082> Acesso em: 28 mai. 2021.

BUNT, Brogan. Rancière. **Blog Brogan Bunt**: writing, ideas, stuff. Wollongong (AU), 11 mai. 2018. Disponível em: <https://www.broganbunt.net/?p=5894> Acesso em: 28 mai. 2021.

CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un Retour au Pays Natal**; Diário de um Retorno ao País Natal. Trad. Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012. 164 p.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**; Der Ursprung des Kunstwerks. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro. Lisboa: Edições 70, 2009. 221 p.

HEIDEGGER, Martin. **Explicações da poesia de Hölderlin**. Trad. Cláudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora UnB, 2013. 224 p.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016. 390 p.

McFADDEN, Dan. **The figure function in Rancière and Heidegger**. World Picture Journal, n. 11, New York (USA), Summer 2016. 15 p. Disponível em: http://www.worldpicturejournal.com/WP_11/TOC_11.html Acesso em: 26 mai. 2021.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e Poesia**: o pensamento poético. Org. Maria José Campos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. 185 p.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.

PETERS, Kyle. **Goddesses and Gods in Rancière and Heidegger**. Journal of Aesthetics and Phenomenology, Vol. 1: 2, p. 149-168, Chicago (USA), 2014. DOI: 10.2752/205393214X14083775794916

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2 ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009^a. 72 p.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2012. 128 p.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b. 80 p.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. Trad. Mônica Costa Netto. **Urdimento — Revista de Estudos em Artes Cênicas**, vol. 1, n. 15, Florianópolis, Out. 2010, p. 45-59.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste à alguma coisa? In: LINS, Daniel. **Nietzsche/Deleuze**: arte resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. p. 126-140.