

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

**FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA**

LARISSA RUBINI PEREIRA

**A VIDA NÃO BASTA:
A ARTE COMO POSSIBILIDADE DE ESPERANÇA EM TEMPOS DE
OPRESSÃO – UMA LEITURA FENOMENOLÓGICA**

SÃO PAULO – SP

2021

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

LARISSA RUBINI PEREIRA

A VIDA NÃO BASTA:
A ARTE COMO POSSIBILIDADE DE ESPERANÇA EM TEMPOS DE OPRESSÃO
– UMA LEITURA FENOMENOLÓGICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para graduação no curso de Psicologia na PUC – São Paulo, orientado pelo Prof. Dr. Luís Eduardo França Jardim.

SÃO PAULO – SP

2021

Dedico esse trabalho aos meus pais,
Antonio Francisco de Assis Pereira e
Milene Rubini Pereira; ao meu irmão,
Caio César Rubini Pereira, e meus avós,
Isabel Martins Rubini e Osvaldo Rubini.
Obrigada por me ajudarem a semear o
amor e o cuidado.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Antonio e Milene, por serem inacreditavelmente esperançosos em mim, meu processo e minhas escolhas; por me apoiarem sempre, dando a confiança e segurança que eu sinto falta no mundo.

Ao meu irmão, Caio, por ser o meu melhor amigo; pelas incontáveis noites de conversa, almoços com debates infindáveis, risadas de doer a barriga e incentivos que mudaram e mudam minha vida. E à Beatriz, pelas risadas e visitas ao Valentin.

Aos meus avós, Isabel e Osvaldo, por me proporcionarem o solo possível para existir, desde as pipocas na laje até as caminhadas pelo Cangaíba. Vocês me fazem não esquecer nunca de onde eu vim, e para onde eu quero ir.

Ao meu orientador, Luís Jardim, que conseguiu fazer todo esse processo parecer mais leve em um período tão turbulento e difícil da minha trajetória.

Às minhas amigas de vida, que são literalmente minha torcida para qualquer empreitada a que me proponho – Júlia, Tuane, Gabriela, Gabrielle, Tatiana.

Às minhas companheiras e companheiro de palco e vida, que fizeram e fazem tantas dessas experiências artísticas e de amor serem possíveis – Geovana, Suelen, Margarete, Edmárcia, Rafael, Marcia.

Às minhas amigas da graduação, que fizeram desses anos mais divertidos e possíveis – Camila, Ana Carolina, Giovanna, Ananda, Mariana, Carolina e tantas outras e outros com quem pude ter trocas incríveis.

À todas e todos os integrantes, passados e futuros, das comissões organizadoras da Semana de Psicologia e Fenomenologia da PUC-SP, por estarmos juntos nessa jornada de levar conhecimento a outros cantos.

Aos meus amigos de intercâmbio, que participaram dos meses mais incríveis que vivi – Beatriz, Victor, Téo, Vitor, Gabriela, Sophia.

À família Croce e Ruas, que tanto fez parte dessa minha trajetória.

Ao Marcelo Sodelli, professor fundamental para minha aproximação com a fenomenologia. E ao Marcos Colpo, minha primeira ponte para voltar às coisas mesmas.

À minha terapeuta, Elis Pena, pela utopia do amanhã.

E por fim, à todos e todas as artistas que resistiram, resistem e ainda resistirão por muitos anos aos ataques à cultura. Sem tantas gerações de artistas que me antecederam eu não poderia tratar deste tema; a pandemia de COVID-19 escancarou a necessidade que temos de arte, e o quanto também é difícil ser artista neste país.

*A literatura, como toda arte, é uma confissão de que **a vida não basta**.*

(Fernando Pessoa)

Os filósofos apenas interpretaram o mundo de diferentes maneiras, trata-se, porém, de transformá-lo.

(Karl Marx)

RESUMO

7.00.00.00-0 – Ciências Humanas

7.07.00.00-1 – Psicologia

A vida não basta: a arte como possibilidade de esperança em tempos de opressão – uma leitura fenomenológica

Aluna: Larissa Rubini Pereira

Orientador: Prof. Dr. Luís Eduardo França Jardim

2021

A arte é um fenômeno presente apenas nas possibilidades de existência do ser-aí; este, sob o olhar da fenomenologia, não possui uma essência *a priori*, tendo de se haver consigo mesmo cotidianamente. Há neste ser-aí uma busca pelo pertencimento, por um projeto de vida, e uma das formas que o faz é através do vislumbre de uma constância ou certeza de mundo, explicitadas aqui pelo fenômeno da esperança. Esta, por sua vez, foi definida aqui como uma forma de *contar com* que algo de ruim *não vai* acontecer e, sendo a arte essa capacidade de sonhar e projetar outras possibilidades, assume-se que esta é também solo para fundar a esperança no ser-aí. Através de uma leitura fenomenológica, foram analisadas definições de esperança e feita uma breve retomada histórica da relação entre arte, cultura e política. Por fim, foram exploradas as potencialidades de esperança no âmbito do teatro brasileiro. Para a construção deste caminho, foi necessário um levantamento bibliográfico acerca da fenomenologia, da arte e do entrelaçamento entre ambos. Trata-se de uma pesquisa teórica, que analisou, contrapôs e relacionou pensamentos de diferentes autores e autoras. Os resultados confirmaram a hipótese de que a arte é, historicamente, um meio potente de instituição de esperança. E o teatro, em específico, tem grande papel de resistência nos períodos de opressão no Brasil, como na Ditadura Civil-Militar e no atual contexto de Pandemia de COVID-19, gerida por um governo que ataca os direitos da população e tem como resultado a morte de mais de 500 mil brasileiros e brasileiras até o momento.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Esperança; Política; Teatro do Oprimido; Fenomenologia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
METODOLOGIA	10
1. ESPERANÇA(S)	13
2. ARTE, CULTURA E POLÍTICA	20
2.1. HISTORICIDADE E ENTRELACAMENTO	21
3. ARTE NA FENOMENOLOGIA	27
4. A ESPERANÇA NA ARTE.....	32
5. A POTÊNCIA DO TEATRO: ESPERANÇA(S)	37
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43

INTRODUÇÃO

Ao analisarmos o cenário mundial de nosso tempo, deparamo-nos com modos de ser e fazer essencialmente mecanicistas e tecnicistas, o momento em que o sistema capitalista liberal chegou à sua máxima, ao compararmos com outros períodos históricos. Para contrapor essa realidade, é preciso lançar mão de um olhar mais gentil, cuidadoso, integral, e mesmo artístico; nossa era está para além daquilo descrito por Heidegger (2012) e Hannah Arendt (2016), cujos pensamentos serão explorados neste trabalho. Essa outra forma de manejo da realidade também requer uma outra metodologia de lida com relação aos fenômenos humanos, a saber através da própria fenomenologia – dentro da filosofia e, em especial, da psicologia.

A visão de psicologia aqui adotada corresponde à ideia de que é imprescindível para olhar o outro essa posição de mundo tomada por um pensar-junto a respeito do individual e do social, ainda que o instituído seja de uma ideologia fundada em um liberalismo e capitalismo tardio. A esse respeito, Clini (2018) elucida que

toda psicologia deveria ser, já em sua base e constituição, também social. Ter que resgatar o lado social da psicologia nos mostra que essa ciência foi cunhada de maneira dicotômica, que ela se estabeleceu a partir de dicotomias abstratas e apenas conceituais, pois toda psicologia trata de fenômenos que acontecem já no mundo e sempre envolvendo uma comunidade humana – todos os outros nos quais eu me incluo – ou, caso se prefira dizer: o social (CLINI, 2018, p. 24-25).

Assim, tomamos como um tópico de grande importância a posição contrária a das ciências positivistas, contestadas por Husserl em sua época sobre a “crise das ciências”, no sentido de não desassociar individual e social ou, dito de outra forma, fazer a ruptura e separação entre sujeito e objeto do conhecimento (CLINI, 2018), que prevê uma possibilidade de neutralidade no mundo – ideia que, ao decorrer deste trabalho, poderá ser destrinchada. Deste modo, em conjunto com a fenomenologia, a arte surge como produção conjunta, relacionada à trama de mundo e contexto histórico, indo na contramão desta separação dicotômica e apenas conceitual localizada no modo de fazer tecnicista.

De maneira mais focalizada, busca-se neste trabalho adotar a psicologia fenomenológica como lente para olhar a arte e sua potência de esperança na existência humana. É importante pontuar que a fenomenologia não se trata de uma teoria, mas sim um método, uma posição no mundo e forma de olhar para os fenômenos; assim, “o que nos une não são conceitos específicos, mas uma busca por presença e um modo de olhar o homem e o mundo” (CLINI, 2018, p. 28).

Assim como a fenomenologia, considerada uma filosofia, a psicologia fenomenológica também não se trata de uma teoria, mas um método, que não condiz com o modelo positivista de ciência que conta com padronização, normatização e aplicação; muitas críticas em relação a essa forma de se fazer psicologia deve-se à dificuldade de pensá-la no cotidiano prático, pois esta não propõe um conjunto de procedimentos. Há uma relação importante entre o fazer artístico e a psicologia fenomenológica, o fazer poético, artesanal; o que se encara como algo faltante para a área, pode ser na realidade uma potência. “Seria, talvez, a dificuldade de transformar em palavras técnicas e cindidas algo que se faz poeticamente?” (CLINI, 2018, p. 128).

A fenomenologia proposta, portanto, é vista como esse exercício de *deixar-ser* e deixar-ver, ou seja, uma busca e escuta ativa pela história do outro, que toma diferentes roupagens a cada ser-aí que se apresenta para nós, e tem por princípio a abertura do ser. Assim, é um saber que não “serve” para algo, é aceitar que possuímos dificuldades em descrever fenômenos da existência, e que nem tudo é ou está sujeito a ser nomeável ou nomeado – ideia a ser melhor explorada posteriormente a partir de Ratcliffe (2011).

Localiza-se aqui, portanto, um princípio de aceitar e acolher a abertura de possibilidades que somos, além de tomar, através da analítica do ser-aí,

Uma elaboração própria do nosso “já ser sempre no mundo junto a”, ou seja, do nosso ser como “cuidado” (...). Esforçar-se por apreender o sentido da analítica existencial não é um mero aprendizado teórico que poderá ser, em um momento posterior, empregado em alguma atividade prática; é, antes, a insistência da atenção sobre o nosso ser-no-mundo-com (CLINI, 2018, p. 130 apud SÁ, 2014, p. 22).

É um desafio adotar, em um mundo cuja verdade está localizada no método científico, uma postura de dúvida, de não se colocar à serviço de uma “taxonomia” de fenômenos humanos. A psicologia, historicamente, serviu à ciência do controle, e propôs-se a mapear nossa existência; contudo, compreendemos que este “indizível da fenomenologia não é necessariamente uma falha (...). Fica muito difícil deixar uma marca que não seja da ordem da concretude e da certeza em um mundo que sempre nos cobra controle e produtividade” (CLINI, 2018, p. 131).

Essa ausência de resposta entre teoria e prática dentro do pensamento da psicologia fenomenológica causa grande incômodo, pois vai na oposição de um mundo que possui mais respostas do que perguntas; contudo, “é só a partir do cultivo desse *não-lugar* que podemos de fato *estimular o outro a se olhar*” (CLINI, 2018, p. 134), ou seja, aceitar a abertura do ser-aí a todo instante, mas sem teorizar ou colocar à frente a ontologia no momento da escuta do

discurso do outro. A fenomenologia, no campo da psicologia, auxilia o terapeuta a não entrar no lugar daquele que sabe, que já conhece este outro e pode encaixá-lo em determinações técnicas e teorias, o que indica uma indefinibilidade que pode ser vista, a depender da maneira como se olha para seu estudo, uma de suas maiores potências.

Há, neste trabalho, o exercício de estabelecer uma relação entre a tensão e o questionamento presente na filosofia, o questionamento presente na clínica e também na arte, sendo esta última um enfrentamento do *status quo*. “O questionamento passa a ser, peremptoriamente, mais relevante do que qualquer afirmação. Essa conduta nos inspira a pensar a presença clínica, que deve saber, antes de tudo, como manter-se perguntando” (CLINI, 2018, p. 163). A arte e a psicologia fenomenológica têm, portanto, em seus pontos em comum, a aceitação do mistério, do lugar de não-saber de início, o exercício de não presumir os fenômenos que a nós se revelam.

Nesse sentido, ao relacionar a fenomenologia hermenêutica e a arte, Colpo (2019) compartilha que “podemos salientar o como somos tocados por essas produções, o que elas dizem para nós. (...) Nesse sentido conta o modo como somos tocados por essas produções culturais – o sentido que elas nos comunicam” (p. 37). Assim, é uma posição de mundo compreender a arte como aquilo que chega até nós, nos mobiliza, nos toca, fala muitas vezes com âmbitos de nosso ser cujo acesso próprio ou consciente é mais difícil e profundo.

O interesse pelo tema, portanto, foi construído a partir de um histórico muito pessoal com a arte, com destaque às artes cênicas dentro do universo do teatro, e uma compreensão de que nos vale mais despirmos os olhares conceituais no fazer da psicologia do que enquadrá-la em teorias, patologias, normatizações. O problema de pesquisa levantado a partir de tais interesses e formas de ver o mundo traz a pergunta a respeito das possibilidades de esperança que estariam presentes na arte, com recorte para o fazer teatral, e compreendendo um horizonte histórico de desesperança política. Tal inquietação surge, portanto, de uma análise de que a arte, conforme seu contexto, mostra-se como porta-voz de diferentes necessidades, reivindicações, e está sempre no seio da luta política.

A partir da proposição de discutir-se psicologia fenomenológica, ainda que algumas explicações estejam localizadas no corpo do texto, conforme são trazidas à luz da discussão, alguns pontos são necessários serem explicitados de antemão àqueles que não tenham a proximidade com tal abordagem psicológica, ou que gostariam de rever os termos e suas definições. Assim, podemos começar compreendendo o que se diz enquanto o próprio “fenômeno”, sobre o qual Zahavi (2019) irá postular “o fenômeno é aquilo que se mostra por ele mesmo – o que se manifesta, o que se revela” e que a fenomenologia é “uma análise

filosófica dos diversos modos de aparição e (...) uma investigação reflexiva das estruturas compreensivas, que permitem aos objetos se mostrarem como aquilo que eles são” (p. 13).

O fenômeno, portanto, pode ser visto de diferentes lados, sob diferentes luzes, a partir de diferentes contextos e interpretações. O sujeito que fará tal movimento de percepção e compreensão do fenômeno é o que, a partir do presente método, chamaremos de “ser-aí”. Este termo, utilizado por Heidegger (2012) sob a expressão alemã *Dasein*, é o *existir* cujo lugar no *aí*, ou seja, no mundo, irá compreender que os entes – objetos presentes no mundo – se manifestem em seus sentidos. O próprio ser-aí é um ente, porém é um ente diferenciado por ser o único que se pergunta a respeito da própria existência.

Em Cerbone (2014), vemos que “o *Dasein* é o lugar para começar a responder a questão sobre o ser porque ele, diferente de outros tipos de entidades, sempre tem uma compreensão do ser” (p. 69), e essa compreensão se dá antes que tenhamos consciência disso, sendo de muitas vezes implícita, e a esse fenômeno Heidegger irá chamar de “pré-ontológico”. A ontologia, por sua vez, é o que torna possível as múltiplas existências, é parte da analítica existencial que irá dar base para a discussão a respeito da liberdade fundamental do ser-aí: não somos determinados enquanto existentes, mas sim dentro do mundo ôntico, ou seja, fático, determinado pela trama de mundo histórica.

Ainda se faz necessário explicitar também o que se compreende como uma fenomenologia hermenêutica, pois esta é uma vasta área de conhecimento dentro da filosofia. Assim, respaldados pelo pensamento heideggeriano presente em Colpo (2019),

o ‘ser’ enquanto abertura compreensiva de um determinado ente revela-se, é presentificado (desvelado), enquanto o sentido deverá ser investigado, aproximado: esta é a natureza da fenomenologia hermenêutica sustentada pelo pensador. Tal hermenêutica, tal ofício de interpretação deverá se ater à própria facticidade da existência, ou seja, ao âmbito daquilo que é dado ao ser-aí e à sua liberdade de escolha, constituindo um caminho, um percurso (sentido)” (COLPO, 2019, p. 51).

METODOLOGIA

Ao apresentar uma pesquisa, deve-se pensar primeiramente em uma pergunta que irá nortear o que será investigado. No presente trabalho, cuja metodologia busca estar de acordo com a fenomenologia existencial, a investigação seguiu os preceitos apresentados por Critelli (1996), onde compreende-se que este movimento não se trata de aplicar o que já se sabe a respeito do fenômeno, mas sim perguntar o que queremos saber dele. Considerando que a

pergunta colocada orbita questões da existência e ação humanas, este é um tipo de investigação que “deve, por princípio, ser mais abrangente do que os instrumentos que selecionar; deve poder empreender-se na independência deles, e orientado pelo homem mesmo em seu estar-sendo-no-mundo” (p. 26).

Desta forma, a interrogação que se coloca sobre a arte como solo da esperança, em meio a um projeto político de desesperança, deve margear todo o trabalho, compreendendo que não se parte de uma resposta, um pressuposto, mas sim de uma pergunta. Ainda assim, o ponto de partida não pretende uma neutralidade, visto que é apenas pela relação que se estabelece com a arte e a fenomenologia presentes neste momento histórico, que a pergunta foi possível de ser feita e mantida.

A esse respeito, Critelli (1996) indica que:

Todo interrogar pelo ser (de algo, que é o que constitui qualquer investigação) tem sempre uma *prévia* interpretação de ser que o orienta. E uma interpretação de ser que se desdobra em três elementos ou dimensões: uma *prévia compreensão do que seja ser*: não posso perguntar pelo ser de algo se não sei o que é *ser*; uma *prévia noção de um lugar de acontecimento* onde e sob que aspecto este ser se aloca e se torna acessível à compreensão, onde pode ser encontrado; uma *prévia compreensão do horizonte de explicitação* onde este ser buscado ganha sua mais genuína e fidedigna possibilidade de expressão. Estes três elementos vão fazer com que o perguntar seja, efetivamente, uma investigação e, simultaneamente, uma vez que claramente explicitados, vão delimitar se é uma investigação de orientação metafísica ou fenomenológica, portanto (CRITELLI, 1996, p. 27-28).

O delineamento dessas três dimensões pode ser feito da seguinte forma, a partir da presente temática: enquanto compreensão do ser, perguntar pela arte é pressupor a adoção de um fazer artístico que não segue a ordem da estética, ou seja, não pretende definir o que pode ou não ser arte, mas perguntar pelo fenômeno dessa criação; enquanto lugar de acontecimento, localiza-se a arte e a fenomenologia em momentos de desesperança política, frisando o momento atual; e, por fim, parte-se de um horizonte de explicitação inserido no contexto artístico teatral, cuja base e história nos traz uma importante veia de resistência.

Para escrever este trabalho, foi preciso fazer um exercício de interpretar os termos fenomenológicos a partir do horizonte da arte e da política, para fazer o entrelaçamento desses conceitos enquanto visão de mundo. Assim, foi realizado um levantamento bibliográfico acerca dos assuntos tratados, e uma interpretação que os colocasse em um mesmo horizonte de sentido. Para isso, foram utilizados autores e autoras que tratam apenas de fenomenologia, apenas de arte, e outros que já em seus trabalhos, fizeram o esforço de olhar este fazer artesanal que conecta ambos os fenômenos.

A pergunta norteadora desta pesquisa, portanto, volta-se às possibilidades da arte enquanto propulsora de esperanças em um momento político cujo sistema visa semear o desespero. Esta questão será discutida e, talvez, respondida ao longo dos próximos capítulos; se não respondida, compreendemos que o presente trabalho representa um passo nesta direção.

Pensando na trajetória apresentada neste trabalho, a partir de um esclarecimento conceitual do que se toma por esperança e desesperança no primeiro capítulo, explorando diferentes autores, segue-se para um segundo capítulo, cujo tópico principal será explicar melhor a relação entre arte, cultura e política, parte de um caminho norteado pelo pensamento de Hannah Arendt, que discorre em suas obras a respeito de uma crise cultural, com uma retomada histórica dos conceitos.

O capítulo seguinte irá tratar de como a fenomenologia olha para a arte enquanto acontecimento de mundo, para então seguirmos para uma discussão no quarto capítulo a respeito da própria esperança na arte e a possibilidade de entrelaçamento entre esses fenômenos. Precedendo as considerações finais, temos então o quinto capítulo que irá tratar do recorte do teatro como solo da esperança, onde se afunila a possibilidade de resistência política em tempos de desesperança, a partir de uma análise conceitual e histórica do fazer teatral. Por fim, pretendeu-se amarrar os conceitos e ideias levantadas, bem como abrir ideias e caminhos para futuras pesquisas na área.

1. ESPERANÇA(S)

Ainda que o tema da esperança seja extensamente versado na área da filosofia, a questão da esperança ainda parece um mistério quando falamos da existência humana. O que nos faz esperar? O que nos leva a crer em um “depois” quando, sob o olhar fenomenológico, ao qual se propõe esse estudo, a própria essência do ser-aí é não ter essência, não ter determinação ou sequer um sentido de vida *a priori*? Como Rocha (2007) postula, “o ser é vir-a-ser”, e esse encontro só é possível quando se espera por ele, sendo essa espera tudo, menos passiva: “na sua essência, a esperança é, antes, um horizonte que se descortina, um apelo que nos convida a caminhar e a ir sempre adiante pelos caminhos da vida. ‘Esperança não é esperar, é caminhar’” (ROCHA, 2007, p. 259).

Matthew Ratcliffe (2011), em seu artigo “*What is it to lose hope?*”, afirma que há uma tendência de interpretar experiências emocionais enquanto ações intencionais, tanto atos de julgar ou perceber o seu entorno quanto no que concerne a estados de humor e sentimentos. Contudo, Ratcliffe (2011) contrapõe tal visão ao postular que algumas “emoções não são intencionais nem não-intencionais. Em vez disso, são o que chamo de ‘pré-intencionais’: compreendem um pano de fundo experiencial que determina quais tipos de estado intencional são possibilidades inteligíveis para uma pessoa” (p. 4)¹. Isso significa que, por exemplo, ao entrar em um novo ambiente, os “pré julgamentos” que são feitos e a própria percepção do espaço por uma pessoa, estão à frente até mesmo da consciência ou tomada de decisão de julgar e perceber o lugar.

A esse respeito, vê-se Heidegger (2012), no § 32, discorrer sobre o entender e a interpretação a partir do ser-aí, compreendendo que este projeta seu próprio ser em possibilidades e interpreta o desenvolvimento da compreensão dessas possibilidades. Assim, essa forma prévia de interpretar o que se mostra ao ser-aí é definida pelo filósofo:

O que o ver-ao-redor em seu para-algo interpreta como tal, isto é, o *expressamente* entendido, tem a estrutura do *algo como algo*. (...) O trato do ver-ao-redor interpretante como o utilizável do mundo-ambiente que o “vê” *como* mesa, porta, carro, ponte não precisa interpretar também necessariamente o interpretado no ver-ao-redor em uma enunciação determinante. Todo simples ver antepredicativo do utilizável já é em si mesmo entendedor-interpretante. (...) O simples ver as coisas próximas no ter-de-se-haver com... traz consigo a estrutura-da-interpretação de modo tão originário que precisamente um apreender algo como que *livre-de-como* requer uma certa mudança de atitude. (...) Esta [função-de-abertura da interpretação] não

¹ Tradução livre de trecho do artigo “*What is it to lose hope?*”, de Matthew Ratcliffe (2011). Original: “*Some emotions are neither intentional nor non-intentional. Rather, they are what I call ‘pre-intentional’: they comprise an experiential backdrop that determines which kinds of intentional state are intelligible possibilities for a person*”.

projeta uma “significação” sobre um subsistente nu, vestindo-o como um valor; mas, com o-que-vem-de-encontro no interior-do-mundo, a interpretação como tal já tem sempre uma conjunção aberta no entender-mundo, conjunção que a interpretação põe à mostra. (...) Como sempre, a interpretação já se decidiu cada vez em termos definitivos ou provisórios por uma determinada conceituação; ela se funda sobre um *conceito-prévio* (HEIDEGGER, 2012, p. 421-427).

Portanto, a explicação de Ratcliffe (2011) a respeito das emoções pré-intencionais leva à sua explanação acerca desta característica originária da esperança, que seria uma forma de sentimento existencial, ou seja, que constitui um senso de pertencimento de mundo, o qual molda todo tipo de experiência ôntica. Muitos dos nomeados “sentimentos existenciais” aos quais o autor se refere sequer têm nomes por si só, e muitas vezes é necessário criar analogias, metáforas ou mesmo referir-se às causas de tais sensações para poder descrevê-las. Neste caso, a experiência da corporeidade, do ser-corpo, é o que possibilita as sensações dos sentimentos existenciais.

É importante caracterizar o sentido de “esperança” e “desesperança” a que se refere esse trabalho, visto que é um tema que abrange diferentes sentidos e significados a depender do seu contexto. Apesar de serem termos muito inseridos no âmbito religioso, o significado aqui adotado está voltado à abertura ou estreitamento de possibilidades do sujeito frente a determinadas situações que tiram ou empobrecem uma visão de poder-ser de si e de mundo. Não é um sentido pautado exclusivamente em condições de saúde e doença, como a depressão, sobre a qual Ratcliffe (2011) também discorre – apesar de ser compreensível que a desesperança pode causar adoecimento –, mas na determinação do mesmo autor, que discute a diferença entre “perder esperanças” e “perder toda a esperança”.

A partir dessa leitura, compreendemos que “perder esperanças” fala sobre aspectos específicos da vida de uma pessoa, e “perder toda a esperança”, por sua vez, está relacionada à perda de uma esperança mais generalizada, de futuro, de mundo. O autor pautava, ainda, cinco tipos abrangentes de situações que envolvem perder a esperança, ao invés de perder *esperanças*:

1. Ausência da capacidade de esperar por qualquer coisa (às vezes encontrado em depressão severa),
2. Ausência da capacidade de esperar por qualquer coisa, em conjunto com a falta de consciência de que alguma coisa foi perdida (talvez também encontrada em alguns casos de depressão severa e em outros lugares também),
3. Uma perda mais específica de “esperança de aspiração” (esperança de melhorar a si mesmo ou melhorar sua vida), que pode ocorrer com ou sem consciência da ausência,
4. Perda de senso do próprio futuro como uma dimensão de esperança, uma situação de “desmoralização” que não precisa envolver a perda completa da capacidade de esperança, e

5. Perda de confiança no mundo, o que torna toda a esperança “frágil” e pode restringir o alcance de potenciais conteúdos de esperança (RATCLIFFE, 2011, p. 12).²

Portanto, sob a ótica de um envolvimento do sujeito com a arte como produtora de esperança – a ser discutido posteriormente –, a partir de uma trama de mundo cujo jogo político parece engajar-se em desesperançar a oposição, o sentido de esperança adotado relaciona-se aos tipos três, quatro e cinco apontados por Ratcliffe (2011).

Talvez a extensão dos estudos acerca do fenômeno da esperança se deva à impossibilidade de uma vida, essencialmente indeterminada, vingar na desesperança, pois é o caminhar no esperar que nos abre para as infinitas possibilidades que se mostram na clareira de foco existencial que é o ser-aí. E, “quem espera não conhece nem pode representar o objeto de sua esperança, porque este ainda não existe” (ROCHA, 2007, p. 261), sendo assim a esperança é o fenômeno que possibilita a idealização de um projeto de vida ao ser-aí, ou seja, que fornece matéria para que o ser-aí não só dê sentido à sua existência, originalmente sem sentido, mas que dê sentido também aos entes do mundo que entram em contato com este ser de alguma maneira.

O ser-aí, portanto, é sem essência e suas escolhas e o futuro do seu existir são indeterminados, e sua história de vida compõe-se através de uma interligação constante entre futuro, passado e presente – sendo o primeiro baseado nas possibilidades da trama de mundo de cada um. O planejamento de um futuro, o esperar que haja um amanhã, e mesmo as ações que são tomadas em um presente efêmero e virtual – visto que, ao pensar no futuro, o próprio presente já se esvaiu – são baseados na esperança. E quando olhamos para tal conceito sem a perspectiva religiosa, este torna-se o próprio solo possível para o ser-aí constituir a si mesmo.

Assim como diz Pompeia e Sapienza (2004) ao discorrer sobre a existência e a arte, fenômeno que será abordado posteriormente de maneira mais meticulosa, esta só é possível em uma existência onde a projeção do próprio sonhar é possível:

A obra de arte diz respeito a cada um de nós, como a semente diz respeito à terra. A palavra homem tem a mesma etimologia de húmus. Húmus é terra, mas não qualquer terra. É terra fértil. Ouvir a fala da obra é acolher uma semente. (...) Pois uma semente

² Tradução livre de trecho do artigo “*What is it to lose hope?*”, de Matthew Ratcliffe (2011). Original: “1. *Absence of the capacity to hope for anything (sometimes found in severe depression)*, 2. *Absence of the capacity to hope for anything, combined with lack of awareness that anything has been lost (perhaps also found in some cases of severe depression, and elsewhere too)*, 3. *A more specific loss of ‘aspiring hope’ (hope of bettering oneself or improving one’s life), which can occur with or without awareness of absence*, 4. *Loss of a sense of one’s own future as a dimension of hope, a predicament of ‘demoralisation’ that need not involve complete loss of the capacity for hope*, 5. *Loss of trust in the world, which renders all hope ‘fragile’ and may restrict the scope of potential hope contents*”.

é sempre um *poder ser*, uma promessa daquilo que ainda não é, mas que poderá ser e chegará a ser quando encontrar a terra fértil (POMPEIA; SAPIENZA, 2004, p. 28).

A semente é a possibilidade, é de onde surgirão novos fenômenos, podendo ser relacionada tanto à arte quanto à própria esperança. Isto pois é através do fenômeno da esperança, do esperar caminhando rumo àquilo que vislumbramos como projeto de vida, que mora o *poder-ser*, a promessa. No solo fértil da esperança habitam os sonhos, as utopias, os planos de que há um amanhã para o qual vale a pena se planejar.

Na esteira do fenômeno da esperança podemos olhar para seu outro polo, a desesperança, tendo neste conceito o sentido de falta de perspectiva no poder-ser, uma ausência de projeto de futuro. O sentido de desesperança aqui adotado refere-se mais especificamente ao âmbito político, como um projeto adotado por governos – e, em especial, sob o governo de Bolsonaro (2019-2022) no Brasil –, como forma de dominar, oprimir e coibir possibilidades de combate à sua política ideológica conservadora. Por sua vez, adotamos como conservador o pensamento intolerante às diferenças, defensor da política feita pelas majorias que sempre governaram no mundo, contrário aos direitos humanos e meio-ambiente e que busca impor um sistema não democrático, que não permite a liberdade e promove censuras.

Ao falar de desesperança em um contexto mais voltado à saúde mental, destacando a depressão, Ratcliffe (2011) irá discutir uma perda de confiança no mundo, como uma sensação de fragilidade generalizada em relação à vida e sua manutenção. O autor afirma que traumas emocionais de grande impacto, tais como tortura, são capazes de estilhaçar essa quase impensada atitude de confiar na imprevisível possibilidade de continuidade da vida no mundo. Ou seja, algumas situações que são impostas e vividas pelos sujeitos são capazes de romper com a confiabilidade do ser-no-mundo, sendo esta necessária à nossa própria sobrevivência, visto que viver um cotidiano espreitado pela finitude e pela morte de modo consciente pode ser insuportável.

No sentido de explicitar uma confiabilidade, podemos olhar para o que Heidegger (2012) fala sobre *cotidianidade* no § 71, pois este seria o “modo-de-ser em que o *Dasein* se mantém de pronto e no mais das vezes” (p. 1003), ou seja, é como o ser-aí coloca-se e expressa-se todos os dias, “um determinado *como* da existência que predomina no *Dasein* durante ‘seu tempo de vida’” (p. 1005). A *cotidianidade* é, ainda em Heidegger (2012),

o ficar à vontade no habitual, embora forçado a suportar o enfadonho e o “desagradável”. O-de-amanhã que a ocupação cotidiana aguarda é “o eterno de ontem”. (...) O *Dasein* pode “suportar” embotado a *cotidianidade*, afundando em seu

embotamento, ou evitando-o, buscando nova distração na dispersão de seus afazeres” (HEIDEGGER, 2012, p. 1005-1007).

Heidegger (2012) não irá falar de uma confiabilidade *per se*, mas a partir da ideia de cotidianidade, podemos compreender que há na existência um sentido de permanência, uma certa confiança de que há um hoje, que se assemelha ao ontem e que em muito se parecerá com um amanhã; é uma forma de *contar com* que algo de ruim *não vai* acontecer, para que se mantenha um sentido de esperança e possa continuar seguindo com os dias. Ainda que esses dias, essa cotidianidade, lhe seja desagradável, há de se ter uma noção de solo firme minimamente para que se continue seguindo e confiando. O habitual é essa firmeza, é o que podemos nomear enquanto esperança, ainda que o termo, neste contexto, não esteja envolto necessariamente em “boas” prospecções: ao menos acredita-se que haverá um amanhã para vivenciar.

O *Dasein* existe como um ente para o qual, em seu ser, está *em jogo* esse ser ele mesmo. Essencialmente adiantado em relação a si, ele se projetou em seu poder-ser *antes* de toda mera e posterior consideração de si mesmo. (...) o *Dasein* já diz sempre, em voz alta ou não: “*então*” – isso deve ocorrer no futuro; “*antes*” – aquilo deve estar terminado; “*agora*” – deve ser recuperado o que “*então*” [no passado] malogrou ou se perdeu (HEIDEGGER, 2012, p. 1099).

O conceito heideggeriano de temporalidade, expresso no trecho acima, também traz essa possibilidade de se projetar que o ser-aí apresenta, dessa característica existencial de estar em jogo, ejetado no mundo, e projetando-se nos três tempos. É essa capacidade então que irá dar base ao ser-aí para poder ter ou não esperança, para sequer falarmos desse conceito; nos projetamos antes mesmo de dar conta disso, pensamos no nosso poder-ser sem teorizar a respeito.

Ao falarmos de desesperança e política, que nos proporciona outra base de nossa existência ôntica, compreendemos que a desesperança parece ser uma grande arma da atual gestão do Presidente da República Jair Messias Bolsonaro. No cargo desde 2019, este líder apresenta discurso governamental que incita o caos político, o acirramento de posições ideológicas e não só uma ineficácia perante as crises ambientais, da desigualdade, da economia e, atualmente, da pandemia de COVID-19, mas até mesmo o incentivo para que tais crises inflamem-se e tornem a situação, gradativamente, mais desesperadora para a população, impossibilitando de forças contrárias.

É importante localizar qual a parcela da população aqui considerada a mais vulnerável e atingida por essa estratégia de governo: minorias políticas, cuja garantia de direitos não se dá

de modo constante em momentos de troca de poder. Tais minorias compreendem desde os trabalhadores assalariados até a população indígena, negra, LGBTQIA+, mulheres, crianças, pessoas com deficiência. Essa ideia, da fragilidade de garantia de direitos, é bem expressa em uma famosa frase de Simone de Beauvoir (1908-1986) sobre o direito das mulheres, e que pode ser interpretada da mesma forma para outras minorias políticas: “nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que manter-se vigilante durante toda a sua vida”.

É também ao falar de tais populações que se mostra necessário definir e localizá-las no mundo fático e, para isso, pode-se utilizar o conceito de vulnerabilidade, definido por Sodelli (2016), que, ao fazer uma retomada histórica do termo, indica que sua origem está na “área da advocacia internacional pelos Direitos Universais do Homem, e significa: grupos ou indivíduos fragilizados, jurídica ou politicamente, na promoção ou garantia de seus direitos de cidadania” (p. 87).

Sodelli (2016) indica ainda estudos que fazem uma distinção entre três planos para determinação da vulnerabilidade: “vulnerabilidade individual (cognitiva e comportamento pessoal), vulnerabilidade social (contexto social) e vulnerabilidade programática” (p. 88), sendo esta última mais voltada para o contexto da AIDS, que foi o que difundiu o termo vulnerabilidade. O autor ainda afirma que a noção de vulnerabilidade não se trata de algo inerente a pessoas ou grupos, mas sim a determinadas condições e circunstâncias que são passíveis de serem minimizadas ou revertidas; trata-se de uma condição que não deve ser vista como estável, pois alguns aspectos da vida podem nos deixar vulneráveis enquanto outros nos são proteção. Dessa forma, as pessoas não *são* vulneráveis, mas *estão* vulneráveis a algo, em algum nível e forma, em um determinado tempo e espaço.

Tal ideia, de não concretizar e cristalizar a posição de vulnerabilidade de recortes populacionais, ajuda a compreender como é possível a promoção de direitos civis mudar de acordo com o panorama político de cada governo. No Brasil nota-se, em âmbito federal e municipal, um fenômeno de “cabo-de-guerra” por formas de governar, por implementação de ideologias, acima daquilo que é importante e promotor de saúde e segurança à população; essa dinâmica é observada nitidamente nas trocas de liderança, onde programas sociais são descontinuados, impedindo uma implementação do que seria um Estado de bem-estar social em solo brasileiro.

Quando olhamos para a realidade brasileira a partir da ideia de que esse governo “não tem jeito” ou, ainda mais radicalmente, de que a própria política está em um cenário desprovido

de possibilidades de ação, transformamos todos os discursos em falas desprovidas de esperança. Sendo a esperança, como abordada anteriormente, o solo mais fértil para o sonho e para a elaboração de projetos de vida, além de indicar um senso próprio de futuro e de confiança no mundo, sua ausência torna esse mundo, em si, uma impossibilidade, um “caso perdido”. E, analisando a arte a partir dessa compreensão de mundo, esta pode ser justamente o combustível para a criação de mudanças, que poderão superar as crises da atualidade, que encontram suas raízes em nosso horizonte histórico.

2. ARTE, CULTURA E POLÍTICA

Para se pensar no papel da arte enquanto motor para possibilidade de esperança e solo fértil para um discurso metafórico, que diz respeito a um futuro, um projeto de vida, é importante passar, ainda que brevemente, pela construção histórica do que é arte e o que a mesma tem em relação à cultura da sociedade. Esse encontro pode possibilitar a compreensão de qual o papel da arte na relação dos seres humanos em ser si-mesmo e ser-com-os-outros, visto que um grande objetivo do artístico é mostrar-se, desvelar-se na saga da mostração.

A esse respeito, é preciso pontuar que pensar no ser-aí enquanto ser-com-os-outros é intrínseco, pois não há como olhar esse ente intramundano deslocado de sua trama e relações. Segundo Giacoia Junior (2013), existir significa “cuidar de poder ser no mundo, que é também (e não menos essencialmente), ser-com-os-outros” (p. 74). Assim, ser-no-mundo é abertura à mundanidade, e cabe à fenomenologia descrever este caráter constitutivo do ser-aí de ser-lançado no mundo. Esse poder-ser, contudo, é indefinido e finito, é temporal e indica a possibilidade da impossibilidade, a possibilidade do não ser. “Por isso, o ser-o-aí é pré-ocupação, cuidado com os entes intramundanos, cura do mundo. Não há o ser-o-aí sem mundo, nem mundo sem o ser-o-aí” (p. 74).

É a partir do pensamento husserliano que, em meio à crise do pensamento científico, questiona-se a ideia de separação entre sujeito e objeto, entre sujeito e mundo. A ideia construída ao longo do pensamento fenomenológico opõe-se a isso, compreendendo a impossibilidade de separar ser-aí de seu contexto, de sua trama de mundo, pois o problema do Ser é justamente problema de mundo, como nos indica Heidegger, e é o ser-aí o *locus* de desvelamento de outros seres, de seus sentidos, significados, possibilidades.

A revelação de tais sentidos é possível por conta da linguagem, uma das condições ontológicas do ser-aí – sendo a ontologia, a partir de Giacoia Junior (2013), “a disciplina filosófica que estuda o ser dos entes. (...) é ciência ou estudo metódico (*logia*) daquilo que é – o ente –, visando determinar sua essência ou seu ser” (p. 53). Essas condições ontológicas são a compreensão – nível pré-linguístico, pré-temático, ou seja, antes de transformar o mundo em objetivo, o ser-aí já parte da revelação de sentido daquilo com que entra em contato –, discurso ou linguagem – saga da mostração, possibilidade de simbolizar, assim como na arte – e as tonalidades afetivas – ou seja, como o ser-aí afina-se no mundo a partir dos afetos.

2.1. HISTORICIDADE E ENTRELAÇAMENTO

Hannah Arendt (2016), em *A crise na cultura: sua importância social e política*, irá elucidar as relações que permeiam três pontos imprescindíveis na construção de uma sociedade – a cultura, a arte e a política. Visto que o objetivo deste trabalho se trata não apenas da esperança como conceito geral, mas especificamente na mudança política das relações, o pensamento de Arendt é capaz de jogar importante luz sobre o assunto.

A autora faz uma análise sobre a diferença e a passagem da sociedade para a sociedade de massas; na primeira, a divisão hierárquica era significativamente marcada, e eram pertencentes a ela aqueles que faziam parte de classes mais abastadas, com maior acesso ao conhecimento e aos bens, enquanto as classes mais baixas não eram sequer consideradas parte da sociedade. Já na sociedade de massas,

sobrevém nitidamente quando “a massa da população se incorpora à sociedade”. E, visto que a sociedade, na acepção de “boa sociedade”, compreendia aquelas parcelas da população que dispunham não somente de dinheiro, mas também de lazer, isto é, tempo de devotar “à cultura”, a sociedade de massas indica com efeito um novo estado de coisas no qual a massa da população foi a tal ponto liberada do fardo de trabalho fisicamente extenuante que passou a dispor também de lazer de sobra para a ‘cultura’” (ARENDR, 2016, p. 250).

A libertação do trabalho pesado, portanto, significou mais tempo e lazer, mas o tempo ocioso em uma sociedade de massa onde a produção é a ordem, devido às relações de consumo estabelecidas em uma sociedade altamente capitalista, acaba por gerar outros problemas, tais como solidão, extrema necessidade de excitabilidade, egocentrismo, alienação do mundo. Isso pois o ser-aí, cujo ser está fadado a lidar com sua existência, busca ocupar-se de coisas mundanas para evitar cair no tédio, evitar ter de olhar para o quanto suporta – ou não suporta – ser si-mesmo. A sociedade de massas tem por característica, como aponta Arendt (2016), uma necessidade por diversão e entretenimento, e não tanto por cultura; o tempo de sobra, que resultou da mudança do trabalho, precisa ser constantemente preenchido com quaisquer bens de consumo, é o “tempo de sobra, que sobrou depois que o trabalho e o sono receberam seu quinhão” (p. 258).

A cultura, já na época em que Arendt escreveu sobre sua crise, apresentava os sinais crescentes da indústria do entretenimento. Ocorre, aqui, certa alienação de mundo com objetivo, ainda que não tão nítido e consciente, de inviabilizar o sujeito de entrar em contato com o tédio, e sua consequência é uma banalização da cultura – e por cultura entende-se, a partir da retomada histórica conceitual da palavra feita por Arendt, “no sentido de tornar a natureza um lugar

habitável para as pessoas” e “no sentido de cuidar dos monumentos do passado [que] ainda hoje determinam o conteúdo e o significado que temos em mente ao falarmos de cultura” (ARENDR, 2016, p. 266). Assim, apontar a banalização da cultura através da indústria do entretenimento significa destacar o caráter passageiro de tudo que é ali construído, a efemeridade das distrações que, tão logo nos satisfazem, somem e perdem o caráter de cultura, de algo a ser cultivado e cuidado.

A cultura da sociedade de massas tem a pronunciada característica de ter de servir a um apetite voraz por cada vez mais conteúdo, sendo este em si cada vez mais simplificado e empobrecido para caber em uma janela de tempo curta, pois a paciência para concentrar-se em uma obra de arte, seja qual for sua modalidade, é paulatinamente perdida conforme o avanço da era da técnica. Quanto a isso, Arendt afirma:

A indústria de entretenimentos (...) precisa oferecer constantemente novas mercadorias. Nessa situação premente, os que produzem para os meios de comunicação de massa esgaravatam toda a gama da cultura passada e presente na ânsia de encontrar material aproveitável. Esse material, além do mais, não pode ser fornecido tal qual é; deve ser alterado para se tornar entretenimento, deve ser preparado para consumo fácil. (...) e o perigo é de que o processo vital da sociedade (...) venha literalmente a consumir os objetos culturais, que os coma e os destrua. (...) sua natureza é afetada quando estes mesmos objetos são modificados – reescritos, condensados, resumidos (*digested*), reduzidos ao *kitsch* na reprodução ou na adaptação para o cinema. Isso não significa que a cultura se difunda para as massas, mas que a cultura é destruída para produzir entretenimento. O resultado não é a desintegração, mas o empobrecimento (...) (ARENDR, 2016, p. 259-260).

Contudo, é preciso estar atento para não acabar em um julgamento hipócrita, ou ainda em um esnobismo social, ao afirmar que diversão e entretenimento não são necessários a todos; a indústria do divertimento continua por si e não ameaça a cultura apenas pela massa não interessar-se por ela, mas a cultura, diz Arendt, está mais ameaçada pelo filisteísmo que toma a cultura como sua “ferramenta” de melhorar sua posição social. E é característica desse filisteísmo, justamente, desprezar toda forma de diversão e entretenimento, e este não é, de forma alguma, o objetivo de Arendt ao discorrer sobre a crise na cultura. Esta crise está nessa coisificação dos objetos culturais, que têm sempre um modo servil perante os olhos dos filisteus, e também no uso de tais objetos como bens de consumo, faceta que ganharam frente à sociedade de massas, que tão logo serviram seu lugar de coisa, desaparecem, e perdem o caráter secular de marcar gerações, de serem fontes históricas da época em que se localizam.

A respeito desta última característica, a autora aponta essa nova forma de relação com os objetos culturais como um reflexo do processo vital da sociedade:

A cultura de massas passa a existir quando a sociedade de massas se apodera dos objetos culturais, e o perigo é de que o processo vital da sociedade (que como todos os processos biológicos arrasta insaciavelmente tudo que é disponível para o ciclo de seu metabolismo) venha literalmente a consumir os objetos culturais, que os coma e os destrua” (ARENDDT, 2016, p. 260).

Assim, com esse paralelo entre cultura de massa e o organismo vivo, Arendt questiona se os autores e suas obras sobreviveriam a essa versão de entretenimento, assim como muitos sobreviveram a séculos de esquecimento. Afirma, ainda, que “a cultura relaciona-se com objetos e é um fenômeno do mundo; o entretenimento relaciona-se com pessoas e é um fenômeno da vida” (ARENDDT, 2016, p. 260).

Antes de entrar na reflexão acerca do que toda essa análise tem relacionada com a questão da esperança e, em recorte, com o papel do teatro em promovê-la, é preciso apontar a diferenciação que Arendt faz entre cultura e arte, para possível estabelecimento nítido do terreno que será desenhado, e também o que diz a respeito da relação entre arte e política. Como já foi destacado, a história do conceito de cultura relaciona-se intimamente ao cultivo e cuidado da natureza, tanto para estabelecer ao homem um local de sobrevivência quanto para preservar o passado; arte, por sua vez, tem seu conceito relacionado intimamente à figura do fabricante ou criador de obras de arte, pois para os romanos – povo cuja história está relacionada diretamente ao conceito de cultura –, “a arte deveria surgir tão naturalmente como o campo” e, ainda, “o motivo por que não há nenhum equivalente grego para o conceito romano de cultura repousa na prevalência das artes de fabricação na civilização grega”, pois “os gregos não sabiam o que é cultura porque não cultivavam a natureza, mas em vez disso arrancavam do seio da terra os frutos que os deuses haviam ocultado dos homens” (ARENDDT, 2016, p. 266).

Assim, os conceitos de arte e cultura encontram seu rasgo distintivo naquilo que é cultivar, em um, e naquilo que é criar, fabricar, no outro. A cultura preserva e a arte cria, e por isso são conceitos intimamente relacionados, mas que não são equivalentes; é nessa esteira que Arendt fala, portanto, da crise na cultura que é, na cultura de massas, o grande desafio em cultivar e preservar uma arte que se torna entretenimento digerido frente a um apetite insaciável por diversão e distração. Outra diferença que pode manter em mente essa diferenciação é o caráter histórico, apontado por Arendt como algo presente no povo grego, a coexistência do amor ao belo – à arte – e o desprezo por artistas, pela não consideração da atividade de se fabricar o belo como pertencente às atividades políticas. Este é o início da relação entre arte e política:

Não havia, no entender dos gregos, nenhuma contradição entre o louvor do *philokaleín*, o amor à beleza, e o desprezo por aqueles que efetivamente produzissem o belo. A desconfiança e efetivo desprezo pelos artistas surgiram de considerações políticas: a fabricação de coisas, incluindo a produção de arte, não pertence ao âmbito das atividades políticas; põe-se, até, em oposição a elas. (...) Os fabricantes não podem deixar de considerar todas as coisas como meios de seus fins, ou, conforme seja o caso, julgando todas as coisas por sua utilidade específica. No momento em que esse ponto de vista é generalizado e estendido a outros campos, fora da esfera de fabricação, produz-se a mentalidade banáusica [exclusivamente utilitarista]. E os gregos suspeitavam, acertadamente, que tal filisteísmo ameaçava não somente o âmbito da política, como obviamente ocorre visto que ele ajuizará a ação com os mesmos padrões de utilidade válidos para a fabricação e exigirá que a ação vise a um fim predeterminado e que lhe seja permitido lançar mão de todos os meios que possam favorecer esse fim; pois ele ameaçava também o próprio âmbito cultural, visto levar a uma desvalorização das coisas enquanto coisas, as quais, se se permitir que prevaleça a mentalidade que às trouxe à existência, novamente serão julgadas consoante padrões de utilidade e, em consequência, perderão seu valor intrínseco e independente, degenerando por fim em meros meios. (ARENDRT, 2016, p. 269-270)

Contudo, não é essa visão que permanece até hoje em relação à arte e à política, e Arendt afirma ser a ação política o que consideramos como origem do filisteísmo, tendo ainda mais determinação utilitarista que a arte. Isso pois a ação política passa a apresentar mais meios utilitaristas, que vê as categorias como meios para seus fins, que a própria fabricação. E foi essa mudança de papéis que, segundo a autora, deu possibilidade aos artistas de expressarem suas críticas aos “homens de ação” (políticos), pois o artista, para poder continuar em seu movimento de criar, precisa afastar-se do público, enquanto o político precisa do mesmo para praticar sua ação; quanto a isso, podemos levantar o questionamento de uma despolitização da arte – que arte que pode ser afastada de mundo, que pode não falar de mundo e das relações políticas que implicam a coexistência em sociedade? Arendt afirma que surge uma desconfiança do artista frente ao homem de ação, e que daí então emerge o conflito entre arte e política que não pode, e nem deve, ser solucionado.

É também característico da arte o mostrar-se, ainda que se afirme que os artistas se afastem para poderem produzir antes de aparecerem novamente em público. Quanto a isso, Arendt (2016) diz que tais ações (artísticas e políticas) “partilham (...) palavras e atos, a qualidade de requererem algum espaço público onde possam aparecer e ser vistas; elas só podem realizar seu ser próprio, que é a aparição, em um mundo comum a todos” (p. 272). A arte, se encoberta como no âmbito da vida privada, não pode atingir essa característica inerente.

A cultura, sendo o mote que reúne as características da sociedade, indica que arte e política não apenas se inter-relacionam, mas são dependentes. E esta afirmação feita por Arendt é ponto comum imprescindível a este trabalho, cujo objetivo é também apontar justamente o caráter político da arte, e mesmo do tipo de arte que serve o entretenimento e é facilmente

consumida, a ponto de ser questionada de seu patamar de ser arte; isso pois tudo o que se faz em uma sociedade que é estruturalmente organizada pelas relações políticas, é essencialmente político. Todas as ações, cotidianas ou não, desde separar o lixo até o ato de votar e ser atuante em causas sociais, têm caráter político e causam impacto político; e isso não seria diferente na arte, cuja essência é de mostrar-se e desvelar características de mundo.

Segundo o pensamento heideggeriano, cujo autor tem entrelaçamentos importantes com a vida e obra de Hannah Arendt, a obra de arte é lugar do acontecimento ôntico da verdade como abertura, é um fenômeno capaz de desvelar e fundar mundo, e ela é também seu próprio solo e fundamento, e é a partir da arte e do dizer poético da linguagem que a existência fática do ser-aí irrompe (DUARTE, 2008). A partir disso, o que se compreende como rasgo comum entre arte e política é o fato de serem ambos fenômenos públicos. Arendt também relaciona o fenômeno do gosto – o ato do juízo, de julgar algo – com a opinião política, afirmando que ambos possuem a característica de serem constituídos por um discurso persuasivo:

Cultura e política, nesse caso, pertencem à mesma categoria porque não é o conhecimento ou a verdade o que está em jogo, mas sim o julgamento e a decisão, a judiciosa troca de opiniões sobre a esfera da vida pública e do mundo comum e a decisão quanto ao modo de ação a adotar nele além do modo como deverá parecer doravante e que espécie de coisas nele hão de surgir. (...) é como se o gosto não apenas decidisse como deve o mundo parecer, mas, outrossim, quem pertence a uma mesma classe de pessoas. (...) Sua importância política, contudo, é talvez de maior alcance e ao mesmo tempo mais profunda. Sempre que os indivíduos julgam as coisas do mundo que lhes são comuns, há implícitas em seus juízos mais que essas mesmas coisas. Por seu modo de julgar, a pessoa revela também algo de si mesma, que pessoa ela é (...). (ARENDR, 2016, p. 277-278)

Arendt, neste trecho, diz algo importante a respeito daquilo que se julga bonito, agradável, interessante ou exatamente o oposto dessas características: tal julgamento, ou gosto e preferência, traz consigo uma bagagem referente a qual lugar social a pessoa fala. Essa análise faz completo sentido quando se fala de arte, da discussão do que é arte, de qual tipo de arte é “válido” ou não. É possível observar um processo de descrédito da arte periférica, por exemplo, a não ser que seja travestida de algum outro tipo de valor elitizado, caso ocorrido com o gênero musical Blues, ou o próprio Rap que alcançou outros lugares quando surgiram representantes brancos entre seus expoentes. Esse é um processo que observamos há décadas no meio artístico, e quando falamos de elitização do fazer teatral, é de saber comum a elitização do mesmo, com seus ingressos caros para assistir os atores e atrizes que são realmente conhecidos – globais, em sua grande maioria brancos, e na maioria das vezes, em espetáculos pouco acessíveis ao grande público.

Ainda sobre o fenômeno do gosto, Arendt afirma que este seria a capacidade política que humaniza o belo e cria uma cultura; além disso, afirma que para um humanista, nem as verdades científicas ou filosóficas podem ser absolutas, e que a *humanitas* romana era aplicada a homens livres sob todos os aspectos, “e para quem a questão da liberdade, de ser livre de coerção, era a decisiva – mesmo na Filosofia, mesmo na Ciência, mesmo nas Artes” (ARENDR, 2016, p. 279-280).

Desta forma, ainda que muitos dos gostos sejam diretamente influenciados pelos meios sociais, culturais, étnicos e outros, ainda assim quando pensamos em um ser-aí ontologicamente livre, sem essência, compreendemos como é possível haver uma troca entre classes sociais a respeito justamente do que é arte, do que é fazer arte, e cria-se a possibilidade mesmo de colaboração não apenas entre artistas, mas uma ponte que liga pessoas das mais diversas realidades. Ainda que seja importante fazer os recortes sociais devidos, compreendendo a realidade dos sujeitos a partir de sua facticidade, a arte ainda é um elemento cuja potência leva a união de mundos, a possibilidades de existir que, sem a mesma, talvez não fossem alcançáveis. Essa é uma característica da arte, de maneira geral e enquanto um conceito amplo, de ser ponte e não muro, de ser solo criativo e metafórico para uma esperança em um mundo que não seja tal qual vê-se hoje.

3. ARTE NA FENOMENOLOGIA

A compreensão da fenomenologia como um pensamento implicado é de extrema importância para a leitura de arte que é feita neste trabalho. Sendo assim, uma arte vista enquanto elemento político, possibilidade de mudança e crítica, mostra-se como sendo uma reverberação no mundo exclusivamente humana, pois a arte não pode mesmo ser neutra – assim como o ser-aí não o é. Isto pois, como compreende Clini (2018) através do pensamento heideggeriano, o ser-aí está sempre compreendendo o que o cerca, nunca está neutro no mundo: “o *Dasein* é o ente que já sempre se movimenta compreensivamente no mundo, antes de qualquer teorização ou explicação sobre ele mesmo ou sobre as coisas. Compreendendo o que o cerca, o *Dasein* já está desde sempre *posicionado* no mundo, quer dizer, ele sempre está de algum modo, nunca neutro” (p. 46).

Algumas teorias dentro da psicologia podem levantar, em relação a essa posição e disposição do ser-aí no mundo, uma crítica à fenomenologia por compreender tais afirmações como passíveis de olhar para o fenômeno humano a partir de uma ideia internalista. Contudo, essa seria uma leitura equivocada, pois “a disposição não é algo que se encontra *dentro* do *Dasein*, como reza a tradição em relação aos sentimentos, *isto é*, ela sempre diz respeito antes originariamente ao ser-com-os-outros” (CLINI, 2018, p. 47). O próprio termo “interioridade” não existe dentro do pensamento heideggeriano, e “o modo como estamos dispostos é sempre no mundo, com os outros. Nunca a partir de um ‘estado de alma’ ou de uma ‘pulsão’ específica” (CLINI, 2018, p. 48). Assim, o ser-aí é o meio pelo qual a arte manifesta-se no mundo, e esta arte, assim como nós, não teria meios de ser neutra, e mesmo os artistas que se propõem a ser isentos de opiniões políticas estão, dessa forma, tomando um posicionamento.

Segundo Clini (2018), Heidegger irá tomar a arte como lugar de desvelamento da verdade, e traz a ideia de *aletheia* não como certeza, mas em seu sentido originário como desvelamento, não-encobrimento, tomando uma visão diferente da cartesiana, que compreende verdade como veracidade; há, assim, um resgate do mistério e da surpresa. “Para Heidegger, qualquer *produzir* leva do ocultamento ao desocultamento” (CLINI, 2018, p. 82) e, assim, a arte é uma forma de desvelar o que estava oculto antes do artista propor-se a tal atividade.

Mais detalhadamente, a autora irá trazer, enquanto preâmbulo da fala de Heidegger a respeito da arte, a ideia dessa relação entre *aletheia* e arte:

E não haverá neste aceno para o mistério da *aletheia*, ainda impensada, um aceno também para o âmbito de proveniência da Arte? Não será desse âmbito que procede a exigência de que se produzam obras? Não terá a obra, enquanto obra, que assinalar o que não está à disposição do homem, o que se encobre, para que a obra não diga

apenas o que já se sabe, conhece e pratica? Não terá a obra de Arte que silenciar aquilo que se encobre, e que, sendo o-que-se-encobre, desperta no homem o temor do que não se deixa planificar nem controlar, nem calcular nem fabricar? (...)” (CLINI, 2018, p. 83 apud HEIDEGGER, 1967, p. 15).

Heidegger vai chamar nossa época como a era da técnica e, ao contrário do que se compreende ao entrar em contato com seus textos sobre o tema, Heidegger não pretende eliminar a técnica, até porque isso não seria possível. O que faz o filósofo é alertar a importância de olhá-la criticamente, entender o caminho e questionar a técnica para, então, ter um relacionamento mais livre com a mesma. Para ele, o homem não controla a técnica pois não controla como ela se revela no mundo; somos datados, e é nosso contexto que possibilita ferramentas para nossa criação. “A técnica não é nada de neutro ou acidental, algo que nos acometeria como um fenômeno natural ou cultural, porém tampouco é algo fabricado e controlado exclusivamente pelo homem. O homem participa integralmente da técnica, sem, com isto, ser o seu senhor” (CLINI, 2018, p. 85).

É importante pontuar que, ao falarmos de *produzir* em relação à arte, segue-se uma ideia que não é contemplada pelo sentido mais contemporâneo da palavra, mas sim uma lógica relacionada ao ocultar e desocultar os fenômenos que se mostram. Quando Heidegger aponta que toda arte é uma composição poética, o sentido vai de encontro com esse movimento de ocultar e desocultar, deixar o ente vir à presença, não encarando como opostos, mas sim complementares. Assim exemplifica Clini (2018): “são como o traço que só se forma entre o lápis e o papel, o gesto que só se mostra entre o corpo e o espaço, a dança que só acontece no movimento dos dançarinos” (p. 129). E o fazer poético, como resgatado por Heidegger a respeito da ideia aristotélica, é filosófico, ou seja, é o “deixar-ver que traz ao olhar o essencial das coisas” (CLINI, 2018, p. 129 apud HEIDEGGER, 2008d, p. 20).

O discurso poético no qual se tece a arte parece bem ilustrado por Aline Bei (2021), em seu livro de prosa poética, quando diz que “no fundo, toda a gente só queria mesmo era suspender o tempo, e por que não? Voar um pouco, esse poder de gelo e asa que arte sempre tem” (p. 256). De maneira mais teórica, podemos também compreender que “arte, para Heidegger, diz de um acontecimento e de um convite, de um lugar emblemático de condensação ôntico-ontológica” (CLINI, 2018, p. 167). Assim, a arte é vista como um acontecimento histórico, datado, que possibilita também algo que a ciência não faz: dá lugar a um mundo cujo controle, ao buscar ser tomado, já se perdeu; onde ao pensar no presente, este já se esvaiu; mas a arte tem o poder e potência de registrá-lo no tempo, em sua abertura de possibilidades.

De uma outra maneira, ainda mais potente, vemos essa ideia ilustrada por Black Alien (2004) em uma de suas músicas, em que diz

através da escrita e do canto,
de guerra ou de alento,
eu sigo em frente
e atravesso o tempo.

É por meio da arte que, em nosso mundo, muitos conseguem contar suas mazelas, fazer protestos, marcar seu lugar-no-mundo. A expressão e o fazer-se ouvir e ser ouvido tem um grande peso na existência, e por isso muitas vezes dizemos que a arte é capaz de salvar vidas, visto que o esquecimento, a invisibilidade social, a precarização da vida são elementos de adoecimento severo. “A obra levanta um mundo e o mantém aberto, dá lugar às feições de um tempo e de um povo, revela e exhibe suas marcas e traços. Na obra, o mundo irrompe e inunda tudo com seus significados” (CLINI, 2018, p. 183).

De uma outra forma, ainda em Clini (2018), vemos que “o ditado poético não formula preceitos de como algo deve acontecer, uma vez que, para Heidegger, o belo não está referido a qualquer padrão, gosto ou sensação, mas sim, é aquilo que vem à tona” (p. 168-169). É por isso que não tomamos aqui um ideal ou um conceito do que é arte, e podemos usar diversas referências artísticas para expressar uma ideia. Segundo Casanova (2013):

Na obra de arte, não tem lugar uma determinação específica do belo que pode ser alcançada objetivamente ou experimentada subjetivamente. Ao contrário, a obra de arte é um espaço no interior do qual algo acontece. A este algo, por sua vez, Heidegger dá o nome: verdade. No vir-a-ser propriamente dito da obra, a verdade se dá, ou seja, ela se põe em obra. Não é o belo que interessa aqui ou mesmo os juízos estéticos do sujeito da fruição. Ao contrário, o que está em jogo aqui é uma nova determinação da verdade, uma determinação histórica (CASANOVA, 2013, p. 151).

Além disso, a linguagem poética aqui tratada não remete necessariamente à poesia propriamente dita, enquanto gênero literário, mas sim enquanto

linguagem em toda sua força originária e criadora. (...) O ditado poético provoca a vigência da familiaridade que precisamos para ser, e invoca a ausência no mistério e no nada que funda e permeia a nossa existência (CLINI, 2018, p. 169-170).

E como seria a arte na era da técnica? Como discutido, não é possível pensar neste fenômeno descolado de seu contexto e tempo de mundo e, portanto, em diversos aspectos a arte

está tomada pelo pensamento calculador, e o artista muitas vezes precisa seguir certos prontuários para poder viver numa sociedade capitalista, que consome arte enquanto produto, assim como discutido ao apresentar o pensamento arendtiano. Contudo, Borges-Duarte (2014) discute essa facilidade que o pensamento calculante encontra na eficácia e controle deste mundo “feito à sua medida”. A autora apresenta a ressalva de que apenas “a intimidade mais perceptiva e mais alerta do poeta ou do louco, na sua clandestina incerteza, alheia à razão de razões, se abrem ainda a essa ‘outra’ verdade, carente da segurança que tudo nivela” (p. 152). A esse respeito, Clini (2018) postula que há, na arte, algo ainda

preservado como possibilidade mesmo em meio à hegemonia técnica. Isso que se mantém preservado como possibilidade nem sempre vem à tona, pode ficar soterrado pelo pensamento calculador, mas ainda assim faz da arte algo emblemático para pensarmos de uma outra maneira a verdade (CLINI, 2018, p. 173).

Um importante ponto em comum presente tanto na arte quanto na psicologia fenomenológica é o esforço de ambas em não ajustar o fenômeno que se revela àquilo que é normatizado, adaptado, colocado em moldes procustianos. Isto no sentido de uma arte e uma psicologia que questionam o instituído, que não aceitam sem hesitação o movimento de colocar no âmbito do comum e aceitável o enquadramento de pessoas e situações, e o esforço de uma fala contrária à hegemonia. Essa é uma grande força da arte, postulada aqui, em enfrentar o *status quo*, mesmo que não se fale uma linguagem ajustada ao que se espera, mas explorando o poético do ser. Sobre isso, Casanova (2013) afirma que “o acontecimento artístico pressupõe aqui antes uma escuta ao que pode se dar. Enquanto quisermos simplesmente falar, essa escuta não tem lugar e a obra não acontece” (p. 165), explicitando mais ainda a relação aqui feita entre arte e psicologia fenomenológica.

O fenômeno do impessoal é muito presente quando falamos de fenomenologia e, a esse respeito, podemos trazer também a discussão acerca de um movimento apropriador, ou seja, aquele que possibilita ao ser-aí voltar a si mesmo, responsabilizar-se pela sua existência e discurso. Clini (2018) compartilha que “a linguagem que se revela ali [na arte], de forma inaugural, tem o poder de *abrir* mundo e *instituir* tempo” (p. 178), sendo então capaz de nos colocar frente a frente ao estranhamento do habitual, do instituído e, por isso, também às possibilidades de ser.

É essa abertura para o mundo, inerente ao ser-aí, que talvez seja a grande novidade para uma ciência positivista, que busca um controle possivelmente inalcançável. Isto pois compreendemos aqui que “o mundo faz mundo: não há um mundo estanque como requer a

ciência exata. O mundo é aquilo que, como abertura, reúne tudo o que se detém nesse aberto” (CLINI, 2018, p. 183). Portanto, talvez seja justamente neste ponto que a arte consiga algo que a ciência não alcança, pois “a obra de arte tem o poder de erigir um mundo e mantê-lo em vigente permanência, trazendo-o para o aberto e explicitando-o. Heidegger diz que a obra dá lugar à vastidão de mundo” (CLINI, 2018, p. 183), e este “dar lugar” refere-se a dar espaço à abertura de mundo.

Ainda que adentremos este lugar progressivamente governado pela técnica, continuaremos sendo seres-para-o-mundo, que se desvelam enquanto abertura de possibilidades. O ser-aí, ainda que onticamente determinado por sua trama histórica, é ontologicamente livre, não possuindo pré-determinações existenciais acerca do que pode ser, fazer, criar. Esta noção, muitas vezes, acaba se perdendo em uma realidade de desigualdade, e cujos preceitos principais têm sido pautados em estreitamentos de possibilidades. Quando falamos a respeito da política mundial, e em especial do Brasil, observamos uma crescente ameaça a tais liberdades, sejam elas individuais ou coletivas; é através desse cerceamento que se faz uma estratégia de desesperança. A ideia apresentada neste trabalho está voltada, contudo, ao questionamento da hegemonia, fazendo-o através do pensamento fenomenológico e da arte, ambos vistos aqui como potentes raízes para a promoção da esperança.

4. A ESPERANÇA NA ARTE

O próprio conceito de arte ainda nos levanta muitas questões, e não é incomum deparar-se com esse questionamento ao falarmos a respeito *do que é arte*; como Casanova (2013) postula, a partir do pensamento heideggeriano, a obra de arte não é uma determinação do que é belo ou de como alcançá-lo subjetiva ou objetivamente. A arte é um espaço dentro do qual algo acontece, e este algo é a verdade, ou seja, é onde a verdade se dá, ou se põe em obra. A partir desse panorama e questionamento, o presente trabalho propõe-se a falar de arte como a expressão ampla da qual o ser humano é capaz, através de metáforas e pensamentos abstratos, de transmitir à sua comunidade aquilo que sente, vive, pensa. Ainda sobre a conceitualização da arte,

A filosofia busca o saber, a verdade, e isso exige procedimentos radicais, metódicos, fundamentados e seguros. A arte foge dessa segurança, escapa do conceito fechado, diz de outra forma, cria algo que não havia. A experiência da arte e o conceito estão em constante tensão. A arte pode ser para o conceito um alerta constante contra a pretensão de enquadrar tudo nos limites da palavra. Arte e filosofia podem ser, uma para a outra, desafio e abertura de novas possibilidades. (...) A arte é, em si mesma, um protesto contra a metafísica, contra a totalização. Nela não há um fora (acima ou abaixo) que regule seu dizer. Ela concentra-se simplesmente no mostrar de forma sensível (SEIBT, 2008, p. 189-190).

O lugar do artista na sociedade é uma outra pauta muito discutida quando o assunto é a arte. A respeito disso, a escritora e ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura de 1993, Toni Morrison (1931-2019), em um artigo publicado na revista *The Nation* em 2015, intitulado “*No place for self-pity, no room for fear*”, postula sobre o lugar da arte e de seu agente no mundo, a partir de reflexões pessoais:

No dia após o Natal, em 2004, seguindo a reeleição presidencial de George W. Bush. Estou olhando pela janela em um humor extremamente sombrio, sentindo-me desesperançosa. Então um amigo, colega artista, liga para me desejar um feliz fim de ano. Ele pergunta ‘Como você está?’, e ao invés do ‘ah, estou bem, e você?’, eu jogo a verdade: ‘Não estou bem. Não apenas estou depressiva, não estou conseguindo trabalhar, escrever; é como se eu estivesse paralisada, incapaz de escrever qualquer coisa além do romance que comecei. Nunca me senti assim antes, mas a eleição...’. E estou prestes a explicar com mais detalhes quando ele me interrompe, gritando: ‘Não! Não, não, não! Isso é precisamente o tempo em que os artistas trabalham – não quando está tudo bem, mas em tempos de medo. Esse é nosso trabalho!’. Senti-me tola pelo resto da manhã, especialmente quando me lembrei dos artistas que fizeram seus trabalhos em *gulags*, celas de prisão, camas de hospital; que fizeram seu trabalho enquanto perseguidos, exilados, insultados, atacados. É aqueles que foram executados. (...) Rotineiramente, ditadores e tiranos iniciam seus reinados e sustentam seu poder com uma deliberada e calculada destruição da arte: a censura e queima de livros não revisados pelos censores, o assédio e detenção de pintores, jornalistas, poetas, dramaturgos, romancistas, ensaístas. Este é o primeiro passo de um déspota cujos atos instintivos de maldade não são simplesmente irracionais ou cruéis; eles também são perceptivos. Tais déspotas sabem muito bem que sua estratégia de repressão

possibilitará que as verdadeiras ferramentas do poder opressor floresçam. (...) Este é *precisamente* o tempo em que os artistas vão trabalhar. Não há tempo para desespero, não há lugar para autopiedade, não há razão para o silêncio, não há lugar para o medo. Nós falamos, nós escrevemos, nós fazemos a linguagem. É assim que a civilização se cura. Eu sei que o mundo está machucado e sangrando, e apesar de ser importante não ignorar sua dor, é também fundamental recusar sucumbir pela sua maldade. Como no fracasso, o caos possui informações que podem guiar ao conhecimento – até à sabedoria. Como a arte (MORRISON, 2015).³

Historicamente, sistemas opressivos e ditatoriais colocaram sobre a arte o peso e estigma de bode expiatório, em especial tipos de arte que partiam da crítica aos governos. Isso pois, como aponta Morrison (2015), é precisamente quando os tempos se tornam mais repressores que os artistas têm seu papel mais importante de crítica e promoção de esperança, para si e para os outros. A esse respeito, Pompeia e Sapienza (2004) apontam que “em algumas obras, as palavras têm essa condição absolutamente fantástica de fazer com que aquilo que era só possibilidade venha a ser alguma coisa e, como tal, venha ao encontro do homem” (POMPEIA; SAPIENZA, 2004, p. 20). A partir dessa perspectiva em relação à arte, esta pode ser um caminho de transformar o solo da desesperança em solo fértil novamente, com o poder de levar a possibilidades que não existem, mas que podem ser idealizadas e, a partir de um sonho, utopia ou desejo, pode encontrar o meio de se fazer real.

Essa ideia é também muito bem ilustrada por Victor Hugo (1802-1885) em sua mais célebre obra, *Os Miseráveis* (1862), através da frase “não há nada como o sonho para criar o futuro. Utopia hoje, carne e osso amanhã”. Ao partir da noção de se corporificar e presentificar possibilidades futuras, como uma forma de se ter uma outra realidade pela qual esperar e mesmo lutar, a história da arte é extremamente diversificada e rica; é importante ter em mente que não se questiona, aqui, o que seria arte ou não, pois parte-se da noção da expressão do sujeito a

³ Tradução livre de trecho do artigo “*No place for self-pity, no room for fear*” de Toni Morrison (2015). Original: “*Christmas, the day after, in 2004, following the presidential re-election of George W. Bush. I am staring out of the window in an extremely dark mood, feeling helpless. Then a friend, a fellow artist, calls to wish me happy holidays. He asks, “How are you?” And instead of “Oh, fine—and you?”, I blurt out the truth: “Not well. Not only am I depressed, I can’t seem to work, to write; it’s as though I am paralyzed, unable to write anything more in the novel I’ve begun. I’ve never felt this way before, but the election....” I am about to explain with further detail when he interrupts, shouting: “No! No, no, no! This is precisely the time when artists go to work—not when everything is fine, but in times of dread. That’s our job!” I felt foolish the rest of the morning, especially when I recalled the artists who had done their work in gulags, prison cells, hospital beds; who did their work while hounded, exiled, reviled, pilloried. And those who were executed. (...). Dictators and tyrants routinely begin their reigns and sustain their power with the deliberate and calculated destruction of art: the censorship and book-burning of unpoliced prose, the harassment and detention of painters, journalists, poets, playwrights, novelists, essayists. This is the first step of a despot whose instinctive acts of malevolence are not simply mindless or evil; they are also perceptive. Such despots know very well that their strategy of repression will allow the real tools of oppressive power to flourish. (...) This is precisely the time when artists go to work. There is no time for despair, no place for self-pity, no need for silence, no room for fear. We speak, we write, we do language. That is how civilizations heal. I know the world is bruised and bleeding, and though it is important not to ignore its pain, it is also critical to refuse to succumb to its malevolence. Like failure, chaos contains information that can lead to knowledge—even wisdom. Like art”.*

respeito de sua realidade, sentimento, relações e tantas outras áreas que compõem o ser-no-mundo.

Uma outra faceta de se olhar a arte como promotora de esperança é expressa por Montero (2019), em um livro que discorre sobre o luto. Através da frase “a arte é uma ferida de luz”, afirma que a arte é uma luz imprescindível, que ilumina não apenas quem produz o objeto artístico, mas quem o contempla, consome, vive. “Todos precisamos da beleza para que a vida nos seja suportável. Fernando Pessoa expressou isso muito bem: ‘A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta’.” (MONTERO, 2019, p. 24)

Assim como discorre Hannah Arendt (2016), a beleza na arte transcende funções práticas de vida, e o amor e sensibilidade à beleza fazem parte da nossa história. A beleza “é a própria manifestação da imperecibilidade. (...) Sem a beleza, isto é, a radiante glória na qual a imortalidade potencial é manifestada no mundo humano, toda vida humana seria fútil e nenhuma grandeza poderia perdurar” (ARENDR, 2016, p. 272). Sendo assim, é possível compreender o movimento artístico como imanente à nossa vivência e sobrevivência.

A esse respeito, trazendo uma discussão mais contemporânea, principalmente no início da pandemia de COVID-19, muito se olhou para a arte como maneira de nos possibilitar passar pelo momento de isolamento e distanciamento social. Há muito de humano na arte, desde sua primeira concepção até sua finalização. Se, como Fernando Pessoa disse, a vida não basta sem a arte, uma vida em grande parte privada do contato mostrou-se sedenta pela arte; muitos dos maiores movimentos artísticos, verdadeiras guinadas em seus tempos, vieram após grandes crises humanitárias – e, portanto, políticas.

Através da análise de algumas peças artísticas pertencentes à literatura, Oliveira (2019) traz uma análise do fazer resistência na literatura, como uma possibilidade de esperança em momentos críticos diversos. Como forma de ilustrar um período histórico, o autor faz um recorte do período ditatorial brasileiro, que compreendeu os anos de 1964 a 1985, e foram tempos de medo e dor que acabaram por fortalecer a arte como instrumento de resistência. Isso pois, como observado historicamente, a posição civil oprimida não é de submissão, mas de “subversão inventiva e criativa que tenta desestabilizar a ordem. (...) A fala, o movimento e o papel são retomados enquanto alegorias da expressão e instrumentos da memória de tempos e espaços” (OLIVEIRA, 2019, p. 88).

A poesia, a música, o teatro, as artes plásticas, e toda uma gama de formas de expressão artística compreendem seu período histórico, fazem-se a partir da trama de mundo que, segundo a fenomenologia, é tecida pelas relações, pela condição ontológica de seres-no-mundo e pelo tecer das condições ônticas de mundo. E este, como define Casanova (2013), refere-se a um

horizonte finito e temporal, solo de nossos comportamentos e onde os entes mostram-se como entes que são. Mundo é, ainda, “uma rede remissiva complexa que apresenta a cada vez, em cada época, em cada horizonte específico, medidas que sempre trazem consigo possibilidades particulares de experiência. (...) Mundo é constitutivamente tempo” (p. 12).

Através de peças artísticas podemos analisar um período histórico-político com mais riquezas do que se contássemos apenas com documentos descritivos e, apesar de a história em si nunca ser repetida, podemos analisar nosso próprio tempo sem partir do absoluto nada, contando com referências e relatos diversos.

Para além da análise de arte como meio de chegar o mais próximo de períodos históricos passados, a possibilidade da arte traz também, e talvez principalmente, a chance de criar mundos, teorias, realidades que não existem, ou que imaginamos que podem existir um dia. A autora estadunidense Ursula Kroeber Le Guin (2014) discursa a esse respeito na cerimônia Medalha por Contribuições Distintas às Letras Americanas, pela *National Book Foundation*.

Le Guin (2014) fala sobre tempos difíceis que estão chegando, onde precisaremos da voz de escritores que possam ver alternativas para como vivemos agora e possam, através da arte, ver além das estratégias de medo e tecnologias obsessivas que criamos, outras formas de ser e mesmo imaginar a esperança. Serão precisos artistas, dentre eles escritores de outras realidades, que se lembrem da liberdade, para sonharmos com mundos de possibilidades mais amplas.⁴

A fala da escritora nos traz mais concretamente a noção da possibilidade que, através da arte, como a literatura, podemos vislumbrar tempos diferentes dos quais vivemos, seja para evitarmos chegar a estados e governos de exceção, seja para podermos sonhar com uma realidade mais justa, menos desigual, e criarmos ferramentas para isso. É preciso que, tanto artistas, quanto aqueles que são tomados pelas criações, como diz Montero (2019), possam mergulhar nas possibilidades para, muitas vezes, podermos manter ou mesmo criar projetos de vida, ter esperança em dias seguintes, e nos alimentarmos de uma esperança que dá lugar à nossa existência para além da angústia do não-lugar, do não-ser.

É a partir desse compilado de ideias a respeito da arte, e de exemplos concretos e históricos onde a arte teve poder potencializador e subversivo de se fazer vida e política, que podemos compreender tal fenômeno como um solo de ruptura, um grande ponto de interrogação

⁴ Discurso de Ursula Le Guin (2014). Original: “*Hard times are coming, when we’ll be wanting the voices of writers who can see alternatives to how we live now, can see through our fear-stricken society and its obsessive technologies to other ways of being, and even imagine real grounds for hope. We’ll need writers who can remember freedom — poets, visionaries — realists of a larger reality*”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5PI1xwT2-74>>

em meio ao instituído, ao *status quo*. A partir da palavra dita, da pintura, da arte no corpo, é possível desenhar outra realidade, pensar em alternativas, romper e abrir para o novo e aquilo que ainda não é. A arte é uma crítica ao que se considera, sem pensar, o normativo, e é por isso que é um fenômeno que abre portas para a esperança.

A arte de resistência, crítica e subversiva possibilita a esperança por construir um mundo onde as coisas são diferentes, por imaginar um horizonte de possibilidades que, muitas vezes, no mundo fático beiram à ilusão. Mas assim como citado anteriormente, “utopia hoje, carne e osso amanhã”, a arte nos possibilita quase que ensaiar para uma realidade outra, nos preparar e preparar nosso entorno para receber a mudança, o novo, a ruptura. Muito falamos, no Brasil, sobre como algumas obras foram importantes para fincar essa veia de esperança em meio a uma ditadura civil-militar opressora e assassina; tais quais as músicas *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil, e também *Apesar de você*, do primeiro autor – e que é resgatada hoje, em tempos de bolsonarismo. *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré; *O bêbado e a equilibrista*, de Aldir Blanc e João Bosco; e tantas outras músicas que foram censuradas em sua época, e hoje podem ser retomadas e são assustadoramente contemporâneas.

A censura, vinda nesses contextos opressivos, é uma força de resistência oposta, que busca manter tudo em seu lugar, manter os privilégios das maiorias políticas; é através do silenciamento de vozes e opiniões que se busca anular a arte como crítica e subversão. A censura, pensando nos termos da ditadura civil-militar brasileira, buscou exilar, calar e enclausurar também os corpos, para além das vozes. No teatro, dramaturgos como Plínio Marcos, Abdias Nascimento, Nelson Rodrigues foram autores de peças censuradas nos períodos de 1964 a 1985; além de escritores brasileiros, o teatro nacional buscou representar autores críticos como Sartre e Brecht, importantes figuras para a dramaturgia no mundo.

5. A POTÊNCIA DO TEATRO: ESPERANÇA(S)

O conceito de teatro, assim como sua história ou, mais amplamente, a própria arte, como discutido anteriormente, perpassa discussões desde senso comum até discussões acadêmicas. Dessa forma, é preciso fazer uma opção política para conceituar teatro como fez Augusto Boal (2013) ao criar todo o sistema do Teatro do Oprimido, que leva esse nome inclusive em homenagem à Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire.

Sendo assim, Boal (2013) define todo teatro como necessariamente político, pois todas as ações do ser humano são políticas; além disso, aponta que o teatro é uma arma que, historicamente, é disputada pelas classes dominantes que buscam apropriar-se do teatro para fazer desta arma um instrumento de dominação. Contudo, essa própria tentativa de transformação do teatro o destitui do seu conceito último, de política e possibilidade de liberdade.

O teatro que pode produzir esperanças, em especial nas situações vulneráveis e parcelas mais atingidas pelo governo Bolsonaro, é o teatro arma política, aquele que busca, intencionalmente ou não, mudar perspectivas, possibilidades, pensamentos. Teatro é colocar em prática a utopia, trazer ao corpo as potencialidades de mudança, uma chance concreta de sair da inércia. As técnicas do Teatro do Oprimido, por exemplo, são também uma ferramenta de elaborar situações traumáticas em conjunto (BOAL, 1996).

É no Teatro do Oprimido que se resgatada uma ideia de teatro sendo “o povo cantando livremente ao ar livre”, anterior à separação entre o palco, o povo ou público, os protagonistas e o coro ou coadjuvantes. Assim, é em 1974 que Boal (2013) escreve sobre um movimento teatral surgindo na América Latina: “primeiro se destrói a barreira entre atores e espectadores (...). Depois, destrói-se a barreira entre os protagonistas e o coro” pois “assim tem que ser a Poética do Oprimido: a conquista dos meios de produção teatral” (p. 14).

Augusto Boal, idealizador das técnicas sistematizadas no Teatro do Oprimido, também o fez devido a muitas experiências que teve em outros países nos períodos em que foi exilado do Brasil pela civil-ditadura militar. Tais técnicas sempre foram em busca de possibilitar e facilitar o teatro como um apoio às lutas dos oprimidos, levando também àqueles que vivenciaram essa experiência a serem tocados e perceberem o mundo através de todas as artes, e não exclusivamente pelo teatro.

Para ilustrar esse movimento de destruição da ideia de palco-plateia, aqui lido paralelamente também como o próprio movimento fenomenológico de quebra entre a separação sujeito-objeto, e o esforço de compreender as relações vivas e a abertura do ser-aí para desvelar

novos sentidos, é preciso ter contato com ao menos uma das técnicas usadas no Teatro do Oprimido.

Como exemplo, pode-se usar o Teatro Fórum, técnica considerada a mais democrática e conhecida do Teatro do Oprimido, pois é nela que os espectadores são convidados a entrar em cena e podem sugerir maneiras de resolver os conflitos apresentados ali; sobre isso, Boal (2013) escreve que “o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo” (p. 18) – ideia que reforça sua potencialidade de pensar alternativas para a realidade vivida.

Na técnica de Teatro Fórum, aparece o que Boal (1996) indica como “palco terapêutico”; este, em oposição ao “palco teatral” – o ator poderá saber que é ator, mas procura ignorar a presença dos espectadores, mais característico de um teatro *stanislavskiano* –, é onde o ator tem plena consciência desses espectadores e os torna interlocutores (característica de um teatro *brechtiano*). Contudo, o que diferencia o Teatro Fórum de outras técnicas onde o público é chamado a participar da cena, é a abertura também de um palco terapêutico: o paciente-ator (espectador) reconhece e libera suas emoções, pensamentos, ideias, todos declaradamente seus, e através disso, reviverá uma cena real, que se passou em seu cotidiano, e na qual buscou expressar seus sentimentos e desejos, mas não pôde.

Assim, no palco terapêutico (BOAL, 1996) este sujeito terá em mãos a abertura de reificar⁵ o que passou; nessa ocasião, o sujeito terá a possibilidade de reificar tanto o consciente, ou seja, aquilo que sabe que quer mostrar e que se mostrou claramente na cena que vivenciou, quanto o inconsciente, aquilo que ainda não sabia ter sentido, desejado ou pensado, mas que, ao reviver a cena, poderá notar, trazer à tona, ou mesmo ter alguns aspectos apontados por aqueles que assistem à situação de sua vida, transformada em teatro.

É importante ressaltar que o protagonista da cena é o *eu* que narra a história, pois o Narrador é mais abrangente que o Narrado (BOAL, 1996), e esta abrangência já consiste em um modo terapêutico do sujeito observar a cena, visto que a terapia consiste também no desvelamento de alternativas possíveis para as situações do cotidiano – é o alargar das possibilidades estreitadas. Contudo, a ideia de reificar trazida por Boal implica em certa contradição no pensamento fenomenológico, uma vez que não é possível se afastar de si e de suas experiências e realmente suspender-se e objetificar tal desejo.

⁵ Aqui, Boal utiliza o verbo “reificar” de maneira a referir-se à possibilidade do sujeito colocar em “suspensão” uma cena do cotidiano, com o intuito de torná-la um fenômeno observável. “Assim, *quando vive, tenta concretizar um desejo; quando revive, reifica*. (...) O desejo, tornado coisa, pode ser melhor estudado, analisado, talvez transformado.” (Boal, 1996, p. 38)

A respeito da mencionada relação de separação entre palco-espectador e sujeito-objeto, pode-se pensar que um teatro que não implica aquele que vê a peça, não o provoca, não o modifica de alguma forma, é um teatro que corrobora a ideia de que é possível abrimos mão da responsabilidade de nossa existência. Boal (2013) pontua que “a única coisa importante a observar na empatia é que o espectador assume uma atitude ‘passiva’, delegando sua capacidade de ação” (p. 111). Tomar para si a responsabilidade é, por outro lado, ir na contramão da trama de mundo impessoal.

Quando se trata da trama do impessoal, dentro da fenomenologia, a referência dada a partir do pensamento heideggeriano consiste em olhar esse fenômeno como originário, pertencente à constituição ontológica do ser-aí; é o impessoal que antecede a interpretação de mundo do ser-aí, que cria o pano de fundo no qual somos inseridos desde o nascimento (HEIDEGGER, 2012). O impessoal é imprescindível e não é contra ele que o pensamento fenomenológico na psicologia se coloca, como muito se acredita – pois o impessoal é, também, onde residem os preconceitos, os estreitamentos de mundo, a alienação; mas sim ao seu não questionamento, à aceitação dos elementos de mundo sem antes uma crítica, ou a pergunta de se estou sendo, agora, o que é digno de minha existência.

A arte, como discutido anteriormente, pode ser uma potência para ir contra o estabelecido e não questionado da trama de mundo impessoal. Para o pensamento heideggeriano, arte é um fenômeno que nos leva à verdade, é a aparição da verdade no deslumbramento da beleza. Irene Borges-Duarte (2014) nos indica que a arte nunca é ou produz cópias, mas mostra exemplos do que pode ser criado, e afirma que

é a arte, enquanto criação, que completa o mundo inacabado, tornando visível o que nem a realidade nem a imaginação mostraram e, pondo em jogo o mundo, alcança as suas mais extremas possibilidades: “as coisas últimas” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 100).

Essa possibilidade de tornar visível através da arte aspectos que, em um primeiro momento, não são observados, é em parte expresso também por Oduvaldo Vianna Filho (2016): “da necessidade de completar nossa existência fora de nós em composição com o mundo exterior surge a necessidade de inteligi-lo” (p. 93). Ainda que essa frase represente, de certa forma, uma contradição com o pensamento fenomenológico, pois não há conceitualmente essa separação de mundo interno e externo, a colocação de Vianna Filho indica na arte e, especificamente, no teatro, forma de expressão da qual é grande expoente nacional, essa força e solo de possibilidade de tornar o mundo mais compreensível.

Esse mundo ao qual Vianna Filho (2016) então se refere, ao pensar em que época está inserido, leva diretamente à reflexão da força do teatro nacional na política. Ainda que o fazer teatral seja visto aqui, em sua fundamentação, como político e, portanto, sempre colocando uma posição no mundo – promovendo, continuando ou mesmo abstando-se – o tempo histórico no qual viveu o dramaturgo correspondeu ao período mais opressor do Brasil, onde o teatro foi importante ação de resistência.

A esse respeito encontramos, na introdução do livro de Vianna Filho (2016), *As peças do CPC*, que a cultura tem papel fundamental de participação no processo social de mudança no que toca as condições de classe, e que “a própria vontade do teatro em dialogar com um público de trabalhadores que fosse capaz de negar a condição mortuária a que estamos todos sujeitos no mundo da mercadoria” (p. 11).

Ainda que não haja a intenção de discorrer no presente trabalho sobre a realidade econômica que rege as condições de ser-no-mundo, é importante pontuar o quanto a trama histórica é margeada pelas posições de classe; ainda que o ser-aí seja ontologicamente livre, o lugar onde nasce e cresce irá de muitas formas nortear suas possibilidades ônticas. Segundo Vianna Filho (2016), “o artista colabora na criação de condições para a intervenção humana sobre a realidade” (p. 93), e “é preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla de nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e responsabilidade” (p.98). Se a arte é um meio de tornar a realidade mais compreensível, é através dela que o sujeito pode encontrar ferramentas de compreender seu lugar no mundo e buscar por possíveis melhorias.

Contudo, é importante não esvaziar o discurso artístico e fazê-lo o único meio de expressão de luta, resistência e esperança. Como aponta Slavoj Žižek (2017), há de se encontrar coragem também na desesperança, visto que um discurso puramente utópico e mesmo ansioso, que olha apenas para as possibilidades de futuro, mas não pretende agir no tempo do agora, impede que o sujeito se veja no beco sem saída que realmente está, no meio de um governo que diariamente tolhe direitos e ameaça a vida de todo um país ao não ter medidas efetivas contra um vírus que já matou mais de 500 mil brasileiros.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pergunta inicial, a respeito das possibilidades de esperança presentes na arte em um momento político de desesperança, o levantamento bibliográfico, cruzamento de diferentes autores e a análise e reflexão possibilitaram compreender que a arte possui inúmeras ferramentas para construção de um horizonte no qual possamos ter esperanças. Seja pela

identificação com artistas críticos, que não se deixam oprimir e calar por governos autoritários; seja pela possibilidade de colocar no corpo um vislumbre de soluções e possibilidades de saída para o momento vivido; seja nos deslumbrando com o belo; seja pela própria ação de, enquanto artista, questionar o instituído.

A arte é um solo importante que perpassa a existência humana, a capacidade de expressão, compreensão, discurso e linguagem. É através do fazer artístico que marcamos o tempo, que corporificamos nosso momento histórico e podemos dar mais condições aos anos futuros de compreenderem mesmo sociologicamente a realidade que vemos no presente, com nossos olhos. Se “a arte é uma ferida de luz” (MONTERO, 2019), contamos com muitos séculos de escaras que produzem coisas belas – e, neste ponto, sem levar a um julgamento de valor e à estética das obras.

Colpo (2019) nos sinaliza que “arte e existência comungam, as artes sinalizam contextos de vida, inquietudes entre outras disposições afetivas que moldaram e moldam essas produções” (p. 39). Esta visão a respeito da obra de arte corrobora a posição apresentada neste trabalho de que a arte de seu tempo expressa o que sente e vive o artista, inclusive ao retratar seu cotidiano, escrever sobre seus afetos, interpretar papéis que representem figuras da sociedade.

Através de tantas formas de arte, há a fundação da esperança, o combate e resistência a projetos políticos conservadores e que, através da disseminação da desesperança, da falta de recursos e saídas, obtém seu melhor cenário e mantém-se no poder. O desespero e a falta de vitalidade são resultados eficazes, promovidos a partir da retirada de direitos, do ódio, das notícias falsas, da negação da realidade. Contudo, ainda nesse panorama, podemos tomar como exemplo o início da pandemia de COVID-19: as *lives* de músicos, o teatro online e gratuito, a aproximação de artistas e público; tivemos um exemplo de como a arte nos rodeia e faz da existência um fardo mais suportável, tem a capacidade de nos tirar a atenção daquilo que adocece para expressar ou sentir o que o outro nos diz.

Assumindo-se os limites da pesquisa acadêmica, fica evidente que o escopo deste trabalho não abarca todas as possibilidades e facetas da relação que há entre potência de esperança e o fazer artístico na nossa existência. Desta forma, parece prudente indicar caminhos de futuras pesquisas que podem ser encadeadas a partir deste exercício apresentado, em que focamos no teatro para falar de um solo de esperança, com recorte nos tempos políticos atuais. Uma linha de investigação, portanto, pode se dar a partir dessa leitura da arte com enfoque na realidade da pandemia de COVID-19, momento em que percebemos a importância dessa vivência, mas que não obteve tanto destaque ao longo desta produção; além disso, explorar a literatura como esse motor de esperança pode ser um outro caminho promissor, visto os ataques

e desmontes às carreiras de escritores, às bibliotecas nacionais e programas que promovem a leitura no país.

É dessa forma que podemos fundar a esperança nesses tempos em que o luto é nosso cotidiano: na pesquisa, na poesia, na arte, na possibilidade de expressar-se para além do dizível, nomeável, compreensível. E talvez seja assim, no vislumbre de outra realidade, na criatividade que pinta um mundo cujos direitos são garantidos, que exista a chance de não sucumbir e reafirmar: a arte salva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

BEI, A. **Pequena Coreografia do adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BLACK ALIEN. *Babylon By Gus*. Los Angeles: Warner/Chappell Music: 2004. Suporte 4min.14s.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOAL, A. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BORGES-DUARTE, I. **Arte e técnica em Heidegger**. Lisboa: Sistema Solar, 2014.

CASANOVA, M. **Eternidade frágil – ensaio de temporalidade na arte**. Rio de Janeiro: Via Vértica, 2013.

CERBONE, D. R. **Fenomenologia**. São Paulo: Vozes, 2014.

CLINI, M. **Contemplações fenomenológicas entre Arte e Clínica**. Rio de Janeiro: Via Vértica, 2018.

COLPO, M. **Pesquisa fenomenológica e hermenêutica: cinema, arte e literatura**. Rio de Janeiro: Via Vértica, 2019.

CRITELLI, D. M. **Analítica do Sentido: uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica**. São Paulo: EDUC: Brasiliense, 1996.

DUARTE, A. **Heidegger e a obra de arte como acontecimento**. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.5, p. 23-34, jul. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/714/670>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

VIANNA FILHO, O. **Peças do CPC**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

GIACOIA JUNIOR, O. Heidegger urgente: introdução a um novo pensar. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Tradução: Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

HUGO, V. **Os Miseráveis**. Tradução: Silvana Salerno. São Paulo: Seguinte, 2014.

MONTERO, R. **A ridícula ideia de nunca mais te ver**. São Paulo: Todavia, 2019.

MORRISON, T. No place for self-pity, no room for fear – in times of dread, artists must never choose to remain silent. **The Nation**, mar. 2015. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/archive/no-place-self-pity-no-room-fear/>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

NEIL GAIMAN presents lifetime achievement award to Ursula K. Le Guin at 2014 National Book Awards. National Book Foundation. Nova Iorque, 2014. 1 vídeo (11 minutos e 36 segundos). Publicado pelo canal *National Book Foundation*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5PI1xwT2-74>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

OLIVEIRA, Fernanda Santos de. **O fazer resistência na literatura: um mover-se dissidente por “Lampejos de esperança”**. Raído, Dourados, v. 13, n. 32, p. 87-98, nov. 2019. ISSN 1984-4018. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/9513>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

POMPEIA, J. A.; SAPIENZA, B. T. **Na presença do sentido: uma aproximação fenomenológica a questões existenciais básicas**. São Paulo: EDUC, 2004.

RATCLIFFE, M. What is it to lose hope? **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 12, p. 597–614, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1007/s11097-011-9215-1>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

ROCHA, Zeferino. Esperança não é esperar, é caminhar – Reflexões filosóficas sobre a esperança e suas ressonâncias na teoria e clínica psicanalíticas. **Rev. Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, ano X, n. 2, p. 255-273, jun. 2007.

SEIBT, C. L. Heidegger: a obra de arte como acontecimento da verdade. **Acta Scientiarum Human and Social Sciences**, Maringá, v. 30, n. 2, p. 189-196, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/3484/3484>>. Acesso em: 2. mai. 2021.

SODELLI, M. **Uso de drogas e prevenção: da desconstrução da postura proibicionista às Ações Redutoras de Vulnerabilidade**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2016.

ZAHAVI, D. **Fenomenologia para iniciantes**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2019.

ZIZEK, S. **A coragem da desesperança: crônicas de um ano em que agimos perigosamente**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.