

Pierre-Henry Frangne¹

A filosofia, a arte e a montanha²

The Philosophy, the Art, and the Mountain

La philosophie, L'Art et la Montagne

Resumo

Esse estudo, rápida autobiografia intelectual, permite a seu autor entender como se formaram, para ele, uma filosofia da arte e uma filosofia da existência mediante objetos tão diferentes quanto a crítica de arte, a música de Monteverdi, o pensamento de Mallarmé, a teoria das relações entre as artes na época contemporânea ou a fotografia de paisagem de montanha e do homem em alta montanha. Essa filosofia da existência, nos seus aspectos artísticos, estéticos e éticos, é uma filosofia da liberdade e da perseverança fundada na ideia de uma fragilidade, de uma vulnerabilidade e de uma precariedade da vida humana sempre a ensaiar mediante esforços incessantemente reiterados. Essa filosofia não é fundamentalmente disciplinar ou acadêmica. Ela tampouco saberia ser exclusivamente conceitual, já que ela pode ser construída rente às imagens da pintura, da fotografia e dos textos literários.

Palavras-chave: Filosofia da arte e estética. Alpinismo e filosofia. Autobiografia intelectual. Ética. Hegel, Mallarmé.

Abstract

The study is a brief intellectual autobiography. It allows its author to understand how a philosophy of art and a philosophy of existence were formed for him on objects as different as art criticism, the music of Monteverdi, the thought of Mallarmé, the theory of the relationship between the arts in the contemporary era or the photography of the mountain landscape and man in high mountains. This philosophy of existence in its artistic, aesthetic and ethical aspects is a philosophy of freedom and perseverance based on the idea of the fragility, vulnerability and precariousness of human life, which is always being tested and constantly reiterated. This philosophy is not fundamentally a disciplinary or academic philosophy. This philosophy cannot be exclusively conceptual since she can be constructed from the images of painting, of photography and literary texts.

Key-words: Aesthetics and Philosophy of Art. Alpinism and Philosophy. Intellectual autobiography. Hegel, Mallarmé.

Résumé

L'étude est une rapide autobiographie intellectuelle. Elle permet à son auteur de comprendre comment se sont formées pour lui une philosophie de l'art et une philosophie de l'existence sur des objets aussi différents que la critique d'art, la musique de Monteverdi, la pensée de Mallarmé, la théorie des rapports entre les arts à l'époque contemporaine ou la photographie du paysage de montagne et de l'homme en haute montagne. Cette philosophie de l'existence en ses aspects artistiques, esthétiques et éthiques est une philosophie de la liberté et de la persévérance fondée sur l'idée d'une fragilité, d'une vulnérabilité et d'une précarité de la vie humaine toujours à l'essai, en efforts sans cesse réitérés. Cette philosophie n'est pas fondamentalement une philosophie disciplinaire ou académique. Cette philosophie ne saurait être exclusivement conceptuelle puisqu'elle peut se construire à même les images de la peinture, de la photographie et des textes littéraires.

Mots-clés: Philosophie de l'art et esthétique. Alpinisme et philosophie. Autobiographie intellectuelle. Éthique. Hegel, Mallarmé.

¹ Professor de filosofia da arte na Université Rennes 2; Diretor das Presses Universitaires de Rennes; dirige a coleção de livros de estética *Aesthetica*. Email : pierre-henry.frangne@univ-rennes2.fr

² Tradução: Stéphane Huchet



Figura 1. Anônimo. Cerca de 1920. Fonte: Serge Kunz, coleção particular.

In memoriam Marie-Claude Frangne
Que desde sempre me tem acompanhado nesse caminho

“Todo nascimento é uma destruição, e toda vida um momento, a agonia em que ressuscitamos o que perdemos, para vê-lo. – O ignorávamos antes”.

Stéphane Mallarmé, carta a Eugène Lefébure do 27 de maio 1867

Seria uma pretensão ilusória fazer aparecer aqui a unidade profunda dos trabalhos teóricos que eu persigo há mais de trinta anos. Neles, tudo anda como na própria vida: nenhuma lei a governar o conjunto, nenhum projeto intelectual prévio a garantir uma coerência sistemática, nenhum caminho retilíneo a garantir uma transparência completa. Não sem alguma inquietação, cabe confessar logo ao leitor que meus pensamentos ou minha escrita aconteceram sem seguir um programa definido; em parte ao acaso dos encontros, das questões que emergiam, das proposições que me foram feitas e sem as quais certas ideias ou análises teriam permanecido como sentimentos inconsistentes ou intuições evanescentes.

Apesar de sem programa, o conjunto das minhas pesquisas se desenvolveu com um certo método e com uma certa homogeneidade problemática e temática que eu gostaria de descrever e explicitar agora. Esse conjunto se desdobrou no interior do quadro da filosofia da arte e da estética, conquanto entendamos esse último termo como a designar o estudo do sensível (*aistheton*), a ciência estética como filosofia da arte (*Aesthetica*, *Ästhetik*), o objeto de essa ciência que é: o belo ou o artístico (das *Ästhetische*), a doutrina ou o curso de estética (*Vorlesungen über die Ästhetik*) de tal ou tal filosofia. É esse quadro que me ofereceu até hoje uma direção reparável e os diferentes caminhos, conectados e complementares. Mas essa direção e esses caminhos, que garantem a retidão relativa do meu percurso, não estavam aí no início como uma meta que eu ter-me-ia assignado trinta anos atrás. Eles não constituem um pressuposto. Eles são uma “colocação”, isto é, um resultado. O resultado de uma formação, de uma construção (*Bildung*), comparável àquele amadurecimento de que fala Bergson quando ele pensa a liberdade, não a partir do modelo mecânico de rotas pré-estabelecidas entre as quais convém escolher (1959, p. 116 e ss)³, mas a partir do modelo biológico e artístico de uma modificação do todo, da criação de um ser, de uma “personalidade inteira” (Ibid. p. 113) que se descobre à medida que ela se efetiva e cresce.

A reflexão que eu sigo aqui mediante aquilo que Philippe Lejeune tem chamado de “escrita secundária” (1990) é, por definição, a experiência de uma cisão comigo mesmo e com meu próprio passado. Assim sendo, ela é uma espécie de crise, no sentido de uma suspensão e de um corte que produzem como que um elogio do presente (o presente da escrita e do pensamento desse texto). Esse elogio é, de um lado, um gesto de distanciamento do futuro, que só existe como projeto ou trabalho a fazer. Ele é, por outro lado, distanciamento do passado para me assinalar que ele me fez, mas que, também e reciprocamente, eu o faço no ato pelo qual eu me debruço

3 As inúmeras referências feitas pelo autor a livros sem tradução em língua portuguesa justificam que a menção bibliográfica remeta à sua edição original. No caso de simples alusão ao título de livros que foram traduzidos, ou para a citação de apenas algumas palavras feitas em francês no texto original do artigo, tampouco procuramos a eventual tradução portuguesa de suas fontes. A pandemia, inclusive, torna impossível o acesso às fontes bibliográficas que, em muitos casos, são físicas. [NdT]

sobre ele, o escolho e considero.⁴ Essa reflexão, que se quer crítica, sofre, evidentemente e de cara, de três riscos principais. São, antes, os de uma introspecção demasiadamente subjetiva, desaguando tão somente sobre resultados privados que dizem respeito apenas a seu autor, o qual é, ao mesmo tempo e circularmente, o sujeito e o objeto. São, depois e em segundo lugar, os de uma retrospectiva que seleciona e rejeita; que reconstrói ou simplifica o curso necessariamente opaco e imprevisível, porque contingente, de uma vida intelectual e pessoal real. Sem dúvida, a unidade narrativa, como diz Paul Ricoeur (1990, p.137 e ss), é necessária à consciência de si por causa do descentramento, da objetivação do eu, da integração da alteridade que ela supõe. Sem dúvida, ela é um dado antropológico valendo para todo homem que procura sempre um eu ao mesmo tempo postulado e projetado (GUSDORF, 1991, p.26 e ss), um eu que faz a experiência de sua unidade e de sua labilidade ou de sua disseminação. Mas, resta que essa identidade narrativa, por mais que ela faça o sujeito sair de sua própria identidade ou imediatidade, por mais, também, que ela encaixe essa identidade em narrativas outras e coletivas (familiares ou nacionais), é, todavia, o lugar de profundas e, sem dúvida, não desenraizáveis ilusões, as da memória e da pintura sempre um pouco egotista de si. A passagem da identidade ou da “mesmice” do eu para a “ipseidade” do si (RICOEUR, 1990, p. 13), não traz a garantia de um claro e imparcial abarcamento do que somos. A transparência, a evidência e a interioridade que faziam Jean-Jacques Rousseau declarar no começo do Livro I de suas *Confissões* “*intus, et in cute*” (1959, p. 5) são, aqui como alhures, aquilo contra que é sempre preciso lutar, num trabalho arriscado que deve ser incessantemente retomado. O terceiro risco consiste em acreditar num eu substancial que pré-existiria a tudo o que eu fiz e a tudo o que eu sou. A leitura de Montaigne (1965, p. 964), de Locke (1983) ou de Hume (1973, p. 342 e ss) é um bom remédio contra essa crença. A leitura de um Pascal, porém, oposto a Montaigne, o é também: “*qu’est-ce que le moi ?*” (o que é o eu?), perguntava ele (1963, frag. Laf. 688). E respondia: um conjunto de qualidades recebidas de fora; um efeito de alteridade e, como o teoriza Espinoza, um modo finito moldado por causas externas.

É preciso tentar escapar desses três principais riscos por uma espécie de narrativa a se construir e atravessar, mas uma narrativa que se conhece enquanto tal, um muthos que conhece e assume sua concordância discordante ou sua discordância concordante, como diz mais uma vez Paul Ricoeur (1983, p. 55 e ss.), uma narrativa que conhece seus limites e, sem dúvida, seus artifícios, “como uma história, ou, se o preferirdes, [...] como uma fábula” (DESCARTES, 1973, p. 43), segundo a célebre expressão de René Descartes no início do Discurso do método. Para um pesquisador em filosofia, esse início constitui necessariamente o modelo exemplar de toda autobiografia intelectual: não a autobiografia de uma pessoa privada, mas a de uma razão cuja universalidade e “igualdade em todos” garante sua comunicabilidade.

4 Ver meu prefácio *L'autobiographie, entre philosophie et littérature*, do livro de Pierre Campion, cuja publicação eu organizei, intitulado *De l'anthropologie à l'autobiographie. Le récit d'enfance chez Rousseau (1993), Renan et Sartre*. Rennes: CRDP de Bretagne, 1993, pp. 5-8

1) Filosofia

O quadro da filosofia da arte no interior do qual tentei desenvolver meu trabalho é essencialmente caracterizado pelas duas propriedades principais que eu confiro à filosofia *stricto sensu*, porque, antes de ser um “*esthéticien*”⁵, sou o que chamamos de professor de filosofia.

1) Ora, essa filosofia nunca foi para mim uma ciência ou uma disciplina puramente teórica como o pensam hoje inúmeros filósofos anglo-saxões contemporâneos, ditos “analíticos”. Um filósofo analítico propõe um esquema segundo o qual ele opõe as filosofias analíticas àquelas que ele chama de filosofias continentais (POUVET, 2008, p. 31). Essa oposição é para ele uma hierarquização em prol das primeiras e em detrimento das segundas. As filosofias analíticas são caracterizadas por: a) o primado da argumentação, b) o aspecto direto das problemáticas, c) a clareza e a minúcia da análise, d) a literalidade das formulações, e) a visada aletéica da filosofia. No oposto, as filosofias continentais caracterizam-se por: a) o primado de “visões”, no sentido de interpretações que dão a pensar, b) o caráter oblíquo e histórico das problemáticas, c) a profundidade, a globalidade e a amplitude da visada, d) o recurso à metáfora e o esforço estilístico, e) enfim, a visada interpretativa da filosofia. Impera constatar que estou do lado da filosofia continental, mas com uma tripla condição que transgride parcialmente o esquema acima: com a condição de que eu sou, antes, capaz de reconhecer as virtudes de certos pensadores anglo-saxões contemporâneos (penso em Nelson Goodman⁶, Arthur Danto⁷, Jerrold Levinson⁸) e de utilizar esses últimos quando é preciso; mas, depois, com a condição de pensar que o esforço estilístico não obstrui para mim a minúcia das análises, e que o caráter oblíquo dessas análises – a saber, o fato de elas serem mediatizadas pela historicidade das problemáticas – não impede em nada a posição clara das questões e dos argumentos. Enfim, o recurso à metáfora, desde que seja lúcido e controlado, me parece inevitável, necessário e, inclusive, útil. Inevitável, porque ela está embutida na linguagem ordinária e até técnica; necessário, porque os conceitos filosóficos constituem o que Anatole France e Jacques Derrida chamaram de “uma mitologia branca” (1972a, p. 254); útil, porque existem metáforas exatas ou adequadas que repousam, como diz Étienne Souriau, sobre uma “transposição rigorosa e [sobre] uma ampliação legítima e metódica de uma terminologia peremptória” (1969, p. 37). Aliás, a metáfora é utilizada pelos maiores filósofos (Platão, Plotino, Schopenhauer, Bergson, Heidegger, Sartre etc.). A encontramos, inclusive, em filósofos que passam por serem os mais abstratos, no sentido em que eles constroem conceitos emancipados de toda representação (Descartes, Hegel). Quiçá seja, inclusive, preciso dizer, como Schopenhauer, que “todo pensamento original procede por imagem”? (1966, p. 1107). Em todo caso, é possível fazer com que o discurso metafórico pertença em plena justiça ao discurso filosófico, por mais que a descontinuidade de origem platônica entre filosofia e poesia deva ser

5 Mantivemos a palavra francesa, porque não é adequado chamar de “estético” o filósofo da arte [NdT].

6 Ver meu artigo *La musique ou le passage des interprétations*, (2009a), notadamente p. 38 a e b, p. 39b e p. 40a.

7 Ver meu artigo *Un art sans écart ?* servindo de introdução ao volume *Ce que vous voyez est ce que vous voyez. Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, (2009b), notadamente a p. 19.

8 Ver meu artigo *Musique et image au cinéma*, (2003), p. 17-25.

mantida. Com efeito, se usar uma metáfora é, como diz Aristóteles, “colocar debaixo dos olhos”, se é representar e “significar as coisas em ato” (*hosa energeunta sêmeinei*) (*Rhétorique*, Livre III, chap. 11, 1411b24-25, p.327) ou “acontecendo” (*Ibid.*, Livre III, cap. 10, 1410b33, p.326), então, usar uma metáfora, é conferir ao pensamento “seu movimento e sua vida” (*Ibid.*, Livre III, cap. 11, 1412a10, p.328). Graças à transferência de sentido em que ela consiste, a metáfora produz uma criação de sentido e possibilita reencontrarmos, além da entropia, do uso e da grisalha da linguagem, a vitalidade da existência que o pensamento é capaz de ordenar e de regular no seu próprio espaço crítico⁹. Desse ponto de vista, a filosofia sartriana me parece particularmente emblemática, na medida em que, nela, a imagem nunca é retórica ou ilustrativa: ela é poética, não no sentido ordinário, mas no sentido grego e forte: o de uma produção, a produção de um pensamento vivo¹⁰. Isso me leva à segunda propriedade da filosofia, tal como a concebo.

2) A filosofia sempre me apareceu como uma disciplina, decerto teórica, analítica no sentido de meramente analisante ou discriminadora, mas, antes, em perpétua relação com o que chamamos de vida concreta em todas suas movediças dimensões existenciais, sociais, políticas, históricas e afetivas etc. A filosofia tem sido para mim um instrumento conceitual de interpretação da realidade e da ação sobre ela: uma maneira – a mais consciente possível – de mudar seu modo de viver e de melhorá-lo. A leitura dos textos filosóficos maiores (penso nos de Platão, Descartes, Espinoza, Rousseau, Hegel, Sartre) sempre foi para mim o que foram também as grandes obras de arte (penso nas de Jan van Eyck, de Monteverdi, de Vermeer, de Shakespeare, de Bach, de Wagner, de Baudelaire, de Mallarmé, de Nadar, de Gauguin, de Godard ou de Johann van der Keuken): instrumentos da compreensão do mundo e daquilo que é preciso chamar, de um termo que muitos pensam inatual ou intempestivo, uma sabedoria. Por sabedoria, entendo um saber que torna melhor a vida daquele que a adquire; entendo, na perspectiva de Pierre Hadot (1987, p. 13-58), um “exercício espiritual” que transforma as maneiras de ver e de viver, que faz conhecer e ser diferentemente. Essa dimensão da filosofia, à qual adiro, é tanto mais importante que ela permite vincular o trabalho estritamente universitário com aquele que eu efetuo há trinta anos no seio de vários comitês de bioética e do Diploma Interuniversitário de cuidados paliativos e de acompanhamento da Universidade de Rennes 1. Ela também se experimenta e se comprova na prática e na teoria do alpinismo ao qual dediquei meu último livro. O contato regular com os médicos, com seus dilemas éticos, com os aspectos mais difíceis, até trágicos, da existência humana, com a imperiosa necessidade de salvaguardar a dignidade da pessoa humana no lugar em que ela se encontra atingida e frágil no grau máximo, a implementação de uma atividade esportiva realizada sob o risco incessantemente adiado da morte, tudo isso me confortou na posição para a qual o pensamento, em qualquer lugar que seja ou quer que seja seu objeto, é uma experiência, no sentido forte da palavra. Uma experiência, uma *Erlebnis*, que engaja a totalidade da pessoa e toda a profundidade de sua existência, não

9 Ver Ricoeur (1975), p. 34 e ss., e *VIII e étude*, p. 325-399. Ver meu estudo *Métaphore, tautologie et littéralité*. (2009b), notadamente *La poéticité de l'art et de la philosophie*, p. 131-133.

10 Ver Lagrée e Frangne (1986, p. 52).

através do que ela recebe passivamente ou imediatamente, mas através do que ela faz (SAINT GIRONS, 2008, p. 24-26). Essa experiência é crítica, em três sentidos: no sentido de ela responder a uma crise (sofrimento, infelicidade, morte); no sentido de ela ser um momento crítico (o da doença, o da decisão); no sentido de ela requerer critérios na avaliação de uma situação. No âmbito da bioética, num escalada em alta montanha, a reflexão é sempre simultaneamente uma decisão; as provas (*preuves*) que ela apresenta não são separadas da prova (*l'épreuve*) que ela reflete e que ele é, fundamentalmente. Nesse âmbito, a ideia diretriz à qual permaneço fiel se mostra em toda sua evidência: a filosofia, no seu aspecto teórico e na sua dimensão prática; a arte, como pensamento sensível da existência; o alpinismo: os três fazem, solidariamente, a experiência da precariedade e da fragilidade humanas. Eles a exploram, destacam seu sentido, e a compensam parcialmente. Eles efetivam uma liberdade no seio de uma finitude e de uma contingência que nunca chegam a ser completamente superadas. Eles oferecem um elo eficaz e vivo entre os homens, mediante uma solidariedade que não é a do trabalho produtivo, tampouco o da mera técnica, nem o da pura ciência. Eles respondem aos perigos do "mundo que é [nossa] provocação" (BACHELARD, 1942, p.181), a primeira e fundamental provocação sendo a de nossa mortalidade. Essa mortalidade, que não podemos superar. Podemos "apenas" deslocá-la, isto é, transformá-la em princípio extrema e perigosamente paradoxal da nossa existência.

2) *Aesthetica*

Convém dizer agora o que entendo por filosofia da arte. Como acabo de sugerir-lo, sua propriedade principal repousa sobre a ideia segundo a qual a filosofia e a arte possuem o mesmo conteúdo e a mesma finalidade de conhecimento e efetuação de nossa própria liberdade. Esse princípio sempre foi para mim a melhor maneira de transpor a dificuldade que Friedrich Schlegel enuncia tão bem na forma de um *Witz* bem conhecido: "naquilo que chamamos de filosofia da arte, falta habitualmente uma ou outra: ou a filosofia, ou a arte" (SCHLEGEL, 1978, p. 82).

Isso supõe que o conjunto das análises que eu faço pertence à hermenêutica, em que a busca do sentido tenta não impor à realidade da obra e ao pensamento que ela desenvolve categorias externas ou estrangeiras. Pelo contrário, o pensamento de uma obra, aquele que a obra dá "aestheticamente" a si mesma e ao receptor, é capaz de se pensar e de ser levado pela filosofia da arte, não a uma realização superior, mas a uma compreensão ou a um desenvolvimento em interioridade. Sem dúvida, é preciso reconhecer, como o faz Platão de forma célebre, o "velho diferendo" (*diaphora*) entre a filosofia e a arte (sob a forma da poesia, *poétikè*) (*La République*, Livre X, 607a, p.287), entre o discurso da verdade e a ficção. Mas essa querela, esse conflito ou essa discordância não devem ser abandonados à esterilidade de uma contradição simplesmente externa, que só saberia se repetir. Eles devem ser, pelo contrário, mediatisados, superados e conservados, *deslocados* ou *realçados* numa posição teórica que refute ao mesmo tempo a tese (platônica) segundo a qual a arte é incapaz de verdade porque esta última seria o lugar exclusivo da filosofia, e a tese (romântica, nietzsche-

ana) que afirma que só a arte teria o poder de dizer a verdade porque a filosofia, na melhor das hipóteses, contentar-se-ia em indicá-la.

No meu entender, a virtude principal da filosofia da arte consiste em associar a abordagem conceitual da filosofia à expressão literária e artística, na comum preocupação da verdade, que não deve ser reservada tão somente a uma concepção científica da filosofia. Em consequência, sua virtude consiste em desenclausurar as disciplinas, em favor da busca de um caminho que possa se revelar fecundo, tanto para a abordagem conceitual quanto para a compreensão de um pensamento que sua expressão literária, pictórica ou musical constitui, com o risco, porém, que esse caminho pareça a alguns demasiadamente literário e a outros, demasiadamente abstrato.

Aqui, a leitura de Hegel poderia bem constituir um modelo. Ao afirmar que a filosofia e a arte possuem o mesmo conteúdo de verdade, Hegel permite que se defina tanto a arte quanto a filosofia e tanto a filosofia quanto a arte. Ele permite que entendamos a filosofia da arte como o desdobramento de sua contradição, passando do estatuto de contradição externa em Platão para o de contradição interna. A arte não é estrangeira ao pensamento; ela não é a mera expressão de um pensamento já constituído antes dela e abstrato; ela não é assimilável a uma técnica que realiza um conceito previamente dado e que seria necessário reencontrar (Kant já o tinha mostrado em sua análise da Ideia estética e do gênio). A arte é o movimento do próprio pensamento que está a tomar forma e a configurar o sensível, levantando-o até o que Hegel chama de pura aparência. Pensamento-imagem movido pelo devir-forma do fundo e pelo devir-fundo da forma, a arte é profundamente filosófica. Inversamente, a filosofia é criadora de formas de discurso que dizem a verdade assim como o escultor, por exemplo, a exprime pelas formas sensíveis. Portanto, algo artístico existe também na filosofia: criação de formas e figuras. A Estética de Hegel pode, então, ser considerada como um prodigioso poema das artes, um romance filosófico em que o sensível se torna discurso, o que leva o texto hegeliano, menos a refletir sobre as obras, do que a recriá-las no elemento do pensamento conceitual. O *Curso de Estética de Hegel* reconstrói as obras no material singular do conceito, isto é, na universalidade. Nele, como afirma Marcel Lamy numa de suas aulas, “a arte se torna propriedade do pensamento e é subtraída à visibilidade de onde saiu, se bem que Hegel fala, decerto, das obras e sobre elas, mas, antes, ele fala da fonte de onde elas brotam, que é movimento do pensamento que se reflete em suas obras e que, para efetuar o círculo pelo qual ele sai dele mesmo e volta a si, transfigura o sensível.”¹¹ A arte transfigura o sensível e podemos afirmar que a filosofia da arte transfigura essa transfiguração. Nesse sentido, a filosofia da arte intenta regredir até a origem de ambas a arte e a filosofia.

Se quisermos falar de *modo subjetivo* do surgimento inicial da arte [...], podemos nos lembrar daquele ditado segundo o qual a intuição artística, em geral como a intuição religiosa [...] e inclusive a investigação científica, tiveram início com a admiração. O homem que *ainda* não se admira por nada, vive ainda no embotamento e na apatia. A ele nada interessa e nada é para ele, pois ele

11 Notas inéditas feitas por P.-H. Frangne num curso de Khâgne sem data.

ainda não se separou e se libertou por si mesmo dos objetos e de sua existência singular imediata. Mas por outro lado, aquele que não se admira mais por nada, considera a exterioridade inteira como algo do qual se assenhorou [...] e por conseguinte transformou os objetos e sua existência em inteligência espiritual autoconsciente. A admiração, ao contrário, vem à luz apenas onde o ser humano, arrancado da mais imediata e primeira conexão com a natureza e da relação próxima e meramente prática do desejo, se afasta espiritualmente da natureza e de sua própria existência singular e, então, procura e vê nas coisas um universal, algo que é em si mesmo e permanente. Apenas então chamam-lhe a atenção os objetos da natureza, eles são um outro que de fato deve ser para ele e onde anseia reencontrar-se a si mesmo, os pensamentos, a razão. Pois o pressentimento de algo mais elevado e a consciência da exterioridade ainda se encontram inseparados, e mesmo assim existe ao mesmo tempo uma contradição entre as coisas naturais e o espírito, na qual os objetos se mostram de igual maneira atrativos e repulsivos e cujo sentimento [*Gefühl*], no ímpeto de remover a contradição, gera justamente a admiração. (HEGEL, 2000, p. 37-38)

Se está fora de cogitação que eu produza, como fez Hegel, um conceito unificado de arte, um sistema das artes, uma história conceitual das artes, porém, é possível permanecer fiel à ideia hegeliana segundo a qual a origem lógica, a *archè* da filosofia, da arte e da filosofia da arte, se encontra no espanto que o filósofo, o filósofo da arte e o artista dividem. Hegel entende o espanto como fazem Platão (*Théétète*, 155d, p.79) e Aristóteles (*Métaphysique*, Livre alpha, cap. 2, 982b12-983a21, p.17-18), isto é, como o ato contraditório de *maravilhar-se*, mas também de *inquieta-se*; de um lado, o ato de admirar o real, mas, de outro lado, o ato profundamente frágil, movido e aberto de não se satisfazer dessa admiração, para entender que, por trás das formas da realidade como das obras que exploram essa realidade, existe algo a compreender, algo a procurar para sair da ignorância, do constrangimento e dos impasses de um pensamento essencialmente, e não ocasionalmente, questionador (COULOUBARITIS, 1992, p. 15). Sobre os objetos singulares que eu encontrei no decorrer das minhas pesquisas, tentei sempre reinstaurar o espanto originário e o aspecto problemático da existência que o artista e o filósofo transformam, cada um à sua maneira, em princípio de suas obras.

Essa reinstauração me parece apto a interrogar a visada historicista globalizante e o pressuposto de uma unidade das artes, que encontramos também e de maneira central em Hegel. A unidade das artes representa, para nossa época, um problema, já porque a noção de arte é, doravante, fadada a todas as “de-definições” (ROSENBERG, 1998); por termos, depois, a chance (e a preocupação) desde o século XIX de viver no tempo da invenção de novas artes; enfim porque as artes se misturam e integram com sempre mais profundidade, a título de contradição interna, a não-arte da ideia, da ausência de saber-fazer, da ação política, da vida, da máquina etc. Explorar o espanto artístico e filosófico é bem uma maneira de se interessar não apenas no problema da unidade das artes, não apenas na história da modernidade em que essa unidade se desfez, mas também na própria ideia de uma história. Ao considerarmos o pensamento de Hegel de maneira ao mesmo tempo fiel e distanciada, a questão se torna precisamente a de saber de que época somos. Hegel responde a essa pergunta dizendo que vivemos na idade da filosofia e da ciência, isto é, na idade da estética ou

da pós-arte: a idade de uma cultura reflexiva, que é também uma cultura prosaica em que a racionalidade tomou um lugar preponderante. Nessa cultura, a arte nos convida à reflexão e à crítica, isto é, à interpolação, entre a obra de arte e nós, de um discurso que extrai o sentido da arte e a transforma em objeto de uma interpretação e de uma compreensão (HEGEL, 2000).¹² O diagnóstico hegeliano me parece justo. Mas ele está envolvido num pensamento do progresso da história e do progresso da filosofia ao qual não podemos mais subscrever. A arte e as artes são, decerto, o objeto de um olhar crítico que é tão profundo que ele se torna constitutivo das próprias obras, mas a arte e as artes não estão mais presas num pensamento da história recapitulando e progredindo rumo a sempre mais liberdade e reflexividade. O que, a meu ver, mostram as filosofias e artes dos séculos XIX e XX, é justamente essa dúvida fundamental sobre a própria história, isto é, sobre o devir histórico: ele parece não ser mais passível de uma orientação. O devir histórico se torna logicamente precário. Ele não libera mais um sentido, seja como direção, seja como significação. Ele torna nossa existência o fato, simples e nu, de ser. Estaríamos, assim, numa época de suspensão de toda época, uma época "epocal", por assim dizer, uma época extremamente crítica em que tudo é suspenso à consciência cética de uma dúvida sobre a história, a filosofia e as artes. Não seria, portanto, a filosofia da arte e das artes aquele pensamento que não procura nos salvar dessa situação, que tampouco procura lhe atribuir um sentido, mas que procura a explorar e, inclusive, a aprofundar suas contradições? Não seria ela esse pensamento que procura descentrar a filosofia na direção daquilo que não é ela (a literatura, as artes, a música, as formas frágeis ou movediças da criação artística) e que encontra no que lhe é estrangeiro a reflexão e o espanto em que ele consiste? Tais seriam minhas duas principais perguntas.

3) *Quatuor loci*

Se eu tentar apresentar o conjunto da minha pesquisa de maneira síncrona e "assim como se olha normalmente os mapas & os quadros" (ARNAULD; NICOLE, 1970, p. 80), ela parece poder ou dever desdobrar-se segundo quatro dimensões ou em quatro regiões, fronteiriças umas com as outras.

1) A primeira dimensão é genealógica, no sentido em que meu trabalho intenta fazer, não uma história da modernidade artística, mas a demarcação de alguns pontos de vista ou de alguns pontos de perspectiva a partir dos quais essa modernidade emerge e se desdobra. Os dois pontos de vista que me parecem mais importantes são, de um lado, o da relação crítica e da experiência estética e, de outro lado, o da construção do sujeito numa configuração cultural que chamaremos de "barroca".

Ao primeiro ponto de vista, corresponde uma análise das relações entre a história da arte e a crítica de arte; entre o discurso de crítica de arte e o discurso filosófico e literário, das origens históricas da crítica de arte (século XVIII) até o século XX. A esse primeiro ponto de vista – ao centro do qual, encontramos o livro *A invenção da crítica de arte* (FRANGNE; POINSOT, 2002) corresponde uma análise do juízo estético, do gosto, da interpretação e das relações entre a obra de arte e o espectador em nossa época contemporânea, que é também a da invenção do patrimônio e da

12 Ver o volume 1, páginas iniciais.

sociedade do espetáculo.

Ao segundo ponto de vista, responde meu trabalho sobre o início do século XVII e sobre a época barroca, quando são constituídos o *sujeito*, a *epistémè* (FOUCAULT, 1969) e a *esthémè* (KINTZLER, 1991, p. 31) modernos, que vacilarão no fim do século XIX. Esse trabalho versa principalmente sobre a música de Monteverdi e sobre a utopia. De um lado, a edição crítica do tratado de Giovanni Artusi (*O Artusi ou das imperfeições da música moderna*, 1600, texto em que o autor briga com Monteverdi); de outro, as edições críticas de duas utopias literárias da época barroca (*A descrição da ilha de Retratura* de Charles Sorel, 1659, e *O Homem na lua*, de Francis Godwin, 1638), permitem pensarmos as relações entre arte, filosofia, literatura e ciência no momento em que a imagem moderna do mundo se constitui, e, quiçá, como diz Heidegger, o mundo das imagens.¹³ Ora, esse momento de constituição não é triunfal ou solar, como poderia levar a pensar a visão retrospectiva de um certo cartesianismo. Pelo contrário, a análise das utopias (a de Godwin é científica, a de Sorel, artística) e o pensamento de Monteverdi permite abarcar essa constituição no momento dúbio e vacilante de seu nascimento, no seu carácter surpreendente e problemático. O que está em jogo nessas obras, é que elas fazem a experiência irônica e crítica de sua fragilidade, é que elas pensam e efetuam algo de sua impossibilidade. Seu “eu” é comparável ao de Descartes, ainda não o da descoberta do *cogito* mestre de sua própria certeza ontológica, mas aquele que se exprime quase dolorosamente no fim da primeira Meditação e no início da segunda:

Mas esse desígnio é árduo e trabalhoso [...] e como se de súbito tivesse caído em águas muito profundas, estou de tal modo surpreso que não posso firmar meus pés no fundo, nem nadar para me manter à tona. (DESCARTES, 1904, p. 18)

Na suspensão, ou na decalagem que separa e liga as duas *Meditações* e as duas jornadas, nessa noite plena de riscos, nessa escuridão, e, inclusive, nessas “trevas” que são aquelas da dúvida que deve destruir tudo e se aprofundar sempre mais, o “eu” faz a experiência de sua possível perda, de seu afogamento e de sua morte. Tal é, a meu ver, o principal de seu ensinamento. É ele que eu quis aprofundar e que eu reencontrei no centro do meu trabalho, motivado por uma segunda dimensão: a teoria do simbolismo francês e do pensamento literário, artístico e teórico de Stéphane Mallarmé, em que se exprime o que poderíamos chamar de um “cogito rachado” (RICOEUR, 1990, p. 22 e ss.).

2) A interpretação do simbolismo francês do fim do século XIX aconteceu a partir de uma dupla questão de história da arte: o que faz a unidade desse movimento artístico? Em que ele participa ou não da emergência da arte contemporânea? A resposta a essas duas perguntas cabe na ideia que eu tentei demonstrar em *A negação em obra* (2005), a saber, que o simbolismo constitui e entrega à arte contemporânea, não uma teoria unificada do símbolo, mas uma teoria da negação. Essa última aparece sob uma tripla forma: como operação lógica de abstração e purificação; como

¹³ Ver o ensaio de 1938, *Die Zeit “des Weltbildes”, L'époque “des images du monde”*, em que Martin Heidegger (1962, p. 99 e ss.) analisa a natureza dos Tempos Modernos.

sentimento existencial infeliz; como princípio metafísico (*Nihil*, Nada, Morte). Essas três figuras engendram a negação como valor e como exigência: a de abolir e de manifestar a arte e o real no seio de uma fundamental inconsistência. A unidade do simbolismo e o que ele lega ao século XX, por trás das representações que podem nos aparecer como velhas ou mortas, é uma filosofia ao mesmo tempo determinada pela *via negativa* e pela *via negationis*: uma filosofia negativa que é também uma filosofia da negação que recolhe de maneira crítica e inquieta o conjunto da metafísica e da filosofia da arte ocidentais e que desemboca sobre o nada ou o irrepresentável: o que Gérard Wajcman (1998) chamará, debruçando-se sobre o *ready-made* duchampiano, sobre o suprematismo malevitchiano, sobre a arte conceitual de Jochen Gerz e sobre o cinema: “o objeto do século” (o vigésimo). Mas o que a análise do simbolismo me ofereceu de mais precioso, não são apenas certos usos artísticos de modelos filosóficos diferentes (os de Platão, Schopenhauer e Hegel) na elaboração de sua ontologia negativa, mas uma real filosofia simbolista a trabalho em Mallarmé (FRANGNE, 2018; 2019). Naturalmente, essa filosofia não é estritamente conceitual, disciplinar e acadêmica, mas ela é bem uma *démarche* intelectual profundamente irônica, reflexiva e cética, no sentido grego de *skepsis*, de busca da verdade. Essa filosofia do ato poético é literária. Ela confere à sua arte o estatuto de arte filosófica ou filosofante. Ela não se reduz, contudo, a uma filosofia estética, já que ela engloba quase todos os aspectos da filosofia no sentido tradicional:

- Uma *ontologia* ou uma teoria do ser como movimento de aparecer e desaparecer, mas que hesita entre uma vontade de superação das aparências na direção do eterno, e o desejo de um mergulho no seu seio.

- Uma *antropologia* que mostra o homem como um ser dilacerado, fadado à contingência e à racha do desejo, mas que hesita entre a ideia de a morte ser a substância das coisas ou a suprema aparência.

- Uma *filosofia religiosa* da morte de Deus, porém que conserva a exigência, o culto e a cerimônia da arte, ao mesmo tempo que exhibe de maneira crítica o vazio sobre o qual esta última repousa.

- Uma *filosofia da história* que resolve a história numa teoria da decadência, mas que autoriza a posição do artista como pioneira no seio de um momento de intervalo entre épocas.

- Uma *filosofia moral e política* inscrevendo a suspeita no exame das aspirações comuns dos homens, já que todos seus ideais se revelam ser ficções e que a única atitude adequada consiste em se jogar delas ironicamente. Essa filosofia permite ao artista que ele se preocupe do mundo ao mesmo tempo que ele se considera estrangeiro a ele.

Em Mallarmé, a filosofia perde sua abstração. Ela ganha um descentramento e uma lucidez, quiçá, superior. Ela ganha, em todo caso, um pensamento da existência nunca separada de sua efetuação artística e sensível. Esse último ganho gera as duas dimensões seguintes:

3) Para começar, aquela que reflete sobre o que chamamos de sistema das artes na época contemporânea, isto é, a época da multiplicação das artes e de suas misturas, de seus encontros, de suas correspondências ou de seus cruzamentos (artes plás-

ticas, cinema, fotografia, literatura, música), que torna problemática a unidade que a estética especulativa do idealismo alemão tinha construído. Frente à ópera, à música de Wagner, ao *Livro* de Mallarmé, de um lado; frente à disseminação e ao hibridismo das práticas contemporâneas, de outro lado, surgem as seguintes perguntas: por que cada arte se confronta às outras e procura integrar no seu seio uma alteridade que se torna a paradoxal condição de sua identidade? Mediante que operações são efetivadas essa troca e essa delimitação do visível, do audível e do legível nas obras da arte moderna e contemporânea? Tentei abordar essas questões notadamente com uma análise da fotografia (fotografia de paisagem de montanha dos irmãos Bisson) e com uma do cinema (Albert Lewin, Jean-Luc Godard, Johan van der Keuken).

4) O conjunto das dimensões acima resumidas se encontra, no fim, envolvido em (e pressuposto por) uma última perspectiva consagrada ao esboço de um pensamento da existência em sua dupla dimensão estética e ética, iniciada em *Alpinismo e fotografia* (1860-1940) (FRANGNE; JULLIEN; PONCET, 2006) e em *Do alpinismo* (FRANGNE, 2019). Esse pensamento se sustenta da ideia de crise, da ideia de um iminentismo radical, da ideia, enfim, de uma liberdade na finitude. A negação em obra em Mallarmé engajava essa reflexão sobre o conjunto da existência humana a partir da ideia de seu carácter precário, fadada que é, fundamentalmente, à temporalidade e à mortalidade. A esse carácter precário da existência humana, isto é, à sua ausência de fundamento e à sua contingência (MALRAUX, 1977, p. 312 e ss.), a obra de arte tenta propiciar de maneira aporética, inquieta, melancólica, ao mesmo tempo um remédio e um aprofundamento, como que um *pharmakon* platônico (PLATON, *Phèdre*, 230d-e, p.90)¹⁴. Ao procurar alcançar a vida cotidiana fadada à fugacidade e à caducidade, a obra de arte se pensa e se efetua no oco dessa fragilidade, desse carácter quebradiço e tênue que parece nos condenar ao embaço e ao fragmento, isto é, a uma ferida irremissível. O homem e arte são, então, não tão somente *precários* e *frágeis*. Eles são também *vulneráveis*. Reconhecê-lo, para começar – sobretudo em nossa sociedade prometeana, científica e técnica -, não seria o começo da sabedoria?

4) **Altitude**

Como a filosofia, na sua face teórica e na sua dimensão prática, como a arte enquanto pensamento sensível da existência, o alpinismo faz, de maneira direta e brutal, a experiência da existência, da perseverança, isto é, da precariedade e da fragilidade humanas no seio de uma vida cujo sentido nunca é dado, nunca previamente disponível, nunca definitivamente adquirido: uma vida em estado probatório [à l'essai]. Ele é um caminho de sabedoria, em dimensões que Walter Bonatti, vencedor do K2 em 1954 e do pilar sudoeste do Dru em 1955, sozinho¹⁵, identificou bem como sendo simultaneamente filosófico, ético, estético e histórico.

14 Ver Derrida (1972b).

15 Na história do alpinismo e da abertura em solitário [*en solitaire*] de primeiras vias de ascensão em paredes que tinham a reputação de serem impossíveis de se escalar, devido à sua verticalidade e ao altíssimo grau de dificuldades que elas apresentavam, o italiano Walter Bonatti é um dos nomes mais importantes de meados do século XX, um verdadeiro mito, que escreveu, inclusive, belíssimas páginas sobre sua vida de alpinista. O K2 é o segundo pico mais alto do mundo, no maciço do Himalaia. No maciço do Monte-Branco, o Dru é uma flecha de granito que se ergue no céu acima da cidade de Chamonix. Bonatti deixou seu nome - "Pilar Bonatti" - à via, considerada até então absolutamente impossível, que ele traçou em 1955 na parte sudoeste da agulha. Esse feito sobre-humano deixou o mundo do alpinismo de queixo caído. Distante de apenas algumas dezenas de metros do "Pilar Bonatti", a face Oeste do Dru constituía ainda nos anos 1930 um dos famosos "três últimos problemas dos Alpes", com o *Monte Eiger*, na Suíça, e a via Walker das *Grandes Jorasses*, no maciço do Monte-Branco. Ela foi conquistada em 1952, mas por uma equipe. [NdT]

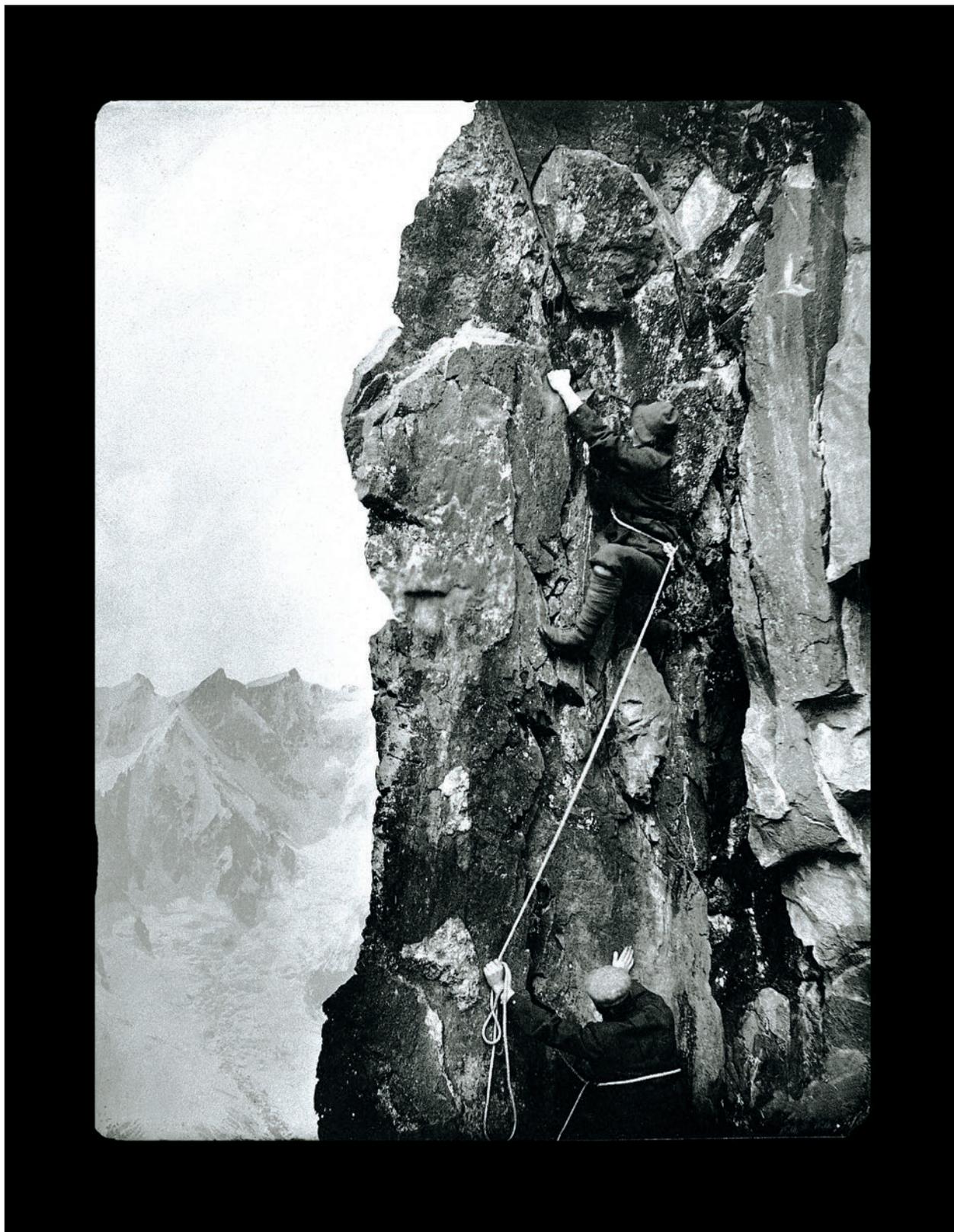


Figura 2. George Perry Ashley Abraham, traversée Charmoz-Grépon, épreuve gélatino-argentique, 1898. Fonte: FRANGNE ; JULLIEN; PONCET, 2006, p. 138.
© Les Éditions de l'Amateur

Filosofia, artes e alpinismo exploram, portanto, essa precariedade e essa mortalidade; eles destacam suas significações e as remediaram parcialmente – continuamente – numa tarefa e numa conversa infinitas. Paul Klee, escrevia, numa fórmula célebre: “*Werk ist Weg*”, “A obra é o caminho”.

Ele queria assim que a obra de arte moderna, em oposição à obra-prima clássica solitária e imutável na sua perfeição, não apaga os rastros do processo que a tornou possível. A obra de arte moderna, pelo contrário, manifesta a gênese e o crescimento que a constituem e que fazem dela, não algo findado em si e fixo, mas algo em movimento, aberto, uma força em devir, uma forma se formando (KLEE, 1985, p. 38). Mas, se a obra é o caminho, é preciso, então, dizer “*Weg ist Werk*”, “o caminho é obra”. É verdade para a filosofia, seja ela o diálogo platônico, nunca certo dele mesmo, seja ela a meditação cartesiana sempre inquieta e animada pela dúvida, seja ela a fenomenologia hegeliana como doloroso processo infinito de manifestação e recoleção do espírito. Existe bem em toda filosofia autêntica um movimento e uma andadura, um ímpeto e uma “força que vai”, uma viagem, um caminhar, até uma divagação, e múltiplas vias a descobrir e percorrer a fim de constatar os impasses ou, inversamente, reservar saídas.

Também é verdade para o alpinismo, seja o que conquista pela primeira vez um cume ou um novo traçado, seja o, bem mais modesto e frequente, daqueles que refazem para si, e depois de muitos outros, esse pico ou essa mesma via de ascensão. Na lembrança universal da primeira conquista ou da « invenção » de um cume (o Monte-Branco em 1786, o Cervino em 1865, o Everest em 1953), como na lembrança particular da ascensão de uma montanha num belo dia de verão, o caminho faz obra: grandioso monumento da cultura quando a gente se chama Balmat, Saussure, Whymper, Mummery, Hillary, Bonatti, Messner, Berhaut, Profit, Destivelle¹⁶; minúscula e singular lembrança¹⁷ do alpinista amador, mas lembrança tanto quanto constitutiva dele mesmo, de sua existência e de sua cultura individuais. Em ambos os casos, a via é a obra; e a obra é a via de si mesmo.

Vemos como uma filosofia do alpinismo deve ser entendida em dois sentidos circularmente amarrados um ao outro. No sentido de o pensamento, passe ele pela construção das ideias ou pelo corpo sensível das imagens, se esforçar de destacar as significações de uma atividade esportiva historicamente situada, atividade tão mais importante que ela parece ser um fato social e cultural total e global: *total* por todas as dimensões humanas, existenciais e simbólicas que ele envolve; *global* pelo processo de mundialização que ele manifesta, do século XIX até nossos dias, a partir de suas origens alpinas internacionais (ao mesmo tempo francesa, suíça, italiana, austríaca).

Mas uma filosofia do alpinismo deve também ser entendida no sentido de o alpinismo ser uma atividade ela mesma filosófica. Ela é como que filosofia em ato,

16 Esses nomes cobrem um pouco mais de duzentos anos de alpinismo, os dois primeiros sendo aqueles que realizaram a primeira e a segunda ascensão do Monte-Branco, em 1786 e 1787. Whymper é um alpinista inglês conhecido notadamente pelo drama que aconteceu na descida conseguinte à primeira ascensão do Monte Cervino, na Suíça, em 1865, quando alguns de seus companheiros de escalada morreram numa queda. Hillary é um dos vencedores do topo do mundo, o Monte Everest, em 1953. Os quatro últimos correspondem ao fim do século XX e ao início do século XXI. São alpinistas que tentam, mediante desafios sempre mais radicais, de fazer recuar os limites do possível.

17 Lembremo-nos que se, etimologicamente, um monumento é um instrumento de memória e de comemoração, uma lembrança é, reciprocamente, um monumento.

porque ela obriga aquele que o pratica, ou que se dá a ele, a refletir sobre ele mesmo, a entender “uma lógica com nossas fibras” (MALLARMÉ, 2003, p. 68), a pensar o que ele faz porque o que ele faz não é em si natural e lhe aparece, inclusive, como totalmente problemático, contraditório, até incompreensível. Tal é o sentido da definição admirável e definitiva, por assim dizer, que René Daumal dá em seu *Monte Análogo*:

Definições. – O *alpinismo* é a arte de percorrer as montanhas afrontando os maiores perigos com a maior prudência.
Aqui, chamamos de arte a realização de um saber numa ação.
Não se pode ficar sempre sobre os cumes. É preciso descer...
Para quê, então? [...]. (1981, p. 161-162)

Ora, essa interrogação está no fundamento da educação do alpinista, ao princípio de sua realização, isto é, da instituição ou da construção de si. Essa construção acontece num duplo horizonte: o horizonte de uma liberdade como domínio teórico e prático de si e do mundo; o horizonte, depois, de uma tradição cultural, literária e fotográfica que faz dessa liberdade um objeto ou um motivo histórico de reflexão e de representação. O alpinismo é filosófico porque ele é, no próprio exercício do corpo, no da arte de escalar, no de contar, de iconicizar e de pensar todas as aventuras às quais ele deu lugar, um exercício espiritual. A imagem fotográfica do homem em alta montanha sobre a qual trabalhei de maneira ao mesmo tempo histórica e interpretativa, não é, portanto, como tampouco seria a narração de uma ascensão, uma simples ilustração documental da conquista dos cumes, da paisagem de montanha e do alpinismo. Ela os constitui em parte porque, na sua modéstia de imagem mecanicamente advinda, ela exprime e tem o sentido da superação da liberdade e a experiência de nossa intransponível corporeidade ou de nossa irremissível mortalidade.

Na época da conquista dos cumes alpinos, a fotografia apareceu, em 1839, como um instrumento de conquista representacional e de arquivamento do real mediante o qual o homem cumpre o projeto cartesiano de se tornar “como mestre e detentor da natureza”. Essa conquista apareceu tanto mais perfeita que ela utiliza uma máquina que produz imagens objetivas, excessivamente precisas e detalhadas, registrando e fixando o rastro da realidade que vem se inscrever sobre “um quadrado durável, portátil, algo doravante e para sempre à nossa disposição”, segundo a expressão de Paul Claudel (1946, p. 191). De natureza indicial e indexável – impressão da realidade, ela mostra, sob o véu das aparências imediatamente captadas, as forças que são a trama da realidade -, toda fotografia é espontaneamente de “ordem metonímica”, não só porque ela faz entrar o mundo gigantesco e longínquo numa de suas partes e no cotidiano, mas, sobretudo, porque ela “procede à maneira de uma imersão e de uma continuação” (MACHEREY, 2013, p. 107). Enquanto toda pintura ou toda narrativa são de natureza metafórica ou epifórica, supondo um salto, uma transferência e uma reconstituição num espaço outro que é o da ficção, da memória e do símbolo, a fotografia, rente ao mundo que ela capta, produz pelo contrário um esvaziamento do simbólico ou do imaginário. Ela engendra uma redução do mundo à sua própria corporeidade e à sua pura visibilidade. Como arte profana da imanência e da exposição, ela é, portanto, ao mesmo tempo retina do sabido (as fotografias de Aimé Civiale, por exemplo); “o olho da história” (THÉLOT, 2009, p. 23); enfim, o olho do alpinista que

recolhe documentos e que testemunha pelo intermediário de uma imagem-máquina “despojada das ideias que a acompanham” (FOX TALBOT, 2003, p. 81). Mas, para isso fazer, é preciso que o fotógrafo-alpinista esteja aí, no interior da realidade que ele capta e recorta. No seio da montanha, o fotógrafo faz de maneira precária imagens precárias, múltiplas, variando os pontos de vista, aproximando-se ou afastando-se, entrando mais ou menos na trama desordenada e contingente da matéria da realidade, no grão da rocha, nas anfractuosidades da parede, na rugosidade esburacada [crevassée] da geleira, nos recortes das agulhas ou das *rimayes*¹⁸, no empilhamento dos blocos, na rapidez, também, dos gestos do alpinista. O fotógrafo-alpinista extrai, por cortes sucessivos, imagens que são tomadas, fragmentos disseminados e serializados de espaço e de tempo. Enquanto toda pintura supõe, conforme a lógica iminente do medium, uma transferência e uma reconstrução num espaço que é inteiramente agenciado e pensado (o da ficção, com suas próprias regras e fronteiras, pelas quais ela constitui um mundo), a fotografia procede à maneira de uma imersão e de uma continuação, devido ao envolvimento do aparelho que registra, transportado e carregado no seio mesmo do espaço e do mundo corporal ao qual ele pertence¹⁹.

18 A palavra “crevasse”, que identifica as longas e profundas rachaduras que se sucedem de maneira quase serial na superfície e na espessura das geleiras, chegando, para umas delas, a constituir abismos de dezenas de metros, não tem tradução em língua portuguesa. Tampouco a palavra “rimaye”, nome dado a uma profunda brecha que corta a geleira no lugar exato onde ela acaba quando ela entra em contato com o pé de uma parede de rocha. A “rimaye” marca topograficamente o fim da geleira sobre a qual os alpinistas andam para se aproximar de uma parede e o pé do muro de rocha que se apresenta de repente em toda sua concreitude. A passagem da “rimaye” constitui sempre um desafio técnico cheio de perigo [NdT].

19 Retomo e condenso as análises claras de Pierre Macherey (2013, p. 107 3 ss.).



Figura 3. Louis-Auguste e Auguste-Rosalie Bisson. Savoie. La crevasse, 1862. Fotografia. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b10028319m.r>

É nesse sentido que a fotografia – poderia-se-ia também afirmá-lo a respeito do cinema, que acrescenta uma dimensão narrativa – é uma arte do prolongamento, a triplo título de: prolongamento das coisas e dos corpos materiais e sensíveis que as compõem; prolongamento de sua presença e de seu contato; emanção de seu próprio ser, ao qual eles são profundamente fixados. É nesse sentido que ela é uma arte de exploração do real que supõe o deslocamento do aparelho em todos os lugares – dos mais comuns aos mais inacessíveis e perigosos -, e de todos os pontos de vista – dos mais apertados aos mais largos e panorâmicos. No seu silêncio, na sua imobilidade, na sua platitude e fineza, na sua disseminação (já que a fotografia só existe na multiplicidade indefinida das imagens serializadas e impressas), enfim, na redução do tempo que elas geram à mera fragilidade do instante e do acontecimento de sua tomada, as fotografias do homem em alta montanha indicam a naturalização do homem, da imagem do mundo e de sua relação por interações. Ao mostrar os homens no seio do caos dos picos, dos abismos, dos cumes, das geleiras e das rochas amontoados e rachados, ao nos indicar que elas se originam nesse caos e que elas enfrentaram os mesmos riscos que os dos homens que elas representam, as fotografias do homem em alta montanha nos abrem à aventura, ao engajamento, à indeterminação, à contingência, às ocasiões, aos perigos, à variedade da experiência ambiental da montanha. Mediante uma visão encarnada oriunda também do gesto, pela dimensão caçadora da tomada, elas nos mergulham na espessura dessa experiência, lá onde “as coisas não são seres chatos, mas seres em profundidade, inacessível a um sujeito de sobrevoo” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 179).

Consciente de habitar num meio entendido nos três sentidos “de situação mediana, de fluído de sustentação, de ambiente vital” (CANGUILHEM, 1975, p. 151), o fotógrafo-alpinista pensa a si mesmo no meio do mundo e não mais em seu centro. Ele se pensa engajado numa rede complexa de interações com o meio terrestre e os meios geográficos: ele é um sujeito biológico e não mais metafísico ou substancial. Ele não permanece mais “com o mundo numa relação de sobrevoo, mas numa relação de vigilância”, como diz Canguilhem (1993, p. 29). Ele se torna um modo da realidade que não deve apenas se preservar, mas “afrontar riscos e triunfar deles” a fim de perseverar no seu ser.

No meu entender, essa perseverança que as imagens fotográficas do homem em alta montanha mostram adquire, superpondo-os, os três sentidos éticos do alpinismo que surgiram no século XIX e que valem ainda hoje nos relatos de montanha contemporâneos, em que se mesclam símbolos ligados à altura, à verticalidade, à conquista, à vontade, à virtude aristocrática do esforço e da coragem, à pureza natural, à beleza, ao sublime, à intensidade, à liberdade, ao risco da morte, ao limite, à modéstia, à desmesura, ao orgulho, ao combate, à vaidade etc. Essas significações extremamente diversas, paradoxais, até contraditórias, constituem as três camadas que compõem de maneira concreta, musical, polifônica e vibrante o que eu chamaria de uma filosofia alpinista, que me contento em evocar para findar meu propósito:

a) O mais superficial tange ao que Nietzsche qualifica como um “devir mais” (1977a, p. 91) » ou um “transbordamento necessário por além de todos os limites”

(1977b, p. 62). Aqui, a exigência é a da superação de si e da *desmesura* como esse fundo abissal de nossa cultura contemporânea, conferindo-lhe essa espécie de irracionalidade contra a qual John Ruskin protestava de maneira veemente e que reencontramos em muitas narrativas de montanha como os de Louis Lachenal (1956, p. 229), Lionel Terray (1965, p. 85 e p. 466), Maurice Herzog (1952, p. 197)²⁰, por exemplo.

b) Sob o discurso da *hybris*, permanece, contudo, o discurso da realização e da formação de si que corresponde ao legado humanista. O homem, similar a um germe, deve se desenvolver pelo esforço corporal. Ele se educa como indivíduo perfectível, mas também como sociedade, cultura e história. A construção (*Bildung*) do indivíduo não é independente da instauração de uma relação com outrem, o que a cordada manifesta e constrói ao mesmo tempo. É na perspectiva dessa construção de si que devemos entender os textos que vão de Stephen a Bonatti, o alpinista italiano considerando que a prática do alpinismo “marca de maneira indelevível a alma de um jovem e desestabiliza seu solo ainda insuficientemente firme” (BONATTI, 2005, p. 98).

c) Podemos afirmar, para findar esse texto, que jaz debaixo desse discurso a mais profunda e mais antiga palavra do *athlon* (combate) e da *askèsis* (exercício regado); a palavra em que se exprime um pensamento da realização e da prova, que fazia o grande antropólogo Marcel Mauss dizer:

Creio que a educação fundamental das técnicas que vimos consiste em fazer adaptar o corpo a seu uso. Por exemplo, as grandes provas do estoicismo etc., que constituem a iniciação na maior parte da humanidade, têm por finalidade ensinar o sangue-frio, a resistência, a seriedade, a presença de espírito, a dignidade etc. A principal utilidade que eu vejo em meu alpinismo de outrora foi essa educação do meu sangue-frio, que me permitia dormir em pé num degrau à beira do abismo. (2003, p. 421)

Todavia, não se trata de advir à perfeição do corpo glorioso do herói ou do atleta grego; tampouco de participar do *cosmos* ou do *logos* numa eternidade que tende a se esvaecer. Trata-se, contudo, de ainda fazer a prova do corpo afim de ensaiar a si mesmo e de se conhecer, como diz Bonatti, a fim de conhecer o que ele chama seu eu realizado, seu valor, ambos concebidos no modelo, não de uma *assise* perene, mas de um *solo*. A metáfora é equestre e profundamente montaignesca, no sentido em que ela se encontra em Montaigne, mas também no sentido de Montaigne significar montanha, se me permitem esse traço de humor. Essa metáfora supõe a perda irremissível de todo fundamento. Ela nos indica que o eu e o valor que lhe é vinculado constituem um mero equilíbrio necessariamente movediço, aproximativo, frágil e sempre a se refazer, no risco sempre presente e sempre exorcizado de sua perda. O filósofo-imperador estoíco o formulava de maneira extremamente condensada: “Te resta pouco tempo. Viva como sobre uma montanha” (MARC-AURÈLE, *Pensées*, X, 15, 2).

²⁰ Lachenal, Terray e Herzog foram uns dos principais integrantes da expedição francesa que conquistou o primeiro 8000 metros (O Annapurna) da história no maciço do Himalaia, em 1950. Nomes míticos, eles eram guias de alta montanha em Chamonix. Escreveram livros e fizeram também filmes premiados [NdT]

Referências

- ARISTOTE. **Rhétorique**. Trad. Ch.-E. Ruelle. Paris: Garnier Frères, 1883.
- ARISTOTE. **Métaphysique**. Livre alpha, cap. 2, 982b12-983a21. Tome 1. Trad. J. Tricot. Paris: Librairie J. Vrin, 1974.
- ARNAULD, A.; NICOLE, P. **La logique ou l'art de penser**. Paris: Flammarion, 1970.
- BACHELARD, G. **L'eau et les rêves**. Paris: Corti, 1942.
- BERGSON, H. **Essai sur les données immédiates de la conscience**. Paris: PUF, 1959.
- BONATTI, W. **Montagnes d'une vie** Trad. J. et M.-N. Pastureau et A. Pasquali. Paris: Arthaud, 2005.
- CANGUILHEM, G. **La connaissance de la vie**. Paris: J. Vrin, 1975.
- CANGUILHEM, G. Le cerveau et la pensée. In: **Georges Canguilhem, philosophe, historien des sciences**. Paris, Albin Michel, 1993.
- CLAUDEL, P. Les psaumes et la photographie. In: **L'Œil écoute**. Paris: Gallimard, 1946.
- COULOUBARITSIS, L. **Aux origines de la pensée européenne**. Bruxelles: De Boeck, 1992.
- DAUMAL, R. **Le Mont Analogue**. Paris: Gallimard, 1981.
- DERRIDA, J. **Marges de la philosophie**. Paris: Éditions de minuit, 1972a.
- DERRIDA, J. La pharmacie de Platon. In: **La dissémination**. Paris: Éditions de minuit, 1972b. p. 71-197.
- DESCARTES, R. **Première et seconde Méditations, Œuvres complètes**. Tome IX. Paris: Leopold Cerf, 1904.
- DESCARTES, R. Discurso do Método. In: **Obras escolhidas**. Introdução de Gilles-Gaston Granger; prefácio e notas de Gérard Lebrun; tradução de Jacob Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Difel – Difusão Européia do Livro, 1962 (col. Clássicos Garnier); 2ªed. 1973.
- FOUCAULT, M. **Archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.
- FOX TALBOT, W. H. The Pencil of Nature, Le Pinceau de la nature. In: HEDTMANN, S.; PONCET, P. **William Fox Talbot**. Paris: Les Editions de l'amateur, 2003, p. 81.

FRANGNE, P.-H. L'autobiographie, entre philosophie et littérature. In: CAMPION, P. **De l'anthropologie à l'autobiographie. Le récit d'enfance chez Rousseau. Renan et Sartre.** Rennes: CRDP de Bretagne, 1993. p. 5-8.

FRANGNE, P.-H.; POINSOT, J.-M. (Dir.) **L'Invention de la critique d'art.** Rennes: PUR, 2002.

FRANGNE, P.-H. Musique et image au cinéma. In: MASSON, M.-N.; MOUËLLIC, G. (Eds.) **Musiques et images au cinéma.** Rennes: PUR, 2003. p. 17-25.

FRANGNE, P.-H. **La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905).** Rennes: PUR, 2005.

FRANGNE, P.-H. La musique ou le passage des interprétations. **Nouvelle revue d'esthétique**, PUF, n. 3, pp. 37-42, 2009a.

FRANGNE, P.-H. Un art sans écart? In: FRANGNE, P.-H.; BROGOWSKI, L. **Ce que vous voyez est ce que vous voyez: Tautologie et littéralité dans l'art contemporain.** Rennes: PUR, 2009b.

FRANGNE, P.-H. Métaphore, tautologie et littéralité. In: FRANGNE, P.-H.; BROGOWSKI, L. **Ce que vous voyez est ce que vous voyez: Tautologie et littéralité dans l'art contemporain.** Rennes: PUR, 2009c.

FRANGNE, P.-H. **Mallarmé philosophe.** Paris: Manucius, 2018.

FRANGNE, P.-H. **De l'alpinisme.** Rennes : PUR, 2019.

FRANGNE, P.-H.; JULLIEN, M.; PONCET, P. **Alpinisme et photographie 1860-1940.** Paris: Les éditions de l'amateur, 2006.

GUSDORF, G. **Lignes de vie 1, Les écritures du moi.** Paris : Éditions Odile Jacob, 1991.

HADOT, Pierre. **Exercices spirituels et philosophie antique.** 2 ed. Paris: Études augustiniennes, 1987.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética.** Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000.

HEIDEGGER, M. **Chemins qui ne mènent nulle part.** Paris: Gallimard, 1962.

HERZOG, M. **Annapurna premier 8000.** Paris: Arthaud, 1952.

HUME, D. **Traité de la nature humaine**. Trad. A. Leroy. Paris: Aubier, 1973, Livre I, quatrième partie, sec. VI, vol. 1, p. 342 sqq.

KINTZLER, C. **Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau**. Paris: Minerve, 1991.

KLEE, P. Credo du créateur. In: **Théorie de l'art moderne**. Trad. P.-H. Gonthier. Paris: Gallimard, col. Folio, 1985. p. 38.

LACHENAL, L. **Les carnets du vertige**. Paris: Pierre Horay, 1956.

LEJEUNE, P. Autobiographie et récit de vie. In: **Atlas des littératures, Encyclopaedia Universalis**, Paris, 1990.

LOCKE, J. **Essai concernant l'entendement humain**, Livre II, chap. XXVII, trad. M. Coste, Vrin, 1983.

MACHEREY, P. **Identités**. Saint Vincent de Mercuze: De l'incidence Editeur, 2013.

MALLARMÉ, S. La Musique et les Lettres. In: **Œuvres complètes**. v. 2. Paris: Gallimard, biblio. de la pléiade, 2003.

MALRAUX, A. **L'homme précaire et la littérature**. Paris: Gallimard, 1977.

MARC-AURÈLE, Pensées, X, 15, 2. Trad. E. Bréhier. In: **Les Stoïciens**. Paris: Gallimard, Biblio. de la Pléiade, 1962.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. p. 399-422.

MERLEAU-PONTY, M. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.

MONTAIGNE, M. De la vanité (cap. IX). In: **Les essais**, Livre III. vol. 3. Édition M. Villey, Paris: PUF, 1965.

NIETZSCHE, F. **Fragments posthumes**. v. XIV. Trad. J. -C. Hémerly. Paris: Gallimard, 1977a.

NIETZSCHE, F. **Fragments posthumes**. v. XIII. trad. J. -C. Hémerly. Paris: Gallimard, 1977b.

PASCAL, B. **Pensées**. Paris: Le Seuil, 1963

PLATON. **La République**. Trad. E. Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1954.

- PLATON. *Théétète*. Trad. E. Chambry. Paris: Garnier, 1967.
- PLATON. *Phèdre*, 230d-e. Trad. L. Brisson. Paris: Garnier Flammarion, 1990.
- POUIVET, R. *Philosophie contemporaine*. Paris: PUF, 2008.
- RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Le seuil, 1975.
- RICOEUR, P. *Temps et récit*. v. 1. Paris: Le seuil, 1983.
- RICOEUR, P. Cinquième étude. In: *Soi-même comme un autre*. Paris: Le Seuil, 1990. p. 137- ss.
- ROSENBERG, H. *La dé-définition de l'art*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1998.
- ROUSSEAU, J.-J. *Confessions*. In: *Œuvres complètes*. Biblio. de la pléiade, Paris: Gallimard, 1959.
- SAINT GIRONS, B. *L'acte esthétique*. Paris: Klincksieck, 2008.
- SCHLEGEL, F. Fragments critiques n° 12. In: LACOUE-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. *L'absolu littéraire*. Paris: Le seuil, 1978.
- SCHOPENHAUER, A. *Le monde comme volonté et représentation*. Trad. Burdeau. Paris: PUF, 1966.
- SOURIAU, É. *La correspondance des arts*, Paris: Flammarion, 1969.
- TERRAY, L. *Les conquérants de l'inutile*. Paris: Gallimard, 1965.
- THÉLOT, J. *Critique de la raison photographique*. Paris: Encre marine, 2009.
- WACJMAN, G. *L'objet du siècle*. Lagrasse: Verdier, 1998.