



## “Deus Sem Absoluto: Implicações Pós-Modernas na Teologia, Filosofia e Arte”

“God without absolute: Posmodern implications  
in Theology, Philosophy and Art”

*\*René Dentz*

### Resumo

Este artigo explora as implicações pós-modernas na teologia, filosofia e arte a partir do conceito de um “Deus sem absoluto”, desenvolvendo um diálogo com as ideias de Jean-Luc Marion, Pierre Thévenaz e Michel Foucault. No campo teológico, Marion propõe que Deus seja compreendido por meio de sua retirada, ou que preserve sua alteridade radical. Thévenaz, por sua vez, defende uma filosofia sem absoluto que não nega Deus, mas estabelece uma relação autônoma entre a razão humana e o divino. A partir dessas noções, o trabalho investiga a relação entre corpo, sublimação e espiritualidade, com base nas análises de Foucault e Birman sobre a repressão e exaltação do corpo na contemporaneidade. O artigo também discute a “morte da arte” no sistema de Hegel e as implicações da arte contemporânea, exemplificadas pela obra de Marcel Duchamp, como uma “arte sem absoluto”. O trabalho conclui que a desconstrução do absoluto abre novas possibilidades de interpretação e relação com o transcendente, o corpo e a criação.

**Palavras-Chave:** Corpo; Arte; Religião; Absoluto; Sublimação

### Abstract

This article explores the implications of the postmodern concept of a «God without an absolute» in theology, philosophy and art, developing a dialogue with the ideas of

\*Doutor em Teologia pela Faculdade Jesuíta de Belo Horizonte (FAJE).  
Professor do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica  
de Minas Gerais (PUC-Minas). Contato: [renedentz@gmail.com](mailto:renedentz@gmail.com)

Revista de Cultura  
Teológica

Texto enviado em  
18.12.2024

Aprovado em  
24.03.2025

Ano XXXIII - V. 34 - Nº 110  
Jan - Abr 2025



Programa de Estudos  
Pós Graduação em  
Teologia - PUC/SP

Jean-Luc Marion, Pierre Thévenaz and Michel Foucault. In the theological field, Marion proposes that God be understood through his withdrawal, or that he preserves his radical otherness. Thévenaz, in turn, defends a philosophy without an absolute that does not deny God, but establishes an autonomous relationship between human reason and the divine. Based on these notions, the work investigates the relationship between body, sublimation and spirituality, based on Foucault and Birman's analyses of the repression and exaltation of the body in contemporary times. The article also discusses the «death of art» in Hegel's system and the implications of contemporary art, exemplified by the work of Marcel Duchamp, as an «art without an absolute». The work concludes that the deconstruction of the absolute opens up new possibilities of interpretation and relationship with the transcendent, the body and creation.

**Keywords:** Body; Art; Religion; Absolute; Sublimation

## Introdução

O conceito de um “Deus sem absoluto” emergiu como uma tentativa teológica de lidar com as tensões trazidas pela pós-modernidade, especialmente em relação à transcendência e à alteridade divina. A proposta, influenciada por pensadores como Jean-Luc Marion e Pierre Thévenaz, busca deslocar a compreensão tradicional de Deus como Ser absoluto, onipresente e inquestionável, para uma abordagem mais dinâmica, onde a distância e a retirada de Deus são centrais para a relação com o divino. Marion, a partir de uma leitura de Lévinas, argumenta que a distância é o que possibilita as relações, mas essa distância é absoluta, preservando a alteridade radical do outro — e, nesse caso, de Deus. O desafio está em como essa distância, ao mesmo tempo que impede a redução de Deus a um conceito, pode impossibilitar a atestação de Sua singularidade, levando a uma relação marcada pelo nevoeiro

Já Thévenaz, ao propor uma “filosofia sem absoluto”, destaca que essa filosofia não é ateuísta, mas sim uma forma de encontro entre a razão e a experiência cristã, onde a razão humana é desabsolutizada e se torna autônoma perante Deus. Essa autonomia filosófica não nega o divino, mas posiciona a razão em uma relação dialógica com Ele, fora do isolamento da metafísica tradicional. Neste contexto, surge a necessidade de repensar o papel do crente e do filósofo, como também fez Ricœur, questionando até que ponto a presença de Deus ainda faz

parte da reflexão filosófica contemporânea. Assim, a teologia pós-moderna se desenvolve em meio a uma tensão fundamental: como falar de Deus em um cenário onde o absoluto se desmantela, e a fé se encontra desprovida de certezas metafísicas.

O segundo capítulo explora a questão da relação entre o corpo, a sublimação, a arte e a religião na contemporaneidade. Para Foucault, a loucura foi relegada e desqualificada como linguagem ao longo da história ocidental, estabelecendo uma divisão entre razão e desrazão. Esse processo reflete a tendência da modernidade de desumanizar o corpo e afastá-lo de sua centralidade na experiência de ser. No entanto, Foucault também argumenta, especialmente em seu livro póstumo *As Confissões da Carne*.

Birman aprofunda essa discussão ao refletir sobre o impacto da saúde como ideal supremo na contemporaneidade, levando a um estado de estresse constante que se manifesta em diversas formas de mal-estar psicossomático. A exaltação do corpo e a busca incessante por sua melhoria aumentam a pressão sobre o indivíduo, enquanto o sofrimento e o sofrimento continuam a ser centrais para a experiência humana. Nessa dialética entre corpo e sublimação, observamos que o corpo também carrega uma memória de sofrimento, desenvolvendo-se em um campo de conhecimento e resistência. Ao pensar essas questões à luz da psicanálise e da filosofia, o capítulo investiga a relação entre a pressão contemporânea sobre o corpo e suas implicações espirituais e psíquicas, abrindo novas possibilidades de diálogo entre saúde e sublimação.

O terceiro capítulo, por sua vez, direciona a análise para o campo da arte e sua relação com a ideia de absoluto. Hegel, em seus *Cursos de Estética*. Belting sugere que a arte moderna rompe com a ideia hegeliana de uma evolução linear em direção ao absoluto, enfatizando a autonomia estética e a crítica interna da própria arte. A obra de Marcel Duchamp, especialmente com os *ready-made*.

Portanto, ao longo desses três capítulos, este trabalho investiga as implicações pós-modernas para a teologia, a relação entre corpo e espiritualidade, e o lugar da arte no contexto contemporâneo. Através de uma análise das ideias de Marion, Thévenaz, Foucault, Hegel, Belting e outros, busca-se entender como

a desconstrução do impacto absoluto desses campos e o que isso significa para a experiência humana no mundo atual. A ausência do absoluto, seja na teologia, na filosofia ou na arte, abre novas possibilidades de interpretação e relação com o outro, o corpo e o transcendente, trazendo à tona a complexidade de viver em um mundo sem certezas definidas.

## 1 Pensando implicações pós-modernas na teologia, em direção ao “Deus sem absoluto”

Para Marion, a distância é o que possibilita as relações, mas em seu pensamento, influenciado por Lévinas, ela ganha uma dimensão de “absoluta alteridade”. O outro se situa na distância absoluta que impede a sua redução. O desafio passa a ser o fato de que a distância, inicialmente, possa impossibilitar a atestação da singularidade do outro, de modo que a diferença se torna condição de possibilidade e de impossibilidade. Nesse cenário, Deus é conhecido segundo a distância apenas ao se retirar.

Não se trata de falar sobre o Ser supremo na predição em que ele seria o objeto. Nem de considerá-lo sujeito absoluto. Nem, tampouco, é o caso de deixar que ele mesmo seja o autor da predicação. Trata-se, antes, de designar o advento de sua retirada para nós. Nenhum ser, nem mesmo o supremo, se dá para ser apreendido, posto que a dádiva supera o que qualquer ser poderia dar (MARION, 2002, p. 178).

A distância retira um dos pólos metafísicos da relação com Deus. Deus não é recuperado no sistema metafísico transformando-se em objeto ou referente para os objetos em dado horizonte – ao mesmo tempo que se abre para um nível de agnosticismo necessário que aceita algum horizonte hermenêutico.

Aqui destacamos o pensamento do filósofo suíço, Pierre Thévenaz. Para ele, a busca por uma “filosofia protestante” revela a “filosofia sem absoluto”, que não é ateia nem anti-cristã. Trata-se do encontro entre a razão filosófica e a “experiência-choque” do anúncio cristão. Nesta experiência, a sabedoria humana é vista como loucura perante Deus, desencadeando uma reflexão que expõe a natureza humana. Essa reflexão resulta na conversão da razão absoluta, ligada a Deus, em razão humana perante Ele. Assim, a razão, desabsolutizada e

destotalizada, torna-se “autônoma” em relação a Deus, graças à meditação da experiência cristã, que permite a autonomia da filosofia. Logo, a filosofia sem absoluto representa a razão humana perante Deus, fora do isolamento.

Segundo Thévenaz<sup>1</sup>, o ser humano desabsolutiza-se, estabelecendo ou reconhecendo uma nova relação consigo mesmo, ou, mais precisamente, desta relação nova, que é relação pela primeira vez. Assim, emerge uma nova consciência de si. Observa-se, então, que se a exigência de uma real alteridade, de uma verdadeira diferença, é crucial para a formação da ipseidade, e isso pelo espaço ontológico de arejamento que a diferença permite ao próprio, a busca por uma relação com o completamente diferente seria o pré-requisito fundamental para a constituição de uma ipseidade mais radical. Não vislumbramos outra possibilidade além daquela que estamos tentando descrever através da proposição de um “cristianismo ateu”. Pois quando uma verdadeira “relação”, não relativista, é rigorosamente estabelecida, evitamos a contradição nos termos implícita na expressão ponto de vista absoluto.

Se a metafísica é vista como provendo ao ser humano um bálsamo a seus sofrimentos e uma porta de evasão, então nós seremos os primeiros a dizer que se deve ultrapassar a metafísica liquidando-a. Mas, como ao longo de todos os séculos ela tem sempre sido o que aguça nossa consciência de ser humano, nós não a abandonaremos. Nós seguiremos o ultrapassamento que ela nos indica quando ela nos permite tomar consciência mais limpa e mais clara de nossa condição humana (THÉVENAZ, 1960, p. 685).

A partir desse tema thévenaziano, a atitude agnóstica de Ricœur foi expressa no artigo “Un philosophe protestant: Pierre Thévenaz”. Ricœur adota a ideia de uma “filosofia responsável perante Deus” de Thévenaz. O filósofo deve responder com responsabilidade intelectual, em um diálogo de chamado e resposta, por meio de seu próprio ato filosófico.

No entanto, no mesmo artigo, que serviu como prefácio para a obra de Thévenaz, Ricœur questiona: “O crente confessa sua responsabilidade de filósofo perante Deus; mas será que o filósofo reconhece sua presença diante de

---

1. Thévenaz, 1960.

Deus?” Em seguida, ele levanta a questão de saber se uma filosofia protestante é apenas uma filosofia redutora e iconoclasta. Ricœur formula as noções de limite e conversão para além disso. Ele reconhece a fraqueza argumentativa de Thévenaz, ligada à radicalidade do “perante Deus” que ele afirmava. A questão é até que ponto o “perante Deus” ainda faz parte da reflexão filosófica. Portanto, a questão é como o filósofo reconhece sua presença “perante Deus”. Com Ricœur, podemos questionar se a conversão do divino para a humanidade pode suscitar a mesma dúvida sobre se o “perante Deus” pertence à própria reflexão. Assim, o traço agnóstico de Ricœur é expresso por meio de suas questões sobre o “perante Deus” de Thévenaz.

Essa preocupação, que acompanhou Ricœur por muito tempo, ressurge tardiamente com um eco de Thévenaz no “Fragmento 0 (1)”, um dos últimos escritos de Ricœur, publicado em “Vivo até à morte”.

Não sou um filósofo cristão, como afirma o boato que corre sobre o assunto, num sentido pejorativo, ou mesmo discriminatório. Sou, por um lado, um filósofo enquanto tal, até um filósofo sem absoluto, preocupado, dedicado e versado na antropologia filosófica (...) E, por outro lado, sou um cristão de expressão filosófica, tal como Rembrandt é um pintor enquanto tal e um cristão de expressão pictórica e Bach um músico enquanto tal e um cristão de expressão musical. Dizer “filósofo cristão” é enunciar um sintagma, um bloco conceptual; pelo contrário, distinguir o filósofo profissional do cristão que filosofa, é assumir uma situação esquizoide que tem a sua dinâmica, os seus sofrimentos e as suas pequenas felicidades (RICOEUR, 2007, p. 85).

A expressão “um filósofo sem absoluto” é a auto-designação de uma identidade conflitual que reúne as duas partes daquele que se apresenta como filósofo e como cristão, e que parece ser um dos motivos que lhe permitem escrever. Afirmar não ser um “filósofo cristão” e contradiz essa qualificação, à qual nega qualquer pertinência. A sua refutação desse preconceito diz respeito a um conflito íntimo, e não a uma controvérsia particular. Por um lado, essa investigação é sustentada por uma atitude agnóstica tendo em conta a autonomia do discurso filosófico. Por outro lado, ela é sustentada pela motivação de dar razão da fé enquanto fonte não filosófica. A ideia de um “cristão de expressão

filosófica” estabelece um limite à fonte não filosófica, a distinção entre o filósofo profissional e o cristão filosofante, explicitando assim a afirmação segundo a qual isto configuraria uma “situação esquizoide”. Essa situação *humana* paradoxal na polaridade entre ser filósofo e ser cristão designa assim um conflito interno, primeiro de conflito, depois de contradição e, finalmente, de consentimento. A característica “dinâmica” é a relação dialógica e conflitual entre os dois polos que visam o esforço existencial, e o momento existencial que mobiliza a sua força motriz elabora especulativamente a sua adesão primordial à vida, às palavras, à morte de Jesus. A adesão suscita o cuidado de dar razão disso, de avançar o melhor argumento nas situações de confronto. No entanto, essa mobilização da competência filosófica não retira a liberdade de pensamento, nem a sua autonomia.

A autonomia do discurso filosófico coloca a ênfase na autossuficiência da pesquisa filosófica e da estruturação do próprio discurso. Os “sofrimentos” designam a dificuldade de reconciliação: o esforço por manter incessantemente a autonomia do discurso filosófico, sem o confundir com a fé bíblica, por vezes causa uma contradição. As “pequenas felicidades” significam talvez um estado de equilíbrio, de consentimento ao que existe. A fé bíblica independente é preservada do ato livre de filosofar, no entanto, essas duas esferas são mantidas em tensão. A expressão ricœuriana “filósofo sem absoluto” não indica apenas a afirmação da atitude agnóstica, ela situa-se também no outro polo da identidade conflitual do “cristão de expressão filosófica”. Essa tensão conflitual íntima é o processo de abrir incessantemente uma via para a autossuficiência da pesquisa filosófica, confirmado indiretamente pela motivação de dar razão da fé bíblica. A expressão “sem absoluto” é um estado do ato inacabado do *filosofar* diante da fronteira.

## 2 Caminhos sem absolutos: corpo e sublimação, arte e religião?

Para Foucault, a loucura foi sujeita a um processo de desvalorização de sua capacidade de expressar a verdade na tradição ocidental. Essa desvalorização da loucura está ligada a um amplo processo na história do Ocidente, caracterizado pela oposição radical entre razão e desrazão. Nesse sentido, a desqualificação da loucura - que ocupava uma posição estratégica nesse embate - é uma clara

indicação do triunfo da razão sobre a desrazão no Ocidente. Consequentemente, o domínio da razão torna-se o único reconhecido para “dizer” qualquer coisa. Assim, a história da loucura, enquanto processo de produção da doença mental, também é a história da “suspensão da loucura como linguagem proscrita” (FOUCAULT, 1972, p. 579). Esse movimento implica uma mudança drástica na configuração social da loucura. Inicialmente, nos primórdios do século XVII, a loucura é relegada/excluída da cena social, sendo confinada juntamente com outras figuras da marginalidade nos hospitais gerais. Esse processo de tentativa de expulsão da loucura não apenas do âmbito da razão-verdade, mas também de toda a cena social, culmina na instituição, pela emergente psiquiatria do século XIX, dos asilos para os alienados. O asilo torna-se um espaço segregado destinado ao tratamento exclusivo do doente mental, contrastando com a circulação mais livre e trágica da loucura no Renascimento. Segundo Birman, “[...] foi nesse espaço de oposição axial, ou seja, no campo imantado entre razão e desrazão, que Foucault inscreveu sua leitura arqueológica sobre a loucura, segundo a qual a transformação recente desta enfermidade mental seria, na modernidade, o apogeu desse longo percurso na cultura ocidental” (BIRMAN, 2000, p.36).

Desse modo, a objetividade não pode ser uma transparência que fala, de forma asséptica e desinteressada, a verdade da loucura, pois, “[...] na realidade, ela [a objetividade] só se oferece exatamente àquele que está protegido dela. O conhecimento da loucura pressupõe, naquele que a apresenta, uma certa maneira de desprender-se dela, de antecipadamente isolar-se de seus perigos e de seus prestígios, um certo modo de não ser louco. E o advento histórico do positivismo psiquiátrico só está ligado à promoção do conhecimento de uma maneira secundária; originalmente, ele é a fixação de um modo particular de estar fora da loucura: uma certa consciência de não-loucura que se torna, para o sujeito do saber, situação concreta, base sólida a partir da qual é possível conhecer a loucura” (FOUCAULT, 2002, p.445).

Michel Foucault também explora, em seu livro póstumo “As Confissões da Carne”, a concepção do corpo no Ocidente e suas implicações. Para o filósofo francês, a “carne” representa uma forma de experiência e conhecimento de si mesma, relacionada à busca pela verdade e à anulação do mal. Com a influência

do cristianismo, a sociedade passou de uma visão tolerante dos atos sexuais para um código rigoroso e repressivo (FOUCAULT, 2020, p. 73).

No entanto, é possível estabelecer uma relação mais equilibrada e menos neurótica, repressiva e violenta com o corpo, inclusive no contexto espiritual. O corpo carrega consigo a memória do sofrimento, a partir da qual adquire percepção e conhecimento, como destacado pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty.

Nos dias de hoje, o problema evoluiu. Sentimos constantemente a pressão de atingir a perfeição corporal, levando-nos a acreditar que o corpo nunca está bom o suficiente, perpetuando um sentimento de inadequação constante. Em meio a diversas opções para cuidar do corpo, frequentemente nos culpamos por não alcançar os padrões impostos. Na contemporaneidade, nem Deus nem a alma ocupam mais o centro da intimidade do indivíduo; apenas o corpo permanece como foco. Assim, a saúde se tornou o ideal supremo, levando-nos a viver em um estado constante de estresse (BIRMAN, 2021, p. 70).

Essa pressão constante resulta em estresse, que se torna a raiz do mal-estar atual, manifestando-se em diversos sintomas psicossomáticos. Um exemplo é a síndrome de fadiga crônica, em que as pessoas experimentam uma exaustão completa, acompanhada de falta de vitalidade e imobilidade corporal. Além disso, o pânico surge como uma forma proeminente de mal-estar. Na síndrome do pânico, as pessoas enfrentam uma angústia iminente de morte que as paralisa, tornando-as incapazes de reagir. Elas ficam presas em um ataque de angústia que as impede de agir, enquanto o medo da morte domina seus corpos. Nesse cenário, o olhar dos outros assume um papel fundamental na cena psíquica, agindo como um intruso que invade e exige respostas, deixando o indivíduo impotente diante dessas demandas (BIRMAN, 2021, p. 73).

A dor é uma parte inevitável da vida. É através dela que percebemos a realidade, pois a resistência à dor é o que nos faz enfrentar desafios. A constante anestesia social desumaniza o mundo à nossa volta, enquanto a digitalização reduz a resistência, levando ao desaparecimento do confronto e da contradição. O constante “curtir” na era digital nos entorpece, desconstruindo nossa percepção

da realidade. A digitalização se torna uma forma de anestesia (HAN, 2022, p. 65). A dor intensifica nossa autoconsciência. No mundo virtual, as fronteiras entre o eu e o “não-eu” se confundem, levando a uma espécie de esquizofrenia. Sem a dor, surge o caos.

(...) será que há um destino não-sexual da pulsão sexual, mas um destino que não seja da ordem do sintoma? (...) Existirão no indivíduo manifestações não-sexuais, das quais a análise possa mostrar que elas estão englobadas na sexualidade, mas que, ao mesmo tempo, não sejam resolvidas, dissolvidas, reduzidas por essa análise, tal como ocorre ao sintoma? Sintoma significa recalque, conflito inconsciente que ressurgue como uma formação que o substitui e constitui um compromisso entre os elementos do conflito (LAPLANCHE, 1989, p. 98).

O autor levanta a questão de se há manifestações no indivíduo que não são estritamente sexuais, mas que também não são sintomáticas no sentido tradicional. Ele pondera se é possível que, durante a análise, surjam expressões não-sexuais que estejam de alguma forma relacionadas à sexualidade, mas que não sejam resolvidas ou reduzidas como ocorre com os sintomas. O termo “sintoma” é definido como uma formação que surge como resultado do conflito inconsciente e do recalque, constituindo um compromisso entre os elementos desse conflito. Portanto, sintomas são expressões indiretas de questões reprimidas no inconsciente, representando uma forma de compromisso entre impulsos conflitantes.

Winnicott aprofunda a noção de “orgasmo do eu” para caracterizar uma excitação que invade por completo o indivíduo. Momentos de breves perdas dos sentidos que aliviam o sujeito do peso de ser ele mesmo e lhe proporcionam o sentimento de dilatar para fora de suas fronteiras cutâneas (WINNICOTT, 1969, p. 212).

David Le Breton, antropólogo francês, propõe o conceito de “branco” como uma característica comum à pós-modernidade, uma experiência de “desaparecimento de si”. Trata-se de uma experiência de morte e de renascimento, não somente por uma perda de consciência sempre renovada, mas igualmente

pela passagem consentida para um universo de sentido que não é mais o da consciência ordinária, sem ser, ao mesmo tempo, efetivamente o da morte real.

O tempo é neutralizado, é dominado pelo ator que brinca em parceria com a morte. Perder-se deliberadamente para nunca mais se perder, reassumir o controle, mesmo que paradoxalmente, sob uma forma homeopática. Mas alguns não voltam mais dessa forma de exploração dos abismos (LE BRETON, 2018, p. 141).

Nesse sentido, a citação sugere a possibilidade de que existam fenômenos não-sexuais que estão de alguma forma conectados à sexualidade, mas que não se enquadram na categoria de sintoma. Isso levanta questões importantes sobre a natureza da sexualidade humana e sua relação com outros aspectos da psique, além de desafiar conceitos estabelecidos sobre o que constitui um sintoma psicológico.

Do ponto de vista metapsicológico, as crescentes exigências da civilidade teriam acarretado, de um lado, severas restrições à mobilidade da sexualidade e, de outro, o incremento da sublimação (Freud, [1908] 1975). Esta, todavia, realizar-se-ia à custa da sexualidade perverso-polimorfa, tal como descrita por Freud em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (Freud, [1905] 1962). Na descrição do campo da sexualidade infantil, ela se esvaziaria em nome dos imperativos civilizatórios (Freud, [1908] 1975), mas tal esvaziamento fragilizaria também a genitalidade, já que esta seria tributária da mesma fonte, qual seja, a sexualidade perverso-polimorfa. Eis, em linhas gerais, o impasse produzido pelo recalque da pulsão sexual, cuja ação retiraria força da sexualidade dos indivíduos em decorrência das exigências sublimatórias da civilidade (BIRMAN, 2008, p. 11).

Existe uma dinâmica entre as exigências da civilidade e a expressão da sexualidade humana, sob uma perspectiva metapsicológica, que é a teoria psicanalítica proposta por Freud para compreender os processos mentais. Segundo a citação, as demandas crescentes da civilização teriam provocado duas consequências principais: em primeiro lugar, uma restrição severa da expressão da sexualidade, e, em segundo lugar, um aumento na sublimação.

A sublimação é um conceito fundamental na teoria freudiana que descreve o processo pelo qual impulsos sexuais ou agressivos são redirecionados para

atividades socialmente aceitáveis e culturalmente valorizadas, como a arte, a ciência ou a criação cultural. No entanto, a citação argumenta que esse processo de sublimação não ocorre sem custos. Ele é realizado à custa da chamada “sexualidade perverso-polimorfa”, um termo utilizado por Freud para descrever a natureza multifacetada e diversa da sexualidade infantil.

De acordo com a teoria freudiana, a genitalidade é derivada da mesma fonte que a sexualidade perverso-polimorfa. Assim, o recalcamento das pulsões sexuais em prol da sublimação enfraqueceria não apenas a expressão sexual como um todo, mas também a expressão genital específica. Podemos destacar um impasse produzido pelo conflito entre as exigências da civilidade, que demandam a sublimação das pulsões sexuais, e a natureza diversa e multifacetada da sexualidade humana, que é reprimida em nome dessas demandas civilizacionais. Esse impasse resultaria em uma fragilização tanto da expressão sexual em geral quanto da expressão genital em particular.

### 3 Pensando implicações pós-modernas na arte – Escalada do espírito em Hegel e “arte sem absoluto”

Pensar a criação artística a partir do sistema de escalada do espírito absoluto em Hegel implica pensar aquilo que a teoria da arte nomeou como sua primeira morte. No sistema hegeliano a arte seria um “estágio” do conhecimento humano na escalada rumo ao espírito absoluto, ou conhecimento absoluto, a saber, a filosofia. Seus *Cursos de Estética* podem ser compreendidos como uma teoria sistemática da (ou talvez melhor dizer: sobre a) arte. O sistema elaborado pelo filósofo investiga a escalada do espírito rumo ao saber absoluto, sendo a arte compreendida como parte integrante da trajetória do espírito. Para Hegel, o espírito se desenvolveria historicamente em três etapas: a primeira delas seria a religião, em sequência a arte e, finalmente, a filosofia. A época vivida pelo pensador alemão teria sido, segundo seus escritos, a da passagem da arte para a filosofia; o tempo histórico que habitou teria sido o da evolução natural da arte rumo ao espírito absoluto, onde esta - perdendo materialidade a cada círculo do sistema hegeliano - finda. Buscaremos, ao longo dos próximos parágrafos,

compreender a proposição do sistema acerca da arte, com a intenção de aclarar porque, para o filósofo, ela teria “morrido”, ou seja, findado.

Os *Cursos de Estética* (1997 e 2001) traçam panorama dos desdobramentos formais e ideais de diferentes manifestações artísticas. O sistema se baseia no progresso das artes, que se dá no sentido de alcançar uma expressão cada vez mais clara e menos simbólica de uma verdade, que se revela cada vez mais profunda, ou seja, cada vez mais interiorizada. Para o filósofo, a arte seria um saber, e, como tal, nela haveria um conhecimento do “Espírito absoluto”. Segundo encaminhamentos realizados por Michel Haar (2002) acerca dos escritos sobre estética de Hegel, este conhecimento nas artes seria apenas intuitivo; chegando a alcançar a verdade absoluta, contudo, em apreensão através da intuição, do sentimento. Para o filósofo, a arte apreenderia a verdade, contudo, não a conceberia; configurando um saber direto, manifesto, onde se celebra a união do sensível e do espiritual, exterior e interior, natureza e espírito. Assim, criar uma obra de arte seria fazer encarnar um conteúdo de pensamento em uma forma sensível. Entretanto, mesmo havendo unidade entre conteúdo e forma, não haveria necessariamente, e tampouco em todas as obras, uma adequação entre ambos. Para o filósofo, a adequação entre forma sensível e conteúdo teria estado presente apenas em um dos períodos da arte, a saber, na arte clássica grega.

O conteúdo da arte seria a religião, o divino, os deuses ou Deus, sendo esse seu centro de gravidade. É óbvio que poderia expressar mais que teologia, havendo espaço também para os sentimentos, como o amor. Michel Haar (2000) afirma que para Hegel o amor seria o tema essencial da pintura no período em que a arte corresponde ao cristianismo, ou seja, no Romantismo. No sistema hegeliano, sendo a religião o conteúdo da arte, o desenvolvimento desta seguiria o daquela. Assim, o filósofo alemão pontua três pares religião/arte correspondentes ao longo da história da arte, e os distribui em três círculos. Segundo Hegel, para aquela que ele nomeou de religião da natureza tivemos a arte simbólica; para o politeísmo da religião, a arte clássica; e, para a religião cristã, como mencionado anteriormente, tivemos a arte romântica. Para cada um dos períodos da arte - simbólico, clássico e romântico - teria surgido manifestações artísticas próprias que buscavam adequação ao conteúdo religioso.

Na arte simbólica, o filósofo esclarece que tivemos o primado da arquitetura. Luz na Pérsia, animais e plantas na Índia. A divinização da natureza tornava divindades inapreensíveis dentro de um aspecto formal. Em busca de dar “corpo” ao divino, obras foram realizadas muito além dos limites do que se podia supor resistência humana. Formas tomaram proporções descomunais em nome de um querer-apreender, e ainda assim, para Hegel, não teriam conseguido abarcar o conteúdo espiritual da época. Haar (2000, p.55) cita as pirâmides como o mais contundente exemplo desta inadequação: forma geométrica sem alma, contrastando com a imortalidade de uma alma individual. Assim, a arte simbólica, caracterizada pela inquietude devoradora de uma ideia abstrata de liberdade e das potências infinitas da natureza, apropriou-se de materiais pesados para criar formas colossais. No sistema de Hegel, a arte teria o seguinte padrão: quanto mais abstrata a ideia, mas concreta a forma. A arquitetura tomando de empréstimo materiais da natureza. No entanto, as pesadas pedras empilhadas segundo abstratas leis do equilíbrio, para o pensador, apresentaram uma relação meramente exterior e inadequada entre conteúdo e forma. No que o filósofo nomeou arte simbólica, teríamos, conforme mencionado, a presença marcante da arquitetura; ergueram-se templos que interiormente ofereceram morada aos deuses, concedendo-lhes um lugar de aparição ao mesmo tempo em que exteriorizam o sentimento de comunhão religiosa da humanidade, na forma de um querer-estar-juntos.

O sistema evolutivo de Hegel, nos conduzirá a seguir até a arte clássica. Nela a primazia da escultura. Politeísmo religioso refletido na beleza escultórica da estátua de Apolo. Para o filósofo, a arte clássica teria atingido a adequação entre forma e conteúdo. O equilíbrio perfeito, a comunhão exata entre forma sensível (o corpo humano) e o conteúdo espiritual (deuses individuais). Cada deus correspondendo a um ideal de beleza, força ou serenidade. A arte seguindo caminho em direção à leveza, à abstração. A arte clássica teria fundado o domínio do belo - extemporaneamente da beleza antropocêntrica, visto a inspiração posteriormente dos renascentistas - do equilíbrio. Humaniza-se o princípio divino. O sensível é espiritualizado, e o espiritual é encarnado. (ibidem, p.62)

No círculo seguinte, em correspondência com a religião cristã, temos a arte romântica, última época artística no sistema de Hegel. A arte romântica se desdobra em três manifestações artísticas, as quais o filósofo chamou: “subjetivas”, isto é, a unidade consciente entre o humano e o divino. Em oposição à “objetividade” da arquitetura na arte simbólica e da escultura na arte clássica. E para esclarecer seu ponto de vista acerca da objetividade na arte clássica (que defenderá como total adequação entre forma e conteúdo) afirma que o deus grego é revestido da forma carnal do homem, contudo, ainda que o sujeito possa realmente reconhecer-se nele, permanecerá sem a impressão ou a convicção íntima de compor com ele uma unidade.

A compor a arte romântica de conteúdo cristão, tivemos a pintura, a música e a poesia, afinadas à leveza do espírito e a exaltação da subjetividade. No cristianismo, Deus não estaria mais limitado a um ideal, ou corporificado em figuras ideais, fez-se Homem, e, assim, o conteúdo espiritual foi distribuído entre almas particulares. “É Deus mesmo que está presente em toda parte”. (Ibidem p.56) e assim tudo aquilo que se agitava em uma alma, tudo que buscava exteriorizar-se nos atos, torna-se matéria de representação. Baseado nesta convicção, o filósofo defende que a arte romântica teria feito da interioridade concreta seu conteúdo. Para Michel Haar (2000), Hegel interpreta o cristianismo como a autorização para divinizar os sentimentos humanos. Deus-feito-Homem, possibilitado pela religião cristã, teria tornado possível à realização da essência verdadeira da arte, síntese da espiritualidade interior com o sensível. Aponta então as três manifestações artísticas citadas a compor a arte romântica, para nelas destacar um caminhar progressivo rumo à desmaterialização: 1- A pintura - como o trabalho em um espaço cada vez mais abstrato, bidimensional; 2 - A música - como a expressão da interioridade também abstrata; 3 - A poesia - a quase total imaterialidade cada vez mais desconectada de seu suporte material. Tal desmaterialização configuraria a aproximação crescente com o Espírito Absoluto. Da solidez descomunal das pirâmides (exemplo da arquitetura que para Hegel era pobre em ideias e materialmente pesada); passando pelo equilíbrio das esculturas gregas, até a abstração do espaço na pintura e a interioridade da música, a arte, com a poesia, torna-se capaz de expressar através da linguagem

todo e qualquer pensamento, atingindo o ápice de sua desmaterialização. O filósofo vai situar a poesia no limite extremo do domínio da arte, que neste ponto estaria prestes a “evoluir” em direção ao pensamento filosófico. A morte da arte no sistema de Hegel (2001) se dá neste desmaterializar-se rumo ao Espírito Absoluto. Por perder-se do tangível, saindo da ordem sensível, “morre”, tornando-se apenas objeto de estudo, um momento ultrapassado, deixando de ser o meio no qual, e pelo qual, vivemos, saudamos e buscamos compreender a vida.

Em todas essas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa representação, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo (...). A ciência da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte proporcionava plena satisfação (HEGEL, 2001, p.35).

Com esta “morte”, a arte não deixaria obviamente de existir, mas, perderia sua relevância espiritual diante da reflexão pura. Hegel nos diria ainda que, a arte, convidar-nos-ia a contemplá-la por meio do pensamento, não para retomar seu antigo lugar, mas para que conhecêssemos cientificamente o que, de fato, ela é. Com esta colocação podemos perceber uma atitude visionária do filósofo, que de algum modo, ainda no século XVIII, vislumbrou a “arte sem absoluto” de nosso tempo histórico. Percebemos, na passagem em destaque acima, que Hegel, ao “encerrar” a arte parece firmar efetivamente a ciência da arte. Segundo suas palavras, em sua época, tal ciência teria uma maior relevância que a arte em si, visto que ela, a arte, já não seria capaz de firmar-se como conhecimento por já não mais possuir um sentido em seu sistema filosófico. O que temos nas palavras de Hegel é que a arte, a partir deste momento, só se daria a conhecer em seu passado, ou seja, o olhar que se dirigisse em sua direção teria a configuração de um olhar que se volta para trás, para o passado, já que no presente histórico que o filósofo habitava, deixava de ter função por ter findado sua missão na escalada em direção ao Espírito Absoluto. O pensamento de Hegel (1997) dismantela o sistema de história da arte aplicada, como o de Vasari (2005) ou Diderot (2005).

Pois se a arte está integrada no curso histórico das culturas ela não recebe suas normas de si mesma. Para o historiador da arte Hans Belting “A estética de Hegel é antes uma tentativa de diminuir o poder de qualquer estética de artista e de qualquer crítica de arte aplicada em prol de uma ‘consideração teórica’ da história da arte do ponto de vista do historiador universal”. (BELTING, 2012, p.228)

Para Hans Belting (2012), a ideia de Hegel de conceituar a função da arte na sociedade foi com frequência depreciada como a “estética do conteúdo”, mas teria se tornado eficiente dentro do “sistema artístico” tão logo se desprende de sua fundamentação dogmática dentro do sistema de seu criador. A ideia de efeito e prosseguimento da arte, associada ao que ela realiza em suas tarefas, é também o que a esgota. Tal ideia evolutiva é rompida com a arte moderna. Permanecendo, contudo, a imagem do ciclo em que cada “progresso” constituiria um passo para a libertação em relação ao conteúdo exposto. Quando “o conteúdo se esgota” e os respectivos símbolos são completamente formulados sem resquício, então “desaparece o interesse absoluto”. Com incumbência especial, a arte justamente ainda nova perdeu também, muito rapidamente, o seu “conteúdo”, e apenas a objeção contra o conteúdo desgastado libera novamente a atividade artística no período subsequente. (BELTING, 2012, p.228)

Na modernidade, há um deslocamento nas percepções e tal papel é questionado, afinal a arte já não estaria atrelada a um conteúdo particular, não possuindo mais a autoridade de representar um conteúdo universal, que atendesse e satisfizesse a todo o público. Surgem as escolhas individuais, e, como afirma ainda Belting (2012), A arte passa então a refletir a consciência individual do artista. Sob a luz do pensamento de Hegel (1997) teríamos a arte como uma revelação do espírito que teria cumprido sua função histórica, e que só poderia continuar existindo retrospectivamente sob o lume de uma historiografia universal. Assim, a história que a acompanha se tornou autorreflexiva desde que ficou mais fácil conhecê-la em seu passado. A História da Arte teria se transformado no próprio conteúdo teórico. Contudo, perder as funções dentro do sistema hegeliano concedeu autonomia estética às obras de arte. Liberta de suas antigas “funções”, a arte estaria, como defenderam os modernos, entregue

a si mesma, cabendo ao novo observador aprender a vê-la livremente, sem os desvios de conteúdo ou símbolos.

Superada a modernidade e para além de Hegel, presenciamos na pós-modernidade, tempo histórico também nomeado “contemporâneo”, outros modos de ser da arte, onde ela, a bem da verdade, não foi abolida, ao menos não no sentido hegeliano de poder existir apenas por meio da ciência da arte. No contemporâneo não se pretende, como teria dito Hans Belting (2012, p.231) citando Gianni Vattimo, aboli-la, mas proporcionar uma “experiência da arte no sentido de uma ocorrência estética integral”, uma “explosão da estética fora de seus limites tradicionais”.

Não podemos deixar de mencionar uma vez mais Hans Belting, em cujo ponto de vista Hegel e seu sistema teria criado uma justificativa decididamente metafísica para o museu de arte recém surgido, onde essa, totalmente destituída de sua função social na escalada do espírito, é deslocada dos altares para os pedestais. É com a consolidação dos museus que o olhar sobre a arte se torna efetivamente um olhar retrospectivo sobre a História da Arte. Sob este ponto de vista, considerando esse aspecto específico, poderíamos ver Hegel não como aquele que sedimentou a estética, mas sim o que estabeleceu definitivamente o papel da História da Arte. Hans Belting (2012) nos alerta sobre o que talvez tenha sido o grande equívoco de Hegel: o de achar que é possível julgar de fora da história e sobre a história. Por esta via de pensamento assume-se o risco de incorrer em uma espécie de historicismo autorreferente, tendo por custo a perda de historicidade das obras; bem como da maior entre as finalidades da arte, ou seja, a tarefa de permanecer na vida. Risco assumido ao apartá-la dos rituais. Contudo, o suposto apagamento dos laços entre arte e ritual devido ao distanciamento na modernidade entre esta e a religião, é redesenhado na arte contemporânea (sem absoluto), através da performance.

Cerca de cem anos após Hegel e “a primeira morte da arte”, com a dissolução desta rumo ao Absoluto, a aclamada “segunda morte” se delineia não através do pensamento de um filósofo, mas de um artista: Marcel Duchamp - que teria desferido golpe dito certo com um porta-garrafas. E aqui, ao invés da arte que

se dissolve perdendo sua “materialidade” rumo ao absoluto, temos o oposto, o absoluto esvanecido diante da materialidade do objeto artístico e da arte enquanto questão, apontada pela banalidade cotidiana de tal objeto. Para evitar que se tome apressadamente por leviano o gesto dito “assassino” de Marcel Duchamp, propomos pensá-lo.

O famoso *porta-garrafas* é um ready-made - objeto cotidiano eleito pelo artista, retirado da esfera do uso e inserido no “território” da arte, descumprindo noções comuns da ordem do belo, do estilo e da manufatura que imperavam até então. Teria sido escolhido meticulosamente a partir de sua condição “a-estética”, ou seja, um objeto absolutamente neutro, que não despertasse ou possibilitasse nenhum tipo de fruição estética, de estesia. O *Porta-garrafas* ready-made – assim como a *Fonte* (o polêmico mictório) e também a pá de neve – configuram obras que primam pela ideia. Segundo o próprio Duchamp, configurariam objetos de antiarte. Ou ainda uma obra de arte com sinal contrário como teria apontado Octávio Paz (2012). Uma espécie de “odre vazio”, desprovida de significados visuais, a problematizar o ato criador e o objeto artístico em si, fazendo com que o espectador ocupasse uma nova posição, mais ao centro, na equação visual do objeto artístico.

Alguns entusiastas defendem que o gesto de Duchamp teria provocado o fim da arte por afirmar, ainda que de modo indireto, que todos podem ser artistas; posto que, o ato de eleger um ready-made tornou absolutamente dispensável qualquer talento especial para sua realização. Com o lançar mão de objeto industrializado elevando-o à condição de obra, rompeu-se, ao menos teoricamente, a fronteira que separava arte e cotidiano. A partir deste gesto inaugural, diversos outros artistas procuraram estreitar distâncias entre o que entendiam por arte e vida. Entre os de atuação mais efetiva destaca-se o alemão Joseph Beuys, cujo ponto principal a qualquer observador de suas obras é ter em mente sua tese fundamental de que todo ser humano é um artista. Contudo, ainda que para Beuys, como ressalta Thierry De Duve (1998, p. 126), Duchamp tenha sido o desbravador de caminhos, o artista alemão externa algumas reservas em relação ao criador dos ready-mades, especialmente no que se refere à sua postura

diante do que iniciou, julgando seu silêncio em relação às obras, excessivo, como podemos constatar por suas palavras na passagem a seguir:

Eu o crítico porque no preciso momento em que poderia ter desenvolvido uma teoria com base no trabalho realizado, ele se calou. Sou eu, hoje, quem desenvolve a teoria que ele poderia ter desenvolvido. (...) Ele fez aquele objeto (o urinol) entrar no museu e percebeu que seu deslocamento de um lugar para o outro o transformava em arte. Falhou, entretanto, por não chegar à conclusão clara e simples de que todo homem é artista.

Beuys, posteriormente à ação de Duchamp, teria feito da criatividade humana e do princípio “todos são artistas” as bases não só de sua arte, mas de suas crenças, tecendo intrincada ideologia acerca do tema. Já Duchamp, considerado precursor de tal teoria, a quem Beuys censurou pela postura silenciosa em relação à questão “todos são artistas”, jamais foi um utópico. Para Thierry De Duve (1998), nada poderia estar mais distante de seu modo de pensar do que a crença na criatividade universal. O ready-made não teria surgido da fé de que todos poderiam ser artistas, mas do fato de ter reconhecido que todos já o eram, já que anula qualquer diferença entre fazer e apreciar arte. Uma vez empalidecida esta diferença, o artista renuncia a todo privilégio de seu fazer técnico em relação ao leigo, havendo um total esvaziamento da “profissão” artista. Não havendo mais barreiras - sejam elas institucionais, sociais ou financeiras - tornou-se dedutível que qualquer um poderia ser artista se assim desejasse. Para De Duve (1998), este fato não teria sido uma consequência do ready-made, mas sua condição.

Segundo Arthur Danto (2010) Marcel Duchamp teria sido um pioneiro na História da Arte, o primeiro a “transformar objetos comuns em obras de arte”. Para Danto, podemos avistar nos feitos de Duchamp uma tentativa de impor às obras certo distanciamento estético, já que os objetos por ele eleitos, revelavam-se de fruição improvável. Danto diz ainda ser absolutamente possível ver os ready-made como “demonstrações práticas de que se pode descobrir alguma espécie de beleza onde menos se espera”, mas que a redução do gesto de Duchamp a uma “pregação estética” ofuscaria, obscureceria o que chamou de: “sua profunda originalidade filosófica” (DANTO, 2010, p24)). Em nosso juízo, Duchamp

não pretendia apontar uma beleza ordinária a habitar objetos comuns, mas sim arrancar, destituir ou mesmo desautorizar através de seu gesto toda e qualquer possibilidade de fruição estética, contemplação da beleza, apresentando-nos como obra um objeto cotidiano em toda sua neutralidade.

Pensar a ação de Duchamp não constitui tarefa simples. Teóricos diversos se empenham em compreendê-lo e as opiniões nem sempre são convergentes. Como teria nos dito ainda Octavio Paz (2002, p.29) não é tanto uma operação artística quanto um jogo filosófico, ou antes dialético: é uma negação que, pelo humor, se torna uma afirmação. Duchamp, que também foi exímio pintor, um poeta da cor, com os ready-made teria “pintado” ideias. Os que assim pensam pontuam que sua obra principal estaria mais próxima da filosofia que do fazer artístico. Teria defendido a arte como pensamento, revelando-se altamente combativo àquela que chamou “pintura retiniana”, que se ocupava apenas de ser “festa” para os olhos. Marcel Duchamp, do ponto de vista da crítica e da história correntes, teria movido a arte para um novo território, deslocando a questão principal acerca do Belo. O Belo como o “Absoluto” na arte balizou a indagação “Isto é arte?” que por séculos determinou o que seria acolhido ou rechaçado pelas estéticas, teorias e histórias acerca desse fazer poético. A partir de Duchamp há a desconstrução, a quebra desse paradigma. A questão se reformula, e de ôntica - a indagar acerca da condição do ente, ou seja, do objeto de arte, através da pergunta “isto é arte?” - após o gesto do artista francês assume contornos ontológicos, ou seja, a questão se volta para a essência da Arte.

Segundo palavras do artista Jasper Johns (2006, p.203) Duchamp teria levado a arte para um campo em que a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros. Duchamp, a seu modo, teria entendido a arte como algo que brota do invisível e a ele retorna, invisível que, para ele, não pareceu obscuro ou misterioso, mas sim, transparente. Tal pensar acerca da transparência nos conduz a outra estância, aos escritos de Martin Heidegger lá de onde a Linguagem, como fonte primeira de toda criação e possibilidade de ser do humano, acena-nos. Não nos aprofundaremos aqui nesta questão, ainda que a nosso ver seja de extrema relevância para a compreensão da arte. Precisamos adequar o pensamento à Duchamp, assim, restringimo-nos a apenas sinalizar, que o artista, em meio à

total irreverência e ironia que compunham seu processo de criação (ou anti-criação) acenou, cremos que de modo não intencional, inconsciente, em direção ao pensamento originário. De certo modo, ao apontar a condição da arte como transparente, aproximou-a da Linguagem, a nosso ver também transparente. Com relação à Linguagem, no sentido profundo dos encaminhamentos de Martin Heidegger, haveremos de sempre lembrar que somos e estamos nela, vemos por e através dela sem que nos seja dado avistá-la efetivamente.

Os ready-made, convocando-nos a perceber o esvaziamento da indagação “isto é arte?” estabelece um novo caminho para o fazer artístico em nosso tempo histórico. A condição autorreflexiva da arte pós Duchamp desvela possibilidades outras de se criar, pensar e fruir obras, que apontam para a dobra poética da arte sobre si mesma. “O que é Arte?”, questão que se coloca após os ready-made e se firma como uma nova proposição, indaga acerca da natureza do próprio fazer poético, ou seja, da possibilidade humana em trazer à presença tudo que a natureza não traz. O fazer artístico pode ser compreendido a partir do que a natureza nos doou, ou seja, a possibilidade para possibilidades. Entre estas possibilidades, desvalada por Duchamp no campo das artes visuais, está a de questionar o próprio fazer poético, humano, apontando, consciente ou inconscientemente, a fissura entre *poiésis* e *techné* na modernidade. A obra que questiona a si mesma e a natureza da própria arte, como o ready-made o faz, põe em questão, ou em “xeque” sua própria condição de existência, seu fundamento; e desnuda o princípio como pura abertura, ou seja, o próprio vazio que a possibilita, onde não há o absoluto. Assim, a arte que surge com o despontar da pós-modernidade, a arte nomeada “contemporânea”, por questionar a si e ao seu fundamento pode ser compreendida como a “arte sem absoluto”.

Assim, com a pós-modernidade, podemos perceber projetos de desabsolutização na teologia, na filosofia e na arte. Ao nos afastarmos da imaterialidade da ideia do absoluto, adentramos o território da materialidade do corpo. Michel Foucault explora, em seu livro póstumo “As Confissões da Carne”, a concepção do corpo no Ocidente e suas implicações. Para o filósofo francês, a “carne” representa uma forma de experiência e conhecimento de si mesma, relacionada à busca pela verdade e à anulação do mal. Com a influência

do cristianismo, a sociedade passou de uma visão tolerante dos atos sexuais para um código rigoroso e repressivo (FOUCAULT, 2020, p. 73). No entanto, é possível estabelecer uma relação mais equilibrada e menos neurótica, repressiva e violenta com o corpo, inclusive no contexto espiritual. O corpo carrega consigo a memória do sofrimento, a partir da qual construímos (ou mesmo somos) percepção e conhecimento, como destacado pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. O protagonismo das vivências corporais em evidência na arte de nosso tempo histórico, diz-nos de outros aspectos de sermos “corpo” na pós-modernidade, apontando-nos implicações, desafios e contradições. Diz-nos de limites, dialéticas e tensões entre corporeidade e espiritualidade como podemos perceber em *performances* como as da artista Marina Abramovic ou ainda na videoarte de Bill Viola.

Na arte contemporânea, temos, reconhecidamente, desde meados do século XX, o triunfo do corpo. Depois da desconstrução da proposição “Isto é arte?”, tivemos com Marcel Duchamp, como mencionado anteriormente, a questionadora e imprescindível proposição “O que é arte?”. Ainda na década de sessenta do século passado conduzidos pelo neoconcretismo, representado pelas poéticas de artistas como os brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark chegamos a outra, enunciada “Arte e vida”. Com ela a questão do corpo se firma não apenas na construção poética do artista, como também na fruição artística. O espectador, agora convocado a participar, soma seu corpo às obras. A arte de nosso tempo histórico aproxima-se da vida mesma, mistura-se a ela, até o ponto de ambas se tornarem por vezes indiscerníveis. A cada nova manifestação artística contemporânea somos convidados a reelaborar um pouco mais a proposição nuclear. A poética do artista brasileiro Eduardo Kac, a exemplo. No ano dois mil, com sua obra *projeto GFP Bunny* Kac realiza a manipulação direta da vida. A arte dá corpo àquela que ficou conhecida como Alba, a coelhinha verde. Um ser vivo criado em laboratório e alterado geneticamente, cuja pelagem mudava de cor quando exposta a determinada condição luminosa. Deparamo-nos então com uma reordenação propositiva, e somos conduzidos pela ação artística a pensar esse “entre” arte/vida, e percebemos a necessidade (conforme ressaltado pelo próprio artista em ocasião em que palestrou na Escola de comunicação da

UFRJ ainda no início dos anos dois mil), a repensarmos a proposição anterior, acrescentando um acento agudo à conjunção aditiva “e”, responsável por sinalizar esse espaço “entre” “arte e vida”.

O espaço foi suprimido, deu-se a unidade, “Arte é vida, em um só corpo.

## Conclusão

A conclusão deste estudo aponta para a riqueza e a complexidade das implicações pós-modernas. Possibilidades de mundos, caminhos, potência criativa.

Thévenaz, filósofo cristão suíço, contribui para essa discussão ao propor uma filosofia sem absoluto que, embora não negue Deus, desloca a razão humana para um campo de maior autonomia. A relação entre a razão e o divino, então, deixa de ser mediada por dogmas absolutos e passa a ser uma relação de diálogo e questionamento constante. Esse movimento é emblemático da transição para um pensamento pós-moderno, onde o absoluto é questionado e, muitas vezes, desconstruído em prol de uma abordagem mais fluida e flexível da realidade e da espiritualidade.

No campo da arte, o estudo da “morte da arte” em Hegel e as contribuições de Marcel Duchamp demonstram como a pós-modernidade também se manifesta na criação artística. A arte contemporânea, exemplificada pelos ready-mades de Duchamp, rejeita a busca por significados universais ou verdades absolutas, propondo, em seu lugar, uma arte que desafia as noções tradicionais de beleza, forma e conteúdo. Nesse sentido, a arte contemporânea pode ser vista como uma “arte sem absoluto”, que se concentra mais na ideia e na experiência subjetiva do que em um objetivo estético ou de simbolismo.

O estudo conclui, portanto, que a desconstrução do absoluto, seja na teologia, na filosofia ou na arte, abre novas possibilidades de interpretação e relação com o transcendente, o corpo e a criação. Ao abandonar as antigas estruturas metafísicas que sustentam a ideia de um absoluto, a pós-modernidade oferece uma visão mais plural e dinâmica da experiência humana, onde o mistério, a incerteza e a liberdade intelectual ganham maior relevância. A relação com o divino, o corpo e a arte tornam-se menos rigidamente definida, permitindo novas

formas de engajamento e compreensão que são fundamentais para a reflexão contemporânea. Assim, as implicações desse “sem absoluto” oferecem um horizonte fecundo para o desenvolvimento de uma teologia, filosofia e arte que se apresentam mais em sintonia com as demandas e desafios do nosso tempo.

## Referências

- BELTING, Hans. O Fim da História da Arte. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BIRMAN, Joel. Entre cuidado e Saber de Si. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- BIRMAN, Joel. Revista de Psicologia Clínica. Rio de Janeiro, v.20, p. 11-26, 2008.
- BIRMAN, Joel. O Sujeito na Contemporaneidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. In: revista do Mestrado em História da Arte EBA. UFRJ. 2º semestre 1998.
- DIDEROT, Denis. Salão de 1765. In: A Pintura Textos essenciais vol.7 Direção geral e apresentação Jaqueline Lichtenstein. O paralelo das artes. São Paulo: Editora34, 2005. p.77-81.
- DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões. São Paulo: Ática, 2002.
- FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade: as confissões da carne. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- HAAR, Michel. “Os pressupostos do sistema hegeliano das artes”. In: A Obra de Arte – Ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2000. p.54-66.
- HEGEL, G. W. F. Curso de Estética – O Sistema das Artes. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEGEL, G. W. F.. Cursos de Estética I. Trad. Marco Aurélio Werne. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- JOHNS, Jasper. “Marcel Duchamp (1887-1968)”. IN: Escritos de artistas: Anos 60/70. Organização Glória Ferreira e Cecília Cotrin. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p.203.
- PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- PAZ, Octavio. Ruptura e convergência. In: A outra voz. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- LAPLANCHE, Jean. A Sublimação. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- LE BRETON, David. Desaparecer de si. Uma tentação contemporânea. Petrópolis: Vozes, 2018.
- RICOEUR, Paul. *Vivant jusqu'à la mort. Suivi de Fragments*. Paris: Seuil, 2007.
- THÉVENAZ, Pierre. *La condition de la raison philosophique. Être et Penser*, Neuchâtel: Éditions de La Baconnière, 1960.
- VASARI, Giorgio. Vida dos Artistas. Tradução de Benedetti, Ivone Castilho. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- WINNICOTT, D.W. *La capacité d'être seul*. In: *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris: Payot, 1969.