

## **“DONNER LA MORT”: O Dom e o Gênio nas Teorias de Arte**

Marlen de Martino

Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

### **RESUMO**

O conceito relacionado ao dom parece ter gradativamente se ausentado das discussões artísticas, após as vanguardas do século XX, no entanto Jacques Derrida reabilita a noção de dom problematizando-a a partir de uma concepção avistada por Marcel Mauss e Charles Baudelaire. Este ensaio aborda as distintas perspectivas teóricas acerca do conceito associado ao dom na criação artística. O dom precederia o artista inculcando características artísticas inatas a ele, ou seria forjado através de incessante dedicação e empenho ao trabalho? Através de uma perspectiva diacrônica, tentamos perceber a oscilação entre ambas as abordagens discursivas.

### Palavras Chave

Dom, maldição, talento, arte, Jacques Derrida.

### **ABSTRACT**

The concept related to the gift seems to have been absent from discussions artistic after the avant-garde of the twentieth century, however Jacques Derrida rehabilitates the notion of gift, through the conception proposed by Marcel Mauss and Charles Baudelaire. This essay discusses the different theoretical perspectives on the concept associated to the gift of artistic creation. The artist would be preceded by the gift which would have instilled innate artistic characteristics or it would have been forged through the tireless dedication and commitment to the job? Through a diachronic perspective, we try to understand the oscillation and concurrence between both discursive approaches.

### Key words

Gift. Curse. Talent. Art. Jacques Derrida.

É, filho da deusa, este dardo – quem poderia crer? \_ que me faz chorar, e que me fará chorar ainda por muito tempo, se os fados me permitirem que eu viva muito. Foi ele o causador da minha perdição e da minha querida esposa. Oxalá não tivesse eu jamais recebido tal presente! (...) Eu tinha fama de ser feliz, e o era, realmente. Isso deve ter desagradado aos deuses, pois, do contrário, talvez eu ainda fosse feliz.

Ovídio

“(...) todas as artes visuais – arquitetura, escultura, pintura procedem do desenho. Jogando com o duplo sentido da palavra *disegno*...”

Giorgio Vasari

O presente ensaio tem como objetivo realizar um apanhado histórico das reflexões filosóficas acerca das características inerentes ao artista. Elas seriam inatas ou aprendidas com o tempo e a dedicação ao labor? Muito se discutiu acerca do lugar do criador. Roland Barthes e Michel Foucault, ao pensar o lugar do autor no século XX, tornaram longevas as crenças na relevância do espírito do tempo que impregnaria suas camadas à pele do criador. No entanto há uma longa tradição que se inscreve na compreensão de um talento ulterior, recebido no nascimento através de gênios tutelares. As primeiras biografias de artistas escritas pelo italiano Giorgio Vasari já denunciam esta perspectiva a qual Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Immanuel Kant parecem se filiar. Cada qual define à sua maneira a condição de distinção vivenciada pelo artista, porém é com os românticos e com Charles Baudelaire e Friedrich Nietzsche que a concepção destinada ao artista será catapultada aos inferos e percebida através da noção de eleição maldita.

Apesar do *turning point* representado pela visão pragmática de T. S. Eliot, cuja crítica desafia o transcendentalismo das linhagens filosóficas que promovem a crença em um determinado inatismo do criador, Jean-Luc Nancy e Jacques Derrida retornam a questão propondo retomar o conceito abandonado de dom, porém a partir da compreensão do presente como uma moeda falsa, quando dar também significaria retirar.

## 1 - GENIUS LOCI

Figura de relevo no Renascimento Italiano, o teórico e historiador da arte Giorgio Vasari em seu grande projeto original *Vidas dos artistas* narrava as biografias de pintores e escultores dos três grandes períodos da arte renascentista, concedendo privilégios artísticos àqueles nascidos em Florença. De acordo com Vasari: “Ainda que muitas províncias do mundo contem com pessoas excelentes, herdeiras de alguma arte ou de algum talento, a natureza às vezes, como mãe benigna, põe em alguma pátria um engenho extraordinário que a honra e a ilustra.” (VASARI, 2011, p.216) Filho de um tempo que testemunha a crescente comercialização e trocas culturais inerentes aos câmbios, ainda assim Vasari vive em uma terra ainda dividida por ducados, reinos e repúblicas e talvez por isso evidencie em seus escritos, a presença de similaridades regionais, expondo a presença da caracterização estilística marcada por cada região.

Contudo pode-se crer no fato desta concepção, que alia a terra às características adquiridas por seus filhos, não seja apenas uma metáfora agrícola que compreende o homem como fruto de uma terra que o alimenta, mas contenha um prurido anterior e remonte à Antiguidade Clássica. Giorgio Vasari, figura como um personagem atrelado ao Renascimento italiano e portanto não se mantém incólume, tampouco alheio ao debate perpetrado pelo retorno às fontes literárias e filosóficas da antiguidade e ao neo-platonismo em voga em Florença. O pensamento de Vasari parece secretamente inspirar-se na crença de que a herança artística adviria dos gênios locais que inflariam os indivíduos com a potência criativa, discernindo-os com qualidades específicas de uma determinada localidade. O que Vasari parece supor em seus vereditos introdutórios às vidas dos mais diversos artistas do renascimento é uma espécie de íntima relação, entre os atributos espaciais de uma localidade, e as concessões artísticas presenteadas pelos gênios da terra.

Na Roma Antiga as divindades perpetradas pelo culto familiar, instituíam o hábito de conservar o fogo para alimentar os manes ou lares posteriormente conhecidos como penates. Este costume consistia em uma prática prevista já no mundo grego onde tais divindades eram cultuadas através da designação dos *daemons*. A menção a eles é prolífica nos tratados gregos de Platão, Homero e Hesíodo. Os *daemons* foram concebidos em Roma como os espíritos tutelares da égide familiar sendo assimilados como penates: figuras míticas sobrenaturais

protetoras do *foco lare* familiar. Estas entidades povoavam o imaginário popular desaguando em prolíficas representações literárias e artísticas na Roma Antiga. Virgílio em sua Eneida, ao relatar a fuga de Tróia, vencida e arruinada pelos gregos, descreve o herói troiano Enéias que conduz pela destra Ascânio, seu filho, e em seus ombros sustenta o pai Anquises, cujas mãos protegem o símbolo dos antepassados troianos: os penates de Tróia, que seriam posteriormente cultuados no Lácio e perpetuariam nas gerações latinas, o enlace parental com os troianos.

As origens das concepções artísticas apresentadas no Renascimento por Giorgio Vasari parecem advir de uma tradição greco-romana que institui a tutela do gênio como detentor de uma potência invisível, porém atuante. Ao remeter a uma condição pré-existente de invisibilidade que atua salvaguardando uma linhagem familiar ou um solo, Vasari expõe em suas biografias a ideia de que a inclinação para determinadas atividades estaria relacionada não apenas ao fato de haver uma hereditariedade, devido aos exercícios das atividades compartilhadas por uma coletividade, mas por herdarem, logo no nascimento, uma espécie de pendor.

A percepção aliada a uma eleição no âmbito do que era compreendido como artístico parece ser uma constante desde a Grécia Antiga cuja imagem das musas surge circundando poetas como Virgílio e Homero e são figuras mencionadas mesmo na Poética Aristotélica<sup>1</sup>.

A partir de um ponto de vista similar, na aurora do século XIX, o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, em seu Curso de estética parece se preocupar com esta questão ao discutir as condições ideais e pré-existentes para a criação de uma sensibilidade artística profícua. Portanto Hegel prolonga as discussões provenientes de uma certa crença na sacralização da criação.

Hegel crê não apenas em uma visita passageira, mas institui a presença da escolha permanente sugerida pelo gênio atestando que esta opção do *genium* se daria em função do solo do artista e a figura fantasmática que se aliaria a ele. Assim como Vasari, Hegel menciona as qualidades presentes em certos territórios e espaços geográficos cujas características advindas dos *geni* do local, provocariam o

---

<sup>1</sup> As artes visuais não detinham esta façanha por não estarem situadas no mesmo âmbito das artes poéticas, caracterizadas pelas representações associadas às musas, filhas de Mnemósine.

nascimento de um grande número de artistas cuja fama inspiraria gerações, como é o caso da flor da toscana: a cidade de Florença. No coração da toscana italiana, a quantidade de artistas, ao contrário do que poderia se pensar, não se deveria ao fato da cidade manter a tradição dos ateliês e corporações de ofício aliadas à arte do desenho e do afresco, e sim, ao “espírito do lugar” que emanaria da terra uma condição *sinequa non* para que os gênios da criação fossem escolhidos, quando do nascimento, pelos espíritos abundantes da terra. Segundo o filósofo, os italianos “possuem o dom natural do canto e da melodia, mas já nos povos nórdicos a música e a ópera (...), não constituem um produto do gênio nacional tal como as suas terras não se prestam para o cultivo das laranjeiras.” (HEGEL, 2009, p.320)

Os traços culturais que solidificariam as estruturas tradicionais do ensino de determinadas áreas específicas não seriam suficientes para explicar a presença de um grande número de artistas em uma localidade. Para o filósofo: cada região apresentaria gênios característicos a cada tipo de arte, como se fosse um encaminhamento natural para aquele determinado segmento artístico. Hegel ainda afirma que a eleição é anterior mesmo ao esforço e a dedicação ao trabalho artístico, realizando a divisão entre o artista genial, que nasce com o gênio, e o talentoso cuja orfandade do gênio o torna pródigo apenas de seu empenho: “O gênio e o talento, diz-se também, são *inatos* ao homem.” (HEGEL, 2009, p.319) Esta noção de inatividade geraria a excepcionalidade do criador, pois em outras áreas os condicionamentos racionais que o sujeito acumula, através de aprendizagem racional, não seriam definitivos para torná-lo um gênio pois a arte exigiria “disposições *específicas*, essencialmente naturais.” (HEGEL, 2009, p.319).

Embora condene a indolência de alguns escultores que julgava terem os ossos endurecidos, Giorgio Vasari menciona inúmeras vezes, em seu tratado, a importância da conjunção entre talento adquirido e trabalho, pois ambos aprimorariam a matéria-prima do talento recebido. Apesar de todas as ressalvas diante da inércia de determinados artistas ainda assim Vasari parece desconfiar do excesso de empenho, como é o caso de quando se refere ao pintor Masolino:

É certamente de se crer ser enorme a satisfação das almas que se aproximam do supremo grau das ciências nas quais laboram e daqueles que, impelidos pelo prazer e pela amenidade das virtudes, sentindo que extraem bons frutos do trabalho, vivem vida tanto mais doce e bem-

aventurada quanto mais amarga e triste é a vida daqueles que, por mais que se esforcem para chegar à perfeição, só têm como resultado maior rudeza do engenho e diminuição do apreço. (VASARI, 2011, p.213)

Vasari exhibe uma franca parcialidade ao expor suas preferências em relação aos pintores biografados, como observamos ao iniciar o texto sobre Paolo Uccello, criticando a personalidade incansável de pessoas cujo amor pela solidão as torna pobres por não alcançarem êxito:

E parece-lhes que em trabalhar continuamente e desenhar à noite nos estúdios está a vida correta e a verdadeira virtude. Não percebem que o talento quer ser exercitado quando a vontade, cheia de amor e de desejo de fazer, exprime certas coisas divinas, e não quando, cansada e exaurida, começa a gerar coisas estéreis e secas, para sua dor e desgosto de quem a esforça. (VASARI, 2011, P. 194)

Tanto Hegel quanto Vasari parecem crer que o talento genuíno seria decorrente de uma herança e cujas habilidades inatas seriam determinantes para facilidade de execução artística. De acordo com esta premissa, quanto mais talentoso o artista, menos árdua seria a criação apesar de mais soberba e primorosa a obra. Hegel não despreza a necessidade do labor e da disciplina, no entanto enaltece o protagonismo fruto do talento herdado através de um *geniu loci*. A respeito desta relação entre esforço e invenção, Hegel realiza a seguinte consideração: “Todavia, qualquer que seja ela, a arte exige sempre, e em todos os casos, longos estudos, constante aplicação, muito grande saber; mas quanto mais ricos e vastos forem o talento e o gênio, menos esforços se terão de fazer para adquirir a facilidade de que a produção carece.” (HEGEL, 2009, p.321). O verdadeiro pintor não precisaria demandar insistentemente das horas dedicadas aos ensaios, esboços, projetos e da transpiração provocadas por horas de treino, pois o gênio auxiliaria o “verdadeiro artista”, aquele que criaria sem a pressão da mão, apenas com o sopro do espírito<sup>2</sup>. O filósofo declara “... pois uma simples facilidade

---

<sup>2</sup> A concepção Hegeliana parece estar ainda associada à noção Agostiniana da criação, ao crer na imersão de outro “ajudante”, no momento da criação, associando o processo de criação a algo vinculado ao sobrenatural que reuniria ao divino. A grande maioria das obras de arte do medievo é

adquirida pelo exercício jamais permitirá realizar uma obra de arte autêntica” (HEGEL, 2009, p.322). Hegel crê no invisível que elege.

Hegel realiza suas considerações estéticas na Universidade de Berlim e duas décadas antes, Immanuel Kant, em Königsberg, aprofunda seus estudos sobre a antropologia a partir de um ponto de vista pragmático. A “Antropologia de um ponto de vista pragmático” foi escrita por Immanuel Kant entre os anos 1796 e 1797 e editada em 1798. Kant, neste texto, discorre sobre as capacidades inerentes ao gênio:

(...) quem tem este talento não pode explicar para si mesmo os arroubos dele, nem tampouco tornar compreensível para si mesmo como chega a uma arte que não pôde aprender. Pois invisibilidade (da causa de um efeito) é um conceito acessório de espírito (de um *genius* que se associou ao talentoso já no seu nascimento), cuja inspiração ele como que apenas segue. (KANT, 2009, p.123)

O idealismo transcendental de Kant define critérios que parecem incrustar mais uma pedra na edificação conceitual que define o artista como o criador eleito. As premissas de Kant parecem convergir para a crença em uma eleição<sup>3</sup>. O filósofo,

---

circunscrita ao anonimato justamente pelo fato de se considerar que o advento de algo belo seria um feito divino, jamais humano. Acreditava-se que no momento inventivo que culminaria na concepção da iluminura, da escultura, da gravura ou do afresco o artesão estaria preenchido de Deus, que no instante exato da criação teria o habitado, transformando o seu corpo em uma fenda do divino. O período medieval está permeado por relatos onde a possessão do ser pelo etéreo se daria através da fissura na qual o divino inundaria o ente. À procura destes momentos telúricos, o artista medieval sentia-se encantado por instituir progressivamente seu anonimato. Quanto mais anônimo se fizesse, mais estaria sendo visitado pela divindade que o atravessaria. Há inúmeros relatos que atestam a crença na qual a imagem havia sido feita como se a própria Virgem guiasse a mão do artista ou como se os anjos ditassem a canção no ouvido do bardo. Jorge Luís Borges em seus ensaios sobre a literatura inglesa conta a história de Caedmon, um dos primeiros poetas ingleses cuja formação não se deu através do conhecimento formal e sim através do dom: “O caso ocorreu em fins do século VII, na Inglaterra missionária e guerreira dos reinos saxões. Caedmon era um rústico pastor e já não era jovem; uma noite, esgueirou-se de uma festa por prever que lhe passariam a harpa, e ele sabia-se incapaz de cantar. Recolheu-se ao estábulo, para dormir entre os cavalos, e no sonho alguém o chamou pelo nome e lhe ordenou que cantasse. Caedmon respondeu que não sabia, mas o outro disse: ‘Canta o princípio das coisas criadas’. Caedmon, então, recitou versos que jamais ouvira. Não os esqueceu, ao despertar, e pôde repeti-los diante dos monges do vizinho mosteiro de Hild. Não aprendeu a ler, mas os monges explicavam-lhe passagens da história sagrada e ele ‘as ruminava como um puro animal e as transformava em dulcíssimos versos (...). Foi o primeiro poeta sacro da nação inglesa; ‘ninguém igualou-se a ele – diz Beda -, porque não aprendeu dos homens, e sim de Deus’” (BORGES, 1999, p.20)

<sup>3</sup> O Gênio seria o talento apreendido no nascimento por consangüinidade ou hereditariedade pátria gerando uma característica inventiva cuja apreensão não teria se dado pelos meios formais educacionais, pois o gênio seria o talento que não se ensinaria e também não se apreenderia. Esta

no entanto parece supor que o gênio vinculado ao artista se assemelharia a um gênio claudicante, um anjo torto, que atribuiria ao seu tutelado uma personalidade tumultuada e eventualmente destrambelhada, como o próprio filósofo define:

Que os poetas não tenham êxito como os advogados e outros doutos de profissão, reside na disposição do temperamento que é em geral necessária para o poeta nato (...) contudo, uma particularidade que diz *respeito* ao *caráter*, a saber, a de *não ter caráter*, mas ser volúvel, extravagante e não-confiável (sem maldade), fazer inimigos intencionalmente, sem todavia odiar a ninguém, e fazer troça mordaz do amigo, sem querer magoá-lo reside numa disposição, em parte inata, que governa o juízo prático, a do *engenho* destrambelhado. (KANT, 2006, p.146)

É aí que poderíamos marcar uma virada teórica em relação ao gênio vinculado à invenção. O gênio associado ao artista, apesar de conceder-lhe talento também o imbuiria de desatinos e impropriedades que ressarciriam as graças concedidas pela dádiva? Haveria um preço pago pelo brilhantismo, que culminaria num certo prejuízo compensatório? O talento acarretaria em maldição? Kant, não realiza propriamente tal declaração, parece apenas brincar com o ar insólito que tornaria o artista mais afeito ao incomum, todavia ele ousa indicar o caminho seguido por diversos filósofos posteriores.

## 2 - A ELEIÇÃO

Sabemos que no século XIX, poetas como Charles Baudelaire e o filósofo alemão Friedrich Nietzsche se interessaram em traçar as correspondências entre a criação, o estranhamento e o bizarro, que conjugariam o verbo criar e resgatariam a marca da distinção, agora pelo âmbito de aspectos relacionados à maldição. De acordo com Nietzsche tanto o gênio quanto o poeta estariam imbuídos de uma capacidade de olhar “as coisas com um olho puro e apaixonado” (NIETZSCHE,

---

característica genuinamente espontânea seria uma espécie de presente concedida pelo inapreensível ao indivíduo e não caberia ao escolhido o desejo da custódia de tal gênio, já que seria uma concessão recebida. (KANT, 2006, p.212)



2003, p. 212) O indivíduo comum esboçaria uma fraqueza ao suportar o profundo recolhimento e ao contemplar o vazio dos atos cotidianos, portanto seria necessária a emergência de forças exteriores que sobrepujariam o comedimento trivial e alçariam os homens à dignidade de uma potência obliterada. Esta potência emergiria do choque com forças incorporadas pelos que Nietzsche denomina como homens verdadeiros:

os filósofos, os artistas e os santos; logo que eles aparecem – e com este aparecimento – a natureza que jamais dá saltos dá o seu único salto (...) pois pela primeira vez, ela percebe que chegou a sua finalidade. (NIETZSCHE, 2003, p.179)<sup>4</sup>

A natureza se regozijaria ao ver revelada uma perspectiva libertária. Filósofos, artistas e santos operariam através de uma lógica própria, utilizando sua autonomia ao tentarem romper com o tecido social e temporal, cujo desempenho os colocaria em situações de risco. O jovem Nietzsche parece supor que artistas, filósofos e santos não seriam poupados. Refletindo acerca das adversidades vividas por um homem que recusa-se a ocupar o papel desempenhado pela ovelha, acaba pagando o preço proporcionado por este desvio:

Uma vida feliz é impossível; aquilo que um homem pode atingir de mais elevado é uma vida heróica [heroischer Lebenslauf]. É esta *vida* que leva aquele que, de qualquer maneira e em qualquer ocasião que haja, luta com enormes dificuldades por aquilo que de uma maneira ou de outra aproveita a todos e que acaba por vencer, mas que é mal ou de nenhum modo recompensado. (NIETZSCHE, 2003, p.172)

O filósofo conclui afirmando que “no rosto do santo, do filósofo e do artista: se manifestaria o doce enfado da noite” (NIETZSCHE, 2003, p.179). A noite e a

---

<sup>4</sup>Este artigo aborda questões levantadas por Friedrich Nietzsche em sua terceira consideração intempestiva, escrita em 1874, momento em que antevê as considerações do humano demasiado humano de 1878. Cinco conferências proferidas em 1874 deram origem aos excertos referentes à terceira consideração intempestiva. A tradução do texto em questão foi realizada por Noeli Correia de Melo Sobrinho, no livro intitulado: Escritos sobre educação, publicado pela Editora Loyola e a Puc-RJ em 2003, a partir da versão francesa: “Considération Inactuelles III ” publicada por Giorgio Coli & Mazzino Montinari em 1975.

escuridão tornariam os artistas mais atentos as luzes difusas das imagens clareadas pelos reflexos lunares. “Pois tua essência verdadeira não está oculta no fundo de ti, mas colocada infinitamente acima de ti” (NIETZSCHE, 2003, p.141). A imagem que Nietzsche evoca pode ser compreendida através da poesia de Charles Baudelaire acerca de como a luz noturna iluminaria os passos dos anjos tortos. Haveria um caminho que apenas eles poderiam trilhar e esta rota não teria um destino certo pois ela estaria permeada pela neblina. A noite, o sono, o sonho, todas testemunhas silenciosas da eleição concebida por Charles Baudelaire no poema intitulado “Os favores da lua”, publicado também junto a uma série de poemas em prosa pelo editor Michel Lévy, depois da morte do poeta, em 1867. Após a tentativa inerte em descrever apenas um fragmento da bela poesia de Baudelaire e na iminência de evocar toda a sua pungência, eis o poema citado integralmente:

A Lua, que é o próprio capricho, olhou através da janela enquanto dormias em teu berço e se disse: ‘Essa criança me agrada’

E desceu suavemente sua escada de nuvens e passou, sem qualquer barulho, através da vidraça. Depois, esticou-se sobre ti com a macia ternura de uma mãe e depositou suas cores sobre a tua face. Tuas pupilas permaneceram verdes e tuas faces extremamente pálidas. Foi contemplando essa visitante que teus olhos cresceram de modo bizarro; e ela tão eternamente te apertou a garganta para que tu guardasses, para sempre, a vontade de chorar.

Entretanto, na expansão de sua alegria, a Lua encheu o quarto com uma atmosfera fosfórica, como um veneno luminoso. E toda essa luz vivente pensava e dizia: ‘Sofrerás eternamente a influência de meu beijo: serás bela, à minha maneira. Amarás o que eu amo e os que me amam: a água, as nuvens, o silêncio e a noite; o mar imenso e verde; a água informe e multiforme; o lugar onde não estarás, o amante que não conhecerás; as flores monstruosas; os perfumes que fazem delirar; os gatos que desfalecem sobre os pianos e gemem como mulheres, com uma voz rouca e doce!

‘E serás amada por meus amantes, cortejada por meus cortesãos. Serás a rainha dos homens de olhos verdes, cujas gargantas também apertei em minhas carícias noturnas; daqueles que amam o mar, o mar imenso, tumultuado e verde, a água informe e multiforme, o lugar onde não estão, a mulher que não conhecem, as flores sinistras que parecem incensórios de

uma religião desconhecida, os perfumes que perturbam a vontade e os animais selvagens e voluptuosos que são emblemas de sua loucura'

E é por isso, maldita querida criança mimada, que estou agora, deitado a teus pés, procurando em toda a tua pessoa o reflexo da terrível divindade, da fatídica madrinha, da nutriz envenenadora de todos os *lunáticos*. (BAUDELAIRE, 2006, p.219)

Os decadentes, aqueles que giram em órbitas próprias com o privilégio de vivenciarem heterotopias particulares, seriam os personagens consagrados por Baudelaire como aqueles que estariam sob os auspícios da lua, sabendo avistar o escuro do mundo. Padecendo de constantes sobressaltos por estarem amparados por sensações inebriantes estes lunáticos mereceriam os mais deslumbrantes poemas: os gatos, a noite, os sonhos, as prostitutas e a melancolia. As alegorias seriam os lugares onde “Baudelaire expiava seu impulso destrutivo (...) a atração magnética que algumas poucas situações básicas repetidamente exerceram sobre o poeta pertence à síndrome da melancolia.” (BENJAMIN, 1989, p.162).

Baudelaire parece atestar a condição do artista como um ser hiper-sensível e em cujas mãos o universo depositou suas idiossincrasias e a lua pingou seu fel. Em Baudelaire o artista torna-se a encarnação da acídia, do desejo e da descrença: “É essa persistência e exaltação do desejo, frente a um objeto que ele mesmo tornou inatingível” (AGAMBEN, 2007, p.29). Esta acídia, posteriormente compreendida como melancolia, acometeria o indivíduo de uma hipertrofia imaginativa que o levaria ao que Agamben denomina de *vitium corruptae imaginationis*, (AGAMBEN, 2007, p.26). Vício da imaginação corrupta, isto é, o assombro provocado pelo excesso de imagens provenientes de seus devaneios. Walter Benjamin aponta a similaridade entre Nietzsche e Baudelaire em suas compreensões acerca da auréola que afetaria o criador: “O comportamento heróico de Baudelaire poderia, talvez, aparentar-se ao máximo com o de Nietzsche.” (BENJAMIN, Baudelaire, 1989, p.168) As figuras relacionadas à melancolia permeariam o universo íntimo do artista que padeceria sob certa desfaçatez no infatigável caminhar pela margem esquerda, *gauche* da vida, sob as estrelas, sob o luar e sob o que fenece: “O grande poeta é por assim dizer, a criatura do outono.” (BENJAMIN, 1989, p.172).

### 3 - O DOM

Parece haver uma aproximação conceitual entre as abordagens de Vasari, Hegel e Kant, pois tanto Baudelaire quanto Nietzsche parecem se referir a uma escolha involuntária anterior a própria vontade do artista. Contudo há também distinções em relação a esta eleição já que no decadentismo presente no final do século XIX aparece a figura maldita do artista, não mais como aquele que possui o talento, mas com o que nasceu com a mácula.

A musa então não o tocara com o acréscimo de um talento e sim com o conhecimento de uma falta. A escolha implicaria em dever, uma missão, um fardo a ser carregado pelo eventual escolhido que muitas vezes não gostaria de ter sido eleito<sup>5</sup>. Jean-Luc Nancy ao realizar reflexões acerca do dom afirma: “Schlegel sabia muito bem: o gênio é inato, não há nenhuma técnica para a aquisição do inato, a torpeza é a essência da *techne*, no fundo é uma questão de deficiência.” (NANCY, 2003, p.86).

Jean-Luc Nancy e o filósofo algeriano Jacques Derrida estabelecem aproximações entre o dom e o *agathon* cujas peculiaridades seriam dissociadas do bem, todavia pertinentes à grandeza, à intensidade e ao excesso. “Ser tocado por y tocar àl exceso de la excelencia. (NANCY, 2003, p.84)

### 4 - O TOQUE

Consonante a imagem da subordinação ao toque, Jacques Derrida no livro Memórias da cegueira, analisa a tela de Caravaggio, intitulada: A conversão de São Paulo. Situado na igreja de Santa Maria del Popolo em Roma, o quadro ilustra o momento em que Paulo, então soldado romano, é surpreendido com a pertinácia de uma luz lancinante que ocasiona a sua queda do cavalo. Derrida discorre acerca do fato, de que a falta da visão não redundaria na declaração de uma inabilidade e sim

---

<sup>5</sup> A noção relacionada à dubiedade da escolha e da oração é anunciada por Giorgio Agamben que ressalta o fato do verbo *epeúchomai* deter um significado ambíguo pois denominaria tanto oração quanto impreciação e maldição. Esta impreciação estaria relacionada a ambas as operações: maldizer ou bendizer. (AGAMBEN, 2010, p.55)

confirmaria o testemunho da luz. Ao realizar um apanhado iconográfico acerca da memórias da cegueira, o filósofo tece suas considerações a respeito da multiplicidade conferida às experiências oculares e à ambivalência provocada pela perda da visão cuja perspectiva poderia ser instaurada a partir da noção contrária: o ganho da escuridão. Ao aludir às recorrentes imagens associadas à cegueira e aos personagens históricos: sansões e homeros, cujas vistas foram obliteradas, Derrida parece refletir sobre a ambiguidade das perdas e instaurando uma ampla galeria de personalidades literárias e filosóficas, virtuosos acometidos pela cegueira, como foi o caso do escritor argentino, Jorge Luís Borges. A partir do caso de Borges, o filósofo afirma: “Cette blessure est aussi um signe d’élection qu’il faut savoir reconnaître en soi, le privilège d’une destination, la mission assigné: dans la nuit, par la nuit même.” (DERRIDA, 1990, p.39) A cegueira perpetrada pela luz imputaria em distinção? A incapacidade do ver denunciaria o êxito de ter sido eleito pelo grande olho?



Caravaggio. Conversão de São Paulo, 1601, Óleo sobre tela, 230 x 175 cm, Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma.

Ao refletir acerca da cegueira, propomos então retomar à narrativa de Paulo ao observarmos os detalhes anunciados pela obra de Caravaggio. Ao contemplar a pungência da tela é impensável para os espectadores que atualmente a admiram, no interior da Igreja de Santa Maria del Popolo, imaginar que o referido quadro, após encomendado, fora recusado por seus patrocinadores por acreditarem que o apóstolo do cristianismo não se encontrava em uma postura digna. O pintor havia escolhido atravessar a pintura com uma luminosidade incisiva vinda do alto e que atesta plenamente a supremacia do divino e a sujeição dos homens diante do destino imputado. A conversão de pagãos e pecadores em cristãos foi incessantemente representada com o intuito de visibilizar a união transcendental entre o ser divino e o ente escolhido.

O tema relacionado à designação é recorrente nos relatos bíblicos e nas representações cristãs. Nas tradições cristã-judaicas há um incontável número de obras referentes ao chamado, desde o tempo dos profetas, juízes, reis, apóstolos e discípulos: Abrão, Moisés, Samuel, Saul, Jonas, Elias, Nossa Senhora, Paulo<sup>6</sup> e tantos outros. Há, contudo casos que apontam a recusa inicial dos profetas ou santos intimados. Os quadros situados no período da Contra-Reforma, época em que Caravaggio se encontra, são prolíficos ao relatar o momento específico relacionado ao chamado<sup>7</sup>.

Uma das obras mais importantes do pintor também denominada: a trilogia de São Mateus, narra justamente os três momentos relativos à eleição divina: a

---

<sup>6</sup> A figura de Paulo não foi apresentada por acaso. Gilles Deleuze ao mencionar a importância de Paulo o compara a “uma espécie de aristocrata indo em direção ao povo, uma espécie de Lenin que dará à alma coletiva uma organização, criará ‘uma oligarquia de mártires’, dará a Cristo objetivos, e meios ao Apocalipse” (DELEUZE, 1997, p.61).

<sup>7</sup> É relevante recordar que a recorrência de assuntos relacionados à conversão era um artifício do papado formulado no controverso Concílio de Trento cujos debates acerca das estratégias no combate do avanço do protestantismo duraram dezoito anos. Na época da execução do quadro, havia trinta e oito anos que separavam as decisões do Concílio do período vivido por Caravaggio, no entanto as determinações da alta cúpula do Vaticano, de perpetrar os ideais religiosos através da sedução das tintas e formas, repercutiram no fazer dos artistas contemporâneos a Caravaggio contratados para executar uma guerra de imagens a favor da ideologia católica que havia sido veementemente abalada.

escolha, a inspiração e o martírio. A série foi encomendada à Caravaggio em 1599 sob os auspícios de monsenhor Contarelli que ornaria a capela de mesmo nome, situada na Igreja de São Luís dos Franceses em Roma. A passagem relata o momento em que Jesus Cristo e o apóstolo Pedro flagram Mateus, até então coletor de impostos, sentado com outros homens em um telônio, o local para a arrecadação. O feixe de luz ilumina o dedo de Jesus que aponta para Mateus. O futuro apóstolo é iluminado e põe-se estupefato ao olhar duvidoso a autenticidade daquele chamado. Esta tela está até hoje situada na capela Contarelli e conta com a representação de episódios posteriores à conversão: como a inspiração de Mateus escrevendo o evangelho e o martírio de São Mateus. A tela não seria a própria metáfora do fazer artístico e que atestaria a noção da arte aliada a maldição atrelada ao período barroco? Esta é a incrível fórmula imaginada pelo escritor italiano Antonio Tabucchi no livro em que postula hipoteticamente a presença de um pseudo sonho que o pintor Caravaggio haveria tido: “Na noite de 1 de janeiro de 1599, dormindo na cama de uma prostituta, Michelangelo Merisi, dito o Caravaggio, pintor e homem iracundo, sonhou que Deus o visitava por intermédio do Cristo e apontava o dedo para ele.” (TABUCCHI, 1996, p.37)



Caravaggio. A vocação de São Mateus, 1599-1600, óleo sobre tela, 322 x 340 cm. Capela Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.

Caravaggio estaria em uma taberna, jogando com seus comparsas e blasfemando o nome de Cristo. Ao olhar inquieto para Jesus descrente que seria ele aquele que estaria sendo solicitado retruca: “Eu? Respondeu com espanto Michelangelo Merisi, eu não tenho vocação para santo, sou apenas um pecador, não posso ser escolhido (...) estupei e matei, disse, sou um homem com as mãos manchadas de sangue” (TABUCCHI, 1996, p.37). O rosto de Cristo se mantinha impassível, indiferente às recusas e negações. Na taberna, Caravaggio come um prato de feijão sob o olhar de Cristo que observava inerte, enquanto isso todos na hospedaria permaneciam estranhamente paralisados, imóveis. Apenas Caravaggio se movia. Caminhando por entre estas imagens petrificadas, saiu para tomar o ar



noturno de uma Roma deserta. Após caminhar até uma praça, inconsolado olha para trás e vê a presença do Messias cristão em seu percalço:

“Estou triste, disse Michelangelo Merisi. O Cristo olhou para ele e não respondeu. Sentou-se num banquinho de pedra tirou as sandálias. Massageou os pés e disse. Estou cansado, vim a pé da Palestina para procurá-lo. Michelangelo Merisi estava vomitando, apoiado no canto de um muro. Mas sou um pecador, gritou, não deve me procurar. O Cristo se aproximou e lhe tocou o braço. Eu o fiz pintor, disse, e quero uma pintura sua, depois você pode seguir a estrada do seu destino. Michelangelo Merisi limpou a boca e perguntou. Que pintura? A visita que lhe fiz esta noite na taberna, só que você será Mateus. Está bem, disse Michelangelo Merisi, vou fazê-la. E virou-se na cama. E nesse momento a prostituta o abraçou ressonando. (TABUCCHI, 1996, p.39)

É relevante ressaltar que o nome Mateus em aramaico significa o “dom de Javé”, ou seja, aquele designado para o ofício. Esta bela passagem de Tabucchi realiza uma curiosa sobreposição ao mesclar a figura do santo com o artista que remonta a aproximação instituída por Nietzsche ao situar o artista e o santo como aqueles aptos em retirar os homens da apatia cotidiana. O admirável aqui é a dúvida que se instala naquele que é designado: “Respeito a imensa questão (etimológica, semântica, filosófica, etc.) do que conecta ou não conecta o dever com a dúvida” (DERRIDA, 1995, p. 73). Jacques Derrida parece antever a relação conjugada entre o dever e o desejo.

## 5 - O ENGENHO

Deixemos as imagens associadas à escolha e ao toque para aspirar às argumentações de um texto cujas preocupações encenam uma concepção diametralmente contrária. A negação da condição relacionada à eleição é atestada por T.S. Eliot ao publicar o texto bombástico: o mito do talento individual do artista, ainda no início do século XX. As vanguardas se apropriaram da concepção relacionada ao dom para questionar a formação artística e a atuação do mesmo no universo das artes. Eliot em seu artigo reflete sobre a importância do conhecimento do passado para a consolidação da bagagem artística do poeta compreendendo-o como um elemento aglutinador das vivências individuais e coletivas ao transformá-

las em experiências compartilhadas. A individualidade de seu trabalho estaria na impessoalidade atingida pelo empenho criador. O poeta seria sim um intermediário entre passado e futuro e expressaria esta relação histórica através de suas obras. Os argumentos levantados por Eliot em 1920 antecipam o debate posteriormente tecido ao longo do assunto relacionado à autoria, proposto por Roland Barthes e também pensado por Michel Foucault que abordam a questão através de um enfoque similar ao de Eliot. Artistas e poetas viveriam em montanhas separadas e sentiriam as urgências de seu tempo.

Percebe-se que a noção relacionada à personalidade, tema de imensa relevância no barroco e no romantismo, são combatidas por Eliot que crê na função de intermediação poética cuja incorporação do espírito do tempo se daria através do constante estudo rumo ao conhecimento. Eliot exclui, portanto a preponderância da personalidade do indivíduo ou do caráter do artista para a obra, tingindo toda uma tendência conceitual que configurará a importância da obra em detrimento dos dados biográficos do artista. Eliot afirma: “mais perfeito o artista, mais perfeitamente ele vai separar em si o homem que sofre e a mente que cria” (ELIOT, p. 3). Toda a revolução cultural provocada pela Reforma Protestante parece não tocar na concepção relacionada ao dom na teoria de arte até o surgimento da proposta sugerida por Eliot. A ética protestante e o espírito do capitalismo parecem se incorporar perfeitamente às demandas artísticas e à crença em um espírito que deveria ser forjado, através do trabalho, do engenho produtivo no qual os artistas dedicariam horas em seus gabinetes e oficinas talhando a obra de arte.

De acordo com esta lógica o prestígio não é concedido ao artista que “recebe” através de suas mãos o desígnio da imagem a ser pintada, gravada ou esculpida. Isto ocorreria, mas com o poder do trabalho e do sacrifício; das largas horas atribuídas às atividades artísticas. Tanto o trabalho quanto à oração deveriam constar como hábitos cujo esforço da repetição seria o melhor dos lenitivos para todos os males. T.S. Eliot evidencia esta questão ao declarar: “Não se trata de emoção, nem de memória, nem de serenidade. Trata-se de concentração” (ELIOT, p. 3) e finaliza afirmando que a tradição não seria fruto de escolhas e eleições, mas trabalho: “a tradição é um assunto de muito maior significância. Ela não pode ser herdada. Se existe no autor a pretensão de alcançá-la, será preciso muito esforço.” (ELIOT, p. 3).

## 6 - DERRIDA E O DOM

Esta compreensão banuiu a palavra dom do mapa dos vocábulos utilizados pelos teóricos de arte. Como bom leitor de Hegel, Jaques Derrida, alheio ao engajamento das noções artísticas contemporâneas, interessa-se em refletir acerca do dom a partir de um postulado que habilitaria na filosofia uma concepção religiosa. Ao se utilizar deste recurso, no entanto o subverte através da apropriação das passagens e imagens bíblicas concebidas através de um ponto de vista distinto, cuja denominação é talhada por ele como: teologia negativa: “De fato, e a teologia negativa é uma das manifestações mais notáveis dessa diferença a si (...) o intento apofático quer também se ver independente da revelação, de toda linguagem literal” Derrida prolonga sua definição acerca da teologia negativa definindo-a como: “Um misticismo imediato, mas sem intuição, uma espécie de *kenose* abstrata o libera de qualquer narrativa, de qualquer dogma, de qualquer crença (...) esse perfume de heresia, esses processos, essa marginalidade subversiva” (DERRIDA, 1995, p.58-59). Interessado nos processos de desconstrução, de marginalidade e se apropriando de conceitos para distorcê-los. Jacques Derrida batiza as palavras com significados distintos dos já acordados pelo uso, instituindo novas impregnações, atribuindo novos usos vocabulares ao inserir sentidos difusos, realizando um procedimento desconstrutivo de desajuste no instituído.

É curioso pensar que Jacques Derrida habilita a noção de dom introduzindo-o nos temas filosóficos que mantiveram o termo relacionado ao dom à margem dos debates acadêmicos artísticos. Jean-Luc Nancy (2003, p.87) afirma que houve diversos momentos de percepção do dom e do artista na sociedade ocidental: na Antiguidade o dom era aliado à virtude, no cristianismo, posteriormente foi consolidada a visão do gênio artístico, enquanto no século XX, o engenho passa a ser atribuído como elemento preponderante para a aquisição da habilidade artística.

O dom parece ser reabilitado, porém passa a ser inspirado na imagem associada à ruína, atestando que a eleição implicaria em avaria como ilustra a queda de Paulo, de seu cavalo e sua posterior cegueira. O poeta criaria ao sentir o desespero provocado pelo dano. A musa não sopraria nada e sim sugaria. E com a noção de falta estimulada pelo desejo é que o artista se sentiria impelido à criação.

## 7 - A MALDIÇÃO E A CONTRA-PARTIDA

Em livros como: “Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio” e “Dar (el tiempo: I.la moneda falsa”, Jacques Derrida confere relevância substancial ao tema ao debruçar-se reflexivamente sobre a temática associada ao gênio e ao dom. O filósofo remete-se ao conceito de dom oriundo da antropologia proposta por Marcel Mauss quando observa os ritos dos autóctones da Polinésia no estudo sobre a dádiva e, em particular, da obrigação de retribuir os presentes. Na epígrafe desse ensaio Mauss comenta o fragmento de um antigo poema escandinavo o qual será posteriormente mencionado por Derrida “Mais vale não pedir (requerer) / Do que sacrificar demais (aos deuses) /Um presente dado espera sempre um presente de volta” (MAUSS, 2003, p.187) Mauss em seu célebre estudo preconiza as relações econômicas e simbólicas envolvidas pelas trocas-dádivas não apenas entre as sociedades e o divino como também entre os indivíduos de uma mesma comunidade. Haveria toda uma coreografia social alicerçada na noção de dom, onde quem mais concede é mais prestigiado por deter simbolicamente o poder do favor dado, em suas mãos. Esta economia simbólica analisada nos trabalhos de Mauss é revisitada por Derrida que se apropria do conceito relacionado ao dom para realizar uma de suas grandes obras: *Donner La mort*, que transfere a noção relacionada a dádiva, pesquisada por Mauss com uma perspectiva antropológica, para introduzi-la em uma atmosfera filosófica. Ao abordar o tema da troca-dádiva, Derrida utiliza a perspectiva de Mauss e enfatiza a negatividade do dom, até então percebido através de uma concepção positiva. O filósofo afirma:

¿Por qué dar o 'entregar a alguien a la policía' no equivale a querer decir hacer don, un don generoso, de alguien a la policía (a pesar de que ésta puede recibirlo como tal), mientras que los padres que entregan a uno de sus hijos em matrimonio o a la pátria hablarán más fácilmente de un don, puesto que pueden pensar que se privan de lo que dan? (DERRIDA, 1995, p.59)

Derrida analisa o que seria o presente, a dádiva, o dom, com um significado oposto, pois receber também implica em perda já que se ganha muitas vezes o que

não se quer: “Esta inversión compete a la gran ley del Gift- gift. (...) el don de la vida viene a ser el don de la muerte, el don del día el don de la noche, el don de la luz el don de la oscuridad, etc.” (DERRIDA, 1995, p. 60)<sup>8</sup>.

Sobre a questão dos presentes concedidos, seria interessante nos remetermos ao curso de Estética, citado no início deste artigo. É curioso refletir acerca do fato de que as questões pertinentes aos presentes divinos e oferendas humanas estejam contempladas no livro de Hegel: “Estética”. Em uma de suas aproximações com o universo mítico, Hegel se remete ao mito de Prometeu lembrando que o herói, antes de tentar roubar o fogo, havia sido punido por realizar uma troca, em uma espécie de trapaça, que haveria prejudicado os deuses.

Os sacrifícios sacrílegos em homenagem aos deuses eram realizados de modo a inviabilizar os mais humildes de ingerir à carne da presa oferecida. Na tentativa de minimizar o mal e corrigir tamanha injustiça que tornava a carne do animal sacrificado o elemento principal da oferenda ao invés de alimentar os homens famintos, Prometeu oferece uma troca a Zeus. O deus deveria escolher um dos alforjes: um deles portentosamente dilatado, e o outro encontrava-se bem menor e esvaziado. Indubitavelmente a escolha do deus olímpico foi a favor do recipiente mais volumoso, no entanto era justamente o que continha os ossos, a pele e as tripas do animal, enquanto a algibeira mais franzina, possuía toda a carne do bicho. Zeus furioso por perceber que havia sido ludibriado retira o fogo, e é então que Prometeu rouba o fogo olímpico de modo a beneficiar desta forma os mortais. De acordo com Hegel, esta seria a explicação do porquê nos banquetes gregos as vísceras serem oferecidas aos deuses, enquanto a carne jazia na mesa para consumo dos homens.

---

<sup>8</sup> Além disso, o acolhimento obrigatório tornaria o indivíduo refém do que se recebe. Esta inevitabilidade da hospitalidade que é a disponibilidade em acatar o estranho, o que surpreende, aquele que não foi convidado é a pedra fundamental da filosofia de Derrida. O inimigo, o estrangeiro acolhido como amigo, assim como Édipo o foi em Tebas conspurcando a própria casa de onde fora banido, ainda recém-nascido. A ambiguidade do dom acompanha também a ambivalência dos termos designados por Jacques Derrida em seus estudos acerca da hospitalidade, já que o radical *hospes* deriva do termo *hostis*: inimigo. O dom seria esta acolhida imposta por uma lei anterior ao poder da escolha e que o anfitrião recebe sem a possibilidade de negação deste outro que o invade. “O sujeito é hospedeiro’, depois, anos mais tarde, ‘o sujeito é refém.” (DERRIDA, 2003, p.97)

Prometeu parece inverter a lógica concedida pelo presente divino, ao incorporar o jogo ambíguo do crédito-débito, da dádiva-engano em sua prática. Esta passagem ilustra o que Derrida compreende como a dádiva enganosa como uma moeda falsa, com uma esmola que confere um falso dom, um presente enganoso: forjando o dom–engano. Dar o dom é também dar a dúvida, como é o caso dos eleitos incrédulos. O dom geraria o endividamento fatal: “Se não podemos receber esse dom como tal, também não podemos recusá-lo \_ portanto, [sic] o dom já está sempre envenenado” (BENNINGTON, 1996, p.135).

Não adiantaria desejar o dom, o dom é que incutiria o desejo, tornando o indivíduo alguém envenenado pela procura e funcionando como dispositivo dinâmico impelido pelo movimento dos desejos. Aceitar o pulo como resposta e o medo como tática. Aceitar a possibilidade da perda é a condição do estranhado, desse que opta por se lançar, mesmo sabendo que essa escolha pode lhe causar danos.

Criar portanto seria isso, a demonstração do humano em toda a sua vulnerabilidade, evidenciando o *homo vulnerabilis*. Ao conceber esta natureza de distinção do artista, o historiador alemão Aby Warburg recorre à metáfora do adivinho sensível aos câmbios e transições culturais. “Warburg os concebia como sismógrafos hipersensíveis que respondem ao tremor de agitações longínquas ou como ‘necromantes’ que, de plena consciência, evocam os espectros que os ameaçam” (AGAMBEN, 2009, p.136).

Nietzsche citando Ralph Waldo Emerson declara: “Cuidado, quando o grande Deus fizer chegar um pensador ao nosso planeta. Tudo estará então em perigo” (Emerson Apud NIETZSCHE, 2003, p.221)<sup>9</sup>. A filosofia contemporânea parece reverter à concepção, exaustivamente empregada, do dom excluindo os desgastes

---

<sup>9</sup> Ralph Waldo Emerson é citado por Nietzsche, no entanto a tradutora adverte sobre o fato de não haver menção a alguns textos citados pelo filósofo na versão original, inclusive à obra de Emerson em questão. Os tradutores franceses incluíram notas. Na compilação brasileira: “Escritos sobre educação”, no capítulo adjacente à terceira consideração intempestiva : “Anexos: fragmentos póstumos e aforismas”, há outra citação de Emerson porém com a nota da tradutora que conforme a tradução francesa, inclui a possível fonte derivada dos Ensaios, escritos por Emerson e publicados em Hannover, em 1858.

canonizados no senso comum que atribuiria ao dom uma categoria encerrada na positividade da escolha sobrenatural.

Na esteira do pensamento de Nietzsche, Baudelaire e posteriormente do filósofo Jacques Derrida se instala a mácula advinda da eleição. Ser eleito não vincularia necessariamente à uma habilidade artística, pois estaria relacionado à sensibilidade afetiva para a espreita da fenda, do grande abismo que nos observa. Ao haver eleição, existiria uma imprecisão, permeada pela impotência causada por uma hiperestesia paralisante.

Portanto, os lampejos provocados pela contemplação da luz noturna que interpela, consistiria na habilidade de perceber as bordas do vazio. “Agradeço o vento esquivo que me varreu do mundo: ele me deu a perplexidade, o olho sem pálpebra e um coração abissal para ressoar a imensidão da noite sem resposta” (PESSANHA, 2009, p.99).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: Art& Ensaio. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais* – EBA-UFRJ, n.19, 2009. p.132-142.

\_\_\_\_\_. *A idéia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999. 144 p.

\_\_\_\_\_. *El sacramento del lenguaje: arqueologia del juramento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010. 118 p.

\_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. 263 p.

\_\_\_\_\_. *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009. 144 p.

BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2006. 288 p.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 4. ed. São Paulo: brasiliense, 2004. 272 p.

BENNINGTON, G. *Jacques Derrida: por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. 290 p.

BORGES, J. L. *Obras completas: volume 2*. São Paulo: Globo, 1999. 566 p.

CARAVAGGIO. *Gênios da Pintura: maneiristas e barrocos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed.34, 1997. 176 p.

DERRIDA, J. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003. 144 p.

\_\_\_\_\_. *Dar (el) tiempo: la moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995. 176 p.

\_\_\_\_\_. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Porto Alegre: Sulina, 2005. 96 p.

\_\_\_\_\_. *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. Paris: Reunion des musées nationaux, 1990. 142 p.

\_\_\_\_\_. *Salvo o nome*. Campinas: Papyrus, 1995. 80 p.

DUBY, G. (org.) *História da vida privada*. Volume 2. 10. ed. São Paulo: Cia das letras, 1990. 642 p.

ELIOT, T.S. *O mito do talento individual do artista*. Tradução de Rafael Carneiro Rocha. Disponível em:

<http://memoriaeidentidade.wordpress.com/2009/12/08/tradicao-e-o-talento-individual>.

Acesso em: junho de 2012.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. 667 p.

KANT, I. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. São Paulo: Iluminuras, 2009. 256 p.

MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 536 p.

NANCY, J.L. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003. 238 p.



NIETZSCHE, F. *Escritos sobre educação*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; Edições Loyola, 2003. 227 p.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Ediouro 1983. 297 p.

PESSANHA, J. G. *Instabilidade perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. 136 p.

SELIGMAN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed.34, 2005. 360 p.

TABUCCHI, A. *Sonhos de sonhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. 96 p.

VASARI, G. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. 856 p.